

Beata Jędrzejczak¹
Uniwersytet Gdański
ORCID ID: 0000-0003-4002-2215
e-mail: beata.jedrzejczak@ug.edu.pl

Współczesne posłowie odautorskie w aspekcie pragmatycznym (na przykładzie tekstów z powieści popularnych Remigiusza Mroza)

ABSTRAKT

Artykuł na podstawie postliminarnych paratekstów wyekscerpowanych z powieści popularnych Remigiusza Mroza przedstawia rozważania na temat aspektu pragmatycznego współczesnego posłowia odautorskiego. Powszechność stosowania posłowia jako eskorty tekstu literackiego prowadzi do wniosku, że obecnie w książce dostrzega się wartość tradycyjnego medium pisanego, za pomocą którego pisarz może kierować komunikat bezpośrednio do czytelnika – a nie do mas jak w przypadku nowych mediów. Współczesne posłowia mają charakter prefacyjny i podporządkowane są działaniom INGRACJACYJNYM. Z upływem czasu zmieniły się w nich proporcje treści przedmiotowych i podmiotowych, tzn. współcześnie nadawca odchodzi w posłowie od instruowania odbiorcy, jak odczytać dzieło literackie, na rzecz autorskiego okofoliterackiego ekshibicjonizmu. Poczucie konfidencjonalności jest tu jednak pozorne i służy wyłącznie ukazaniu obrazu pisarza przy pracy, a nie autora jako człowieka. Rozważania ostatecznie prowadzą do wniosku, że współczesna literatura popularna oraz masowość towarzyszących jej zjawisk paratekstualnych stały się motorem napędowym gatunkowej ewolucji posłowia – od prostego gatunku użytkowego, jakim jest instrukcja obsługi, do tekstu o charakterze autoreklamowym.

SŁOWA KLUCZOWE: posłowie odautorskie, aspekt pragmatyczny, paratekst, genologia lingwistyczna, literatura popularna, Remigiusz Mróz

Wprowadzenie

Wszelkie ponowoczesne praktyki kulturowe głównie wiążą się z użytkowaniem nowych mediów², co może stanowić punkt wyjścia do rozważań na tematy

¹ Data złożenia tekstu do Redakcji „MiS”: 02.10.2020 r.; data zatwierdzenia tekstu do druku: 04.12.2020 r.

² Termin *nowe media* oczywiście można uznać za względny – każde medium było bowiem kiedyś nowe, a to, które dzisiaj nazywane jest nowym, jest już zapewne zastępowane jeszcze nowszym. Warto tu zauważyć, że w teorii mediów nie ma jednoznacznego stanowiska co do definicji *nowych mediów*. W *Popularnej encyklopedii mass*

związane z dzisiejszym funkcjonowaniem literatury popularnej (jako elementu kultury) oraz relacjami nadawczo-odbiorczymi między (zanurzonymi jednocześnie w kulturze i postępie cywilizacyjnym) pisarzem i czytelnikiem.

W ramach instytucji literatury trudno jest wyznaczyć granice literatury popularnej i tym samym oddzielić ją od literatury wysokiej. Z jednej strony literatura popularna jest uwikłana w mechanizmy rynkowe i silnie nastawiona na przynoszenie zysku, z drugiej – tworzy znaczenia i generuje przyjemności³. Nierzadko jednak wyznacznikiem sukcesu wydawniczego staje się wymierna wartość ekonomiczna, a nie wartość literacka, a drogą do sukcesu okazuje się marketing umiejętnie wykorzystujący media⁴. Popularność tekstu literackiego może więc wynikać z jego medialnego obiegu, ponieważ twórczość literacka funkcjonuje dziś wśród multimedialnych praktyk komunikacyjnych. Może ona też być wynikiem rozpoznawalności samego autora, funkcjonującego na zasadzie marki⁵. Pisarze zbliżają się bowiem do swoich odbiorców poprzez różnego rodzaju formy aktywności: blogi, dyskusje na swoich stronach internetowych czy posty na portalach społecznościowych.⁶ Uczestniczą w rozmaitych zabiegach promocyjnych mających na celu dotarcie do jak największej liczby konsumentów. Współczesny autor powieści popularnych nie czeka na odzew ze strony czytelnika, ale zachęca do wejścia w dyskusję czy nawet wymusza na odbiorcy reakcję na dzieło literackie. Dzięki nowym technologiom procesy te są intensywne, a same utwory literackie bardziej dostępne. Indywidualny kontakt pisarza z czytelnikiem przekształcił się więc w kulturowy przemysł.

Wszelkie tego typu działania językowe można określić jako zjawiska paratekstualne, czyli towarzyszące tekstowi (tu: literackiemu). Przekazy usytuowane na zewnątrz książki, takie jak: wywiady, zapowiedzi wydawnicze, blogi, posty czy ustne wypowiedzi autora, nazywane są epitekstami. Teksty towarzyszące głównemu tekstowi literackiemu, drukowane w przestrzeni tego samego woluminu, takie jak: tytuły, podtytuły, motto, dedykacje, wstępy, prologi, postawia, określane są jako peryteksty⁷. Wszystkie parateksty łączy to, że z jednej

mediów zdefiniowane są one jako wszelkie techniki przekazu oraz technologie, które są powszechnie stosowane od lat 80. XX wieku.

³ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 131.

⁴ M. Rychlewski, *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie”, 2009, nr 1-2.

⁵ Zob. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014.

⁶ Zob.: <https://remigiuszmroz.pl> (15.02.2020), <https://www.facebook.com/remigiusz.mroz> (15.02.2020).

⁷ Terminem *paratekst* po raz pierwszy posłużył się francuski badacz G. Genette w książce pt. *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia* (1982), tłum. T. Stróżynski i A. Milecki (2014). Paratekstem w całości poświęcona jest późniejsza książka G. Genette'a pt. *Paratexts: thresholds of interpretation* (1987), tłum. J. E. Lewin. G. Genette wprowadził również terminy: *perytekt* i *epitekt*. Inaczej termin *paratekst* definiuje I. Loewe, uznając, że autor tekstu właściwego tworzy metatekst, a autorem paratektu może być np. wydawca książki, redaktor, zob. I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007, s. 22-30.

strony są one podporządkowane wobec tekstu, który stanowi o ich racji bytu, z drugiej – wnoszą komentarz do dzieła literackiego i sterują jego recepcją. Paratekst jest więc takim tekstem, który „eskortuje tekst właściwy [...]”⁸, nazywany jest więc jego eskortą. Teksty postliminarne przez D. Szajnert dodatkowo zostały też nazwane rodzajem „eskorty niepełnej”⁹, ponieważ nie realizują one dwóch kardynalnych funkcji pełnionych przez przedmowy, tj. przyciągnięcie odbiorcy i przeprowadzenie go przez lekturę¹⁰.

