

Patrycja Prochera

<https://orcid.org/0000-0003-3837-7439>

Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji
Uniwersytet Warszawski

Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre'a Bourdieu

Słowa kluczowe: literatura, pole literatury, Pierre Bourdieu, zmiana, niezależność pola, rynek wydawniczy

Key words: literature, literature field, Pierre Bourdieu, change, field independence, publishing market

Wstęp

Socjologia literatury ma od lat problem z wypracowaniem dla siebie samodzielnie miejsca na uniwersytetach. To wycinek życia społecznego, który niechętnie poddaje się twardej analizie. Gdzie „świat literatury” się zaczyna? Kto go reprezentuje? Jaki ma związek ze społeczeństwem? Co nadaje mu wartość? Jak zauważyła Ewa Krawczak, wszystkie te niejasności próbowano usystematyzować za pomocą rozmaitych ram teoretycznych, jednak żadna nie okazała się na tyle satysfakcjonująca, by jednoznacznie zdominować dyskurs na ten temat:

W przypadku socjologii literatury niejednokrotnie próbowano określić jej przedmiot i pole badawcze oraz zająć się tą subdyscypliną od strony metodologicznej. Jednak jej problematyka wciąż oscyluje na pograniczu dyscyplin źródłowych, nie uzyskując autonomicznego oblicza naukowego. Prezentacja tematyki i jej zakresu często przyjmuje formę hasłową albo formę prezentacji bliższą działaniom okołoliterackim. Świadomość tych niedostatków i trudności ma swój wyraz w nazewnictwie stosowanym przez badaczy, którzy niejednokrotnie swoją dyscyplinę nazywają refleksją naukową lub zbiorem problemów (Krawczak 2001: 48).

Obszar zainteresowania socjologii literatury jest bardzo szeroki. Jedni w centrum stawiają kontekst historyczny, inni pochylają się nad mechanizmami komunikacyjnymi, obiegiem wytworów „świata literatury” czy ideą twórczości. Analizowane są również „obowiązki” literatury – rola, jaką pełni w społeczeństwie i dla społeczeństwa. Szczególnie interesująca wydaje się kwestia tego, kto właściwie ów świat tworzy.

Tematem artykułu jest teoria, której twórca za hasłem „literatura” dostrzegł złożoną infrastrukturę uzależnionych od siebie instytucji. Pierre Bourdieu,

bo o nim mowa, zamierzał stworzyć podstawy naukowego analizowania pola literatury. Obalał mit o niezależnej twórczości, w którym pisarz jest końcem i początkiem procesu literackiego. Zwracał uwagę, że tego wycinka świata społecznego nie można interpretować jedynie poprzez pryzmat samego wytworu – niezbędne jest uwzględnienie szeregu relacji, które wspólnie układają się w pole literatury:

Zanim powstanie ścisła nauka o literaturze, należy oczyścić przedpole, a mianowicie zdemaskować i anulować „charyzmatyczną ideologię” natchnionego twórcy w boskim szale spisującego wyrwane niebytowi wersety. [...] W istocie osoba, której nazwisko widnieje na okładce książki zawierającej tekst literacki, jest twórcą pozornym, za twórcę uznawanym jedynie ze względu na to, iż wykonuje najbardziej widoczny, materialny komponent dzieła sztuki. Ten „twórca” sam został wykreowany przez pole literackie, które posłużyło się w tym celu wydawcami, autorami przedmów, krytykami i badaczami literatury, czyli tymi wszystkimi, którzy pisarza nie tyle odkrywają i oceniają, ile go raczej wynajdują (w sensie przeciwstawienia odkrycie – wynalazek) i wartość jego dzieła nadają w sposób zasadniczo arbitralny (Gajewski 2001: 257).

W dalszej części artykułu przedstawiam najważniejsze założenia teorii Bourdieu, by odnieść je do refleksji nad współczesną literaturą w kontekście polskim. Sygnalizuję również brak jednoznacznego rozstrzygnięcia, w jaki sposób (i czy w ogóle) współczesne praktyki „twórczości DIY”¹ (między innymi *fanfiction* oraz *crowdfunding*) wpisują się w ideę pola literatury.

Bourdieu i jego pole społeczne

Pierre Bourdieu, czerpiąc inspiracje z Maksa Webera, Emila Durkheima, Claude’a Lévi-Straussa, jak również Karola Marksa, stworzył narzędzia, które pozwalają interpretować społeczną rzeczywistość bez bezwzględnego opowiadania się po stronie obiektywizmu lub subiektywizmu. Determinizm społeczny, poniekąd odbierający człowiekowi jego podmiotowość, czy odwrotnie, teorie przyznające ludziom pełne swobody (człowiek jako istotna rozumna sam definiuje swoje „tu i teraz”) – to systemy, które nie przekonywały francuskiego socjologa. W myśl pierwszego, w społeczeństwie funkcjonują schematy i klisze, którymi posługują się konkretne grupy jednostek; w drugim w celu interpretacji zachowań człowieka niezbędne jest zrozumienie jego indywidualnego świata znaczeń – świat ten jest czymś więcej niż mechanicznym odtwarzaniem narzuconego schematu. Bourdieu zestawił ze sobą obydwa sposoby interpretowania rzeczywistości. Jerzy Szacki konstatuje, że w efekcie powstały narzędzia pozwalające interpretować społeczeństwo ponad tym podziałem:

[...] Bourdieu niszczy puste pojęcie „społeczeństwo”, zastępując je pojęciami pola i przestrzeni społecznej. Według niego zróżnicowane społeczeństwo nie

¹ DIY (z ang. *do it yourself*) – zrób to sam.

tworzy zwartej całości scalonej funkcjami systemowymi, wspólną kulturą, krzyżującymi się konfliktami czy globalnym autorytetem, ale stanowi zespół względnie autonomicznych obszarów gry, niedającej się podporządkować jednej logice społecznej (Szacki 2002: 898).

W dorobku naukowym Bourdieu kluczowe są trzy pojęcia: „habitus”, „klasa społeczna” (w rozumieniu różniącym się od tego wywodzącego się z marksizmu) oraz „pole” (fr. *le champ*). To ostatnie stało się ramą interpretacyjną przydatną w analizie rozmaitych przestrzeni życia społecznego. Koncepcję pola można definiować jako „[...] mikrokosmos we wszechświecie społecznym” (Szacki 2002: 899). To obszary, które są względnie autonomiczne, rządzą się własnymi regułami, wytwarzają niezależny porządek. Pole może obejmować różne wycinki życia społecznego, jak choćby władzę polityczną, ekonomię czy szeroko rozumianą kulturę. W obszarze pola koncentrują się jednostki, które łączą podobne dążenia i cele. Członkowie pola to ludzie wtajemniczeni, mający wiedzę na temat zasad i relacji panujących „wewnątrz”. Pola różnią się między sobą poziomem inkluzywności (przykładowo pole kultury jest bardziej tolerancyjne i otwarte niż pole władzy).

