

**Nicolas Donin**

Institut de Recherche  
et Coordination Acoustique/  
Musique

**Daniel Ferrer**

Institut des Textes  
et Manuscrits Modernes

Autor(-rzy) i aktorzy genezy

Abstract

**The Author(s) and Actors of Genesis**

The article is devoted to the phenomenon of “collaborative creative process,” understood as cooperation between more than one causal subject. Various historical examples of co-creativity are considered, starting from the situation in which the author takes into account the advice of a proofreader to the formal co-creation of two (or more) writers. Reflection on the collaborative specificity of the creative process goes beyond literary issues, referring also to the specificity of other arts, especially architecture.

**Słowa kluczowe:** krytyka genetyczna, proces twórczy, współtwórczość

**Keywords:** genetic criticism, creation process, collaborative creativity

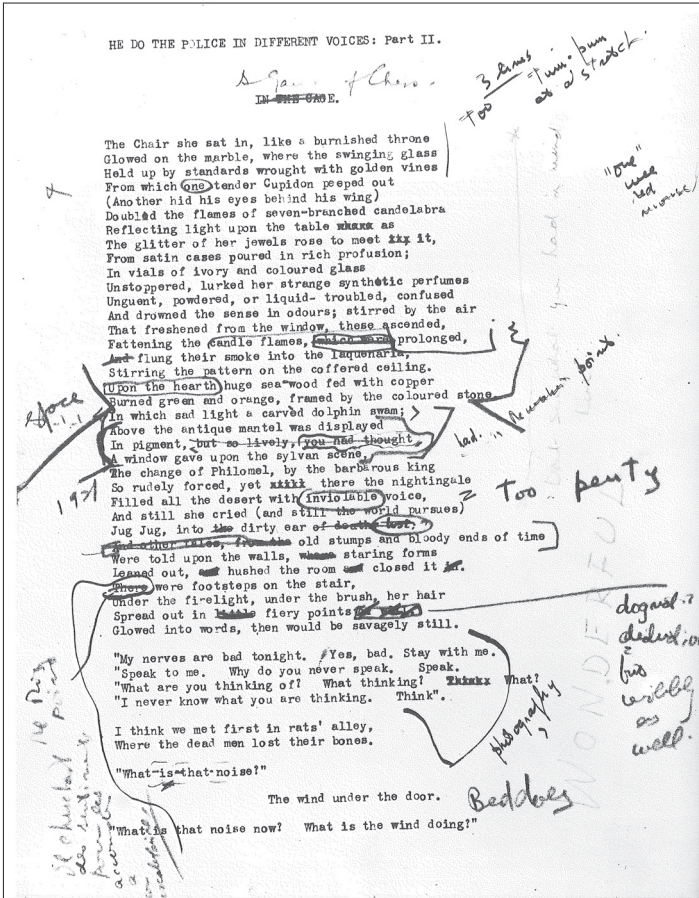
*Napisałiśmy „Anty-Edypa” we dwóch. A ponieważ w każdym z nas jest wielu ludzi, robi się przy tym spory tłum.*

G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*<sup>1</sup>

Ktokolwiek wyobraża sobie, że powstanie arcydzieła literatury musi być efektem samotnego ćwiczenia w niepodzielnej suwerenności, powinien rzucić okiem na rękopis *Ziemi jałowej* (il. 1).

---

<sup>1</sup> Paris 1976, s. 7.



II. 1. T.S. Eliot, *The Waste Land*, strona maszynopisu z widocznymi poprawkami autorskimi, komentarzami Vivienne Eliot oraz dopiskami Ezry Pounda

Źródło: New York Public Library, Berg coll. Mss TS Eliot © The Estate of T.S. Eliot<sup>2</sup>.

W przeważającej części ma on formę maszynopisu z poprawkami dokonanymi ołówkiem przez T.S. Eliota, znajdziemy tam również nieśmiałe uwagi, na ogół pochwalne, wpisane błędym rysikiem na marginesie przez Vivienne Eliot, pierwszą żonę poety. Przede wszystkim zaś uderzą nas liczne interwencje Ezry Pounda, czy to piórem, czy zaostrzonym ołówkiem. Pound wykreśla całe pasaży, modyfikuje wiersze, przestawia słowa, tworzy marginalia pełne sarkastycznych komentarzy, ostrzegając przed pompatycznym rymem, banal-

<sup>2</sup> Reprodukacja tego dokumentu (wraz z transkrypcją) znajduje się także w książce: T.S. Eliot, *A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, red. V. Eliot, Oxford 1971, s. 10–11.

nym przymiotnikiem albo nadmiernym podobieństwem do wcześniejszych wierszy Eliota, do wierszy innych poetów, tudzież, bardzo często, do współczesnej prozy Jamesa Joyce'a. Zestawiając ten dokument z pierwszym wydaniem dzieła uznawanego za najważniejszy poemat w dwudziestowiecznej literaturze angielskiej, pojmujemy, do jakiego stopnia Eliot wziął pod uwagę te stanowcze uwagi. Niełatwo jest przyzwyczać się do myśli, że tej miary poeta zaakceptował tak przemożny wkład cudzej ręki – choćby to była ręka innego wybitnego poety. I ze zdziwieniem odkrywamy następujący fakt: poetę cieszyło, że rękopisy dowiodą przed potomnością istnienia owej współpracy<sup>3</sup>, a być może z jeszcze większą satysfakcją przyjąłby to, że jego żona doprowadzi do publikacji tych odkrywczych dokumentów w formie faksymile. Pomysłmy, co nas tu zaskakuje.

W odróżnieniu od strukturalizmu wywodząca się z niego krytyka genetyczna z największym trudem może zrezygnować z idei autora. Historycznie rzecz biorąc, zainteresowanie genezą jest pochodną wybujałej formy, jaką od epoki romantyzmu przyjął kult geniusza. Badanie przed-tekstu wynika z fascynacji tajemnicami twórczej demiurgii, opartej na wyjątkowych uzdolnieniach. Takie myślenie warunkowało – bezpośrednio lub pośrednio – gromadzenie, przechowywanie i klasyfikację manuskryptów pisarzy. Nawet gdyby genetycy chcieli uwolnić się od figury autonomicznego i wszechmocnego „autora”, byłiby i tak zależni od proponowanych im dokumentów oraz ich materialnego i instytucjonalnego uporządkowania: najważniejsze z dostępnych zbiorów to od dawna zbiory autorskie, narosłe wokół działań jednostki<sup>4</sup>. Niemal zawsze gromadzono je na bazie materiałów ułożonych przez samego twórcę lub jego spadkobierców. Pomijając przypadki, gdy dokumenty naruszające wizerunek

<sup>3</sup> „In the manuscript of *The Waste Land* which I am sending you, you will see evidences of [Ezra Pound's – dop. D.F. i N.D.] work, and I think that this manuscript is worth preserving in its present form solely for the reason that it is the only evidence of the difference which his criticism has made to this poem”. [„W rękopisie *Ziemi jalowej*, który ci posyłam, znajdziesz dowody pracy Ezry Pounda. Sądzę, że manuskrypt warto zachować w tym kształcie wyłącznie dlatego, że stanowi jedyny dowód różnicy, jaką jego krytycyzm wprowadził do tego poematu”]. T.S. Eliot, List do Johna Quinna, 21 września 1922; cyt. za: *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, oprac. V. Eliot, London 1971, s. XXIV.

<sup>4</sup> Institut des Textes et Manuscrits Modernes, którego początek wyznaczył utworzony przez CNRS [Centre National de la Recherche Scientifique – dop. tłum.] zespół do badania rękopisów Heinricha Heinego w zbiorach Bibliothèque Nationale, powstał z jednej z grup badawczych, z których każda poświęcała się studium dzieła jakiegoś wielkiego pisarza: Marcela Prousta, Gustave'a Flauberta, Émile'a Zoli, Paula Valéry'ego, Jeana-Paula Sartre'a, Jamesa Joyce'a... Mimo że zespół zajmujący się Zolą zmienił później nazwę na „Zola i naturalizm”, a ekipę Joyce'a przemianowano na „Joyce i modernizm anglosaski”, i choć powołano kolejne jednostki sięgające po nowe metodologie i rodzaje literackie, dopiero zwrot genetyków ku architekturze, teatrowi i kinu wykazał, że utrzymanie podejścia ściśle autorskiego jest niemożliwe.

pisarza i choćby minimalnie uszczuplające jego wyłączną władzę nad dziełem, zostały intencjonalnie ukryte, już sam rodowód archiwów pisarskich wpływa na stroniczy aspekt całej kolekcji.

Źródło oporu sięga jeszcze głębiej. W gruncie rzeczy można dojść do wniosku, że nawet gdy twórcy przechowują świadectwa współpracy z innymi osobami, czy też jasno wypowiadają się na ten temat, ich przekazy bywają ochoczo podawane w wątpliwość. Chcemy czy nie, trudno nam uwolnić się od tego, co Jack Stillinger nazwał „mitem samotnego geniusza”. I trudno do wybitnego utworu, rozważanego dotąd z punktu widzenia literackiego „w pojedynkę”, odnieść kategorię genyzy wieloautorskiej (*la question des genres à plusieurs mains*)<sup>5</sup>. Stillinger, znawca literatury brytyjskiej XIX wieku, długo rozpoznawalny jako kompetentny filolog (*textual critic*), który usiłował przywracać czystość tekstu, wyplenając wprowadzone przez przypadkowych poprawiaczy zaburzenia – w końcu nabrał dystansu do własnej metody naukowej, a wyeksponował rolę „przyjaciół, żon, murzynów (*nègres*), agentów, cenzorów, wydawców”<sup>6</sup> w pracy pisarskiej znaczących autorów. Tych samych, których badał i wydawał przez dziesiątki lat, nigdy nie zadając sobie pytania, czy rzeczywiście byli jedyną sprawczą przyczyną wszystkich dzieł opatrzonych ich nazwiskami. Wbrew oczekiwaniom, jakie budzić może studium o współtwórczym wymiarze pisarstwa, jego praca nie dotyczy utworów sygnowanych podwójnie, np. Francisa Beaumonta i Johna Fletchera, Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy’ego albo Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego; przeciwnie, traktuje o roli, jaką w redakcji sławnych dzieł odegrały niewidoczne ręce. W końcu rozprawy Stillinger konkluduje, że samotny autor może być cywilizacyjnym mitem, artefaktem wytworzonym raczej przez tekst niż rzeczywistość historyczną.

