

Paweł Sarna

Wyższa Szkoła Humanitas

Gliwicka Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości

## SKĄD PRZYCHODZISZ? O UWARUNKOWANIACH SPOŁECZNEJ ROLI POETY

„Pisarz nie jest przybyszem skądinąd” – stwierdził Janusz Sławiński w pracy *Socjologia literatury i poetyka historyczna*<sup>1</sup>. Każdy twórca jest umiejscowiony w pewnej społeczności, a to, co decyduje o byciu pisarzem, usytuowane jest wobec społecznie określonego audytorium (także historii literatury, tradycji literackiej, dokonania wielkich poprzedników). Można jednak przynajmniej wyobrazić sobie przyście znikąd, tym bardziej że taką narrację znajdujemy w dyskursach związanych z przełomem 1989 roku, co w książce poświęconej stereotypom i mitom krytycznym *Skądinąd* zanalizował Krzysztof Uniłowski. Chodzi tu o założycielski mit początku, zakorzeniony w przeżyciu pokoleniowym „trzydziestolatków” (twórców urodzonych w latach 60. XX wieku). Krytycy i historycy literatury wskazują na przykład, że „nowa poezja okolic roku 1989 była ponowieniem wzorów już istniejących”<sup>2</sup>, a nowi pisarze pojawili się w czasie, w którym twórczość ich bezpośrednich poprzedników została uznana za społecznie nieważną. Tak ujmuje to K. Uniłowski: „[...] roczniki sześćdziesiąte na własny rachunek ponawiają pytania, które we współczesnej kulturze stawiali młodzi w drugiej połowie ósmej dekady”<sup>3</sup>. Wszakże mit o barbarzyńcach, którzy przyszli znikąd, stał się jednym z bardziej żywotnych.

Nie bez powodu przywołuję właśnie te dwa głosy, zwracając szczególną uwagę na to, co zostało już powiedziane: chodzi o pewne wyobrażenia stanu faktycznego, mity i stereotypy obecne w narracjach o literaturze. Już ten trop wskazuje na to, że przywołane dwa stwierdzenia na temat społecznego umiejscowienia pisarza nie są sprzeczne, choć oczywiście należy je rozpatrywać na różnych poziomach. Pisarz nie jest przybyszem znikąd, bo wywodzi się z pewnej zbiorowości, zna ją samą i jej wymagania wobec jego roli. Jego osadzenie w społecznej roli wskutek

<sup>1</sup> J. Sławiński: J. Sławiński: *Dzielo-język-tradycja*. Kraków 1998, s. 40-41.

<sup>2</sup> M. Kisiel: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*. Katowice 1998, s. 238.

<sup>3</sup> K. Uniłowski: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 25.

przemian ustrojowych, społecznych, gospodarczych mających konsekwencje dla kultury może nie być łatwo uchwytne w zmienionych warunkach, może też wiązać się z koniecznością redefinicji. Mimo iż Sławiński pisze o perspektywie długiego trwania, z kolei Uniłowski o stanie w perspektywie znacznie krótszej, obie wypowiedzi dotyczą pewnego stanu, który można określić mianem, różnie pojętej, „sytuacji zerowej”, takim zresztą terminem posługuje się Sławiński, opisując hipotetyczny moment, w którym pisarz obejmując swą rolę społeczną wychodzi niejako na zewnątrz zbiorowości. Również w drugim przypadku mamy do bowiem do czynienia z pewnym „wyzerowaniem” prowadzącym do redefinicji sytuacji, określenia aktualnie pełnionej roli.

Nie chodzi zatem rzecz jasna jedynie o kontrastowe zestawienie dwóch głosów znawców literatury dla wytworzenia retorycznego efektu, ale próbę wskazania uwarunkowań społecznego obrazu poety. Aby uchwycić, w jaki sposób owo wyobrażenie jest konstruowane, trzeba posłużyć się kategorią – związaną z pytaniem o oczekiwania kierowane wobec poety – roli społecznej (z pewnych powodów, które zostaną przedstawione dalej, kategorie roli zawodowej, pisarskiej będą używane tylko w odniesieniu do pewnych kontekstów). Zostanie ona ujęta po pierwsze, zarówno w paradygmacie normatywnym („sztywnej struktury”), jak i interakcjonistycznym („ogólnej ramy”), bowiem obie możliwości pojawiały się w komunikowaniu o literaturze; po drugie, we współczesnym kontekście kulturowym, w sytuacji zaburzonej hierarchii wartości przejawiającej się w dyskursie publicznym stanem, który przez socjologów specjalizujących się w komunikacji społecznej określany jest mianem „rytualnego chaosu”.

Przeгляд transformacji roli poety w perspektywie diachronicznej był wielokrotnie przedstawiany (np. Ewa Krawczak)<sup>4</sup>, zatem nie zostanie szerszej uwzględniony, rozważone zostaną te składniki, które współcześnie przyczyniają się do zmienności tej roli, przede wszystkim wartości dominujące w kulturze oraz media<sup>5</sup>.

#### ROLA PISARZA — W PERSPEKTYWIE KOMUNIKACJI

W przywołanym na wstępie szkicu Janusz Sławiński polemizował między innymi z podejściem socjologiczno-genetycznym, a na tym tle rozważał specyfikę socjologii form literackich, jako subdziedziny, w której kręgu zainteresowania znajdują się zagadnienia dotyczące między innymi społecznych kryteriów pozwalających sytuować literaturę wobec innych obszarów piśmiennictwa, jak również ról pisarskich kształtujących się w procesie historycznoliterackim. Jednym z istotnych zagadnień, a jednocześnie punktów spornych czynił pytanie o miejsce pisarza w zbiorowości.

<sup>4</sup> E. Krawczak: *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*. Lublin 2001, s. 47-56.

<sup>5</sup> A. Siciński: *Współczesne przemiany roli twórców: pisarze*. W: *Dziś i jutro kultury polskiej*. Warszawa 1975, s. 147-149.

W dyskutowanym ujęciu sytuacja społeczna pisarza oznacza „coś uprzednio danego, co ulega po prostu odzwierciedleniu w procesie twórczym i jego rezultatach. Proces ów miałby być refleksem społecznych zobowiązań już jakoś przedtem podjętych wobec grupy”<sup>6</sup>. W ten sposób – Sławiński przytacza prace strukturalisty (reprezentanta metody strukturalno-genetycznej) Luciena Goldmana – jednostkowy sprawca, czyli twórca, jest ujmowany jako podmiot zredukowany odpowiadający na społeczne zamówienie, z kolei struktura samego dzieła stanowi odzwierciedlenie wizji świata grupy, do której twórca przynależy. Pozycja jego jest zatem „sztywna”, ściśle określona w strukturze społecznej, w której – jak to określa literaturoznawca – pisarz stać się ma „stacją przekąźnikową”. Chodzi więc o zdeterminowanie decyzji pisarskich od elementów związanych z miejscem i czasem (według pozytywisty H. Taine’a lub innych zależności w ujęciach marksistowskich). Sławiński pisze: „Jeśli jednak zgodzimy się, że głównym zadaniem twórcy jest twórczość, to nie może ulegać wątpliwości, że istotne zobowiązania wobec grupy społecznej (istotne – to znaczy takie, które decydują o jego niezastępowalności) podejmuje on dopiero w procesie twórczym, a więc wtedy gdy aktywnie wchodzi we właściwą dla siebie rolę społeczną. [...] Słowem: dopiero dokonanie umiejscawia pisarza – jako pisarza właśnie – w kontekście społecznym. [...] Wyprodukowane dzieło ustanawia między twórcą a odbiorcami swoisty, wielokrotnie ponawiany, stosunek społeczny, który inaczej w ogóle nie mógłby zaistnieć. Refleksja badawcza, obojętna wobec zdolności przekazu literackiego do nawiązywania takiego stosunku, nie powinna chyba zasługiwać na miano socjologicznej. Ową zdolność można zrozumieć w ten sposób, że utwór zawiera w sobie zarówno pewien szczególny wizerunek podmiotu autorskiego reprezentujący konkretnego osobnika, który podjął trud pisania, jak też ‘miejsce’ przewidziane dla odbiorcy – reprezentanta określonej publiczności”<sup>7</sup>. Wchodzenie pisarza w rolę nazywa Sławiński „procesem nadawania dzieła”, w tym ujęciu jest realizacja specyficznej roli twórcy odgrywanej wobec zbiorowości – twórca wie, jakie wymagania są wobec niego kierowane przez zbiorowość, jaką rolę miałby odegrać i jak jest ona określona. Osobną sprawą jest to, czy twórca przystaje na te oczekiwania, czy też się im sprzeciwia.

