

Od „wytworu” do „wydarzenia”. Spektaklowość jako forma komunikacji w twórczości poetów liverpoolskich oraz polskich „barbarzyńców”

I

Zaznaczony w tytule niniejszego szkicu dychotomiczny, zawarty w metaforach „wytworu” i „wydarzenia”, układ kodów konstytuujących sytuację komunikacyjną tekstu literackiego odnosi się nie do ontologii samego tekstu (to jest do wewnątrztekstowych struktur nadawczo-odbiorczych), ale do odmiennych modeli percypowania faktów literackich. Postrzeganie literatury jako „wytworu” opiera się na założeniu, że „potencjalność interpretacyjną” posiadają tylko takie utwory, o których można powiedzieć, że „są” (gotowe, skończone i raz na zawsze dane w ściśle określonej – na przykład książkowej – formie). Pojmowanie literatury jako „wydarzenia” wynika natomiast z przeświadczenia, iż interpretacji można poddać każdy utwór, który „dzieje się” między twórcą a odbiorcą i nie przyjmuje w danym momencie postaci skończonej, lecz realizuje schemat wypowiedzi stającej się oraz permanentnie niegotowej.

Te dwa kody nieustannie wchodzą ze sobą w relacje. Dochodzi między nimi do ciągłych napięć; „wytwór” i „wydarzenie” ujmować można na płaszczyznach tak skrajnych, jak opozycja i koegzystencja. Celem tego artykułu nie jest jednak pogłębiona analiza skomplikowanych uwikłań obydwu kodów komunikacyjnych ani próba dookreślenia ich cech dystyngujących, ale wskazanie na najczęstsze sposoby ich współwystępowania – antycypacyjność i alternatywę. Takie współwystępowanie (na wielu różnych poziomach) w drugiej połowie XX wieku dostrzec można w strategiach autoprezentacji twórczości poetów wchodzących w skład grupy liverpoolskiej (Brian Patten, Adrian Henri, Roger McGough i inni) oraz poetów związanych z „brulionem”, dla których istotny sposób przekazu tekstów stanowiła spektaklowość.

II

Spektaklowość w perspektywie zewnątrzliterackiej sytuacji nadawczo-odbiorczej rozumiem jako formę bezpośredniej lub *quasi*-bezpośredniej (realizowanej za pośrednictwem mediów wideo- i audiofonicznych, na przykład telewizji, radia i Internetu) komunikacji między twórcą a odbiorcą tekstu literackiego, opartą na zjawiskach wykraczających poza tradycyjne (konwencjonalne) metody prezentacji utworu i służącą interpretowaniu tekstu jako wydarzenia poprzez sytuowanie go w szerokim spektrum kulturowym¹.

Najważniejszą cechą spektaklowości jest eksperymentalność, postrzegana jako przekraczanie granic między różnymi dziedzinami sztuki, inspirowane powszechną

¹ Sytuowanie tekstu literackiego w spektrum kulturowym oznacza próbę przewyższenia jego czysto „piśmienniczego” charakteru (akt *stricte* piśmienniczy staje się aktem percypowanym w szerokiej perspektywie kulturowej).

(przynajmniej od czasów Ryszarda Wagnera, jeśli nie wcześniej) ideą współistnienia sztuk, a także dwudziestowiecznymi koncepcjami „nowej sztuki” (przenoszenie kategorii estetycznych na każdy rodzaj zachowań człowieka²). Unifikacja sztuk to rezultat prób estetyzacji całokształtu doświadczenia rzeczywistości oraz ujednoczenia „artystyczności” i „pozaartystyczności” za pomocą heterogenicznych form składających się na fenomen, który określić można mianem spektaklu multimedialnego.

Poetycki spektakl multimedialny, stanowiący połączenie różnych elementów: *stricte* literackich (słowo³), teatralnych (ruch, mimika, gest), akustycznych (muzyka) oraz wizualnych (pierwiastki plastyczne i filmowe) jest, jak nietrudno zauważyć, specyficzną, polisensoryczną narracją o wymiarze happeningowym⁴. Happeningowy komunikat literacki to wyraz procesualnej koncepcji sztuki, zarówno w odniesieniu do działań fizycznych (*performance*), jak i mentalnych (konceptualizm). Jego istotnymi – zwłaszcza w wypadku traktowania spektaklowości jako formy komunikacji literackiej – wyznacznikami są: ustawiczne znoszenie sztywnego podziału na nadawcę i odbiorcę poprzez włączanie odbiorców w sytuację nadawczą za pomocą aktów improwizacyjnych, spontaniczność twórczenia oraz odbioru, efemeryczność i dezaktualizacja (będąca podstawą reaktywacji na płaszczyźnie „wytworu”), związek z kulturą popularną i sztuką współczesną oraz szeroko rozumiane relacje z rzeczywistością pozajęzykową.