<sup>5</sup> Zob. J. Stillinger, *Multiple Authors and the Myth of the Solitary Genius*, New York 1994. Możemy się również odwołać do pionierskiej pracy Guillaume’a Bellona i Eriki Durante, redaktorów prowadzących numeru „Recto/Verso”, cyfrowego czasopisma młodych badaczy z kręgu krytyki genetycznej (numer specjalny zatytułowany *Écriture en collaboration*, 2008, nr 3). W przedmowie stawiają sprawę następująco: „Jeśli pierwsze znaczenie słowa (*collaboration*) wydaje się tak proste i przejrzyste, że samo się narzuca, trzeba jednak oddzielić od niego sensy, które wniosła Historia. *Cum-laborare* – właśnie w etymologicznej prawdzie tego zrostu wyrazów, w idei spotkania nad powstającym dziełem tkwią zadania naszej publikacji. Zadania te wiodą w dwóch kierunkach: badania figury autora i badania samego dzieła. Czy zjawisko współtwórczości nie skłania do tego, by zredefiniować pozycję autora, od kiedy ta ostatnia nie może być już rozumiana jako indywidualne zmaganie z kreacją, lecz pociąga za sobą liczbę mnogą, z czym na ogół nie potrafi sobie poradzić krytyka? I czym wobec tego jest *dzieło*, gdy powstaje jako owoc zespołowego kunsztu, łącząc rozmaite głosy, splecione na stronie, płóciennej kanwie lub w przestrzeni scenicznej?”, [www.revuerectoverso.com/spip.php?page=portfolio&id\\_rubrique=39](http://www.revuerectoverso.com/spip.php?page=portfolio&id_rubrique=39) [dostęp: 23.06.2019].

<sup>6</sup> J. Stillinger, *op.cit.*, s. 182.

Wytknięte przez Stillingera nadmierne przywiązanie jego dyscypliny naukowej do wiary w jedność instancji twórczej utrudnia zrozumienie, czym jest zespołowy charakter procesów kreacji, a zarazem pozwala dostrzec w pojęciu „autora” dwie strony: „autorytarność” (fakt, że jakaś osoba lub grupa ma władzę nad tekstem, który ukazał się pod jego lub ich personaliami) i „autorstwo” (które odnosi się do istotnego wkładu jednej lub wielu osób w powstanie tekstu). Skupiając uwagę na tej drugiej, Stillinger stawia pod znakiem zapytania pierwszą, czego dostatecznym przykładem jest jego definicja *multiple authorship* (zbiorowego autorstwa): „jednomyślnie jednorodne, oparte na różnicy albo wreszcie kooperacyjne tworzenie dzieł literackich, które zwykło się uważać za zredagowane przez jednego autora”<sup>7</sup>.

Oparta na takiej definicji teoria Stillingera doprowadziła go do tego, że przekroczył granice swojej pierwotnej specjalności, omawiając przypadki zbiorowego autorstwa, począwszy od Homera do współczesnej kinematografii, ujawniając zjawisko tyleż oczywiste, ile niedocenione i szkicując typologię form twórczości kolektywnej, domagając się kontynuacji. Niniejsze wydanie „Genesis”<sup>8</sup> wpisuje się w tę samą dynamikę. Chcemy dowieść rangi zbiorowego autorstwa we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej. Przemierzamy rozmaite modele współdziałania, od kolektywu literackiego poprzez zespołowy projekt aranżacji wystawy po interpretację muzyki. Na koniec, w odróżnieniu od eseju Stillingera, a opierając się na zbiorowym charakterze naszej publikacji, formułujemy zasadę wielopodmiotowości w procesie twórczym w ogóle, odnosząc się do wielu różnych kontekstów naukowych: analiza genetyczna mieści się w perspektywie socjologii, muzykologii i dziejów książki. Dalsze strony tego tekstu mają wydobyć zagadnienia implicite rozsiane w całym numerze, zapowiadając studia przypadków podjęte w konkretnych artykułach oraz rozpatrując konsekwencje, jakie niesie dla genetyki rozpoznanie zbiorowego autora.

## Paradygmat duetu autorskiego

Pisanie w duecie – „na cztery ręce”, jak czasem myląc się to określa w nawiązaniu do praktyki pianistycznej – jest bez wątpienia najbardziej znaną formą niesamotniczej pracy literackiej. Chętnie wyobrażamy sobie, że rozgrywa się to tak jak w scenie sfilmowanej niedawno przez dokumentalistę Yves’a Jeulanda w samym sercu działu politycznego dziennika „Le Monde”. Dwie znakomite

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Prezentowany tekst stanowi wprowadzenie do: „Genesis” 2015, nr 41: *Créer à plusieurs mains* [przypr. red.].

reporterki, Raphaëlle Bacqué i Ariane Chemin, siedzą w biurze przed ekranem swojego komputera. Odczytują, sprawdzają i rozbudowują frazy artykułu, pod którym się wspólnie podpiszą. Chemin, która trzyma klawiaturę, przywołuje na głos doniesienie potwierdzające towarzyskie powiązania między dwoma politykami (to temat ich artykułu): uścisk obu mężczyzn przypomina praktyki masonerii. Bacqué jest zainteresowana tą wiadomością, ale Chemin nie chce pochopnie przypisywać jednemu z polityków tożsamości masońskiej, jako że sam nie upublicznił tego faktu; Bacqué odwołuje ją od zamiaru przemilczenia informacji. Zaczyna się proces intensywnego przerezegowywania tekstu – na głos, a czasem bezpośrednio na ekranie. Sformułowanie w pierwszej chwili zadowolające zostaje odrzucone jako zbyt niejasne dla potencjalnych czytelników: „witają się w sposób praktykowany na Południu albo w Loży”. Gdy tylko ostateczna wersja została przyjęta, dziennikarki od razu zagłębiają się w kolejnym pasażu tekstu<sup>9</sup>.

W tej prototypowej sytuacji pisania w duecie jedna z autorek „dźrzy pióro”, druga dyktuje; każda dostarcza jakąś cząstkę materiału i w miarę jej obróbki formułuje sądy; muszą tu być wzięte pod uwagę dwie krytyczne perspektywy i dwa ośrodki mobilizacji; decyzje związane zarówno z tekstem, jak i sposobem jego opracowania podejmuje się wspólnie, w dialogu, który tematyzuje (do pewnego stopnia) wzajemne oczekiwania. Kamera utrwała wyjątkowe świadectwo. Wyobraźmy sobie samotnego pisarza sfilmowanego w trakcie tworzenia. Dałoby się zapewne wysnuć pewne informacje na temat jego rytmu twórczego, porządku przystanków i nawrotów, jednak cała refleksyjna część pracy pozostałaby nieuchwytna. Widok pisarza pocierającego czoło w żaden sposób nie ujawnia wyzwań i treści jego zamyślenia. We wcześniejszym przykładzie dialogicznej współpracy było na odwrót, nawet gdy rozmówczynie rozumiały się w pół słowa, idee i argumenty musiały podlegać choćby minimalnej eksplikacji. Zauważmy z kolei, że to, co stanowi esencję genezy wieloautorskiej, nie pozostawia żadnych śladów na piśmie. Z pewnością po części wynika to z trybu pracy na komputerze, która nie daje wglądu w spontaniczne poprawki ani różnice charakteru pisma czy narzędzi piśmienniczych. Jak dowodzi tego artykuł Adriena Gaillarda i Juliëna Meyera<sup>10</sup>, przyjacielska współpraca i współobecność tria: Jean Aurenche, Pierre Bost i Claude Autant-Lara przygotowującego scenariusz *Douce* oferuje sprawnemu badaczowi ich rękopisów pewne tropy, ale oczywiście jest również, że w tym układzie mnóstwo spraw umyka zapisowi. Najlepiej rozpoznane są przypadki współpracy na odległość, kiedy partnerzy wymieniają się opiniami na piśmie. Zmusza ich do tego geograficzne oddalenie, ale zdarza się, że wybierają taką metodę dobrowolnie. François Truffaut i jego scenarzysta Jean Gruault odkry-

<sup>9</sup> Y. Jeuland, *Les Gens du Monde*, Paris 2014, s. 82.

<sup>10</sup> A. Gaillard, J. Meyer, *Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de Douce. Genèse d'une pratique scénaristique*, „Genesis” 2015, nr 41.

wają, że w czasie spotkań nawzajem sobie przeszkadzają: (prawie) cały ich dialog przebiega więc na papierze, korespondencyjnie, w postaci uwag, list z pytaniami, poprawionych wersji..., a wszystko to z największym pożytkiem dla genetyków<sup>11</sup>. I na odwrót, we francuskim kinie bywało często tak, że producenci przed finalizacją scenariusza decydowali się zgromadzić wszystkich współpracowników w zaciszu jakiegoś wiejskiego zajazdu: te chwile kreatywnego współbycia stanowią, jeśli nie ciemne punkty, to przynajmniej strefy ograniczonej widoczności w udokumentowanej historii genezy. Odnotujmy inny szczególny przykład: Howard S. Becker i Robert R. Faulkner wykorzystali wysyłane do siebie wiadomości elektroniczne, podejmując się wspólnego pisania książki o zbiorowej improwizacji w jazzie<sup>12</sup>.

Bylibyśmy w błędzie, sprowadzając wszystkie pisarskie tandemy do modelu ścisłej współpracy, w której obie strony, na skutek jakiejś fundamentalnej osmozy, werbalizują, zapisują i korygują wzajemnie swój tekst, od wstępnego zarysu po szczotki drukarskie. Wgląd w serię przypadków zebranych przez Michela Lafona i Benoît Peetersa w ich cenionym studium na temat „duetów pisarskich”<sup>13</sup> każe sądzić, że harmonijna równość to nader rzadka konfiguracja. Alexandre Dumas codziennie posyła swemu „murzynowi” Augustowi Maquet bilet z prośbą o kopię jego pracy, którą on następnie przerobi i przepiśże na czysto, nim stworzone w ten sposób powieści wysła do druku pod wyłącznie swoim nazwiskiem. Eugène Labiche zdecydowaną większość swych sztuk napisał w latach 1837–1878 z pomocą blisko pięćdziesięciu różnych współpracowników. Erckmann-Chatrion to „w istocie spółka autora [Émile Erckmann] i czytelnika [Alexandre Chatrion]”<sup>14</sup>, a Boileau–Narcejac to układ scenarzysty i pisarza; w obu przykładach mieszkający w różnych częściach kraju partnerzy porozumiewali się korespondencyjnie. W tych rzadkich momentach, gdy wspólnicy tworzą w najściślejszym porozumieniu od początku do końca procesu kreacji, nie obejdzie się z kolei bez dawki fizjologicznych i społecznych patologii. Całej ich palety bez wątpienia zaznała braterska fuzja

---

<sup>11</sup> Zob. też cyfrową wystawę na portalu BiFi [Bibliothèque du Film – dop. tłum.] poświęconą duetowi Truffaut–Gruault: *Le cinéma à quatre mains. Les films écrits par François Truffaut et Jean Gruault* (wrzesień 2005, dostępne w sieci pod adresem: [www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut/reperes/analyse-detaillee/Analyse\\_detaillee.pdf](http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut/reperes/analyse-detaillee/Analyse_detaillee.pdf)). Wbrew tytułowi dokumenty prezentowane na stronie ujawniają, że protagonistów pracy nad scenariuszem było więcej niż tylko dwóch.

<sup>12</sup> Zob. recenzję Iriny Kirchberg: „Do you know... ? et „Thinking together”. *Observer les formes de l’action collective*, „Genesis” 2015, nr 41.