Sławiński, pisząc o zbiorowości, dookreśla, że chodzi „[...] o tę jedynie, którą z całości społeczeństwa wyodrębnia aktywne uczestnictwo w wytwarzaniu i odbieraniu dzieł literackich. Jest to zbiorowość *sui generis*, ukonstytuowana wyłącznie ze względu na swoje odniesienie do literatury i niesprowadzalna w tym, co dla niej istotne, do całości społecznych innego typu”<sup>8</sup>. Tak ujętą zbiorowością opisywaną

<sup>6</sup> J. Sławiński: Op. cit., s. 51.

<sup>7</sup> Tamże, s. 52.

<sup>8</sup> Tamże, s. 61.

ze względu na charakter relacji, wydzieloną w ten sposób z całości społeczeństwa jest publiczność literacka. Inaczej jest ona ujęta w pracach Stefana Żółkiewskiego – jako kategoria obejmująca wszystkich uczestników komunikacji literackiej, element społecznego obiegu literatury, jednak również odnosi się do ogółu osób i instytucji biorących udział w komunikacji literackiej. Inne rozumienie tego terminu wiąże się z perspektywą odbioru dzieł literackich, gdzie przez publiczność rozumie się uczestników komunikacji literackiej w charakterze odbiorców literatury (włączając twórców), albo też zbiorowość uczestników komunikacji literackiej tylko w roli odbiorców (prace R. Escarpita, J. Lalewicza). Aby nie zmieniać perspektywy z tej, która akcentuje role osobowe, na tą, w której centrum znajduje się proces odbioru dzieł literackich, pozostaniemy przy pracach J. Sławińskiego.

Wobec tej zbiorowości pośredniczącej istotne jest zatem zróżnicowanie w przekroju poziomym i pionowym. Przydatne dla niniejszych rozważań jest rozróżnienie pierwsze: „Mówiąc o istnieniu jakiejś jednej wyspecjalizowanej roli, która łączy osobnika do publiczności, dopuszczamy się rażącego uproszczenia. W gruncie rzeczy można wskazać co najmniej trzy takie role odpowiadające węzłowym pozycjom w procesie komunikacji literackiej: autora, czytelnika i krytyka. Warto dodać, że amerykański socjolog Hugh Dalziel Duncan w zbudowanym przez siebie modelu komunikacji, odwołującym się do paradygmatu symbolizmu interakcjonistycznego, również posługiwał się kategoriami twórców, publiczności i krytyków – pozycje w tej relacji były uwarunkowane przemianami kultury<sup>9</sup>.

Dwie pierwsze (autor, czytelnik) są elementarne w tym sensie, że ich współwystąpienie jest warunkiem koniecznym i zarazem dostatecznym dla zaistnienia zjawiska publiczności<sup>10</sup>. Ostatnią z tych ról, czyli rolę krytyka, określa jako funkcjonalnie pochodną, będącą nadbudową nad dwoma pierwszymi. Szczególną cechą tej roli jest ambiwalencja, zbliżanie się zarówno do twórców, jak i odbiorców, konieczność mediacji, czy jak to określa bardziej dosadnie Sławiński – „lawirowania” pomiędzy nimi. Może on występować jako komentator i popularyzator, czyli po stronie autora, jak również rzecznik interesów odbiorcy, ten, który artykułuje jego oczekiwania<sup>11</sup>.

Relacje pomiędzy tymi rolami mogą zasadzać się na opozycjach, co nie wyklucza przenikania się ról: „Każda historycznie określona publiczność zakłada jakiś system opozycji między poszczególnymi rolami, będący podłożem zawiązywania się swoistych stosunków społecznych między ich nosicielami. Z drugiej wszakże strony sektory publiczności przenikają się nawzajem, ponieważ zarówno pisarze, jak krytycy

<sup>9</sup> Jak objaśnia model Duncana A. Kłoskowska: „W fazie kultury masowej np. publiczność staje się punktem odniesienia zarówno dla krytyków, jak twórców, podczas gdy w elitarnej kulturze XIX w. krytycy stanowili ów punkt dla obu pozostałych kategorii. W propozycji Duncana nie poświęcono miejsca przekazowi artystycznemu”. A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Warszawa 1983, s. 386.

<sup>10</sup> A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Warszawa 1983, s. 63.

<sup>11</sup> J. Sławiński: *Dzielo-język-tradycja*, Kraków 1998, s. 159-183.

należą zawsze do 'podzbiorowości' czytelników; pisarz nierzadko bywa krytykiem, a krytyk – pisarzem (współpraca tych ról była obowiązkowa w epoce klasycyzmu)<sup>12</sup>. Co istotne, w ujęciu diachronicznym widać, że łączenie ról krytyka i pisarza, występujące współcześnie bardzo często – wskazanie historyka czy krytyka literackiego, który nigdy nie zabrał głosu jako twórca, może obecnie nastrożać trudności – nie jest świadectwem jakiejś patologii. Oprócz zróżnicowania poziomego istnieje zróżnicowanie pionowe – stratyfikacja publiczności.

Dyskutując z koncepcją pisarza jako „stacji przekąźnikowej dla świadomości grupowej”, Sławiński skłania się ku koncepcji (będącej nawiązaniem do „doświadczeń socjo-psychologicznej teorii osobowości) ujmującej „pisarza jako zhierarchizowany zespół ról włączających go w rozmaite sektory systemu społecznego”. Literaturoznawca odwołuje się tu do doświadczeń Floriana Znanięckiego, warto więc podążać za tym wskazaniem.

Zgodnie z zapowiedzią wyeksponowany zostanie zatem problem ról społecznych<sup>13</sup>.

Pojęcie roli społecznej, w sensie normatywnym, syntetycznie ujmuje Piotr Sztompka jako „[...] zbiór norm i wartości związanych z określoną pozycją społeczną, przepisany dla tej pozycji wymagany od każdego, kto pozycję tę zajmuje [...]”<sup>14</sup>. Sztompka zwraca uwagę na wieloznaczność terminu. Rola może być definiowana realistycznie (jako syndrom zachowania pewnej osoby) lub normatywnie – tak jak to zachowanie przebiegać powinno w odniesieniu do jednostki zajmującej pewną pozycję społeczną<sup>15</sup>.

W rozumieniu socjologicznym pojęcie roli społecznej zostało wprowadzone przez Amerykanów, Ralphi Lintona oraz Roberta Mertona, a jego podstawą jest metafora *theatrum mundi*, która jest znana i zadomowiona w kulturze (podobnie zresztą jak i *theatrum vitae*). Zanim zajmiemy się rolą w sensie ścisłym, warto zatrzymać się jej ujęciem przenośnym odniesionym do życia społecznego. Rola jest zatem:

- faktem dla aktora zastanym – istnieje ona wcześniej, niż podejmuje ją konkretny aktor; jest również faktem zewnętrznym – ktoś inny ją napisał,
- wyznacza scenariusz, sposób postępowania (wpływ ograniczający czy przymuszający),
- aby zagrać rolę, aktor musi się jej nauczyć – posiadać uprzednio pewne kompetencje,

<sup>12</sup> Tamże, s. 65.

