

*P*rzegląd *S*ocjologii *J*akościowej
...monografie...

Izabela Ślęzak

Stawanie się poetą.
Analiza interakcjonistyczno-
symboliczna.

2009

Tom I
Numer 1

Seria

...*BECOMING*...

www.qualitativesociologyreview.org

PSJ
...monografie...

SERIA "STAWANIE SIĘ"

...*BECOMING*...

Tom V
Numer 1

28 lutego 2009

REDAKTOR WYDANIA: Anna Kacperczyk

PROJEKT OKŁADKI: Anna Kacperczyk

OPRACOWANIE GRAFICZNE: Izabela Ślęzak
Jakub Niedbalski

© Copyright by Izabela Ślęzak

© 2009 Przegląd Socjologii Jakościowej

Prawa autorskie

Czasopismo oraz wszelkie zamieszczone w nim teksty stanowią dorobek współczesnej socjologii. Mogą zostać wykorzystane bez specjalnej zgody dla celów naukowych, edukacyjnych, poznawczych i niekomercyjnych z podaniem źródła, z którego zostały zaczerpnięte. Wykorzystywanie ogólnodostępnych zasobów zawartych w naszym piśmie dla celów komercyjnych lub marketingowych wymaga uzyskania specjalnej zgody wydawcy. Pobieranie opłat za dostęp do informacji lub artykułów zawartych w naszym piśmie lub jakiegokolwiek ograniczanie do niego dostępu jest zabronione.

© 2009 *PSJ*

ISSN: 1733-8069

SERIA “STAWANIE SIĘ”
...*BECOMING*...

OD REDAKCJI
„Stawanie się poetą”

W niniejszym numerze „Przeglądu Socjologii Jakościowej” oddajemy w ręce Czytelników szczególną pozycję monograficzną poświęconą procesowi stawania się poetą.¹ Autorka tekstu, Izabela Ślęzak, przez kilka lat śledziła losy, praktyki i działania młodych poetów, towarzysząc im w ich dążeniu do uzyskania akceptacji w środowisku oraz potwierdzania własnej tożsamości poety.

Autorka oparła się na samodzielnie zgromadzonych i bardzo bogatych danych źródłowych obejmujących: wyniki obserwacji uczestniczącej, wywiady swobodne, wywiady e-mailowe, materiały zastane w postaci zawartości stron internetowych poświęconych poezji, artykuły publikowane w pismach literackich, opublikowane wywiady z poetami, biografie, wspomnienia znanych i uznanych poetów. Wykorzystała także obszerną literaturę dotyczącą estetyki, socjologii kultury, teorii społecznych światów, poezji, metodologii badań społecznych etc.

Napisana pięknym, płynnym językiem praca ma charakter analizy empirycznej, która realizuje cele poznawcze i eksploracyjne, ale może mieć także walor praktyczny, zwłaszcza dla osób zainteresowanych rozwijaniem własnej kariery poetyckiej lub uczestnictwem w społecznym świecie poetów.

Celem pracy jest analiza procesu stawania się poetą w perspektywie symboliczno-interakcjonistycznej. W rozdziale pierwszym autorka omawia teoretyczne ramy swojego opracowania, przybliża przyjęte przez siebie założenia paradygmatyczne oraz podstawowe pojęcia teorii społecznych

światów, która stanowi podstawowy punkt odniesienia przy analizie zgromadzonego materiału empirycznego. Dokonuje także przeglądu koncepcji dotyczących artysty i świata sztuki. W rozdziale drugim autorka prezentuje zagadnienia metodologiczne, przyjętą perspektywę badawczą, obejmującą inspiracje symbolicznego Interakcjonizmu, jakościowe techniki zbierania danych oraz metodologię teorii ugruntowanej. Ostatni, a zarazem najobszerniejszy rozdział pracy stanowi prezentację wyników analizy empirycznej. Autorka omawia wygenerowane w trakcie badań kategorie analityczne i opisuje szczegółowo subprocesy „stawania się poetą” takie jak: budowanie autodefinicji poety, przenoszenie odniesienia, zmiany znaczących innych, budowanie roli i kariery poetyckiej, rozwijania podstawowego działania, czyli pisania wierszy, oraz towarzyszący temu kontekst niepewności. Autorka przedstawia także mapę percepcyjną świata poezji oraz napięcia rodzące się w wyniku zderzenia indywidualistycznej wizji poety z koniecznością uczestnictwa w działaniach kolektywnych. W ostatnim podrozdziale autorka zamieszcza diagram integrujący wszystkie opisywane kategorie. Proces stawania się poetą zostaje przedstawiony w fazach:

- 1) nieuświadomionej-przygotowawczej,
- 2) fazy zamknięcia w szufladzie,
- 3) fazy otwarcia na publiczność,
- 4) fazy terminowania,
- 5) fazy intensywnego budowania kariery,
- 6) fazy kariery dojrzałej.

Wydawałoby się, że poetą albo się ktoś rodzi albo nie. Za tą potoczną opinią stoi wyobrażenie, że do pisania wierszy potrzeba czegoś wyjątkowego: talentu, „iskry Bożej”, że aby zajmować się poezją potrzebny jest jakiś szczególny rodzaj wrażliwości w odbieraniu świata i dar wyrażania tego słowem.

Tu zostaje pokazany inny wymiar: bycie poetą jest także wynikiem konstrukcji społecznej, jest wytwarzane wspólnie z innymi i definiowane społecznie. Samo podejmowanie podstawowego działania w postaci pisania poezji – okazuje się dla kariery poety niewystarczające, ponieważ równie ważne są definicje przyjmowane przez otoczenie i to one

ostatecznie decydują, czy efekt pracy twórczej uznany zostanie za produkt poety czy też grafomana.

Proces stawania się poetą nie jest tak nieproblematyczny jak by się mogło wydawać. Przeżycia poetów obejmują nie tylko szczególny rodzaj emocji związanych z własną pracą twórczą, ale także kwestie niepewności, co do zaistnienia w środowisku, bycia przez nie docenionym jako twórca, oczekiwanie na potwierdzenie swojej tożsamości poety – poprzez akceptację własnego dzieła przez innych. Bycie poetą okazuje się działaniem obliczonym na „stawanie przed audytorium”. I nawet faza „poety w szufladzie”, zawiera w sobie załączek przemiany w poetę „okrzykniętego jako poetę”, sławnego, chętnie czytanego i „wydawanego” poetę. Nawet, jeśli poeta twierdzi, że „tworzy sam dla siebie”, to jednak „siebie” jako poetę wytwarza wspólnie z innymi i poprzez innych. Tożsamość poety podlega, tak samo jak inne tożsamości, współkreowaniu w środowisku „poetów”, autor tekstów poetyckich musi się przystosować twórczo do otoczenia, a następnie sam je współtworzy, poprzez swoje uczestnictwo w społecznym świecie.

Okazuje się więc, że nawet tak indywidualistyczny i osobisty obszar praktyk, jakim jest twórczość poetycka, jest silnie osadzony w kontekście społecznym i stanowi praktykę wykonywaną wspólnie z innymi. Stawanie się poetą jest procesem, uwikłanym w niepowtarzalny kontekst interakcyjny, w którym odpowiedni ludzie, znaczący inni poety, ukierunkowują jego działania i pomagają mu uzyskać status poety, wskazując mu jednocześnie dostępne ścieżki takiej kariery (konkursy).

Zasługą autorki jest właśnie uchwycenie stadiów tego niezwykle zindywidualizowanego procesu i ukazanie specyficznej ścieżki kariery, która, choć dotyczy procesów niepowtarzalnych (jak na przykład „styl poetycki”, który – jeśli się go ma – pozwala rozpoznać tożsamość autora i przypisać utwór danemu twórcy) – mieści się jednak w szeroko rozumianym współ-uczestnictwie w społecznym świecie. Ten, jak każdy inny proces nabywania określonej tożsamości – jest mocno skontekstualizowany i uwarunkowany społecznie. *„Brnięcie coraz dalej w wytyczoną ścieżkę kariery, w sieć społecznych powiązań, angażowanie środków, czasu i własnych emocji, wystawianie własnej osoby na oceny*

innych, angażuje jednostkę coraz bardziej w to by stała się tym, kim kiedyś chciała zostać.”²

