

MARCIN CZERWIŃSKI

ORCID: 0000-0001-5351-293X

Uniwersytet Wrocławski

Efemeryczne i performatywne aspekty periodyku poetyckiego „Cegła” na tle jednodniówek i innych efemerycznych wydań prasy literackiej

Abstrakt

W artykule autor stosuje pojęcie efemeryczności do tytułów prasowych, napomykając o różnych możliwych zjawiskach w historii polskiej prasy, które by taką efemeryczność reprezentowały, od staropolskich nieperiodycznych druków ulotnych począwszy. Następnie z racji na dziedzinę kultury, do jakiej należy niezależny wrocławski periodyk poetycki „Cegła”, wskazuje się w artykule efemerydy polskiej prasy literackiej wydawane w przeszłości, takie jak jednodniówki poetyckie z początku XX wieku, które zostają pokrótce scharakteryzowane. W następnej kolejności w artykule prezentowane są przykłady takich wydań współczesnych czasopism literackich, które wedle tezy autora reprezentują efemeryczność z uwagi na formę, są to przede wszystkim wybrane wydania magazynów literackich „Portret” oraz „Ha!art”, ale też pewne czasopisma artystyczne. W drugiej części artykułu podjęta zostaje refleksja nad genologią magazynu „Cegła” (także w odniesieniu do almanachów poetyckich) oraz zostają poddane analizie poszczególne wydania tego magazynu, ukazujące się w najróżniejszych formułach graficznych oraz materialnych. Ze względu na charakter tego periodyku autor opisuje poszczególne wydania „Cegły” w perspektywie performatyki i ukazuje związki performatywności „Cegły” z efemerycznością jej formy.

Słowa kluczowe: polska prasa, efemeryda, jednodniówka, czasopismo literackie, „Cegła”, performatywność

Jeśli określenie efemeryczny rozumiemy jako „krótkotrwały, szybko przemijający”, może się wydawać, że czasopisma z definicji trudno uznawać za zjawiska efemeryczne, bo istotą periodyku jest przecież powracanie danego tytułu kolejnymi edycjami w czasie i ciągłość taka przeciwstawia się przemijalności. Być może prędkiej za efemeryczne uznalibyśmy gazety codzienne, skoro grecki źródłosłów słowa efemeryczny

— *ephēmeros* — oznacza mniej więcej: „żyjący jeden dzień”. Takie podejście wzmocniłaby jeszcze nietrwałość materiału, na jakim zwykło się drukować gazety, czyli papieru gazetowego. Już sam ten gatunek papieru w potocznym sensie odsyła do braku trwałości. Mimo to trudno byłoby nazwać efemeryczną nawet gazetę codzienną, niejako żyjącą jeden dzień, kiedy myślimy o pojedynczym wydaniu czy numerze, a to właśnie z powodu silnie obecnej tam cechy periodyczności, nawracania, ponawiania.

Efemeryczności w prasie należałoby więc szukać wszędzie tam, gdzie następują kłopoty z jej periodycznym ukazywaniem się. Zarysowują się tu następujące kierunki: po pierwsze, to najstarsze tytuły nieperiodycznych gazet stanowiących druki ulotne, wydawane z okazji różnych wydarzeń mogących budzić powszechne zainteresowanie (Kolasa, Jarowiecki 2006: 3). Takie druki informacyjne publikowano w Polsce już na początku XVI wieku, pierwszy został wydany w 1514 roku, a dominowały na rynku przekazników informacji aż do początków XVIII stulecia (Łojek, Myśliński, Władysław 1988: 14). Następnie to prasa drugo- i trzecioobiegowa wydawana jako nielegalna albo przynajmniej nieoficjalna, a zaburzenie periodyczności może wynikać z problemów z zakazaną i/lub niekomercyjną działalnością wydawniczą w danym systemie polityczno-ekonomicznym, jak było to z niezależną prasą podziemną w czasach PRL-u, gdy niektóre tytuły znikają po jednym czy kilku zaledwie numerach (zob. Knoch 2017: 122). Po trzecie, to prasa niskonakładowa, w tym specjalistyczna, która może tracić periodyczność, a tytuły mogą upadać z powodu kłopotów finansowych wydawców, niewielkiej liczby odbiorców, trudnej sytuacji społecznej i politycznej itp. (na przykład czasopisma marynistyczne, hobbystyczne itp., ale też wydawane w dobie zaborów)¹. Po czwarte wreszcie, to czasopisma młodych, które — jak pisał Andrzej Buck w odniesieniu do periodyków literackich — „posiadają w swej definicji szereg cech, które nie są istotne dla profesjonalnego czasopisma literackiego” (Buck 1991: 245). W kontekście efemeryczności badacz wymieniał tu przede wszystkim jednodniówki literackie młodych autorów.

Jednodniówka bowiem to właśnie taki paradoksalny typ gazety, który określaną jest mianem efemerydy — paradoksalny, bo może ukazać się tylko raz. Wydania gazet jednodniowych wiążą się z niezwykle wyjątkowymi wydarzeniami, świętami, ważnymi uroczystościami. Wyjątkowość okazji poświadcza właśnie nieperiodyczność, nieprzechodniość danego tytułu, sprowadzenie go do pojedynczego wydania, dlatego w polszczyźnie określenie efemeryczny bywa kojarzone właśnie z tymi efemerydami wśród czasopism (Śleziak, Olszewska 2020: 184) — wydaje się, że na zasadzie wyraźnego odczuwania przez użytkowników braku cechy ciągłości i powtarzalności.