<sup>13</sup> „[...] Zawód twórcy pióra wymyka się sztywnym definicjom i nie spełnia pewnych zasadniczych kryteriów, jakie mu socjologowie kategorii zawodu wyznaczają (regularność, płaca, instytucja, w której zawód się wykonuje i tym podobne). Stąd uzasadnione wydaje się podejście samych autorów, którzy zawód ten utożsamiają raczej z rolą niż kategorią zawodową i dlatego należy, tak jak Jan Szczepański, rozpatrywać ludzi parających się pracą piórem jako element rozbudowanego układu, określanego mianem instytucji literackiej [...]”. L. Stetkiewicz: *Szkice z „ziemi niczyjej” czyli z socjologii literatury*. Toruń 2009, s. 29.

<sup>14</sup> P. Sztompka: *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków 2003, s. 266.

<sup>15</sup> Tamże.

- predyspozycje i faktyczne wyniki osiągnięte przez poszczególnych aktorów są różne,
- role poszczególnych aktorów muszą być z sobą skoordynowane – tak jak w przedstawieniu scenicznym,
- kariera każdego aktora obejmuje wiele różnych ról, a w danym momencie może być ich nawet kilka odgrywanych jednocześnie; nie odbywa się to bez kolizji<sup>16</sup>.

Jak przypomina Jonathan H. Turner, do połowy XX w. w teorii socjologicznej rola była tym kluczowym pojęciem, które łączyło jednostki i strukturę społeczną – do teorii roli przywiązywano wielką wagę. Z tych metafor nie powstała wprawdzie ogólna teoria roli, choć, szczególnie w latach 1940-1980, zwrócono się w teorii mikro-socjologicznej ku nowym zagadnieniom – dzięki odkrywaniu dynamiki roli opisano związane z nią procesy, takie jak status i oczekiwania<sup>17</sup>. Dla niniejszej pracy bardziej istotne są koncepcje rozpatrujące rolę społeczną w aspekcie komunikacji niż organizacji społecznej, zatem w ujęciu interakcyjnym niż strukturalno-funkcjonalnym. W dalszej części artykułu przybliżone zostaną m.in. wczesne koncepcje E. Goffmana – są one często wykorzystywane przez polskich badaczy, również literaturoznawców wkraczających w obszar socjologii i zajmujących się analizą dyskursu. Jak zapowiedziano wcześniej, poglądy F. Znanieckiego okażą się istotne dla ujęcia roli poety.

We wstępie artykułu *Rola społeczna artysty* z 1937 roku Florian Znaniecki podkreśla, że „sztuka nie jest zjawiskiem społecznym, tylko społecznie uwarunkowanym”<sup>18</sup>. Dokonuje istotnego rozróżnienia. Zjawiska społeczne można sprowadzić do czynności, których przedmiotami są ludzie – tzw. czynności społeczne (np. wychowawcze, edukacyjne, informacyjne) są skierowane ku innym ludziom, wynikają z zamierzeń wywołania reakcji innych. Z kolei czynności artystyczne (twórcze i odtwórcze) mają charakter odmienny – jak pisze Znaniecki: „wiążą dane ludzkiego doświadczenia w całości o swoistej prawidłowości wewnętrznej, zupełnie odmiennej od struktury systemów społecznych”. Ważne jest przy tym, że „podmiot artystycznego działania” nie musi zmierzać do wywołania reakcji innych. Ludzie jednak doświadczają sztuki – w jaki sposób, to już zależy w jakimś stopniu od warunków społecznych. A z drugiej strony, nawet twórca uchylający się od zobowiązań społecznych, wyzwolony „od pośredniego wpływu motywów społecznych”, może uchylać się tylko dzięki temu, że wychował się w środowisku umożliwiającym takie działania<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 267.

<sup>17</sup> J. H. Turner: *Struktura teorii socjologicznej*. Warszawa 2006, s. 445-446.

<sup>18</sup> F. Znaniecki: *Rola społeczna artysty*. W: *Wokół koncepcji kultury Floriana Znanieckiego*. Red. K. Łukasiewicz, Wrocław 2008, s. 87.

<sup>19</sup> Tamże.

Pytanie elementarne brzmi: kim jest artysta w znaczeniu społecznym? Według Znanieckiego „jest to człowiek, u którego wytwarzanie (lub samodzielne odtwarzanie) dzieł sztuki jest swoistą funkcją społeczną, tj. którego działalność w zakresie sztuki jest przez innych i przez niego samego uważana za społecznie wartościową [...]”. W związku z tą funkcją ma on pewne stanowisko społeczne. Najczęściej jest to stanowisko zawodowe, tj. takie, które w cudzym i własnym przekonaniu daje mu prawo do materialnego utrzymania na pewnym poziomie ekonomicznym (inna kwestia, w jakiej mierze to „prawo” urzeczywistnia się w praktyce). W każdym razie zaś jest to stanowisko moralne, objawiające się w dodatnim wartościowaniu jego osoby jako źródła społecznie cennych twórców.

Zarówno nadanie działalności artysty charakteru funkcji społecznej, jako też przyznanie mu stanowiska społecznego implikuje, że istnieje w jego środowisku krąg społeczny zwolenników, którzy sztuki jego potrzebują i wymagają od niego, aby ją tworzył w zastosowaniu do ich potrzeb, a nawzajem uważają za słuszne, by miał zapewnione te wartości materialne i duchowe, które są mu jako artyście potrzebne. To zaś właśnie jemu, a nie komu innemu narzucane są owe obowiązki i przyznawane owe prawa, opiera się na istnieniu w świadomości jego kręgu swoistego obrazu jego osoby jako człowieka obdarzonego z urodzenia lub wychowania swoistymi właściwościami duchowymi i cielesnymi, które go kwalifikują na artystę.

Wszystko to razem, **funkcja społeczna artysty, jego stanowisko ekonomiczne i moralne, krąg społeczny jego zwolenników, obraz społeczny jego osoby w świadomości kręgu**, składa się na jego **rolę społeczną**, określa, czym on jest i co znaczy jako artysta w tym środowisku społecznym, którym żyje<sup>20</sup> [wyróżnienia – P.S.]”.

Kolejne pytanie z kategorii podstawowych: kto zalicza się do kręgu artystów? „Każdy, kto w jakimś kręgu społecznym jest uważany za artystę i sam się za takiego uważa, spełniając odnośną rolę ku zadowoleniu uczestników tego kręgu, musi być obiektywnie zaliczony do kategorii artystów bez względu na to, czy jego twory stanowią lub nie samodzielny przyczynek w danej dziedzinie sztuki i jaką wartość przypisze im krytyk z punktu widzenia takich lub innych sprawdzianów estetycznych”<sup>21</sup>.

Znamienne jest, to, w jaki sposób Znaniecki umieszcza rolę poety pośród innych ról artystycznych: „Natomiast jest jeszcze jedno zróżnicowanie, które wzrasta z rozbudową kultury: mianowicie, spomiędzy ról artystów w ogóle wyodrębnia się rola

<sup>20</sup> Tamże, s. 88; Rola społeczna według F. Znanieckiego to – „performatywny aspekt wzoru osobowego”.

Na tak pojętą rolę społeczną składają się:

„ – jaźń odzwierciedlona (sposób, w jaki członek grupy społecznej lub kandydat na niego wyobraża sobie, że jest przez członków danej grupy postrzegany)

– stan socjalny,

– funkcja społeczna,

– znaczenie życiowe. M. Karkowska: *Socjologia wychowania*. Łódź 2007, s. 63.

<sup>21</sup> F. Znaniecki: *Rola społeczna artysty*. Op.cit, s. 92.

poety, jako coraz głębiej odmienna od pozostałych. Stoi to w związku z rozwojem rzeczywistości duchowej, która staje się głównym materiałem poety, w odróżnieniu od rzeczywistości zmysłowej, będącej głównym materiałem innych artystów; pismo, utrwalając symbole doświadczeń duchowych, ułatwia ich ujęcie w porządek estetyczny, toteż wyróżnienie roli społecznej poety wzrasta w miarę wzrastania piśmiennictwa<sup>22</sup>. Co istotne, Znaniecki wiąże rolę poety z rzeczywistością duchową, po kartezjańsku przeciwstawioną rzeczywistości materialnej: świata wartości tworzonych przez człowieka i świata istniejącego niezależnie od człowieka.