Na to, w jakim polu znajdzie się dana jednostka, znaczący wpływ ma jej habitus, to jest zespół cech i umiejętności nabytych „z urodzenia”, przekładających się na sposób postrzegania świata i system wartości. Równocześnie miejsce w strukturze społecznej nie jest sztywno i dożywotnio wyznaczone. Człowiek może podjąć samodzielne kroki, by zmienić swoje umiejscowienie na drabinie społecznej – za pomocą własnego wysiłku i sprytnego uruchomienia odpowiednich zasobów. W rezultacie jednostka może zostać włączona w pole, które w punkcie wyjścia zdawało się odległe bądź zupełnie dla niej niedostępne, co obrazowo oddaje – chętnie odtwarzany w hollywoodzkich produkcjach – mit „od pucybuta do milionera”. To, co znaczące w danym polu, to stawka w grze (wchodzi ona w skład sfery nazywanej przez Bourdieu *illusio*) – cele, które chcą osiągnąć uczestnicy danego pola, priorytetowe wartości, których przejawem może być stanowisko, tytuł, uznanie, renoma, prestiż. Wszystkim graczom czy też agentom operującym w danym polu – jednostkom o nierównym kapitale przystępującym do mniej lub bardziej otwartej rywalizacji – zależy na zajęciu jak najdogodniejszych pozycji. Nie ma tu równego stopnia przynależności. W polu obecni są aktorzy mniej i bardziej uprzywilejowani; tacy, którzy w „naturalny” sposób pasują do danego środowiska, oraz ci, którzy znaleźli się w nim awansem. Przykładem obrazującym tę rozgrywkę może być grupa artystów, która przez manifestację nowych dróg w sztuce (jak choćby awangarda czy kubizm) wyraża swoją odrębność względem innych uczestników pola o określonej pozycji – rewolucją zmienia zastane układy. Uczestników znajdujących się w obrębie danego kontekstu społecznego łączy gęsta sieć zależności.

Pole produkcji kulturowej

Pole (fr. *le champ*), jako figura teoretyczna, może zostać wykorzystane do opisu nieograniczonego zbioru wycinków społecznej rzeczywistości. Pole produkcji kulturowej – bo do tego obszaru będą odnosić się dalsze rozważania – można analizować zbiorczo lub fragmentarycznie. Osobnej analizie poddaje się środowisko akademickie (pole naukowe) i szeroko pojęte pole artystyczne, mimo że spina je klamra produkcji kultury.

Bourdieu opisuje pole produkcji kulturowej jako specyficzny obszar, który zdołał zyskać autonomię wobec władzy, ponieważ przyjmuje inny system norm i wartości, a także dynamikę działania:

Pole artystyczne, pole religijne i pole gospodarki kierują się zupełnie odmienną logiką: pole ekonomiczne wyłoniło w toku historii zasady znane z powiedzenia „w interesach nie ma sentymentów”, wedle których czarowna moc pokrewieństwa, przyjaźni i miłości nie ma racji bytu. Pole artystyczne natomiast, wręcz przeciwnie – opiera się na zasadzie odrzucenia i odwrócenia prawa korzyści materialnej (Bourdieu i Wacquant 2001: 78).

„Świętym Graalem”, czyli *illusio* dla ludzi aspirujących wewnątrz szeroko pojętego środowiska kulturowego, mogą być aspekty trudne do uchwycenia, symboliczne. Znaczenie ma przede wszystkim nadanie wartości artystycznej (bądź intelektualnej) wytworom danej jednostki, co w istocie sprowadza się do zdobycia uznania ze strony znaczących innych, którzy posiadają odpowiednio wysoki kapitał kulturowy. Tak ujmuje ten proces Krzysztof Gajewski:

[...] dzieło sztuki podlega procesowi fetyszyzacji i to status fetysza właśnie zapewnia dziełu wszelkie walory, jakie bylibyśmy skłonni mu przypisywać: zarówno artystyczne, jak i ekonomiczne. Terminu „fetyszyzacja” nie należy kojarzyć tutaj tylko z „fetyszyzacją towarową” Marksa, ale także z koncepcją przedmiotu magicznego jako fetysza w ujęciu Marcela Maussa. Ten ostatni stwierdza, że magię i jej skuteczność można pojąć jedynie jako zbiorową wiarę podzielaną przez wszystkich członków grupy magicznej. Zupełnie podobny mechanizm, zdaniem Bourdieu, towarzyszy procesowi percepcji i oceny sztuki, co najwyraźniej widać na przykładzie nurtu ready-made: przedmiot niebędący dziełem sztuki staje się nim w momencie, gdy artysta złoży swój podpis; klasycznym przypadkiem jest twórczość Duchampa. Zjawisko to nazywa Bourdieu „cudem sygnatury” (Gajewski 2001: 258).

„Wytwór kultury” zyskuje zatem wartość pod warunkiem, że jego twórcą jest osoba ciesząca się dobrą opinią wśród uznanych krytyków i artystów. Bourdieu i Wacquant (2001: 78) twierdzą, że ten ciąg konsekracji nie ma końca, co oznacza, że nie istnieje ostateczny poręczyciel wartości artystycznej. To błędne koło: autorytet twórcy poświadczają krytycy, którzy swoje poważanie zawdzięczają artystom i odbiorcom, którzy cenią ich opinie.

Pole literatury

Bourdieu w książce *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (Bourdieu 2007) skupia swoją uwagę na jednym fragmencie *art world* – na literaturze. Ma ją za złożoną infrastrukturę instytucji zaangażowanych w wytwarzanie kultury. Literatura w tym rozumieniu to wzajemne wpływy agentów, którzy mają własne interesy i metody działania. Bourdieu

[...] analizuje nie izolowane, wyrwane z kontekstu społecznego, kulturowego, historycznego fakty literackie czy estetyczne, lecz to, co nazywa polem literackim – cały, skomplikowany i bogaty system instytucji literackich, napięć i zależności wiążących dzieło literackie bądź artystyczne ze światem społecznym (Universitas 2007).

W polu literatury szczególnie dużą wagę przykładają się do pojęcia autonomii, rozumianej jako usamodzielnienie się względem pola władzy i ekonomii. Zdaniem Bourdieu nowoczesne dzieło literackie jest „czyste”, czyli wolne od polityki i ekonomii. To rodzaj sztuki samej w sobie. Głównym powodem kreowania nowych treści jest chęć poszerzenia kapitału symbolicznego oraz wniesienie nowej wartości. Twórca nie działa na zlecenie, jego tekst nie ma na celu manifestowania racji w obrębie pola władzy, nie jest też nastawiony bezpośrednio na zysk. Równocześnie należy mieć świadomość, że wbrew oczekiwaniom absolutna autonomia w świecie literatury jest rzadkim zjawiskiem. Pole literatury nie funkcjonuje jako wyemancypowany, samodzielny byt, w oderwaniu od innych. Autonomia nie jest też dana raz na zawsze, ale należy o nią stale zabiegać – to proces.