<sup>13</sup> M. Lafon, B. Peeters, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d’écrivains*, Paris 2006.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 146.

obu Goncourtów w trakcie pisania *Dziennika* zamierzonego jako „spowiedź z dwóch żywotów nierozłącznych w przyjemności, znoju, trudzie [...] [którą można – dop. tłum.] potraktować jako ekspansję jednego mnie i jednego ja”<sup>15</sup>.

## Asymetrie: różnorodne formy współdziałania literackiego

Skoro istnieją duety pisarzy po równo dzielących pracę i przestrzeń sygnatury, to są też twórcy, którzy opierają się na silnym zróżnicowaniu ról, i wreszcie tacy, którzy jednoczą się zupełnie – a różnaitość tych układów nie wpływa ani na obraz autora/narratora ukształtowany w tekście (Erckmann–Chatrian wyraża[ją] się najchętniej w liczbie pojedynczej: „Muszę ci powiedzieć”), ani na publiczny wizerunek duetu autorskiego, ani na sposób rozporządzania napisanymi do spółki utworami. Dysproporcje wkładu autorskiego, na które wielokrotnie wskazują w swym opracowaniu Lafon i Peeters, mogą zaskakiwać tylko wtedy, gdy dyktuje je idealne wyobrażenie strukturyzujące nasze podejście z braku prawdziwej znajomości źródeł zespołowego tworzenia. Wystarczy sięgnąć do reguł innych sztuk, lepiej znanych od tej strony i otwarcie zespołowych, by przypomnieć, że duet pociąga za sobą przede wszystkim odmiennosc kompetencji i zadań: kompozytor i librecista operowy, producent i reżyser filmowy, dramatopisarz i reżyser teatralny wspólnie kreują dzieło i nikogo nie dziwi asymetria ich wkładu w przedsięwzięcie, jak też nikogo nie wzrusza zaistniała – trwała lub zmienna – hierarchia. W dziedzinie literatury wystarczy wziąć pod uwagę wszystkich anonimowych współpracowników, począwszy od ghostwriterów redagujących dla różnych sław w istocie gotowe do druku teksty, a kończąc na skromnych pomocnikach pożytecznych na jakimś etapie pracy, np. w sprawdzaniu detali historycznych lub topograficznych.

Wyjątkowy i egotyczny pisarz, jakim był Stendhal, w całej swej karierze egzekwował lub wysuwał propozycję literackiej współpracy w najrozmaitszym kształcie: pisał książkę na spółkę z drugim autorem (*Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*)<sup>16</sup>, posyłał rękopisy do poprawy kuzynowi, pomagał

<sup>15</sup> Przedmowa Edmonda de Goncourt do *Dzienników*, cytowana i skomentowana przez Lafona i Peetersa, *op.cit.*, s. 23 (wyd. pol.: E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przeł. J. Guze, Warszawa 1988). Cytowany passus z przedmowy Edmunda de Goncourt brzmi w tym przekładzie nieco inaczej: „dziennik jest naszym cowieczornym wyznaniem; wyznaniem, które składają dwie egzystencje nierozłączne w przyjemnościach, przykrościach i trudzie; dwie myśli bliźniacze, dwie dusze ze związków z ludźmi i przedmiotami czerpiące wrażenia tak podobne, tak identyczne, tak jednorodne, że wyznanie takie można uznać za wyraz jednej istoty, jednego ja”, *ibidem*, s. 7 [przyp. tłum.].

<sup>16</sup> Zob. recenzję z edycji tego tekstu w opracowaniu Hélène de Jacquélet i Sandry Teroni, „Genesis” 2015, nr 40.



przyjaciółce przejrzyć tekst jej powieści, przy okazji przywłaszczając sobie temat (*Lucjan Leuwen*), potulnie przyjmował sugestie Honoré Balzaca ponownej redakcji *Pustelni parmeńskiej*, a wręczając mu „*Pustelnię* poprzekładaną czystymi kartkami, które proszą o pańskie uwagi”<sup>17</sup>, domagał się, „by nazywać rzeczy po imieniu” i dyskretnie czyścić („usuwać linijki, w których jest przyczyna błędu”), nie żałując ostrego cięcia nawet tam, gdzie to najbardziej bolesne („Zakochany w wizji tych czarujących ustępów, sam nie czuję ich dłużyżn”<sup>18</sup>). Najogólniej rzecz biorąc, przegląd rękopisów Stendhala pozwala stwierdzić, że jego pisarstwo zakłada wypowiedź wieloosobową i wielowarstwową, a odbiorca bliski jest zajęcia strukturalnej pozycji współautora<sup>19</sup>.

Nadal podaje się w wątpliwość, by Émile Zola, jako przywódca ruchu literackiego, angażował się w kolektywne pisanie, choć przykłady na to, odkryte przez Alaina Pagès<sup>20</sup> w swej obfitości i różnorodności przekraczają najśmielsze wyobrażenia. Tymczasem znaczenie partnerów „samotnika z Croisset” jest często zacierane i umniejszane i dotyczy to zarówno Maxime’a du Campa, zapomnianego współautora *Par les champs et par les grèves*, jak i Guya de Maupassanta, robiącego kwerendy do *Bouvarda i Pérucheta*, nie pomijając tak istotnych, poświadczonych interlokutorów jak Gustave Flaubert, Louis Bouilhet i Georges Sand.

Indywidualista i demiurg tej rangi co Joyce, który wolał widzieć swoje dzieła przez wiele lat raczej niepublikowane niż dopuścić najmniejszą cenzurę czy niewielkie ustępstwo wobec wydawców – nawet on nie pracuje przecież w odosobnieniu. Ma dar wyszukiwania ochotników, którzy wykonują dla niego drobne kwerendy w Dublinie albo na jego prośbę czytają wybrane prace i sporządzają notatki, które później włączy do swoich utworów, niekiedy bez żadnej weryfikacji. Zleca pewnej damie przepisywanie zeszytów z nieczytelnymi dla jego chorych oczu gryzmołami, doskonale wiedząc, że ich rozszyfrowywanie niechybnie pociągnie za sobą mnóstwo błędów. A mimo to używa tych transkrypcji niczym swoich własnych notatek, a powstałe deformacje wplata w dukt *Finnegans Wake*. Po czterech latach pracy nad tą powieścią skłania swą chlebobodawczynię Harriet Shaw Weaver, by dała mu zlecenie podobne do tych, jakie powierzano malarzom i rzeźbiarzom. Zleciodawczyni

<sup>17</sup> List z 4 kwietnia 1841. Stendhal, *Korespondencja (wybór)*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, wybór, oprac. I. Wachlowska, Warszawa 1963, s. 526.

<sup>18</sup> Dedykacja przedrukowana przez Alfreda Hervé-Gruyera [w:] *Une découverte: un exemplaire dédié de „La Chartreuse de Parme”*, „L’Année stendhalienne” 2005, nr 4.

<sup>19</sup> Na ten temat, a ściślej o projekcie przepisywania *Pustelni*, zob. D. Ferrer, J.-J. Labia, *Bien vu, malentendu, mit-dit: réécritures „balzaciennes” de la „Chartreuse de Parme”* [w:] *Balzac et alii, génétiques croisées. Histoires d’éditions*, red. T. Kamada, J. Neefs, GIRB-Université Paris Diderot, Paris 2012 ([http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa\\_files/FerrerLabia.pdf](http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/FerrerLabia.pdf)).

<sup>20</sup> Zob. recenzję: J.-M. Hovasse, *Alain Pagès, „Zola et le groupe de Médan. Histoire d’un cercle littéraire”*, Paris, Perrin, 2014, „Genesis” 2015, nr 41.

prosi go więc o poetycki kawałek poświęcony kurhanowi giganta: Joyce po swoim to realizuje i umieszcza powstały tekst na początku książki. Wreszcie w chwili wyczerpania i zniechęcenia proponuje ukończenie powieści pisarzowi o nazwisku James Stephens, urodzonemu w Dublinie w tym samym dniu co on. Wystarczy, jak zapewnia Joyce, kilka wskazówek, a łatwo doprowadzi rzecz do skutku... Wiele byśmy dali za to, by się dowiedzieć, co to były za wskazówki, ale Stephens, ma się rozumieć, grzecznie odmówił!

Joyce gwałtownie sprzeciwiał się jakimkolwiek interwencjom wydawców, wielu liczących na publikację autorów nie ma jednak innego wyjścia, jak tylko uznać wymogi wydawnictwa i zezwolić, by tekst został poddany procesowi mniej lub bardziej gruntownej rewizji, która z angielska nazywana jest *editing*. Ten rodzaj interwencji trudno z góry sklasyfikować jako antywspółpracę, chyba że chodzi o utrwalenie wiktymizującego obrazu relacji autor–wydawca, typowej pozostałości romantycznej wizji geniusza, wystawionego na żer wrogiego otoczenia – wizji niemającej często wiele wspólnego z rzeczywistością.

Sytuacja przedstawia się zupełnie inaczej w literaturze amerykańskiej ze względów kulturowych, których nie ma sensu teraz analizować. Amerykańscy pisarze bez zażenowania potwierdzają wpływ swych wydawców lub agentów, a wydawnicza machina nie usiłuje za wszelką cenę tuszować tego faktu, by utrzymać reputację swych autorów. Nie jest tajemnicą, że powszechnie znana powieść tej miary, co *Wielki Gatsby* została rozsądnie przeredagowana dzięki współpracy autora z wydawcą. *Sartoris*, powieść Williama Faulknera i przedmiot sławnego artykułu Jeana Paula Sartre’a, od deski do deski przerobił agent Faulknera Ben Wasson; wiemy również, że pod koniec kariery, już po odebraniu Nagrody Nobla, pisarz trawił całą noc na przeglądaniu rękopisów w towarzystwie swego redaktora i posłusznie przyjmował jego rady. Niewykluczone, że to samo, choć w sposób niezinstytucjonalizowany i jednostkowy, dzieje się we Francji, ale sprawy te otacza taka pruderia, że trudno o nich mówić. Wpływ wydawców na powstanie *W poszukiwaniu straconego czasu* w kształcie, jaki znamy, był długo przemilczany i wciąż się go umniejsza<sup>21</sup>. Znaczenie i zasadność interwencji redakcyjnych łatwiej uznać w przypadku pisarzy minorum gentium lub też uprawiających gatunki postrzegane jako pośrednie, np. literaturę dziecięcą: tu już nie ma powodu odwracać oczu od rękopisów Jules’a Verne’a, których marginesy wypełniają władcze zalecenia jego wydawcy i mentora Pierre’a Jules’a Hetzela<sup>22</sup>. W Niemczech pojawiło się ostatnio studium socjologiczno-historyczne na temat profesji „lektora” od po-

<sup>21</sup> N. Mauriac Dyer, *Proust inachevé. Le dossier „Albertine disparue”*, Paris 2005.

