

Andrzej Urbański

"Między awangardą a kulturą masową : wokół społecznej roli pisarza", Kamila Rudzińska, przedmowy napisał Stefan Żółkiewski, tekst i indeks oprac. Maryla Hopfinger, Warszawa 1978 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/1, 352-361

1983

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.

nie autorów *Forpoczt* było próbą sformułowania światopoglądu grupy pokoleniowej, zagadnienie twórczości traktowano tam bardzo ogólnie jako problem postawy wobec życia. Sprawy sztuki w takim ujęciu nie wysuwały się, rzecz jasna, na pierwszy plan. Manifest Przesmyckiego odnosił się zaś wprost do sztuki i jej istoty — w oparciu o szeroko rozbudowane zaplecze filozoficzne. Poetyka oraz treść tych wystąpień, powtarzam, nie są do porównania na tej samej płaszczyźnie, nie można zatem także kwalifikować ich jako udanych lub nieudanych.

Cennym osiągnięciem autora są pierwsze szczegółowe egzegezy tekstów wielu autorów dotychczas nie badanych pod względem ich poglądów historiozoficznych. Powtarzam: przy wszystkich wątpliwościach, jakie te interpretacje mogą wzbudzić, choćby właśnie z tego powodu, że są pionierskie, nie oparte na studiach monograficznych, podjęcie się tak wielkiego trudu, ogrom erudycji, szerokość lektur zaprezentowanych w książce, budzą żywe uznanie i podziw.

Dodać trzeba, że Kuderowicz pokusił się także o próbę syntezy, o usystematyzowanie historiozoficznych poglądów polskiego *fin de siècle'u*. Układają się one według niego w grupy następujące: zwolenników heroizmu historiozoficznego, reprezentantów historiozofii estetyzującej, mesjanistycznej oraz metafizyczno-moralistycznej. Propozycja takiego usystematyzowania stanowisk w myśleniu o historii w interesującym autora czasie wydaje się trafna przy założeniu, że dotyczy tych nazwisk, którymi się Kuderowicz zajął. Są to, jak się powiedziało, badania pionierskie. Zapewne więc zwiększenie, zresztą konieczne, podstawy materiałowej dalszych badań i, być może, szczegółowa weryfikacja już wykorzystanego przez autora materiału to i owo w jego propozycjach porządkujących zmienia. Rzecz to wszakże zwykła i naturalna. Zawsze jednak książka Kuderowicza pozostanie pierwszym odważnym rekonesansem w jakże trudnym i ważnym terenie badawczym.

Polemika przeprowadzona w tym wywodzie z szeregiem ogólnych założeń książki i z pewnymi jej szczegółowymi konstatacjami nie oznacza, iż nie doceniam sukcesów Kuderowicza polegających na trafnej egzegezie wielu pojęć, którymi posługiwali się przedstawiciele epoki *fin de siècle'u*, postaw charakterystycznych dla tamtej doby, ogólnych tendencji wyznaczających specyfikę myślenia tamtego pokolenia. Książka filozofa, który wszedł na grunt do tej pory uprawiany przez historyków literatury, jest dla tych ostatnich nadzwyczaj instruktywna. I jakkolwiek z niektórymi definicjami autora przyszło polemizować, to równocześnie jego warsztat badawczy warto podglądać, ponieważ można się tu wiele nauczyć.

Tomasz Weiss

Kamila Rudzińska, MIĘDZY AWANGARDA A KULTURA MASOWA. WOKÓŁ SPOŁECZNEJ ROLI PISARZA. Przedmowa Stefana Żółkiewskiego. (Tekst i indeks opracowała Maryla Hopfinger). Warszawa 1978. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 288. Praca wykonana w Instytucie Badań Literackich PAN.

Założeniem dominującego nurtu badań nad kulturą literacką jest przekonanie o determinującym charakterze związków między „typem” i „stylem” danej kultury a zachowaniami grup i jednostek oraz relacji między wytworami literackimi i tych wytworów odbiorcami. Role społeczne pisarzy, status społeczny i funkcje dzieł sztuki w procesach demokratyzacji i umasowienia kultury, mechanizmy produkcji literatury tworzące normy uczestnictwa w kulturze, wreszcie świadomość twórców — wszystkie te pola badawcze wyznaczają zasadniczą przestrzeń

tematyczną książki Kamili Rudzińskiej. Przede wszystkim zaś łączą się z problematyką rodzącej się u początków naszego wieku „kultury masowej”.

Jak pisała autorka książki „hasło wywoławcze »kultura masowa« autonomizuje się w świadomości pisarskiej w różnoraki sposób: bądź jako ukazywanie pozytywnych możliwości umasowienia kultury autentycznej w toku realizacji programu szeroko zakrojonej rewolucji kulturalnej, idącej w parze z rewolucją społeczną, bądź jako wyostrzone uczulenie środowiska literackiego na te niebezpieczne trendy rozwoju nowej cywilizacji XX w., które dla pozytywnego programu mogłyby stanowić przeszkodę” (s. 156). Te, ogólnie ujmując, dwa sposoby reagowania na procesy przemian kultury dają się zauważyć w stosunku twórców do problemu chociażby demokratyzacji kultury — nadziei i lęków związanych z pojawieniem się nowej publiczności literackiej i nowego podmiotu społecznych przemian, proletariatu.