Dzięki nowym mediom nadawca i odbiorca stają wobec różnorodności i wielości tekstów stanowiących elementy przestrzeni towarzyszących powieściom popularnym. Paradoksalnie okazuje się jednak, że w ostatnich latach dużą popularnością cieszą się nie tylko te teksty, które są udostępniane i tworzone dzięki dostępowi do nowych mediów, lecz także różnego rodzaju komentarze w formie zamkniętej postaci tekstowej, które publikowane są razem z tekstem właściwym powieści. Ich popularność leży zarówno po stronie nadawczej – są przez autorów i wydawców dość często umieszczane w książkach, jak i odbiorczej – są poddawane wnikliwej lekturze i ocenie, a następnie szeroko komentowane. Paratekstami, które współcześnie są wyzyskiwane w wielu¹¹ powieściach popularnych, są odautorskie postłowia¹². Powszechność oraz sposoby ich wykorzystywania we współczesnych powieściach popularnych sprawiły, że stały się one przedmiotem mojego zainteresowania.

Poddaję analizie dwadzieścia dwa teksty zamieszczone w powieściach Remigiusza Mroza, które ukazały się w latach 2015-2019. Obecnie ich autor bywa uznawany za najpoczytniejszego twórcę literatury popularnej. Pisarz nieustannie komunikuje się z czytelnikami za pomocą mediów społecznościowych i opiniotwórczych, promując swoją twórczość w kontekście spełnionych marzeń pisarskich i komercyjnego sukcesu. Kulturoznawcy w następujący sposób określają jego działalność: „aktywność i rozpoznawalność Remigiusza Mroza, a właściwie identyfikowana z nim marka autorska, jest fenomenem w polskim polu literackim drugiej dekady XXI wieku”¹³. Tekst postłowia autor umieszcza w niemal każdej swojej powieści.

⁸ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe...*, op. cit., s. 23.

⁹ D. Szajnert, *Poetyka autokomentarza?*, [w:] *Poetyka bez granic*, tom LXXVIII, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, W. Bolecki, W. Tomasik (red.), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995, s. 158.

¹⁰ Zob. G. Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, tłum. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

¹¹ Perytekstowe teksty postliminarne w celu prowadzenia swoistego dialogu z czytelnikiem wyzyskiwane są przez wielu twórców współczesnych powieści popularnych, np.: Piotra Borlika, Maxa Czornyja, Mariusza Czubaję, Izabelę Janiszewską, Grzegorza Kalinowskiego, Przemysława Piotrowskiego, Małgorzatę Rogalę.

¹² We współczesnych powieściach popularnych niekiedy do nazwania tekstów o takim samym statusie komunikacyjnym i takich samych funkcjach używane jest sformułowanie „Od autora”/„Od autorki” lub (rzadziej) „Do czytelnika”.

¹³ K. Kaczor, *Nazywam się Mróz. Remigiusz Mróz. O kreacji marki autorskiej/literackiej w polskim polu literackim/kultury*, „Media Biznes Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna”, 2019 (6), s. 72.

Wszystkie poddane analizie teksty mają te same cechy formalne: w nagłówku są opatrzone nazwą „Postowie”, zajmują od jednej do czterech stron w książce, zakończone są drukowanym podpisem autora i datą napisania tekstu, niekiedy towarzyszą im postscripta. O gatunkowej tożsamości posłowania przede wszystkim decyduje jego miejsce w przestrzeni książki, czyli występowanie po tekście zasadniczym. Posłowie jest jednym z segmentów tworzących otokę tekstu bazowego. Taki charakter mają także inne gatunki perytekstowe: tytuły, motta, przedmowy, dedykacje, noty redakcyjne, recenzje zamieszczone na okładce. Postliminarna pozycja posłowania w książce decyduje o charakterystyce pragmatycznej omawianych tekstów. Posłowie jest bowiem przede wszystkim elementem przestrzeni realizacji strategii nadawczo-odbiorczych, mających doprowadzić do takiego przyjęcia tekstu, by odpowiadało to założeniom i intencjom twórcy, a jednocześnie mających realizować kulturowe oczekiwania nabywcy książki.

Niniejszy artykuł jest więc próbą spojrzenia na współczesne posłowie odautorskie jako gatunek stanowiący kategorię komunikacyjną, czyli taką, która „porządkuje działalność komunikacyjną ludzi”¹⁴. Przyjmując taką perspektywę¹⁵, za najważniejszy poziom organizacji gatunkowego schematu uznaję aspekt pragmatyczny posłowania. Należy jednak zaznaczyć, że niekiedy odwołuję się też do pozostałych zbiorów reguł dookreślających wzorzec gatunkowy (struktura tekstu, jego tematyka oraz wyznaczniki językowo-stylistyczne), ponieważ wszystkie one wchodzą ze sobą w ścisłe relacje i wzajemnie się warunkują¹⁶. Analiza wyekscerpowanych tekstów potwierdza założenie, że w wypadku posłowania pozostałe aspekty schematu gatunkowego (strukturalny, poznawczy i stylistyczny) są podrzędne wobec aspektu pragmatycznego.

Autoprezentacja pisarza

Odautorskie posłowie to taki tekst, który wydaje się tworzony właśnie po to, aby uobecnić osoby przyczyniające się do powstawania książek. Paratekstualne informacje mogą tu dotyczyć wielu osób, np.: edytorów i redaktorów, czytelników, osób, którym autor składa podziękowania, innych pisarzy, bohaterów utworu.

¹⁴ M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, D. Ostaszewska, R. Cudak (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 342.

¹⁵ Współczesne posłowania w powieściach popularnych można poddać też innym analizom, np. w ramach socjologii literatury. Warto tu też zaznaczyć, że Remigiusz Mróz pisane przez siebie posłowania porównuje do tych, które w swoich książkach zamieszcza Stephen King. Wskazuje w ten sposób na pewne proveniencje literackie czy okołoliterackie badanych przeze mnie perytekstów. Nie zmienia to jednak faktu, że wyjątkowa popularność tego typu tekstów we współczesnej beletryście popularnej oraz sposób ich wyzyskiwania świadczą o ewolucji posłowania jako gatunku.

¹⁶ M. Wojtak, *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, D. Ostaszewska, R. Cudak (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 354-355.