<sup>22</sup> P. Scheinhardt, *Jules Verne sous la tutelle d’Hetzl. La question de la censure dans le manuscrit d’Une ville flottante* [w:] *Genèse, censure, autocensure*, red. C. Viollet, C. Bustarret, Paris 2005 oraz *idem, Jules Verne: un processus d’écriture sous contrainte*, „Genesis” 2011, nr 33.

czątku XX wieku do czasów współczesnych<sup>23</sup>. Lektor doradza wydawnictwu, towarzyszy w pracy twórczej autorowi, uczestniczy w planowaniu przedsięwzięć edytorskich i wpisywaniu ich w spójną politykę przedsiębiorstwa. Analiza dokonana przez Ute Schneider opiera się na przypadkach konkretnych znaczących lektorów (często będących też autorami), takich jak Christian Morgenstern, Moritz Heimann, Hermann Kasack czy Friedo Lampe. Badaczka przygląda się również ewolucji rozmaitych zadań, jakie w ciągu wieku wykonywali przedstawiciele tego z natury anonimowego fachu, pozbawionego wyraźnej ścieżki formacji zawodowej i stabilnej społecznej reprezentacji. Historia literatury wydaje się mocno powiązana z ekonomicznym działaniem wydawnictwa, którego strukturę socjo-zawodową naznacza podstawowa ambiwalencja między duchem a towarem, wartościami literackimi a ideami marketingu, między twórcami a domem wydawniczym. W XXI wieku, jak pisze Ute Schneider, „lektor” został ochrzczony „menedżerem produkcji”.

## Kolektywy aksjologiczne

Charakter notatek sporządzonych przez Ezrę Pounda w rękopisie *Ziemi jałowej* nie pozostawia miejsca na żadne niejasności: nie chodzi tu o współtworzenie poezji, jak choćby w wypadku *Lyrical Ballads* Williama Wordswortha i Samuela Coleridge’a, a jedynie o pogłębioną pracę edytorską. W przeważającej części sprawa dotyczy wydawania sądów: ten fragment nie jest dobry i trzeba go skrócić, ten nie wydaje się dość oryginalny, to słowo lub ten rym nie jest odpowiedni... Pound służył jako dobrowolny doradca literacki całemu pokoleniu młodych pisarzy, choć nie wszyscy byli tak ulegli jak Eliot. Joyce, jak już wspomniano, odrzucał jakąkolwiek interwencję, szczególnie zaś buntował się przeciw apelom Pounda o umiar. Miał bowiem niezbitą pewność co do wartości tego, co pisał (Eliot wyraził się, że cechowało go „prawdziwe przekonanie fanatyka”<sup>24</sup>). Współpraca, której sobie życzy, ma dać mu asumpt do podkreślenia własnej niezależności albo też pozwala kontynuować raz obraną i ustaloną wcześniej drogę. I przeciwnie, wielu pisarzy (jak T.S. Eliot czy inna współczesna postać, Virginia Woolf) poważnie wątpi w wartość, całkowitą lub względną, swego pisarstwa. Chętnie przyjmują oni, a nawet pragną, osądu mniej lub bardziej upoważnionej władzy. Gdy ocena zostanie wydana, mogą ją zaakceptować, poprawiając dzieło zgodnie z krytycznymi sugestiami, albo też mogą się zbuntować, jeśli pozwala na to instytucjonalny i emocjonalny

<sup>23</sup> U. Schneider, *Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen 2005.

<sup>24</sup> List Eliota do Johna Quinna, cytowany w *The Waste Land: A Facsimile*, s. XX.

układ sił. W obu wypadkach to starcie aksjologiczne (to jest odnoszące się do wartości i ich hierarchii) odgrywa znaczącą rolę.

Ocena wydana na życzenie lub narzucona byłaby pierwszym etapem, w którym dzieło, zamknięte dotąd w kręgu idiosynkratycznych wyborów swego twórcy, styka się ze światem zewnętrznym i obowiązującymi w nim wartościami<sup>25</sup>. Jeśli interwencja współpracownika może odgrywać tu rolę przedsonka lub pomostu wiodącego ku rzeczywistości, bez wątplenia niewłaściwie byłoby mówić o niej jako pierwszym kontakcie z wartościami świata zewnętrznego. Te wartości, mniej lub bardziej zinterioryzowane w procesie społecznej adaptacji, są nieuchronnie obecne od samego początku tworzenia i często ich wcieleniem bywają realne lub fantazmatyczne figury. W studium o Fiodorze Dostojewskim<sup>26</sup> Sigmund Freud przypisuje dużą rolę wymagającemu superego, które jest niczym innym, jak interioryzacją figury ojca. Bez odwoływania się do zjawiska nieświadomości pewna gałąź współczesnej psychologii definiuje „ja” jako „dialogiczne”, przyznając istotne miejsce wyobrażonym dialogom, jakie ludzie od dzieciństwa przez całe życie wplatają w ciąg swych działań, myśli i interakcji z innymi<sup>27</sup>. Dialogi, z których utkana jest nasza egzystencja, stanowią integralną część procesu twórczego, a zwłaszcza tego etapu genezy, którym jest ocena. Kiedy odczytuję napisany przez siebie tekst, włączam niejako cudze spojrzenie: w takich momentach mogę przyjąć perspektywę mentora, rówieśnika lub publiczności (a precyzyjnie rzecz ujmując, określonej publiczności) – a nawet perspektywę wydawcy, dla którego przeznaczam mój tekst. By ich zadowolić albo też zaskoczyć, żeby zrobić najlepsze wrażenie czy też *pour épater le bourgeois*, wzywam postać (lub postaci), których sąd podyktuje dalsze zmiany. To, co traktujemy jako najbardziej osobistą, najintymniejszą część pracy twórczej: uznanie będące podstawą dalszego wyboru w istocie wyrasta z pracy zbiorowej, *in praesentia*

<sup>25</sup> *Mutatis mutandis* proces aklimatyzacji dzieła można by porównać z wysiłkiem współpracowników Antona Brucknera przystosowujących jego partytury do świata, w którym miały zostać zaprezentowane. „Socjalizacja tego dzieła zaczynała się od działań przygotowawczych, to znaczy od decyzji dwóch redaktorów chcących ulepszyć symfonię z punktu widzenia rozmaitych parametrów jej interpretacji, przekonani, że do poprawek i zmian upoważniała ich długa współpraca z kompozytorem oraz ich własna ekspertyza”. P.-M. Menger, (*S'*)*autoriser Bruckner et ses élèves, entre coopération et perte de contrôle*, „Genesis” 2015, nr 41, s. 67.

<sup>26</sup> S. Freud, *Dostojewski et le parricide* [w:] *Résultats, idées, problèmes*, t. II: 1921–1938, Paris 1998 (wyd. pol.: *idem, Dostojewski i ojcostwo* [w:] *idem, Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009).

<sup>27</sup> H.J.M. Hermans, H.J.G. Kempen, *The Dialogical Self: Meaning as Movement*, San Diego–London 1993. Autorzy (szukając chętnie wsparcia dla swej teorii w filozofii, literaturze i muzyce) podają kilka przykładów takich wyobrażonych interlokutorów: „Odnajdujemy siebie, na przykład wchodząc w kontakt z naszymi krytykami, rodzicami, z fotografią osoby, za którą tęsknimy, z postacią z filmu lub snu, z naszymi bogami, naszym odbiciem w lustrze, z naszymi dziećmi lub naszymi zwierzakami” (s. 70).

albo *in absentia*. Jakaż byłaby różnica między interakcją z uwewnętrznionym źródłem oceny a rzeczywistą współpracą poza różnicą, jaka dzieli fantazmat od rzeczywistości? Prawdopodobne, że oto wymagowany rozmówca, którego tożsamość mogę określić tylko w granicach mojego własnego doświadczenia, wyda sąd mniej nieoczekiwany, a przy tym bezpośrednio dla mnie zrozumiały, w porównaniu z prawdziwym rozmówcą w realnym dialogu – czy nie byłby to dowód, że w nim samym także mnożą się rozmaite instancje (jak w wypowiedzi Deleuze’a i Guattariego użytej jako motto tego artykułu).

Co więcej, gdy zwiększa się liczba protagonistów, dynamika grupy staje się coraz bardziej złożona i nieprzewidywalna. Ugrupowania literackie często są w mniejszym stopniu kolektywami wytwarzającymi teksty, a bardziej stowarzyszeniami wzajemnej lektury, laboratoriami, w których ustanawia się wspólne hierarchie wartości, eksperymentując w wąskim kręgu przyjętych norm, które mogą, albo i nie, zostać kiedyś przyjęte przez ogół. Wyjątkowy typ współpracy aksjologicznej napotkamy w grupie surrealistów, w praktykowanym przez nich ćwiczeniu „szkolnych not”, gdy każdy wystawiał ocenę dziełom literackim, klasykom literatury (a także np. różnym częściom ciała kobiety). Oceny te potem starannie spisywano w dwukolumnowej tabeli, odsłaniając poważne rozbieżności (Friedrich Nietzsche otrzymał od André Bretona 11 punktów, a od Philippe’a Soupaulta – 2; Stéphane’a Mallarmégo na 12 ocenił Louis Aragon, na 15 Paul Éluard...). Powtarzanie tego doświadczenia wydawało się prawdziwym zbiorowym ćwiczeniem w ustalaniu zakresu upodobań. W grupie Oulipo zasady są teoretycznie doskonale wyjaśnione (dany tekst musi być odpowiedzią na konkretne ograniczenie), ale jak dowodzą dokumenty cytowane przez Camille Bloomfeld, odciska się w nich niepewność co do innych wartości (takich jak oryginalność, elegancja, kunszt). Prawdopodobnie jest to wystarczający powód, by członkowie grupy poddawali swoje prace pod ocenę partnerów<sup>28</sup>.

## Architektura, sztuka współpracy

To, co nazwaliśmy współpracą aksjologiczną, dobrowolną lub narzuconą, nie jest rzecz jasna zastrzeżone tylko dla literatury. Spotyka się ją we wszystkich formach aktywności twórczej, choć bez wątpienia nigdzie nie przybrała

<sup>28</sup> Zob. zwłaszcza pełen niepokoju list Luca Étienne’a: „wielu członków Oulipo powiedziało mi, że była to od dawna najlepsza ich praca. [...] nie mam złudzeń co do zysku, jaki mój udział przynosi pozostałym kolegom”. Cyt. za: C. Bloomfield, *Une écriture réellement collaborative? Incidences génétiques du fonctionnement démocratique de l’Oulipo*, „Genesis” 2015, nr 41, s. 127.

tak zinstytucjonalizowanego kształtu jak w architekturze<sup>29</sup>. Starcie ocen może przybrać tam różne odcienie, ale najbardziej emblematiczną jego formą jest konkurs. Jury, w którego składzie koniecznie powinny się znaleźć odmienne i czasem przeciwstawne osobowości, ocenia nie tyle skończone dzieła, ile projekty; decyduje, czy zostaną zrealizowane lub nie, wymuszając na nich ostateczne zmiany. Poza tym (fundamentalnym) względem architektura jest prawdopodobnie jedną z form twórczości, w której różne strony zbiorowego działania najmocniej rzucają się w oczy (oprócz teatru i kina, które tu pomijamy, ponieważ znalazły opracowanie w kilku artykułach prezentowanych w dalszej części 41. numeru „Genesis”). Może się zdarzyć, że jedna i ta sama osoba podejmuje decyzję o budowie, obmyśla projekt i realizuje go od początku do końca (Listonosz Cheval<sup>30</sup>), ale to wyjątkowa sytuacja w wypadku konstrukcji o większym rozmachu. Rozmiary dzieła, nieuniknione wyzwania techniczne, problemy z finansami oraz adaptacją środowiska przez cały czas trwania prac wykonawczych, które mogą się ciągnąć jeszcze długo po śmierci architekta – wszystko to razem sprawia, że w architekturze udział wielu rąk jest w gruncie rzeczy nieunikniony. Nie poprzestaniemy tu wyłącznie na roli najrozmaitszych specjalności zawodowych, które spotykają się na placu budowy, lecz powiemy też parę słów o pracy w ścisłym znaczeniu architektonicznej.

