

Stefan Żółkowski

Pomysły do teorii produkcji literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 3-34

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STEFAN ŻÓŁKIEWSKI

POMYSŁY DO TEORII PRODUKCJI LITERACKIEJ

Między produkcją a twórczością

Z pojęciem literatury wiążemy wiele znaczeń. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że w ciągu tysięcznych lat rozwoju była literatura w praktyce komunikacyjnej różnie rozumiana, pełniła rozmaite funkcje. Teoretyczne kapitalne pytanie umożliwiające określenie tych różnic sformułował R. Escarpit: *Que pouvons nous faire de la littérature?* Tenże autor zebrał w artykule *La Définition du terme „littérature”* główne dane o historycznych i teoretycznych losach tego pojęcia, jego etymologii i użyciach, poczynając od starożytnej Grecji ¹.

Myślę, że współczesny czytelnik najskuteczniej znajdzie odpowiedź określającą zasady wyodrębniania literatury z wielości zjawisk kultury — poprzez charakterystykę procesu jej wytwarzania. Wytwarzania, produkcji czy tworzenia?

Ostry przedział między tworzeniem a wytwarzaniem powstał na przełomie w. XIX i XX w kontekście ekspresyjnej teorii kultury, a za nią sztuki w ogóle i literatury. Warunkiem tej teorii były sformułowane w owym czasie metodologiczne zasady odrębności poznania kultury i natury, rozumienia empatycznego pierwszej, wyjaśniania przyczynowego drugiej. Nauki o naturze miały mieć charakter nomotetyczny, zmierzający do formułowania praw ogólnych; nauki humanistyczne — idiograficzny, zmierzający do opisu tego, co jedyne, niepowtarzalne, oryginalne, indywidualne, stanowiące wyraz osobowości twórczej. Ekspresyjna teoria kultury przeżyła warunkującą ją metodologię. Teoria ta jednak w mocnym sformułowaniu neguje, w słabszym zaś lekceważy rolę społecznych, ponadindywidualnych prawidłowości — zwłaszcza procesów komunikacyjnych oraz technik z tego zakresu w stosunku do przemian oraz innowacji kulturowych. Po drugie, teoria ta zakłada, iż główną motywację zachowań kulturowych, które nazywa twórczymi, stanowi dążenie do optymalizacji indywidualnego wyrazu osobowości, co jest — jak się po-

¹ R. Escarpit, *La Définition du terme „littérature”*. W zbiorze: *Le Littéraire et le social*. Paris 1970.

siaramy wykazać — sprzeczne z wielu wykrywalnymi w procesach przemian kultury obiektywnymi motywacjami czy lepiej: kulturowymi przymusami. Po trzecie, omawiana teoria zakłada, że cechy stylowe zjawisk kultury, korelatów zachowań twórczych, mają charakter ekspresyjny. A to dlatego, wedle twierdzenia np. Kroebera i Kluckhohna, że cechy stylowe jakoby nie przysługują rezultatom zaspokajania ludzkich potrzeb fizjologicznych i ekonomicznych, jako zaspokajanych nietwórczo. Zaspokajanie zaś innych potrzeb wyraża osobowość, jest twórcze, jego rezultaty mają określony styl. A przecież asceza i post z jednej strony, a rycerskie obżarstwo z drugiej $\rightarrow$ to są dwa style zaspokajania potrzeb fizjologicznych. Preferowanie wolnego czasu albo wybór dodatkowych zarobków to dwa style zaspokajania potrzeb ekonomicznych.

Nie mamy więc proponowanego wyróżnika twórczości. Przynajmniej z tego punktu widzenia teoria ekspresyjności kultury jest niewywracalna, nie wiemy bowiem, co nie jest twórczością i ekspresją. Wielu współczesnych teoretyków sztuki rewiduje jej ekspresyjną teorię. Reprezentatywny wydaje się w tym względzie pogląd H. Reada; badacz ten gotów jest ekspresyjność uważać za dodatkowy element, który odbiorca dostrzega raczej przez nawyk odwołania się do starych teorii. Dla Reada „istotą” dzieła sztuki jest porządkowanie naszych uczuć. Artysta nie wyraża uczuć jako takich, ale ustanawia dostępny innym porządek własnych. Nie jest to radykalne odrzucenie ekspresyjnej teorii sztuki. Przytoczone formuły jednak zakładają docenianie technik komunikacyjnych. Mówi się tu bowiem o przekazywaniu informacji, o ponadindywidualnym porządku uczuć, a nie tylko o wyrażaniu indywidualnych uczuć możliwych do przeżycia przez drugie indywiduum.

Nienaruszalnym wynikiem wszystkich poprzednich teorii wydaje się teza, że tworzy ten człowiek, który spełnia swoistą rolę społeczną: twórcy. Niepokojące jest, że psychologia współczesna odróżnia ekspresyjną twórczość artystów od wszelkich innych postaci twórczości, np. naukowej. Narzuca się przekonanie, że w stosunku do artystów, przeciwnie niż w stosunku do uczonych czy wynalazców, niedostatecznie bywa doceniana rola materiałów i technik wytwarzania produktu kulturowego.

Cóż właściwie artysta tworzy? Może najbardziej reprezentatywna dla współczesnego myślenia jest odpowiedź T. Parsonsa, zawarta w jego dziele *The Social System*. W książce tej mamy rozdział zatytułowany *Expressive Symbols and the Social System: the Communication of Affects*. W kontekście swojej ogólnej i złożonej teorii społeczeństwa autor analizuje także rolę społeczną artysty. Wyróżnia trzy typy odrębnych zachowań społecznych: instrumentalne, wartościujące (ewaluatywne) i ekspresyjno-symbolizacyjne. Typ pierwszy nie wymaga wyjaśnień, drugi dotyczy wytwarzania norm i posługiwania się nimi, stosunku działających do norm. Odnosnie do trzeciego typu Parsons pisze:

W „najczystszej” formie (pole ekspresywnego symbolizmu) tworzy kulturowo wymodelowane działanie typu ekspresywnego, w którym dążenie do bezpośredniej satysfakcji jest dominujące, a nie dominują ani instrumentalne, ani normatywne względy².

Zachowanie to autor traktuje jako spontaniczne samowyróżnianie się bez oglądania się na nagrodę poza bezpośrednią sytuacją lub na jakiegokolwiek normy restryktywne. Dobrym przykładem realizacji owego symbolizmu ekspresyjnego mogą być drobne rytuały związane z uroczystościami rodzinnymi. Zintegrowany jednak system symbolizmu ekspresyjnego jest potężnym narzędziem kontroli społecznej. Odgrywa przy tym ów system taką samą rolę w działaniu ekspresyjno-symbolizacyjnym jak system przekonań w działaniach instrumentalnych. Jednakże tylko mała część aktów ekspresywnego symbolizmu jest w danej kulturze rezultatem zamierzonej kreacji artystycznej. Ale właśnie dzieła sztuki funkcjonują tylko na zasadzie ich ekspresyjno-symbolizacyjnego znaczenia. Wedle Parsonsa właśnie artysta we właściwej mu swoistej roli społecznej tworzy nowe wzory ekspresywnego symbolizmu, nowe wzory wyrazu uczuć, dla siebie oraz innych. Aspekt techniczny działalności artysty podobny jest do innych społecznych zastosowań rozmaitych technik i różni jego działanie od czysto spontanicznej działalności ekspresywnej. Ale ta różnica ma być drugorzędna.

Parsons, jak widzimy, przyznaje jednak, że artysta przede wszystkim uczestniczy w komunikacji społecznej, podlega przymusom kulturowym technik komunikacyjnych. Z konieczności więc posługuje się społecznymi systemami znaków, systemami semiotycznymi właściwymi danej kulturze. Artysta przeto nie tworzy nowych wzorów symboliki ekspresyjnej, nie tworzy nowych systemów semiotycznych. Te bowiem jako narzędzia społecznego porozumiewania się nie mogą być tworem jednostkowym. Artysta produkuje swoje wzory symboliki prowadząc społecznie określone gry ze społecznymi systemami semiotycznymi.

Wbrew troistej typologii aktywności ludzkiej Parsonsa nie tylko działalność ekspresyjno-symbolizacyjna służy komunikacji i również komunikacji uczuć przeżywanych. Służy jej wszelka działalność, jeśli jej korelaty — bądź procesualne, bądź przedmiotowe — spełniają obok funkcji rzeczowych także funkcje informacyjne. Np. kostium ludowy spełnia funkcję rzeczową, bo okrywa nosiciela, ale sposobem uszycia informuje o płci, wieku, statusie społecznym, zamierzeniach magicznych, intencjach erotycznych i innych uczuciowych postawach nosiciela, jak wykazywał

² T. Parsons, *The Social System*. New York 1966, s. 384: „*In the »purest« form (the field of expressive symbolism) constitute the cultural patterning of action of the expressive type where the interest in immediate gratifications is primary and neither instrumental nor evaluative considerations have primacy*”.

Bogatyrz. Sposób uszycia przykładowego kostiumu nie jest rezultatem tworzenia nowych wzorów ekspresyjno-symbolizacyjnych, choć jest dziełem artysty ludowego. To, co robi artysta, jest rezultatem swego uczestnictwa we wszelkich postaciach i zakresach komunikacji społecznej. Postaramy się dalej wyjaśnić, na czym polega swoistość udziału artysty, szczególnie pisarza.

Pisarz jako uczestnik komunikacji społecznej, posługując się określonymi technikami, wytwarza teksty przekazywane w procesach porozumiewania się. Wytwarza teksty swoiste-artystyczne. Oczywiście, pisarz nie tylko wytwarza, ale w określonej mierze (co wymaga badań) tworzy. Psychologia współczesna uważa twórczość, zdolności kreacyjne jednostki za cechę ciągłą osobowości, można być mniej lub więcej twórczym. Sama kreatywność nie pozwala przeto wyróżnić pisarza od innych komunikujących się za pomocą słów. Jest on wytwórcą. Nie wytwarza jednak faktów literackich, które są danymi zdarzeniowymi, nie uporządkowanymi, o nieprzewidywalnych relacjach zewnętrznych i wewnętrznych, ale wytwarza uporządkowane, znaczące teksty. Faktem literackim jest zamknięty, swoisty zwrotny proces komunikacyjny między pisarzem a czytelnikiem dokonujący się za pomocą dzieła. W faktach literackich pisarz uczestniczy, ale ich nie wytwarza, co najwyżej pośrednio poprzez tekst współwytwarza. Składają się na ich powstanie wielorakie siły społeczne, które bada socjologia literatury.

Dzieło, pisarz, czytelnik — to pojęcie wieloznaczne. Mówmy więc nie o dziełach, lecz o tekstach. O pisarzu zaś jako wytwórcy i nadawcy swych tekstów artystycznych. A o czytelniku jako o ich odbiorcy. To pozwoli nam mocno podkreślić homologie wszelkiej społecznej komunikacji i podobieństwo obok różnic funkcjonowania odrębnych systemów semiotycznych w danej kulturze. Powinniśmy pamiętać, że wszelkie realizacje określonych systemów znaków nazywamy tekstami. Nazywamy je wtedy tekstami, gdy umiemy zaproponować model redundancji danej „tu i teraz” struktury znaków należących do określonego systemu. Wtedy też rozumiemy tekst. Rozumiemy tak np. tekst zachowań dwu grających w szachy, gdy sami odkrywamy zasady i sens tej gry, jeśli umiemy zbudować model zachowaniowych redundancji partnerów jako szachistów, po oddzieleniu przypadkowych gestów, np. palenia papierosa. Podobnie bywa z tekstem słownym, zwykle bardziej złożonym, wielopoziomym. W stosunku do tekstu literackiego model redundancji tworzy opis dzieła w kategoriach poetyki i/lub semiotyki. Lecz model redundancji w praktyce służy dla rozpoznawania nie tekstów werbalnych w ogóle, ale właśnie niewerbalnych. Nie możemy jednak w tym względzie przeceniać roli pamięci, jak czyni wielu semiotyków — sprowadzając realizację tekstu do obiektywizacji wzoru danego pamięci.