„Znaniecki jest indywidualistą, ponieważ akceptuje *rzeczywistość duchową* jednostki” – stwierdził Teodor Abel i wyraził tym samym jeden z zasadniczych rysów socjologicznej wizji człowieka, przez co rozumiał, że teoria Znanieckiego jest ukierunkowana na sferę subiektywistyczną, włączającą aspekt świadomościowy. Anna Karnat-Napieracz precyzuje, iż akceptowanie rzeczywistości duchowej nie stanowiło sprowadzenia życia społecznego do życia jednostkowego, ale naruszenie schematu ujmowania człowieka jako wytworu warunków społecznych i produktu ewoluującego społeczeństwa, wraz z uwzględnieniem czynnika antropologicznego oraz świadomościowej sfery wpisanej w świat ludzki<sup>23</sup>. Ważne wydaje się podkreślenie znaczenia współczynnika humanistycznego (na który składa się ludzkie działanie i doświadczenie) jako narzędzia rozumienia. Jak pisze Znaniecki: „Najistotniejszą, ogólną cechą przedmiotów i faktów, badanych przez humanistę, jest właśnie to, że są one „czyjeś”, czyli że istnieją w działaniu i doświadczeniu pewnych ludzi i posiadają te właściwości, które im owi działający i doświadczający ludzie nadają w swych czynnościach i doznaniach”<sup>24</sup>.

Dla zrozumienia koncepcji roli według F. Znanieckiego należy przypomnieć założenia teorii działania społecznego. W najprostszym ujęciu głównym czynnikiem działania społecznego są czynności społeczne, a więc zachowania skierowane świadomie ku innym ludziom (celowo adresowane do innych), które są regulowane przez reguły społeczne<sup>25</sup>. Z czynności społecznych wyłaniają się trwalsze systemy społeczno-kulturowe takie jak m.in. role społeczne. W czynnościach społecznych realizują się potencjalne tendencje do działania, czyli postawy<sup>26</sup>. Istotne jest tu

<sup>22</sup> Tamże, s. 92.

<sup>23</sup> A. Karnat-Napieracz: *Tożsamość czyli świadomość redivivus*. Kraków 2009, s. 142.

<sup>24</sup> F. Znaniecki: *Socjologia wychowania*, t. 2, cz. I. Warszawa 1973, s. 28.

<sup>25</sup> Aby zadbać o ścisłość tych pojęć warto przytoczyć fragment objaśniający wagę tych rozróżnień poczynionych we *Wstępie do socjologii*: „[...] czynność można z pewnością utożsamiać z myślą (podmiotem), ale nie już z samym działaniem. To ostatnie jest bowiem pojęciem szerszym niż pierwsze. Działanie składa się nie tylko z czynności (czynności właściwej), lecz także z instrumentalnej fazy działania. [...] Instrumentalna faza działania jest obserwowalna i stanowi faktyczne dokonywanie zmian w treściach i znaczeniach wartości. [...] Podstawowym sposobem funkcjonowania jednostek (i grup) w świecie społecznym pozostaje więc urzeczywistnianie działań poprzez wykonywanie czynności”. A. Karnat-Napieracz: op. cit., s. 126.

<sup>26</sup> P. Sztompka: Op. cit., 52.



rozdzielenie typu kontaktów. W innej sytuacji jest pisarz podczas wieczoru autorskiego, w innej ten sam autor przygotowujący książkę, gdy podejmuje czynności wobec potencjalnego odbiorcy (w tym przypadku nie mamy do czynienia z czynnościami podejmowanymi publicznie). Warto przywołać także kategorię działania społecznego w ujęciu Maxa Webera – uwzględnia się aktualne i potencjalne reakcje innych (drugi nie jest biernym adresatem – zakłada się jego reakcje, konieczność modyfikacji działań)<sup>27</sup>.

Według F. Znanieckiego działanie społeczne składa się z następujących elementów: działający osobnik; przedmiot działania, czyli osoba bądź zbiorowość; środki działania, czyli narzędzia; metoda działania, czyli sposób posługiwania się środkami działania.

W dalszej części artykułu opisane zostaną te uwarunkowania roli poety, które wiążą się ze współczesnym „rozwojem rzeczywistości duchowej”. W celu ukazania uwarunkowań roli poety związanych z przemianami sfery ideologicznej życia społecznego i materialnymi uwarunkowaniami pełnienia ról, przede wszystkim związanymi ze środkami przekazu, w dalszej części użyteczna będzie koncepcja S. Żółkiewskiego.

### ZNAKI REKONFIGURACJI

Pytania o relacje między literaturą a społeczeństwem sprowadzają się do pytania bardziej ogólnego – o autonomię literatury, a zatem i miejsce pisarza (gdyby zatrzymać się przy tym ostatnim, wróciłibyśmy do rozważań na temat socjogenetyzmu i ról pisarskich ustalonych i określanych przez historycznie ujęte społeczeństwo).

Rola twórcy zaangażowanego, jak pisze Hopfinger, uległa dezaktualizacji w nowej sytuacji społecznej. Tradycyjny model istniejący w komunikacji literackiej, który zakłada dominującą wobec odbiorców autora sprzęgniętą z autorytetem, nie funkcjonuje – jest w obecnych czasach po prostu fikcją. Wnioski dotyczące dezaktualizacji pewnego wzorca zaangażowania sprzed 1989 roku, jakie wyciąga Hopfinger są następujące: twórca „wcześniej wyrażał emocje i opinie znacznych grup społeczeństwa, ponad głowami cenzorów wypowiadał się w ich imieniu i do nich – o tragicznej historii, zniewolonej teraźniejszości, o wierności i solidarności. Teraz dyskurs publiczny może jawnie podjąć te kwestie”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Tamże, s. 55-66.

<sup>28</sup> M. Hopfinger: *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa 2010, s. 102; Niewątpliwie w przytoczonym fragmencie, jeśli chodzi o ścisłość, trzeba posłużyć się pojęciem języka ezopowego, charakterystycznego dla krajowej literatury polskiej od roku 1956. O niemal całkowitym załamaniu się tego języka pisał Michał Głowiński w 1987 roku, sytuując początek w okresie rozpadania się starych form rozpoczęte po 31 grudnia 1981 roku. Chodzi o porozumienie za pomocą mowy pośredniej aluzyjnej, ale też związane artystyczną umową której głównymi kontrahentami byli, twórcy i odbiorcy, lecz również cenzorzy. Ten język stał się stylem, który utracił swoje zakorzenienie – czyli umowę społeczną. Jak to ujmuje Głowiński „[...] język ezopowy, gdy staje się sprawą swobodnego wyboru, traci swą ezopowość, znaczy i funkcjonuje inaczej niż dawniej, nie zakłada już umowy, która tkwiła u jego podstaw”. M. Głowiński: *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*. Kraków 2000, s. 73.

Często obecnie pojawiają się pytania o wpływ wydarzeń politycznych, przeobrażeń życia społecznego na samą literaturę. Przykładem są pytania, jakie pojawiły się po 1989 roku – czy przełom, jaki się dokonał, można ujmować w kategorii przełomu literackiego? Agnieszka Nęcka zwraca uwagę na fakt, iż dla wielu komentatorów współczesnego życia literackiego ta data jest punktem orientacyjnym, wobec którego opisuje się współcześnie sytuację kultury literackiej, ponadto badaczka przytacza słowa P. Leszkiewicza przyjmującego perspektywę najbardziej chyba rozpowszechnioną wśród komentatorów, a zatem sytuująca w centrum tzw. rynek: „wymiany reguł, moment, gdy obalone zakazy władzy politycznej nad obrazem zastępuje rynek kierujący się zupełnie nową moralnością i ustanawiający dla sztuki [...] zupełnie nowe granice”<sup>29</sup>. To, że dokonała zmiana instytucjonalnych warunków funkcjonowania literatury, decentralizacja życia literackiego, są to wydarzenia przełomowe, jest faktem bezspornym. Jak pisze historyk literatury Marian Kisiel: „Nie od dzisiaj toczy się spór o to, czy zmiany w obrębie kultury literackiej są wystarczającą rękojmnią dla opisu przekształceń samej literatury. To, co ‘zewnątrzne’ nie musi bowiem ściśle odpowiadać temu, co wewnętrzne”<sup>30</sup>. Michał Głowiński wskazuje warunki konieczne dla „zmiany literackiej” („zmiany warty” – za Błońskim). Wskazuje przy tym, że nie ogranicza się tylko do faktu przesunięć pokoleniowych, lecz musi się wiązać ze zmianą możliwości działania, przekształceniami w sferze ideałów estetycznych i wartości<sup>31</sup>.

