

Teoria systemu społecznego obiegu literatury¹

ABSTRACT. Faulstich Werner, *Teoria systemu społecznego obiegu literatury* [Theory of the Social System of Literature Circulation]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 435–451. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.24.

The main hypothesis of literature circulation in a theory system can be formulated as follows: literature circulation is an inextricable element of literature, while literature constitutes an integral part of literature circulation. To provide evidence to this supposition, it is necessary to draw from the definition of a system proposed by Helmut Wilke in his *Systemtheorie* (1982). The social circulation of literature demands the emergence of a series of subsystems which, as part of the system, are characterised by their own factors, relations and ways of organisation. The most important category, enabling us to tell the difference between various subsystems of the literature circulation, is the medium. It goes without saying that any kind of literature is passed on via a particular kind of medium, i.e. the novel through the medium of the book, radio drama through the medium of radio, the feature film through the medium of film, stage drama through the medium of theatre, etc. It is impossible to separate “Literature” from “Circulation”. As a consequence, the history of literature is neither a pure history of a particular piece or utopia (the latter being the approach of the idealistic literary studies), nor pure history of media (technology) as a part of a general history of communication and society (which is the journalism approach). Instead, it clearly separates itself from both, i.e. as a history of a mediated utopia.

KEYWORDS: system theory, literature, social literature circulation, contingency

System

Dawne podejście do obiegu literatury [Literaturbetrieb] jest z perspektywy „socjologii literatury” tak staroświeckie, jak zamierzchłe jest dzisiaj postrzeganie Ziemi jako dysku. Jest ono nie tylko z natury rzeczy alogiczne i najeżone aporiami, lecz także uniemożliwia rozwiązanie wszelkich zasadniczych problemów, takich jak stosunek literatury do społeczeństwa lub relacja estetyki do historii. „Socjologia literatury” jako teoretyczny punkt wyjścia nie przystaje już do kompleksowości zakresu przedmiotu badań. Mówiąc wprost, dotyczy to „klasycznych” przyczynków Hansa Norberta Fügena, Roberta Escarpita, Alphonsa Silbermanna itd. (intencją piszącego nie jest jednak pomniejszanie ich historycznych dokonań), ale odnosi się także do nowszych opracowań poświęconych społecznemu obiegowi literatury, których

¹ Wyd. oryg.: W. Faulstich, *Systemtheorie des Literaturbetriebs*, [w:] *Medienkulturen*, München 2000, s. 13–27. Za zgodę na tłumaczenie tego tekstu chciałbym serdecznie podziękować Pani Doktor Ricardzie Strobel (przyt. K.K).

z punktu widzenia „socjologii literatury” nie da się lepiej obmyślić – przykładem jest zredagowana przez Heinza Ludwiga Arnolda praca zbiorowa *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland* (1981, wyd. drugie).

Za nowe podejście – po socjologicznej zmianie paradygmatu – trzeba raczej uznać teorię systemu. Fundamentalne znaczenie mają tu przede wszystkim prace Talcotta Parsonsa i Niklasa Luhmanna. Choć w pełni nie dowiedziono użyteczności proponowanych tam kategorii i strategii wyszukiwania tudzież rozwiązywania problemów w obrębie literaturoznawstwa (wciąż jeszcze pozostaje wiele do zrobienia), to jednak o konieczność takiego transferu teorii i o jego zasadniczą wydajność od dawna nie trzeba już kruszyć kopii, nie zważając na przykry stan rzeczy, że większość literaturoznawców tak po prostu nie przyjęła dotąd do wiadomości niestandardowych inicjatyw badawczych. Gwoli egzemplifikacji przywołajmy na pamięć przyczynki *Veränderungen des Literaturbegriffs* (1975) Helmuta Kreuzera lub *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* (1980) Siegfrieda J. Schmidta. Już przed dziesiątkami lat domagano się bądź też przedstawiono w nich po pioniersku nową koncepcję ogólną zakresu przedmiotu literaturoznawstwa: nowe rozumienie literatury, które nie zapoznaje więcej pojęcia obiegu literatury. Podchwycili to wszakże tylko nieliczni.

Główna teza obiegu literatury w teorii systemu brzmi następująco: obieg literatury jest nieodłączną częścią literatury, a literatura stanowi integralną część obiegu literatury. Zapożyczając przykładowo definicję systemu z wprowadzenia do *Systemtheorie* (1982) Helmuta Willkego, należy dodać jedno: obieg literatury jako rozwijający się system oznacza obejmujący całość związek części ze wzmożonymi i produktywnymi relacjami ich wzajemnie oddziałujących na siebie elementów; specyficzny charakter tych relacji i ich produktów wyznacza własne terytorium, które symbolicznie-zmysłowo daje się odgraniczyć od innych terytoriów lub systemów. Tym samym dobiega końca błędny skądinąd a wygodny podział pracy literaturoznawstwa i teatrologii (tu dramat, tam przedstawienie). Stare podejście ograniczające się do perspektywy „socjologii literatury” i nowe – zakładające teorię systemu – można by hasłowo skontrastować w sposób następujący:

Z perspektywy „socjologii literatury”	Z perspektywy teorii systemu
Różne instancje, jak np. autor, wydawca, krytyk	Różne podsystemy, obwody regulacyjne i czynniki
Pojedynczym instancjom można przyrzeć się oddzielnie	Czynniki pojmowane są integralnie, w relacji do siebie
Instancje jawią się jako utrwalone (stan)	Podsystemy i obwody regulacyjne jawią się jako dynamiczne (proces)

Stosunki między instancjami jawią się jako jednostronne, jednowymiarowe i normatywne	Stosunki między pojedynczymi czynnikami jawią się jako współzależne, kompleksowe i kontyngentne
Podstawowe konflikty między instancjami jawią się jako możliwe do zindywidualizowania i do rozwiązania w częściach	Podstawowe konflikty między pojedynczymi czynnikami a podsystemami jawią się jako zależne od systemu i możliwe do rozwiązania wyłącznie w całości
Linearny łańcuch instancji (od autora do czytelnika)	Funkcjonalne połączenie w sieć wszystkich czynników wewnątrz podsystemów
Obieg literatury jawi się jako jednowarstwowy, jako „obieg zewnętrzny” w stosunku do literatury, i spotyka się z zainteresowaniem szczególnie w detalu	Obieg literatury jawi się jako wielowarstwowy, jako część samej literatury, i spotyka się z zainteresowaniem szczególnie jako całość
Obieg literatury postrzegany jest przede wszystkim w sposób systematyczny i wyzuty z historii	Obieg literatury postrzegany jest wyłącznie w kontekście historycznym
Sensowność i funkcja określają się w głównej mierze zgodnie z samozrozumieniem poszczególnych instancji i grup	Sensowność i funkcja określają się w głównej mierze zgodnie z kontyngencją osób działających wewnątrz systemu i jego relewantnych środowisk

Zestawianie to należy rozwinąć i zniuansować. W tych rozważaniach możemy uwzględnić w szerszym zakresie tylko niektóre kluczowe pojęcia z prawej kolumny: jako szkic niepełny i narysowany jedynie grubą kreską.