Idealna autonomia kontra literatura „uwikłana”

Francja u progu XX wieku

Zdaniem Bourdieu dobrym przykładem miejsca, w którym dokonała się emancypacja literatury, jest Francja z przełomu XIX i XX wieku. Wyodrębnienie w tamtym czasie grupy społecznej nazywanej intelektualistami pozwoliło na wytworzenie nowych reguł. Intelektualiści oraz artyści dostali szansę na wyswobodzenie się spod dyktatu norm panujących w polach władzy i ekonomii, które pośrednio kontrolowały ich działalność, mając do dyspozycji dwa potężne narzędzia – pieniądze oraz wpływ Akademii Francuskiej. Do przełomu doszło wraz z wykształceniem się zupełnie nowej figury, tak zwanego artysty nowoczesnego. Pionierami mieli być Gustave Flaubert i Charles Baudelaire, a później przede wszystkim Émile Zola. Nadali literaturze nowy wymiar – miała być czysta, niezaangażowana politycznie, odcinająca się od wpływów Akademii oraz od tworzenia dla zysku:

Zerwali ze sztuką mieszczańską i komercyjną (teatr bulwarowy, powieść wysokonakładowa), a zarazem z literaturą zaangażowaną (na rzecz republikanizmu, demokracji czy socjalizmu). W ten sposób zbudowali dla siebie pozycję w polu i wprowadzili w życie ideał sztuki czystej oraz artyści niezaangażowanego ani w politykę, ani w pomnażanie majątku. Tak pole literackie nabrało charakteru autonomicznego (Gajewski 2001: 261).

Artystę nowoczesnego określał przede wszystkim profesjonalizm, pełne zaangażowanie w pisarstwo oraz nieuległość wobec zewnętrznych wpływów. Dzieło Flauberta, nad którym pochylił się Bourdieu, *Pani Bovary*, to przykład książki niewykłanej, który pokazuje, że nawet tak przyziemny temat jak romans można przekuć w dzieło sztuki, ponieważ nie motyw, a sposób jego przedstawienia odgrywa kluczową rolę. O nowej jakości w świecie literatury stanowiła „sztuka dla sztuki”:

[...] hasło wysunięte w połowie XIX w. przez pisarzy francuskich (m.in. T. Gautier), postulujące uwolnienie sztuki od służebności wobec tendencji moralnych, religijnych, politycznych i skupienie się na celach estetycznych. Sztuka powinna być wartością absolutną, niepodporządkowaną żadnym celom utylitarnym. Teoria ta odegrała znaczącą rolę na gruncie francuskiego romantyzmu, symbolizmu, parnasizmu. W Polsce „sztukę dla sztuki” głosił S. Przybyszewski (*Confiteor*) oraz Z. Przesmycki na łamach „Chimery” (Popławska i in. 2017).

Podstawową różnicę między „prawdziwymi artystami” a wyrobnikami (zwanymi chałturnikami) stanowi etyka pracy oraz stosunek do niezależności. Pole literackie dzieli się, w myśl takiego rozumienia, na heteronomiczne („uwikłane”, „komercyjne”) oraz autonomiczne – czystą *par excellence* sztukę dla sztuki. *Nomos*, czyli wartość wewnątrz pola, stanowi tu faktyczna niezależność:

Sztukę czystą obowiązuje ekonomia na wspak, tzn. zysk ekonomiczny jest tu przeciwieństwem zysku artystycznego, co oznacza, że nie może zostać uznany za wybitnego twórcę autor bestsellerów (stereotyp ten przełamał Zola) oraz że, przeciwnie, brak aplauzu publiczności masowej jak gdyby poświadcza wysoką wartość artystyczną (Gajewski 2001: 263).

Polska u progu XX wieku

Kontrprzykładem dla literatury autonomicznej są wytwory propagandowe, teksty objęte cenzurą lub tworzone w intencji zdobycia zysku czy przypodobania się konkretnej instytucji. Spektrum działań, które pole władzy może podjąć, by wpływać na wytwory literackie, jest bardzo szerokie. Ekstremalnym przykładem podporządkowania się literatury politycznemu dyktatowi jest nałożenie na nią cenzury prewencyjnej, która zakłada kontrolę tekstów jeszcze przed oddaniem ich do druku. Taka sytuacja, choć przejawiała się w różnych działaniach, miała miejsce zarówno w Królestwie Polskim u progu XX wieku, jak i w Polsce Ludowej.

Królestwo Polskie

Po powstaniu styczniowym cenzura znacznie zwiększyła aktywność. Do życia powołano specjalną jednostkę instytucjonalną będącą bezpośrednim łącznikiem między polem władzy a polem literatury – Warszawski Komitet Cenzury (1869 rok). Nadzorowi poddano wszystkie dzieła zagraniczne oraz polskie: beletrystykę, prasę, dramaty, a nawet mowy pogrzebowe. Christofor Emmauski tak podsumował tę działalność: „Jednym słowem do obowiązków Warszawskiego Komitetu Cenzury należała kontrola wszystkiego, co się drukowało, pisało, czytało, mówiło, rysowało, grało i śpiewało” (Emmauski 1994: 16).

W Komitecie pracowali cenzorzy oddelegowani do różnych zadań. Praca cenzora to ciągle zakazywanie, zmienianie oraz usuwanie treści powstałych tekstów. Autorzy stale musieli mieć się na baczności, ponieważ czujne oko cenzora mogło wyłapać próby przemycenia niechętnie widzianych informacji. Zgodnie z wydaną wówczas ustawą:

[...] cenzor nie ma prawa czynić jakichkolwiek zmian w rękopisach i książkach drukowanych, które mu do rozpatrzenia przedstawiono, a tym bardziej nie może dodawać w nich od siebie jakichkolwiek uwag lub rozumowań. Zakreśliwszy czerwonym atramentem ustęp, przeciwny przepisom cenzuralnym, cenzor pozostawia autorowi lub wydawcy możliwość usunięcia tego ustępu lub poczynienia w nim zmian odpowiednich, a potem dopiero podpisuje zezwolenie na druk rękopisu. Zresztą od woli wydawcy zależy, czy powierzyć cenzorowi poprawienie miejsc zakreślonych, stosownie do jego uznania (Prussak 1994: 5–6).