Konflikty sądowe niemal zawsze mają jakiś wpływ na rozważania teoretyczne i często rzucają światło na podstawowe kwestie. I tak oto w związku z powstaniem sali Filharmonii Paryskiej w procesie wytoczonym ostatnio w tej sprawie stanęli przeciw sobie twórca budynku, Jean Nouvel, prototyp współczesnego „wielkiego architekta”, oraz miasto Paryż, właściciel budowli. Nouvel przekonany, że jego projekt został zniekształcony, żąda zmian oraz zakazuje używania swojego nazwiska dopóty, póki nie zostaną wprowadzone poprawki. Wnikliwe przebadanie argumentów podnoszonych przez obie strony byłoby pasjonujące, ale niestety nie ma na nie miejsca w ramach krótkiego wprowadzenia. Musi nas zadowolić oświadczenie architekta przed sądem:

W Atelier Jeana Nouvela nie dzieje się nic poza moją wiedzą. Zaczynam i kontroluję każdą rzecz. Nie mogę wam powiedzieć, że to ja wszystko zrobiłem, nie miałyby to sensu. Nawet współcześni artyści nie wykonują dziś swych prac własnoręcznie, to już inna epoka. Ale architekt – to właśnie ja.

---

<sup>29</sup> Zob. nr 14 „Genesis” poświęcony architekturze, a szczególnie wyczerpujący artykuł Pierre’a-Marca de Biasiego *Pour une génétique de l’architecture*. Wspomniany numer wyprowadzał pojęcie genetyki architektury, w naturalny sposób bazując na paradygmacie genetyki literackiej; zasadniczo przyjęto podejście do architekta jako indywidualnego autora, biorąc jednak pod uwagę wkład wielu podmiotów, widocznych i ukrytych, jak choćby twórców standardów budowlanych.

<sup>30</sup> Ferdinand Cheval, pracownik poczty, od 1879 roku przez ponad trzy dekady budował swój autorski i fantazyjny Pałac Idealny w Hauterives [przyp. tłum.].

I jeszcze zwrot jednego z adwokatów reprezentujących przeciwną stronę: „Proszę zanotować, że Pan Jean Nouvel przyznaje, iż nie jest autorem wszystkich elementów projektu”<sup>31</sup>.

To prawda, że w naszej epoce ważne projekty są na ogół realizowane przez wielkie agencje zaprzęgające do dzieła znaczną liczbę pracowników, architektów na etacie, kreślarzy i inżynierów, a wszystko podpisuje się jednym lub dwoma wielkimi nazwiskami (dodajmy jeszcze, że część planu dzieła napisał wcześniej sponsor, zanim jeszcze agencja zabrała się do pracy; część ta ma formę spisu wydatków, a zawarte w niej specyfikacje są rezultatem wymiany między różnymi ośrodkami władzy: technicznymi i politycznymi). Nawet w dawnych czasach architekt nie mógł twierdzić, że „wszystko zrobił”.

Przenieśmy się do połowy XVII wieku i weźmy przykład Giana Lorenza Berniniego, sławnego architekta, którego Ludwik XIV sprowadził za wielkie pieniądze i z książęcymi honorami po to, by stworzył wschodnie skrzydło Luwru. Niezadowolony z propozycji francuskich architektów król poprosił o sporządzenie projektu głównych mistrzów włoskich i wybrał pracę Kawalera Bernina. Mamy szczęście, że szczegóły pobytu tego wielkiego człowieka w Paryżu zostały sumiennie odnotowane<sup>32</sup>. Mianowicie dowiadujemy się, że Bernin zadbał o to, by towarzyszył mu asystent („pan Mathieu” [Mattia Rossi – dop. autorów] będący na jego usługach architekt<sup>33</sup>); asystent miał sporządzić plany i opracować rozliczne detale, a odegrał także ważną rolę w obmyśleniu rozkładu pomieszczeń pałacu. To on czuwał nad budową, gdy jego pryncypał po dziewięciu miesiącach wyjechał do Rzymu. Plany i szkice regularnie trafiały do akceptacji Ludwika XIV, radzono się również królowej, metresy króla, wszystkich znaczących członków dworu, których zdanie miało większe lub mniejsze znaczenie. Nawet w systemie władzy absolutnej finansowe ryzyko było tak duże, iż namiętność budowania, obojętnie jak przemożna, narażona była na wahania i niepewności. Prace przebiegały nade wszystko w stałym kontakcie z Jeanem-Baptiste’em Colbertem, nadzorcą pałaców królewskich, który nieustannie nakłaniał architekta do rewizji planu, zanadto skupionego na fasadzie i niedbale pomijającego wygodę, a nawet bezpieczeństwo królewskich apartamentów. Według Bernina największą trudnością była jednak współpraca z poprzednikami, „dostosowanie się do tego, co już było”, włączenie planów w istniejącą strukturę, w korpus zbudowany już pałacu.

<sup>31</sup> *Jean Nouvel traîne son bébé en justice. Le conflit entre architecte et la Philharmonie de Paris se poursuit devant les tribunaux*, dodatek do „Le Monde” z 15–16 lutego 2015 roku, s. 17. (Tytuł artykułu w dzienniku jest już sam w sobie interpretacją roli architekta: *Jean Nouvel ciągnie swoje dziecko po sądach. Konflikt między architektem i Filharmonią Paryską toczy się przed trybunałem* [przyp. red.]).

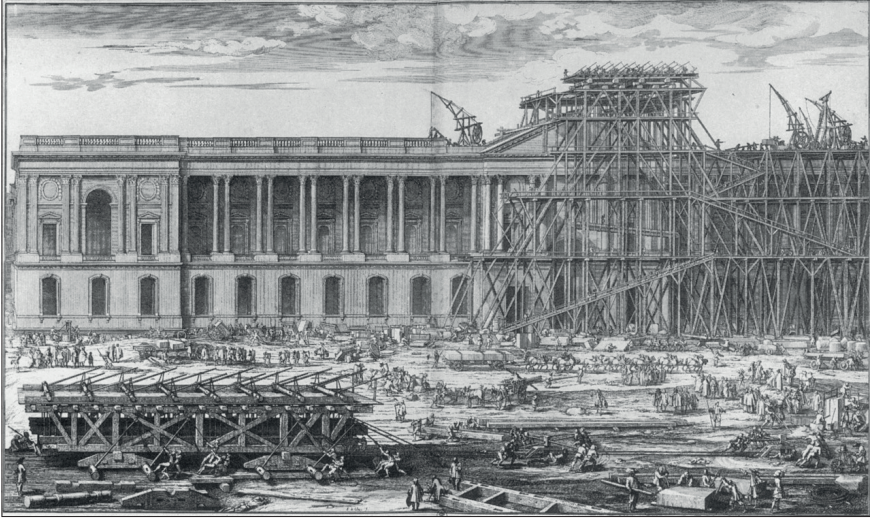
<sup>32</sup> P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, red. L. Lallanne, Paris 1885.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 28.

Ten model ponadhistorycznej współpracy jest wspólny wszystkim formom twórczości artystycznej (tworzymy, zawsze idąc po śladach wcześniejszych dzieł, z nimi lub przeciw nim); ale w architekturze dokonuje się to w szczególnej postaci dialogiczności *in presentia*: czasowe następstwo przekłada się na przyległość w przestrzeni. Skoro Antonio Sangallo nie żył, kiedy z kolei Michał Anioł podjął się ukończenia Palazzo Farnese, a następnie Vignola włączył się do dzieła po śmierci Michała Anioła, nie możemy rzec, że wszyscy trzej wielcy architekci współpracowali ze sobą w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale też nie da się powiedzieć, że tworzyli niezależni jeden od drugiego. Michał Anioł wyraźnie sformułował swój projekt w relacji z tym, co już było wzniesione, a Vignola musiał komponować na tym materiale, który stworzyli jego poprzednicy. Patrząc jeszcze szerzej, można rozważać, czy istnienie bazyliki Haghia Sophia w Stambule stanowiło inspirację, wyzwanie czy przeszkodę dla otomańskich architektów: czy powinniśmy mówić o współpracy, w ciągu tysiąca lat, między bizantyjskimi pomysłodawcami bazyliki a Minarem Sinaem i jego następcami?

Wracając do Luwru i Bernina, można stwierdzić, że nie miał on szczęścia, by zapisać swój wkład w formie budynku, bowiem jego plan porzucono wkrótce po tym, jak król uroczyście umieścił w ziemi kamień węgielny. Projekt ten pozostaje wszakże podwaliną dzisiejszego Luwru: w sensie materialnym, ponieważ następcy musieli usadzić budynek na fundamentach, które zaczął stawiać Bernini; przede wszystkim jednak w sensie intelektualnym, gdyż późniejsze projekty sporządzano w powiązaniu z jego planami, choćby oznaczało to otwarty sprzeciw albo też dla tej przyczyny, że Colbert i Ludwik XIV mogli sprecyzować czy przeformułować swoje oczekiwania estetyczne i materialne, tylko opierając się na niedostatkach włoskiego wzoru. To, co z marszu nazywamy dziś kolumnadą Peraulta, a co ogłosił arcydziełem architektury francuskiej sam Wolter, zawdzięcza, poza oczywiście wkładem Claude'a Peraulta, jakąś swą część Włochowi; ale zasłużył się tu i Louis Le Vau, i Charles Le Brun, i Ludwik XIV, i Colbert, a także wszyscy ci znani lub bezimienni twórcy przez trzy stulecia pieczołowicie cyzelujący budowlę, robiący w niej niewczesne poprawki, przeprowadzający w niej okna w XVIII wieku lub drążący fosy za André Malraux, wszyscy oni złożyli się na formę, którą znamy dzisiaj (il. 2).





Il. 2. Budowa wschodniej fasady Luwru, grawiura Sébastiena Leclerca

Źródło: Musée du Louvre.