Podsystem

Tak wysoce kompleksowe systemy, jak obieg literatury jako obszar sensu i działania, wymuszają wewnątrz systemu tworzenie szeregu podsystemów z każdorazowo własnymi czynnikami, powiązaniami i sposobami organizacji. Może dojść do tego, że podsystemy częściowo zaczynają rozwijać lub wykazywać własne cechy tożsamościowe. Pozostają one w dalszym ciągu rzeczywiście zintegrowane z systemem i – najogólniej biorąc – podlegają ukształtowanemu hierarchicznemu porządkowi.

Najważniejszą kategorią pomocną w odróżnianiu podsystemów obiegu literatury jest medium. Wszelka literatura jest przekazywana medialnie: powieść przez medium książki, słuchowisko przez medium radiofonii, film fabularny przez medium filmu, dramat przez medium teatru itd. Nie ma literatury bez medium – są to media ludzkie (śpiewak, narrator, aktor itd.), media drukowane (książka, czasopismo, zeszyt itd.), media elektroniczne (film, płyta gramofonowa, telewizja itd.) bądź też media cyfrowe (komputer,

multimedia, World Wide Web itd.). Wszelkie działanie wewnątrz systemu obiegu literatury jest zorientowane na medialny charakter literatury: księgarz sprzedaje oprawne w skórę powieści, widz kinowy ogląda filmy fabularne, piosenkarz rockowy wykorzystuje płytę gramofonową, krytyk teatralny idzie do teatru itd. Jeśli przykładowo przyjrzyć się (historycznie jak przy każdym podejściu systemowo-teoretycznym) obiegowi literatury czasów nam współczesnych, okaże się, że dzieli się on na liczne określone medialnie podsystemy. W szczególności chodzi o następujące z nich (w kolejności niealfabetycznej²):

Medium	Literatura	Nieliteratura
Książka	np. powieść, komiks, opowiadanie	np. książka telefoniczna, książka popularnonaukowa, książka kucharska
Komputer	np. computer novel [powieść komputerowa], computer fiction [literatura komputerowa]	np. program sortowania, gra komputerowa
Telewizja (kablowa, satelitarna)	np. film telewizyjny, serial, film fabularny	np. wiadomości, teleturniej, program rozrywkowy
Film	np. film fabularny, film animowany	np. film edukacyjny, film dokumentalny
Zeszyt	np. powieść, komiks, krótka forma prozatorska	np. instrukcja obsługi, zeszyt z krzyżówkami
Radiofonia	np. słuchowisko, czytanie literatury	np. audycja muzyczna, wiadomości giełdowe
Plakat (graficzne media literatury)	np. liryka komercyjna, slogan, sentencja	np. pozbawiony tekstu plakat fotograficzny lub artystyczny
Płyta gramofonowa	np. muzyka pop, nagranie przedstawienia teatralnego, odczyt poezji, słuchowisko	np. muzyka klasyczna, nagranie dokumentalne (np. przemówienie polityczne)
Teatr	np. teatr uliczny, sztuka teatralna	np. spotkanie przedwyborcze, kłótnia małżeńska, codzienna gra z podziałem na role
Wideo	np. film fabularny na kasecie wideo	np. film informacyjny na kasecie wideo
Czasopismo	np. nowela, powieść, wiersz	np. sprawozdanie o skandalu
Gazeta	np. powieść, opowiadanie, historia obrazkowa	np. artykuł wstępny, glosa, komentarz

² W oryg. ze względu na język niemiecki autor zachowuje porządek alfabetyczny (przyp. K.K., M.K.).

W każdym z tych podsystemów są produkowane, dystrybuowane, recypowane i przetwarzane dzieła literackie. Ma się rozumieć: w różnym zakresie. Po pierwsze, może się to odnosić do obszarów literatury ograniczonych ramami poszczególnych mediów: medium filmu (kinowego) dla przykładu to w dzisiejszych czasach medium literatury pierwszego planu; dzieła nie-literackie, takie jak kroniki filmowe, filmy edukacyjne, prywatne filmiki z wakacji itp., mają – jeśli chodzi o ilość – mniejsze znaczenie. I na odwrót, medium książki przykładowo to obecnie tylko drugoplanowe medium literatury; zapośrednicza ono przede wszystkim dzieła nie-literackie (informacje popularnonaukowe, funkcja zachowująca). Po wtóre, może się to odnosić też do całości systemu. I tak literatura w medium telewizji dociera do zdecydowanie największej liczby odbiorców, zyskując przy tym szczególną doniosłość. Literatura w medium komputera jest wszakże w Republice Federalnej Niemiec jak dotąd mało rozpowszechniona i wciąż nie odgrywa jakiegokolwiek donioślejszej roli, w przeciwieństwie do gwałtownego wzrostu danych w World Wide Web.

Jeśli wzajemny stosunek podsystemów rozważyć nie pod względem ilościowym, lecz jakościowym, zgodnie z kryteriami idealistycznej estetyki XIX wieku, to książki – dokładnie na odwrót – przypadnie ranga najwyższa. Z systemowo-teoretycznego punktu widzenia warto by zbadać tu pewne ciekawe przeciwieństwo pod względem jego subiektywnych i społecznych funkcji: z jednej strony przewyższająca faktycznie wszystko dominacja na przykład medium zeszytu, gazety i czasopisma dla takich przejawów literatury, jak powieść, z drugiej zaś przewyższające wszystko kulturowe uznanie dla (przykładowo) medium książki, jeśli chodzi o ten sam rodzaj literatury (powieść) – ewentualnie medium telewizji jako medium wiodące, w ocenie kulturowej natomiast dominujące będzie medium książki itd.