Jednodniówkę literacką, a zwłaszcza poetycką, mogło wydać na przykład grono studentów, kiedy miało na celu publikację własnych utworów poetyckich. Tak stało się w roku 1908, kiedy w jednodniówce zatytułowanej „Pod Obcym Niebem”

¹ Jak podaje za Jerzym Łojkiem Władysław M. Kolasa, w latach 1795–1815 wśród wydawanych na ziemiach polskich czasopism jedynie 33% przetrwało dłużej niż dwa lata, dominowały zatem efemerydy (Kolasa 2012: 77).

wydanej w Karlsruhe zebrano wiersze 10 autorów studiujących w Niemczech i Szwajcarii, wśród których pojawiają się wiersze oraz proza poetki Kazimierzy Hłakowiczówny (Chojnowski 2020).

W historii polskiej prasy literackiej najślawniejszymi chyba jednodniówkami były jednodniówki futurystów. W czerwcu 1921 roku ukazała się w Krakowie jednodniówka zawierająca manifest futuryzmu polskiego — w oryginale: „jednodniówka futurystów” (Jednodniówka Futurystów 2022) — a w listopadzie tego samego roku wyszło drugie wydanie nadzwyczajne o słynnym tytule „Nuż w bżuhu”. I tu pojawia się paradoks, bo w następnych miesiącach ukazywały się kolejne jednodniówki, tym samym powróciła cecha ciągłości. Na rzecz efemeryczności przemawia jedynie cecha nieregularności. Jednodniówki te nie różniły się znacząco wyglądem, czyli layoutem (jak byśmy powiedzieli dzisiaj), składane były w najprostszy szpaltowy sposób z rzucającą się w oczy gazetową winiętą. Ciągłość wizualna była więc zachowana, ale za to zmianom podlegała treść winiety, można powiedzieć, że za każdym razem była to autonomiczna publikacja. Już trzecie wydanie sygnalizuje pewien rozłam, bo przeniosło się do Warszawy i pod redakcją Kazimierza Brzeskiego. Nosiło brzmiały dadaistycznie tytuł „Czyk-Czyk” oraz podtytuł „Pam-Bam. 3-cia jednodniówka najmłodszych futurystów polskich”. Wśród kolejnych wydań, na przykład szósta czy siódma jednodniówka, autorstwa warszawskich futurystów², nosiły również oryginalne tytuły: „Fioletowe płuca” i „Lejek w mózgu”. O efemeryczności świadczyły nie tylko tak niepowtarzalnie i kpiarsko brzmiące tytuły, uwidaczniała się ona również w takich elementach winiety jak miejsce wydania — także tu podejmowano grę z czytelnikiem: raz wskazywano wprost Warszawę, innym razem zamiast nazwy własnej używano poetyckiej omowni „Miasto wrażeń”, ale też zwykłej peryfrazy „Stolica Rzeczypospolitej” (na marginesie dodajmy, że po miejscu i dacie wydania, a nawet po nazwisku autora stawiano wtedy znak interpunkcyjny: kropkę). Różnice między poszczególnymi wydaniami uwidoczniły się też w podejściu do ortografii, po wywrotowych ortograficznie dwóch pierwszych jednodniówkach autorstwa Brunona Jasińskiego, Tytusa Czyżewskiego, Anatola Sterna i innych trzymano się już później obowiązujących reguł zapisu — w redakcji i autorstwa Kazimierza Brzeskiego, Bronisława Hermelina, Józefa Słobodnika i innych (zob. na przykład „Lejek w Mózgu”; „Fioletowe Płuca” 2022).

Współcześnie jednodniówki towarzyszą różnego rodzaju przedsięwzięciom literacko-artystycznym, takim chociażby jak festiwale literackie, ale nie tylko. Nadal bywają też wydawane przez grupy literacko-artystyczne, jak chociażby jednodniówka „Poetyckie łany” wydawana przez grupę literacką A-4. „Poetyckie łany” ukazały się w kilku edycjach w latach 2005–2008, a ich formalnym wydawcą był Krasnostawski Dom Kultury („Poetyckie Łany” 2022).

² Pod redakcją Kazimierza Brzeskiego i Zygmunta Halickiego, z lutego oraz marca–kwietnia 1922 roku, a wydane przez firmę Henryk Hyndle i S-ka.

Innym czynnikiem, który wpływa również obecnie na powstawanie i wydawanie jednodniówek poetyckich obok względów artystycznych, programowych i towarzyskich, bywają istotne wydarzenia z życia społecznego, kulturalnego, politycznego. Na przykład wraz z wybuchem w Polsce pandemii w roku 2020 w związonym ze środowiskiem władzy Instytucie Literatury pojawiła się inicjatywa wydania jednodniówki poetyckiej pod hasłem „Wiersze w czasach zarazy”. Tym razem publikacja miała mieć charakter e-booka, a nad naborem czuwało grono młodych autorów i autorek (Patrik Kosenda, Adam Leszkiewicz, Zuzanna Sala, Krzysztof Szeremeta).