Autorka w bardzo interesujący, dojrzały i spójny sposób odsłania przed nami rzadko eksplorowany dotąd przez socjologów obszar społecznego świata poetów. Na czym polega prawdziwa przemiana poety początkującego w „prawdziwego poetę”? Co decyduje o „wyjściu z szuflady”? Jakie czynniki społeczne decydują o zdefiniowaniu kogoś jako poety i przypisaniu mu tożsamości poety? Kiedy sam twórca tekstów poetyckich zaczyna postrzegać siebie jako poetę? Czy poeta także uzyskuje na swojej ścieżce kariery jakiś rodzaj profesjonalizacji własnego działania „poetyckiego”? W jaki sposób uczy się jak być poetą? Czy jest to jedynie proces samogenerującej się, niestrudzonej i swobodnej twórczości, która niejako samorzutnie wypływa z twórcy? Jakie znaczenie dla bycia poetą ma proces nabywania identyfikacji grupowej i subkulturowej? Ile w tym procesie „społecznego” sterowania czy „zarządzania” swoją karierą poety? Na ile społeczne otoczenie decyduje o podtrzymaniu lub zahamowaniu tej kariery?...

Na te i inne pytania odpowiada niniejszy tekst. Zapraszam do lektury!

Anna Kacperczyk

Przypisy

¹ Dwa lata temu w ramach „Przeglądu Socjologii Jakościowej” rozpoczęliśmy wydawanie serii monografii obejmujących analizy empiryczne poświęcone procesowi nabywania nowych tożsamości. Do tej pory ukazały się analizy procesu „stawania się”: **nowym pracownikiem w zakładzie przemysłowym** (Krzysztof T. Konecki, *Nowi pracownicy a kultura organizacyjna przedsiębiorstwa. Studium folkloru fabrycznego*, „PSJ”, Tom III, Nr 1, 2007 http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/volume3_pl.php), **aktorem teatralnym** (Kamila Hernik, *Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej...*, „PSJ” Tom III, Nr 3, 2007 http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/volume5_pl.php) oraz **nauczycielem akademickim** (Łukasz T. Marciniak, *Stawanie się nauczycielem akademickim. Analiza symboliczno-interakcjonistyczna*, „PSJ” Tom IV, Nr 2, 2008 http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/volume7_pl.php). Czwarta monografia z tego cyklu, dotycząca stawania się **poetą**, mieści się wyraźnie w tym nurcie i stanowi kontynuację serii „...Becoming...”.

² K. Konecki, „Stawanie się jako problem socjologiczny”, wstęp do monografii PSJ, T IV Nr2

Przegląd Socjologii Jakościowej
...monografie...

Izabela Ślęzak

Stawanie się poetą

Analiza interakcjonistyczno – symboliczna



SERIA
...**BECOMING**...
2009

Spis treści

I. Wstęp.....	4
II. Ramy teoretyczne	8
2.1 Artysta i świat sztuki – badania i rozważania teoretyczne.....	8
2.2 Koncepcja społecznych światów	13
2.3 Założenia paradygmatyczne	17
2.3.1 Symboliczny interakcjonizm	18
2.3.2 Jaźń	20
2.3.3 Sposób badania rzeczywistości społecznej	21
III. Metodologia badania	23
3.1 Techniki badawcze	23
3.1.1 Obserwacja.....	24
3.1.2 Wywiad swobodny	29
3.1.3 Technika wywiadu a specyficzne cechy rozmówców	33
3.1.4 Techniki uzupełniające	35
3.2 Etyczne aspekty badania	38
3.3 Metodologia Teorii Ugruntowanej.....	40
3.4 Triangulacja.....	46
IV. Proces stawania się poetą	48
4.1 Identyfikacja siebie i budowanie tożsamości	48
4.1.1 Kogo można nazwać poetą?.....	49
4.1.2 Proces identyfikacji siebie.....	53
4.1.3 Podsumowanie	59
4.2 Podstawowe działanie – pisanie wierszy	60
4.2.1. Motywy pisania wierszy	62
4.2.2 Podtrzymywanie motywów pisania wierszy.....	67
4.3 Znaczący inni i grupy odniesienia.....	71
4.3.1 Znaczący inni	72
4.3.2 Grupy odniesienia	78
4.3.3 Proces przenoszenia odniesienia	81
4.4 Tworzenie roli.....	85
4.4.1 Tworzenie roli a uczestnictwo w społecznym świecie poezji.....	87
4.4.2 Wygląd zewnętrzny.....	91
4.4.3 Rola społeczna poety w kontekście innych ról	93
4.4.4 Podsumowanie	95
4.5 Kariera poetycka.....	96
4.5.1 Strategie realizacji kariery poetyckiej.....	97
4.5.2 Odskokczynie do kariery poetyckiej.....	101
4.5.3 Znaczenie odskoczni dla kariery poetyckiej – efekt synergii	104
4.5.4 Strategie radzenia sobie z niepowodzeniami w budowaniu kariery	105
4.5.5 Kariera poetycka a praca zawodowa twórców.....	107
4.5.6 Fazy procesu budowania kariery	108
4.5.7 Efekt świętego Mateusza.....	114
4.6 Kontekst niepewności	115
4.7 Społeczny świat poezji – wybrane zagadnienia	119