To jeden z przykładów nie tyle konfliktu pomiędzy światem społecznym a immanentnym światem literatury, a raczej niepełnego przylegania obu tych światów. Rozstrzygnięcia w tej materii są oczywiście domeną literaturoznawców. Pewne obszary wydają się jednak trudne do rozdzielenia. Warto zatem przywołać kilka rzeczy istotnych, jakie pojawiają się w dyskursie literaturoznawczym. Po roku 1989 zaczyna zanikać powszechne przekonanie w latach 80., iż w określonej sytuacji społecznej i politycznej w pierwszym rzędzie należy oceniać powstającą literaturę od strony użyteczności moralnej. „Utylitaryzm etyczny literatury, cokolwiek by o nim sadzić, zdominował system norm krytycznych po roku 1980”<sup>32</sup>, co odnosi się przede wszystkim do poezji. Normy czytania znawców wpływają na aktualną interpretację dziedzictwa przeszłości, „oswajanie tego, co dopiero w literaturze powstaje”, oddziałują w przyszłość jako postulat<sup>33</sup>. W latach 90. wskazywano niechęć pisarzy do postaw utylitarnych i nacechowanych ideologicznie, do myślenia wspartego na przedustawnych aksjomatach. Po drugie, w grę wchodziłoby przekonanie o zużyciu się ról pisarza, jakie oferowała nowoczesna

<sup>29</sup> A. Nęcka: *Starsze, nowsze, najnowsze*. Katowice 2010, s. 241.

<sup>30</sup> M. Kisiel: *Świadectwa, znaki*. Op. cit., s. 226.

<sup>31</sup> M. Głowiński: *Dzień Ulissesza i inne szkice na tematy niemitologiczne*. Op. cit., s. 219.

<sup>32</sup> M. Kisiel: *Świadectwa, znaki*. Op. cit., s. 231; Por. J. Sławiński: *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1973.

<sup>33</sup> Por. J. Sławiński: *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. Op. cit.

kultura literacka – a to wobec iluzji społecznej doniosłości literatury<sup>34</sup>. Aktywność socjoliteracka – wraca dopiero w drugiej połowie 90., po rozproszeniu zapoczątkowanym w 1989 r. Zanik wspólnego działania, myślenia programowego, pokoleniowego, widoczny już w latach 1980-89, jest stałym wyznacznikiem<sup>35</sup>.

Z drugiej strony, ważna jest Braudelowska perspektywa długiego trwania, w której pojawia się próba usytuowania zjawisk wobec paradygmatu modernistycznego, w ramach dookreśleń pomiędzy: modernizm, awangarda, dyskursem nowoczesności, dyskursem ponowoczesnym itd. W tych podejściach pojawiają się tendencje do przepracowania przyjętych formuł, np. swobody działania artysty. Autonomizacja sztuki, swoboda działania wiąże się nie tylko z oderwaniem od społecznej praktyki, co dało podstawę do kultywowania stereotypu artysty-geniusza. Modernizm bynajmniej nie zwalniał twórcy – o czym przypomina K. Uniłowski – z obowiązków społecznych (jest analitykiem, diagnostą projektantem swej epoki). Między pisarzem nowoczesnym a zbiorowością istnieje konflikt, którego nie należy interpretować jako zerwanie, lecz krytyczny dialog<sup>36</sup>. Artysta nie jest poza społeczeństwem. Te problemy stają się szczególnie istotne wobec uchylecia granicy pomiędzy sztuką wyższą a niższą.

Jan Szczepański zwraca uwagę na pewien zasadniczo nieusuwalny problem związany z pełnieniem swej roli przez pisarza, urastający w niektórych okresach do konfliktu określającego wybory estetyczne, czyli podleganie presji społecznej. To, czy artysta odpowiada bądź nie na zamówienie społeczne, nie jest jakimś abstrakcyjnym problemem. Wiąże się z dążeniami, by zajmować w strukturze społecznej pewne miejsce. Ciężenie obu tych światów jest obustronne.

Pojmowanie roli twórców literatury w dużym stopniu zależy od zmian w kulturze. W perspektywie, w której literatura traktowana jest jako jedna ze społecznych praktyk komunikacyjnych piszący na ten temat socjologowie czy antropologowie posługują się kategoriami porządkującymi wyróżnionymi przez Stefana Żółkiewskiego: typu oraz stylu kultury<sup>37</sup>. Kultura literacka jest w tym ujęciu wycinkiem kultury globalnej (teksty literackie umieszczone są jako odmiana tekstów kultury), a określają ją dwie wymienione kategorie. Żółkiewski zakłada zmienność historyczną ról pisarskich, w zależności od typu i stylu, kultury, łącząc je z przemianami społecznymi i rozwojem komunikacji.

Typ kultury wiąże się z materialnymi uwarunkowaniami pełnienia ról przez twórców, odsyła do infrastruktury technologicznej, nowego wyposażenia kultury, tego co trwałe wpływa na uczestników kultury i sposobów postrzegania przez nich świata. Tego, co nie jest negocjowane.

<sup>34</sup> K. Uniłowski: *Skądinąd*. Op. cit., s. 43.

<sup>35</sup> M. Kisiel: *Świadectwa, znaki*. Op. cit., s. 232-233.

<sup>36</sup> K. Uniłowski: *Skądinąd*. Op. cit., s. 17.

<sup>37</sup> M. Hopfinger: Op. cit., s. 29.

Styl kultury dotyczy sfery ideologicznej życia społecznego (system polityczny, religijny, dominujące filozofie). Jest konfiguracją repertuarów oraz hierarchii wartości odpowiadających realnemu układowi sił społecznych, ma charakter dynamiczny, a składniki podlegają fluktuacjom. Kategoria ta jest zakorzeniona w sferze postaw poglądów i zachowań. Typ kultury – na co uwagę zwraca Maryla Hopfinger – scala kulturę w dłuższym czasie.

M. Hopfinger przedstawiając tezę o rekonfiguracji komunikacji społecznej i całej kultury, posłużyła się przede wszystkim pierwszą z kategorii wymienionych przez Żółkiewskiego. Z przełomem 1989 roku wiąże przede wszystkim takie zmiany jak gwałtowny rozwój infrastruktury technologicznej oraz dostęp do komunikacji społecznej. Według Hopfinger literatura jako główna sztuka słowa pełniła taką funkcję do tego roku. Obecnie nie tyle mniej obecna jest literatura, co zdecydowanie więcej jest innych tekstów kultury – nastąpiła zmiana miejsca literatury. Jej funkcje społeczne przejął m.in. film<sup>38</sup>. Wpływ sztuki słowa zmalał. Po 1989 roku czekano na arcydzieło literackie na miarę Przełomu, które w efekcie nie powstało. Obecnie istotne wydaje się pytanie – czy w ogóle kategoria arcydzieła jest adekwatna w odniesieniu do naszych czasów?<sup>39</sup>. Współczesną sceną komunikacyjną rządzi kumulatywność i konwergencja. Przesunięcia na scenie dotyczą nie tylko literatury, ale całej sztuki, która niegdyś zajmowała wysokie miejsce, teraz zwiększyła się rola komunikacji społecznej. Według badaczki na zmianę sytuacji literatury wpływ miały takie wydarzenia jak:

- uwolnienie twórców od politycznych serwitutów oraz ograniczeń cenzuralnych,
- rozwój audiowizualnego typu kultury, demokratyzacja uczestnictwa w kulturze,
- zamknięcie dziejowej misji literatury – nieodległość zwalniała literaturę i jej twórców z obowiązków przyjętych w dobie romantyzmu, a trwających z międzywojenną przerwą do tej pory. Zmiany sytuacji literatury i dominującej roli kultury literackiej stały się faktem.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Krzysztof Krasuski stwierdza, że w XXI wieku wierę w to, że istnieją arcydzieła podzielają nieliczni krytycy: „W dobie dużego stopnia homogenizacji kultury kanonicznej i wysokoartystycznej z popularną i masową kategorią arcydzieła traci swą dawną społeczną funkcjonalność. Wraz z ideami nowoczesności, takimi jak np. przewartościowanie wszystkich wartości, zakwestionowanie roli podmiotowości („śmierć podmiotu” Rolanda Barthesa), desakralizacja itd., uchylona zostaje dotychczasowa wysoka kulturowa pozycja arcydzieł. Z dużą częstotliwością i skutecznością rewidowane są ich kanony, ich ponadhistoryczny autorytet oraz pozycja autorów w roli wieszczów. [...] W dzisiejszych warunkach tzw. przemysłu kulturalnego, którego zasady jako pierwsi opisywali Walter Benjamin i Theodor W. Adorno, deprecjacji ulega idea jednostkowości wybitnej sztuki, a więc również arcydzieł. Współczesna estetyka oraz krytyka sztuki (w tym literatury) eliminuje ze swego horyzontu stare arcydzieła. Zajmuje się głównie rynkowymi nowościami. Wprawdzie niektóre z nich w przyszłości potencjalnie mogą być uznane za arcydzieła, ale aktualnie chodzi zwykle tylko o wyselekcjonowanie i wypromowanie bestsellerów”. K. Krasuski: *Na obrzeżach arcydzieł*. Katowice 2009, s. 156-157.

W odniesieniu do przyszłości miejsca literatury przewiduje następujące dalsze zmiany:

- koniec epoki opartej na piśmienności i książce (Heim),
- nowa postać utworów, nowe praktyki komunikacji,
- dalsze zmiany roli autora i roli odbiorcy (jeśli zwiększy się wpływ tzw. hiperfikcji).

Hopfinger uznaje podział na kulturę masową oraz kulturę elit za nieadekwatny. Uważa, że istnieje jedna kultura (globalna), natomiast – za Żółkiewskim, twierdzi, iż są różne społeczne obiegi literatury, jak również, na co zwraca szczególną uwagę, nie są one zamknięte, [...] kulturę literacką współtworzy wiele jej obiegów, a każdy obieg łączy wybrane cechy twórców i nadawców, samych utworów uznanych za literackie oraz ich czytelników. Ale obiegi nie tworzą zamkniętych sfer. Teksty literackie mogą wędrować po różnych obiegach, podlegając awansom bądź degradacji. A ten sam pisarz i ten sam czytelnik mogą zmieniać obiegi czy też uczestniczyć w kilku obiegach jednocześnie. Wreszcie w dynamicznej współczesności przekształcać i zmieniać mogą same obiegi<sup>40</sup>. Jak zaznacza, literatura jako komunikacji oraz literatura jako sztuka powinny być usytuowane wobec siebie. Dodać warto, że nie tylko ten sam twórca, ale też to samo dzieło może być zaliczone do różnych obiegów.

Dla ukazania kulturowych podstaw roli społecznej przydatna wydaje się koncepcja Antoniny Kłoskowskiej „trzech układów kultury” wyróżnianych ze względu na typ więzi społecznych widzianych w perspektywie komunikacyjnej. Istotne w tym podejściu jest stopień formalizacji owych więzi, jak również ich zależności od mediów dominujących w danej kulturze. Obecnie coraz częściej postuluje się dodanie się do tej klasyfikacji tzw. czwartego układu kultury opartego na mediach interaktywnych, związanego z możliwością indywidualnego dostępu do sieci komputerowych. Barbara Fatyga stwierdza na przykład, że koncepcja trzech układów kultury, „bazowa dla polskiego dyskursu o kulturze”, jest już dzisiaj zdecydowanie anachroniczna<sup>41</sup>. Jednakże niezależnie od tego, czy mówilibyśmy o czwartym układzie, czy o zróżnicowaniach w ramach trzeciego układu – a szersza refleksja na ten temat wykracza poza ramy tej pracy – istotne wydają się dwie korzyści z przedstawienia tej koncep-

<sup>40</sup> M. Hopfinger: Op. cit., s. 43; S. Żółkiewski w odniesieniu do literatury międzywojnia wyróżnił pięć obiegów tekstów literackich („między odrębnymi typami nadawców a swoistymi środowiskami odbiorców” i ich odbiorze w sytuacjach właściwych dla danej kultury) oraz związane z nimi społeczne role pisarzy: a) pisarz – ekspert kultury (obieg wysokoartystyczny, sytuacja obcowania z literaturą, model kanoniczny), b) pisarz – działacz (obieg trywialny, sytuacja zdobywania awansu kulturalnego, model zaangażowany), c) pisarz – technik literacki; (obieg trywialny, sytuacja zabawowa, model ludyczny). S. Żółkiewski: *Kultura literacka 1918-1932 Warszawa 1973*, s. 41; Por.: A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Op. cit. s. 473;

<sup>41</sup> Zob.: np. B. Fatyga: *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia?* Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury. Warszawa 2009, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja\\_kult\\_raport\\_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna(1).pdf)

cji. Pierwszym jest zaakcentowanie stałego przenikania się w kulturze ujmowanej synchronicznie kontaktów charakterystycznych dla różnych układów. Drugi, ściśle powiązany z pierwszym, opiera się na przeświadczeniu, iż pozytywnym skutkiem społecznego oddziaływania nowych mediów, jest przywrócenie, oczywiście w zmodyfikowanej formie, form komunikowania charakterystycznych dla pierwszego układu, umożliwiających przejście od umasowienia do komunikacji zindywidualizowanej. Cywilizacja medialna – przywraca komunikację oralną i łączy ją z komunikacją na dystans<sup>42</sup>. Wielu badaczy stosuje obecnie termin „wtórna oralność”, który wprowadził Walter J. Ong<sup>43</sup>.

A. Kłoskowska przedstawia następujący podział układów kultury:

1. Związany ze wspólnotą.
2. Instytucjonalny.
3. Związany z komunikacją masową.

Pierwszy układ, nazywany układem pierwotnym, cechuje się przewagą kontaktów bezpośrednich i nieformalnych. Komunikacja jest ułatwiona dzięki psychofizycznej bliskości członków danej wspólnoty, podobieństwu ich losów i doświadczeń. Pierwotność polega na chronologicznym ukonstytuowaniu się, jak i elementarnym typie społecznego kontaktu, przy czym nie chodzi o konieczną waloryzację w sensie Cooleyowskim (również dla M. McLuhana wspólnota plemienna jest wzorcem pozytywnym). Współcześnie można by jako odpowiednik tego typu kontaktów wskazać grupy rówieśnicze młodzieży, cechą istotną jest nieprofesjonalna realizacja roli.

Drugi układ kultury utożsamiany jest z reguły z kulturą oficjalną, „dominującą” (w sensie opisanym wyżej) prawomocną, „wysoką” – bazującą na wyróżnieniu „artysty” i „publiczności”<sup>44</sup>. Jest oparty, podobnie jak pierwszy, na stycznościach bezpośrednich, jednak interakcja ma charakter zinstytucjonalizowany. Role nadawcy i odbiorcy – w odniesieniu do ich funkcji w procesie komunikowania – są sformalizowane, społecznie określone. Nadawca jest profesjonalistą. Mamy do czynienia np. z rolą autora jako profesjonalnego twórcy (legitymującego się uznaną marką, zaproszonego przez instytucję – o statusie decydowałby fakt uznania w kręgach instytucjonalnych, jak redakcje czasopism, wydawnictwa, krytycy, instytucje przyznający nagrody).