Należy też odnotować kilkukrotną publikację jednodniówek towarzyszących „8. arkuszowi” — dodatkowi do miesięcznika „Odra”. Podobnie jak „Wiersze w czasach zarazy”, jednodniówki te mają charakter publikacji elektronicznych i — jak pisze redakcja na stronie internetowej „8. arkusza” — „za każdym razem mają formę plakatu, który można wydrukować i powiesić w dowolnym miejscu” („Odra” 2022). Takich jednodniówek redakcja „8. arkusza” (Marta Koronkiewicz i Paweł Kaczmarski) w latach 2017–2020 przygotowała pięć (średnio jedną rocznie), każde z wydań zostało poświęcone innej kwestii społecznej, ekonomicznej lub politycznej. W 2017 roku ukazała się jednodniówka na rzecz dochodu podstawowego, rok później — w obronie uniwersytetu, w 2019 wyszły wyjątkowo dwie edycje: w solidarności z nauczycielami oraz w obronie planety, a w roku 2020 tematem jednodniówki były prawa podstawowe człowieka. Serię publikacji „8. arkusza Odry” odróżnia od pozostałych jednodniówek dominujące zaangażowanie społeczne, które sytuuje te jednodniówki na drugim biegunie wobec jednodniówek futurystów.

Wszystkie te jednodniówki łączy rodzaj uprawianej literatury, są nim mianowicie krótkie formy liryczne, z powodu zwięzłości najlepiej nadające się do tego typu publikacji. Nie znaczy to wszakże, że w wydawanych jednodniówkach literackich nie pojawiały się czy nie pojawiają się teksty należące do innych rodzajów literackich czy inne formy gatunkowe — tak nie jest: pojawiają się tam też przecież artykuły programowe i manifesty, niemniej poezja króluje w jednodniówkach bezkonkurencyjnie.

Podczas gdy efemeryczność literackich jednodniówek przejawia się w ich nieregularności i niewielkiej, kilkustronicowej objętości, a pod względem edytorskim — w prowizorycznym i swobodnym estetycznie projekcie nawiązującym do takich druków ulotnych jak plakat czy prospekt, to regularnie ukazujące się czasopisma literackie o sporej objętości potrafią wyzyskać efemeryczność na innych zasadach.

Swego rodzaju prototyp zjawiska, o którym będzie mowa, odnajdziemy już chociażby w roku 1862 w Wilnie, kiedy wydano przynajmniej trzy numery (tyle zachowało się w archiwach) przepisywanego ręcznie — ze względu na cenzurę — nielegalnego podczas zaborów czasopisma „Jedność”. Było ono zapisywane odręcznie nie z powodu niekompetencji lub zacofania, ale walki politycznej. Anita Magowska nazywa taki anachronizm — z uwagi na formę gazety pisanej, która powszechnie funkcjonowała do końca XVI wieku — mianem osobliwości prasowej, a zatem czegoś więcej niż efemeryda (Magowska 2012: 117).

Osobliwość pod względem formy na terenie prasy mogłaby być tym, czym efemeryda pod względem periodiczności. Dla uproszczenia jednak przyjmuję synonimiczność obu terminów — będzie więc chodziło w tak rozumianej efemeryczności o grę z formą. Za przykład niech posłuży ukazujące się w latach 1995–2010 w Olsztynie regionalne w dużej mierze czasopismo literackie, reprezentujące Warmię i Mazury; zatytułowane „Portret”. Na czym polegała jego efemeryczność? Tak jak poszczególne numery jednodniówek futurystycznych zmieniały tytuł, grały swoim tytułem z czytelnikiem w stronę jednorazowości — tak też zdarzało się, że poszczególne numery „Portretu” przyjmowały zaskakujące formy wydawnicze — periodyk grał formą z czytelnikiem. Wydano więc między innymi numer olsztyńskiego pisma przypominający do złudzenia zeszyt szkolny — przypominał najzwyczajniejszy zeszyt za sprawą materiału, na jakim dokonano wydruku, oraz materiałów użytych do oprawy. A zatem okładkę stanowił szary karton z nadrukiem przeznaczonym na tytulaturę, grzbiet został wzmocniony szarym płótnem, a wewnątrz — wydrukowane na papierze w linie, przy czym do druku użyto font przypominający czcionkę maszyny do pisania, zapewne typu Arial. Zapisowi tekstów w numerze towarzyszyły skreślenia i odręczne rysunki fingujące klasyczny użytek zeszytu („Portret” 2002). Inny numer został wydany w formie przypominającej zarazem książeczkę do nabożeństwa i śpiewnik religijny. Wydanie otrzymało bardzo niewielki format, maksymalnie A6, taki, jaki zwykle nadawać się książeczkom do nabożeństwa. Wnętrze zostało wydrukowane charakterystyczną dla takich książeczek czcionką minimalnego stopnia na papierze o bardzo niskiej gramaturze, brzegi stron zostały poddane złoceniu, do oprawy dołączono czerwoną wstążeczkę służącą jako zakładka, a okładka została przygotowana z czarnego skóropodobnego materiału ze złożonym, „wyciśniętym” nadrukiem („Portret” 2003).

Ta swoista gra z różnymi formami materialnymi, która powodowała, że „Portret” tracił konwencjonalny charakter, wielokrotnie polegała na identycznym mechanizmie, a mianowicie — na przyjęciu za każdym razem formy odmiennego przedmiotu. Mówiąc najprościej, „Portret” przeistaczał się w najróżniejsze przedmioty związane ze sztuką pisma. Na tym, jak sądzę, polegała efemeryczność formy tego czasopisma. Najprostszym chwytym przeistaczającym formę była tu zmiana tytułu i winiety, analogiczna do zmian tytulatury jednodniówek futurystycznych. Ukazał się na przykład taki numer „Portretu”, w którym zamiast stałego tytułu na okładce pojawiło się zajmujące całą winieta słowo „Przemoc”. W ten sposób winieta wprowadzała czytelnika w błąd, gdyż sugerowała czasopismo o tytule „Przemoc”. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się tytulaturze czytelnik mógł dostrzec bardzo drobny zapis za pomocą czcionki niskiego stopnia w podtytule: „Portret”. W sferze komunikacji nastąpiło więc odwrócenie: temat numeru („Przemoc”) fingował tytuł czasopisma, a tytuł — temat. W tym przypadku efemeryczność należałoby rozumieć jako zaburzenie konwencjonalnej komunikacji („Portret” 2007). Podobny zabieg zastosował krakowski magazyn literacki „Ha!art”, kiedy przygotował dwutomowy numer poświęcony innemu czasopismu literackiemu — „Brulionowi” („Ha-art” 2004a).