Każdy z wymienionych tu podsystemów bądź każde z mediów – w innych czasach dominowały inne media, w XVIII wieku był to na przykład list – podlega zawsze specyficznym dla nich prawidłowościom. Te, po pierwszym renesansie badawczym, wydobyto dopiero na światło dzienne, wciąż jeszcze daleko do dogłębnego ich zbadania przy wykorzystaniu szerokiej podstawy naukowej. Przez „prawidłowości” należy tu rozumieć specyficzne dla medium możliwości i ramy działania, które można ująć pojęciowo jako kontyngencje estetyczne. Wraz z tą kwestią otwierają się zresztą ogromne możliwości współpracy dla literaturoznawstwa i publicystyki.

Czynnik referencyjny

Wewnątrz różnych podsystemów obowiązują po części zupełnie odmienne zasady porządkujące i relacje między pojedynczymi czynnikami, które

powinny zostać dopiero przebadane, i to oddzielnie dla poszczególnych zakresów. Jednak istnieją także czynniki odniesienia, które – mniej lub bardziej wyraźnie ukształtowane – dają się zaobserwować we wszystkich podsystemach. Przez pojęcie czynnika odniesienia rozumie się określony czynnik w kompleksie licznych zmiennych, który w obrębie jakiegoś obrotu regulacyjnego dominuje o tyle, o ile wszyscy działający (pozytywnie lub negatywnie) do niego się odnoszą. Czynnik referencyjny funkcjonuje zarazem jako punkt krystalizacji wszystkich uczestniczących w obiegu literatury i jednocześnie charakteryzuje także samo dzieło literackie. Jak wolno domniemywać, jego znaczenie polega w niemałym stopniu na tym, że można go użyć do sterowania procesami zmian i ingerencji w (pod)system.

Badania nad społecznym obiegiem literatury wykazały dotychczas już trzy ważne czynniki referencyjne, które dzisiaj zaznaczają swoją obecność jedynie wraz z częściowymi obszarami nakładania się, mając oczywiście różny zasięg, a dla uczestniczących różną wyrazistość: jest to, po pierwsze, lista bestsellerów³. Chodzi tu o wynalazek w gruncie rzeczy dwudziestowieczny, który obecnie dotyczy już nie tylko powieści, lecz także muzyki pop (listy przebojów, parady hitów), seriali telewizyjnych (poziom oglądalności, zasięg), sztuk teatralnych (okres wystawiania sztuki, wyprzedane bilety na przedstawienia), filmów fabularnych (poziom osiągniętego zysku, najlepsze filmy roku), literatury komputerowej (oprogramowanie gwarantujące sukces), filmów wideo (bestseller wypożyczanych filmów) itd. Bestseller listy służy jako przedmiot szczególnego zainteresowania lub czynnik referencyjny zarówno producentom, jak i handlowcom oraz odbiorcom względnie nabywcom. Także samo dzieło literackie podlega kwalifikacji na podstawie pozycji zajmowanej na liście. Lista bestsellerów jako czynnik referencyjny implikuje w znacznym stopniu międzynarodową wymianę literatury – dzieje się tak choćby wtedy, gdy amerykański bestseller numer jeden (powieść lub serial telewizyjny) w sposób preferencyjny bądź oczywisty przedostaje się w tłumaczeniu zarazem na rynek niemiecki. Okazuje się, że ma ona decydujący wpływ również w obiegu literatury między systemami wewnętrznymi, gdy na przykład niemiecka bestsellerowa powieść z listy pojawia się w wydaniu licencjonowanym, pośród literatury proponowanej i faworyzowanej przez niemieckie kluby książki, lub gdy odnosząca sukcesy sztuka teatralna trafia jednocześnie na sceny prowincjonalne.

Drugim czynnikiem referencyjnym jest gatunek. Definiuje się go w gruncie rzeczy na podstawie płci, to znaczy – mniej lub bardziej jednoznacznie – rozróżnia literaturę męską i kobiecą. Ten czynnik referencyjny, jako wyjątkowo wymowny, został ukazany na przykładzie powieści w medium

³ Zob. W. Faulstich, *Bestseller – ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Über den Zusammenhang von Wertewandel, Marktmechanismen und Literaturfunktionen aus medienkulturrhistorischer Sicht*, [w:] *Medienkulturen*, München 2000, s. 213–226.

zeszytu. Niemniej jednak w tym samym stopniu dotyczy on jednocześnie filmu fabularnego i pozostałych rodzajów literatury w innych mediach. Pewne obszary niektórych podsystemów – przykładowo wypożyczalnie książek – są określane zasadniczo na podstawie tego czynnika.

Trzeci czynnik referencyjny, aczkolwiek zdecydowanie najmniej rozpowszechniony i najslabiej zarysowany, to system wartościujący krytyków (przekazywany tradycją, częściowo podzielany przez literaturoznawstwo). Jest on wyrażany, najczęściej *implicite*, w felietonach na łamach niektórych dzienników i tygodników (krytyka filmowa, recenzje książek itd.) oraz w samorozumieniu niektórych wydawców, producentów, reżyserów, księgarzy, krytyków telewizyjnych itd. Jako znamieny punkt orientacyjny, jeśli chodzi o powieść książkową, w ograniczonym stopniu znalazł on wyraz w postaci tak zwanej listy najlepszych Südwestfunków⁴ albo „listy 100 książek” tygodnika „Zeit”.