Tymczasem cenzorzy niejednokrotnie stawali się pośrednio autorami dzieł i artykułów, ponieważ zamiast wskazywać bądź wykreślać fragmenty, które nie przystawały do linii politycznej, wprowadzali własne poprawki oraz „ulepszenia”. Ze szczególnym upodobaniem zmieniano miejsce akcji, na przykład w taki sposób, by czytelnik miał wrażenie, że wydarzenia rozgrywają się w zaborze pruskim, a nie – jak w oryginale zamierzył autor – rosyjskim. Niektóre dzieła funkcjonowały w co najmniej dwóch wariantach, przykładowo pełnym dla Galicji i okrojonym dla Królestwa Warszawskiego. W dziełach, w których nieodpowiednie okazywały się tylko pojedyncze zdania – zaczerpnięto je. Sztampowym przykładem ingerowania cenzury w utwory literackie jest *Pan Tadeusz*:

W największym skrócie można zasygnalizować, że poemat Mickiewicza w pierwszym wydaniu warszawskim został pozbawiony prawie czterystu wersów, które cenzorowi wydawały się niebezpieczne. Ingerował on w tekst utworu niemal sześćdziesiąt razy, eliminując każdorazowo od kilku do kilkudziesięciu wersów oraz wykreślając prawie dziesięć autorskich objaśnień, ponadto zmieniając trzy inne fragmenty. Oto kilka przykładów tego, co padło ofiarą cenzorskich nożyc: w *Księdze I* wersy 59–61, 67–68, zawierające nawiązania do historii Polski i walki o niepodległość. Z *Księgi II* zniknęła opowieść *Telimeny* o petersburskiej przygodzie jej pieska, humorystycznie przedstawiająca rosyjskich urzędników. Wyeliminowano konsekwentnie wszystkie zwroty, w których pobrzmiwały tony lekceważenia wobec zaborcy i pamięć klęski rosyjskiego oręża. Niedopuszczalne

były aluzje do walki narodowej i odzyskania wolności, a także zachęta do solidarności i jedności Polaków (Winek 2010: 10).

Od decyzji cenzora można było się odwołać, było to jednak nieopłacalne. Autorzy oraz wydawcy uciekali się również do łapówek. Inną drogą było pisanie pod pseudonimem. Kwitł nielegalny obieg. Autorzy tekstów poza granicami wpływu Imperium, gdzie cenzura była łżejsza, krytykowali swoich kolegów po fachu za zbyt dużą uległość, a nawet formy współpracy i usłużność wobec narzuczanych przez Rosję standardów. Po 1905 roku cenzura przewencyjna przeszła w mniej restrykcyjną cenzurę represyjną, to znaczy taką, która poddaje teksty kontroli po tym, jak już pojawią się na rynku.

PRL

Cenzura, która obowiązywała przez wiele lat w Polsce Ludowej, miała nade wszystko charakter indoktrynacyjny. Teksty przeznaczone do upublicznienia kontrolowano zgodnie z surowymi zasadami cenzury przewencyjnej, równocześnie wpływno na ich treść, co przekładało się na kształtowanie postaw społecznych zgodnie z linią polityczną. Zasady charakterystyczne dla działań propagandowych tamtych czasów to: jednostronność, zrytualizowanie, myślenie magiczne, polaryzacja oraz karykatura (Dobiasz-Krysiak 2018). Zuzanna Grębecka zwraca uwagę, że w PRL-u władza zawłaszczyła słowo – jednym wyrazom nadała nowe znaczenie, innym – pejoratywny lub pozytywny wydźwięk:

Stąd charakterystyczne dla nowomowy wyraziste wartościowanie (jednowartościowość), często przejawiające się w nadawaniu wyrazom nowych znaczeń. Na przykład neutralne przed wojną słowo *lokaj* stało się synonimem sługusa, stąd określenie „lokaje Wall Streetu”. Podobnie negatywnie nacechowane stały się takie słowa jak *wsteczny* czy *reakcyjny*; z kolei wyraz *postępowy* zaczął oznaczać zgodność z ideologią i działaniami Partii. Inne słowa nie zmieniły co prawda znaczenia, ale zostały zawłaszczone przez system: tak oto *towarzysz* zaczął oznaczać towarzysza partyjnego, a *walka* i *czyn* automatycznie kojarzyły się z działalnością komunistyczną. W efekcie zdania pozornie opisowe stawały się ocenami. Sposobem manipulacji językowej było też używanie określeń, które miały ukryć prawdziwy stan rzeczy. Na przykład zamiast słowa *strajk* bardzo długo używano frazy *nieuzasadniona przerwa w pracy*, a o wysiedleńcach z przedwojennych Kresów mówiono *repatrianci*, czyli ci, którzy z terenów obcego kraju wracają do ojczyzny (Grębecka 2018: 2).

Za kontrolę tekstów pisanych odpowiadało Centralne Biuro Kontroli Prasy, a następnie, powołany na mocy dekretu Krajowej Rady Narodowej z 5 lipca 1946 roku, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPIW). Podobnie jak w Królestwie Polskim, nadzorowi podlegały wszelkie treści, łącznie z ulotkami i kartkami okolicznościowymi, a nawet (do lat sześćdziesiątych) z płytami nagrobnymi. Tomasz Strzębosz na określenie sposobu działania cenzury w tamtym czasie używa słowa „wszechogarnialność”:

Cenzurowano absolutnie wszystko. Zaproszenia ślubne i nekrologi (w których już po 1956 r. przez wiele lat nie można było napisać, że zmarły był żołnierzem Armii Krajowej. Obowiązywała formuła „członek ruchu oporu”), programy telewizyjne, prace naukowe i literaturę piękną. Cenzura obejmowała zakaz pisania o pewnych ludziach, nie wolno było wspominać o niektórych książkach czy wydawnictwach, obejmowała całe sfery tematyczne i poszczególne kwestie. To spowodowało zniknięcie pewnych obszarów historii z obiegu społecznego (Strzębosz, cyt. za: Bułhak i Polak 2004: 4).

Peerelowskie władze miały pisarzy i twórców za inżynierów dusz, stąd tyle wysiłku wkładano w ich kontrolowanie lub, jeśli było to niemożliwe, zakazywanie (dotyczy to między innymi autorów polskich na emigracji, jak Witold Gombrowicz czy Czesław Miłosz). Ścisły rygor miał dalekosiężne skutki – w autorach powstała mniej lub bardziej uświadomiona autocenzura. Już na etapie powstawania tekstu kontrolowali, co mogą napisać, a jakich tematów się wystrzeżać. W wywiadzie poświęconym cenzurze w PRL-u Aleksander Pawlicki przytoczył słowa Stefana Kisielewskiego: „Stefan Kisielewski w podziemnym »Zapisie« (z 1977 r.) odślnił istotę cenzury, zauważając, że zmierza ona do »przyzwyczajania piszących, aby myśleli i formułowali swe myśli w pewien określony sposób, bo pisanie w inny będzie likwidowane lub przez odpowiednie skreślenia zmieniane«” (Pawlicki, cyt. za: Bułhak i Polak 2004: 15).

Zestawienie francuskiego emancypowania się pola literatury z cenzurą rewolucyjną, w przypadku której ostateczne słowo należy do władzy, wskazuje, że definicja roli literatury w społecznym porządku nigdy nie może być brana za pewnik. Jej status jest determinowany przez złożony system instytucji oraz grup interesów.