Sam modelowy opis komunikacji literackiej właściwej „kulturze masowej” autorka ogranicza do kilku aspektów. Stwierdza: „Więź artysty i odbiorców jego sztuki, zapośredniczona przez dominujące środki komunikacji, traci [...] walor autentycznej wymiany poglądów i idei. Między audytorium a pisarzem nie rozpościera się już obszar wspólnych treści symbolicznych czy tradycyjnie dzielonych wartości, a na dodatek rodzaj mediów narzuca obu stronom charakter zdepersonalizowany, uniemożliwiając bezpośrednią komunikację” (s. 175).

Dominująca w tych sformułowaniach rola technik przekazu (rodzaju mediów) powoduje zachwianie proporcji między oddziaływaniem czynników „typowych” i „stylowych” w przemianach kultury. Nowszy stan badań nad masowym komunikowaniem pozwala na omijanie pułapek determinantów technologicznych. Jak pisze Paull Croll, „Badania nad organizacjami masowego komunikowania ukazują często, jak brak kontaktu między nadawcą a audytorium wstrzymuje proces komunikowania. W istocie zostało zasugerowane, że masowe komunikowanie jest pojęciem sprzecznym; tak rozumiane komunikowanie jest możliwe tylko na bazie wspólnych założeń dzielonych przez nadawców i audytorium; i że nadawca posiadający mały kontakt i znajomość swego audytorium może tylko utrzymywać uwagę różnych grup za cenę braku skutecznego komunikowania się z którąkolwiek z nich. Różne badania wykazały mechanizmy, przez które nadawcy próbowali dawać sobie radę w sytuacji, gdy nie byli pewni swych audytoriów, w szczególności poprzez wykorzystanie swej biegłości zawodowej, rozwijając wewnętrzne kryteria, według których robi się dobrą telewizję lub dobre reportaże, oparte o biegłość zawodową, i dzięki którym programy mogą być robione bez odwoływania się do audytorium”¹.

Sytuacja komunikacyjna (rodzaj mediów) jako czynnik stały przesłania badaczom rolę świadomości nadawców, którzy — jak widać to w wyżej cytowanym fragmencie — dążą do stworzenia warunków interakcji mimo braku wzajemnego kontaktu z odbiorcami. Konstruowany przez nich obraz odbiorcy — potencjalnych potrzeb i reakcji wyobrażonego interlokutora — wpływać musi ze zmiany w samej sytuacji komunikowania się za pomocą mediów. Tego typu zachowania historycznoliteracka tradycja sytuuje w przestrzeni wyznaczonej pytaniem: pisarz (twórca) — powołanie czy zawód, rola czy substancja? Dopiero odpowiedź na to pytanie pozwala na przejście do pytań z innego poziomu refleksji twórców nad statusem i miejscem literatury w danej kulturze.

W tym obszarze problemowym charakter sytuacji historycznej determinuje świadomość społeczną badanej epoki. Określone warunki społeczne, jak twierdziła

¹ P. Croll, *Communication and Community*. Cyt. za: J. Mikułowski-Pomorski, *Środki masowego komunikowania a problem więzi społecznej*. Kraków 1976, s. 69—70

Autorka, „wymuszając” różne typy widzenia świata i autorefleksji artystów. Wpływają na świadomość kulturową pisarzy, umożliwiają rozpoznanie dominującego układu kultury i pozwalają rzutować ów układ na literaturę. Także warunki historyczne określają repertuar poglądów na szanse istnienia i charakter wszelkich typów twórczości. Tak więc miejsce, jakie zajmuje sztuka (poszczególne typy i rodzaje działalności symbolicznej) w społeczeństwie, powtórnie niejako wyznacza rolę, funkcje i zadania artysty, kształtując w ostateczności jego obraz. Portret podwójny — tworzony przez artystę (grupę artystów) i samo społeczeństwo.

W hierarchii tu przedstawionych problemów trudno nie dostrzec pewnej tradycji poznawczej, jakiej zwolenniczką i kontynuatorką na gruncie badań nad kulturą literacką była Kamila Rudzińska.

Gdy się czyta artykuły, które złożyły się na tom *Miedzy awangardą a kulturą masową*, w porządku zgodnym z chronologią powstania — zaczynając od pomieszczonych w *Aneksie* recenzji, poprzez referat *Symbol i kultura* z r. 1968, aż do tekstu *S. I. Witkiewicz: historia i groteska* z r. 1974 — widać stopniowe przechodzenie autorki od dominującego w antropologii strukturalnej w latach sześćdziesiątych postulatu „szukania wspólnych podstaw wszelkiej działalności »homo significans«”, poprzez refleksję nad komunikacją literacką i kulturą literacką, aż do krytycznego portretu postaci wyjątkowej na tle uwarunkowań i zachowań typowych dla epoki. Myślę tutaj o dającej się dostrzec ewolucji perspektywy badawczej. Rudzińska stopniowo, ale w krótkim przecieży czasie uwolniła się od „pułapek strukturalistycznych” (wyrażenie Zimanda)².