Znaczenie kluczowego pojęcia „czynnik referencyjny” polega w dużej mierze na tym, że czynnik ten sprawia, iż wcześniejsze podziały – na literaturę użytkową i piękną, na „czytanie użyteczne” *versus* „społeczne” *versus* „osobiste” (Peter H. Mann) lub na „literaturę szampową” *versus* „bestseller” *versus* „literaturę wymagającą” – stają się ze swym wrogim nauce wartościowaniem zbyt czyste. Tym samym przesuwają się także rozkłady akcentów przy wyznaczaniu wiodących zagadnień przyszłego literaturoznawstwa i medioznawstwa. Jeśli przyjrzeć się na przykład takiemu fenomenowi literackiemu, jak powieść, to można by uznać, że około 80% wszystkich ukazujących się rocznie nowych tytułów i 90% wszystkich aktów recepcji (lektur powieści) kieruje się czynnikiem referencyjnym gatunku; tylko 19% wszystkich tytułów powieściowych i około 9,5% wszystkich aktów recepcji zwraca uwagę na czynnik referencyjny listy bestsellerów; i wreszcie pozostający zaledwie 1% wszystkich tytułów bądź 0,5% wszystkich aktów recepcji inspirowany jest czynnikiem referencyjnym wartościującym krytyków (co prawdopodobnie wciąż jeszcze jest nazbyt przeszacowane). Rzeczą rozsądną, obok refleksji nad systemem wartościowania krytyków, byłoby zatem podjąć w szerszym zakresie badania nad dwoma pozostałymi, znacznie poważniejszymi czynnikami referencyjnymi.

Zsieciowanie

W dobie całkowicie społecznego podziału pracy, zróżnicowania funkcjonalnego i rosnących współzależności między częściami systemu obiegu literatury, na eksponowanym miejscu należałoby postawić przede wszystkim

⁴ Nadawca radiofonii publicznej Nadrenii-Palatynatu i południowej Badenii-Wirtembergii w latach 1946–1998 z siedzibą w Baden-Baden i ekspozyturami we Fryburgu, Tybindze i Moguncji (przyp. K.K., M.K.).

zwiększenie liczby samych mediów – później jednak także w następstwie rosnącego społecznego znaczenia obiegu literatury w granicach wyraźnie zwiększającego się wymiaru czasu wolnego gwałtownie wzrosła kompleksowość systemu obiegu literatury. Wielowarstwowość osiągnęła tymczasem taki stopień komplikacji, że utrudnia on rozeznanie i ludzi swobodną selekcją mniejszych, łatwiejszych do ogarnięcia jednostek sensotwórczych. Zwrot wielu tradycyjnie zorientowanych literaturoznawców ku starym dobremu kanonowi literatury znanego z przeszłości, możliwie oderwanego od wszelkiego obiegu literatury, daje się tu uchwycić nie tyle jako część powszechnego przesunięcia politycznego na prawo (i z powrotem), ile raczej jako wyraz ich bezsilności ujawniającej niemożliwość odkrycia raz jeszcze jakiegoś jednoczącego sensu w tym wielkim społecznym obiegu literatury i przytłaczającej stercie mediów.

Przez „kompleksowość” i „wielowarstwowość” rozumie się tu wysoki stopień funkcjonalnego zróżnicowania społecznego obiegu literatury. Wystarczy jeden przykład: oba zakresy, biblioteka i księgarstwo – nawet jeśli ograniczyć się tylko do Republiki Federalnej Niemiec – są (już ze swej natury) w tym stopniu wielopostaciowe, że konieczne stają się zaawansowane procesy nauczania, aby omówić jedynie podstawowy rejestr czynności standardowych i koniecznych dla każdego z nich. Obok perspektywy całego szeregu podczynników i mniejszych zakresów działania pojawia się przy tym jako problem mnóstwo odmiennych i możliwych relacji zachodzących między tymi czynnikami i częściowymi zakresami. Przykładowo: na różnych poziomach księgarstwa – choćby tylko schematycznie zestawić księgarstwo hurtowe z sortymentowym – ustrukturywanie jest zupełnie innego rodzaju, a jeśli jeszcze uwzględni się księgarstwo nakładowe wraz z jego krańcowo odmiennymi strategiami działania i interesami, to zamęt okaże się szybko całkowity.

Problem polega w szczególności na tym, że chodzi właśnie nie o utrwalone stany rzeczy, jak w obu tych zakresach egzemplifikacyjnych, które pozostają względnie niezmienione i które można stopniowo ogarniać, „studiować” [„erlernen”] – słowem, zrozumieć jako sensowne, lecz o to, że stany te permanentnie się zmieniają, rozwijają pod naciskiem innych czynników, a więc istnieją w procesach. Na przykład działalność bibliotek od dość dawna zmagają się z wyzwaniem rzuconym przez mikroelektronikę i przetwarzanie danych, z jakim nigdy wcześniej w swej długiej historii, ujmowanej jako czynnik obiegu literatury, nie zetknęła się nawet w przybliżeniu: tak mała jest jej zdolność absorpcji.

Wielowarstwowość jako proces wnosi ze sobą wielowymiarowe zsięciowanie. „Zsięciowanie” oznacza dużą wzajemną i różnorodną zależność między częściami wewnątrz systemu, a także wewnątrz każdego pojedyn-

czego podsystemu, a ponadto między częściami a całością. Zakres biblioteka i księgarstwo, by pozostać przy tym przykładzie, przedstawiają w tej mierze wielowarstwowe sieci obejmujące całą Republikę Federalną Niemiec, które są splecione na odmiennych płaszczyznach i pod całkiem różnym względem. (Przy innych zakresach częściowych są już międzynarodowe zsieciowania mocno zaznaczone). A przy tym w licznych pojedynczych relacjach wykształciły się współzależności, które każdą z tych sieci i ich wzajemne stosunki utrzymują w równowadze. Jeśli wyeliminuje się lub zmieni zasadniczo jeden z konstytutywnych czynników bądź jedną z reguł porządkujących, to zmieni się cały podsystem, a być może nawet system całości. I tak w dyskusji dotyczącej ustalania obowiązujących cen na książki wypróbowano to egzemplarycznie: nie nastawiać się jednowymiarowo i jednorodnie na interesy pojedynczych grup, jak np. księgarze, wydawcy, nabywcy książek, lecz brać pod uwagę uruchomione przez ewentualne uchylenie procesy następcze wewnątrz całego podsystemu książki wraz z ich nieodrodną życzeniowością. To ostatnie sygnalizuje pewną rozpiętość decyzji, jak z niej się w sposób powszechnie znany korzysta w sporze sortymentowego handlu książką z towarzystwami książkowymi. – Ów przykład zaczerpnięty z podsystemu literatury w medium książki wskazuje – ekstrapolując – przemożną obfitość problemów w innych mediach, których rozwiązania zakładają zorientowanie na całość lub przynajmniej muszą być ustalone w transferze od podsystemu do podsystemu.