Polskie pole literatury współcześnie

To, jak zmienna potrafi być relacja pola produkcji kulturowej z innymi, silnymi polami, obrazują późne lata osiemdziesiąte oraz wstępny okres transformacji w Polsce. Z jednej strony upadek PRL-u skutkował dużym chaosem w świecie literatury (brak dokumentacji, „dzikie” publikacje itd.). Z drugiej strony likwidacja centralnego sterowania planami wydawniczymi oraz zniesienie cenzury umożliwiły publikację zdecydowanie większej liczby tytułów oraz powstawanie niezależnych wydawnictw (o czym świadczy kilkudziesięciokrotny wzrost liczby oficyn już na początku lat dziewięćdziesiątych). Dodatkowo rezygnacja z limitowania papieru i rozwój technologiczny pozwoliły usprawnić proces produkcji (Sasin 2015: 140–141)². Był to okres, w którym pole literatury zyskało swobodę, o jakiej nie było mowy od dekad. Autorzy raportu z badań zatytułowanego *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* podkreślają, że:

² Szczegółowo temat potransformacyjnych przemian na rynku wydawniczym omówiono w publikacji *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)* (Klukowski i Tobera 2013).

Według Pierre'a Bourdieu autonomia pola literackiego jest możliwa wyłącznie w warunkach gospodarki wolnorynkowej. Niezbędne są bowiem czynniki heteronomizujące w postaci swobodnej cyrkulacji kapitału ekonomicznego, które aktorzy negocjują, wytwarzając efekt autonomii właściwego im obszaru społecznego (Jankowicz i in. 2014: 239).

Zdaje się jednak, że mimo korzystnych zmian politycznych niezależność polskiego pola literatury nie stała się oczywista. Dynamiczny rozwój gospodarczy przeobraził bowiem pole władzy i jego grupy interesów, wzmocnił również dwa inne obszary życia społecznego, pole ekonomii i pole mediów, które zaczęły dysponować własnym złożonym systemem instytucji wpływu.

Do szczególnie niekorzystnych zjawisk, które mają wpływ na autonomię pola literatury w Polsce w ostatnich latach (Czapliński 2014; Jankowicz i in. 2014; Sasin 2015), należy zaliczyć: znaczące uszczuplenie liczby czasopism poświęconych literaturze; wprowadzenie szeregu nowych instytucji i jednostek do procesu wydawniczego; utworzenie prestiżowych nagród literackich; wzmocnienie największych graczy na rynku wydawniczym; spadający prestiż krytyków przedstawicieli pola; wyspecjalizowanie się autorów w pojedynczych gatunkach literackich i zwiększoną inkluzyjność pola, co przekłada się na dewaluację wartości wytworów literackich³. Lista wyzwań, jakim poddana jest dziś autonomia literatury, jest długa i zdecydowanie mniej oczywista niż w czasach obowiązywania cenzury podpartej ustawą. Według autorów przywołanego powyżej raportu:

Przykładem postępującego uzależnienia od pola władzy jest sposób pozyskiwania środków na aktywność wydawniczą przez małe oraz średnie oficyny. Zjawisko to ma wpływ na ich funkcjonowanie (heteronomizacja polityki literackiej) i uzależnia je często od instytucji władzy politycznej (lokalnej i centralnej). Niniejsza obserwacja jest o tyle istotna, o ile ta część pola wydawniczego, odpowiedzialna przecież za dynamikę w polu, pozostaje zależna od publicznych grantów (Jankowicz i in. 2014: 239).

Artykułów i książek poświęconych sytuacji polskiej literatury po upadku PRL-u nie brakuje. Pojawiają się wśród nich krytyczne głosy, zapowiedzi upadku pisarstwa i poezji, podkreślanie braku perspektyw na powstanie nowego polskiego arcydzieła. Do facebookowej grupy „Beka z polskiej literatury po 1989 roku” należy ponad 23 tysiące osób⁴. Jak więc interpretować to, co na

³ Na ten aspekt kształtowania pola literatury zwróciła uwagę Olga Tokarczuk w swojej przemowie noblowskiej: „Kiedy odwiedzam targi książki, widzę, jak wiele wydawanych książek dotyczy właśnie tego – autorskiego ja. Instynkt ekspresji – może równie silny, jak inne instynkty, które projektują nasze życie – najpełniej objawia się w sztuce. Chcemy być zauważeni, chcemy poczuć się wyjątkowi. Narracje typu: »Opowiem ci moją historię«, »Opowiem ci historię mojej rodziny«, ewentualnie »Opowiem ci, gdzie byłam« to dziś najpopularniejsze gatunki literackie. Jest to fenomen na wielką skalę także i dlatego, że dzisiaj powszechnie potrafimy posługiwać się piśmem i wielu ludzi osiąga tę kiedyś zastrzeżoną dla nielicznych umiejętność wyrażenia siebie samego w słowie i opowieści. [...] Być może, żeby nie utonąć w wielości tytułów i nazwisk, zaczęliśmy dzielić ogromne lewiatanowe ciało literatury na gatunki, które traktujemy jak dziedziny w sporcie, a pisarzy i pisarki jak wyspecjalizowanych zawodników” (Tokarczuk 2019: 5–6).

⁴ Stan na styczeń 2020 roku.

polskim rynku literackim dziś się dzieje? W tym kontekście teoria francuskiego socjologa zdaje się być interesującą perspektywą. W cytowanym już raporcie *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu* (Jankowicz i in. 2014) szczegółowo opisano sytuację na rodzimym rynku wydawniczym ostatnich 25 lat. Rozdział po rozdziale przeanalizowano różne grupy interesów, które wspólnie budują pole literatury. Interdyscyplinarny zespół autorów pochylił się nad zależnościami, jakie funkcjonują pomiędzy pisarzami, wydawcami, organizatorami konkursów i festiwali literackich, twórcami podręczników, krytykami itd. Na warsztat wzięto relację pomiędzy polem literatury a polem ekonomicznym, polem mediów oraz polem edukacji. To, co wyjątkowo interesujące, to przedostatnia część książki, zawierająca wyniki pierwszych przeprowadzonych w Polsce na taką skalę badań habitusu współczesnych polskich pisarzy. W badaniu wzięło udział 74 autorów (spośród 184 zaproszonych). W próbie uwzględniono zarówno poczytnych i doświadczonych literatów, wyróżnianych prestiżowymi nagrodami, jak i debiutantów. Wnioski z przeprowadzonego badania nie są optymistyczne. W Polsce nie istnieje bowiem coś takiego, jak jedność habitusu pisarza/twórcy. Zdaje się, że autorów więcej dzieli, niż łączy. Ich odpowiedzi nie układają się w konkretny klucz odnośnie fundamentalnych dla pola literatury spraw (relacje z polem władzy, prawa autorskie, metody zrzeszania się itd.). Przedstawiciele jednego (jak mogłoby się zdawać) środowiska nie czują więzi z innymi uczestnikami pola i nie mają potrzeby budowania jej. Hipoteza autorów raportu mówi, że wszystkiemu winna jest deprofesjonalizacja pisarstwa. Twórcy, by utrzymać swoje gospodarstwa domowe, podejmują prace zawodowe mające niewiele wspólnego z działalnością artystyczną:

Zyski materialne, jakie można w Polsce czerpać z literatury (szczególnie biorąc pod uwagę stosunek zainwestowanego czasu i wysiłku do wyciąganych korzyści – o czym w spektakularny sposób wypowiedziała się Kaja Malanowska), uniemożliwiają (nie licząc garstki autorów) utrzymanie się wyłącznie z pracy *stricte* literackiej (Trzeciak i Sowiński 2015: 157).