Spektaklowość stanowiła ważną metodę komunikacji literackiej zarówno w środowisku poetów liverpoolskich, jak i wśród twórców nazwanych przez Karola Maliszewskiego „barbarzyńcami”⁵. Happeningowość w czerpiącej z doświadczeń amerykańskich beatników twórczości „liverpoolczyków” przejawiała się zasadniczo poprzez permanentną redukcję dystansu między autorem a odbiorcą za pomocą występów „na żywo” w postaci niekonwencjonalnych prezentacji literatury na ulicach, w parkach, kościołach, pubach, na koncertach itp.⁶, przez Patten’a nazywanych po prostu „przedstawieniami” („zaczęliśmy robić (...) te przedstawienia, nie wieczory poetyckie, ale właśnie przedstawienia, starając się prowadzić je możliwie jak najdowcipniej”⁷), podczas których reakcje publiczności wpływały na kształt wierszy⁸. Innym ważnym przejawem spektaklowości

² Zob. J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 175.

³ Warto nadmienić, że istotne są tutaj nie tylko estetyczne i deiktyczne wartości słowa, lecz także specyfika samego aktu mówienia (jakości takie, jak szept, krzyk, wyciszenie, pauza, intonacja i akcent).

⁴ Na temat sztuki happeningu zob. np. T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1998.

⁵ Zob. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* [w:] idem, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.

⁶ Ideę takich prezentacji dobrze oddaje przypomniane przez Grzegorza Jankowicza (zob. idem, *Dwadzieścia trzy słowa*, <http://tygodnik.onet.pl/1,60454,druk.html>) stwierdzenie Allena Ginsberga: „Muzyka i poezja wyszły na ulice, by pobyc przez chwilę z ludźmi”. Jedną z takich prezentacji interesująco opisuje Jerzy Jarniewicz – zob. idem, *Idea synkretyzmu i dematerializacji sztuki a brytyjska poezja lat sześćdziesiątych* [w:] idem, *W brzucho wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001, s. 70.

⁷ *Wynieśliśmy poezję na rynek* (Brian Patten) [w:] *Zapisy rozmów. Wywiady z poetami brytyjskimi*, wstęp, rozmowy i aneks P. Sommera, Warszawa 1985, s. 226.

⁸ W tym miejscu należy zauważyć, że bezpośredniość kontaktu autora i odbiorcy, realizowana na poziomie zewnątrtekstowym, wzmacniana była poprzez odpowiednią konstrukcję struktury utworu (kształtowanie tekstu jako intymnego wyznania).

była pograniczność prezentacji pop poety (łączenie elementów literackich, muzycznych, teatralnych i wizualnych), wynikająca z dwóch faktów: wielokierunkowości artystycznej przedstawicieli grupy liverpoolskiej (McGough był poetą, muzykiem i kabareciarzem⁹, Henri – poetą, malarzem, muzykiem¹⁰ i autorem monografii zjawiska happeningu¹¹) oraz dążenia do znalezienia estetycznej odpowiedzi na koncepcje poezji pojawiające się w literackiej i krytycznej twórczości tak zwanych „akademików” (przede wszystkim Iana Hamiltona).

Spektaklowość liryki „liverpoolczyków” w kontekście prób zerwania przez „poezję pop” relacji z „oficjalną” literaturą akademicką (definiowaną zresztą – jak słusznie zauważył Piotr Sommer – niezgodnie ze stanem faktycznym¹²) analizował Jerzy Jarniewicz. Badacz twierdził, że nowe konwencje prezentacji wierszy w pop poety łączą się z aktualizowanymi w latach 60. XX wieku tendencjami do unowocześniania sztuki poprzez dematerializację, procesualizację, syntetyczność i synkretyczność, a także – warto dodać – z tendencjami do, postulowanego między innymi przez Marshalla McLuhana (jednego z kanadyjskich krytyków starających się stworzyć teoretyczny opis nieliniowego przekazu literackiego¹³), quasi-hipertekstowego, „nierepresyjnego” (w rozumieniu Umberto Eco¹⁴) modelu percypowania tekstu. Przewartościowania w kwestiach sposobów pojmowania sztuki miały bezpośrednie przełożenie na modyfikacje zastanych definicji literatury:

„Wpływ wiążących się z tym [dematerializacja sztuki – przyp. T.D.] pojęciem przewartościowania widoczny jest w próbach, czynionych przez awangardowych poetów brytyjskich, wyjścia poza tradycyjne rozumienie poezji jako wytworu, który może zostać poddany formalnej, krytycznoliterackiej analizie i opisany w ulubionych przez Nowych Krytyków kategoriach paradoksu, ironii czy wieloznaczności. Jest to zwrot ku poezji jako wydarzeniu efemerycznemu, jednorazowemu i niepoddającemu się tradycyjnym literackim rozbiorem”¹⁵.

Dostrzeżona przez Jarniewicza zmiana jakościowa, jaką stanowiło przejście od „poezji jako wytworu” do „poezji jako wydarzenia”, doprowadziła w twórczości „liverpoolczyków” do postugiwania się kategorią jednorazowości tekstu. Jednorazowość oznaczała jednokrotny i niepowtarzalny akt kreacji utworu, odbywający się w ściśle określonym czasie i miejscu oraz mający wyraźnie zaznaczony początek i koniec. Jednorazowość

⁹ McGough był członkiem muzyczno-kabaretowej grupy The Scaffolds, w której występował między innymi z bratem Paula McCartneya.

¹⁰ Henri był członkiem grupy rockowej Liverpool Scene. Warto tu wspomnieć, że w jego tekstach literackich można odnaleźć ślady poetyki piosenek rockowych.

¹¹ Zob. A. Henri, *Environments and Happenings*, Londyn 1974.

¹² Piotr Sommer stwierdził, że „nawołujący do dyscypliny poeci z kręgu [Iana – przyp. T.D.] Hamiltona mieli – jak najniestuszniej – u »showmanów« z Liverpoolu opinię poetów »akademickich«. Nieskory do dyskursywnego odpięcia kierowanych nań ataków, »potwór liverpoolski« skłonny był zapewne widzieć akademika w każdym niemal poecie parającym się również działalnością krytyczną” – P. Sommer, *Przedmowa* [w:] *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, tłum. J. Anders, P. Sommer, B. Zadura, wybór, przedmowa, noty i objaśnienia P. Sommera, Warszawa 1983, s. 12.

¹³ Zob. J. Jarniewicz, op. cit.

¹⁴ Zob. U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, tłum. A. Szymanowski [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 541–543.

¹⁵ J. Jarniewicz, op. cit., s. 67.

najczęściej łączona była z improwizacyjnością, wywodzącą się z jazzowych *jam sessions*¹⁶ oraz doświadczeń muzyki rockowej. Improwizowanie w „poezji pop” możliwe było dzięki elastyczności i prostocie struktury tekstów (wiersze-katalogi, wiersze-montaże z nagłówków prasowych, haseł reklamowych, sloganów politycznych itd., enumeracja, anafory, paralelizmy i nieskomplikowane metafory jako główne chwytły poetyckie). Tak konstruowane teksty mogły być – w ograniczonym zakresie – modyfikowane w zależności od oczekiwań publiczności, co dodatkowo wzmacniało związek między autorami a odbiorcami wierszy.

Nowe formy i nowe środki przekazu z powodzeniem wykorzystywali polscy poeci związani z „brulionem”. Dla „barbarzyńców” spektaklowość stała się alternatywną w stosunku do tradycji metodą konfrontowania tekstów z publicznością literacką. Należy tutaj wspomnieć o dwóch kwestiach: po pierwsze, wszelkie nowoczesne sposoby komunikacji zewnętrznliterackiej w środowisku „brulionu” wynikały z zainteresowania undergroundem, kulturą alternatywną i subkulturami oraz polemicznego nastawienia do kultury oficjalnej (zwłaszcza od roku 1989¹⁷); po drugie, miały one antycypację w omówionych wyżej strategiach poetów liverpoolskich, a także w postulatach członków postnowofalowej grupy Kontekst (Włodzimierza Paźniewskiego, Stanisława Piskora, Tadeusza Sławka i Andrzeja Szuby)¹⁸.