Wśród nich najważniejszy jest oczywiście autor, bez którego nie byłoby powieści i którego obecność potwierdza samo istnienie odautorskiego postowia. D. Szajnert podaje, że główne zadanie tego typu paratekstów upatrywane bywało albo w uformowaniu pożądanego modelu relacji autor – czytelnik, albo w relacji autor – tekst, a następnie dodaje, że według niej „relacja: autor – osoba autora, stanowi rzeczywistą stawkę w grze z odbiorcami żądnymi (auto)biograficzno – (auto)biograficzno-duszoznawczych informacji”¹⁷. Zdaje się więc, że jednym z celów odautorskich postowia zamieszczonych we współczesnych powieściach popularnych jest autoprezentacja autora. Na realizację funkcji autoprezentacyjnej główny wpływ mają dwa czynniki: z jednej strony autor sam narzuca sobie pewne ograniczenia, to znaczy decyduje o tym, jakie informacje o sobie chce umieścić w tekście postowia, z drugiej – dąży do zaspokojenia oczekiwań nabywcy książki, parateksty te pod względem zawartości informacyjnej są więc dość bogate, choć podporządkowane pewnym schematom.

Na prezentację autora powieści nierzadko składają się opisy trudu, jaki pisarz musiał sobie zadać w związku z tworzeniem dzieła literackiego, np.:

„Niektóre sceny pisało mi się trudno, może nawet robiłem to wbrew sobie. Wyszedłem jednak z założenia, że aby nakreślić wagę dylematów, należy oddać wszystko tak, jak mogłoby się zdarzyć naprawdę” („Behawiorysta”).

„Podczas pisania [...] Chciałem zrozumieć Tesę, wnikać w jej umysł i spojrzeć na świat jej oczami. Nie było to ani łatwe, ani przyjemne. Właściwie wiązało się to ze znacznie większym obciążeniem psychicznym, niż się spodziewałem” („Hashtag”).

Trudy tworzenia są dla autora wyzwaniem, z którym ten musi się zmierzyć nawet w najmniej oczekiwanych okolicznościach, zob.

„Pisarz powinien być więc gotowy na to, że pomysł może pojawić się w najmniej spodziewanym momencie. Ja nie byłem, nigdy bowiem nie przypuszczałem, że konwersatorium na studiach zaowocuje po latach napisaniem powieści” („Behawiorysta”).

Według autora pisarskie wyzwania rzucają przede wszystkim bohaterowie powieści, którzy w postowiach przedstawiani są najczęściej jako osoby istniejące w realnym świecie i stale dopominające się o uwagę pisarza, por.:

„Nie miałem zamiaru wysłać Chyłki na zaśnieżone zbocza Annapurny, ale w pewnym momencie rzuciła mi to wyzwanie, a ja uznałem, że grzechem byłoby go nie podjąć” („Kontratyp”).

„Długo zastanawiałem się nad tym, jak to rozwiązać, i czy w ogóle pozwolić Tesie [bohaterka książki pt. „Hashtag” – B.J.] na złożenie tej wizyty – ostatecznie jednak sprawę przesądziła Chyłka [bohaterka serii powieści, w tym „Umorzenia” – B.J.], która z jakiegoś powodu od samego początku doskonale się z nią dogadywała. W takiej sytuacji nie miałem już nic do powiedzenia” („Umorzenie”).

¹⁷ D. Szajnert, *Poetyka autokomentarza?...*, op. cit., s. 50-51.

Wysiłek włożony w napisanie powieści daje pewne korzyści zarówno autorowi, jak i czytelnikowi, zob.

„...towarzyszy mi pewne uczucie nostalgii i jeśli u Ciebie też występuje, to mogę chyba uznać, że spędziliśmy dobrze czas z Gochą i Edlingiem” („Iluzjonista”).

Pożytkiem jest już samo napisanie powieści, ale dodatkowo ukończenie pracy nad utworem może np. stać się siłą napędową do tworzenia kolejnych tekstów. Koniec pracy nad powieścią nierzadko jest więc kreowany jako natchnienie do napisania kolejnej części danej serii, zob.:

„Takie historie mają jednak to do siebie, że długo krzepną w umyśle. I zazwyczaj po przelaniu ich na papier autor staje się tak związany z bohaterami, że chce pisać dalej” („Iluzjonista”).

„Zdarzają się takie momenty, kiedy za wszelką cenę chce się pisać dalej i wszystko inne wydaje się niespecjalnie istotne, żeby nie powiedzieć błahe i trywialne – jednego z nich doświadczyłem, kończąc pracę nad tym tomem” („Testament”).

Opis procesu twórczego staje się w posłowiach wyznacznikiem tego, jaki jest autor powieści – nie tyle jako człowiek, ile jako pisarz. Rysuje jego obraz jako natchnionego sługi, pokornego wobec spisanych przez siebie historii oraz wobec przyjętej przez siebie roli twórcy. Jednak w tych fragmentach, w których autor nazywa siebie, używa wyrazu „protokolant”, natomiast swoje życie określa jako „pisarski żywot” i zaznacza, że on jako pisarz tylko poddaje się wyborom bohaterów własnych powieści. Realizuje w ten sposób strategię daleko posuniętej powściągliwości w eksponowaniu swojej osoby i pomniejszaniu wartości autorskich zasług, por.:

„Chyłka już doprasza się o uwagę i ponagla mnie, bym kontynuował tę historię” („Inwigilacja”).

„Jak poradzi sobie z tym wszystkim, co ją [Chyłkę – B.J.] czeka? Nie wiem. Jak zawsze, bohaterowie piszą swoją własną historię, a ja jestem jedynie protokolantem” („Kontratyp”).

„W pisarskim żywocie zazwyczaj bywa tak, że wszystko, co dzieje się w rzeczywistości, promieniuje na to, co powstaje na kartach książki” („Wyrok”).

Jednak sam zawód czy rolę pisarza autor opisuje, używając superlatywów, co wspomaga wykreowany przez niego wizerunek własnej osoby tj. skromnego i wdzięcznego czytelnikom autora powieści, który pracę traktuje jako swoją życiową powinność, zob.:

„Jedno i drugie [Chyłka i Zordon, bohaterowie powieści – B.J.] okazało się jednak zupełnie nieobliczalne. [...] Z tego względu, nawet gdybym chciał, nie potrafiłbym udzielić odpowiedzi na pytanie >co teraz?< - i właśnie to sprawia, że robota, którą dzięki Tobie wykonuję, jest najlepszą pracą na świecie” („Oskarżenie”).

„Te dwie rzeczy [pisanie i czytanie – B.J.] to naprawdę najlepsze zajęcia, jakie ludzkość wymyśliła” („Świt, który nie nadejdzie”).