Tekst, obchodzący tu nas tekst literacki, jest elementem faktu literackiego. Ten jest zdarzeniem. Właściwe mu są przeto relacje nieoczeki-

wane, nie spotykane dotąd. Twórczość polega na trafnym przewidywaniu przez pisarza takich relacji. Odgadywanie porządku w tym, co kulturowo nie uporządkowane, jest paradoksem twórczości. Wykrywamy twórcze reakcje nadawcy poprzez nowe właściwości tekstu. Jak mówi Walter Benjamin, te twórcze nowości przede wszystkim polegają na przekraczaniu granic zastanych kompetencji komunikacyjnych. Funkcją zmian aparatu produkcyjnego wytwórczości literackiej są cechy odrębności, swoistości tekstu. Prosty przykład może być literackie zużytkowanie dotąd odrębnie funkcjonujących w porozumiewaniu się społecznym kompetencji komunikacyjnych dziennikarstwa, gazety. (Dokładniej treść i zakres pojęcia aparatu produkcyjnego wytwórczości literackiej określi dopiero całość poniższego wywodu).

Natomiast P. Macheray mówi o ustosunkowywaniu się do nowych relacji między faktami literackimi a faktami historycznymi. Ma on, jako teoretyk produkcji literackiej, w zasadzie rację. Nowe relacje między zdarzeniami, jakimi są z jednej strony fakty literackie, a z drugiej wszelkie pozostałe fakty historyczne, inspirują nowe porządki tekstowe. Te z kolei — zwrotnie nadają znaczenie nowym, nieoczekiwanym relacjom zdarzeniowym, włączają je przeto, dzięki pisarzowi, w uporządkowane, „odczytywalne” społeczne procesy komunikacyjne.

Nie znaczy to jednak, jak by chciał B. A. Watson, że prawidłowością rozwoju sztuki i literatury jest wieczne nowatorstwo, przechodzenie od symboliki egzoterycznej ku ezoterycznej uwarunkowane społeczną izolacją artystów i pisarzy, wzrastającą w ciągu dziejów. Przeciwnie, nowatorstwo może polegać na funkcjonalizowaniu tradycji. Cechą rozwoju wszelkiej kultury, jak mówi R. Linton, jest rafinowanie. Ale jego kierunek nie musi prowadzić ku ezoteryzmowi.

Pisarze wytwarzają teksty w rezultacie wielorakiego wyboru społecznych narzędzi komunikacyjnych, ideologicznych głównie. Swoistość artystyczna tekstu zależy od kryteriów historycznych. Szukano jednak niezmienników wyróżniających takie teksty zawsze i w każdej kulturze. Swoistość artystyczności tekstu słownego R. Jakobson widział w przewadze funkcji poetyckiej języka, w nastawieniu takich wypowiedzi na nie same, na ich organizację. Pojęcie funkcji poetyckiej języka było krytykowane. Proponowano mówić o dodatkowym zorganizowaniu tekstu, jego nadorganizacji. B. A. Uspienski główne wyróżniki tekstu artystycznego widzi w kompozycji, w możliwości wyróżnienia odmiennej budowy semiotycznej części głównej, tła i ram tekstu. W. W. Iwanow podejmując opinie cytowane dodaje jako warunek posługiwanie się celowym modelem redundancji oraz maksymalnym wykorzystywaniem synonimiki języka naturalnego w tekście literackim.

Wytwarzany tekst analizujemy w aspekcie syntaktycznym, semantycznym i pragmatycznym. Dwa pierwsze aspekty są wewnątrztekstowe. Trzeci wyraźnie dotyczy zewnętrznej sytuacji komunikacyjnej, w której

kontekście nadawca i odbiorca ustosunkowują się do tekstu, co istotnie współdecyduje o jego rozumieniu. Tekst jest wytwarzany przez kogoś i dla kogoś.

Jak więc jest uwarunkowane wytwarzanie tekstów przez takiego osobowego nadawcę?

O zawodzie pisarza

Wszelkie pytanie o jakiegokolwiek wytwarzanie zakłada uprzednią odpowiedź dotyczącą społecznego statusu wytwórcy. Określenie statusu bowiem pozwala wskazać podstawowe warunki pracy wytwórczej, stosunek do środków produkcji, miejsce przeto wytwórcy w społecznym systemie stosunków produkcji, jego pozycję wobec historycznego rozwoju określonych sił wytwórczych, jego uzależnienia od aktualnych systemów wzorów i norm kultury.

Powtórzmy za Lintonem, że role społeczne są dynamicznym aspektem odpowiedniego statusu społecznego. Będziemy jeszcze mówić bardziej szczegółowo o typologii społecznych ról pisarzy. Polemizowaliśmy wyżej z Parsonsa próbą wyodrębnienia społecznej roli artysty w ogóle, określonej przez właściwy mu swoisty typ aktywności, tworzenia nowych wzorów symbolizmu ekspresyjnego w danej kulturze. Artysty nie możemy wyodrębnić na podstawie typu aktywności, ale z uwagi na specyficzny produkt, który umożliwia mu równie swoiste uczestnictwo w określonych procesach społecznych na zasadzie społecznego podziału pracy. Pisarz wytwarzając teksty artystyczne — dzięki nim uczestniczy w procesach komunikacji społecznej. Pisarze spełniają, jak się przekonamy, wiele różnych ról społecznych, przysługujących statusowi pisarskiemu. Jest to status zawodu, odpowiadają mu bowiem prawidłowe zachowania wytwórcze podporządkowane społecznym wzorom technicznym i normom wartości oraz poddane odpowiedniej kontroli społecznej. Tak pojęta zawodowość statusu pisarza, warunkująca wytwarzanie przezeń tekstów literackich, nie pozostaje w sprzeczności z rozróżnianiem z nieco innego punktu widzenia pisarzy-zawodowców i pisarzy-amatorów. Ci zawsze istnieli obok siebie. Ich wzajemny stosunek, relacje ilościowe między tymi dwiema kategoriami stanowią cechę szczególną danej kultury literackiej. Nic jednak nie mówią o poziomie jej rozwoju.

Zawód pisarza był od początku, o ile wiemy, i jest źle zorganizowany. Jedyne zawód dramaturga, w związku ze swoistą organizacją teatrów, był od dawna podstawą egzystencji i bezpieczeństwa.

Pisarstwo jako zawód cechuje instytucjonalna niesamodzielność. Jest on i był podporządkowany i uzależniony od odrębnej instytucjonalnej organizacji zawodu upowszechniających literaturę. Oczywiście bez pisarzy i nowych książek nie byłoby nic do upowszechniania. Czytelnicy w istocie nie tyle pragną dobrych książek, co zawsze nowych. Nigdy nie

wystarczy upowszechnianie jakiegoś istniejącego, choćby cennego zasobu. Pisarz wytwarza gotowy produkt, ale — paradoksalnie — nie jest to produkt gotowy do społecznego funkcjonowania. Musi być uprzednio wyrażony w innym materiale semiotycznym. Taki jest stosunek między wytworem myślowym a jego nawet odręcznym zapisem, między zapisem rękopiśmiennym a drukarskim lub nadaniem radiowym. Nawet w dobie upowszechniania oralnego wykonanie cudzych dzieł przez zawodowego recytatora było w istocie ich realizacją w „innym” materiale semiotycznym.

Otóż normy optymalizacyjne zawodu pisarza i zawodu upowszechniających literaturę są sprzeczne, niezależnie od zmienności warunków historycznych. W różnych obiegach społecznych literatury te sprzeczności mogą być większe lub mniejsze, mogą w krańcowych przypadkach wręcz zanikać. W stosunku do zawodu pisarza normatywne dominanty mają charakter wewnętrzny, dotyczą optymalnej organizacji tekstu z punktu widzenia jego założonych funkcji; w stosunku do upowszechniających — przeciwnie, charakter zewnętrzny, dotyczą minimalizacji ryzyka odbioru chybionego, ograniczonej dyfuzji. W pierwszym wypadku chodzi o strategię wzbogacającą informacyjność tekstu, w drugim przeciwnie, o wypróbowane już strategię sukcesu upowszechniania, eliminującą ryzyko, a więc z natury rzeczy nastawione na łatwe odkrywanie modelu redundancji danego tekstu, tym samym ograniczanie jego informacyjności. Nie chcemy bynajmniej rozstrzygać, które strategię są społecznie cenniejsze. Może literatura mierna i uboga, ale komunikująca się ze swoim społeczeństwem, jest lepsza od wszelkiej innej. Tu jednak chcielibyśmy tylko podkreślić fakt występowania sprzeczności podstawowych kryteriów działania w dwu powiązanych zawodach.

Sprzeczność tę pogłębia fakt, że nie możemy nazywać pisarzem-zawodowcem tego, dla którego wyłączną lub główną podstawą egzystencji materialnej jest produkowanie tekstów artystycznych. Tacy należeli i należą do bardzo nielicznych wyjątków. Zwykle pisarze miewali drugi zawód, często zupełnie nie związany z działalnością literacką. W okresie rozwoju masowego typu kultury, dysponującej zatem technikami masowej dyfuzji informacji, nauczyli się zajmować pracami paraliterackimi w redakcjach, zespołach radiowych, telewizyjnych, filmowych. Ale robili coś podobnego i w stuleciach XVI—XVII, pisząc broszury nowiniarskie na zamówienie kupca. Toteż o zawodowości pisarza decyduje fakt, że posiada on czytającą go publiczność. Już to samo uzależnia organizację zawodową pisarstwa od organizacji zawodu upowszechniania literatury.

Chałupniczy charakter pisarstwa, do dziś trwające trudności zrzeszania pisarzy celem samoobrony zawodowej, mówią również o złej organizacji tego zawodu. W krajach rozwiniętych Europy (Anglia, Francja) dziś mniej niż 10% osób uznawanych za twórców dzieł literackich należy do związków pisarzy. Inaczej jest w krajach socjalistycznych, w których

proporcje są odwrotne. Wynika to głównie z pośrednictwa organów związkowych między pisarzami a mecenatem państwowym i — w określonej mierze — między pisarzami a rynkiem wydawniczym. Przy tym w krajach socjalistycznych mamy z reguły jeden związek ogólnokrajowy, a nie kilka związków, zróżnicowanych zwykle ideowo bądź też regionalnie, jak często bywa w krajach kapitalistycznych. Warunkiem skutecznej samoobrony zawodowej poprzez jednoczenie się jest możliwość właściwego działania zrzeszenia, przy założeniu pełnej równości jego członków i poprawności selekcjonowania decyzji wedle kryteriów ilościowych. W interesie literatury leży uwzględnianie różnic jakościowych w obrębie stowarzyszeń twórczych. Nie jest dobrze, gdy nawet o sprawach zawodu decydują miernoty dominujące ilościowo.

Zawód pisarza nie był i nie jest wolnym zawodem, tak jak rozumiemy tę kategorię. Jest to raczej zawód sprzedawcy praw do eksploatacji wytworu, sprzedawcy praw autorskich, mówiąc niezbyt dokładnie.

Produkty pisarzy oddawane są społecznej pamięci lub społecznemu zapomnieniu. Z tego też względu jest to produkt akumulowany — choć nigdy w całości, a nawet przeciwnie, w bardzo małej części — w wyniku działania praw społecznego zapominania. Wystarczy powtórzyć za Escarpitem, że dziś ósmą edycję osiąga zaledwie 1% tytułów literackich danego roku, a edycję dwudziestą piątą już tylko 0,1%. W lat 20 po opublikowaniu — zaledwie 1% tekstów pozostaje jeszcze w pamięci społecznej.

Pisarze ani jako jednostki, ani jako grupy nie mają decydującego wpływu na mechanizmy społecznej pamięci. Przede wszystkim dlatego, że przemiany literatury, które przynoszą zapomnienie o wielu dziełach są częścią ogólnego rozwoju społecznego.

Niewiele jeszcze potrafimy powiedzieć o przyrodzonych warunkach wytwarzania dzieł literackich, o warunkach związanych z właściwościami psychofizycznymi osób pisarzy. Znamy raczej warunki kulturowe i społeczne. Możemy jednak stwierdzić, że np. w kulturze euro-amerykańskiej pisarz daje się poznać około 25 roku życia. Już po 10 latach, jak pisze Escarpit, może przyjść pierwszy kryzys zapomnienia, który zagraża mniej więcej co 15 lat, gdy dojrzewają nowe generacje czytelnicze. Zazwyczaj kto poznał danego pisarza za młodu, pozostaje mu wierny do końca, a przynajmniej na długo. Wytwórczość literacka zdaje się mieć generacyjny rytm przemian. Nie chodzi tu o podobieństwa twórczości pisarzy jednej generacji, co Dilthey tłumaczył wspólnym decydującym przeżyciem pokoleniowym. Pisarze tej samej generacji są bardzo różni. Pozory ich jednolitości tworzyła arbitralna selekcja dokonywana przez arystokratycznych krytyków. Zwykle pomijali oni współczesnych „niegodnych pamięci”. A byli to właśnie nie poddający się obowiązującym normom, zwłaszcza zaś piszący dla innych obiegów społecznych literatury, dla innych publiczności, co innego robiących z literaturą aniżeli to, co dany krytyk akceptował. Pojęcie generacji pisarskiej jest natomiast jedno-

znaczne dla wiedzy o kulturze literackiej. Dotyczy wtedy zespołów pisarzy w podobnym wieku, nieraz bardzo różnie piszących, ale spełniających określone funkcje publiczne. To są ci, którzy „rządzą” życiem literackim przez lat mniej więcej 15. Zajmują stanowiska redaktorów, jurorów, doradców wydawnictw, członków ekip w środkach masowej komunikacji. Ideologicznie są zróżnicowani i pod względem artystycznym, i społecznym czy politycznym, ale orientują swoją działalność społeczną zazwyczaj ku hierarchiom wartości danej kultury odmiennym od uznawanych przez poprzednią generację.