Spektaklowe prezentacje literatury „barbarzyńców” odbywały się często na zasadzie prowokacyjnych, niemal „chuligańskich”¹⁹ happeningów. Dotyczy to przede wszystkim działań obliczonych na natychmiastowy efekt w postaci skandalu, mającego służyć promocji samej twórczości. W takiej perspektywie interpretować należy najbardziej znane „brulionowe” performanse, na przykład ten zorganizowany w Rzeszowie w grudniu 1986 roku, podczas którego poeta Paweł Konnak wysmarował się własnymi ekskrementami, a inni performerzy oblewali się nawzajem moczem, czy akcją spalania swojej książki przez Pawła Filasa pod Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie, który to happening, pokazany w telewizyjnych *Wiadomościach*, wywołał dyskusję w środowisku krytycznym²⁰.

Inne, *stricte* artystyczne, metody spektaklowej prezentacji poezji, wynikały z wykorzystywania w aktach komunikacji literackiej sfery audialnej i wizualnej. W latach 90. niezwykle popularne stało się wykonywanie własnych wierszy z towarzyszeniem muzyki

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 68.

¹⁷ O różnych okresach funkcjonowania „brulionu” zob. M. Wieczorek, „*bruLion* – fenomen skutecznej działalności w kulturze, „Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 3, s. 132–139.

¹⁸ Zob. W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Spór o poezję*, Kraków 1977.

¹⁹ Marcin Wieczorek postrzegał część działań „barbarzyńców” jako symbol „kulturowego chuligaństwa” – zob. M. Wieczorek, *op. cit.*, s. 153.

²⁰ Zob. na przykład taką wypowiedź Piotra Bratkowskiego: „Prowokacja jest potrzebna, gdy chce się zwrócić na siebie uwagę. Promocją »biblioteki« zainteresowało się nawet główne wydanie telewizyjnych *Wiadomości*, co jest wydarzeniem niezwykłym i świadczyłoby, że prowokacja okazała się skuteczna. Częścią tej promocji był happening, w ramach którego autorzy »biblioteki« palili pod Pałacem Kultury własne książki. Dzięki telewizji tzw. szeroka publiczność mogła obejrzeć poetę Pawła Filasa, niezbornie i bez wielkiego entuzjazmu wyjaśniającego, że »palimy własne książki, zanim spalą je inni«. Wyjaśnienie było cokolwiek pozbawione sensu, bo w naszej kulturze palenie książek jest powszechnie przestępnym tabu. Dotyczy to nawet książek najgorszych” – P. Bratkowski, *Terrorysta w piaskownicy*, „Gazeta Wyborcza” 14.04.1993 (za: http://niniwa2.cba.pl/terrorysta_w_piaskownicy.htm).

alternatywnej, czego najlepszym chyba przykładem są Świetliki, poetycko-muzyczny projekt Marcina Świetlickiego. Od momentu wydania *Ogródu koncentracyjnego* oraz występu Świetlików przed Czesławem Miłoszem ten typ prezentacji poezji stał się zjawiskiem powszechnym. Dość wspomnieć, że na melorecytację własnych wierszy w rytmie eklektycznej (folk, jazz i elektronika) oraz polifonicznej muzyki zdecydował się nawet znany ze złej dykcji Jacek Podsiadło²¹. Jeśli chodzi o sferę wizualną, to wypada przywołać choćby prowadzony przez Zbigniewa Sajnoga telewizyjny program poetycki *Dzyndzylindy*, w którym, nawiązując do prowokacyjnych konwencji futurystycznych i dadaistycznych, prezentowano głównie materiał literacki Totartowej formacji Złali Mi Się Do Śródką (wiersze Konnaka, Dariusza „Brzóska” Brzoskiewicza i Lopeza Mauserego czytali między innymi Zbigniew Zapasiewicz, Bronisław Pawlik i Gustaw Holoubek).

Happeningowy wymiar „brulionowej” komunikacji zewnętrznliterackiej nie miał, jak w wypadku poetów liverpoolskich, znaczącego wpływu na strukturalną płaszczyznę tekstów. Służył on przede wszystkim promocji wierszy i (przyszłych) zbiorów poetyckich, wzbudzając zainteresowanie publiczności i w specyficzny oraz prowokacyjny sposób zapowiadając właściwą prezentację tekstów za pomocą tradycyjnych publikacji prasowych i książkowych.