O punkcie wyjścia decydował aktualny wówczas stan badań. Prace M. Maus-sa, C. Lévi-Straussa, R. Barthes'a, A. J. Greimasa, T. Todorowa, pierwsze polskie lektury dzieł Sapira *Language* i *Symbolism*, prace B. L. Whorfa, E. Fromma i, z oddali jakby, E. Durkheima — wykreślały swoisty paradygmat myślenia o kulturze. Jego granice — dziś dopiero ostro widoczne, wyznaczone były przez uogólniające przekonania: o mediacyjnej roli kultury, o interwencyjnym charakterze systemów kulturowych, które regulują relacje między potrzebą a jej zaspokojeniem, bodźcem a reakcją nań, człowiekiem a *universum*, *praxis* a praktykami, stwarzając dla każdej z tych interwencji (pośrednictw) odpowiednie „formy”. I wreszcie przekonanie o determinującej mocy owych „form”, które wywierając przymus rządzą ludzkimi zachowaniami. W tej perspektywie ostatecznym zamiarem badacza stawała się rekonstrukcja odpowiedniego systemu zależności, zorganizowanych (wedle mniej lub bardziej skodyfikowanych norm) dystansów i hierarchii kulturowych. Przy czym sama kultura rozumiana była jako „wielość systemów symbolicznych nadających sens zachowaniom jednostkowym; w aspekcie komunikacyjnym określa ich intelligibilność przez włączenie w szersze całości społeczne: ekonomiczne, techniczne, religijne etc. — zintegrowane i ustrukturuwane przedstawienia zbiorowe stanowiące szeroką grupę transformacji [...]” (s. 39).

Referując Lévi-Straussa zmierza Rudzińska świadomie do uzasadnienia granic i celów własnej refleksji. W kolejnych szkicach przekształca cały wątek antropologii strukturalnej. Szczególnie w późniejszych tekstach, kiedy opisuje zjawiska uchodzące za oryginalne, nie typowe, lecz jednostkowe; zjawiska wykraczania poza strukturę dominującą („formy” czy też układ środków przekazu); nie potoczne, ale wyjątkowe. Na tle koncepcji poznańskiego „Zdroju” i futurystów polskich takim zjawiskiem jest dla Rudzińskiej refleksja Peipera i Witkacego, analizowana głównie w artykule z r. 1974 *Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia?*

² R. Zimand, *Pułapki socjologii literatury*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

Właśnie takie zjawiska skłaniają do zastanowienia się nad relacjami między „typem” a „stylem” danej kultury. W artykule z r. 1973 *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX w.* „typ” kultury definiowany jest poprzez miejsce, jakie literatura zajmuje w hierarchii statusów i wartości społecznych; poprzez charakter dominującego systemu środków przekazu informacji, porozumiewania się, rozpowszechniania treści symbolicznych, który to system determinuje specyficzne więzi społeczne między nadawcami a odbiorcami; także poprzez „role przypisywane literaturze i grupom społecznym literatów oraz istotnie przez literaturę i grupy te spełniane [...]” (s. 47). Przy czym role te wyznacza wzór kultury danej cywilizacji.

Odmienne czynniki decydują o „stylu” badanej kultury. Określają go: „charakter porządku społecznego danego miejsca i czasu” oraz „ideologia społeczna ustroju” (s. 48). Styl kultury (a ściślej: jej styl dominujący) kształtuje ideologię i światopogląd artysty, ale nie determinuje jego wizji świata.

Warto w tym miejscu zauważyć jedno. Dzisiaj lepiej niż w chwili powstawania koncepcji Rudzińskiej widać tło polemiczne powyższych definicji. Z jednej strony była to polemika z uproszczoną próbą zaadaptowania marksistowskiej teorii społecznej do badań nad literaturą XX wieku. W tej wersji relacje między „typem” a „stylem” kultury literackiej sprowadzały się, z grubsza biorąc, do schematycznie opisywanych relacji między środkami produkcji a stosunkami produkcyjnymi. Z drugiej strony przedmiotem polemiki były pewne koncepcje Stefana Żółkiewskiego, który konstruując na materiale polskiej XX-wiecznej kultury literackiej modele kultury upolitycznionej, kultury autotelicznej i kultury masowej pomijał całą sferę stosunków między świadomością twórców a przemianami „typu” kultury³.

Wedle zarysowanej tu koncepcji literatura ustanawia jakby swoje własne społeczeństwo (składające się z mniej lub bardziej ostro wydzielonych grup publiczności literackiej), stabilizatorem zaś jego zachowań staje się kultura literacka będąca integralnym elementem *universum* kulturowego danej epoki.

Znaczny stopień uogólnienia tych założeń ukrywa przed czytelnikiem całą sferę pytań o związki między kulturą literacką a kulturą w ogóle; komunikacją literacką a komunikacją społeczną, czy wreszcie między tym, co „literackie”, a tym, co „społeczne” w przedmiocie rozważań. Są to pytania ze wszech miar kłopotliwe i — mimo wpływu czasu — w równym stopniu odnoszą się do książki Rudzińskiej, jak i do prac nowszych⁴. Głównie zaś dotyczą właśnie problematyki Nadawcy. W nowszych badaniach skomplikowane kwestie działania pisarzy i krytyków ustępują miejsca zainteresowaniu uczestnikami procesu produkcji, dystrybucji i upowszechnieniowego pośrednictwa. W konsekwencji częściej analizowane są role producentów, dystrybutorów, kontrolerów i animatorów współorganizujących proces literackiej komunikacji i wywierających niejednokrotnie decydujący wpływ na jej zakres i charakter niż tradycyjnie badane w perspektywie historycznoliterackiej role pisarzy.