Niektórzy socjologowie radzi by powiązanym ciągom generacji przypisywać podobny stosunek do społeczeństwa. I tak H. N. Fügen np. wśród pisarzy doby feudalnej widzi apologetów zależnych od możnych patronów; wśród pisarzy doby emancypacji burżuazji — współdziałających konstruktywnie z tą klasą i zależnych od organizowanego przez nią rynku książki; wśród pisarzy od początku XIX w. widzi natomiast buntowników. Podobnie konstruowanych schematów ogólnych można by wymienić wiele. Są one fałszywe. Nie liczą się z podstawowym faktem zróżnicowań i konfliktów wewnętrznych każdego społeczeństwa, jego różnych klas, z którymi rozmaicie powiązani są pisarze danej zbiorowości w danym czasie. W komunikacji społecznej, a więc i literackiej, uczestniczyły zawsze i uczestniczą do dziś grupy konfliktowe. Teza, iż ideologia klasy dominującej jest dominująca i odgrywa przeto doniosłą rolę w literaturze danego czasu, nie znaczy bynajmniej, iż grupy zdominowane były czy są nieme, że nie miały i nie mają swoich pisarzy i własnej literatury.

Literatura wyraża świadomość historyczną epoki, w której powstaje, i stanowi swoisty rodzaj świadectwa historycznego, które tworzy. Ale literatura czyni to w określony sposób. Jest bowiem częścią rzeczywistości społecznej na równi z innymi zjawiskami. Problem przeto stosunku pisarza do społeczeństwa jest złożony, dotyczy nie tylko ekspresji określonej świadomości ideologicznej, ale całego uczestnictwa w procesach komunikacji społecznej.

Literatura musi być z pewnego ważnego punktu widzenia pojmowana jako określony aparat komunikacyjny. Społeczny aparat komunikacyjny nigdy nie znajdował się i nie znajduje w rękach pisarzy. W krajach socjalistycznych pisarz poprzez swe zrzeszenia ma pewien wpływ na ten aparat. Nie zależy jednak odeń i w tych warunkach proces komunikacyjny. O tym jeszcze pomówimy, poruszając problem polityki literackiej i społecznej kontroli literatury.

Tymczasem trzeba zdać sobie sprawę, że techniki komunikacyjne głęboko warunkują wytwarzanie literackie. Dla przykładu: wynalazek druku stworzył rynek książki. A rynek uzależnił wytwórczość literacką od swoich praw. Do dziś walczymy z komercjalizacją literatury. Rynek książki jest bardzo trudny do poznania, przewidywania dotyczące jego sukcesów bardzo są zawodne. W socjalizmie mechanizmy rynkowe czy — ogólniej

i lepiej — dyfuzyjne uległy przemianie, ale nie całkowitej. Stosuje się bowiem w gruncie rzeczy dość podobne strategie sukcesu zmniejszające ryzyko niepowodzenia dyfuzji. Z punktu widzenia wytwórczości literackiej strategię tę cechuje dążenie do produkcji seryjnej oraz uprzywilejowanie akademizmu. Pisaliśmy już o tym.

Rynkowi książki zagrażają swoiste rewolucje, które zakłócają jego równowagę, jego prawidłowości, niszczą możliwości przewidywań. Są to fakty skokowego rozwoju produkcji, wzrostu nakładów jednego tytułu. Rewolucją było nie tylko przejście po 1940 r. do nakładów milionowych, ale również podobną rewolucją niedługo po 1800 r. był skok od nakładów 10-tysięcznych do 100-tysięcznych. A nie była to pierwsza taka rewolucja do w. XIX ani ostatnia w ciągu XIX wieku.

Rewolucje te wiązały się z rozwojem technik komunikacyjnych i, w konsekwencji, z obniżką kosztów upowszechniania. Tanie zaś książki tworzą nabywców, a posiadanie książek — czytelników.

Publiczność czytająca, jej zasięg oraz zróżnicowanie społeczne, jej liczebność oraz cechy kulturowe oddziałują w sposób istotny na procesy wytwarzania literackiego. Obok publiczności czytającej „większościowej” — pisarze wyklęci znajdują swoją publiczność „mniejszościową”. Każda publiczność jednak musi być odpowiednio przygotowana, zaczynając od umiejętności czytania, poprzez różne postacie edukacji nie tylko literackiej, ale — może i głównie — społecznej. Upowszechnienie nauczania w ciągu wieków tworzyło coraz liczniejsze szeregi czytelników. W krajach rozwiniętych w XX w. prawie połowa lub nieznaczna większość dorosłych obywateli czytała tygodniki już na początku tego okresu, dzienniki po pierwszej wojnie światowej, książki zaś w połowie naszego stulecia. Dotyczą te dane jednak tylko niewielu krajów, tak rozwiniętych jak np. Anglia. Nie osiąga takich wskaźników nawet większość krajów europejskich. Postęp przy tym nie wyraża się krzywą rosnącą. Obraz komplikuje interwencja telewizji, ograniczającej czynność czytania, ale nie dyfuzję tekstów w postaci informacji oraz literackich widowisk TV. Już od doby renesansu publiczność czytająca należała w swej większości do przedstawicieli klas średnich, którzy pisarzom starali się narzucać swoje gusta. Nieprawdą jest jednak w świetle badań teza, iż publiczność do końca XVIII w. była na ogół homogeniczna, a w czasach nowszych pojawiło się jej wyraźne zróżnicowanie. Tezę tę chciano tłumaczyć wiele jakościowych przemian literatury w jej rozwoju. Publiczność czytająca była jednak zawsze zróżnicowana. Zróżnicowane były społeczne obiegi literatury, różne jej funkcje i zróżnicowana była i jest twórczość. Naiwne komiksy, James Bond zawsze istniały obok *Ulissesa* i *Doktora Faustusa* — jeśli wolno użyć tego przykładu.

Bardzo istotną problematyką związaną z rozważanymi uwarunkowaniami produkcji literackiej jest ta, która dotyczy polityki literackiej i społecznej kontroli literatury. Związki kontroli, komunikacji i życia społecznego mają, jak mówi D. Mc Quail, charakter prawidłowościowy.

Charakter społecznej kontroli literatury zależy od tego, co w danym miejscu i czasie ludzie robią z literaturą. Dlatego kontrola nie zawsze jednakowo warunkuje wytwarzanie tekstu przez pisarza. Już same procesy komunikacyjne funkcjonalizują kontrolę.

To wszystko należy mieć w pamięci, ale szeroka problematyka tej dziedziny musi być omówiona odrębnie. Zjawiska bowiem z tego zakresu o tyle warunkują wytwarzanie literackie, o ile warunkują ukształtowanie i funkcjonowanie społeczne aparatu komunikacyjnego. Taką właśnie rolę spełnia organizacja zawodu pisarza i kontrola społeczna pisarstwa.

Systemy semiotyczne, kody i modele funkcjonalne literatury

Zacznijmy od rozróżnienia systemu semiotycznego, systemu znaków funkcjonujących w danej kulturze, i kodu. Systemy semiotyczne służą komunikacji, są przeto twórcami społecznymi, akceptowanymi przez daną grupę, mogą być jednakowo interpretowane. Teksty są, jak mówiliśmy, realizacjami systemów semiotycznych, często wielu jednocześnie. Tekst realizujący dane systemy niesie całe bogactwo ich znaczeń. Tekst jednak odbieramy jako komunikat, który dekodujemy. Wybór kodu może ograniczać proces dekodowania tylko do pewnych warstw lub poziomów tekstów. Komunikat odebrany przez nas będzie wtedy aktualizacją tylko części potencjalnych możliwości znaczeniowych tekstu. Mówimy o dekodowaniu tekstu przez odbiorcę, lecz pod tym względem sytuacja odbiorcy jest podobna do sytuacji nadawcy. Ten bowiem może zasygnalizować, jak dany tekst należy dekodować jako komunikat, adresowany nie tyle do kogoś, ile dla kogoś. Może zasygnalizować, które kody należy wybrać i preferować, jaką więc warstwę znaczeń tekstu aktualizować bądź jako jedyną, bądź jako główną. Jest to ważne zwłaszcza przy wieloznacznych tekstach artystycznych w ogóle, a literackich w szczególności.

Rozróżnienie systemu i kodu jest czysto abstrakcyjne. Jest to rozróżnienie nie zjawisk, lecz perspektyw oglądu. Kod bowiem jest „językiem”, na który przekładamy to, co wyrażone w innym „języku”. Jako kody przeto mogą i muszą służyć systemy semiotyczne właściwe danej kulturze. Dekodujemy jednak mowę, wypowiedzi, nie języki. Teksty, zwłaszcza literackie, mogą być i są z reguły wielosystemowe. System znaków literackich jest wtórnym systemem modelującym, a to znaczy, że jest niejako „nadbudowany” na podstawie systemu języka naturalnego. Mogą tu wystąpić i bogatsze, bardziej złożone układy wielosystemowe. Ale już sam fakt występowania w tekstach literackich co najmniej dwu systemów: znaków języka naturalnego i znaków słownych literackich,

przesądza sprawę wielosystemowości właściwej tym tekstom. Toteż odbiorca wybierając kod lub kody, za pomocą których dekoduje dany tekst literacki, może dokonać takiego wyboru, że nie wszystkie systemy znakowe, z których tekst jest zbudowany, zdoła odczytać, a przynajmniej zdoła odczytać równie dokładnie. Dlatego np. mówimy o klęsce pobieżnego czytania jako o właściwości komunikacji masowej. Jak twierdzi T. M. Newcombe, w komunikacji społecznej niezbędne są normy interpretacji wspólne danej grupie porozumiewających się, ufundowane w samym zjawisku grupowości. Normy te kształtują powielany przez grupę sposób widzenia rzeczy, podzielane znaczenia, do których jako do wzoru odnosi jednostka swoje spostrzeżenia.

Od kodów, które wybieramy, zależy nasza jakościowa, ideologiczna orientacja w świecie, one nadają mu ludzki sens. Wybór kodów nie jest arbitralny. Zależy on od sytuacji komunikacyjnych, w których nadawca lub odbiorca funkcjonują. Będziemy o tych sytuacjach jeszcze mówić w dalszym ciągu. Wybór kodów wirtualnych, projektowanych przez autora, sugerowanych przez odpowiednie sygnały w tekście, warunkuje wytwarzanie tekstów literackich. Kody stanowią materiał wytwarzania, decydujący o ładunku znaczeniowym, a więc ideologicznym tekstu.

Wśród wielu systemów semiotycznych kultury dwa są szczególnie uprzywilejowane jako kody. Decydują one z kolei o innych wyborach kodowych. Pierwszy z nich to system wartości właściwy kulturze (podkulturze) danej grupy, do której należy pisarz. Zdaniem G. Batesona dzieje się tak dlatego, że system kodowania danej jednostki jest tylko innym aspektem tego samego zjawiska ogólnego, którego drugim aspektem jest system wartości. Każdy bowiem z tych systemów ma rozgałęzienia w całości świata jednostki. Drugim zaś podobnie uprzywilejowanym jest system struktury społecznej, taki jaki jest odwzorowany w procesach komunikacyjnych danej zbiorowości. Jak mówi bowiem B. Bernstein, przy wszelkich zachowaniach kodujących jednostka musi odnosić się do swego miejsca w strukturze społecznej. Kody są bezpośrednią funkcją struktur społecznych. Zawsze kodujemy w komunikatach naszą przynależność klasową, nasze miejsce w strukturze społecznej i przynajmniej jedną z ról społecznych, które spełniamy. Dlatego też kodujemy naszą swoistą perspektywę widzenia świata.