Numer ten otrzymał format odmienny od konwencjonalnego „Ha!artu” (jakim był wówczas A4), za to charakterystyczny dla czasopisma „Brulion”, wraz z estetyką okładki. W tym wypadku pod względem formy materialnej numer „Ha!artu” odgrywał „Brulion”. Według anegdoty mistyfikacja była na tyle udana, że czytelnicy mieli trudność z rozpoznaniem „Ha!artu” w sprzedaży. Takie zaburzenia kodu komunikacji nie tyle mają jednak na celu wprowadzenie w błąd czytelników, co podjęcie z nimi gry, nawet jeśli obarczona jest ona dużym ryzykiem braku porozumienia.

Efemeryczność wydań obu tych magazynów literackich — widoczna w przedstawionych przykładach — wzmocniona została dodatkowo hasłami publikowanymi na okładkach lub grzbietach, które w pewnym sensie kontynuowały tradycję hasel i tytułatur zamieszczanych w jednodniówkach futurystycznych. W „Portrecie” o kształcie modlitewnika wytloczono na frontowej okładce pytanie: „Masz pomysł na kaszkę?”, a na okładce numeru w kształcie zeszytu szkolnego pojawiło się sformułowanie: „Starość do nieskończoności”. Redakcja „Ha!artu” natomiast wpisywała na grzbietach poszczególnych numerów najróżniejsze efemeryczne podtytuły, takie jak „pismo niecierpliwe” („Ha!art” 2002), „pismo książkliwe” („Ha!art” 2003) czy „Po co ci to?” („Ha!art” 2004b) oraz wiele innych. Mogła w tym wzorować się też na strategii czasopisma starszego o ponad dekadę, a mianowicie — „Brulionu”, który od roku 1993 drukował podtytuł: „pismo nosem”.

Warto jeszcze wspomnieć o czasopismach efemerycznych, dla których bazą materiałową jest twórczość wizualna, bo stanowią one istotny kontekst dla efemerycznych wydań periodyków zajmujących się literaturą. Myślimy tu o niezależnych periodykach artystycznych, czyli takich, które formą artystyczną dopełniają zawartość krytyczną poświęconą sztuce albo forma ta przeważa nad takimi treściami. Jako przykłady wskażmy wydawany w drugiej połowie zeszłego wieku amerykański „Aspen Magazine” (ukazujący się nieregularnie w latach 1965–1971), który rozprowadzany był w postaci pudła zawierającego luźno złożone prace wizualne, wśród nich także druki ulotne i obiekty artystyczne, a zdarzało się też, że redakcja dołączała kasety magnetofonowe z muzyką popularną i awangardową (Pietrasik 2014). Jeśli zaś chodzi o polskie periodyki, to dobrym przykładem efemeryczności są „Kroniki Strychu”, „Tango” oraz „Luxus”. „Kroniki Strychu”, a po nich „Tango” były periodykami grupy Łódź Kaliska, która powstała w roku 1979 (Jurecki 2004). Wydania tworzone ręcznie, jak typowe artziny tamtych czasów, w śladowych nakładach w wysokości na przykład 20 egzemplarzy (Leśniak 2022). „Luxus” natomiast wydawała wrocławska grupa o tej samej nazwie w latach osiemdziesiątych — od 1983 do 1986 roku ukazało się sześć wydań. „Luxus” miał charakter fanzinu, na który początkowo składały się niepowiązane tematycznie, wykonywane za pomocą szablonów prace plastyczne członków grupy (Gorządek 2010). Inaczej mówiąc, magazyn „Luxus” przypominał rodzaj almanachu, gdyby nie to, że był wydawany mniej więcej w odstępach półrocznych. Almanachy bowiem jako okazjonalne zbiory tekstów literackich wydawano albo jednorazowo, albo raz do roku, a ta ostatnia sytuacja wiąże się z genezą almanachu jako kalendarza, o czym zaświadcza też etymologia

wyrazu almanach (hiszp.-arab. *al-manah*, czyli „kalendarz” właśnie, Kokoszka 2019). Oczywiście możemy też zastanowić się nad zmianą we współczesności paradygmatu określenia almanach, gdyby nie to, że aktualnie wydaje się też almanachy poświęcone literaturze w odstępach właśnie rocznym, tak jak zwyczaj ten wyglądał źródłowo. Wystarczy porównać na przykład *Almanach Lubelski na rok 1815, dla amatorów literatury ojczystej* (zob. Kokoszka 2019: 50) i późniejszy o 100 lat almanach literatury dolnośląskiej, wydawany corocznie przez Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, oddział we Wrocławiu.