³ Zob. S. Żółkiewski: *Modele literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*, s. 300—301; *Kultura literacka 1918—1932*. Wrocław 1973. Rzecz by można nieco przewrotnie, że koncepcje Rudzińskiej bliższe są nowszym pracom S. Żółkiewskiego (zob. *Modele literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. W: *Kultura — socjologia — semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, zwłaszcza s. 131).

⁴ Zob. K. Dmitruk, *Literatura — społeczeństwo — przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980.

Uwaga ta wskazuje na pewną pograniczność książki Rudzińskiej. Książka ta sytuuje się między dwoma typami socjologiczno-literackiej refleksji — historyczno-literacką a socjologiczną. Z tej też racji podlega dwu najostrej wyartykułowanym współcześnie paradygmatom poznawania wzajemnych relacji między literaturą a społeczeństwem: naturalistycznemu (wywodzącemu się z koncepcji Taine'a i adaptowanemu na gruncie marksizmu przez Plechanowa) i — będącemu reakcją nań — paradygmatowi relatywistycznemu (szczególnie wyraźnie opisanemu w pracach strukturalistów)⁵. W tej pogranicznej sytuacji prac Rudzińskiej szukać należy źródeł pewnej niejasności — widocznej — przykładowo, w rozumieniu tytułowej kategorii: kultury masowej.

Nie wydaje się, by wspomniana niejasność dotyczyła, jak sugeruje w swej recenzji książki *Między awangardą a kulturą masową* Grażyna Borkowska, braku rozróżnienia między upowszechnianą w pierwszym ćwierćwieczu naszego stulecia kulturą podporządkowaną regułom „dobrego smaku” a powstającą dopiero wówczas „kulturą masową” w nowoczesnym rozumieniu⁶. Sądę, że owa niejasność dotyczy innego, fundamentalnego i przez samą autorkę rozpoznanego w całej jego ważności problemu: relacji między „typowymi” a „stylowymi” wyznacznikami powstającej kultury masowej. Wokół tej przecież kwestii koncentrują się głównie szkice recenzowanego tomu i od jej rozstrzygnięcia zależy w znacznej mierze wynik szczegółowych analiz.

Przed wszystkim trzeba zauważyć, że w odniesieniu do interesującego Rudzińską okresu pierwszych lat niepodległości żądne jest mówienie o kulturze masowej na ziemiach polskich. Żaden z czterech czynników formujących w w. XIX w Europie i Ameryce Północnej model kultury masowej nie jest jeszcze w Polsce dostatecznie wykształcony. Dopiero lata trzydzieste, jak zauważa Stefan Żółkiewski, przynoszą odpowiedni rozwój industrializacji i urbanizacji kraju, względną demokratyzację społeczeństwa, znaczny rozwój oświaty elementarnej i faktyczne pojawienie się technicznych środków masowego komunikowania⁷. Co więcej, ów stopniowy proces kształtowania się „typu” nowej kultury był w znacznym stopniu regulowany przez czynniki „stylowe” — przede wszystkim przez zakorzeniony w tradycji charakter kultury literackiej, o silnych tendencjach dydaktyczno-społeczniowskich. Znamiennym przykładem trwałości tych tendencji jest ograniczenie publikacji literatury sensacyjnej — w ciągu dwóch lat liczba egzemplarzy spadła z 3 mln wydanych w r. 1924 do niespełna 200 tys. w roku 1927, i to przy stałym rozwoju bazy technologicznej i rozpoczętych procesach nowoczesnego kapitalizowania się rynku wydawniczego. Na dodatek zaś stale rósł udział literatury pięknej w ogólnej liczbie publikacji książkowych⁸. Podobny w jakiejś mierze konflikt (choć ze względu na straty w aparacie produkcyjnym ograniczony do procesów „stylowych”) powtórzył się po roku 1944. Tym razem, przy okazji dyskusji o tzw. literaturze dla mas, tradycja kulturowa początkowo „wygrała”, tak z „charakterem porządku społecznego danego miejsca i czasu”, jak i z „ideologią społeczną ustroju”.

⁵ Ze względu na centralny charakter problemu paradygmatów we współczesnej refleksji socjologiczno-literackiej należy czytelników skierować do tekstów podstawowych: S. Żółkiewski: *Kultura — socjologia — semiotyka literacka*, zwłaszcza cz. 2; *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa 1980. — A. Mencwel, wstęp w antologii: *W kręgu socjologii literatury*. Warszawa 1978.

⁶ G. Borkowska, *Tertium non datur?* „Teksty” 1979, nr 5.

⁷ S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918—1932*.

⁸ A. Kłosowska, *Kultura masowa w Polsce po odzyskaniu niepodległości*. „Kultura i Społeczeństwo” 1979, z. 1/2, s. 71

W tej sytuacji trzeba by zadać pytanie: wokół czego koncentrowały się niepokoje i alternatywne wizje ukształtowane przez polski futuryzm i ekspresjonizm, przez Witkacego i Peipera? Pierwszą odpowiedź, dotyczącą jakby środowiskowo-profesjonalnej artykulacji owych niepokojów, przynosi tytuł jednego ze szkiców: *Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia?*

W recenzyjnym przybliżeniu, tylko rekonesansowo, analizuje Rudzińska relacje między kryzysem kultury dominującej w danej epoce a procesem rodzenia się kultury nowej, po części antagonistycznej (jak w wypadku Awangardy), po części zaś całkowicie odmiennej (kultura masowa) od kultury panującej.