Tenże Bernstein pisze, że uczenie się języka jest uczeniem się struktury społecznej. A różnym kodom odpowiadają różne systemy wartości. Tezy te nie przemawiają na rzecz znanej hipotezy Sapira—Whorfa. Nie wynika z nich priorytet języka w stosunku do świadomości społeczeństwa. Język może być w różnych empirycznie stwierdzalnych relacjach do społeczeństwa. Ale na pewno to zmiany struktury społecznej określają zmiany kodów. Nie język determinuje myśl, ale społeczne sytuacje komunikacyjne, konteksty społeczne użycie języka. Składnikiem bowiem sytuacji komunikacyjnych jest z reguły nasze miejsce w strukturze społecznej

oraz nasza orientacja ideologiczna, czyli — mówiąc innymi słowami — nasza świadomość uwarunkowana naszym bytem. Dotyczy to i pisarzy oraz ich działań literackich.

Forma wypowiedzi (tekstu) zależy, jak mówi S. M. Erwin-Tripp, od funkcji wypowiedzi, cech wypowiadającego, tematu i sytuacji. Jak wykazały badania — przy zachowaniu tegoż tematu, tejże funkcji i tego samego wypowiadającego, ale przy zmianie sytuacji komunikacyjnej zmienia się forma wypowiedzi. Sytuacja decyduje. Kody są dyktowane przez normy sytuacji komunikacyjnych.

Odmianą sytuacyjnych zależności wyboru kodu jest jego związek z rolami społecznymi komunikujących się. Każda rola ma charakter językowego wyróżnika, znaku diakrytycznego określonego kodu lub symbolu, które są normami zachowania się w roli. Dlatego mówimy, według J. J. Gumperza, o „matrycy kodowej” jako o zbiorze kodów i subkodów, funkcjonalnie związanych z „matrycą obcowania” (*communication matrix*), przez którą rozumiemy całość ról właściwych danemu społeczeństwu. Właściwości „matrycy kodowej” zależne są przeto od struktury społecznej. Powtórzmy — procesy wytwarzania literackiego są uwarunkowane repertuarem kodów. Niektóre z nich mają charakter ogólnokulturowy, wiele zaś składa się tylko na żywą tradycję literacką. Pisarz, właśnie wielki pisarz, jak mówi W. W. Iwanow, dzięki tym zasobom kodów literackich jest niejako przygotowany przez swoich poprzedników. To, co daje indywidualnego w tym zakresie, jest głównie stosunkiem do tradycji, który mieści się między dwoma biegunami: klasycznie kontynuatorskimi lub romantycznie negującym.

Stosunek kodów klasowo, podkulturowo zróżnicowanych do ogólnokulturowych w konkretnym procesie wytwarzania danego tekstu zależy od wielu czynników. Wymagają one odrębnych, szczegółowych badań. Ogólnie można i należy jednak stwierdzić, czy mamy do czynienia w danym czasie i miejscu z przenikaniem się podkultur danej szerszej zbiorowości, czy z ich izolacją. Przenikanie się podkultur lub ich izolacja to ważny czynnik determinujący wytwarzanie literackie. Np. izolacja może wytwarzać nie związany z ludowymi podkulturami model klerykalnej, uczonej, kościelnej kultury i literatury, jak było w pewnym okresie wczesnego średniowiecza. Przeciwnie, przenikanie się podkultur, jak np. w okresie rozkwitu średniowiecznej kultury dworskiej, sprzyjało kulturze i literaturze bliskiej kodom ludowym, folklorystycznym, a zarazem w tymże czasie folkloryzowała się podkultura dworska.

Tekst literacki jest realizacją nie tylko określonego systemu semiotycznego, ale i właściwego mu modelu świata. Teoria ta wywodzi się od Wygotskiego, a jest rozwijana przez Lotmana, Iwanowa, Toporowa oraz innych. Model świata, według nich, jest programem zachowań dla jednostki i kolektywu. Model świata kształtowany pod kontrolą danej zbiorowości składa się ze wszystkich systemów semiotycznych funkcjonu-

jących w granicach komunikacji tej grupy ze środowiskiem i pomiędzy jej członkami. Jeden tekst literacki nie realizuje całego modelu świata danej kultury. Każda kultura zresztą tworzy wiele takich modeli. Tekst literacki realizuje tylko wybrany przez pisarza aspekt jakiegoś modelu. Teksty literackie jednak w sposób pełniejszy niż inne modelują świat. Przede wszystkim dlatego, że pisarz przynajmniej reprodukuje wiele spośród systemów semiotycznych danej kultury, a wiele dalszych, przez posługiwanie się nimi, realizuje w wytwarzanym tekście.

Mówiąc o modelu świata nie mamy na myśli „plastycznej” wizji. Model, aby być programem zachowań, musi ujawniać przyjętą przez autora klasyfikację składników rzeczywistości, a zwłaszcza wartości, ujawniać relacje strukturalne występujące między nimi, ujawniać znaczenia tych składników dla człowieka i hierarchie między nimi. Pisarz tworzy niejako szkielet widomego, obciążenie tego szkieletu ciałem obrazów jest kulturową koniecznością literacką, ale nie zmienia znaczeń. Dlatego dla wytwarzania i rozumienia baśni czarodziejskiej, jak dowiódł W. Propp, istotne są konieczne następstwa swoistych funkcji, wyposażenie zaś obrazowo-fabularne ma wtórną rolę i małe znaczenie. Ważne jest, by bohater w określonym punkcie narracji baśniowej przezwyciężał przeszkodę, a czy tą przeszkodą będzie smok, zły ptak czy olbrzym, nie ma znaczenia na tym poziomie analizy wytwarzania tekstu, choć na innym poziomie może to z kolei właśnie mieć znaczenie, mówić o nowej, znaczącej relacji. W baśni bowiem przede wszystkim różnicuje znaczenie funkcja przewidziana w odpowiednim miejscu w repertuarze baśniowych działań. Różnicuje znaczenie otrzymanie nagrody przez bohatera lub jej nieotrzymanie. Jeśli nagrodą są jednak np. zaślubiny, ma z kolei znaczenie, czy bohater pojmuje za żonę pasterkę, z którą wiążemy naturalne cechy kobiecości, czy królowną, z którą wiążemy opozycyjne kulturowe cechy.

Sądzę, że realizacja w danym tekście określonego modelu świata oddziałuje decydująco na syntaktykę, semantykę i pragmatykę tego tekstu. Kształtuje go jako swoisty model funkcjonalny literatury, przystosowany szczególnie do realizacji tekstowej i funkcjonalizacji społecznej tego a nie innego modelu świata. Jak dowiódł M. Bachtin, dzieło Rabelais'go realizuje model „świata na opak”, ale innym aspektem tej realizacji jest ukształtowanie tekstu tego dzieła jako modelu literatury karnawałowej. Realizuje bowiem ów tekst w materiale słownym tenże sam system znaków, który również realizowany jest w systemie zachowań karnawałowych, ludowej zabawy spełniającej funkcje dozwolonego, wesołego buntu w stosunku do ideologii oficjalnej, w imię opozycyjnej ideologii plebejskiej w średniowiecznej ludowej kulturze śmiechu. Model zaś literatury karnawałowej jest jednocześnie realizacją modelu świata na opak, który funkcjonuje społecznie w procesie owego karnawałowego wesołego buntu.

Nazywamy taki model literatury funkcjonalnym, gdyż sądzimy, że teksty realizujące określony model spełniają odpowiadającą mu funkcję

społeczną. Oczywiście funkcja dzieła zależy od tego, co ludzie robią, co odbiorcy robią z literaturą. Ale pisarz, właśnie przez ukształtowanie tekstu według reguł wybranego modelu funkcjonalnego (sygnalizowanych odbiorcy), ma możliwość ograniczenia swobody zachowań recepcyjnych odbiorcy, ograniczenia jego swobody wyboru kodów i dekodowania. Po prostu pewne modele z reguły występują w odpowiednich dla siebie sytuacjach komunikacyjnych, a nie występują w nieodpowiednich. Trzeba bardzo określonych warunków, by — wbrew regule kulturowej — śpiewać pieśń biesiadną na pogrzebie, a litanie na uczcie.

Istnieje coś takiego jak przyciąganie pewnych modeli funkcjonalnych przez pewne sytuacje komunikacyjne. Pisarze (i czytelnicy) dysponują pamięcią cech modeli funkcjonalnych, jak dysponują pamięcią cech genologicznych. Pisarze umieją przewidywać sytuacje sprzyjające danemu modelowi funkcjonalnemu i podobnie odbiorcy umieją dobierać modele do sytuacji. Wystarczy w tym celu przeanalizować racje wyboru tych a nie innych tekstów na taką a taką okazję.

Treść pojęcia modelu funkcjonalnego obejmuje wszystkie cechy tekstu przesadzające ostatecznie o jego funkcjach społecznych, o tym, co ludzie robią zazwyczaj z taką literaturą jak dany tekst. Tekst przy tym rozumiemy jako składnik faktu literackiego. I tak np. agitka literacka jest określonym modelem funkcjonalnym. Model ten posiada swoiste cechy syntaktyczne i semantyczne, a więc dotyczące pewnych właściwości morfologii dzieła, jego poetyki, mówiąc niedokładnie. Ale z repertuaru takich cech syntaktycznych i semantycznych przy budowaniu pojęcia konkretnego modelu funkcjonalnego brane są pod uwagę tylko te, które korespondują z cechami pragmatycznymi tekstu. Tekst agitki literackiej winien agitować, budząc bądź zgodę, bądź u określonych odbiorców sprzeciw. Stosunek pragmatyczny nadawcy do takiego tekstu winien być stosunkiem agitującego, a odbiorcy — stosunkiem agitowanego. Dla charakterystyki modelu funkcjonalnego będą ważne tylko te cechy syntaktyczne tekstu, które w danej kulturze decydują o jego agitacyjności. W wieku XX należała do nich np. prostota syntaktyczna (przypomnijmy tu choćby agitacyjne „*Lehrstücke*” Brechta).

Podobnie było z cechami semantycznymi. Np. taki stosunek znaków do denotatów, by ułatwiać jednoznaczny przekład z języka literackiego na język sformułowanej, gotowej ideologii politycznej. Przy charakterystyce modelu funkcjonalnego wychodzimy od cech pragmatycznych, od pożądanego i zwykle występującego w określonych sytuacjach komunikacyjnych stosunku nadawcy/odbiorcy do tekstu. I tak: model lepszego świata, o który winno się walczyć, realizowany w tekście pieśni rewolucyjnej — będzie poprzez określone aluzje aktualizujące odnosił się np. do sytuacji komunikacyjnej burzliwego zebrania strajkowego, kształtując stosunek odbiorców owej pieśni do jej tekstu.

Ale cechy pragmatyczne tekstu są uchwytne tylko o tyle, o ile jest

on dany jako składnik konkretnego faktu literackiego, jak np. owa pieśń na zebraniu strajkowym. Pisarz wytwarza teksty właśnie jako składniki faktów literackich, przynajmniej wyobrażonych, a nie jako wyabstrahowane struktury o pewnych cechach morfologicznych. To cechy modelowe odwołują się do określonych kodów, sygnalizują je odbiorcy. Ta sygnalizacja zyskuje siłę sterowniczą w stosunku do zachowań czytelnich, gdy sygnały owe funkcjonują w odpowiedniej sytuacji komunikacyjnej. Im wyrazistsze modelowe cechy funkcjonalne tekstu, tym większe prawdopodobieństwo, że będzie on występował we właściwych sytuacjach komunikacyjnych. Aleć w praktyce modele funkcjonalne nie są czyste, mają charakter hybrydyczny, obliczone są na różne sytuacje komunikacyjne przynajmniej jednej określonej kultury literackiej. Byłoby też naiwnością nie doceniać tradycji literackiej w kształtowaniu modeli funkcjonalnych. Dziedziczymy je po przeszłości wprost lub z odpowiednimi modyfikacjami. Jeśli model funkcjonalny pisarz tworzy pisząc wyraźnie dla kogoś, niekiedy dla kogoś społecznie bliżej określonego, to trzeba zdawać sobie sprawę, że w różnych obiegach społecznych literatury będą występowały różne modele. Mogą jednak dokonywać się migracje między-obiegowe takich modeli. Np. model dziadowskiej ballady informacyjnej przeszedł z obiegu brukowego do artystycznego w postaci wysublimowanej songu Brechta, jak pisaliśmy wyżej.