<sup>42</sup> Aron Kibedi-Varga wyróżnia trzy typy cywilizacji: 1) oralną, 2) pisma oraz 3) medialną. Pierwszą z nich charakteryzuje komunikacja werbalna oraz wizualna; drugą komunikacja na dystans, a głównym środkiem komunikacji staje się książka (wprowadza się m.in. rozróżnienie pomiędzy intencją tekstu a jego znaczeniem). Z kolei na poziomie tekstów nowe media miałyby wpłynąć na powrót do pewnych technik konstrukcji językowych, przypominających techniki charakterystyczne dla twórczości oralnej, np. posługiwanie się powtarzalnymi w całym tekście tzw. „kliszami”, łączenie klisz z konkretnymi okolicznościami, redundancje, stałe epitety. J. Lichański: *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*. Warszawa 2000, s. 128-145.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> F. Fatyga: Op. cit.

Wprawdzie pojęcie „poety na etacie” nie funkcjonuje, ale pytanie o uprawianie twórczości poetyckiej i status profesjonalistów w odniesieniu do drugiego układu jest istotne. Trzeba zapytać, czy posługiwanie się kategorią zawodu (regularność, płaca, instytucja, w której zawód się wykonuje) jest wobec tej roli społecznej zasadne?<sup>45</sup>. Jak wskazuje Izabela Ślęzak: „W ten właśnie sposób była ona ujmowana zarówno w badaniach A. Wallisa [...], A. Sicińskiego [...], jak i S. Żółkiewskiego [...]. Odwołując się do definicji zaproponowanej przez J. Szczepańskiego, który zawodem nazywa wewnątrznie spójny system czynności, które są wykonywane trwale lub systematycznie i stanowią podstawę ekonomicznego bytu, prestiżu i pozycji społecznej pracownika [...] można powiedzieć, że przynajmniej dla części poetów, jest to zawód. Z drugiej jednak strony brak dla niego odpowiedniego określenia”<sup>46</sup>.

W trzecim układzie kultury mamy do czynienia z komunikacją pośrednią (masowe środki komunikowania)<sup>47</sup>. Na poziomie nadawców istnieje znaczna formalizacja. Nadawcy stają się kategorią złożoną z twórców i pośredników (wydawców gazet, producentów filmowych i telewizyjnych itp.). Z kolei pozycja odbiorcy jest całkowicie nieformalna podobnie jak w pierwotnym układzie kultury (czytelnik, telewidz, radiosłuchacz)<sup>48</sup>. Kłosowska twierdzi, że błędem jest ujmowanie całej kultury współczesnej jako masowej kultury pośrednich środków komunikowania, gdyż cechą istotną tak opisywanej całości jest zazębianie się wszystkich trzech układów. Trzeci układ nie tylko współlistnieje z poprzednimi, lecz także sam ulega ich wpływowi oddziałując na nie. W całościowej społecznej ramie procesów komunikacyjnych pierwotny układ jest ponadczasowy, czyli występuje we wszystkich epokach – co można ukazać w ujęciu diachronicznym, a ujęciu synchronicznym daje się opisać, w jaki sposób reguluje dopływ informacji z trzeciego układu<sup>49</sup>.

#### WOBEC POPKULTURY

Z pojęciem kultury masowej często utożsamiana bywa kultura popularna. Dominic Strinati przypomina, że debata wokół kultury popularnej ma długą historię, której etapem wyróżniającym się szczególnym zintensyfikowaniem jest okres upowszechnienia się mass mediów, rosnącej komercjalizacji kultury. W niektórych ujęciach kultura popularna jako kultura ludowa miałyby istnieć od początku cywilizacji (Lowenthal). Strinati znajduje kontekst interesujący dla niniejszej pracy: „[...] Burke

<sup>45</sup> L. Stetkiewicz: Op. cit., s. 28-30.

<sup>46</sup> I. Ślęzak: *Stawanie się poetą. Analiza interakcyjno-symboliczna*. „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2009, nr 1. s. 5.

<sup>47</sup> A. Kłosowska 324-325.

<sup>48</sup> A. Sobczyk: *Między aksjologicznym perfekcjonizmem a szarą codziennością. System wartości studentów kierunków artystycznych. Studium socjologiczne*, <http://www.sbc.org.pl/Content/7896/doktorat2790.pdf>, s.123.

<sup>49</sup> A. Kłosowska: Op. cit., s. 348.

sugeruje, że nowoczesna idea kultury popularnej wiąże się z rodzącą się w końcu VIII wieku świadomością narodową, która przejawiała się w podejmowanych przez intelektualistów, na przykład poetów, próbach utożsamienia kultury popularnej i kultury narodowej<sup>50</sup>. Jak pisze Kłoskowska: „Przyjmując zatem, że kultura masowa oznacza ogół treści przekazywanych przez środki masowego komunikowania o najszerzym obiegu, nazwę kultury popularnej można odnosić do tej – na ogół dominującej – części jej przekazów, które zyskują szeroką aprobatę m.in. dzięki łatwości odbioru”<sup>51</sup>. Według M. Filipiaka, kultura popularna wypiera niegdyś częściej używane pojęcie „kultury masowej”. Kultura popularna jest tworzona przez profesjonalistów, szeroko rozpowszechniona (ze względu na techniczne możliwości środków przekazu), łatwa w odbiorze dzięki prostocie i przystępności treści. Przykładami kultury popularnej mogą być: muzyka, filmy sensacyjne, seriale telewizyjne oraz widowiska estradowe<sup>52</sup>. Według Marka Krajewskiego pojęcie „kultury popularnej” odrzuca „negatywne” znaczenia kultury masowej i w dużym stopniu ją zastępuje, odrzuca również podział na kulturę niską i wysoką. Mówi się w kategoriach gustu odbiorców, oglądalności. Główna teza rozwijana przez Krajewskiego: kultura popularna stopniowo ulega odmasowieniu i wewnątrznie się różnicuje. Towarzyszy temu ekspansja kultury popularnej w nowe rejony życia ludzkiego i ich podporządkowywanie jej regułom; inaczej: kultura popularna przestaje być masowa, ale rzeczywistość społeczna staje się bardziej „popularna”<sup>53</sup>. Henry Jenkins spogląda na to przeciwstawienie w ten sposób: „Innymi słowy, kultura popularna jest tym, co zdarza się, gdy kultura masowa znów staje się kulturą ludową”<sup>54</sup>.

Gdzie w tym miejsce poety? Warto oddać głos obserwatorom życia literackiego. W Chwilowym zawieszeniu broni Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski stwierdzają: „Kultura masowa stanowi nie tylko źródło rekwizytów i form. Jest także środowiskiem, w którym dochodzi do aktu komunikacji literackiej. Mówiąc obrazowo: tomik Czesława Miłosza sprzedawany jest z tej samej lady, na której leży kolejna sfilmowana powieść Michaela Crichtona (Park Jurajski), książki Danielle Steel i horoskopy pióra Davida Harkleya. Zakupiony, znajdzie się na nocnym stoliku, najprawdopodobniej obok pilota do telewizora [...] i, być może, sterty kolorowych magazynów. Zakładamy przy tym optymistycznie, że tomik Miłosza w ogóle jest do kupienia. Jeśli, patrząc na warunki funkcjonowania literatury, zrezygnować z perspektywy

<sup>50</sup> D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Poznań 1998, s. 15-16.

<sup>51</sup> A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Warszawa 1983, s. 461.

<sup>52</sup> Cyt. za: A. Sobczyk: *Op. cit.*, s. 17.

<sup>53</sup> M. Krajewski: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003, s. 16.