Reguły autorskiej skromności realizowane są również w podziękowaniach,

które stanowią obligatoryjny element posłowi. Z reguły tekst podziękowania jest rozbudowany, czasami stanowi nawet połowę całego paratekstu. Osoby, do których jest on kierowany, najczęściej wymieniane są z imienia. Są to członkowie rodziny, przyjaciele, osoby bliskie, redaktorzy, edytorzy i inni pracownicy wydawnictw. Wyrazy wdzięczności zawsze kierowane są też do czytelnika, do którego adresowany jest cały tekst posłowania. Z reguły podziękowaniom towarzyszą pewne uzasadnienia, za pomocą których czytelnik w pewnym stopniu poznaje kulisy pisania powieści albo pewne zrzębki życia prywatnego pisarza – zdradzone niejako przy okazji i zawsze podporządkowane opisowi działalności pisarskiej autora, np.:

„Podziękowania należą się: [...] jak zawsze moim Rodzicom, którzy wytrwale pędzą za mną czytelniczo, by być na bieżąco ze wszystkimi nowymi pozycjami” („Inwigilacja”).

„Dziękuję również: [...] Kasi, Karolowi i wszystkim innym z Czwartej Strony, którzy nieustannie zajmują się tym, żeby literackie rify tego cyklu rozbrzmiewały jak najgłośniej” („Oskarżenie”).

„Podziękowania należą się przede wszystkim Dagmarze, która wytrwale wbijała mi do głowy, że świat się nie zawali, jeśli zrobię sobie kilka dni przerwy od pisania i wybierzemy się w góry. Gdyby nie to, nigdy nie wpadłaby mi do głowy scena otwierająca *Ekspozycję*, a Forst nie stanąłby na Giewoncie” („Trawers”).

Osoby, do których kierowane są słowa podziękowań, zawsze przedstawiane są jako bliskie emocjonalnie, co sygnalizuje sam autor, zob.

„Oprócz tego chciałbym podziękować: [...] przyjaciołom z Czwartej Strony, którzy dbają o wszystko, co związane z moją pracą. Robią to tak długo i z takim zaangażowaniem, że nieprzypadkowo mówię o nich nie jako o współpracownikach, ale jako o przyjaciółach” („Umorzenie”).

Dzięki podziękowaniom można zilustrować świat wartości pisarza. Dobór osób, którym dziękuje autor, oraz powody i okoliczności kierowania do nich wyrazów wdzięczności są sposobami na zaprezentowanie horyzontu aksjologicznego twórcy. Przedstawione są w nich fundamentalne wartości ludzkie, takie jak: przyjaźń, miłość, szacunek, a przede wszystkim wdzięczność, np.

„Powieść nie powstałaby, gdyby nie wspólny wysiłek wielu osób. Chcąc wymienić je wszystkie, musiałbym stworzyć tomiszczce, które mogłoby konkurować z objętością materiału dowodowego afery Amber Gold” („Immunitet”).

Podziękowania zawarte w paratekście zamykającym dzieło pragmatycznie bliskie są dedykacjom, które otwierają autorski tekst¹⁸. Z tego względu w posłowaniach znajdują się nawiązania do tekstów dedykacyjnych, zob.:

„Rodzicom,
ta, wszystkie poprzednie

¹⁸ Zob. B. Jędrzejczak, *Genologiczne aspekty współczesnych dedykacji drukowanych (na przykładzie formuł dedykacyjnych w powieściach popularnych Remigiusza Mroza)*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny” 2020, t. 19, s. 145-161.

i każda kolejna” (dedykacja w powieści pt. „Kasacja”).

„Należą się [podziękowania – B.J.] przede wszystkim moim rodzicom, bo bez nich ta książka – ani żadna inna – nigdy by nie powstała. Dedykacja na początku jest więc szczerą, niech sobie nie myślą, że to tylko taka autorska atrybucja” („Kasacja”).

Wszelkie informacje o autorze zawarte w posłowniu służą celom ingracjacyjnym. Polegają one na podkreśleniu w wizerunku autora jego zalet jako pisarza. Przybliżają także postać autora jako osoby prywatnej, co ma rozbudzić ciekawość czytelnika i wywołać w nim poczucie emocjonalnej bliskości czy przyjacielskiej zażyłości z pisarzem, ale jest to cel podrzędny wobec autoprezentacji cech profesjonalnych¹⁹. D. Szajnert, pisząc o wszelkich autorskich notach do czytelnika i autokomentarzach, stwierdza wręcz, że „budują one przede wszystkim obrazy autora w roli autora, a nie autora jako człowieka z >duszą, ciałem i losem<”²⁰. Następnie dodaje, że jeżeli w autorskich paratekstach pojawiają się pierwiastki autobiograficzne, to stanowią one ściśle zespolony z książką autobiografizm punktowy i stanowią raczej biografię książki niż autora²¹.

Biografia książki (i autora)

Autobiograficzne informacje o autorze ściśle łączą się więc z powstawaniem powieści. W posłowniu często umieszczane są informacje na temat tego, kiedy, gdzie i w jakich okolicznościach powstał pomysł na napisanie książki. W opisach inspiracji twórczych pojawiają się fragmenty, które stanowią relację z jakichś wydarzeń dotyczących prywatnego życia pisarza. Czytelnik może zatem mieć poczucie, że w pewnym stopniu wkracza w intymną sferę życia autora. Może też poczuć się jako osoba wybrana na powiernika myśli pisarza, ponieważ przeczytał powieść i w ten sposób niejako zasłużył na to, aby zostały mu zdradzone pewne niuanse związane z prywatnym i zawodowym (w różnym i zmiennym natężeniu) życiem twórcy, np.:

„Co stało się z Olgą? Jak Wadryś-Hansen pozbierała się po odkryciu tożsamości Eliasza? Czy Forst zdołał nie władować się w kolejne kłopoty? I przede wszystkim czy Bestia z Giewontu przeżyła? Fakt, że wszystkie te rzeczy nie dawały mi spokoju, kazał mi w końcu zasiąść do pisania *Deniwelacji*” („Zerwa”).

„Miłość do gór i do czytania zaszczepili we mnie rodzice – bez ich udziału nie napisałbym książki z akcją osadzoną w Tatrach. Właściwie w ogóle nie napisałbym żadnej książki” („Trawers”).

„Po raz pierwszy na pomysł napisania podobnej historii wpadłem jeszcze na studiach. Było to

¹⁹ Por. R. Piętkowa, *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucje*, t. 2, *Tekst a gatunek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 235.

²⁰ D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, tom LXXXI, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 54.