Przykłady czasopism pod różnymi względami efemerycznych prowadzą nas do strategii Magazynu Materiałów Literackich „Cegła”, który ukazuje się we Wrocławiu od roku 2001 aż do dziś. Jak dotąd wydano 49 numerów. Magazyn tworzy dwoje redaktorów: zajmujący się naborem tekstów poetyckich Karol Pęcherz oraz odpowiadająca za opracowanie graficzne Karolina Wiśniewska, przy czym czasopismo zbudowało dodatkowo mitologię fikcyjnej postaci Brunona Lefa Lewina, podanego w stopce jako redaktora naczelnego. Zawartość treściowa czasopisma charakterystyczna jest dla wielu tytułów prasy literackiej. Jak możemy bowiem dowiedzieć się z Wikipedii, magazyn „poświęcony jest konfrontacji twórczej młodych autorów tekstów poetyckich, prozatorskich i krytyczno-literackich z autorami uznanymi” („Cegła” 2022). „Cegła” wyróżnia się czym innym, a mianowicie: „Każdy numer magazynu jest unikalnym, zaskakującym projektem wydawniczym, który daleko wykracza poza formy tradycyjnego czasopisma” („Cegła” 2022). Na pierwszy lub równorzędny do tekstowego plan zostaje tu przeniesiona komunikacja wizualna, co przynosi dodatkowo wartość kolekcjonerską poszczególnym wydaniom magazynu (Śleziak, Olszewska 2020: 194).

Chodzi zatem o formę, znów to forma stanowi o tym, że charakter czasopisma można określić jako efemeryczny. Ze względu na konwencjonalność zawartości literackiej to nie treść świadczy o efemeryczności „Cegły”, podobnie jak nie świadczy o niej periodyczność: kolejne numery „Cegły” ukazują się raczej w regularnych odstępach czasu, co może częściowo wynikać ze strukturalnego finansowania czasopisma z komunalnych programów dotacyjnych. Jak powiedziałem, treść magazynu jest w pełni konwencjonalna, ale trzeba by uściślić, że mianowicie — odpowiada ona zawartości jednodniówek poetyckich: stanowią ją właściwie wyłącznie wiersze różnych autorów. Nie nazwiemy jednak „Cegły” z racji na niewielką objętość ani periodyczność antologią, nie nazwiemy też almanachem, który — jak już zaznaczono — zgodnie z konwencją ukazuje się jednorazowo lub corocznie, podczas gdy wrocławski magazyn — najczęściej kilka razy w ciągu roku. „Cegła” pozostaje więc czasopismem publikującym zestaw wierszy pod pewnym niepowtarzalnym hasłem, realizowanym pod postacią efemerycznej formy. Od przeistaczającego się efemerycznie „Portretu” czy „Ha!artu” odróżnia ją ograniczenie treści do zestawu tekstów poetyckich. Jak „Cegła” gra z formą? Przeistoczenie zostaje tu niejednokrotnie doprowadzone do skrajności i czasem wręcz gra z czytelnikiem swoją absurdalnością. Można powiedzieć, że redaktorzy magazynu posłużyli się dokonaniem pierwszej

fali dwudziestowiecznej awangardy artystycznej. Nie tylko zwielokrotnili i zhiperbolizowali idee futurystów w dziedzinie czasopiśmienniczej (idąc jeszcze dalej niż formuła jednodniówki), ale ponadto wykorzystali działania europejskich dadaistów, a zwłaszcza słynne „przesunięcie semiotyczne” Marcela Duchampa, który wystawiając w galerii przedmioty codziennego użytku, pokazał, że funkcja przedmiotu materialnego może ulec radykalnej przemianie pod wpływem kontekstu. Poszczególne numery „Cegły” zmieniają więc diametralnie kontekst przyjmowanych przez siebie form materialnych, odmiennych od materialnej konwencji kształtu czasopisma. W ten sposób podejmują taką grę semiotyczną jak wspomniane numery „Portretu” czy „Ha!artu”.

Wydane zostały więc dotąd takie chociażby numery „Cegły”, które figują, a nawet stanowią same w sobie takie rzeczywiste przedmioty jak origami, stemple, pocztówki, pudełko papierosów, opłatek, maska ochronna, a to tylko kilka przykładów z kilkudziesięciu realizacji. Można wręcz powiedzieć, że pomysłowość redaktorów nie zna granic, podczas gdy mechanizm przekształcenia semiotycznego, które powoduje, że każdy kolejny numer jest niekoherentny z poprzednimi, pozostaje ten sam. Gdy zrozumiemy, że liczba fingowanych przez czasopismo artefaktów może rosnąć w nieskończoność, powstaje pytanie, co czytelnik uzyskuje z tego typu gry i przesunięcia semiotycznego. Bez wątplenia działa tu czynnik zaskoczenia, niespodzianki oraz związanej z tym przyjemności estetycznej. Można to też widzieć jako dysonans poznawczy, nie tylko nieszkodliwy, bo chwilowy i ograniczony do obszaru estetyki, ale wręcz stanowiący na polu sztuki wartość. Doznaje go wówczas czytelnik/czytelniczka, gdy — dajmy na to — bierze do ręki przedmiot użytkowy, który tylko sprawia takie wrażenie, a w rzeczywistości okazuje się być numerem czasopisma. Czasem jest jednym i drugim, jak w przypadku numeru „Cegły” w postaci maski antysmogowej. Ale już w przypadku „Cegły” jako paszportu czasopismo tylko doskonale pozoruje międzynarodowy dokument tożsamości, podczas gdy faktycznie tworzy dodatkowy artefakt: fikcyjny dokument tożsamości poetyckiej będący zbiorem wierszy.