III

Badacze bardzo często umieszczają scharakteryzowane wyżej spektaklowe formy komunikacji literackiej w dwóch kontekstach: negacji instytucji książki oraz estetyki skandalu. Sprawy te nie są jednak, jak się wydaje (i o czym świadczą omówione wyżej przykłady happeningowych prezentacji poezji „liverpoolczyków” i „barbarzyńców”), tak proste i jednoznaczne, dlatego też wymagają krótkiego omówienia.

Nie ulega wątpliwości, że spektaklowość – zarówno w poezji liverpoolskiej, jak i w twórczości okołobrulionowej – stanowiła próbę wyjścia poza ramy borykających się z wieloaspektowym kryzysem konwencjonalnych sposobów istnienia literatury. Trudno jednak bez zastrzeżeń przyjąć taki sąd Jarniewicza:

„Wyzwalaniem poezji z kieltna książki i wprowadzaniem jej w przestrzeń publiczną zajmowali się twórcy z najróżniejszych parafii. Żeby już nie cofać się do czasów średniowiecza, można poprzestać na niepełnej z konieczności liście twórców ostatniego stulecia, przywołując w tym kontekście futurystów i dadaistów, Dylana Thomasa i Allena Ginsberga, poetów liverpoolskich i rapującego Benjamina Zephaniaha. No i wreszcie, *last but not least*, Świetlickiego. Marcina Świetlickiego. Dla nich wszystkich wiersz wykracza poza książkę, wyzwala się z ograniczeń słowa pisanego, przybierając postać pieśni lub skeczu kabaretowego, stając się elementem multimedialnego spektaklu czy tworzywem *performance’u*”²².

Po pierwsze, wątpliwości może budzić już sam – mający prawo bytu chyba tylko na zasadzie krytycznoliterackiego skrótu myślowego – fakt zestawienia autorów

²¹ Mam tutaj na myśli płytę *Porządek: Chaos* grupy Najduchy – zob. Najduchy, *Porządek: Chaos*, Dembitzer Music 2003.

²² J. Jarniewicz, *Wiersze na ringu*, http://www.biroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=140&co=txt_0714.

tak różnych, jak futuryści, Dylan Thomas czy Marcin Świetlicki. Po drugie, twierdzenie Jarniewicza o „wyzwalaniu poezji z kielzna książki” opiera się na błędnym założeniu, że każdy z wymienionych przez badacza autorów poezję traktował jako domenę „żywego słowa”, odrzucając tradycyjne metody prezentacji literatury. O ile nie można spierać się z tym, że spektaklowość była (i jest) alternatywą dla zewnętrznie regulowanych konwencji odbioru tekstów, wyrazem dążenia do demokratyzacji, dezoficjalizacji i egalitaryzacji poezji oraz uautentycznienia sytuacji komunikacyjnej, o tyle trudno zgodzić się na definiowanie happeningowości literatury jako zjawiska, które – w intencji twórców – miało zastąpić tradycyjną instytucję książki. Teza Jarniewicza, wyrastająca z myśli Michaela Horovitz, krytyka i animatora brytyjskiej poezji alternatywnej, sądzącego, że „książki, bez względu na to, jak pięknie wydawane, są coraz dalszymi odnogami, a nie korzeniami kulturowej komunikacji”²³, jest więc tezą dyskusyjną. Jeżeli nawet spektaklowość postrzegać bowiem jako powrót *ad fontes* (do oralnych korzeni literatury), to nie należy zapominać, iż ustne sposoby prezentacji poezji nigdy nie rościły sobie w działaniach twórczych „liverpoolczyków” i „brulionistów” (a także – warto dodać – dadaistów czy futurystów) prawa do wyłączności. Celem spektaklowości nie było zastępowanie instytucji książki (która, mówiąc na marginesie, wydaje się niezastępowalna przez jakiegokolwiek inne metody przekazu²⁴), ale bycie dla niej alternatywą i pełnienie wobec niej funkcji antycypacyjnych.

Równie problematyczne okazuje się bezrefleksyjne sytuowanie poezji liverpoolskiej i liryki „barbarzyńców” po stronie kategorii skandalu. Rzecz jasna, pewne skrajne działania autoprezentacyjne – szczególnie wspomniany w tym artykule *performance* Konnaka i Filasa – należy percypować w perspektywie skandalu obyczajowego, jednak trzeba pamiętać, że charakterystyczna dla „liverpoolczyków” i środowiska „brulionu” prowokacyjność spektaklowości nie zawsze realizowała założenia poetyki skandalu.