4.7.1 Mapa percepcyjna społecznego świata poezji.....	119
4.7.2 Społeczny świat poezji – kolektywizm versus indywidualizm	125
4.8 Proces stawania się poetą – ujęcie diachroniczne.....	129
V. Wnioski końcowe	137
VI. Bibliografia	141
VII. Spis Rysunków	160

*Chcesz wiedzieć kim jesteś? Nie pytaj.
Działaj. Działanie cię określi i ustali.
Z działania swojego się dowiesz.*

*Być kimś, to dowiadywać się nieustannie
kim się jest, a nie – wiedzieć z góry.*

Witold Gombrowicz

*(...) you have to encourage many in order
to find the few.*

Howard Becker

I. Wstęp

Niniejsza praca, zgodnie z brzmieniem tytułu, poświęcona jest procesowi stawania się poetą. Sam tytuł może jednak budzić wątpliwości. Co to znaczy *stawać się poetą*? Czy nie jest raczej tak, że albo się nim jest, albo nie? Albo posiada się pewien *dar* i realizuje się go pisząc wiersze, albo nie? W przypadku poety, tak jak i wielu zawodów kojarzonych z powołaniem, rzadko poddajemy refleksji czynniki powodujące, iż ktoś rozpoczyna daną aktywność; zazwyczaj za *przyczynę* uważa się odczuwanie powołania lub talent, który „zmusza” człowieka do tworzenia, wyrażania siebie, pomagania innym itp. Kontynuowanie rozpoczętego działania w czasie wydaje się oczywiste, gdyż stanowi jednocześnie realizacją talentu i jego potwierdzenie. Jeśli działanie jest zarzucane, poeta przestaje pisać, najwyraźniej nie był on obdarzony prawdziwym powołaniem. Kusząca prostota tego wyjaśnienia nie uwzględnia jednak społecznego wymiaru pisania, prezentowania i wartościowania wierszy.

Niniejsza monografia powstała w 2006 roku jako praca magisterska napisana pod kierunkiem profesora zw. dr hab. Krzysztofa T. Koneckiego w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Pierwotnym celem moich badań było sporządzenie etnografii środowiska poetyckiego, przedstawienie podstawowych rodzajów prowadzonych aktywności, przybliżenie podzielanych ideologii, głównych problemów i usytuowanie ich w szerszej ramie przemian, jakie zachodzą we współczesnej kulturze. Jednak w trakcie prowadzenia badań terenowych pojawiło się szereg pytań ogniskujących się wokół poety i podejmowanych przez niego działań, które to pytania stały się dominujące i spowodowały, że na ten sam obszar badawczy zaczęłam spoglądać z innej perspektywy.