To wszystko ukazuje performatywne aspekty takiej działalności wydawniczej. Ujrzenie ich ułatwia dynamicznie rozwijający się we współczesnej humanistyce nurt zwany performatyką. Wywodząc się od teorii wąsko rozumianego performansu, z obszaru badań teatrologicznych poszerzył on swoje pola badawcze na inne dziedziny rzeczywistości społecznej. W jednej z fundamentalnych dla performatyki prac jej autor Richard Schechner oglądowi naukowemu poddał nie tylko teatr i sztukę, ale niemal całość ludzkiej (i nie tylko) rzeczywistości, od zabaw i rozgrywek sportowych, przez wierzenia i religie, po popkulturę i wydarzenia polityczne (Schechner 2006). Ten „globalny” ogląd wskazuje, że performatyka stanowi po prostu teorię wszelkich zachowań na różnych polach działalności człowieka. Nie dziwi to, gdyż performatyka wyrosła z badań nauk społecznych, zwłaszcza antropologicznych i socjologicznych (Carlson 2007: 35). Dlatego też w niniejszym artykule korzystam z wielu perspektyw badawczych, które wzajemnie się uzupełniają: historii

literatury, genologii literackiej, antropologii kulturowej, historii sztuki, zwiędzając je perspektywą performatyki. Wśród narzędzi, którymi operuje ta ostatnia, w kontekście prasy efemerycznej warto wymienić: materialność, działanie, laboratorium, seryjność, performatywność, partycypacje (zob. *Performatyka...* 2017).

Gdyby więc spojrzeć na wydawanie prasy z perspektywy współczesnej performatyki, możemy zauważyć, że samo zjawisko seryjności (a więc i seryjności czasopism) reprezentuje już rzeczywistość kultury nowoczesnej, seryjnej za sprawą technologii (przynoszącej reprodukcję obiektów czy serial telewizyjny). W przypadku „Cegły” performatywność seryjności czasopisma zostaje wzmocniona przez — jak określają istotę seryjności we współczesnej kulturze badacze — „sprzężenie powtórzenia i wariacji, repetycji i innowacji” (zob. Łuba 2017: 273). Magazyn realizuje te mechanizmy poprzez liczne radykalne gry semiotyczne, których nie podejmują w ogóle (albo nie podejmują w tej skali) konwencjonalne czasopisma literackie (poza wyjątkami już wskazanymi, jak „Portret” i „Ha!art”).

Te zamiany i przesunięcia semiotyczne przynoszą też dodatkową wartość na linii wydawca–czytelniczy, a mianowicie — obok aspektu poznawczego, estetycznego (w tym poetyckiego) pojawia się aspekt performatywności. Performans kulturowy w rozumieniu badaczy kultury konstruuje autorefleksję i refleksję społeczną, udramatyzowując lub ucieleśniając formy symboliczne, a także przedstawiając alternatywne uzgodnienia (McKenzie 2011: 40). I te zastosowania performatywności mają miejsce w przypadku „Cegły”. Po pierwsze, ucieleśnienie formy symbolicznej to niewątpliwie zwrot w stronę materialności jej wydań, niemającej w przypadku konwencjonalnego czasopisma literackiego większego znaczenia. Nie tyle chodzi tu o samą materię związaną z fizyczną publikacją tekstu (druk, papier, oprawa), co o procesy i performanse, w których materialność odgrywa główną rolę (zob. Wojnowski 2017: 132). Inaczej mówiąc: w których przestaje być dla publikowanych tekstów poetyckich „przezroczysta”.

Po drugie, istotnym czynnikiem performatywnym jest interaktywność wykraczająca poza konwencjonalną interaktywność czytelników i czytelniczek czasopisma (taką jak pętla feedbacku)³. Chodzi tu o dramatyzowanie sytuacji odbioru, gdy odbiorcy biorą fizyczny udział w procesie publikacji. Taka rola zostaje dla nich zaprogramowana na przykład w numerze 41 magazynu, zaprojektowanym w postaci wlepek z wierszami, które czytelnik/czytelniczka może/ma za zadanie rozpoznać w przestrzeni urbanistycznej we własnym zakresie, ponieważ taka jest funkcja wlepki. Innym przykładem współdziałania odbiorcy jest numer w formie

³ Pojęcie pętli feedbacku wywodzi się z teatrologii i dotyczy wpływu reakcji widzów na przebieg spektaklu, który przez to nie jest nigdy w pełni przewidywalny. Pętla feedbacku jest samozwrotna i podlega niustannym przemianom (zob. Fischer-Lichte 2008: 57–58). Odnosząc to pojęcie do konwencjonalnego czasopisma literackiego, należy zauważyć, że do jego twórców i redaktorów (twórczyń i redaktorek) niustannie docierają opinie czytelników/czytelniczek poprzez różne kanały komunikacji społecznej. Wpływa to bez wątpienia na linię programową i zawartość dopiero powstających wydań danego czasopisma.

origami, gdzie zadaniem czytelnika/czytelniczki jest poskładanie kartek z wierszami w skomplikowane wzory papierowych brył, zgodnych z tradycją japońskiej sztuki składania papieru. W słabszym rozumieniu udział odbiorcy wiązałby się z użytkowaniem czasopisma innym niż lektura tekstu. A zatem „Cegła” jako maska anty-smogowa byłaby użytkowana jako maska antysmogowa (oprócz tego, że oczywiście podlegałaby lekturze).