²¹ *Ibidem*, s. 54-55.

w trakcie konferencji w Akademii Leona Koźmińskiego zorganizowanej przez Katedrę Prawa Karnego, pt. >Stan wyższej konieczności. Prawo karne a kanibalizm na przykładzie tzw. Sprawy grotołazów Lona Fullera<. [...] W tamtym czasie pracowałem już nad *Parabellum* i choć nie śniło mi się jeszcze wydanie kiedykolwiek mojej pierwszej książki, byłem już całkowicie pochłonięty wizją pisania. Wszystko, na co trafiałem, postrzegałem jako potencjalny załazek powieści, wszystko wydawało mi się idealnym punktem wyjścia do opowiedzenia historii." („Kontratyp”).

„...większy nacisk na relacje międzyludzkie był wynikiem tego, co działo się w moim życiu osobistym. [...] Dzięki komuś, kto pojawił się w moim życiu, mogłem nie tylko na powrót zrozumieć, jak to jest, ale także wyprzedzić trochę naszych bohaterów. Teraz mam duże fory” („Wyrok”).

Autor zatem nierzadko zdradza informacje na temat okoliczności tworzenia powieści. Czasami opisuje wątpliwości dotyczące swojej pracy, które jednak ostatecznie zawsze okazują się nieuzasadnione, ponieważ wszystkie sceptycznie opisywane działania zostają przekute w wydawniczy sukces. Opis samego procesu ma oczywiście wywołać czytelnicze emocje, jest elementem gry, np.

„Oprócz wsparcia, którego mi udzielają, tym razem to oni [zespół redakcyjny z Wydawnictwa Filia – B.J.] namówili mnie do wydania tej powieści. Nie chciałem tego robić. W pewnym momencie uparłem się, że skasuję plik z tekstem, zanim ktokolwiek przeczyta choćby pierwsze zdanie. Jak widać, poniosłem fiasko. Wysłałem powieść wyżej wspomnianym, a kiedy przeczytali ją i zgodnie uznali, że nie odpuszczają, dopóki nie zostanie wydana, straciłem pole manewru. I cieszę się, że tak się stało” („Behawiorysta”).

Adnotacje dotyczące samego aktu pisania łączą się z komentarzami dotyczącymi prywatnego życia pisarza. W tekst posłowia najczęściej wplatanie bywają wiadomości na temat początku pisania powieści. Czasami wskazywane są konkretne daty, ale tylko wówczas, gdy jest to w jakiś sposób uzasadnione, np. wpływem na fabułę powieści. Wyeksponowanie dat wspomaga kreowanie wysiłku związanego z rozpoczęciem pracy nad książką. Bywa też sposobem na przekazanie informacji, że rozpoczęcie aktu tworzenia to długotrwały proces, zob.

„*Zaginięcie* pisałem jeszcze w poprzednim stanie prawnym, przed lipcem 2015 roku. Teraz rozprawy wyglądają trochę inaczej, mają bardziej kontrydktoryjny charakter...” („Zaginięcie”).

„Jej zręby [historii w powieści – BJ] miałem gotowe już w lipcu 2017 roku i byłem pewien, że za moment przystąpię do dzieła. Ale *omnia tempus habent!* Ostatecznie zabrałem się do tego półtora roku później – przez co siadałem do pisania, doskonale już znając Seweryna i Kaję” („Listy zza grobu”).

Tego typu treści niejako wtajemniczają czytelnika w to, jak wygląda proces twórczy, a tym samym narzucają odbiorcy pewne sądy zarówno na temat pracy pisarza, jak i jej wyników w postaci powieści oraz samego autora. Poza tym budują albo raczej podtrzymują lub rozbudowują emocje już wywołane za pomocą fabuły powieści lub pożądane w związku z powieścią, zob.

„Razem z Kasią Bondą siedzieliśmy pewnego zimowego przedpołudnia na ławce na warszawskim barbakanie i jak typowa para cieszyliśmy się każdymi oznakami budzącej się do życia wiosny. Oprócz tego, że analizowaliśmy świergot ptaków, deliberowaliśmy też na temat książek – ona

mówiła o tym, co pisze, ja narzekałem, że nie wiem, do czego się zabrać. Kiedy rzuciłem temat *Iluzjonisty* i oględnie opowiedziałem, w czym rzecz, usłyszałem tylko: >Pisz to<” („Iluzjonista”).

„...chciałbym podziękować Kasi Bondzie. Za widzenie tunelowe, za wspólne słuchanie własnej playlisty i za to, że jest. Bez niej inaczej wyglądałoby nie tylko moje życie, ale i ta książka. W pewnym momencie byłem bowiem przekonany, że drogi Chyłki i Zordona zaczną rozchodzić się na tyle, że już się nie połączą. Ostatecznie jednak uczucie okazało się ważniejsze od wszystkiego innego. A z pewnością nie stałoby się tak, gdyby inna melodia grała w moim sercu” („Wyrok”).

W posłowiach autor chętnie dzieli się też prywatnymi informacjami dotyczącymi różnych etapów powstawania książki, zob.

„Podziękowania należą się [...] Bognie i Jackowi, którzy udostępnili mi swoje hiszpańskie cztery kąty, być może licząc na to, że tamtejsze słońce natchnie mnie do napisania optymistycznego zakończenia tego tomu” („Inwigilacja”),

ale wszystkie przekazywane przez niego wiadomości są jednak podporządkowane jego literackiej aktywności i ostatecznie składają się na sukces, czyli wydanie powieści. Czytelnik ma odnieść wrażenie, że otrzymuje wiązkę informacji na temat prywatności pisarza, ale w gruncie rzeczy wspomniane role życiowe (syna, partnera, przyjaciela) są podrzędne wobec roli autora.

Każdy tekst posłowia zakończony jest drukowanym podpisem, który ma stanowić świadectwo autorskiej autentyczności. Poniżej podpisu umieszczona jest data ukończenia pracy nad książką lub daty wyznaczające czas pisania powieści. Niekiedy zamieszczona jest też informacja na temat miejsca, w którym powstawała książka, oraz komentarz autora. Zarówno podpis, data, jak i komentarze dotyczące miejsca, czasu czy okoliczności związanych z pisaniem powieści są poświadczeniem rzeczywistego kontaktu czytelnika z autorem, np.:

„Remigiusz Mróz
Opole, 21 sierpnia – 14 września 2015 roku
(Tak, pisałem dzień i noc.
Nie pytajcie, ile czasu
zabrała mi potem redakcja)” („Rewizja”)

„Remigiusz Mróz
Opole, 23 grudnia 2018 roku
(Ha, zdążyłem przed Wigilią!)” („Listy zza grobu”)

„Remigiusz Mróz, 28 lutego 2017 roku, Opole
(Część pisałem na lotnisku w Kopenhadze,
w drodze na Wyspy Owcze – da się!)” („Oskarzenie”)

„Remigiusz Mróz
8 marca 2019 roku, Opole – Warszawa
(oraz pociąg kursujący między rzeczonymi miastami,
bo przedział miałem dla siebie)” („Wyrok”).