Cechy modelowe warunkują spełnienie rzeczywistych funkcji społecznych tekstu. Funkcji rzeczywistych, które przeciwstawiamy funkcjom tylko wpisanym w tekst, wirtualnym. Mówiąc o funkcji nie mamy na myśli prostej użyteczności. Wyjaśni to przykład podany przez R. Lintona. Siekiera z punktu widzenia naturalnego otoczenia grupy służy do ścinania drzew. Na tym polega jej użyteczność, pozwala zdobyć drewno potrzebne grupie. Ale funkcja siekiery polega na możliwości ukształtowania całej serii wzorów obróbki drzewa. Funkcja zależy przeto nie od pożytku, ale od znaczenia danego elementu, znaczenie zaś układu pewnych cech stanowi wartość, którą dana społeczność z nim wiąże. Funkcja — mówiąc nieco inaczej — to relacja między zmiennymi. Funkcja owej siekiery to relacja między zmienną niezależną: taką lub inną formą siekiery, a zmienną zależną: takimi lub innymi kulturowymi modelami obróbki drzewa.

Funkcja zaś tekstu realizującego określony model funkcjonalny będzie relacją między zmienną niezależną: daną sytuacją komunikacyjną, a zmienną zależną: odpowiednim wymodelowaniem funkcjonalnym tekstu.

Pisarz wytwarzając tekst przewiduje właściwą sytuację komunikacyjną i kształtuje swój tekst zgodnie z regułami modelu wybranego dla tej sytuacji. Repertuar modeli funkcjonalnych literatury w danej kulturze warunkuje proces wytwarzania tekstu.

Sytuacje komunikacyjne

Mówimy o warunkach wytwarzania tekstów literackich, ale, jak się wyżej podkreślało, mamy na myśli aspekt tekstowy konkretnych faktów literackich. Te ostatnie obserwować możemy zawsze w kontekście określonych sytuacji komunikacyjnych. Sytuację komunikacyjną, jak stwierdza W. Bright, tworzą te wszystkie potencjalnie relewantne elementy kontekstu komunikowania, które nie odnoszą się bezpośrednio do charakterystyki komunikujących się osobników jako komunikujących się. Przykładem może tu być używanie stylu oficjalnego mowy lub nieoficjalnego, co zależy we wszystkich językach od kontekstu społecznego. Termin „sytuacja” odnosi się do miejsca i czasu komunikacji. Ale przede wszystkim, według poglądu Ervin-Tripp, składają się na nią stałe wzory zachowań powstające przy komunikowaniu się. Jak sądzi D. Hymes, poznawcze znaczenie każdego języka zależy nie tylko od jego struktury, ale i, głównie, od modeli jego użytkowania. A te są determinowane przez sytuacje komunikacyjne. Dodajmy za H. Fischerem, że wpływ światopoglądu (modelu, wizji świata) na zmiany językowe dokonuje się właśnie za pośrednictwem oddziaływania na sytuacyjne orientacje w odniesieniu do mowy i języka. W kontekście danej sytuacji funkcje komunikacyjne mogą się zmieniać. Sytuacja wiąże się również z rolami społecznymi komunikujących się.

W procesach wytwarzania tekstów posługujemy się środkami ukształtowanymi poza konkretnymi sytuacjami komunikacyjnymi, w ciągu długiego trwania historycznego. Wśród tych środków istotne miejsce zajmują składniki tradycji literackiej. Ale to sytuacje komunikacyjne formują nasz stosunek do tradycji. To sytuacje komunikacyjne przede wszystkim warunkują wytwarzanie tekstów. Szersze uzasadnienie teoretyczne znajduje ten pogląd w marksistowskiej teorii stosunku bazy do nadbudowy. W niniejszych rozważaniach usiłuję pokazać, jak upośredniony jest ten stosunek w przypadku wytwarzania tekstów literackich.

Sytuacje komunikacyjne w danej kulturze są bardzo różnorodne. Ograniczę się do wstępnej próby typologii głównych, jak mi się wydaje, literackich sytuacji komunikacyjnych właściwych europejskim kulturom.

Wyróżniam: 1) sytuacje komunikacyjne znakotwórcze; 2) sytuacje komunikacyjne o wspólnej ramie kodowej; 3) sytuacje komunikacyjne hierarchizujące kody, okazjonalne. Zdają się one współwystępować we wszystkich epokach rozwoju literatur i kultur literackich naszego kręgu. Kryteriami proponowanego podziału sytuacji komunikacyjnych jest rodzaj ich związku z właściwym danej epoce typem lub stylem kultury. A to oznacza w odniesieniu do literatury przede wszystkim rodzaj związku, po pierwsze, z technikami oraz instytucjami komunikacyjnymi, po drugie zaś — rodzaj związku z określonymi wybranymi hierarchiami wartości funkcjonującymi w danej kulturze.

Sytuacje znakotwórcze związane są z właściwymi każdej z nich, swoistymi instytucjami komunikacyjnymi. Np. taką instytucją był dwór suzerena jako swoiste zorganizowanie komunikacji w grupach rycerskich. W wieku XX taką instytucją dla literatury rewolucyjnej było uczestnictwo w zorganizowanych ideowopolitycznych ruchach masowych.

W sytuacjach znakotwórczych funkcjonują te cechy stylowe danej kultury, które świadczą o jej strukturalnych sprzecznościach.

Sytuacje natomiast o wspólnej ramie kodowej związane są określonymi szczególnymi normami komunikowania się. Są to normy naddane w stosunku do uniwersalnych, ogólnokulturowych w określonym miejscu i czasie. Brak omawianym sytuacjom powiązań z instytucjami swoistymi dla każdej z nich, mogą być powiązane z powszechnymi w danej kulturze instytucjami komunikacji. W kulturze średniowiecza, jak mówi Lotman, taką wspólną normą było szukanie w każdej rzeczy jej znakowości, jej symbolicznego sensu. Kod kulturowy miał mieć jedynie semantyczną (a nie syntaktyczną) organizację. Np. mieliśmy w średniowieczu do czynienia z interpretacją porządków ludzkich przez odniesienie do porządku niebiańskiego, symbolizowanego przez te pierwsze. Jednakże zgodnie z właściwą „myśli oswojonej”, dostatecznie długotrwałą strukturą komunikowania się — i w średniowieczu systemy semiotyczne były obiektywnie podporządkowane regułom składni, semantyki i pragmatyki. To wynika choćby z analizy średniowiecznego systemu znaków karnawałowych dokonanej przez Bachtina. Uprzywilejowanie reguł semantycznych w ideologii było cechą koniunkturalną, choć znamienne zdaniem obserwatora kultury średniowiecznej.

Omawiana norma szukania sensu symbolicznego mogła funkcjonować w dowolnych związkach instytucjonalnych, zarówno w stosunku do tekstów użytkowanych w kościele, jak w zamku rycerskim, w teologicznym wykładzie, jak i w literackim komentarzu. Podobnie w kulturze nam współczesnej taką wspólną normą bywa polityczne interpretowanie bardzo różnorodnych tekstów.

W sytuacjach o wspólnej ramie kodowej — inaczej niż w sytuacjach znakotwórczych — funkcjonują te cechy stylowe danej kultury, które świadczą o jej koniunkturalnych sprzecznościach. Np. związanych nie z głębokimi konfliktami walki klasowej, ale z powierzchownymi właściwościami stylu życia. Nie z antagonizmem proletariatu w stosunku do burżuazji, ale, powiedzmy, z unifikacją zachowań ludycznych młodzieży obu tych klas.

Z sytuacjami wreszcie okazjonalnymi nie są związane ani swoiste dla każdej instytucji komunikacyjne, ani szczególne normy. Są to sytuacje otwarte. Funkcjonują w nich uniwersalne kulturowe normy komunikowania się, tylko związane z rutynami komunikowania się właściwymi dla danego czasu i miejsca. Normy te są względnie autonomiczne, niezbyt zależne od cech stylowych danej kultury — czy to strukturalnych, czy

koniunkturalnych. Np. w średniowieczu od okazjonalnych cech sytuacji zależało preferowanie przy danej okazji jednego ze skodyfikowanych i na równi dopuszczalnych sposobów odczytywania znaczeń tekstu pisanego — od literalnego, faktycznego zaczynając, poprzez sposoby tropologiczny i alegoryczny, na anagogenicznym kończąc. W kulturze XX w. funkcjonuje natomiast rutyna wytwarzania i odczytywania pewnych tekstów jako homogenizowanych w określonych okazjonalnych sytuacjach.

Rozpatrzmy jednak tę ogólnie wyłożoną typologię na konkretnych przykładach.

Sytuacje znakotwórcze są głęboko zakorzenione instytucjonalnie w im właściwej kulturze. Opisany przez Bachtina system znaków karnawałowych był właśnie po to ukształtowany, by dobrze służył wyodrębnionej w kulturze i powtarzalnej przez wieki sytuacji karnawału, instytucji o szczególnych funkcjach społecznych. Chciałbym rozważyć tu bliżej przykład instytucji średniowiecznej kultury dworskiej, rozwijającej się u początku drugiej fazy feudalizmu, od połowy XII wieku. Opieram się na wynikach analizy E. Köhlera (*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*), która dotyczy romansu dworskiego w rodzaju utworów Chretien de Troyes, ale reprezentowanego przez teksty nie tylko tego jednego pisarza.

Wychodzimy od historycznej rekonstrukcji ówczesnej sytuacji komunikacyjnej, opierając się na akumulowanej wiedzy historycznej. Konkretnie: najchętniej odwołuję się do autorytatywnej syntezy M. Blocha. Czas, o którym piszę, zwłaszcza we Francji, to okres prób tworzenia scentralizowanych monarchii opierających się na innych siłach społecznych aniżeli feudalne rycerstwo. Zarazem to czas wyraźnego zróżnicowania wewnętrznego owego rycerstwa, podział na ubogich i zamożnych. Ulegał wtedy rozkładowi system wasalny. Zmieniał się charakter wojen. Ubodzy rycerze tracili rację bytu, a byli jednak ciągle potrzebni możnym feudałom rywalizującym z tworzącymi się monarchiami. Rycerstwo jako klasa zagrożona zamykało się. Dokonywało się właśnie w XII w. wyróżnienie całego rycerstwa jako stanu „*ordo*”. Powstawała sformułowana ideologia w kronikach, przepisach prawnych, powstawały rytuały, kodeksy honorowe zabezpieczające to wyodrębnienie. W systemie znaków tej sformułowanej ideologii mieliśmy zakodowany model świata stanu rycerskiego nie liczący się wcale, a przynajmniej nie liczący się dostatecznie, z wewnętrznymi zróżnicowaniami tej klasy. Owa sformułowana ideologia kształtowała się wtedy, gdy podstawy ekonomiczne i społeczne systemu, którego miała bronić, już były naruszone.

Kultura rycerska rozwijała się w walce z panującą kulturą kościelną, czerpiąc z niej zresztą wiele; sama nietwórcza — była otwarta na wszelkie ówczesne oddziaływania kulturowe: i tradycji antycznych, i zwłaszcza folkloru. Stosunek systemu znaków romansu dworskiego do systemu znaków sformułowanej ideologii rycerskiej we wskazanych wyżej pozalite-

rackich źródłach jest analogiczny do stosunku systemu znaków zachowań karnawału wobec systemu znaków słownych literatury karnawałowej. W obu wypadkach to ten sam system znaków, wyrażony w innym materiale semiotycznym. W przypadku romansu dworskiego różnice materiału semiotycznego są dla nas mniej spektakularne. Chodzi jednak i w ideologicznych tekstach, i w literackich o ten sam model świata rycerstwa, konstruowany w izolacji od historycznego kontekstu, który od początku dezaktualizował ten model, demaskował utopię.

Model literacki tego świata to pejzaż radości, pełnej harmonii między ideałem a rzeczywistością. To społeczna przestrzeń dworu, w której realizują się normy obyczajowości, chrześcijańskich zasad postępowania, normy kultury stosunków między towarzyszami i między ludźmi odmiennymi płcią. Jest to jednak świat stale zagrożony przez siły zła, zaczarowane i zdemonizowane. Potrzebny jest ciągle odnawiany wysiłek, by przywracać harmonię. Wysiłek ten obiektywizuje się w przygodzie rycerskiej. Ona służy reintegracji do harmonijnej na nowo wspólnoty rycerskiej feudalnego dworu, ojczyzny równych wasali przy okrągłym stole, z hojnym i wiernym obyczajom suzerenem na czele.