Im mniej odizolowane są od siebie podsystemy społecznego obiegu literatury, to znaczy im mocniej one się ze sobą splotły i zsieciowały, tym mniejsze jest niebezpieczeństwo konfliktu. Wielowarstwowość, zróżnicowanie, kompleksowość prowokują zsieciowanie i tym samym integrację. Z konkurencji i rywalizacji rodzi się współdziałanie: podsystemy mają skłonności do ujednolicania swoich tożsamości. Zarysowało się to już w takich mediach, jak radiofonia i telewizja („Rundfunk”) lub telewizja i film, lub gazeta i czasopismo, lub także czasopismo i zeszyt. Nowe media cyfrowe uwyrażniają to obecnie najlepiej. Na różne sposoby zsieciowanie zostało już przebadane i także dzisiaj jest z sukcesem eksplorowane wewnątrz społecznego obiegu literatury; istotnymi hasłami byłyby tutaj koncentracja i afiliacja produktów [Produktverbund]. „Koncentracja” to gospodarcze i organizacyjne współdziałanie najróżniejszych czynników pochodzących z rozmaitych podsystemów. W Niemieckiej Republice Federalnej dyskutuje się przede wszystkim o wielkiej koncentracji mediów, także na przykładzie dawno powstałego związku zawodowego pracowników mediów [Medien-Gewerkschaft]. „Afiliacja mediów” to wykraczające poza ramy jednego medium zapośredniczenie samych dzieł literackich, a więc na przykład płyt z piosenkami pop w telewizji lub telewizyjny wieczór pieśniowy na płycie itd., a także „ufilmowanie” powieści,

komiksowe ujęcie filmów fabularnych, koprodukcje filmu kinowego i telewizyjnego lub wersja powieściowa filmu fabularnego itd.

Jednakże tym, co literaturoznawcom mogłoby się wydać jeszcze bardziej zrozumiałe, byłoby już „zsieciowanie” samych literatur. W dzisiejszych czasach współczesna literatura pozwala się opisać i przebadać ze względu na siedem różnych od siebie rodzajów literatury, które literackoestetycznie są już mocno zintegrowane w poprzek podsystemów bądź mediów:

– *dramat* – preferowany w mediach ludzkich (teatr uliczny, scena dramatyczna), a także w medium telewizji i ostatnio w formie odgrywanych ról w Internet Relay Chat;

– *powieść*, to znaczy proza („fiction”) bez względu na długość – w medium zeszytu, czasopisma, gazety, książki, komputera;

– *komiks* jako *strip* lub w dłuższej formie – w medium zeszytu, gazety, telewizji, czasopisma, książki, filmu, komputera;

– *słuchowisko* – w mediach radiofonii i płyty;

– *film fabularny* – w mediach filmu kinowego, telewizji i wideo;

– *piosenka pop*, to znaczy śpiewany i drukowany wiersz wszelkiego autorkamentu: w mediach płyty, radiofonii, książki, czasopisma, telewizji, plakatu;

– i *film telewizyjny*, to znaczy film telewizyjny tak samo jak serial filmowy – w mediach telewizji i wideo.

Z tego punktu widzenia na nowo muszą być rozważone określone rodzaje literatury względnie mediów. Na przykład rodzaje literackie komiksu i piosenki pop zdają się najszerszej rozpowszechnione w większości mediów, a medium telewizji zapośrednicza większość różnych rodzajów literatury. Ujawnia się tutaj wielki deficyt badawczy literaturoznawstwa. Toteż wspomnianie o licznych nowych zagadnieniach, które tym samym pojawiły się w polu widzenia, byłoby w tej sytuacji bezcelowe.

Sens

Pojęcie sensu jest podstawową i dlatego najtrudniejszą kategorią teorii systemu społecznego obiegu literatury. Chodzi tutaj – znowu na podstawie wprowadzenia do *Systemtheorie* (1982) Willkego – o specyficzne dla systemu kryteria, według których rozróżnia się to, co doń przynależne i nieprzynależne. Przez sens należy rozumieć to, co systemowospecyficzne *tout court*. Przy tym można rozróżnić dwa kierunki uderzeniowe: raz sens jako odgraniczenie od sensu innego systemu (granice/ramy), a raz sens od wewnątrz podług obrazów świata, wartości, norm i ról (funkcja). Sens jako mechanizm regulacyjny, wytwarzający porządek wewnątrz systemu i legitymizujący przebiegające w nim procesy.

Dzisiejszy obieg literatury jest naznaczony wprowadzającą zamęt obfitością odmiennych i częściowo w kontrydktoryjnej sprzeczności stojących ujęć sensu, których nie udało się jeszcze nijak poskromić, a co dopiero przebadać. Jak dotąd sens nadawano ryczałtem wielu odrębnym podmiotom, czyniąc to w sposób przesadnie typowy lub tautologiczny, sens, który nader często bezkrytycznie po prostu sprowadzano do konkretnej samoświadomości. Sens autora (jako instancji) wyrażał się zatem w pisaniu (literatura), sens wydawcy w wytwarzaniu i powielaniu, sens księgarza w kolportażu, sens bibliotekarza w wypożyczaniu, sens krytyka w krytyce literackiej, sens czytelnika w lekturze – a sens literaturoznawcy w „analizie” i „interpretacji”.