Informacje te budują u odbiorcy poczucie zastania artysty przy pracy. Jednocześnie są też elementami pisarskiej autokreacji.

Adresat postowia

W omawiane parateksty niejako wbudowana jest perspektywa nadawczo-odbiorcza, co jest podyktowane chociażby przynależnością gatunkową tych tekstów. Odbiorcą postowia jest z góry przewidywany czytelnik powieści. Przewidywana jest również świadomość rangi czytelnika, ponieważ bez niego sama książka nie miałaby racji bytu, i oczywiste jest, że to ze względu na niego opatruje się dzieła literackie postowiami czy przedmowami. Postliminarna pozycja postowia w książce decyduje o tym, że jego projektowanym odbiorcą jest osoba, która zna już treść powieści, a więc nie tyle jest to czytelnik postowia, ile czytelnik powieści. Nie zmienia to faktu, że postowie ma sterować odbiorem tekstu zasadniczego, a także – co wydaje się nawet ważniejsze – ma uformować pożądany model relacji: autor – czytelnik²².

Z tego względu to czytelnik jest zwykle adresatem postowia. Do niego zwraca się autor, używając czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej, np.:

„Chcesz posłuchać playlisty Zordona?” („Kontratyp”).

„PS Chcesz posłuchać wszystkich kawałków, które przewijają się w książce? Wejdź na <http://remigiuszmroz.pl/seweryn>” („Listy z za grobu”).

„Samolot linii Air Hibernia rozbił się na przejściu granicznym między Polską a Białorusią, katastrofę przeżyło tylko jedenaście osób. Po której stronie granicy ich zakopiesz? [...] PS Masz już rozwiązanie? Hmm... Zastanów się jeszcze raz. A dopiero potem przewróć stronę. Nie podglądaj, jeśli nie masz gotowej odpowiedzi./ Już? Okej. Może nie tylko ja powinienem pisać kryminały, jeśli naprawdę przeszło Ci przez myśl, żeby zakopywać tych, którzy przeżyli...” (Iluzjonista”).

Najczęściej autor w pierwszej kolejności właśnie do czytelnika kieruje słowa podziękowania. Co ciekawe, pozostałe osoby, którym dziękuje i które wymienia np. z imienia i nazwiska, oczywiście również są lub mogą być czytelnikami powieści. Kategoria czytelnika ma tu więc charakter inkluzywny, jest nadrzędna wobec pozostałych sformułowań nazywających osoby, do których kierowane są podziękowania. Niekiedy autor zwraca się do czytelnika bezpośrednio, używając rzeczownika w wołaczu „Czytelniku” lub sformułowania „Stały Czytelniku”, np.

„Podziękowania należą się więc przede wszystkim Tobie, Stały Czytelniku. Stephen King często w postowiach lub przedmowach odnosi się podobnie do entuzjastów jego książek, a ja mam wrażenie, że w naszym wypadku jest to równie uzasadnione” („Oskarżenie”).

Zwykle stosuje jednak zaimek osobowy „Ty” w odpowiednim przypadku, np.:

²² *Ibidem*, s. 51.

„Podziękowania jak zawsze należą się Tobie, bo bez Ciebie nie byłoby ani tego tomu, ani poprzednich (ani kolejnych, które kołaczą mi się już gdzieś w głowie) („Testament”).

„Przede wszystkim jak zawsze dla Ciebie [podziękowania – B.J.] – za wspólne zbudowanie nieistniejących w rzeczywistości Żeromic i wszystkiego innego, co pojawiło się na kartach tej książki” („Listy zza grobu”).

„A przede wszystkim dziękuję Tobie. Gotów jestem zaryzykować tezę, że przy okazji *Wyroku* spotkaliśmy się nie po raz pierwszy i nie po raz drugi. I jeśli wszystko pójdzie dobrze, przed nami jeszcze sporo ciekawych wypadów na dwudzieste pierwsze piętro Skylight...” („Wyrok”).

Umieszczenie w strukturze posłowi zaimków osobowych odpowiadających czasownikowym formom drugiej osoby służy – podobnie jak w perswazyjnych strategiach reklamowych – uwydatnieniu odbiorcy tekstu. Ponadto stosowanie tego zaimka w liczbie pojedynczej stanowi sugestię, że nadawcę i adresata łączą bliższe relacje, ponieważ takich form „używa się przede wszystkim w kontaktach między osobami o tej samej randze pragmatycznej”²³.

Zażyta relacja między autorem a czytelnikiem nakreślana jest też na inne sposoby. Na przykład zdarza się, że pisarz mówi o niej wprost, współpracowników nazywając przyjaciółmi, a czytelników – rodziną, np.

„Jak zatem określać nas [autora i czytelnika – B.J.]? Po tylu książkach jesteście już chyba jak familia. Do zobaczenia zatem niebawem, na kolejnym zjeździe rodzinnym organizowanym przez Chyłkę i Zordona” („Umorzenie”).

Najczęściej jednak wskazuje na ważność czytelnika, kreując go na współautora powieści. Zarówno swoje istnienie jako pisarza, jak i napisanych przez niego książek, warunkuje bogactwem czytelniczej wyobraźni oraz samym istnieniem czytelnika, do którego adresuje tekst posłowia, zob.:

„Pewne jest jedno – spotkaliśmy się w tej historii. Stworzyliśmy ją razem, bo pisanie i czytanie właśnie do tego zawsze się sprowadza. Pisarz tworzy ramy dla wyobraźni Czytelnika, ale to ona wypełnia je treścią i nadaje słowom kształt” („Świt, który nie nadejdzie”).

„Tobie, bo bez Ciebie nie byłoby ani Joanny, ani Zordona. Ani całego tego cyklu, który liczbą tomów może ostatecznie przebić liczbę wypalonych przez Chyłkę papierosów...” („Inwigilacja”).

„I, jak zawsze, opowieść biegnie dalej. W mojej i Twojej wyobraźni” („Trawers”).

Wartość czytelnika jako współtwórcy dzieła literackiego podkreślana jest w posłowiach przez użycie czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej, co dodatkowo wskazuje nie tylko na współtworzenie dzieła literackiego, lecz także na wspólnotę myśli, poglądów, idei nadawcy i adresata tekstu, zob.