Chociaż, jak można założyć, większość ludzi napisała w swoim życiu choć jeden wiersz, znacznie mniej osób kontynuowało tę aktywność przez jakiś czas, zaś tylko nieliczna grupa „została” poetami. Nasuwają się więc pytania: dlaczego ludzie zaczynają pisać wiersze i kontynuują to działanie? Dlaczego i pod jakimi warunkami zawieszają lub całkowicie zarzucają pisanie? Komu i dlaczego pokazują swoje wiersze? Kiedy zaczynają postrzegać siebie jako poetów? Jakie działania podejmują, by przekonać innych (a także siebie) o swojej poetyckiej tożsamości? Jaka jest rola innych twórców oraz czytelników w budowaniu roli i tożsamości poety? Dlaczego tak ważne w świecie poezji jest rozwijanie i podtrzymywanie kariery, jak się ono odbywa? A więc, jak to się dzieje, że osoba, która pisała wiersze na swój osobisty użytek, zaczyna je publicznie prezentować, definiuje siebie i jest definiowana przez innych

jako poeta? Te, a także szereg dodatkowych pytań, które pojawiały się w trakcie prowadzenia badań, pozwoliły na sprecyzowanie głównego problemu badawczego w formie pytania: jak przebiega proces stawania się poetą? Odpowiedź wymaga z jednej strony skupienia się na analizach przebiegu życia i kariery poszczególnych twórców, ale także poznania zasad występujących w świecie społecznym, w ramach którego ten podstawowy proces zachodzi. W rezultacie, celem prowadzonych analiz stało się zrekonstruowanie procesu stawania się poetą, zidentyfikowanie składających się na niego subprocesów, ich wzajemnych powiązań i uwarunkowań oraz usytuowanie go w kontekście społecznego świata poezji.

Cel pracy ma więc przede wszystkim charakter poznawczy i eksploracyjny (por. Nowak 1970: 214; Lutyński 2000: 89). Dotyka bowiem obszaru – świata poetów – który do tej pory był pomijany w analizach socjologów. Biorąc pod uwagę fakt, że pisanie wierszy jest dość powszechne¹ oraz, że żyjemy w kraju, w którym największe osiągnięcia literackie odnotowywane są na polu poezji, a jej twórcy otaczani są dużym szacunkiem (co prawda dotyczy to przede wszystkim dawnych wieszczów oraz Noblistów), ciekawe może być prześledzenie procesów, które są odpowiedzialne za „powstawanie” poetów. Praca ta może mieć także pewne walory praktyczne z punktu widzenia osób zainteresowanych rozwojem kariery poetyckiej; ukazując przebieg procesu stawania się poetą, pokazuje „jak to się robi”, może podsunąć pewne wskazówki do podejmowanych przez nich działań.

Z drugiej jednak strony można postawić hipotezę, że opisane w dalszej części pracy procesy są charakterystyczne także dla innych dziedzin sztuki, a być może także innych zawodów twórczych. Wymaga to dalszych badań, które mogłyby przyczynić się do lepszego zrozumienia tego obszaru funkcjonowania społeczeństwa. W tym miejscu należy także zaznaczyć, że istnieją pewne kontrowersje, co do tego, czy twórczość artystyczna może być traktowana w kategoriach zawodu. W ten właśnie sposób była ona ujmowana zarówno w badaniach A. Wallisa (1964), A. Sicińskiego (1971), jak i S. Żółkiewskiego (1977). Odwołując się do definicji zaproponowanej przez J. Szczepańskiego, który zawodem nazywa wewnętrznie spójny system czynności, które są wykonywane trwale lub systematycznie i stanowią podstawę ekonomicznego bytu, prestiżu i pozycji społecznej pracownika (Szczepański 1965: 16) można powiedzieć, że przynajmniej dla części poetów, jest to zawód. Z drugiej jednak strony brak dla niego odpowiedniego określenia; o ile bowiem mamy pisarstwo, nie ma poezjowania, zaś „zawód poeta” brzmi na gruncie naszej kultury niepoważnie.

Z drugiej strony W tym miejscu można także przywołać humorystyczne, ale trafne określenie R. Wilsona, który twierdził, że *pisarstwo traktowane jako zawód wykazuje pewne podobieństwo do prostytutki. Jest ono dostępne każdemu, kto wykaże się talentem, a wykonywane może być w domu, w ramach wolnego czasu. Nie jest wymagane żadne oficjalne przeszkolenie ani osiągnięcie określonych umiejętności* (Pisarstwo: Zawód? Zajęcie? Spectator, 5.04.1968 cyt. Za Siciński 1971). Jego zdaniem poezja to *undefined profession* (1964: 16, 24) która charakteryzuje się brakiem kojarzonych zwykle z zawodem atrybutów, takich jak: formalna edukacja określony czas i miejsce pracy, minimalna płaca.