Pierwszy z tych kryzysów — zapowiadany przez *Der Untergang des Abendlandes* Spenglera, *Nowe formy w malarstwie* S. I. Witkiewicza czy *Upadek cywilizacji zachodniej* Znanieckiego — organizuje wyobraźnię twórców związanych zarówno ze „Zdrojem” jak i z futuryzmem, włoskim i polskim. Drugi kryzys, spóźniony po części i dlatego mający postać prowincjonalnie polską (a w konsekwencji w znacznej mierze będący reakcją wtórną, „przeżyciem już przeżytego” wcześniej w Europie i Stanach Zjednoczonych), zapoczątkowany został przez Październik 1956 i choć w znacznej mierze powodowany jest ostatecznym przekroczeniem kolejnego progu umasowienia, do końca pozostaje również problemem swoiście „politycznym”.

Kryzys w obu tych wypadkach autorka uznaje za pewnego rodzaju przesilenie, obserwowane bez angażujących emocje wartościowań. Coś się kończy, zmiana zaczyna ulegać dotychczasowa hierarchia wartości; niewzruszone, wydawałoby się, granice poznania nie wytrzymują nacisku nowych, nie dających się klasyfikować w tradycyjnych systemach, faktów. A jednocześnie pierwiastki „nowego” nie tworzą zorganizowanych całości i co najwyżej można je dostrzegać w znacznym rozproszeniu. Reakcją na „przesilenie”, jak twierdzi autorka omawianej książki, są właśnie próby opisanie nowych form pojmowania sztuki i roli artysty.

Fakt, że wspomniane tu dwa „przesilenia” należą do tych wydarzeń XX-wiecznej historii, których skutki odczuwamy nadal, choć w nierównym stopniu, wystarczy, by uznać ten obszar problemowy za kluczowy dla współczesnej refleksji nad przemianami kultury. Nie można również zaprzeczyć, iż najdonioślejsza dotychczas polska próba stworzenia teorii kryzysu kulturowego wiąże się z pracami Stanisława Brzozowskiego. Różnice i związki między *Legendą Młodej Polski* a manifestami i programami Zdrojowców i futurystów, Witkacego i Peipera, to jeden z nieuwzględnionych w książce Rudzińskiej wątków. Analiza tych wątków wzbogaciłaby przedstawiony tam obraz. Przede wszystkim dotyczy to trzech podstawowych mitów rodzącej się wówczas kultury: mitu jej „masowości”, technologicznego postępu i dezintegracji społecznej (atomizacji społeczeństwa). Dominacja owych mitów w refleksjach artystów określiła — jak sądzę — charakter relacji między zachwytem nad erupcją cywilizacji (lub lękami przed nią) a kryptonimowanymi, jako problem estetyczny, obawami przed zorganizowanymi ruchami proletariatu. „Masa”, która miała wedle ówczesnych przewidywać przyczynić się do ostatecznego upadku dominującego wówczas typu kultury mieszczańskiej, była satanizowana, jak i w swej charyzmatycznej roli sakralizowana — w zależności od ideowych wyborów, jakich po latach dokonywali awangardyści. Przykład Aleksandra Wata i Adama Ważyka właśnie ze względu na związki literacko-polityczne wymaga szczególnej uwagi. Bez wspomnianych tu „nieobecnych” wątków analizowany przez autorkę problem samookreślenia się twórców wobec nowej cywilizacji, problem usytuowania w niej sztuki i miejsca artysty w nowym układzie społecznym, pozostaje nie rozwiązany.

Luki i dysproporcje w doborze materiału (4 teksty poświęcone początkom wieku i 1 artykuł o reakcji twórców na zaawansowaną w Polsce kulturę masową) nie pozwalają uznać książki za wyczerpujący przegląd problematyki. Przedwcześ-

na śmierć autorki uniemożliwiła projektowane przez nią kontynuacje: odkrywcze intuicje Rudzińskiej czekają na badawcze wypełnienie. Rozprawy zebrane w książce *Między awangardą a kulturą masową* tym dotkliwiej uświadamiają fakt, iż w polskiej refleksji nad przemianami kultury literackiej nie uwzględniono okresu 1932—1956⁹. A więc lat tych procesów, które przenosiły analizowane przez Rudzińską wyobrażenia i lęki prądów awangardowych na świadomość twórców, działających w realnej przestrzeni kultury masowej.

Lata znaczone cezurami 1932, 1939, 1944, 1956 nie stanowią oczywiście żadnego okresu zamkniętego. Wręcz przeciwnie. Charakteryzują się różnorodnymi zjawiskami, które jednak w ostateczności złożyły się na specyficzny kształt współczesnej świadomości twórców. W jakiej mierze mistyfikowane częstokroć procesy zmian świadomości zależały od zmian typu kultury — pozostaje kwestią otwartą. Nie znamy związku między refleksją nad stanem kultury w okresie zbliżania się do drugiego progu umasowienia kultury, gwałtowną degradacją przede wszystkim technologicznej sfery przekazu w czasie okupacji, a mistyfikacjami kulturowymi pierwszych lat powojennych i „rewolucji kulturalnej” okresu 1948—1956.