W rzeczywistości liczy się nie tyle sens idealny, według którego można by rozróżnić mnogie i różnorodne wyobrażenia wartości tudzież ról, ile raczej realny sens społecznego obiegu literatury w jego *totum*. Oznacza to z jednej strony uwzględnienie konkretnej kompleksowości, z drugiej zaś jej redukcję do zaledwie paru konstant sensu [Sinn-Konstanten], jak się dzisiaj już o nich mówi. „Autor” na przykład oznacza powieściopisarzy, którzy piszą w najprzeróżniejszych mediach dla najrozmaitszych grup użytkowników, przy czym napędzani są najróżnorodniejszymi subiektywnymi motywacjami, tak jak reżyserzy filmowi, zespoły produkcyjne zeszytów powieściowych, autorzy słuchowisk, poeci, śpiewacy, aktorzy, nie wyłączając niezliczonych innych „producentów”: od operatora i montażystki do interpretatora piosenek pop, tekściarza reklamowego i kreatora scenarii. Przy tym dają się tu zasadniczo wyodrębnić dwie wszechobjmujące konstanty sensu, które – różnorodnie względem siebie zhierarchizowane – są prawie bez wyjątku miarodajne: po pierwsze, kreatywność zorientowana na produkt i produkcję, a więc inklinacja, parcie lub przymus tworzenia i produkowania literatury; po wtóre, finansowe zabezpieczenie egzystencji, a więc konieczność zarabiania na chleb. Jedno i drugie jest specyficzne dla kreatywnych producentów literackich: po pierwsze, oferuje samourzeczywistnienie i samorozwój, często oparte na egzystencjalnym rozdarciu, emocjonalnie zmiennych nastrojach i osobistym nieszczęściu; dzieło literackie, niczym przepracowanie życiowych traum, przynosi tutaj przynajmniej częściowo ulgę w cierpieniu. I po wtóre, daje zapłatę za – zdawałoby się – samodzielna, w rzeczywistości jednak niewolniczą pracę [abhängige Arbeit]. Każdorazowo chodzi o sens zorientowany na podmiot.

Rzecz jasna nie dotyczy to w ogóle „wydawcy”, a jeśli już, to tylko w dalszej kolejności. Dokładniej ujmując, nakierowany na funkcjonalność „wydawca” ma na myśli raczej firmę niż pojedynczego człowieka w jego subiektywności. Znowu należałoby najpierw przede wszystkim nakreślić kompleksowy obraz całości: wydawnictwa książkowe najróżniejszej maści i rangi, wydawnictwa broszurowe, wydawnictwa gazet i czasopism, spółki

produkcyjne filmów i płyt, publiczno-prawne i prywatne rozgłośnie radiowe itd. A następnie można i tu przedstawić główne konstanty sensu: po pierwsze, maksymalizację kapitału, a po wtóre, wytwarzanie ideologii – obie zatem zorientowane na przedmiot. Najistotniejszy dla niekreatywnych „producentów” literatury interes jest zatem zupełnie inny niż ten, który ujawnia się wewnątrz kreatywno-produktywnych zakresów i czynników. Literatura służy tutaj wyłącznie jako środek do celu – ma funkcję wartości wymiennej. A taki podstawowy konflikt mógłby być rozwiązany jedynie całościowo, nigdy zaś w konkretnym wypadku. Bo też ów sens ze swoim zewnętrznym charakterem instrumentalnym znajduje się we wspólnym obiegu literatury bez wątplenia na szczycie hierarchicznego porządku większości podsystemów, w tym systemu jako całości (jak i ważnych środowisk). Czynniki kapitalistycznego wytwarzania i kolportowania literatury, to znaczy wytwarzania i kolportowania przede wszystkim ze względu na dywidendę lub maksymalizację kapitału, stawia kompetentnie działające na tych obszarach podmioty w pozycji pracodawców, częstokroć naznaczonych monopolistycznie. Wszak tylko wtedy wydaje się powieść, realizuje słuchowisko, kręci film fabularny, drukuje opowiadanie w czasopiśmie, gdy dzieło zdaje kusić zyskiem (lub też być ideologicznie mile widziane). Z tego wynika to, co rzekomo w ogóle nie powinno się zdarzyć w zachodniemieckim obiegu literatury dzisiejszego czasu: cenzura strukturalna. Wyraża się ona w opłacalności jako dominującym mechanizmie selekcji systemu społecznego obiegu literatury. Dotyczy to w coraz większym stopniu nawet „publicznoprawnych” pracodawców, nie bezpośrednio z powodu prywatnej konkurencji, lecz – w obliczu uwarunkowania systemowego – ze względu na wynikającą stąd [tj. opłacalności – K.K., M.K.] presję sukcesu.

Dla większej jasności znów tylko jeden poglądowy przykład na dominację i dokuczliwość skutków tego sensu: wcale znacząca liczba zachodniemieckich profesorów germanistyki wraz ze swymi asystentami i współpracownikami oferowała w latach osiemdziesiątych jako tematy wykładów, konwersatoriów i ćwiczeń, i to w zaskakującej zgodności, klasycznych autorów i ich kanoniczne dzieła: Goethego, Schillera, Heinego, Klopstocka, Rilkego itd. Owo „zglajchszaltowanie” nie było ani złośliwe, ani celowo zainscenizowane, lecz w wielu wypadkach stanowiło po prostu następstwo założenia Deutscher Klassiker Verlag⁵ i jego strategii wydawniczych. Zachodniemiecka germanistyka zajmowała się w sposób uprzywilejowany edycją niemieckich klasyków, ponieważ jednemu wydawnictwu – za atrakcyjne honoraria – udało się pozyskać [verpflichten] dla swego programu

⁵ Wydawnictwo Deutscher Klassiker Verlag zostało założone przez Siegfrieda Unselda w 1981 roku jako filia Insel Verlag (przyp. K.K., M.K).

licznych renomowanych germanistów. Cel wydawnictwa był ewidentny, tym bardziej że opłacani przez państwo urzędnicy literaccy będą aktywni w czasie pracy, a wynagrodzenie naukowców „opłaci się” ponadto dlatego, że zostanie zrzucony na nich ogrom prac redakcyjnych. Równie ewidentne były jednak obciążenia dla germanistyki: na całe lata zagospodarowano renomowanych badaczy, tak że ogromna część ich innowacyjnego potencjału naukowego została praktycznie sparaliżowana naukowo całkiem nieproduktywnym zajęciem – bo 90% wszystkich wydawanych dzieł klasyków stało od dawna do dyspozycji w wystarczająco dobrych wydaniach krytycznych.

Sens tego systemu społecznego obiegu literatury – który w historycznej zmienności okazuje się oczywiście wysoce zróżnicowany i musi być zawsze definiowany na nowo – jest zatem dzisiaj pod względem granic tegoż systemu raczej słabo odcisnięty. Wydawnictwa i towarzystwa produkcyjne jako czynniki i zakresy dzisiaj dominujące w niemal wszystkich podsystemach funkcjonują z coraz większym rozmachem bez zasadniczych problemów także w innych systemach, na przykład przez to, że konglomeraty multimedialne wykupują sieci bistr, hotele lub firmy wypożyczające samochody.