## Malarstwo: własną ręką?

Uwaga Jeana Nouvela („Nawet współcześni artyści nie wykonują dziś swych prac własnoręcznie, to już inna epoka”) otwiera problem autorstwa w sztukach plastycznych, sztukach całkowicie autograficznych zgodnie z ujęciem Nelsona Goodmana. To prawda, że dziś wielu znanych artystów ma porównywalne z biurami projektowymi architektów liczne zespoły, które odgrywają pierwszorzędą rolę w realizacji dzieła. Można w tym dostrzec zerwanie z tradycyjnym modelem artysty, stojącego przed sztalugami i płótnem, na którym każde dotknięcie jego pędzla stanowi ekwiwalent podpisu. Jeśli ten model wciąż jest nośny, nie należy przeceniać jego uniwersalności<sup>34</sup>. Nie odbiegając daleko ku cywilizacjom, w których taka koncepcja sztuki i artysty byłaby po prostu nie do pomyślenia, wystarczy cofnąć się nieco w czasie do różnych praktyk działania pracowni malarskiej w różnym stopniu podważających kwestie autorstwa i autorytetu. Wiadomo, że w XVI wieku w Wenecji<sup>35</sup> albo w XVII stu-

<sup>34</sup> Zob. na ten temat: *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art (XVIe–XXe siècle)*, red. Ch. Guichard, Paris 2014.

<sup>35</sup> C. Corsato, *Authenticité et autorialité à Venise au XVIe siècle. Sources littéraires et pratiques artistiques* [w:] *De l'authenticité...*, s. 21–44.

leciu w Antwerpii<sup>36</sup> nazwisko artysty, jego podpis, a także jego styl mogły przejść – niczym kapitał handlowy, z ojca na syna albo z mistrza na ucznia. Chodziło o fabryczną, jeśli nie przemysłową, to przynajmniej rzemieślniczą markę, która z pewnością wyrosła ze szczególnej działalności uznanego artysty, przechodząc z kolei w rozliczne ręce. Skoro dziedzic rozwija markę<sup>37</sup>, można uznać ją za przedmiot transpokoleniowego współdziałania.

Również we wnętrzu pojedynczego obrazu może zachodzić, i często zachodzi, zjawisko twórczego współdziałania. Poza okolicznościami, gdy uczeń finalizuje zaczęte i pozostawione przez mistrza obrazy, znajdziemy i następujące przypadki: mistrz zleca swemu wyszkolonemu współpracownikowi, niewykluczone, że bardziej sprawnemu w tej dziedzinie, namalowanie fragmentu obrazu (pejzażu w tle, roślinności, zwierząt); po wykonaniu twarzy na portrecie pozostawia swym uczniom troskę o domalowanie ciała i rąk; naszkicowawszy obraz, powierza pracownikom atelier wykonanie całości; odpowiadając na zlecenia, każe współpracownikom skopiować jedno ze swych dzieł, niekiedy z dodanymi przez nich wariantami; pracownia tworzy dzieło na podstawie szkicu mistrza; prace ucznia retuszują ręką mistrza... W każdym z tych przykładów podpis mistrza może widnieć na obrazie. Ku wielkiemu rozczarowaniu zwolenników atrybucji w historii sztuki oraz tradycji koneserskiej (*connoisseurship*) ostatnie badania wykazują, że u sporego grona sławnych artystów nie sposób zdefiniować „twardego rdzenia dzieła”, na który składałyby się prace wykonane wyłącznie przez mistrza, co pozwoliłoby z kolei zidentyfikować obrazy dotknięte ręką pomocników<sup>38</sup>.

Jeśli historia sztuki zdołała stopniowo się zmierzyć z zagadnieniem „ręki” malarza, to być może zawdzięczamy to modernistycznym i postmodernistycznym artystom, którzy umieścili ten problem w centrum swej pracy. Od Andy Warhola, poprzez sztukę konceptualną, do Jeffa Koonsa, zlecenie wykonania dzieła stało się osobną praktyką artystyczną. Czy komuś zależało na krytyce statusu artysty czy też na pragmatycznym jego wzmocnieniu przez wzmogoną produktywność, rozróżnienie między koncepcją i realizacją długo szło w parze z podtrzymywaniem suwerenności sygnatury. Ta ostatnia z kolei stała się przedmiotem eksperymentów, wśród których na najbardziej radykalny zdobył się Philippe Thomas, założyciel agencji pod nazwą *Les ready-made appartement à tout le monde* [Ready-mades należą do wszystkich – dop. tłum.]. Działalność agencji polega na sprzedaży dzieł, których nabywcy, zgodnie z umową, stają się autorami tych dzieł. Poza tym ekstremalnym przykładem wielu artystów lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych mnożyło doświadczenia z pracą zleconą oraz dzieleniem obowiązków autorskich. Jednym z nich jest

<sup>36</sup> E.A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven 1998.

<sup>37</sup> Jak w przypadku Bassano, o którym pisze Carlo Corsato, *op.cit.*

<sup>38</sup> Zob. *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, red. A. Tummers, K. Jonckheere, Amsterdam 2008.

Pierre Joseph, który powołuje się na Thomasa w publikowanym w naszym piśmie wywiadzie<sup>39</sup>. Na tle jego ostatnich prac, skoncentrowanych wokół problemu kształcenia i niewiedzy, z pewnością nieprzypadkowy jest pomysł otwarcia swoistej antypracowni mistrzowskiej. Zaproszono w niej uczestników do rysowania z pamięci, bez pomocy i zewnętrznych wzorników, mapy dzielnicy, mapy Francji albo części ludzkiego ciała (*Atlas*, tekst Ch. Besson, Montpellier 2004) – prace te następnie zaprezentowano na wystawie i w publikacji opatrzone nazwiskiem Josepha.

### Jednoczesność, następstwo, przemienność: (współ)pracować w czasie

Sylwetki różnych osobistości wywołane w tym przeglądzie dowodzą, że rozmaite formy współdziałania nie wpisują się w ten sam sposób w bieg czasu. Wypada tu przede wszystkim rozróżnić współdziałanie symultaniczne i sukcesywne.

Do pierwszej kategorii zaliczymy pisarzy, którzy jak Chemin i Bacqué, duo dziennikarek uchwycone na filmie przed ekranem komputera, pracują nad wspólnym tekstem. Byłby to również casus muzyków improwizujących na koncercie, jak twórcy jazzowi badani przez Beckera i Faulknera, oraz przypadek aktorów improwizujących na scenie. Tu mieszczą się także twórcy filmu zebrani przez producenta w emblematycznym wiejskim zajeździe.

Do drugiej kategorii należą przede wszystkim wykonawcy w sztukach, które Henri Gouhier nazywa dwustopniowymi (*arts à deux temps*), a Nelson Goodman – sztukami dwufazowymi. Kompozytor partytury muzycznej, autor sztuki teatralnej na pewnym etapie potrzebują nawiązania współpracy z co najmniej jednym interpretatorem, by uznać swoje dzieła za dopełnione. To, że niektórzy wirtuozi komponują dla siebie utwory, a aktorzy czasem piszą teksty swoich monodramów, niczego tu nie zmienia. Chodzi o umiejscowienie dwóch strukturalnie określonych twórczych instancji. Na odwrót, bywa, że architekt sam nadzoruje konstrukcję zaprojektowanego przez siebie budynku, ale taka sytuacja nie zdarza się zawsze, z różnych przyczyn, jak choćby takie: zarządzanie budową przejął ktoś tańszy na tym stanowisku; architekt sprzedał projekt komuś, kto kopiuje go w niezliczonych wersjach przez lata i na coraz to innym obszarze; architekt, jak Bernini, pragnie wrócić do Włoch przed zimą; albo po prostu – umiera.

---

<sup>39</sup> *Pierre Joseph – Exposition, proposition, délégation: une pratique artistique à l'ère de la signature multiple*, z P. Josephem rozmawiają N. Donin i Ch. Kihm, „Genesis” 2015, nr 41.

To ostatnie zakłócenie może nastąpić również w obrębie pierwszej fazy tworzenia: myślimy o twórcach takich, jak Josef Eybler i Franz Süssmayr kończących partyturę „Mozartowskiego” *Requiem* z nabożeństwem uczniów przyzwyczajonych do pracy u boku mistrza, ale też o Friedrichu Cerhli, który uzupełnił *Lulu*, „operę Berga”, sześćdziesiąt pięć lat po śmierci kompozytora. To samo dzieje się w sztuce jednofazowej, jaką jest malarstwo, o czym już była mowa. Nie brakuje również przykładów z obszaru literatury, takich jak *Lamiel* Stendhala/Jaques’a Laurenta albo wielokrotne próby ukończenia *Tajemnicy Edwina Drooda* Charlesa Dickensa, podejmowane niekiedy przez autorskie spółki (Carlo Fruttero i Franco Lucentini)<sup>40</sup>. Istnieje poza tym wiele innych przyczyn, mniej przykrych niż śmierć autora, które uzasadniają sukcesywne współtworzenie w sztukach jednofazowych. Ta szczególna forma pracy wspólnej, którą jest przekład z języka obcego, rozgrywa się w kategoriach czasowego następstwa: tłumacz „współpracuje” z autorem nad wspólnym dziełem, a dzieje się to za pośrednictwem ukończonego (niekiedy przed wiekami) tekstu. W istocie mamy tu do czynienia z dwoma wyraźnymi stadiami, choć nie tej samej natury, jak fazy opisane przez Goodmana. Gdy wreszcie weźmiemy pod uwagę kino, klasyczny system produkcji w Hollywood zakładał, że scenarzyści zabierali się jeden po drugim do tekstu scenariusza, ulepszając go lub przerabiając, zanim ostatecznie trafił do rąk reżysera odpowiedzialnego za realizację<sup>41</sup>.

Gdyby pójść dalej tym tropem, okaże się wszakże, że opozycja między następstwem i jednoczesnością jest bardziej złudna, niż się przypuszcza. We wspólnym tworzeniu tu i teraz tkwi zawsze element sukcesywności. Dwie dziennikarki nie uderzają przecież jednocześnie w klawiaturę jednego komputera, i jako żywo nie mówią jedna przez drugą: każda reaguje na to, co zostało uprzednio zaproponowane. Nawet nadzwyczajną osmozę zachodzącą między

<sup>40</sup> Na tej samej zasadzie Friedemann Sallis postawił ostatnio pytanie o uprawnienia muzykologów, którzy kompletują nieukończone dzieła wielkich kompozytorów (*Music Sketches*, Cambridge 2015, rozdz. X). Kiedy można powiedzieć, że przekroczyli oni granicę między rygorem naukowym (posuwając się aż do dźwiękowej rekonstrukcji materiału zebranego na podstawie rękopisów i dokumentów roboczych) a ich własną kreacją puszczoną w eter? Skoro wysiłek Jacques’a Laurenta przy redagowaniu jego wersji *Lamiela* uznamy za współpisanie, czym będzie praca Serge’a Linkèse’a, który narzucił porządek rozproszonym rękopisom Stendhala, by osiągnąć w końcu wersję przekonującą dla czytelnika? (zob. Stendhal, *Lamiel* [w:] *Œuvres romanesques complètes*, t. III, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 2014). Czy ta praca nie miesza się z pracą pisarza? Jeśli tak jest, czy należy rozciągnąć pojęcie współtworzenia na każdego badacza-wydawcę udoskonalającego kanoniczny tekst?