Można założyć, że zachodzące w czasie wojny i okupacji procesy folkloryzacji kultury, przy jednoczesnym formowaniu się dydaktyczno-społecznikowskiego modelu kultury konspiracyjnej oraz przy mobilizowaniu przez okupanta obiegów tzw. trywialnych, złożyły się również na specyficzny etap kształtowania się polskiej kultury masowej. Towarzyszące wymienionym zjawiskom procesy zrównywania klas społecznych, radykalizowania się środowisk ideowych, odwrócenia hierarchii i uzależnienia przestrzennego między miastem, dworem a wsią przy jednoczesnym wzajemnym zbliżeniu tradycyjnie odrębnych środowisk, zniszczenie instytucji kulturalnych, zmniejszenie się roli grup narodowościowych współzamieszkujących na terenach polskich wraz ze zniszczeniem nowoczesnego centrum kulturowego — Warszawy (co doprowadziło po wojnie przejściowo do dominacji Krakowa i Łodzi) — były dodatkowymi czynnikami formowania się kultury umasowionej.

Po roku 1944 powtórnie i w odmiennym planie ożył problem upowszechniania kultury, popularyzacji literatury, kwestie wzajemnego stosunku sztuki dla elit i dla mas. Ujawniła się też w nowym świetle determinująca rola polityki kulturalnej w procesie produkowania dzieł wysoko- lub niskoartystycznych. Jeden z najistotniejszych problemów ówczesnych dyskusji zawierał się w pytaniu, czy masy będą w stanie od razu odbierać literaturę wysokoartystyczną dotychczas zarezerwowaną dla czytelnika inteligenckiego, czy też niezbędny jest etap przygotowawczy, z lekturą wartościową pod względem dydaktycznym, ale artystycznie uproszczoną. W samym sposobie formułowania tego pytania zawierała się wysoka ocena funkcji literatury i roli pisarza w kształtowaniu nowego społeczeństwa. Jednocześnie twierdzono, że w zmienionych warunkach politycznych i społecznych nastąpi również zmiana tradycyjnych stosunków w obrębie kultury — pojawi się nowy, masowy czytelnik. Sam problem, jak pośrednio uświadamia książka Rudzińskiej, nie był czymś nowym, ale realizacja sformułowanych 20 lat wcześniej haseł świadczyć miała o zasadniczych przemianach w sposobach myślenia literatów o swoich rolach, zadaniach i funkcjach społecznych.

Owe sposoby w zasadzie dadzą się sprowadzić do opozycji dwóch różnych programów rewolucji kulturalnej. Model „demokratyczny” zasadzał się na przekonaniu, że przy znacznych różnicach w zakresie aktywności kulturalnej między twórcami a biernymi odbiorcami głównym zadaniem staje się upowszechnianie wśród — jak pisano — „mas robotników i chłopów” kultury elitarnej. U podstaw

⁹ Po części tylko problematykę tę podejmują Dmítruk (*op. cit.*) i Ziękowski (*Modele polskiej konspiracyjnej kultury literackiej*. W: *Kultura — socjologia — semiotyka literacka*).

tych przekonań leżało wąskie rozumienie kultury — jako dziedziny działalności zamkniętych kręgów specjalistów. Alternatywnym projektem miał być, początkowo bardzo nieśmiało formułowany, program „socjalistycznego” rewolucjonizowania kultury. Podstawowym założeniem tego programu było przekonanie o większej aktywności kulturalnej odbiorców niż profesjonalnych twórców (aktywności artystycznej i ideologicznej przede wszystkim), co pozwalało żądać radykalnych przekształceń infrastruktury kulturalnej („typu” kultury) oraz tworzenia nowych dzieł, odpowiadających proletariackiej świadomości¹⁰. Politycznej i teoretycznej mistyfikacji obu tych programów przy jednoczesnym praktycznym realizowaniu założeń drugiego z nich towarzyszyły znamienne procesy przemian w świadomości literatów. Od rewolucyjnej euforii do katastroficznych wizji po roku 1956.

Szkic *Pisarz wobec kultury masowej. (Wybrane problemy autorefleksji literackiej lat 1956—1966)* jest właściwie przykładem przejścia nad wyżej charakteryzowanymi procesami. Analiza postaw literatów polskich wobec autentycznego procesu przeobrażeń kultury (przekroczenia kolejnego progu jej umasowienia) wykrywa zadziwiającą skłonność twórców do mistyfikowania własnej grupowej sytuacji. Źródła konstruowanych przez nich samych opozycji: pisarza—eksperta i pisarza—pomazańca, sztuki — służki prawdy, moralnego i duchowego piękna, i sztuki — rozrywki dla mas, autorka odnajduje w stereotypie pisarza wyalienowanego ze schyłku XIX wieku. O trwałości tego stereotypu decydować musiały jednak jakieś procesy. Rudzińska odwołała się tutaj do takich kategorii, jak „dominujący układ środków komunikacji”, „lansowany przez daną kulturę obraz jej podmiotu” i obraz „podstawowej osobowości danej cywilizacji” (s. 172). Wbrew technologicznemu kostiumowi tych formuł mamy tu do czynienia z próbą przełamania twardej opozycji „typu” i „stylu” kultury. Kategorie „podmiotu” kultury (podmiotu lansowanego, a więc wymuszanego przez „typ” kultury i jednocześnie artykułowanego w dominujących ideologiach) i „podstawowej osobowości” wskazywać mogą na pojawienie się w orbicie badawczych zainteresowań autorki tych procesów, które wyżej, z konieczności skrótowo, próbowałam charakteryzować. W tej też perspektywie autorefleksje pisarzy polskich z lat 1956—1966 okazać się mogą podwójnie mistyfikowane. Świadome sięganie do stereotypu artysty z przełomu wieków ukrywać może niechęć twórców do rzeczywistej analizy własnego ich udziału w powojennych programach rewolucjonizowania (egalitaryzacji) kultury. Inaczej mówiąc, stereotyp autonomii twórcy zagrożonego kulturalnymi aspiracjami XX-wiecznego motłochu skrywać może stereotyp inny — twórcy „skażonego” współdziałaniem z totalitarnym, monopolizującym kulturę Systemem, który ideę kulturowej równości uczynił jedną z głównych kategorii głoszonej utopii społecznej.