Toteż centralny system znaków romansu rycerskiego obejmuje samego Artura i jego dwór, rycerzy, wybranego rycerza, który przeżywa przygody, wreszcie otoczenie — zdemonizowane, zagrażające izolowanemu światu dworu, z Arturem i rycerzami oraz damami i służbą. System tych znaków łączy te same znaczące relacje co i relacje łączące znaki sformułowanej ideologii rycerstwa jako wyodrębnionej klasy. Znaki literackie wywodzą się, jak stwierdzili filologowie, w dużej mierze z tradycji literackiej. W nowym systemie romansu dworskiego te stare symbole zyskują nowe znaczenia. System znaków romansu zasila też nowsza literatura. Z niej wywodzi się znak damy, ukochanej rycerza. Te znaki, czerpane nie z ideologii pozaliterackiej, ale z literatury, w systemie znaków romansu służą jednak kodowaniu znaczeń miłości, również związanych z doskonaleniem rycerza i jego reintegracją do wspólnoty, dworu, ojczyzny harmonii i radości.

Zarówno model świata sformułowanej ideologii wyodrębniającej klasę rycerską z całości społeczeństwa, jak i model świata romansu dworskiego — wyznaczają w istocie te same relacje, bliżej opisane przez Köhlera. Ograniczmy się do ich wyliczenia. Są to: relacje hojnej opieki suzerena w stosunku do wasali i lojalności z ich strony; relacje harmonijnej wspólnoty między rycerzami; relacje stałego zagrożenia z zewnątrz; poza tym powiązane, wielokrotnie w jednym tekście powtarzane relacje zamętu — przygody — przywróconego ładu, reintegrujące z owym światem jednostkę dzięki jej wierności wobec kodeksu cnót i obowiązków rycerskich; wreszcie relacje miłosne, również reintegrujące jednostki do wspólnoty kultury dworskiej. Centralnym znakiem całego systemu, elementem, który wiąże wszystkie wyliczone relacje, jest wybrany rycerz-bohater prób

przygody. Bez bohatera nie ma romansu jako struktury znakowej. Model świata wyznaczany przez te relacje w sytuacji komunikacyjnej opisanego wyżej kryzysu rycerstwa spełniał funkcję społeczną utopijnego rozwiązania sprzeczności owego kryzysu. Aby pełniej zrozumieć semiotykę tych relacji, trzeba wglądu w ich wzajemne związki. Ale niepodobna w te problemy wchodzić na tym miejscu. Odsyłam czytelnika do obszernej analizy Köhlera.

System wyliczonych znaków romansu jest powiązany swoiście w aspekcie syntaktycznym. Powiązanie to wymaga — jako nienaruszalnej reguły — dwoistości kompozycji. Mamy w tej kompozycji związek świata, dworu •arturiańskiego, w którym panuje porządek, i antyświata przygody, w którym panuje demoniczny chaos. W aspekcie semantycznym natomiast romans dworski tak kształtuje stosunek swoich znaków do ich denotatów, żeby nadać wypowiedzi romansowej charakter baśniowo-legendowy. W legendzie, która w średniowieczu miała ambicje historyczne, mamy też dwa, ale przeciwstawne światy: harmonijny i chaotyczny. W baśni zaś te dwa światy przenikają się bezkonfliktowo. Romans łączy obie te różne poetyki. Wiąże je jednością stylu. Romans ceni baśniową obietnicę odpowiedzi na niepokoje rycerza z legendy. Wypowiedź romansowa ma zawsze założone ograniczenia swobody zamysłu autorskiego w postaci obowiązującej formy wierszowej.

Opisując system znaków i jego stosunek do systemu znaków sformułowanej, pozaliterackiej ideologii rycerskiej, analizowaliśmy w istocie aspekt pragmatyczny tekstów romansowych. Stosunek nadawcy/odbiorcy do tych tekstów był taki sam jak do norm ideologicznych odrębności rycerstwa. Był to stosunek nie do tego, co jest, ale do tego, co powinno być. Tak ukształtowany model funkcjonalny romansowo-dworskich tekstów sprzyjał realizowaniu w określonej wyżej sytuacji komunikacyjnej właściwej mu funkcji społecznej. Usiłował poprzez siebie właściwy model świata rozwiązywać w duchu konserwatywnej utopii konflikty wewnętrzne rycerstwa.

Na sytuację komunikacyjną składały się nie tylko warunki historyczne rycerstwa, jego wewnętrzne zróżnicowanie, zróżnicowanie statusów, sytuacji materialnych i prestiżowych różnych grup, ale przede wszystkim ciągle jeszcze żywa, choć zmieniająca się kultura dworska. Kultura rycerskiego współżycia, obcowania, komunikowania się właśnie rozmaiłego statusu rycerzy na dworach. Znaki romansu dworskiego tworzyły system dotąd w kulturze nie występujący, rychło potem porzucony. Jeśli odnawiał się on w w. XVII, to całkowicie przekształcony znaczeniowo. System ten wytworzony został dla nadania określonego sensu sytuacji wewnętrznego kryzysu rycerstwa. Użytkowany był, jak pisałem, w materiale semiotycznym literackim i Nieliterackim. Ta uniwersalność kulturowa wyróżnia omawiane systemy a zarazem właściwe im sytuacje komunikacyjne.

Toteż sytuacje, w których powstają systemy, mamy prawo nazwać znakotwórczymi. Sytuacje znakotwórcze to te, w których kontekście dokonuje się komunikacja między klasami lub grupami o interesach sprzecznych wewnątrz jednej klasy lub grupy. Znaki karnawałowe opisane przez Bachtina podobnie służyły komunikacji klas posługujących się oficjalną ideologią — a plebsem, który tę ideologię chłostał kpina karnawałową.

Jak sądzą specjaliści, sama budowa romansów dworskich wskazuje, że nadawca zakładał ze strony odbiorców dobrą znajomość systemu głównych znaków romansu.

Romans dworski służył komunikowaniu się różnych grup rycerskich. Dla nich był pisany. I dla ubogich, którzy chcieli ideału arturiańskiego, i dla zamożnych, którzy ciągle jeszcze potrzebowali ubogich i którym też swoiście dokuczały sprzeczności rozkładającego się wasalicznego porządku.

Ale romanse czytano i wtedy, gdy pamięć społeczna nie zachowywała już cech sytuacji komunikacyjnej, którą rekonstruowaliśmy. Wtedy, od w. XVI—XVII, w nowej sytuacji romans był inaczej czytany i przez kogo innego. Dobierany w toku lektury tylko estetycznej, czarował cudownością — najpierw dorosłych i kulturalnych, potem pospolitaków, wreszcie dzieci.

Syntaktyczne i semantyczne sygnały sterujące odbiorem tekstu mają zazwyczaj charakter wewnątrztekstowy. Sygnały pragmatyczne narzucające przez sytuację komunikacyjną — zewnątrztekstowy. I te mogą osłabić moc sterującą sygnałów wewnątrztekstowych. Czy dokonujemy lektury np. powieści Kafki przy dominacji kodu politycznego czy religijnego, zależy od sygnałów sytuacyjnych. Otóż w tekstach funkcjonujących w sytuacjach znakotwórczych cechy pragmatyczne stają się również wewnątrztekstowe. W tym wypadku sygnały pragmatyczne podporządkowują sobie jednoznacznie i sygnały semantyczne. Zostaje przeto krańcowo ograniczona dowolność wybierania kodów przez odbiorcę, póki trwa sytuacja znakotwórcza. Wynikało to nawet z podanego tu, pobieżnego streszczenia analiz Köhlera. System znaków romansu był związany z jedną określoną sytuacją. Został stworzony dzięki dążeniu do odpowiedzi na pytania wynikające z tej jednej sytuacji komunikacyjnej. Sygnały pragmatyczne przeto zawsze tak samo sterowały stosunkiem do tekstu. A przy tym wzmacniały je sygnały syntaktyczne dwoistej kompozycji i semantyczne, poetyki legendowo-baśniowej.

Sytuacje znakotwórcze nie występują często w kulturze. Znacznie częstsze są te, które nazwaliśmy sytuacjami komunikacyjnymi o wspólnej ramie kodowej. W takich sytuacjach funkcjonować mogą różnorodne systemy znaków, posiadające jednak określone cechy wspólne, które pozwalają je zaliczyć do jednej klasy.

Zacznijmy od przykładu. Powołam się na wyniki analiz J. Lotmana

w jego pracy poświęconej roli teatru w kulturze³. Wybieram tę rozprawę, gdyż autor analizuje w niej teksty bardzo różne pod względem syntaktycznym, semantycznym i pragmatycznym, teksty będące realizacjami różnych systemów semiotycznych, a nie tych samych, tyle że realizowanych w różnym materiale semiotycznym.

W roli ramy kodowej mogą występować np. cechy właściwe danemu stylowi artystycznemu, realizowane jednak w tekstach obiektywizujących poza cechami stylowymi różne systemy znaków, jak to jest np. w secesyjnym malarstwie i secesyjnym meblarstwie. Przykład szerszego niż przy porównaniu dwu różnych rodzajów sztuk zastosowania pojęcia stylu jako ramy kodowej może dać znana rozprawa E. Panofsky'ego *Gothic Architecture and Scholasticism*. W sferze jednego rodzaju sztuki rolę takiej ramy kodowej spełniają np. cechy genologiczne. Należy różnić kod główny, preferowany przy kodowaniu zależnie od cech danej zmiennej sytuacji komunikacyjnej, oraz ramę kodową. Ta bowiem zależna jest od trwałego w danej kulturze sposobu pragmatycznego klasyfikowania tekstów. Zależnie od ideologii konkretnej kultury — tak różne teksty jak architektoniczny i teoretyczny mogą być rozpoznawane zawsze jako gotyckie.

Analiza Lotmana jest wyrazista. Wybiera on jako ramę kodową stosunek do widowiska właściwy kulturze rosyjskiej początku XIX wieku. Stosunek ten cechowało dążenie do uniwersalnej teatralizacji zjawisk kulturowych. Polegało to na szczególnym poszerzeniu zasięgu przestrzeni teatralnej. Pewne grupy całą przestrzeń kulturową odczytywały jako przestrzeń teatralną, tj. taką, w której konkretne rzeczy stają się dla dekodującego znakami rzeczy. Sztuka traktowana była jako repertuar modeli i programów. Granica między życiem a sztuką została naruszona. Sztuka stawała się modelem, który życie faktycznie naśladowało. Ale właściwe obserwacje Lotmana nie dotyczą sztuki i szczególnie wielkiej roli teatru w kulturze tej epoki.

Jako widowisko traktowano inne przejawy kultury. Zachowanie się szlachty w życiu było teatralne. Odgrywała gotowe role. Kult antyku dostarczał gotowych wzorów określonych ról. Ludzi tych czasów cechowało właściwe teatrowi poczucie „antraktu”. Grali określoną rolę, by łatwo w „antraktach” realizować inne zachowania, już nie teatralizowane. Życie szlacheckie odgrywane było zgodnie z gotowym repertuarem możliwych alternatyw, które narzucały określony typ zachowań.

Lotman ze szczególną uwagą analizuje widowisko parady wojskowej, która, jak mówi, stanowiła estetyzujący model nie tylko wojskowej, ale ogólnopaństwowej organizacji. Była potężnym widowiskiem, codziennie potwierdzającym ideę absolutyzmu carskiego. Parada była swego rodzaju

³ Ю. М. Лотман, *Театр и театральность в строе культуры начала XIX в.* В: *Статьи по типологии культуры*. Т. 2. Тарту 1973.

baletem. I estetyka parady, i estetyka baletu miały wspólne głębokie korzenie — pańszczyźniany ustrój życia rosyjskiego oparty na relacji pana i niewolnej masy, nie zróżnicowanej, poddanej regułom. Teatralizacja życia dawała ludziom nowe możliwości zachowaniowe. Mogli wybierać, jak aktorzy, „*emploi*” indywidualnych zachowań. Model teatralnego zachowania zamieniał człowieka w osobę działającą. Uwalniał od automatycznej władzy grupowych zachowań.

Teatralizacja była stałą zasadą stosunku nadawcy/odbiorcy do bardzo różnych tekstów w kulturze rosyjskiej początku XIX wieku. Dekodowano je wedle różnych kodów, tekstom tym właściwych, ale wspólna była rama kodowa: odczytywanie każdego z nich jako tekstu widowiska. Sytuacja komunikacyjna o trwałej ramie kodowej, w kulturze, która wyraźnie funkcjonalizuje te ramy, chroni przed sprzecznościami sterujących sygnałów wewnątrztekstowych i zewnątrztekstowych, sytuacyjnych.