Po drugie, performatywność wiązałaby się tu z przesunięciem semiotycznym, o którym była mowa wcześniej. Tym razem chodzi o konstruowanie nowego kontekstu dla utworów poetyckich, a zatem wydawca „Cegły” proponuje alternatywne uzgodnienia. Weźmy numer 43 magazynu w postaci maski antywirusowej, wydany podczas pandemii. Na moim egzemplarzu widnieje wydrukowany dwuwiersz z utworu poetyckiego Adama Mickiewicza zatytułowanego *Do *** na Alpach w Splügen 1829*. „I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam, / I postać twoją widzieć lękam się i żądam”, brzmi rzeczony fragment. Czytany w jakimkolwiek wydaniu książkowym czy też w tekście tego artykułu absolutnie nie może sprawić tego samego wrażenia co przeczytany na masce, zwłaszcza założonej na twarz. Nie trzeba dowodzić, że jego charakter ulega mocnemu przekształceniu pod wpływem nowego środowiska materialnego reifikującego tekst. Raz, że wyrwany z kontekstu utworu jako całości, dwa — że powiązany z przedmiotem materialnym, jakim jest maska, trzy — że wrzucony we wtórną sytuację komunikacyjną, jakiej będzie podlegał(a) potencjalnie odbiorca/odbiorczyni w założonej na twarz masce w zetknięciu z innym odbiorcą/odbiorczynią.

Kluczem w tej wędrówce tekstów poetyckich przez nowe konteksty, w tym przesunięciu semiotycznym, jest niewątpliwie internet, w którym teksty potrafią uwalniać się znacznie łatwiej z pierwotnych środowisk. Nie bez przyczyny numer 42 magazynu został zrealizowany pod hasłem „supermemu”. Redaktorzy wybrali wiele fragmentów wierszy różnych autorów i autorek, a następnie zilustrowali je tak, że powstała seria pocztówek, zamknięta w filcowym pokrowcu przypominającym obiekty artystyczne Josepha Beuysa. Można pokusić się o stwierdzenie, że w tym sprawdzaniu wypowiedzi poetyckich w nowym kontekście sens wzmacnia się automatycznie przez samą już separację danego fragmentu od reszty wiersza. To, co zostało wybrane z danego utworu, działa semantycznie silniej, bo nasza uwaga skupia się tylko na danym wyimku. Dodatkowo taki wyimek wpisuje się w dawną konwencję poezji gnomicznej oraz w nową tradycję memu internetowego (hasło „supermemu”), co również wzmacnia jego znaczenie (chodzi o wynikające z tych tradycji oczekiwania czytelniczek/czytelników i odpowiedź na nie ze strony redaktorów). Poszczególne teksty w poszczególnych wydaniach magazynu najróżniej rezonują z nowymi kontekstami, ale podstawowy wpływ na to mają zasady doboru stosowane przez redakcję. Najogólniej można stwierdzić, że w większości przypadków są to konwencjonalne zasady, wedle których semantyka zamieszczanych tekstów potwierdza koncepcję wydania, tak jak zwykło się konstruować antologię tematyczne. I tak, poświęcony tematyce akwaticznej numer 45 „Cegły” (dołączono do niego

foliowy pojemniczek z cieczą, prawdopodobnie wodą, i z różnymi materialnymi w niej dodatkami) zawiera teksty z motywem wody — występują w nich przede wszystkim zbiorniki wodne i czynności z nimi związane. Numer 47 magazynu, nazwany performatywnie „peronem 47”, zawiera wiersze z motywem kolejowym i „kolejowa” jest też jego stroną wizualną. Numer 52 dokumentuje regionalną akcję społeczną „Pamiętam, że...”, w której chodzi o przywracanie/konstruowanie pamięci lokalności, w związku z czym wszystkie teksty tam zamieszczone zaczynają się od tego samego wyrażenia: „Pamiętam, że...”.

Czasem, w konsekwencji niecodziennej formy wydania, teksty poetyckie rezonują z kontekstem w specyficzny sposób. Na przykład w omawianym już numerze 43 magazynu (pod hasłem „Zadyma”) na masce antysmogowej wydrukowano tekst (cały lub fragment) Marcina Świetlickiego: „Ładny dzień, / żeby spacerowała. / Ładny dzień / nam dzisiaj / Bozia dała”. Może powstać pytanie, czy te kilka wersów realizuje zamówienie redaktorów „Cegły”, czyli na ile Świetlicki (stały współpracownik czasopisma) stworzył tekst specjalnie do noszenia na masce. Ale bez względu na genezę tekst ironicznie komentuje końcowy, performatywny kontekst, a więc buduje specyficzne napięcie semantyczne z działaniem spacerującego czytelnika / spacerującej czytelniczki.

Zastanawiając się nad usytuowaniem Magazynu Materiałów Poetyckich „Cegła” wobec tradycji efemerycznych wydań czasopism artystycznych, można dojść do wniosku, że wrocławski periodyk czerpie z przynajmniej trzech źródeł: almanachów literackich wydawanych już w wieku XIX, następnie jednodniówek poetyckich znanych nam z wieku XX oraz czasów najnowszych, a wreszcie z tradycji dwudziestowiecznych niezależnych magazynów artystycznych i artzinów (fanzinów). Równocześnie „Cegła” dołącza do tego swój oryginalny czynnik, jakim jest performatywność (pod którą można rozumieć nie tylko ciągłe „proteuszowe” reformułowywanie kształtu materialnego, ale też partycypacyjne działania współpracowniczek/współpracowników i czytelniczek/czytelników współtworzące poszczególne numery). Równocześnie możemy to traktować jako efemeryczność formy plastycznej (wizualnej, materialnej) poszczególnych wydań — szczególnym bowiem wyznacznikiem „Cegły” jest jej materialność. Działania redakcji i efekt końcowy można zaś traktować jako swoiste laboratorium pracy nad formą, za każdym razem stawiającą sobie nowe wyzwania, które stają się też wyzwaniami dla osób czytających.