Skoro aktorami pola literatury nie są pisarze, ale dziennikarze-pisarze, naukowcy-pisarze, robotnicy-pisarze itd., to naturalną tego konsekwencją jest wewnętrzna dywersyfikacja postaw i wartości. Jak zauważa profesor literatury współczesnej Przemysław Czapliński,

[...] pisarze – jako główni aktorzy pola literackiego – dostrzegają postępującą utratę autonomii na rzecz ekonomii, lecz nie potrafią temu się przeciwstawić. Niemoc wynika stąd, że aktorzy pola od roku 1989 stopniowo wyzbywali się własnych narzędzi nadawania i dystrybucji prestiżu. W puste miejsca bez problemu weszły nagrody ustanawiane przez media oraz sukces wyznaczany przez rynek (Czapliński 2014).

Pisarz, w wyniku sytuacji zastanej, musi rozstrzygać, w jaką grę chce grać. Obecnie o artyście nie świadczą tylko jego dzieła, ale również sposób, w jaki prezentuje się w mediach, a nawet jego życie prywatne. Szczepan Twardoch grał w serii reklam promujących portfel mobilny Raiffeisen Banku, portale plotkarskie publikowały informacje o związku Katarzyny Bondy z Remigiuszem Mrozem,

Jakub Żulczyk wraz z HBO Polska wyprodukował serialową ekranizację własnej książki *Ślepnąc od świateł* w cztery lata po jej wydaniu, a Dorota Masłowska pod pseudonimem Mister D. nagrała płytę *Spółczesność jest niemile*. Można się spierać, czy takie działania szkodzą czy wspierają utrzymanie pola literatury, niemniej nie ulega wątpliwości, że akcenty niezależności przesunęły się na jego niekorzyść. Wcześniej twórca miał pewną przewagę, ponieważ w pole władzy wchodził w roli eksperta, dziś pole mediów wyciąga go z tych ram i ubiera (w wygodniejsze dla siebie) celebryckie pióra.

Według P. Czaplińskiego polscy pisarze działają wbrew logice, ponieważ nie bronią autonomii własnego pola. Zatracił się mit „prawdziwego pisarza”, nie funkcjonuje wewnętrzny system nagród i kar, nie podtrzymano wspólnego systemu wartości. O słabości współczesnego środowiska literackiego świadczy brak wewnętrznego zorganizowania, niska samoświadomość przynależności do większej grupy i rządzących nią zasad. Autor artykułu *W poszukiwaniu suwerenności* dochodzi do wniosku, że:

Wszystko to prowadzi do paradoksalnej sytuacji: pole literatury w Polsce nie tyle nie jest autonomiczne – ono nie istnieje. Nie istnieje zaś, ponieważ habitus pisarza nie uwzględnia autonomii jako motywacji działań. Werdykt w sprawie literatury podpowiadają media, a zatwierdzają gremia największych nagród. Pisarze – na własne życzenie – niewiele mają tu do powiedzenia (Czapliński 2014).

Literaci nie są jednak w pełni oderwani od rzeczywistości, zdają sobie sprawę ze swojej pozycji. Świadczyć miałyby o tym coraz częściej pojawiający się w literaturze motyw autotematyzmu. Pisarze piszą o uskarżających się pisarzach. Wszystko to prowadzi do punktu, w którym należy się zastanowić, czy teorię pól powinno się, jak sugerują niektórzy, jednoznacznie odrzucić, czy wręcz przeciwnie – trzeba przyjąć, że współcześnie pole w istocie odkształca się pod naporem wpływów z zewnątrz, jednak nie zostaje bez reakcji, przeobraża się i dostosowuje.

Nowe oblicze pola?

Rynek wydawniczy boryka się dziś z wieloma wyzwaniem. Anna Drapińska i Beata Liberadzka, autorki artykułu *Trendy na rynku książki w Polsce – wybrane aspekty*, pisały o przewidywanych tendencjach jego kurczenia się, biorąc pod uwagę okres do 2020 roku:

Według szacunków PwC oraz Biblioteki Analiz, między latami 2016 i 2020, cały rynek książki w Polsce skurczy się o 8–10%. W 2015 roku miał wartość, według danych Polskiej Izby Książki, ok. 2,32 mld zł i było to o ponad 6% mniej niż w 2014 roku. Przewiduje się, że najbardziej obniżą się przychody ze sprzedaży literatury pięknej, dobrze za to będą sprzedawały się pozycje dla profesjonalistów. Widoczny będzie też wyraźny spadek sprzedaży w segmencie książek drukowanych na rzecz e-booków (Drapińska i Liberadzka 2017: 113).

Również Olga Tokarczuk zwróciła uwagę na ważny problem – tempo życia, z jakim mamy do czynienia w płynnej nowoczesności (por. Bauman 2017), powoduje, że za szerokim pasmem przekazu informacji nie nadąża utrzymanie ich satysfakcjonującej jakości:

Dziś problem polega – zdaje się – na tym, że nie mamy jeszcze gotowych narracji nie tylko na przyszłość, ale nawet na konkretne „teraz”, na ultraszybkie przemiany dzisiejszego świata. Brakuje nam języka, brakuje punktów widzenia, metafor, mitów i nowych baśni [...]. Jednym słowem – brakuje nam nowych sposobów opowiadania o świecie (Tokarczuk 2019: 5).

Przekształcenia zachodzące na rynku literackim wymuszają tak na literaturoznawcach, jak i na teoretykach socjologii literatury zmianę podejścia i uwzględnianie nowych zasad, którymi zaczyna rządzić się rynek wydawniczy. Podobnie jest z teorią pól społecznych. Od śmierci Bourdieu minęło 18 lat. W tym czasie rozwój technologii przyspieszył kilkukrotnie, a stały i powszechny dostęp do Internetu wywarł ogromny wpływ na wszystkich agentów w obrębie świata literatury. Sposób konsumowania literatury przeobraża się, ponieważ zmieniają się potrzeby i oczekiwania czytelników. Słowo pisane (także te nie czytane, a słuchane), jak wiele innych dóbr, konsumuje się dziś coraz częściej „w drodze” (ang. *on the go*). Na popularności zyskują bowiem e-booki i audiobooki, które co prawda mają mniejszą dystrybucję od papierowych wersji, ale to dynamicznie rozwijający się rynek, który łączy obietnicą wygody i dopasowaniem się do potrzeb czytelnika. Co więcej, dziś literatura może powstawać poza „starym układem”, nawet bez konkretnego autora. W polu literatury sztywne wcześniej granice ulegają sukcesywnemu „zmiękczeniu”. Książki przestają być zamkniętymi i skończonymi dziełami. Te, które już powstały, coraz częściej dostają nowe życie – są opowiadane na nowo, inaczej, nie mają końca ani początku. Opowieść wydana jako zamknięta w Sieci „rozlewa się” i rozrasta (między innymi fanowskie prequele i sequele) nie tylko na forach internetowych, ale też na ekranie, czego przykładem jest rozwinięcie wiedźmińskiej sagi *Pół wieku poezji później*, sfinansowane ze zbiorów fanów i zrealizowane przez profesjonalną ekipę filmową. Czaplinski określa to zjawisko mianem „pospolitego ruszenia komunikacyjnego”:

Przeciętny konkurs na opowiadanie ogłaszany na terenie jednego województwa zbiera 200 tekstów; konkursy poetyckie i dramatyczne – podobnie. Rośnie też self-publishing i krytycznoliteracka blogosfera, czyli formy komunikacji bez zaplecza wydawniczego i bez wsparcia mediów masowych. Odbiorca literatury nie czeka więc, aż literatura odzyska autonomię, lecz sam zaczyna ją pisać: tworzy powieść, wstawia ją na płaszczyznę selfową i dzięki społecznej donacji lub zwykłej zapłacie (metodą „płać, ile chcesz”) zarabia na pisaniu (Czaplinski 2014).

Na podstawie przytoczonych faktów można zatem wskazać kilka trendów charakteryzujących przemiany zachodzące współcześnie w świecie literatury:

1. Autor ma możliwość opublikowania dzieła własnym sumptem, nie korzystając przy tym z pomocy instytucji za to (do tej pory) odpowiedzialnych. „Wrzucając” swoje utwory na przeznaczone do tego portale, sam dociera do odbiorcy.

Fizyczne wydawanie książek również zyskało nowe oblicze. Pisarz może skorzystać z pomocy oddolnej, w formie *crowdfundingu*, czyli finansowania społecznościowego (ang. *crowd* – tłum, *funding* – finansowanie). Mecenasem przedsięwzięcia zostaje nikt inny jak zwykły czytelnik:

Według badań Nielsen Bookscan dzięki Kickstarterowi platforma pomaga publikować już niemal tyle samo tytułów (około 1,5 tys. rocznie) co wielkie oficyny (np. Penguin Books – ok. 2,0 tys.). I przybywa literackich projektów osiągających spektakularne sukcesy. Tylko w 2015 r. łączna suma zebrana na nie przekroczyła 35 mln dol. (Wilk 2016).

2. Rozrastają się internetowe zasoby tak zwanych fanfików (ang. *fan fiction*). Jak wyjaśnia Katarzyna Czajka (2011), są to opowiadania tworzone nieoficjalnie przez fanów filmu, książki, serialu itp. Ich autorzy w mniejszym lub większym stopniu wykorzystują elementy świata przedstawionego oryginalnego dzieła – głównie postaci. Autor ulega wówczas pomnożeniu, ponieważ czytelnik zajmuje miejsce pisarza czy scenarzysty i samodzielnie przekształca fabułę gotowego utworu. Następnie opowiadanie zamieszcza na blogu, forum bądź tematycznym portalu, a inni czytelnicy komentują i recenzują wytwory powstałe na podstawie ulubionego dzieła. O tym, na ile istotne jest to nowe zjawisko dla pola literatury, świadczy fakt, że pola władzy i ekonomii starają się na nie wpływać. Portale *fan fiction*, poprzednio funkcjonujące w pełnym „podziemiu” i oficjalnie tępione (często ze względu na prawa autorskie), obecnie mają swoje komercyjne odpowiedniki, przykładowo firma Amazon utworzyła na platformie Kindle Worlds możliwość dodawania fanfików przez czytelników i udostępniania za niewielkie kwoty. Tym sposobem, postrzegany wcześniej jako bierny odbiorca, czytelnik staje się aktywnym (choć wciąż nieoczywistym) członkiem pola literatury.

Przykładem wpływu pola władzy i ekonomii na niegdyś autonomiczny świat autorów piszących własne teksty na podstawie ulubionych książek bądź filmów jest przypadek Setha Grahame’a-Smitha. Na portalu fanfikowym Seth opublikował utwór literacki będący kompilacją powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie* z popularnym motywem zombie. Jego *mashup* cieszył się tak dużą popularnością, że autorowi zaproponowano wydanie opowieści w formie drukowanej. W 2016 roku książka *Duma, uprzedzenie i zombie* doczekała się nawet ekranizacji filmowej. Okazuje się więc, że schemat „pisarz pisze → wydawca wydaje → czytelnik czyta” nie jest dziś jedyną dostępną strategią działania.

3. Zdarza się również, że autorzy sami zapraszają swoich czytelników do „współtworzenia” całej opowieści lub jej wybranych elementów. Komunikują się z nimi za pośrednictwem portali społecznościowych lub prywatnych stron internetowych.

Wydana w 2011 roku *Martyna* to wspólna inicjatywa Janusza Leona Wiśniewskiego (autor między innymi utworu *S@motność w Sieci. Tryptyk*) i właścicieli portalu Korba. Do procesu twórczego zaproszono internautów, dzięki czemu w trzy miesiące powieść o współczesnej studentce była gotowa do wydania.

Podobną genezę ma piosenka z płyty *Debiut* Czesława Mozila. Tekst został stworzony w ramach czatów Multipoezja. Nadrzędny cel tej inicjatywy to znalezienie miejsca dla poezji w rzeczywistości online. W efekcie popularna piosenka *Maszynka do świerkania* to wyśpiewany wiersz napisany przez niepowiązane ze sobą osoby.

Na popularności zyskują również szeroko pojęte kolaboracje. W ich przypadku w ramach jednego projektu zrzesza się kilku twórców. Przykładem powieści kolaboratywnej jest *Piksel Zdrój*, pokłósie warsztatów nazwanych „Piksel i lira” i przeprowadzonych w 2013 roku przez Mariusza Pisarskiego w pięciu miastach. Powstały hipertekst to powieść sieciowa tworzona przez wielu autorów równocześnie, przy użyciu narzędzi ze świata online (linki, hiperłącza, program Prezi czy Google Docs). Jak piszą uczestnicy projektu, „Piksel Zdrój to 16 osobnych historii rozłożonych na niemal 250 segmentów połączonych ze sobą ponad 1300 linkami, z których około 600 to linki tekstowe, retoryczne. Całość oprawiona jest 200 (małymi i dużymi) ilustracjami, zdjęciami, plikami audio i wideo” (Projekt Piksel Zdrój 2015).