Coś więcej niż tego rodzaju aluzje nie jest tu możliwe. Ważna byłaby zresztą wskazówka, że inne czynniki i podzakresy pozwalają rozróżnić kolejne, całkiem inaczej ukształtowane konstanty sensu (by wspomnieć tutaj tylko czytelnika, słuchacza, widza, w tym teatralnego itd. lub też częściowo dość nieprecyzyjne wyobrażenia literaturoznawców o sensie). Chodzi prawdopodobnie o dany tym samym konflikt konstancji sensu, z których wiele – i to z grupy tych dominujących – nie jest nawet specyficznych dla systemu, konflikt, który tak ewidentnie daje sposobność postawienia pytania o sens literatury bądź o znaczenie społecznego obiegu literatury. Charakterystyczne jest to, jak system obiegu literatury rozstrzyga zasadniczy spór o własną doniosłość, czyni to mianowicie w sposób specyficzny dla systemu: poprzez fabrykowanie ideologii. Ograniczenie społecznego obiegu literatury do starego dobrego dzieła sztuki uświęconego tradycją kanonu literatury książkowej, tak jakby nie było literatury w innych mediach lub estetyki jako teorii autonomicznej literatury względnie obiegu literatury jako „obiegu zewnętrznego”, tak jakby do tego stopnia dało się wykastrować literaturę i pozbawić ją społecznokrytycznego rozmachu [Impetus] lub legendarnego braterstwa księgarń i wydawnictw, autorów i ich wydawców – a przecież ci drudzy wbrew tym pierwszym mają jedynie na uwadze własne cele: zyskać dominację na rynku i pomnożyć kapitał – lub publicystycznej wielkości niektórych słynnych krytyków piszących felietony i literackie dodatki dla konkretnych gazet, w których przecież krytykom dozwolone są jeszcze tylko swoiste gierki uprawiane na marginesach społecznej dominacji [gesellschaftliche Macht], lub roztrząsania „wielkich” i „służących przykładem”

wytworów czarnej przeszłości w nauczaniu języka niemieckiego i literatury w naszych szkołach, tak jakby politycznie restrykcyjne plany nauczania i indoktrynujące, „wystrzegające się wartościowania” cele nauczania mogły faktycznie przedstawiać literaturę jako sensowny obszar ludzkich działań – to tylko przykłady produkcji, kolportażu, recepcji i przepracowywania fałszywych ideologii społecznego obiegu literatury. Nic tak bardzo, żaden inny fenomen czy problem nie prowokuje literaturoznawstwa i medioznawstwa jako kompetentnej dyscypliny naukowej jak właśnie owa rozbieżność sensu domagająca się zgodnego z rzeczywistością, ponownego zdefiniowania specyficznego dla systemu charakteru komunikacji literackiej: literatury jako utopii i gry w społeczeństwie.

Kontyngencja

Tym samym zostało przywołane kolejne kluczowe pojęcie: „kontyngencja”. Przez kontyngencję nie rozumie się tutaj ograniczenia w sensie bycia ustalonym lub zależnością, lecz modalno-teoretycznie alternatywną przestrzeń działania – czy to dla interakcji indywidualnych, czy to dla możliwości rozwoju i zmiany pojedynczych podsystemów lub nawet systemu jako całości. Kontyngencja w społecznym obiegu literatury to istniejąca gradacja wolności i kierunków działania, a więc także możliwości decydowania i sterowania. Pytanie o kontyngencję tematyzuje zasadniczą otwartość zakresów działania i podsystemów, zmienność procesów produkcji, dystrybucji, recepcji i przepracowywania literatury w obiegu literatury.

Można przy tym wyróżnić prawdopodobnie dwa aspekty, które tematyzują tę samą relację części do całości i przedstawiają jedynie różne perspektywy na jedno i to samo: kontyngencja dzieła literackiego rozumiana jako sens historyczny i kontyngencja rozmaitych ról rozumiana w sensie historycznie działających podmiotów (producenci, pośrednicy, odbiorcy, obciążeni przeszłością). Kreatywne postępowanie wnosi sens do dzieła literackiego, które z kolei ze swej strony umożliwia i wymusza działanie. Inaczej: to dopiero sens wymusza akt kreatywny, który wraz z dziełem na powrót wytwarza sens. (Dzisiaj felietonista sam także pisze powieść, krytyk teatralny sam przejmuje kierownictwo teatru, dzieła literackie „robi się” na zamówienie wydawnictw, seriale telewizyjne powstają na żądanie widzów, sztuki teatralne inscenizują sami użytkownicy w IRC itd.). Podmioty działania w obiegu literatury to nic stałego. I nie można oddzielić jednego od drugiego ani nadać czemuś pozycji dominującej, jak choćby działania w odniesieniu do sensu, ponieważ tak kompleksowy system, jakim jest społeczny obieg literatury, nie daje się zilustrować nagromadzeniem pojedynczych działań;

dzieje się tak dlatego, że całość jest czymś więcej niż sumą swoich części i że w przeciwnym razie zniknęłyby emergentne właściwości społecznego systemu obiegu literatury, to jest te właściwości, których nie można objaśnić cechami składników systemowych.

Znany jest teatr epicki takiego Bertolda Brechta, w którym realizował on emergentną właściwość dramatu jako rodzaju literackiego. Znane są także jego wypowiedzi co do alternatywnego użycia medium radia, wkrótce po powstaniu tego nowego podsystemu obiegu literatury: radiofonia jako instrument we władaniu sztuki i pedagogiki, radiofonia jako aparat komunikacji, radio nie tylko jako odbiornik, lecz także jako nadajnik dla wszystkich. O ile teatr epicki dawał się gładko i afirmatywnie zintegrować z mieszczańskim obiegiem teatralnym, a tym samym rozbroić, o tyle dzisiaj świadomość kontyngencji medium radia znajduje się w najlepszym razie jeszcze w niekomercyjnych lokalnych rozgłośniach radiowych – alternatywnej przestrzeni działania, która najwyraźniej rodzi się zawsze jako płaszczyzna emergencji wtedy, gdy dokonują się większe zmiany podsystemu (najpierw jego ukonstytuowanie na początku XX wieku, a teraz jego prywatyzacja i komercjalizacja w sensie „prywatnych” radiostacji w Republice Federalnej Niemiec). – Można by tu wymienić liczne historyczne przykłady, obejmujące także emergentne przeniesienia dziewiętnastowieczne, jak choćby przeniesienie literatury z medium czasopisma do medium książki.