„Spędziliśmy razem wiele czasu, tworząc wspólnie w naszej wyobraźni historie Chyłki, Zordona i innych. Znamy się jak tyse konie. Mimo to mam nadzieję, że udaje mi się jeszcze Cię zaskoczyć –

²³ B. Jędrzejczak, *Językowe środki perswazji w sloganach reklamujących polskie marki terytorialne na przykładzie hasel promujących Polskę, województwa i miasta wojewódzkie*, Gdańsk 2020, s. 124.

i że będę mógł robić to w dalszym ciągu przez wiele, wiele lat” („Oskarżenie”).

W posłowniu, porównywanym do wariantu prostego gatunku użytkowego, jakim jest instrukcja obsługi²⁴ – mogą być zawarte informacje o tym, jak należy odczytywać eskortowane dzieło literackie – taką funkcję posłownia można by uznać za podstawową. Niekiedy wydaje się, że autor instruuje odbiorców posłownia, jak interpretować tekst literacki, i odpowiada na pytania dotyczące wykreowanych przez niego bohaterów albo tłumaczy ich poczynania, zob.

„...Wiktor uchylił się przed każdą kulą, którą w jego stronę posłałem. Jak to zrobić? Jak udało mu się nie tylko przedłużyć serię do pentalogii, ale także przetrwać na jej kartach w formie... mniej więcej nienaruszonej? Odpowiedź wydaje się prosta. Płomienie, które się w nim tliły, były znacznie silniejsze od pożarów, które go otaczały. I dzięki temu możemy mieć pewność, że jeszcze go spotkamy” („Zerwa”).

Częściej jednak autor ogranicza się do samego stawiania pytań, które mają skłonić odbiorcę posłownia do ponownego zastanowienia się nad treścią powieści i jej nowej interpretacji albo nawet ponownego przeczytania tekstu literackiego, por.:

„Ale czym właściwie jest prawda? Tym, co znajduje się w rozdziałach opowiadanych przez Igora? Czy tym, co przekazuje nam Tesa? A może tak naprawdę to ona kłamie i prawdziwe są te fragmenty z podtytułami? Może Igor nie miał nic wspólnego z ich powstawaniem, bo są zapisem tego, co się wydarzyło? A my wszyscy daliśmy się zwieść Tesie?” („Hashtag”).

„Jej obawa [Kasandry – B.J.], która pojawiła się na końcu opowieści, może wynikać z tego, że coś rzeczywiście jest na rzeczy. Równie dobrze może być zwyczajnym niepokojem o to, czy Wern sobie czegoś nie ubzdura. Jeśli o mnie chodzi, nie mam wątpliwości, która wersja jest tą prawdziwą. A Ty?” („Nieodgadniona”).

Do czytelnika kierowane są tu też informacje dotyczące bohaterów także innych książek, którzy niejako tylko gościnnie pojawili się w powieści opatrzonej danym posłowiem. Autor buduje w ten sposób przeświadczenie, że pełną i prawdziwą interpretację przedstawionej przez niego historii można poczynić tylko wówczas, gdy zna się losy bohaterów opisane też w innych powieściach, np.

„Czasem pewnie z pomocą przyjdą im [Chyłce i Zordonowi – B.J.] postaci, z którymi poznaliśmy się w innych książkach. W tym wypadku była to Tesa, która zabrała ze sobą właściwie całą swoją historię z *Hashtagu*. Taka wizja to zawsze ryzyko, bo z pewnością są osoby, które wcześniej nie miały styczności ani z nią, ani ze Architektem, ani ze Strachem. Długo zastanawiałem się nad tym, jak to rozwiązać, i czy w ogóle pozwolić Tesie na złożenie tej wizyty – ostatecznie jednak sprawę przesądziła Chyłka, która z jakiegoś powodu od samego początku doskonale się z nią dogadywała. W takiej sytuacji nie miałem już nic do powiedzenia” („Umorzenie”).

Autor kreuje też poczucie, że odbiorca posłownia jest jedną z pierwszych osób, które dowiadują się o wydawniczych planach pisarza. Zaspokojenie czytelniczej ciekawości jest sposobem na gratyfikację osoby, która właśnie przeczytała daną

²⁴ D. Szajnert, *Osoba w paratekstach...*, op. cit., 54.

powieść – to jej zdradzane są pisarskie plany autora. Zapowiedzi te są raczej lakoniczne, nieco zagadkowe, bo w gruncie rzeczy nie mają one stanowić źródła informacji, ale intensyfikować chęć przeczytania kolejnej powieści, zob.:

„Na swojej pisarskiej drodze postawiłem znak „STOP” [...] Kiedy więc powrócą [bohaterowie serii o Chyłce – B. J.]? Przypuszczam, że niedługo, bo na jakąkolwiek drogę Chyłka by nie wyjechała, zazwyczaj niespecjalnie przejmuję się znakami stopu. Ja też nie mam zamiaru” („Testament”).

„A kiedy tylko skończę postowie, zabiorę się za kolejną część [serii powieści o Chyłce – B. J.], bo Chyłka ani Zordon nie mają zamiaru czekać” („Zaginienie”).

Do czytelnika kierowane są też słowa nadziei na kolejne spotkanie albo wyrazy zniecierpliwienia wywołanego oczekiwaniem na towarzystwo czytelnika podczas lektury kolejnych powieści, zob.:

„Mam nadzieję [...] że spotkamy się w kolejnym tomie, przyglądając się temu, jak Chyłka wybrnie z tej... niecodziennej dla niej sytuacji” („Immunitet”).

„Najpierw jednak Forst musi uporać się z tym, co czeka na niego w skrytce bankowej w Torreveja... A ja czekam niecierpliwie, aż ją razem otworzymy” („Deniwelacja”).

W ten sposób pisarz nakłania odbiorcę do sięgnięcia po następne utwory literackie, ponieważ zdobycie sympatii czytelnika staje się narzędziem wywierania na niego wpływu.

Podsumowanie

Nowe media spowodowały, że współcześnie nadawca i odbiorca powieści popularnych stoją wobec różnorodności i wielości tekstów stanowiących elementy przestrzeni towarzyszących tekstom literackim. Jednak powszechność stosowania postłowa jako eskorty tekstu literackiego prowadzi do wniosku, że obecnie w książce dostrzega się wartość tradycyjnego medium pisanego. Wydaje się, że zjawisko to stanowi odpowiedź na słowa Ryszarda Kapuścińskiego:

„Technika dała kulturze zbyt dużo miejsca, powieliła w nieskończoność obrazy, dźwięki, słowa. Odbiorca kultury, jej konsument, stanął wobec problemu nadmiaru, wobec trudności wyboru, przyniośla go obfitość, oszołomiła ilość”²⁵.

Co ciekawe, ze względu na postliminarną pozycję postłowa w powieści jego projektowanym adresatem jest osoba, która już przeczytała dzieło literackie, co daje poczucie, że słowa pisarza są tu kierowane do wybrańców – a nie do mas jak w przypadku nowych mediów.