Także I. Wagner pisząc o skrzypkach-solistach zalicza ich, mimo pewnych kontrowersji, jakie może to wzbudzać wśród socjologów (por. Freidson 1994: 117-136), w poczet profesjonalistów (2005: 3). Być może także bycie poetą jest więc raczej profesją niż zawodem.

Każdy realizowany projekt badawczy opiera się na pewnych założeniach teoretycznych, a co za tym idzie także ontologicznych i epistemologicznych, z którymi wiąże się stosowanie odpowiedniej metodologii (Szczepański 1965: 14). Celem pierwszego rozdziału niniejszej pracy jest zaprezentowanie podstaw teoretycznych, w tym skrótowego i z konieczności niepełnego przeglądu rozważań o artyście i świecie sztuki, a także przyjmowanych założeń paradygmatycznych oraz podstawowych pojęć składających się na koncepcję społecznych światów, która stanowi ramę interpretacyjną zebranego materiału empirycznego.

Kolejny rozdział poświęcony jest zagadnieniom metodologii badania. Mimo iż sama w sobie jest ona narzędziem operacyjnym badacza i jako taka ma charakter neutralny, to jednak jej stosowanie zawsze wiąże się z określonymi założeniami ontologicznymi i epistemologicznymi (Konecki 2000: 17). Jak się wydaje, przyjęta w pracy perspektywa symbolicznego interakcjonizmu, jakościowe techniki zbierania danych i metodologia teorii ugruntowanej, jako metoda ich analizy korespondują ze sobą i tworzą spójną całość pozwalającą poznać badane zjawisko.

Trzeci, najbardziej obszerny rozdział jest prezentacją wygenerowanych w trakcie badań kategorii, ich własności i hipotez, które składają się na proces stawania się poetą; przedstawione zostaną jego kolejne subprocesy: budowania autodefinicji siebie jako poety, przenoszenia odniesienia i zmiany znaczących innych, budowania roli i kariery poetyckiej, podejmowania i kontynuowania podstawowego

działania – pisanie wierszy, a także kontekst niepewności, w jakim zachodzą wszystkie etapy opisywanego procesu. Pokróćce omówiona zostanie mapa percepcyjna świata poezji, a także problem napięć między podzielaną przez twórców indywidualistyczną wizją poety, a koniecznością współpracy i działań kolektywnych, które są warunkami powodzenia opisywanego procesu. Ostatni podrozdział poświęcony jest diachronicznemu ujęciu procesu i zawiera diagram integrujący opisane wcześniej kategorie.

II. Ramy teoretyczne

Dla każdego rozważania naukowego ważne jest odniesienie do już istniejących teorii, usytuowanie w ramach dotychczasowego dorobku dyscypliny, zarówno w celu ukazania kontynuacji i ciągłości w stosunku do podejmowanych wcześniej wątków, jak i rozbieżności i różnic z proponowanymi przez innych badaczy koncepcjami.

W kolejnych podrozdziałach przedstawię założenia paradygmatyczne socjologii interpretatywnej, które stanowią dla mnie zbiór podstawowych złożeń, co do natury rzeczywistości społecznej i tym samym wyznaczają zakres zjawisk, które poddaję rozważaniom (por. Piotrowski 1990: 21; Babbie 2004: 56-57). Pokróćce przedstawię także rozwiniętą na gruncie symbolicznego interakcjonizmu koncepcję światów społecznych (social worlds), która okazała się szczególnie użyteczna do zrozumienia kontekstu, w jakim zachodzi interesujący mnie proces. Zarysuję także sposoby ujmowania artysty i świata sztuki na gruncie socjologii i estetyki.