P. Duvignaud pisał o analogiach sytuacji społecznych i widowiskowych, dramatycznych. Posuwał te analogie zbyt daleko. Sytuacje społeczne bowiem jako sytuacje zdarzeniowe są z reguły w nikłej mierze uporządkowane. Sytuacje natomiast i teatralne, i teatralizowane w rozumieniu Lotmana — są właśnie wyraziście uporządkowane. Są realizacjami kulturowych scenariuszy.

Jeśli w procesie teatralizacji rzeczy stają się dla dekodujących znakami rzeczy, to w przypadku literatury, zawsze posługującej się znakami, teksty teatralizowane dekodowane są jako znaki znaków literackich składających się na pewien określony zbiór. Takie znaki znaków odsyłają do określonego repertuaru konwencji, znanych dekodującym. Tak np. współcześnie odczytujemy znak „białego kowboja” i „czarnego kowboja” w westernie, jako odpowiadający konwencjonalnemu wzorowi w najdrobniejszych szczegółach, aż do koloru stroju włącznie. Podobnie było z postaciami np. „czułych rycerzy” w pseudohistorycznych romanсах sentymentalnych początku XIX wieku. W tym sensie natomiast nie były teatralizowane postaci romansów historycznych Waltera Scotta, uderzały czytelników swym „realizmem”. Przy tym w sytuacjach teatralizowanych nie gra się schematycznych ról społecznych (np. zawodowych), ale pełne role gotowych, konkretnych osobowości (np. Katona, Rzymianina).

Przeanalizowany wyżej typ sytuacji komunikacyjnej jest dość częsty w każdej kulturze. Wymaga jednak, by określona rama kodowa była normą stosunku nadawcy/odbiorcy do odpowiedniego tekstu. Jest to zatem typ komunikacji, w których uczestniczą odpowiednio przygotowani do rozpoznawania takich norm w ich kulturze. Normy te stanowią składnik instytucjonalny rozpatrywanych sytuacji.

Częstsze, potoczne wręcz są sytuacje komunikacyjne okazjonalne, hierarchizujące kody odbiorcze, a pośrednio — w drodze przewidywania owych sytuacji — i nadawcze.

Ten trzeci typ sytuacji sam przez się nie bywa instytucjonalizowany. Posiadać może zapożyczone cechy instytucjonalne. Taką sytuację mamy np. w toku realizacji programu kabaretowego w lokalu kabaretu, gdzie ludzie przyszedli się bawić i przeto kody ludyczne sama sytuacja narzuca im jako główne. W tej sytuacji jednak między wewnątrztekstowymi sygnałami sterującymi zachowania odbiorcze a zewnątrztekstowymi mogą zawsze występować sprzeczności. Wybór kodu odbiorcy może aktualizować tylko część znaczeń tekstu. Może przy tym zmieniać znaczenie globalne tekstu. Tekst bowiem znaczy jako podzielna na odpowiednie części realizacja określonych systemów znakowych. Ale w pewnym sensie, jak mówią Greimas oraz Iwanow, tekst w całości jest znakiem, bo posiada odrębne znaczenie, znaczenie globalne. Otóż rezultatem sprzeczności sygnałów wewnątrztekstowych i sytuacyjnych sterujących odbiorem — może być czysto sytuacyjne kierowane odczytanie globalnego znaczenia tekstu. Np. w kulturze typu masowego regularnie występują zjawiska homogenizacji treści komunikatów. Jeśli wydamy *Azyl* Faulknera w serii powieści kryminalnych, dostrzegalnie oznaczonej, sprzedawanej tak, by wszystkie jej tytuły leżały obok siebie na stelażu, określony czytelnik może potraktować *Azyl* jako romans kryminalny. Może go tak odczytać pod wpływem opisanej sytuacji „włączenia do serii”, opierając się również dodatkowo na pewnych cechach fabuły tej powieści Faulknera.

Bardzo często model świata czytelnika bywa nakładany na zupełnie inny model świata autora zrealizowany w tekście, a w odbiorze nie dekodowany. Daje to w rezultacie w krańcowych przypadkach wręcz humorystyczne efekty.

W komunikacji potocznej o stosunku pragmatycznym do tekstu i o wyborze kodu głównego decydują statystycznie najczęściej sytuacje okazjonalne, hierarchizujące kody. Pozwalają one odwoływać się do całego repertuaru kodów właściwych danej kulturze. Nie ograniczają swobody czytelnika we współtworzeniu tekstu w procesie jego odczytywania. Często służą jego kulturowo cennej aktualizacji. Tak odbywa się komunikacja między jej dowolnymi i dowolnie zmieniającymi się uczestnikami, indywidualnymi i grupowymi.

Gdy pisarz przystosowuje tekst wytwarzany do przewidywanej sytuacji znakotwórczej, w której tekst ten ma funkcjonować, kształtuje realizowany w nim model świata przez odniesienie do cech strukturalnych danej kultury. Gdy przystosowuje tekst do sytuacji o wspólnej ramie kodowej, kształtuje swój model świata ze względu na wybrane cechy koniunkturalne danej kultury czy podkultury. Gdy zaś przystosowuje tekst jedynie do sytuacji okazjonalnych, kształtuje swój model świata zgodnie z panującymi w danej kulturze regułami literackiej rutyny zawodowej.

Próbowałem omówić na tych przykładach trzy różne rodzaje zależności wytwarzania określonych tekstów od typowych odmiennych sytu-

acji komunikacyjnych. Różne typowe sytuacje, jak się mówiło, mogą występować obok siebie w danym miejscu i czasie. Rozważania nasze dotyczyły uwarunkowań wytwarzania zbiorów tekstów realizujących ten sam system znaków lub wytwarzania tekstów swoiście nacechowanych, i to rozpatrywanych tylko pod względem owego nacechowania. Całość uwarunkowań tworzą w stosunku do każdego poszczególnego tekstu: swoiste stosunki zawodowe wytwórcy i stosunki szeroko pojętej kontroli społecznej jego wytwarzania oraz wytworu; dalej, nieprzypadkowy wybór ze strony wytwórcy kodów, podobna realizacja wybranych cech modelowych dzieła; wreszcie to, co wynika z pełnienia konkretnej roli społecznej przez wytwórcę i wspomniane wyżej przymusy sytuacyjne, które w określonej mierze nadają koherencję działaniu wszystkich innych czynników warunkujących wytwarzanie, pozwalając ustalić *ex post* funkcję społeczną danego tekstu, zbiorczo określającą konieczność kolejnych decyzji wytwórcy.

Wielokrotnie w toku rozważań odwoływałem się do tradycji literackiej, która tworzy pewną całość wyliczonych rodzajów uwarunkowań utrwaloną w pamięci społecznej, ale podlegającą zmianom w czasie pod wpływem społecznego zapomniania. Tradycja literacka stanowi zespół warunków kulturowych najbardziej bezpośrednio oddziałujący na wytwórczość literacką. Stanowi ona, wraz z twórczością aktualną, literaturę narodową danego miejsca i czasu.

Myślę, że literaturę narodową możemy traktować w całości jako wtórny system modelujący. Nie spełnia on zapewne wszystkich warunków systemowości. Jest to raczej zespół podsystemów częściowych, często niespójnych i nie przenikających się. Na literatury narodowe składa się chyba wiele odrębnych systemów znaków literackich, których ewentualne związki wymagają specjalnych badań. Literatura narodowa jest jednak takim *quasi*-systemem komunikacyjnym, *quasi*-systemem swoistej komunikacji literackiej danej zbiorowości. Granice owego częściowego systemu komunikacyjnego są historycznie zmienne, w pewnym czasie co innego należy lub nie należy do literatury. Jest to ponadto system otwarty. Dysponuje wejściami dla obcych literatur: drogą przekładów i drogą dyfuzji obcych wzorów. Oraz wejściami dla rodzimych, odrębnych podsystemów literackich, które potrafi wchłaniać, jak np. w procesach uludowienia literatury uczonej. Wreszcie — jest otwarty na inne niż literackie systemy semiotyczne kultury. Przykładu dostarcza przeprowadzona tu analiza stosunku znaków literatury rycerskiej do znaków pozaliterackiej zwerbalizowanej ideologii rycerskiej. Ale Bachtinowska karnewalizacja literatury jest przykładem otwarcia na niewerbalne systemy semiotyczne kultury.

Reasumując: sądzę, że literatura narodowa realizuje pewien globalny model lub modele świata. Korzysta przy tym z systemu języka narodowego i z kolei nań oddziałuje, utrwalając sposoby mówienia i użytko-

wania języka. Jako system modelujący literatura owa, pamiętana jako całość, jest uwarunkowana przez globalne sytuacje komunikacyjne, kształtowana przez losy historyczne narodu, głównie przez składniki długiego trwania historycznego. Istotne znaczenie w tych procesach posiada zmiana hierarchicznego miejsca literatury w kulturze narodowej. Ważne są zatem zmienne historycznie stosunki zbliżenia lub oddalenia, podporządkowania lub równorzędności bądź nadrzędności literatury czy sztuki w ogóle — w stosunku do innych domen kultury, takich jak np. wytwórczość czy religia, obyczajowość czy ruchy społeczno-polityczne. Jak się powiedziało, literatura narodowa tworzy pewien kanon, którego zmiany poddane są prawom pamięci i zapominania społecznego. Służą tworzeniu tego kanonu i losy historyczne narodu, i świadome zabiegi polityki kulturalnej, poprzez jej instytucje, do których w nowszych czasach należy szkoła, jako jedna z głównych i najpotężniejszych.

Próba typologii ról pisarskich

„Mówisz jak ksiądz” — ten zwrot oznacza, że odbiorca skonstruował model redundancji właściwy językowemu korelatowi roli społecznej duchownego. Odnalazł odpowiedni kod i trafnie — przynajmniej w aspekcie językowej manifestacji roli społecznej — dekodował wypowiedź, którą odebrał.

Jak stwierdza J. J. Gumperz, każdej roli społecznej w charakterze jej językowego wyróżnika odpowiada określony kod lub subkod, który występuje jako jedna z norm zachowania właściwego tej roli. O ile kody wiążemy z określonymi rolami, to role przypisujemy odpowiednim modelom funkcjonalnym tekstów. Sytuacja komunikacyjna zaś z reguły skłania nadawcę do spełniania określonej roli społecznej. Zachowania bowiem pisarskie właściwe danej roli mają swój korelat w określonym modelu funkcjonalnym literatury.

I tak pisarz wytwarzający teksty, które realizują model funkcjonalny agitki literackiej, pełni rolę pisarza-działacza. Tzn. normy jego zachowań pisarskich łączą normy zawodowe literackie z normami zachowań działacza społeczno-politycznego. O przykłady łatwo, choćby z życiorysu Brechta lub Piscatora, które mówią, jak ci artyści podporządkowywali się normom działaczy partyjnych w latach dwudziestych. Zachowania przekorne i buntownicze w stosunku do wymagań roli społecznej mogą zmieścić się także w granicach swoistej roli, np. pisarza-błazna.

Rola stanowi aspekt dynamiczny statusu. Ról uczymy się przez odniesienie do obecnego lub przyszłego statusu, jak sądzi R. Linton. Dla przykładu: wypowiedzi nabywcy samochodu winny być inaczej rozumiane aniżeli wypowiedzi sprzedawcy. Bo w każdym z tych wypadków mieszczą się w układzie odniesienia innej roli, która stanowi klucz interpretacyjny. Rola więc pozwala swoście kodować i dekodować informacje.

Teoretycy ról społecznych sądzą, że można bądź wyraźnie rozgraniczyć role i osobowości, bądź redukować osobowości do ról, bądź wreszcie, co uważamy za słuszne, traktować osobowość jako syntezę ról i elementów głębokich osobowości. Społeczna osoba pisarza zdaje się być przeto jednocześnie maską i wyrazem osobowości: maską o tyle, o ile przyjmuje coś z zewnątrz; wyrazem o tyle, o ile indywiduum przyjmuje za ową maskę odpowiedzialność, samo ją wymodelowało i często samo wybrało stosownie do swoich własnych dążeń.

Rola społeczna jest warunkiem wszelkich kontaktów publicznych, a więc może przede wszystkim warunkiem komunikacji.

P. Ricoeur w imieniu podobnie do niego myślących przytacza polemiczny przykład biblijnego dobrego Samarytanina jako przypadek relacji prymarnej w stosunku do bliźniego, jednoczącej dwa indywidua na poziomie czysto międzyjednostkowym. Ale przekonuje nas A.-M. Rochelave-Spenlé, która w tym wypadku widzi narodziny dwu ról wzajemnie społecznie nierównych: „dobroczyńcy” i „wspomaganego”, ze wszystkimi implikacjami, które niosą ze sobą.