<sup>54</sup> Jenkins przypomina także o długo utrzymującym się rozgraniczeniu w dyskursie medioznawców: kultura masowa jako kategoria produkcji; kultura popularna jako kategoria konsumpcji. H. Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Warszawa 2006, s. 134.



wielkomięskiej, może się okazać, że jedyny kontakt z Miłoszem zapewniają dziś programy kulturalne, nadawane w telewizji publicznej w porach najmniejszej oglądalności: między 13:00 a 16:00 oraz po godzinie 22. Nie narzekamy; stwierdzamy fakty. Czytelnik, zwłaszcza urodzony po roku 1960 [...] jest uwarunkowany przez mass-media, wideo i literaturę popularną<sup>55</sup>. W przytoczonym opisie istotne jest przekonanie o istnieniu pokolenia czytelników już ukształtowanych przez kulturę masową (form przekazu, mechanizmów promocji, stylu). Postawy pisarskie wobec kultury masowej, jakie się wyłaniają to: neutralne przyjęcie do wiadomości; postawa dandy-sowska (szczególnie w wersji Kamp – jako złożenia patosu i ironii – według Susan Sontag); autentyczna akceptacja (ograniczająca się do filmu oraz muzyki rockowej)<sup>56</sup>. Znamienne, że w tej refleksji wśród postaw pisarskich nie pojawia się zdecydowane odrzucenie, krytyka kultury masowej, a zamiast tego dążenie do autonomii, umożliwiające przetwarzanie pojawiających się treści.

Anna Kałuża z kolei przypomina: „Warto pamiętać, że znikome znaczenie poezji dla tzw. społeczeństwa nie jest niczym nowym. Ba, cały modernistyczny mit poezji opierał się na kilku elementach, które z owej nieistotności uczyniły fetysz. W polemice z Grzegorzem Olszańskim krytykiem stwierdza: „Symptomatyczne jest to, w jaki sposób Olszański pokazuje zawrotny upadek znaczenia poezji w nadwiślańskim kraju. Otóż konfrontuje ze sobą dwa języki: medialno-instytucjonalny i historycznoliteracki. Ten drugi, w którym rola poezji jest ogromna, a sama poezja obciążona tysiącami powinności nadal ma się dobrze. Jeśli zgodzimy się oczywiście co do tego, że nadal istnieje historia literatury. Poezja nie zdołała natomiast zaistnieć – zdaniem autora Poetów i ...dinozaurów – w mediach, do których tak naprawdę przeniosła się cała rzeczywistość”<sup>57</sup>. Kałuża sądzi, że sfera mediów i poezji musi być skonfliktowana i jest to naturalne. W tej przestrzeni nic nowego nie może się wydarzyć, bo poezja, co jest łatwe do przewidzenia, nie będzie się sprzedawać. Niedawne gwiazdy będą gasnąć (Świetlicki i Podsiadło), nowe będą wschodzić (Różyckiego, Dehnela i Dąbrowskiego), a rozpoznawać je będzie niewielka grupa, poeci będą otrzymywać nagrody. O ile sfera medialna bynajmniej nie jest nieważna, o tyle w tej przestrzeni nie wydarzy się nic nieprzewidywalnego. Poezja nie stanie się bardziej popularna w mediach. Olszański zdaniem Kałuży przykłada zbyt dużą wagę do roli rynku, tego co wobec poezji zewnętrzne (zmienionych warunkach społecznego i kulturowego odbioru, do których poezja nie potrafiła się dostosować). W innych krajach jest tak samo. Zapewne nie ma na to w tej chwili recepty, ale także mechanizmy promocji nie są głównym punktem zainteresowania literaturoznawcy. A zatem

<sup>55</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986-1996)*. Warszawa 1996, s. 49.

<sup>56</sup> Tamże, s. 47-48.

<sup>57</sup> A. Kałuża: *U-gotowani*, [http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt\\_1132](http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1132)

Kałuża postuluje powrót do przestrzeni naturalnej, zastanowienie się nad językiem poetyckim, normami czytania i diagnozą na bóleczki lekturowe: „Jeśli miałabym szukać przyczyn niechęci do tekstów poetyckich, to nie szukałabym ich w niedogodnościach rynkowych czy w nieprzychylności wielkich wydawnictw, ale – po pierwsze – w ciągłym funkcjonowaniu zdeformowanych pozostałości paradygmatu romantycznego. Olszański wymienia kres tego paradygmatu jako jedną z przyczyn kresu mitu poezji, który czynił z niej poważany gatunek. Otóż mnie wydaje się, że mamy do czynienia dzisiaj ze swoiście groteskową wersją tego paradygmatu. Sprowadza się ona do celebracji poezji w odpowiednio ustawionej perspektywie. Łatwo się domyśleć, że chodzi mi o czytanie książek tzw. starych mistrzów i takich, które realizują wymagany wzór”<sup>58</sup>. Wymienia też lekceważenie poezji popularnej. Uważa, że dzieje się to niesłusznie, bo dzięki niej dochodzi do wykształcenia się różnych obieguw w komunikacji literackiej, co unieważnia jedyną dotychczasową alternatywę: albo poezja zaangażowana społecznie albo „spod znaku elitaryzmu i hermetyzmu”. Oznacza to wyjście ku mniej wyrobionemu, mniej zainteresowanemu problemami dotychczasowymi odbiorcy: „Próby ponownego przekonania odbiorców, że poezja nie funkcjonuje na odrębnych warunkach, polegają na umieszczeniu poezji w życiu codziennym. Zaczęły się od zbliżenia tzw. języka poetyckiego do języka codziennej, potocznej komunikacji. Po roku 2000 ramy poezji popularnej poszerzyły się niebagatelnie. Trudno tego nie zauważyć. [...] Niskie i wysokie podobno ożeniło się ze sobą doskonale w prozie, w poezji nadal ta przestrzeń od siebie odstrasza jak kulawy diabeł. Istnieje, ale co to za istnienie, kiedy nawet Grzegorz Olszański wgardliwie wypowiada się na temat hiphopowych propozycji, a duet Świetlickiego z Lindą traktuje niczym taniec dwóch straceńców, wychylających głowy znad poziomu dna. Ta delikatna pogarda dla wszystkiego, co czystą (wzniosłą, patetyczną, poważną) poezją nie jest i jednocześnie frustracja z powodu braku wyrazistych i różnorodnych propozycji dobrze się ze sobą rymują”<sup>59</sup>.

Czy poezja zupełnie mieści się poza obrębem literatury popularnej? Wydaje się, że odpowiedź twierdząca nie ma dziś pełnego pokrycia w faktach. Kultura popularna zabiera, co zechce. Również poezja jest wobec niej usytuowana i popkultura stanowi dla niej pożywkę. Istotne jest jednak, że prestiż poety w dużej mierze jest fundowany na tradycyjnej opozycji kultury wysokiej i kulturą niskiej, co umożliwia odwołanie się do ról zmitologizowanych, aktualizowanie ich, podtrzymywanie iluzji. Uchylenie tych opozycji wpływa na usytuowanie poety w kręgu twórców-wytwórców. Produkt, który oferuje poeta, nigdy nie był atrakcyjny dla masowego odbiorcy.

---

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Tamże.

## WHERE DO YOU COME? THE SOCIAL ROLE OF THE POET'S CONDITIONS

The year 1989 marks a dividing line in the history of literature; at the same time, it should be added that any periodic boundaries are, of course, conventional; also this one was, and still is, undermined. The change of socio-economic system was connected with anticipation of a turning point in literature. The opinions of the researchers whether this turning point occurred or not, became a reason of numerous discussions. There appeared some evaluations, many of which functioned as the common tokens such as “the decline of the entirety,” “the generation of the thirty-year-olds” or the subsequent “born in the 70s.” For the author of the present article, these discussions constitute an important context.

**Paweł Sarna** – poeta, literaturoznawca, socjolog. W 2008 roku uzyskał stopień doktora w zakresie nauki o literaturze. Pracownik naukowo-dydaktyczny Wyższej Szkoły Humanitas, a także wykładowca Gliwickiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości. Redaktor czasopisma społeczno-kulturalnego „Nowe Zagłębie”. Autor m.in. dwóch monografii naukowych: *Śląska awangarda. Poeci grupy Kontekst* (Katowice 2002) oraz *Przypisy do nicości* (Mikołów 2010).