2.1. Artysta i świat sztuki – badania i rozważania teoretyczne

Podejmowana w niniejszej pracy problematyka wpisuje się w szerszy wątek rozważań dotyczących artysty, dzieła sztuki i jego odbiorców. Jest to obszar zainteresowań wielu dyscyplin naukowych: socjologii kultury i sztuki, estetyki, filozofii, psychologii, historii sztuki (Matuchniak-Krasuska 1999a: 189), z których każda rozwija specyficzną perspektywę, akcentując nieco inne aspekty poruszanych problemów. Poniżej zarysuję niektóre z tych koncepcji, jednak nie tyle w celu zasygnalizowania wątków, które będą rozwijane w kolejnych rozdziałach pracy, co raczej wskazania kwestii, które świadomie pominię, potraktuję skrótowo lub podejmę z odmiennej perspektywy.

Ciekawe ujęcie problemu artysty i twórczości można odnaleźć na gruncie estetyki². Obszarem zainteresowania jest w tym przypadku artysta rozważany nie jako realny człowiek, a osobowość twórcza, analizowane są więc pewne cechy jego psychiki, stosunku do świata, charakteru, istotne z punktu widzenia procesu twórczego, umożliwiające jego zainicjowanie i wpływające na ostateczny kształt dzieła oraz sposób jego oddziaływania na odbiorców (Gołaszewska 1984: 154). Osobowość twórcza rozwija się w ścisłym związku z podstawową osobowością człowieka, ale nie jest z nią tożsama. Można ją określić jako zespół tych czynników, które warunkują podjęcie i kontynuowanie działań artystycznych i decydują o charakterze powstających dzieł. Składają się na nią specyficzna uczuciowość i wrażliwość,

wyobraźnia, багаż doświadczeń, a także wytrwałość i zamiłowanie do sztuki (Gołaszewska 1984: 169-170; 1986:12). Poglądy te dobrze oddaje koncepcja De Bruyne'a, który twierdził, że pewne cechy natury ludzkiej są u artysty rozwinięte inaczej niż u pozostałych ludzi: artysta nie jest człowiekiem anormalnym, lecz jest człowiekiem niezwykłym; odczuwa on inaczej niż pozostali ludzie, bardziej głęboko; kontempluje świat w sposób bezinteresowny i obiektywny i wyraża swą intuicję w formie określonej techniką (cytat za Gołaszewska 1984: 169). Koncepcja ta akcentuje więc przede wszystkim znaczenie cech wrodzonych, niezbędnych, aby można było mówić o artyście, który jest „przypadkiem granicznym”, skrajnym przykładem człowieka niepowtarzalnego, wyjątkowego, wrażliwego czy raczej chorobliwie nadwrażliwego, innego niż wszyscy (Gołaszewska 1986: 50-57).

W prowadzonych przeze mnie analizach nie próbuję rozważać czy rekonstruować osobowości twórczej poety. Problematykę procesu twórczego, choć ujętą z nieco innego punktu widzenia, podejmuję w rozdziale dotyczącym pisania wierszy jako podstawowej działalności poetów. Interesują mnie jednak raczej społeczne procesy pobudzania i podtrzymywania pisania, niż leżące u jego podstaw uwarunkowania osobowościowe, które nie są przedmiotem analizy w niniejszej pracy.

Rozważania nad artystami rozwijane są także na gruncie socjologii sztuki. W jej ramach można wyróżnić trzy podstawowe orientacje: w ujęciu socjogenetycznym poszukuje się powiązań dzieła z miejscem i epoką, w której powstało, stosując między innymi case studies artystów, analizy ich biografii i twórczości (Matuchniak-Krasuska 1988: 31-32; 2001: 63-67); orientacja strukturalna koncentruje się natomiast na dziele, jego budowie, warstwach znaczeniowych, kompozycji i formie (Matuchniak-Krasuska 2001: 57-63), zaś funkcjonalna – na problemach odbioru dzieła sztuki, wpływie jego struktury, kodu, treści na reakcje publiczności (Matuchniak-Krasuska 2001: 67-73). Szczególne to ostatnie ujęcie znalazło na gruncie polskim wielu kontynuatorów, czego efektem są szeroko zakrojone badania obejmujące recepcję malarstwa (Matuchniak-Krasuska 1988; 1999), literatury (Bokszański 1966; Sułkowski 1972, 1994) zarówno składającej się na kanon narodowy (Kłoskowska 1979) jak i powieści kryminalnej (Rokuszevska-Pawełek 1981; 1983), przedstawień teatralnych (Kowalewicz 1983; 1993), nastawień odbiorczych widzów (Zimnica-Kuzioła 2001), potocznego odbioru filmu (Gałuszka 1983; 1984), muzyki (Kowalewicz, Gałuszka 1999) oraz społecznego krążenia i recepcji fotografii (Ferenc 2004).