Odrębnością komunikacji literackiej zdaje się być swoiste zróżnicowanie zachowań właściwych jednej i tej samej roli przez manifestowanie się w tych zachowaniach artystycznych różnic osobowości pisarskich.

Role pisarzy są historycznie zmienne. W każdej epoce rozwoju literatury mamy odmienne repertuary ról pisarskich. Jesteśmy u początku badań historycznych w tym zakresie.

Sądzę jednak, że możemy pokusić się o próbę wskazania podstawowych kryteriów różnicujących ogólną typologię takich ról.

W ciągu dziejów społeczne komunikowanie się ulegało zróżnicowaniu technologicznemu, które kształtowały takie fakty, jak wynalezienie druku, wspomniane wyżej kolejne rewolucje rynku książki, wprowadzenie środków elektronicznych masowej komunikacji, itd. To wszystko dostarcza nam jednego szeregu kryteriów różnicowania typologicznego społecznych ról pisarzy pod względem typu kultury, w której działają, pod względem więc jej uzbrojenia technologicznego. I tak np. inną społeczną rolę zawodową spełnia samotny sprzedawca swoich praw własności do eksploatacji dzieła na rynku wydawniczym, a inną technik literacki pracujący w zespołach centralnie obsługujących środki masowej komunikacji, pracujący w gronie innych artystycznych i technicznych specjalistów.

Drugi zespół kryteriów zdobywamy analizując to wszystko, co w komunikacji odnosi się do poziomu treści, do sfery funkcjonujących w danej kulturze systemów semiotycznych. A poprzez te systemy — do systemów wartości tej kultury, odpowiednio do jej konfiguracji uhierarchizowanych. To zaś wszystko dotyczy stylu danej kultury.

I znów dla przykładu: inną rolę społeczną pełnić będzie pisarz-działacz podporządkowujący swoje decyzje literackie normom ideologii poli-

tycznej, a inną pisarz-ekspert artystyczny, podporządkowujący swoje decyzje literackie normom tradycji literackiej, normom stosunku artysty do tradycji, wszystko jedno, czy kontynuowanej, czy negowanej.

Na dwa nasze zespoły kryteriów — pierwszy związany z typem, drugi ze stylem danej kultury — składają się kryteria ról zawodowych pisarskich i krzyżujące się z pierwszymi kryteria ról ideologicznych. Pierwszy zespół kryteriów będzie odpowiadał sytuacjom pisarza w zmiennych technikach komunikacyjnych, drugi — sytuacjom pisarza w zmiennych konfiguracjach kultury, jak mówi R. Benedict. Wyróżniki historycznych zmienności owych sytuacji będą jeszcze komplikowały typologię, już złożoną z racji różnego krzyżowania się różnych zespołów kryteriów. Nieczęsto zresztą w ten sposób potrafimy ustalić czyste typy ról. Częściej będą to role hybrydyczne.

Tworząc naszą typologię winniśmy uwzględnić wszystkie czynniki determinujące wybór roli pisarskiej: 1) osobiste wyznaczniki socjologiczne (płeć, wiek, pochodzenie społeczne, przynależność generacyjną, itp.); 2) całokształt instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych właściwości komunikacji literackiej danego czasu i miejsca, wynikających z typu kultury, w której pisarz działa; 3) działanie instytucji zawodu pisarza w tejże kulturze; 4) działanie instytucji polityki kulturalnej, zwłaszcza kontroli społecznej, od której pisarz zależy; 5) działanie instytucji uczestnictwa publiczności pisarza w kulturze literackiej, które poprzez sprzężenie zwrotne w komunikacji literackiej warunkują wytwarzania tekstów; 6) rodzaj i normy obiegów społecznych literatury, w których pisarz uczestniczy; 7) kody, które w zasobie kodów danej kultury — pisarz wybiera z całym ich ładunkiem znaczeniowym; 8) modele funkcjonalne literatury, które pisarz realizuje; 9) sytuacje komunikacyjne, w których pisarz uczestniczy.

Te wszystkie czynniki powinny umożliwić dokładne określenie roli społecznej pisarza. Dyrektywy zaś roli stanowią warunki wytwarzania przezeń tekstów, najbardziej zależne od osobistych dyspozycji pisarza.

Jak widać z powyższego wyliczenia, będzie w tej analizie uwzględnione to, co w tradycyjnej wiedzy o literaturze nazywało się interpretacją świadomości pisarza wyrażonej w dziele i opisem cech jego wyobraźni. Tyle, że w proponowanym ujęciu będziemy wolni od wielu zbędnych założeń ekspresyjnej teorii sztuki i literatury. Najwięcej o świadomości pisarskiej powie nam analiza semiotyczna, znaczeniowa, nośności ideologicznej kodów wybieranych przez pisarza, dalej — także analiza realizowanych przez niego modeli funkcjonalnych oraz właściwych im modeli świata, wreszcie analiza zawartości ideologicznej sytuacji komunikacyjnych, w których funkcjonują teksty wytworzone przez danego pisarza.

Będzie można przeto wskazać, co w procesie wytwarzania tekstów było istotnie twórcze i własne pisarza, co było jego oryginalną modyfikacją kulturowych systemów komunikacyjnych.

Oczywiście w procesach twórczych nie można pominąć czynnika przypadku, ten zaś pomoże nam rozpoznać indywidualną biografię pisarza, poddana działaniu właśnie losu, a przy tym odsłaniająca głębokie cechy osobowości.

Bibliografia

Problemy twórczości i produkcji literackiej

- W. Benjamin, *Angelus Novus*. Frankfurt am Main 1966. (Przekład francuski częściowy w: *Oeuvres*. T. 1: *Mythe et Violence*. Paris 1971; polski: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975).
- , *Illuminationen*. Frankfurt am Main 1961. (Przekład francuski częściowy w: *Oeuvres*. T. 2: *Poésie et Révolution*. Paris 1971).
- , *Schriften*. Frankfurt am Main 1955. (Przekład francuski częściowy: *Oeuvres choisies*. Paris 1959).
- La Créativité*. Éd. A. Beaudot. Paris 1970.
- Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. A. Preminger. Princeton 1965.
- H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*. Bonn 1966.
- The History of Popular Culture*. Ed. N. F. Cantor, M. S. Werthman. New York 1968.
- V. Kavolis, *Artistic Expression a Sociological Analysis*. New York 1968.
- A. L. Kroeber, *An Anthropologist Looks at History*. Berkeley and Los Angeles 1963.
- , *Style and Civilizations*. New York 1957.
- Literary Criticism and Sociology*. Ed. J. P. Strelka. Pensylwania — University Park 1973.
- P. Macheray, *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris 1966.
- R. Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge Mass. 1968. (Oryginał włoski).
- D. Mc Quail, *Towards a Sociology of Mass Communications*. London 1969.
- The Sociology of Art and Literature. A Reader*. Ed. M. C. Albrecht, J. H. Barnett, M. Griff. London 1970.
- W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975.

Problemy zawodu pisarza i społecznej kontroli literatury

- R. D. Altick, *The English Common Reader. Social History of the Mass Reading Public. 1800—1900*. Chicago 1957.
- H. S. Bennet, *English Books and Readers: 1475—1557*. Cambridge 1969.
- , *English Books and Readers: 1558—1603*. Cambridge 1965.
- Ch. Braibant, *Le Métier de l'écrivain*. Paris 1951.
- M. Brandbury, *The Social Context of Modern English Literature*. Oxford 1971.
- P. Emmanuel, *Pour une politique de la culture*. Paris 1971.
- J. J. Gross, *The Rise and Fall of Man of Letters*. New York 1969.
- В. В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*. Москва 1976.
- Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*. London 1965.

- Le Littéraire et le social*. Éd. R. Escarpit. Paris 1970.
- La Littérature à l'heure du livre de poche*. Bordeaux 1966.
- Livre et société dans la France du XVIII s.* Éd. F. Furet. The Hague 1965.
- E. H. Miller, *The Professional Writer in Elizabethan England*. Cambridge Mass. 1959.
- U. Otto, *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart 1968.
- Profession d'écrivain*. Bordeaux 1968.
- H. Read, *Art and Alienation. The Role of the Artist in Society*. London 1967.
- J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948. (Przekład polski: *Czym jest literatura?* Warszawa 1968).
- J. W. Saunders, *The Profession of English Letters*. London 1964.
- B. Söderbergh, *La Culture et l'État*. Paris 1971.
- Studies and Documents on Cultural Policies*. UNESCO, Paris 1969—1976. (Wersja francuska: *Politiques culturelles. Études et documents*.) Ukazało się dotąd ok. 30 tomów.
- Systèmes partiels de communication*. Éd. R. Escarpit. The Hague 1972.
- D. Thomas, *A Long Time Burning. The History of Literary Censorship in England*. London 1969.
- Б. А. Успенский, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва 1970.
- B. A. Watson, *Kunst Künstler und soziale Kontrolle*. Köln und Opladen 1961.
- R. Williams, *Culture and Society*. London 1958.
- , *The Long Revolution*. London 1961.
- S. Żółkiewski, *Kultura literacka. (1918—1932)*. Wrocław 1973.

Problemy systemów semiotycznych i kodów

- B. Bernstein, *Class, Codes and Control*. T. 1—3. London 1971—1974. (Przekład francuski skrócony: *Langage et classes sociales*. Paris 1975).
- П. Г. Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*. Москва 1971. (Przekład polski: *Semiotyka kultury ludowej*. Warszawa 1975).
- M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.
- E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*. T. 1—2. Paris 1973.
- R. Jakobson, *Selected Writings*. T. 1—2, 4. The Hague 1962—1971.
- J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975.
- Language in Culture and Society*. Ed. D. Hymes. New York 1964.
- Ю. М. Лотман, *Статьи по типологии культуры*. T. 1—2. Тарту 1970—1973. (Przekład niemiecki: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg 1974).
- Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod redakcją H. Markiewiczza i J. Sławińskiego. Kraków 1976.
- Psychologie sociale. Textes fondamentaux*. Éd. A. Lévy. T. 1—2. Paris 1965.
- Readings in the Sociology of Language*. Ed. J. A. Fishman. The Hague 1968.
- J. Ruesh, G. Bateson, *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*. New York 1951.
- Semiotyka kultury*. Pod redakcją E. Janus i M. R. Mayenowej. Przedmowa S. Żółkiewskiego. Warszawa 1975.
- Sociolinguistics*. Ed. W. Bright. The Hague 1966.
- В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка*. The Hague 1972.

Problemy modeli funkcjonalnych, sytuacji
komunikacyjnych i ról społecznych pisarza

- M. M. Вахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва 1965. (Przekład polski: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Kraków 1975).
- R. Benedict, *Patterns of Culture*. Cambridge Mass. 1934. (Przekład polski: *Wzory kultury*. Warszawa 1966).
- Ch. Corneau, *Zur Rekonstruktion der Leserdisposition am Beispiel des deutschen Artursromans*. „Poetica” t. 8, z. 2 (Amsterdam 1976).
- K. Dmitruk, *Funkcje zespołu instytucji literackich w mieście*. W zbiorze: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Pod redakcją S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1974.
- P. Francastel, *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*. Paris 1970.
- , *La Réalité figurative*. Paris 1965.
- A. Гуревич, *Категории средневековой культуры*. Москва 1972. (Przekład polski: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Warszawa 1976).
- Kultura, komunikacja, literatura. Studia nad XX wiekiem*. Pod redakcją S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1976.
- E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*. Tübingen 1970. (Przekład francuski: *L'Aventure chevaleresque*. Paris 1974).
- R. Linton, *The Cultural Background of Personality*. New York 1945. (Przekład polski: *Kulturowe podstawy osobowości*. Warszawa 1975).
- , *The Study of Man: An Introduction*. New York 1936.
- Niveaux de culture et groupes sociaux*. Éd. L. Bergeron. The Hague 1971.
- T. Parsons, *The Social System*. New York 1951.
- B. Пропп, *Морфология сказки*. Ленинград 1928. Wyd. 2: Москва 1969. (Przekład polski skrócony: *Morfologia bajki*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; całkowity: Warszawa 1976).
- A.-M. Rocheblave-Spenlé, *La Notion de rôle en psychologie sociale*. Paris 1962.
- „Semeiotiké — Труды по знаковым системам” t. 2—7 (Тарту 1965—1975).
- Л. С. Выготский, *Психология искусства*. Москва 1965.