Skandal w aktach komunikacji zewnątrzliterackiej, czyli w tworzeniu i odbieraniu tekstów, jest intencjonalnym zaprzeczeniem dotychczasowych metod nadawania i recepcji²⁵, to znaczy swego rodzaju innowacją, występującą przeciwko redundantnemu charakterowi stereotypowości odbioru. Spektaklowość nosi pewne cechy skandalu, aczkolwiek nie zawsze spełnia wszystkie – określone przez Piotra Michałowskiego²⁶ – warunki strategii skandalu: atrakcyjność prezentowanego materiału (lub – dopowiedzmy – atrakcyjność sposobu jego prezentacji), istnienie momentu zaskoczenia, skuteczność rozpowszechniania oraz przewidywalną nieakceptację w odbiorze lub akceptację poprzez szok. Nietrudno zauważyć, że w wypadku „liverpoolczyków”, a już szczególnie „barbarzyńców”, ze skandalicznością mamy do czynienia zasadniczo na poziomie

²³ M. Horovitz, *Children of Albion. Poetry of the Underground of Britain*, Londyn 1969, s. 323 (cyt. za: J. Jarniewicz, *Idea synkretyzmu i dematerializacji...*, op. cit., s. 66).

²⁴ Zob. na przykład U. Eco, op. cit., s. 537–544.

²⁵ Określenie „stereotypowy” rozumiem tutaj jako „tradycyjny”, choć jego semantyczne uwikłanie (podobnie zresztą jak terminu „skandal”) jest skomplikowane – zob. P. Michałowski, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru* [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003.

²⁶ *Ibidem*, s. 290.

pozaliterackim (obyczajowym), dopiero w dalszej kolejności – i znacznie rzadziej – na poziomie aktów komunikacyjnych (sytuacji odbiorczej) i na poziomie *stricte* literackim (kwestie estetyczne). Agresywna polityka przedstawicieli obydwu formacji poetyckich wobec oficjalizmu (głównie kulturowego), wychodzenie poza instytucjonalny stereotyp komunikacyjny (zmiana statusu i jakości procesu komunikacyjnego), wreszcie – przekraczanie tabu obyczajowego nie doprowadziły do złamania porozumienia między twórcami a publicznością literacką. Pozorna skandaliczność wchłonięta została przez mechanizmy komunikacyjne, a spektaklowość stała się nowym subkodem, funkcjonującym w zmodyfikowanym kontekście nadawczo-odbiorczym. Innymi słowy – happeningowe prezentacje literatury zyskały status nowego stereotypu komunikacyjnego, czyli odmiennego od tradycyjnego (sankcjonowanego instytucjonalnie)²⁷ sposobu komunikacji zewnętrznliterackiej²⁸.

Celem spektaklowości w poezji liverpoolskiej i brulionowej nie było zatem skandalizowanie, postrzegane jako negacja klasycznych form porozumienia twórców i odbiorców, lecz podejmowanie prób wygenerowania alternatywy dla zastanych norm komunikacyjnych i stworzenia konkurencyjnych – ale współistniejących z tradycyjnymi – konwencji odbioru tekstów.

Summary

From a Product to an Event.

Idea of 'Spectaclicity' as a Form of Communication in Literary Works of Liverpool Poets and Polish 'Barbarian' Poets

This article is concerned with the idea of 'spectaclicity' as a form of direct or quasi-direct communication between the author and the addressee at the level of non-conventional methods of presentation and as a way of interpreting the text as 'an event' by locating it in a broad spectrum of cultures. Thus conceived of, 'spectaclicity' is an important aesthetic assumption shared by the Liverpool poets (Brian Patten, Adrian Henri, Roger McGough) as much as the poets associated with the Polish magazine 'brulion', the so-called 'barbarians' (Marcin Świetlicki, Paweł 'Konjo' Konnak, Dariusz 'Brzóska' Brzoskiewicz, Lopez Mausere et al.).

²⁷ Jeszcze inną kwestią jest dostrzegalna współcześnie tendencja do instytucjonalizacji dawnych nie- czy antyinstytucjonalnych form komunikacji zewnętrznliterackiej – mam tu na myśli to, że coraz większa liczba „poważnych” instytucji kultury decyduje się na patronowanie różnorodnym spektaklowym prezentacjom literatury, na przykład słamom poetyckim.

²⁸ Zob. K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* [w:] idem, *Teoria i interpretacje. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 116.



Fotografia – Monika Ekiert-Jezusek