W zdecydowanej większości postłowa mają charakter prefacyjny. Można też powiedzieć, że z upływem czasu zmieniają się tu proporcje treści przedmiotowych i podmiotowych, tzn. współcześnie nadawca odchodzi w postłowie od instruowania

²⁵ R. Kapuściński, *Lapidarium III*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 49.

odbiorcy, jak odczytać dzieło literackie, na rzecz autorskiego okołoliterackiego ekshibicjonizmu. Konfidencyjny charakter posłowi jest jednak pozorny i służy wyłącznie ukazaniu obrazu pisarza przy pracy, a nie autora jako człowieka. Autoprezentacja jest tu więc silnie sfunkcjonalizowana, ponieważ z jednej strony realizuje ona kulturowe oczekiwania nabywcy książki, z drugiej – jest elementem działań ingracyjnych. Właśnie tym działaniom podporządkowana jest strategia nadawczo-odbiorcza w posłowiach. Autor eksponuje rolę adresata paratektu, czyli czytelnika. Natomiast rolę nadawcy podporządkowuje regułom autorskiej skromności, która jednak wiąże się z grą, zabawą własnym zakłopotaniem i swoją niepewnością albo tremą związaną z przedstawieniem kolejnego tekstu literackiego.

Na podstawie analizy wyekscerpowanych paratektów można więc uznać, że jako gatunek posłowie podporządkowane jest aspektowi pragmatycznemu, który warunkuje realizację pozostałych aspektów schematu gatunkowego (poza umiejscowieniem w strukturze książki). Może to być świadectwem kulturowych i historycznych zmian w obrębie gatunku. Współczesna literatura popularna oraz masowość towarzyszących jej zjawisk paratekstualnych stały się motorem napędowym gatunkowej ewolucji posłowia – od prostego gatunku użytkowego, jakim jest instrukcja obsługi, do tekstu o charakterze autoreklamowym.

Bibliografia

- Mróz R., *Behawiorysta*, Filia, Poznań 2016.
Mróz R., *Deniwelacja*, Filia, Poznań 2017.
Mróz R., *Ekspozycja*, Filia, Poznań 2015.
Mróz R., *Hashtag*, Czwarta Strona, Poznań 2018.
Mróz R., *Iluzjonista*, Filia, Poznań: 2019.
Mróz R., *Immunitet*, Czwarta Strona, Poznań 2016.
Mróz R., *Inwigilacja*, Czwarta Strona, Poznań 2017.
Mróz R., *Kasacja*, Czwarta Strona, Poznań 2015.
Mróz R., *Kontratyp*, Czwarta Strona, Poznań 2018.
Mróz R., *Listy zza grobu*, Filia, Poznań 2019.
Mróz R., *Nieodgadniona*, Filia, Poznań 2019.
Mróz R., *Nieodnaleziona*, Filia, Poznań 2018.
Mróz R., *Oskarżenie*, Czwarta Strona, Poznań 2017.
Mróz R., *Przewieszenie*, Filia, Poznań 2016.
Mróz R., *Rewizja*, Czwarta Strona, Poznań 2016.
Mróz R., *Świt, który nie nadejdzie*, Czwarta Strona, Poznań 2016.
Mróz R., *Testament*, Czwarta Strona, Poznań 2018.
Mróz R., *Trawers*, Filia, Poznań 2016.
Mróz R., *Umorzenie*, Czwarta Strona, Poznań 2019.
Mróz R., *Wyrok*, Czwarta Strona, Poznań 2019.
Mróz R., *Zaginięcie*, Czwarta Strona, Poznań 2015.

- Mróz R., *Zerwa*, Filia, Poznań 2018.
- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Genette G., *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżynski i A. Milecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette G., *Paratexts: thresholds of interpretation*, tłum. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Jędrzejczak B., *Genologiczne aspekty współczesnych dedykacji drukowanych (na przykładzie formuł dedykacyjnych w powieściach popularnych Remigiusza Mróza)*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny” 2020, t. 19, s. 145–161.
- Jędrzejczak B., *Językowe środki perswazji w sloganach reklamujących polskie marki terytorialne na przykładzie haseł promujących Polskę, województwa i miasta wojewódzkie*, Gdańsk 2020.
- Kaczor K., *Nazywam się Mróz. Remigiusz Mróz. O kreacji marki autorskiej/literackiej w polskim polu literackim/kultury*, „Media Biznes Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna”, 2019 (6), s. 71–80.
- Kapuściński R., *Lapidarium III*, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Piętkowa R., *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucje*, t. 2, *Tekst a gatunek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 230–245.
- Popularna encyklopedia mass mediów*, J. Skrzypczak (red.), Kurpisz, Poznań 1999.
- Rychlewski M., *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie”, 2009, nr 1-2, s. 252–268.
- Szajnert D., *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, tom LXXXI, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 47–72.
- Szajnert D., *Poetyka autokomentarza?*, [w:] *Poetyka bez granic*, tom LXXVIII, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, W. Bolecki, W. Tomasik (red.), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995, s. 149–161.
- Wojtak M., *Genologia tekstów użytkowych*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, D. Ostaszewska, R. Cudak (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 339–352.
- Wojtak M., *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, D. Ostaszewska, R. Cudak (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 353–361.

Źródła internetowe

- <https://www.facebook.com/remigiusz.mroz> (15.02.2020)
- <https://remigiuszmroz.pl> (15.02.2020).

The Contemporary Author's Afterword: the Pragmatic Aspect (Based on Extracts from Popular Novels by Remigiusz Mróz)

Summary

The article, based on postliminary paratexts excerpted from popular novels by Remigiusz Mróz, presents considerations on the pragmatic aspect of the contemporary author's afterword. The

widespread use of the afterword as a companion of a literary text leads to the conclusion that the book now recognizes the value of the traditional written medium, through which the writer can relay a message directly to a reader – and not to the masses as in the case of new media.

The contemporary afterword has a preferential character and is subordinated to ingratiating actions. Over time, the proportions of objective and subjective content have changed in them, i.e. nowadays the sender departs in the afterword from instructing the recipient on how to read a literary canon, in favour of the author's exhibitionism, only indirectly related to literature.

However, the sense of confidentiality is apparent here and serves only to show the image of the writer at work, not the author as a human being. The considerations ultimately lead to the conclusion that contemporary popular literature and the volume of accompanying paratextual events have become the driving force behind the genre evolution of the afterword – from the simple applied genre such as the instruction manual, to a text of self-advertising nature.

Keywords: author's afterword, pragmatic aspect, paratext, linguistic genology, popular literature, Remigiusz Mróz