Podsumowanie

Głosy o erozji pola literatury zdają się być przedwczesne. Paradoksalnie pole to nie kurczy się, ale rozszerza, wchłania nowych agentów, a w miejsce starych reguł buduje nowe. Pomiędzy aktorami pola literatury powstają połączenia, o których wcześniej nie było mowy (na przykład relacja pisarz – czytelnik, z pominięciem wydawców), a autonomia wewnątrz świata literatury, podobnie jak etos pisarza, wymaga przededefiniowania. Wszystko to nie oznacza jednak, że o polu literatury nie można już mówić. Zmienia się tylko jego logika oraz wyzwania, z jakimi musi się obecnie mierzyć, chcąc utrzymać swą niezależność.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. 2006. *Płynna nowoczesność*. Tłum. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, Pierre, i Wacquant, Loïc J.D. 2001. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Tłum. Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Czajka, Katarzyna. 2011. Fikcja po fikcji. *Polityka*, 28, s. 64–66.
- Drapińska, Anna, i Liberadzka, Beata. 2017. Trendy na rynku książki w Polsce – wybrane aspekty. *Handel Wewnętrzny*, 5 (370), s. 111–120.
- Emmauski, Christofor. 1994. Christofor Emmauski: Ze wspomnień warszawskiego cenzora. W: Prussak, Maria (wyb. i oprac.). *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*. Tłum. Maria Prussak. Warszawa: Krag, s. 5–39.
- Gajewski, Krzysztof. 2001. „Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego”, Pierre Bourdieu [rec.]. *Pamiętnik Literacki*, 97 (2), s. 255–266.

- Jacyno, Małgorzata. 2002. Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 6, s. 86–91.
- Jankowicz, Grzegorz, i in. 2014. *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Klukowski, Bogdan, i Tobera, Marek. 2013. *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Sedno”.
- Krawczak, Ewa. 2001. Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I. Philosophia – Sociologia*, 26 (4), s. 47–56.
- Popławska, Anna, i in. 2017. *Słownik terminów literackich*. Kraków: Wydawnictwo GREG.
- Prussak, Maria (wyb. i oprac.). 1994. *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*. Tłum. Maria Prussak. Warszawa: Krąg.
- Sasin, Ewelina. 2015. Agent literacki jako nowy aktor w polskim polu literatury po 1989 roku. *Przegląd Kulturoznawczy*, 2 (24), s. 140–150.
- Szacki, Jerzy. 2002. Bourdieu: konstruktywizm strukturalistyczny. W: Szacki, Jerzy. *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 889–900.
- Trzeciak, Katarzyna, i Sowiński, Michał. 2015. Pisarz jako zawód. Uwagi o polu literackim Polski po 1989. *Przegląd Kulturoznawczy*, 2 (24), s. 151–159.
- Winek, Teresa. 2010. Jakiego „Pana Tadeusza” czytano w XIX wieku? *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*, 3 (45), s. 5–23.

Netografia

- Beme, Marcin. 2015. *Jeszcze książka nie zginęła*. [Online]. Forbes. Dostęp: <https://www.forbes.pl/przywodztwo/rynek-wydawniczy-w-polsce/p6y2v54> [14.09.2018].
- Bułhak, Władysław, i Polak, Barbara. 2004. Zabijanie słowa. O cenzurze w PRL z Aleksandrem Pawlickim, Tomaszem Strzęboszem i Wiesławem Władką rozmawiają Władysław Bułhak i Barbara Polak. *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*, 2 (37), s. 4–26. [Online]. Instytut Pamięci Narodowej. Dostęp: <https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/biuletyn-ipn/9608,Biuletyn-IPN-nr-22004.html> [28.11.2019].
- Czapliński, Przemysław. 2014. W poszukiwaniu suwerenności. *Magazyn Literacki. XXV lat wolnej literatury w Polsce*, 7–8. [Dodatek do:] *Tygodnik Powszechny*, 37. [Online]. Tygodnik Powszechny. Dostęp: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-poszukiwaniu-suwerennosci-24040> [9.12.2017].
- Dobiasz-Krysiak, Maja. 2018. *Propaganda. Tylko w PRL czy również dziś?* [Online]. Kampanie społeczne.pl. Dostęp: <http://kampaniespoleczne.pl/propaganda-tylko-w-prl-czy-rowniez-dzis/> [9.12.2019].
- Grębecka, Zuzanna. 2018. *Propaganda w PRL*. [Online]. Mind over Media. Dostęp: https://media.ceo.org.pl/sites/media.ceo.org.pl/files/material_ekspercki_propaganda_w_prl_0.pdf [14.09.2018].
- Projekt Piksel Zdrój. 2015. *Piksel Zdrój. Nowa powieść hipertekstowa*. [Online]. Techsty. Dostęp: <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2015/piksel-zdroj.html> [14.12.2019].
- Tokarczuk, Olga. 2019. *Czuły narrator. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk – laureatki literackiej Nagrody Nobla 2018*. [Online]. Dostęp: <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> [14.12.2019].
- Universitas. 2007. [Opis wydawniczy książki: Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków]. [Online]. Universitas. Dostęp: <https://universitas.com.pl/produkt/1532/Reguly-sztuki-Geneza-i-struktura-pola-literackiego> [28.11.2019].
- Wilk, Paulina. 3.10.2016. *Crowdfunding zmienia rynek książki*. [Online]. Rzeczpospolita. Dostęp: <https://www.rp.pl/Literatura/310039915-Crowdfunding-zmienia-rynek-ksiazki.html> [28.11.2019].

Streszczenie

Teoria stworzona przez Pierre'a Bourdieu w obrazowy sposób tłumaczy świat przez pryzmat ekskluzywnych, samostanowiących się pól, które nieustannie wchodzą ze sobą w interakcje. Kiedy przyjrzeć się jednemu wycinkowi tej złożonej układanki, a mianowicie polu w obrębie kultury, na które składa się pole naukowe i artystyczne, warto zadać

sobie pytanie, w jakiej kondycji znajdują się dziś jego elementy. Sposób konsumowania wytworów kultury przeobraził się nie do poznania – wystarczy przytoczyć przykład prywatnych uczelni, zjawisko określane jako *crowdfunding* lub pisarzy-celebrytów występujących w reklamach. Czy można więc mówić o odrębnych od władzy, ekonomii czy mediów przestrzeniach, takich jak sztuka lub „akademia”? Autorka, na przykładzie współczesnej polskiej twórczości literackiej, próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy teoria pól zaproponowana przez Bourdieu znajduje zastosowanie w dzisiejszym, nieustannie zmieniającym się świecie.

Literature World. About (In)dependence of Modern Writing in Poland According to Pierre Bourdieu's Theory

S u m m a r y

The theory created by Pierre Bourdieu pictorially explains the world through the prism of exclusive, self-determining fields that constantly interact with each other. When you look at one piece of this complex jigsaw puzzle – namely the field within culture, which is made up of scientific and artistic fields – it is worth asking yourself what condition its elements are in today. The way of consuming the products of culture has become unrecognizable – it is enough to cite the example of private universities, the phenomenon known as crowdfunding, or writer-celebrates appearing in advertisements. So can we talk about spaces separate from power, economy or media, such as art or “academy”? The author, using the example of contemporary Polish literary creation, tries to answer the question of whether the field theory proposed by Bourdieu is applicable in today's constantly changing world.