W systemie obiegu literatury kontyngencję należy dzisiaj badać i określać w sposób specyficzny dla systemu, to znaczy w sposób specyficzny dla mediów. Zasadniczo mówi się tak: im bardziej medialny przekaz literatury jest zaawansowany technicznie i wsparty finansowo, tym mniejsza kontyngencja podsystemu. Publicystyka ujęła to następująco: im większy stopień upublicznienia medium (na przykład serial telewizyjny), tym mniejsza kontyngencja pojedynczego podmiotu działającego, bądź na odwrót: im większa kontyngencja (na przykład graffiti na ścianie toalety publicznej), tym mniejszy stopień upublicznienia. Alternatywne przestrzenie działania można by według tego umiejscowić raczej w takich podsystemach, jak książka (wydawnictwa alternatywne, takie mechanizmy dystrybucyjne, jak nielegalne księgarnie, stacjonarne i wysyłkowe, nowe strategie publikacyjne kreatywnych producentów literatury itd.), także czasopismo (alternatywny magazyn literacki), a dziś przede wszystkim World Wide Web, niż w takich podsystemach, jak na przykład film (przynajmniej kino lokalne), radio (przynajmniej programy i wolne rozgłoszenie) lub nawet telewizja. Ważną rolę odgrywa przy tym jednocześnie relacja systemu jako całości do innych systemów. Dla przykładu: na ile państwo czuje się zagrożone przez system obiegu literatury, na tyle będzie starało się ograniczyć według swoich możliwości jego kontyngencję; dlatego też w systemach społecznych, takich jak

była NRD, kontyngencja jako pojęcie kluczowe miała bardzo szczególne znaczenie. Natomiast w dobie ponadpaństwowego globalnego zsięciowania kontyngencja jawi się jako w najwyższym stopniu nieograniczona.

Dla zobrazowania nierozłączności obiegu literatury i samej literatury można by, kończąc te rozważania, pozwolić sobie na „kontyngencję” jako miarę estetycznego osądu dzieła literackiego w historii⁶. A zatem w literaturze jako estetycznym werbalnokomunikacyjnym działaniu kształtuje się dialektyka utopii i mediów: zderzenie imaginacji z tym, co faktyczne, kielkowanie tego, co utopijne, w medium, utopia jako tęsknota, która uwalnia się w dziele literackim i jest powściągnięta w medium jako coś historycznego. Ujmowanie literatury jako „zmedializowanej utopijności” stawia w centrum pytanie o to, w jakim stopniu dzieło literackie respektuje – a więc umacnia – lub znosi historycznie dane granice swego medium. W sposób specyficzny dla mediów każdy podsystem jest określany przez historycznie się zmieniające reguły i prawa, które powstają zarówno w czasie produkcji, jak i dystrybucji, recepcji oraz przepracowywania, które są miarodajne i które należy dopiero odkryć. Odciskają one swoją pieczęć w sposób medialnie estetyczny w konkretnym dziele: na przykład „rozrywka” i „seria” w filmie telewizyjnym, „zasada na żywo” i „audytywność” w powieści ilustrowanej itd. Pierwsze wielce obiecujące przybliżenia wskazują tutaj na rozległe pola badawcze⁷.

Decydująca jest przemiana estetyki w historię. „Literatura” i „obieg” nie dają się od siebie oddzielić. Tym samym historia literatury nie jest ani czystą historią dzieła bądź utopii (do czego próbuje nas nakłonić idealistycznie nastawione literaturoznawstwo), ani czystą historią (technicznych) mediów jako części ogólnej historii komunikacji i społeczeństwa (o co zabiega publicystyka), lecz ostro się od obydwu odcina: jako historia zmedializowanej utopii, to znaczy: jako historia tego, jak dalece media oferują przestrzeń temu, co utopijne, lub jak bardzo je okrawają, względnie jak bardzo utopijność narzuca się medialności albo jej się podporządkowuje. Przy tym dzieło literackie ujmuje się jako coś historycznego: o ile – zwracając się przeciwko historii swego czasu – zostaje jednak wyrażone w tym, co społeczne, i odpowiednio uformowane.

Kontyngencja o tyle istnieje zasadniczo dla wszystkich uczestników obiegu literatury, o ile istnieje ona także dla literaturoznawców. Jednakże najbardziej ograniczają ją tam między innymi znikome możliwości publikacyjne i nader wątpliwa otwartość koleżanek i kolegów po fachu na

⁶ Wyczerpująco na ten temat zob. W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg 1982 („Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur – und Sprachwissenschaft”, t. 38).

⁷ Na temat pojęcia serii zob. W. Faulstich, „Serialität” *aus kulturwissenschaftlicher Sicht*, [w:] *Medienkulturen*, München 2000, s. 103–110.

innowacyjność. Należy do charakterystycznych cech dzisiejszego literaturoznawstwa jako części społecznego obiegu literatury („przepracowywania literatury”), że może sobie ono pozwolić na bezkarne pomijanie lub celowe negowanie nowych rozpoznań i zasadniczych przemian odnośnie do ujęcia przedmiotu i metodycznego instrumentarium. Jeszcze dzisiaj zezwala się literaturoznawcom na to, by legitymizować siebie i swoje postępowanie badawcze przede wszystkim wartością i godnością ich „dzieł sztuki”, zamiast powoływać się na naukowy charakter swej działalności. Wiąże się to ze wspomnianym sensem produkcji ideologii, to znaczy ze specyficzną funkcją całego systemu obiegu literatury w ramach innych, zwłaszcza politycznych i gospodarczych, systemów działania. Mimo to, należałoby się upierać przy systemowo-teoretycznym ujęciu społecznego obiegu literatury: wszak Ziemia nie jest dyskiem, lecz kulą.

przeł. Krzysztof Kozłowski, Marek Kasprzyk

Werner Faulstich, „Systemtheorie des Literaturbetriebs“, aus: Werner Faulstich, Medienkulturen, S. 13–27, © 2000 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Pamięć