<sup>41</sup> J. Stillinger (*op.cit.*, s. 177–178) przedrukowuje nieprawdopodobny opis rozczłonkowania procesu pisania hollywoodzkiego scenariusza oraz taktyczną grę scenarzystów walczących o to, by być ostatnim redaktorem skryptu do chwili rozpoczęcia zdjęcia i tym samym, by trafić do czołówki, spychając całą resztę poprzedników w anonimowość.

Aragonem a Bretonem, która promieniuje z dokumentów opublikowanych po raz pierwszy przez Luca Vigiera<sup>42</sup>, wyjaśnia nie tyle fakt interferencji, ile splot dwóch nurtów pisania w toku rozwijającego się zdania. Podobnie można w zasadzie analizować improwizację w teatrze jako wymianę replik, a improwizację muzyczną jako nieustanną grę przejmowania i odrzucania propozycji partnerów w ciągu interakcji – jak również w stosunku do kanwy, schematu czy wzorca potencjalnie tkwiącego u źródeł tej improwizacji. We wszystkich tych przypadkach symultaniczność jest w istocie przemiennością – gdy tymczasem współpraca sukcesywna nie pozostawia w rzeczywistości wiele miejsca na naprzemienność ze względu na obiektywne przeszkody czasowe.

By można było mówić o współdziałaniu w ścisłym tego słowa znaczeniu, wysiłek każdego uczestnika musi wpłynąć na pracę drugiej osoby, i bez wątplenia prawdziwą miarą jest stopień wzajemności tego procesu. Oprócz hollywoodzkiego modelu, w którym scenarzyści przystępują jeden po drugim do rewizji scenariusza, zanim ostatecznie dostarczą go na plan filmowy reżyserowi, jest jeszcze układ zaistniały w przypadku Aurenche’a, Bosta i Autant-Lary albo Truffauta i Gruaulta, którzy mogli wkraczać do akcji i wymieniać się uwagami na wszystkich etapach pisania, od wstępnego pomysłu do rozpoczęcia zdjęć. Reżyser mocno wtrąca się w redakcję scenariusza, i jak to określił Gruault, „reżyseruje” (*redigère*) język swego scenarzysty, gdy ten ostatni ze swej strony powinien podpowiadać pomysły inscenizacyjne, ujęcia kamery i aktorskie rozwiązania.

Nawet w przekładzie, który zdawał się sztuką opartą na niezakłóconym następstwie w czasie, może dojść do wymiany i interakcji, o ile autor żyje. Dzieje się to podczas konstruktywnej współpracy lub też gwałtownego starcia<sup>43</sup>, gdy tłumacz prosi autora o wyjaśnienie, a ten ostatni domaga się lub egzekwuje prawo wglądu w tłumaczenie. To oddziaływanie ogranicza się wszakże do drugiej fazy tworzenia dzieła, związanej ściśle z przekładem. Inaczej w muzyce, gdy wykonawca, nakłoniony do porozumienia się z kompozytorem lub nagabnięty przez niego, bierze czynny udział w genezie dzieła, do którego wykonania zostanie następnie wezwany<sup>44</sup>: nie jest już „interpretatorem”, który przyswoił sobie i wyraził znaczenie istniejącego wcześniej tekstu, ale odgrywa rolę współtwórcy o ścisłych kompetencjach (w zależności od technicznych możliwości, jakie stwarza wybrany przez niego instrument). Wreszcie patrząc od strony innej dziedziny: teatru, wcale nierzadko dramatopisarze przerabiają swe sztuki tuż przed premierą pod wpływem reżysera lub sławnych aktorów.

<sup>42</sup> L. Vigier, *Aragon/Breton: jeux de coécritture en 1922 et 1928*, „Genesis” 2015, nr 41.

<sup>43</sup> Zob. tekst Olgi Anokhiny, *eadem*, *Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov: genèse d’une oeuvre en trois langues*, „Genesis” 2014, nr 38: *Traduire*, s. 111–127.

<sup>44</sup> Ten rodzaj współdziałania opisuje Nicolas Donin na przykładzie kompozytora Luciano Berio oraz oboisty Heintza Holligera. Zob. N. Donin, *Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la Sequenza VII pour hautbois*, „Genesis” 2015, nr 41.

Anne Réach-Ngô, wskazując na konieczność odróżnienia genezy tekstu od genezy dzieła<sup>45</sup>, zdaje się podpowiadać, że również literaturę można umieścić w grupie sztuk wielofazowych i tym samym z natury współtwórczych: oprócz fazy powstawania tekstu, która w zasadzie jako jedyna interesuje krytykę genetyczną, trzeba wziąć pod uwagę przygotowanie książki do druku oraz jej przejście w ręce publiczności. Może nam się wydawać, że w porównaniu z tym, co robi architekt wznoszący budynek na podstawie szczegółowych planów albo muzyk wykonujący partyturę czy też aktor interpretujący sztukę, praca redaktora przetwarzającego tekst na drukowany tom jest nieistotna i w gruncie rzeczy mechaniczna<sup>46</sup>. Do zmiany takiego podejścia zmuszają nas obyczaje renesansu, ich bogactwo, swoboda i różnorodność. To, co gotowi byśmy uznać za ten sam tekst, może przybrać wiele form, zróżnicowanych typograficznie, ikonograficznie i plastycznie; wpleciony w złożoną oprawę redakcyjną (*appareils péri-textuels*) ulega on całkowitej metamorfozie. Anne Réach-Ngô sądzi, że chodzi tu o coś więcej niż tylko rozmaite interpretacje jednego dzieła, jak w muzyce, lecz wręcz o osobne warianty dzieła. Czymkolwiek by to było, można stwierdzić, że zachodzi tu proces rozszerzania się jednej z pierwszych faz kreacji na kolejne: nie tylko pisarz ma głos w sprawie książkowej redakcji swego tekstu (jak nakazują współczesne obyczaje wydawnicze), ale i na odwrót, może to skutkować oddziaływaniem publikacji (zarówno jej materialnego kształtu, jak i dystrybucji) na późniejsze wersje tekstu<sup>47</sup>.

Zagadnienie czasu i współtwórczości jest w istocie nie tak nowe w krytyce genetycznej, jak można by sądzić. Natykamy się na podobne pytania, gdy zajmuje nas np. Paul Claudel, który w 1948 roku przerabia sztukę z 1905 roku *Punkt przecięcia*, i to z radykalnie odmiennych pozycji estetycznych i etycznych<sup>48</sup>; albo też Wordsworth przez pół wieku tworzący liczne wersje swego *Preludium*, różne w estetyce i politycznie sprzeczne<sup>49</sup>. Jest jasne, że utwory tak niepodobne do siebie, a zarazem homonimiczne, nie mają tak naprawdę jednego autora. Pozostają raczej owocem ścisłej współpracy między kolejnymi wariantami egzystencjalnymi autora („stary Claudel” pracuje nad tym, w co zaopatrzył go „młody Claudel” „konserwatysta Wordsworth” adaptu-

<sup>45</sup> A. Réach-Ngô, *Du texte au livre, et retour: la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative?*, „Genesis” 2015, nr 41.

<sup>46</sup> Zob. P.-M. de Biasi, *Pour une génétique de l'architecture...*, s. 26.

<sup>47</sup> Zob. ostatnią pracę Rogera Charier *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris 2015.

<sup>48</sup> Wgląd w całą tę skomplikowaną historię dzieła, które kwalifikuje się jako efekt współpracy nie tylko z racji tytułu, zob. A. Grésillon, *La Mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris 2008, s. 260–264.

<sup>49</sup> Zob. J. Stillinger, *op.cit.*, rozdz. IV.

je wiersze „Wordswortha rewolucjonisty”). Dzieło jest dosłownie obiektem przechodnim, przejściem zapewniającym współpracę między różnymi czasowymi wcieleniami autora.

Z przytoczonych tu dowodów skrajnej dysjunkcji można wyciągnąć ogólne wnioski, i to na całkiem podstawowym poziomie: pisarz, który przekreśla wyraz i wstawia na to miejsce inny, nie jest już tym samym człowiekiem, który napisał pierwotną wersję, nawet gdyby działał się to niemal przed chwilą. Gdyby człowiek odczytujący na nowo tekst zachowywał dosłownie tę samą perspektywę co w momencie pisania, nie byłoby skreśleń, poprawek, nowych redakcji. Przedział między jedną a drugą pozycją stwarza przestrzeń, w której może działać krytyka genetyczna<sup>50</sup>.

Genetyk ma okazję sprawdzić w korpusie rękopisów, że utwór, jak twierdził Paul Valéry, jest „pracą, z którą nie powinno się łączyć autora w pojedynczym akcie twórczym. To owoc współdziałania różnych stanów, nieoczekiwanych wypadków; coś w rodzaju połączenia perspektyw pierwotnie ze sobą niepowiązanych”<sup>51</sup>, a „ktoś, kto mógł je stworzyć jedną kreską, bez zniekształceń, bez poprawek, nigdy nie istniał”<sup>52</sup>. Znaczące, że Valéry używa tu w sensie dosłownym lub przenośnym określenia *collaboration*. Wskazuje zatem, że u genezy dzieła nie znajduje się ani jednocząca figura „autora implicite”<sup>53</sup>, który wyłaniał się z ukończonego dzieła, by zająć miejsce dotychczasowego podmiotu mówiącego, ani osoba prawna, która podpisuje i autoryzuje tekst. To raczej wielość instancji, rozdzielonych w czasie, które muszą ustanowić jakiś wzajemny układ. Zadanie krytyki genetycznej polega właśnie na rozpoznaniu tych mnogich instancji, sondowaniu różnych poziomów tekstu i dzieła, odsłanianiu osadu, jaki pozostawiły po sobie różne decyzje. W tym sensie problem kreacji wieloautorskiej związany ze zjawiskiem rozmaitych „rąk”, które przyłożyły się do dzieła, unaocznia jedynie wielowarstwowość i polifonię obecną w sposób nieco mniej uchwytny w każdej genezie, nawet najbardziej samotnym akcie twórczym.

<sup>50</sup> Na ten temat zob. D. Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, kol. „Poétique”, Paris 2011.

<sup>51</sup> F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris 1926, s. 107–108; cyt. za: J. Robinson-Valéry, *Valéry précurseur de la génétique*, „Genesis” 1994, nr 5, s. 98.

<sup>52</sup> P. Valéry, *Vues*, Paris 1948; cyt. za: J. Robinson-Valéry, *Valéry précurseur de la génétique*, s. 98.