Dopiero na tle ledwo zarysowanych tutaj procesów przemian XX-wiecznej kultury literackiej w Polsce zrozumiała stała się waga propozycji sygnalizowanych w książce *Między awangardą a kulturą masową* i wcześniej sformułowanego przez Kamilę Rudzińską zamysłu stworzenia wyczerpującego obrazu morfologii typów samoświadomości literackiej naszej epoki. Szkice: *Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia?*, *Awangarda a kultura masowa* wraz z poprzednio wydaną książką Rudzińskiej¹¹ stanowią niedokończoną próbę stworzenia

¹⁰ Faktycznie sytuacja była niepomiernie bardziej skomplikowana, identyfikacje polityczne zaś nie przesądzały kwestii wyboru kulturowych alternatyw.

¹¹ K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Źdruju” i Witkacy*. Wrocław 1973. Fragmenty szkiców *Artysta wobec cywilizacji: antagonizm czy harmonia?* oraz *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX w.* weszły w skład *Wstępu i rozdziału Kultura i sprawiedliwość społeczna* w poprzedniej książce.

takiego obrazu. Próbę stworzenia modelu, który w zamiarach ostatecznych służyć miałby rozpoznaniu i zrozumieniu procesów różnicowania się wartości wewnątrz rozwijającej się kultury. Wartości opisywanych przez subtelną sieć relacji między „typem” i „stylem” kultury a formami świadomości i podświadomości grup i poszczególnych pisarzy. Korzystając z ustaleń tak bliskiego autorce Lévi-Straussa można by mówić, że to, co podświadome, zgodnie z antropologią strukturalną rozumiane jest tutaj „jako rodzaj indywidualnego leksykonu historii każdego człowieka”, przy czym, jak zwykle to się dzieje w tej perspektywie badawczej, „słownik” jest mniej interesujący ze względu na cel badań niż „struktura”. Efekty całościowego spojrzenia na analizowane procesy znakomicie widać na tych fragmentach książki, które mają charakter krytyki projektującej. Przykładowo — rozważając możliwe konsekwencje „totalnej” krytyki kultury masowej lat sześćdziesiątych autorka pisała:

„1. Rozpoznanie nieadekwatne do rzeczywistości danego miejsca i czasu, demonizacja zjawiska zwanego kulturą masową, wyrażająca się opisem wyłącznie sytuacji granicznych i upadku wartości w świecie przez nią opanowanym — spowodować mogą widoczny rozdźwięk między werbalną krytyką a faktycznym funkcjonowaniem twórczości w ramach realnego organizmu kulturowego; świadomości literackiej groziłoby wtedy, iż stanie się ona klasycznym przykładem świadomości zmistyfikowanej czy fałszywej.

2. Zbyt często załatwianie przy pomocy mitu kultury masowej, kultury zdegradowanej, rozrachunku pisarza ze współczesnością uobecnia groźbę zacieśnienia kręgu obserwacji literackiej, utraty kontaktu z autentycznymi problemami życia społecznego współczesności.

3. Ostatnio dość wyraziście rysuje się zjawisko anektowania przez kulturę masową nawet krytyki samej siebie. Stało się to modnym motywem: nad upadkiem wartości kulturowych ubolewają nie tylko autentyczni ich twórcy, ale i bohaterowie nie najlepszych filmów, i »Przekrój«. Stąd ciągle obecne niebezpieczeństwo [...] »kiczowatej krytyki kiczu« (s. 179).