Bibliografia

Materiały archiwalne

„Cegła” (2022), <http://magazyn-cegla.net/> [dostęp: 1.12.2022].

„Fioletowe Płuca” (2022), <https://polona.pl/item/fioletowe-pluca-7-ma-jednodniowka-futurystow-warszawskich-marzec-kwiecien-1922,MzM5MzAxOTM/0/#info:metadata> [dostęp: 1.12.2022].

- „Ha!art” (2002), nr 11–12.
 „Ha!art” (2003), nr 15.
 „Ha!art” (2004a), nr 19A–19B.
 „Ha!art” (2004b), nr 20.
 „Jednodniówka Futurystów” (2022), <https://polona.pl/item/jednodniowka-futurystow-manifesty-futuryzmu-polskiego-wydane-nadzwyczajne-na-cala,NjEwODY5/0/#info:metadata> [dostęp: 1.12.2022].
 „Lejek w Mózgu” (2022), <https://polona.pl/item/lejek-w-mozgu-6-ta-jednodniowka-futurystow-warzawskich-wydanie-nadzwyczajne-miasto,Mzc0NDc4NQ/0/#info:metadata> [dostęp: 1.12.2022].
 „Odra” (2022), <http://8arkusz.pl/index.php/jednodniowki/> [dostęp: 22.09.2022].
 „Poetyckie Łany” (2022), https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&docid=alma991032411519705066&context=L [dostęp: 22.09.2022].
 „Portret” (2002), nr 14.
 „Portret” (2003), nr 15.
 „Portret” (2007), nr 24.

Artykuły i opracowania

- Bal E., Kosiński D. (red.) (2017), *Performatyka. Terytoria*, Kraków.
 Buck A. (1991), *Czasopisma literackie młodych (1944–1960). Zawartość — typologia — funkcje* [autoreferat pracy doktorskiej, repozytorium Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie], Kraków, s. 245–256.
 Carlson M. (2007), *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa.
 „Cegła” (2022), https://pl.wikipedia.org/wiki/Ceg%C5%82a_Magazyn_Materia%C5%82%C3%B3w_Literackich [dostęp: 20.09.2022].
 Chojnowski Z. (2020), *Zapomniane wiersze Iłłakowiczówny*, „Nowy Napis”, <https://nowynapis.eu/taxonomy/term/988> [dostęp: 30.04.2020].
 Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków.
 Gorządek E. (2010), <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-luxus> [dostęp: 30.04.2020].
 Jurecki K. (2004), <https://culture.pl/pl/tworca/lodz-kaliska> [dostęp: 30.04.2020].
 Knoch K. (2017), *Jak badać prasę drugiego obiegu?*, „Zeszyty Prasoznawcze”, t. 60, nr 1 (229), s. 119–136.
 Kokoszka M. (2019), *Almanach*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nowarecki, Gdańsk, s. 48–52.
 Kolasa W.M., Jarowiecki J. (2006), *Najważniejsze polskie gazety do wybuchu pierwszej wojny światowej w kontekście zabezpieczenia ich dla potomnych (charakterystyka, badania, zasoby)*, http://eprints.rclis.org/16418/1/kolasa_gazety_pol.pdf [dostęp: 30.04.2020].
 Kolasa W.M. (2012), *Prasa polska na początku doby zaborów (1795–1815) jako obiekt refleksji historycznej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, r. LV, nr 3 (211), s. 76–82.
 Leśniak A. (2022), http://www.lodz-art.eu/artysci/lodz_kaliska/lodz_kaliska.php [dostęp: 1.12.2022].
 Łojek J., Myśliński J., Władysław W. (1988), *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa.
 Łuba D. (2017), *Seryjność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków, s. 267–277.
 Magowska A. (2012), *„Jedność” — wileńska osobliwość prasowa z 1862 roku*, „Zeszyty Prasoznawcze”, r. LV, nr 3 (211), s. 117–121.
 McKenzie J. (2011), *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków.
 Pietrasik A. (2014), *Magazyn jako miejsce twórczych napięć*, „Rita Baum”, nr 33, s. 31–35.
 Schechner R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław.
 Śleziak M., Olszewska I. (2020), *Analiza wydawnictw efemerycznych — ujęcie lingwistyczne*, „Studia Linguistica”, t. XXXIX, s. 183–198.
 Wojnowski K. (2017), *Materialność*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków, s. 127–134.

Ephemeral and performative aspects of the poetry periodical *Cegła* against the background of one-day newspapers and other ephemeral editions of the literary press

Summary

In the article, the author applies the concept of ephemerality to newspaper titles, hinting at various possible phenomena in the history of the Polish press that could be categorized as ephemera, starting with Old Polish non-periodical ephemeral prints. Then, because of the cultural field to which the independent Wrocław poetic periodical *Cegła* belongs, the article points out the literary ephemera preceding its publication, such as the one-day poetry periodicals of the early 20th century, which are briefly characterized. The article then presents examples of such editions of contemporary literary magazines, which, according to the author's thesis, represent ephemerality by virtue of form; these are primarily selected editions of the magazine *Portret* and *Ha!art*, but also certain titles of art magazines. The second part of the article reflects on the genology of the magazine *Cegła* (also in relation to poetry almanacs) and analyzes the various editions of this magazine, appearing in various graphic and material formulas. Due to the nature of this periodical, the author describes individual issues of *Cegła* in the perspective of performativity and shows the relationship of the performativity of *Cegła* with the ephemerality of its form.

Keywords: Polish press, ephemera, one-day paper, literary journal, *Cegła*, performativity