<sup>53</sup> W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

## Co nam zostanie z naszych autorów?

Wszystkie próby funkcjonalnego i chronologicznego rozszerzenia zagadnienia wywołują z pewnością pytanie o granice pojęcia współpracy. Do jakiego punktu można się posunąć, albo raczej warto się posunąć, włączając w obręb genetyki kwestię twórczego wkładu?

Howard Becker zaczyna swą sławną książkę o „światach sztuki” od wyznania Anthony’ego Trollope’a, że jego dzieło wiele zawdzięcza nie komu innemu, jak służącemu, który każdego ranka o piątej przynosił mu kawę, umożliwiając tym samym pracę od bladego świtu<sup>54</sup>. Czy powinniśmy uznać tego człowieka za współpracownika Trollope’a? Nie udzielając prostej odpowiedzi, Becker domaga się socjologii wrażliwej na całokształt oddziaływań, założeń, konwencji, interakcji, które wpływają na istnienie świata sztuki i umożliwiają (to znaczy czynnie wytwarzają) nowe produkcje artystyczne. W którym miejscu się zatrzymać?

Becker zauważa, że napisy końcowe w kinie, mimo przytłaczającej zwykle długości, nie mogą udokumentować nazwisk wszystkich osób uczestniczących w naprawdę dużym filmie. Gdzie kończy się lista osób, których wkład jest niezastąpiony (to znaczy: bez których film byłby inny bądź nie byłoby go w ogóle), a gdzie zaczynają się usługi, które mógłby na zadowalającym poziomie zapewnić nieważne kto? Jeśli chcemy wyczerpać temat, lista partycypantów będzie się snuła w nieskończoność. Czy należy uwzględnić mechanika pracującego przy budowie metra, którym filmowcy jeździli do studia? Albo rodziców, którzy spłodzili przyszłych aktorów?

I na odwrót, co z tymi, których moglibyśmy uznać za antywspólników – tymi, którzy rzucają kłody pod nogi twórcom i mogą tym samym mieć znaczący wpływ na dzieło nawet w toku jego genezy? Od razu przychodzi tu na myśl państwowi cenzorzy, których oddziaływanie na genezę artystyczną przebadali głównie (i nie bez powodu!) tekstolodzy rosyjscy<sup>55</sup>. Czy do tej samej kategorii należy zaliczyć wydawców cenzurujących prace, przyjaciół stronniczo sugerujących przeróbki? Granica jest płynna, jak w sprawie uczniów Brucknera przebadanej przez Pierre’a Michela Mengera. Według własnego widzimisię wprowadzili oni do symfonii mistrza zabiegi adaptujące, które miały nie tyle obronić je przed cenzurą polityczną, bo ta nie stanowiła zagrożenia, ale bardziej uprzystępnici kompozycje publiczności. Potomni dostrzegli w tych zabiegach wykwit rywalizującej siły, koniec końców całkiem bezprawnej, jeśli nie zasługującej wręcz na miano wandalizmu. Tenor, który zmusił Mozarta do napisania *Dalla sua pace*, znanej partii z *Don Giovanniego*, ponieważ nie

<sup>54</sup> H.S. Becker, *Art Worlds*, Berkley 1984, s. 1.

<sup>55</sup> Zob. *La Textologie russe: anthologie*, red. A. Mikhalov, D. Ferrer, Paris 2007 oraz *Genèse, censure, autocensure*, red. C. Viollet, C. Bustarret, *op.cit.*



potrafi zaśpiewać brawurowego kawałka przewidzianego w roli Don Ottavia (*Il mio tesoro*) – zasługuje, by potraktować go jako współnika czy antywspólnika?

Przyjmujemy praktyczne ograniczenia, co do których panuje zgoda, wspomniane na poprzednich stronach (najwyżej liczy się tu typ współpracy, która jest niezastąpiona i w pełni interaktywna, pozwala na wzajemne rozpoznanie, a nawet aprobatę dwóch autorskich instancji). Wydaje się jasne, że odpowiedź na pytanie o proporcje i granice twórczego udziału przede wszystkim zależy od założeń badacza (przyjętych *implicite* lub *explicite*; zaczerpniętych z rodzimego lub obcego gruntu teoretycznego), a w szczególności od jego koncepcji „autora” i „procesu twórczego”. Lokaj przynoszący poranną kawę Trollopowi z perspektywy genetycznej prawdopodobnie zostanie wyłączony z grona uczestników tworzenia, ale może się ostać w obrębie innych epistemologii badających twórczość artystyczną. Niemniej obie opcje zakładają naprzód dobre zrozumienie organizacji twórczej aktywności oraz powiązanej z nią hierarchii. Patrice Chéreau nie przypisałby twórczego wkładu swoim maszynistom, a jednak Marie-Madeleine Mervant-Roux opisuje troskę, z jaką dobrano poszczególnych głównych pracowników „pionu technicznego”, odpowiedzialnego za inscenizację Chéreau, oraz pomysłowość, jaką każdy z nich musiał się wykazać. Każda dziedzina sztuki i każdy proces twórczy mają swój tryb regulowania rozmaitych funkcji „autora” i powiązanych z nim „współpracowników”. Figura autora to pojęcie heurystyczne bez którego można się obyć, skoro radziły sobie bez niego całe cywilizacje, epoki i gatunki; ale jest to też pojęcie użyteczne w produkcji filmowej<sup>56</sup>, gdy trzeba związać ze stałym punktem odniesienia wiele decyzji i intencji; a także mniej lub bardziej naturalne w innych jeszcze przypadkach.

Ukazanie mnogości form współpracy nad dziełem i ich artystycznych komplikacji (mniej lub bardziej intensywnych, świadomych lub zaakceptowanych) nie musi prowadzić do śmierci autora przez jego ostateczne odwołanie. Będziemy z nim mieli wciąż do czynienia: Chéreau, Berio lub Bruckner byli w pełni „autorami” nie tylko we własnym przekonaniu, ale także w przekonaniu współpracowników, nawet tych najściślej włączonych w decyzje ontologicznie kluczowe dla końcowej wersji dzieła. Rzecz polega raczej na tym, by kontynuując pionierskie podejście Stillingera, pozbyć się uprzedzeń na temat wagi pomocniczego wkładu wniesionego w dzieło przez osoby inne niż nominalny autor, by rozróżnić władzę autorytetu i zakres autorstwa (zarówno z pozycji uczestników procesu, jak i jego badacza, w czym również należy wprowadzić jasny rozdział), by wreszcie zadać pytanie, co wnosi do teorii genezy rozpoznanie zjawiska długiej współpracy albo punktowej interwencji

<sup>56</sup> Niezależnie, czy za owego autora uznamy, w różnych przypadkach, reżysera, jak chciał Truffaut, producenta, scenarzystę czy też aktora lub twórcę zdjęć. Zob. J.-L. Bourget, D. Ferrer, *Genèses cinématographiques*, „Genesis” 2007, nr 28: *Cinéma*.

wspólnika dzieła. Wydaje się to tym pilniejsze, że wraz z internetem wyśniona pracownia współtworzenia otwiera się oto przed naszymi oczami, oddając do analizy, w realnym czasie, ogrom danych, jakie nigdy wcześniej nie istniały.

przel. Dorota Jarząbek-Wasył

Pierwodruk: Nicolas Donin, Daniel Ferrer, *Auteur(s) et acteurs de la genèse*, „Genesis” 2015, nr 41: *Créer à plusieurs mains*, s. 7–26.

## Bibliografia

- Anokhina O., *Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov: genèse d'une oeuvre en trois langues*, „Genesis” 2014, nr 38.
- Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, red. A. Tummers, K. Jonckheere, Amsterdam 2008.
- Becker H.S., *Art Worlds*, Berkley 1984.
- Biasi P.-M. de, *Pour une génétique de l'architecture*, „Genesis” 2000, nr 14.
- Bloomfield C., *Une écriture réellement collaborative? Incidences génétiques du fonctionnement démocratique de l'Oulipo*, „Genesis” 2015, nr 41.
- Booth W.C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
- Bourget J.-L., Ferrer D., *Genèses cinématographiques*, „Genesis” 2007, nr 28.
- Charier R., *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris 2015.
- De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art (XVIIe–XXe siècle)*, red. Ch. Guichard, Paris 2014.
- Deleuze G., Guattari F., *Rhizome*, Paris 1976.
- Donin N., *Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la Sequenza VII pour hautbois*, „Genesis” 2015, nr 41.
- Ferrer D., *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris 2011.
- Ferrer D., Labia J.-J., *Bien vu, malentendu, mit-dit: réécritures „balzaciennes” de la „Charreuse de Parme” [w:] Balzac et alii, génétiques croisées. Histoires d'éditions*, red. T. Kamada, J. Neefs, Paris 2012.
- Freud S., *Dostoievski et le parricide [w:] idem, Résultats, idées, problèmes, t. II: 1921–1938*, Paris 1998.
- Gaillard A., Meyer J., Aurenche J., *Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de Douce. Genèse d'une pratique scénaristique*, „Genesis” 2015, nr 41.
- Grésillon A., *La Mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris 2008.
- Hermans H.J.M., Kempen H.J.G., *The Dialogical Self: Meaning as Movement*, San Diego–London 1993.
- Honig E.A., *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven 1998.
- Hovasse J.-M., *Alain Pagès, „Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire”*, Paris, Perrin, 2014, „Genesis” 2015, nr 41.

- Jeuland Y., *Les Gens du Monde*, Paris 2014.
- Kirchberg I., „Do you know...? et „Thinking together”. *Observer les formes de l'action collective*, „Genesis” 2015, nr 41.
- La Textologie russe: anthologie*, red. A. Mikhalov, D. Ferrer, Paris 2007.
- Lafon M., Peeters B., *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris 2006.
- Mauriac Dyer N., *Proust inachevé. Le dossier „Albertine disparue”*, Paris 2005.
- Menger P.-M., *(S')autoriser Bruckner et ses élèves, entre coopération et perte de contrôle*, „Genesis” 2015, nr 41.
- Pierre Joseph – Exposition, proposition, délégation: une pratique artistique à l'ère de la signature multiple*, z P. Josephem rozmawiają N. Donin, Ch. Kihm, „Genesis” 2015, nr 41.
- Réach-Ngô A., *Du texte au livre, et retour: la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative?*, „Genesis” 2015, nr 41.
- Robinson-Valéry J., *Valéry précurseur de la génétique*, „Genesis” 1994, nr 5.
- Sallis F., *Music Sketches*, Cambridge 2015.
- Scheinhardt P., *Jules Verne: un processus d'écriture sous contrainte*, „Genesis” 2011, nr 33.
- Scheinhardt P., *Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel. La question de la censure dans le manuscrit d'Une ville flottante [w:] Genèse, censure, autocensure*, red. C. Viollet, C. Bustarret, Paris 2005.
- Schneider U., *Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen 2005.
- Stillinger J., *Multiple Authors and the Myth of the Solitary Genius*, New York 1994.
- Vigier L., *Aragon/Breton: jeux de coécriture en 1922 et 1928*, „Genesis” 2015, nr 41.