Słowa te zostały spisane w r. 1971 i trudno nie zauważyć, że lata, które po nim nadeszły, w znacznym stopniu uprawomocniły te przywidzania. Ogólnym procesom uprzedmiotowienia grup społecznych ulegli i twórcy, mimo że ich statystyczny udział (choć w mniejszym stopniu ich wytworów) w literackiej działalności elektronicznych środków komunikowania uległ niepomíernemu zwiększeniu. Z drugiej jednak strony coraz częściej dochodziło do formułowania diagnoz katastroficznych. Ogłoszono, iż „Poeta dzisiejszy, krytyk i teoretyk — muszą przyjąć na siebie brzemie tej wiedzy, że rzeczywistość mogłaby się obyć bez poezji”¹², krytycy zaś podejmujący wątki bez reszty należące do kultury masowej — jak *science-fiction*, powieści kryminalne i sensacyjne, seriale radiowe i telewizyjne — zgodnie konstatowali fakt czytelniczej obojętności wobec ich trudu. Pojawiły się nie tylko komiksowe techniki twórcze, ale i komiksowy światopogląd, który — jak to się często widzi — stał się wyposażeniem literata w roli eksperta od wszystkiego (twórcy serialu, komentatora wydarzeń sportowych i politycznych, itp). Powstały nowe kategorie: ludzi pióra nie będących pisarzami w tradycyjnym rozumieniu oraz zespoły twórców. A jednocześnie te — wymuszone przez procesy cywilizacyjne, jak również przez polityczne sterowanie nimi — nowe typy zachowań napotkały na opór tradycji kulturowej. Posługując się symboliką roli artysty z przełomu XIX i XX w. można by powiedzieć, że jeżeli w literackiej świadomości lat sześćdziesiątych dominowały symbole pisarza-Boga i pisarza — ofiary tłumy, to w latach siedemdziesiątych mamy już do

¹² K. Mętrak, *Powołanie poezji*. „Kultura” 1976, nr 34.

czynienia z pisarzem-kłownem lub pisarzem-psychopatą. W każdym razie jeżeli chodzi o oficjalny rynek literacki (przykłady z lat ostatnich to *Obłąd* J. Krzysztonia, *Dobranoc* A. Pastuszka czy *Człowiek, który udawał psa* S. Esdena-Tempskiego).

Na te procesy nakładał się proces inny — próby tworzenia obiegu literackich alternatywnych wobec oficjalnych środków masowego komunikowania. Co w efekcie prowadziło, jak można sądzić, do rekonstrukcji tradycyjnych grup publiczności literackiej. Zaczątków tych procesów nie można było jednak dostrzec, patrząc nawet najprzenikliwszym okiem, około roku 1971.

Andrzej Urbański

Jerzy Ziomek, *POWINOWACTWA LITERATURY. STUDIA I SZKICE*. Warszawa 1980. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 404.

Studiom i szkicom zgromadzonym w książce *Powinowactwa literatury* patronuje przekonanie o stałym wiązaniu się literatury z uzupełniającymi, lecz i nieodmiennie modulującymi jej zawartość poziomami, kodami, a i całymi systemami komunikacyjnymi. W porządku problemów, jakie pojawiają się w książce Jerzego Ziomek, jej tytuł jest pierwszym wskazaniem tej właściwości literatury i nazwaniem całej dziedziny zjawisk powstających wokół niej.

Wiadomo, że te modulujące funkcje spełnia wobec literatury zarówno przeniesienie jej na inny poziom tego systemu komunikacyjnego, w którym sama tkwi (np. z autorskiego, pisanego, w odbiorczy, czytany), jak i zastosowanie wobec niej jakichś czynników któregoś z wielu możliwych dodatkowych systemów komunikacji (np. teatru, filmu, telewizji — z obrębu skrajnie polimorficznej kultury audiowizualnej). Ale wiadomo także, że sama literatura wobec treści konstytuujących te mniej lub więcej obce jej „całości” komunikacyjne występuje w funkcjach modulujących (stając się np. ośrodkiem przeciwieństw między tradycją a tym wszystkim, co odbiorcy biernie z niej przyjmują, a komunikacją).

Z zebranych w książce prac widać jasno, że to wnikanie utworów literackich w czytelnicze poziomy komunikacyjne i to łączenie się ich z całkiem obcymi systemami komunikacyjnymi interpretuje Ziomek jako procesy uzależniające wzajemnie obie występujące w nich „strony”. Stanowisko Ziomek w tej sprawie warte jest podkreślenia, gdyż rozważając przekształcania, jakim ulegają utwory literackie, w tym także dramatyczne, w teatrze, filmie, telewizji, niejako mimowolnie uprzywilejowuje on stronę odbiorczych czynności inscenizacyjnych, wobec których nawet utwory dramatyczne są z pozoru zupełnie bezbronne. Poza tym aktualnie większość problemów literatury rozpatruje się „z punktu widzenia odbiorcy”, przeceniając — o czym Ziomek kilkakrotnie wyraźnie pisze — zależność jej historycznego zaistnienia od różnie manifestowanych postaw poznawczych czytelników wobec niej.

Chociaż więc w odbiorczych odniesieniach się ludzi do literatury rzeczywiście materializują się jej „powinowactwa”, jej „wchodzenie w związki”, ważne jest to, że samo inicjowanie i ukierunkowywanie tych procesów dokonuje się w niej i poprzez nią. Ziomek skłonny jest twierdzić, że nawet gdy styka się ona z typem odbiorczych czynności inscenizacyjnych, których istotą jest nie tylko znaczeniowe, ale i materialne przekształcanie formy jej istnienia, nie pozostaje ani nieaktywna, ani całkiem bezbronna. We wstępie poprzedzającym zebrane w książce prace, chcąc precyzyjniej niż w tytule określić dziedzinę, w której odbywa się ten proces, odwołał się Ziomek do sformułowania paradoksalnego: „związki, które pociągają za sobą niesuwerenność literatury, ale zarazem uwypuklają jej rolę hegemoniczną