Mimo iż wymienione wyżej orientacje mogą stanowić bogate źródło inspiracji do prowadzenia badań, nie mogły pomóc w głębszym zrozumieniu procesu stawiania się poetą. Bardziej użyteczną perspektywą interpretacji zgromadzonego materiału empirycznego okazały się te rozważania rozwijane na gruncie socjologii sztuki, w których artysta traktowany jest jako przedstawiciel jednego z wielu zawodów, który, tak jak i inne, posiada pewne interesy, ideologie itd. Podejście to reprezentuje m. in. M. Golka, który przyjmuje pozycję demaskatora odsłaniającego podstawowe mity podzielane i reprodukowane przez artystów. Przez mit rozumie on pewną formę świadomości, która istnieje poza kategoriami prawdy i fałszu, obejmuje wyrażane celowo i intencjonalnie przekonania, będące wy tłumaczeniami statusu danej grupy w społeczeństwie, zawiera także ideologię zawodową i pełni funkcje integracyjne (1995: 57). Wśród mitów przypisywanych zawodowi artysty wymienia mit wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia oraz odrzucenia przez społeczeństwo (Golka 1995: 57-89). Są one według niego powiązane z różnymi rolami społecznymi (rola demiurga, kapłana, proroka, mędrca, reformatora, dekoratora i artysty), które stanowią realizację mitu w konkretnych zachowaniach artystów (Golka 1995: 92-94). Traktując mity jako wyraz ideologii zawodowej, M. Golka zrównuje twórców z przedstawicielami innych zawodów, którzy także mogą rozwijać i przeważnie rozwijają analogiczne ideologie i mity (Golka 2001: 174).

Zagadnienie mitologii artystów podejmował także A. Osęka (1975), który podkreślał charakterystyczne dla współczesności przemieszczenie i współwystępowanie mitów, niegdyś odseparowanych i ściśle związanych z konkretnymi epokami (np. mit buntu – okres romantyzmu itd.; Osęka 1971). Opracowania M. Golki i A. Osęki były bardzo pomocne dla głębszego zrozumienia wypowiedzi i działań podejmowanych przez moich rozmówców; co ciekawe, w zebranych przeze mnie materiałach można odnaleźć opisane przez obu autorów mity, co świadczy o tym, że są one niezmiennie obecne w społeczeństwie i mają duży wpływ na początkujących twórców, którzy często wyłącznie na ich podstawie kształtują pierwsze wyobrażenia roli poety. Dopiero wejście do społecznego świata poezji sprawia, że mity konfrontowane są z jego realiami, co nierzadko owocuje kryzysem i podważeniem pierwotnych wyobrażeń. Nie oznacza to jednak całkowitego odrzucenia środowiskowych mitologii; są one raczej reprodukowane na użytek czytelników, często pojawiają się także w spontanicznym teoretyzowaniu na temat świata poezji (por. podrozdział 4.4).

Cennym materiałem porównawczym dla prowadzonych przeze mnie badań okazały się także opracowania poświęcone zawodom artystów-plastyków (Wallis 1964) oraz literatów (Siciński 1971). Wspólną cechą tych projektów badawczych jest stosowanie ankiety, przeprowadzonej odpowiednio w Związku Artystów Plastyków i Związku Literatów Polskich, jako głównej techniki zbierania danych. W odniesieniu do moich badań różnice polegają nie tylko na korzystaniu z innych technik zbierania i analizy danych, ale także na stosowaniu odmiennych kryteriów doboru osób do badania. Dla analizy procesu stawania się poetą konieczne okazało się przeprowadzenie wywiadów nie tylko z poetami zrzeszonymi w związkach, ale także z tymi, którzy do nich nigdy nie należeli, dopiero aspirując do świata poezji lub są aktywnymi amatorami. Wymienione różnice wynikają z odmiennego celu prowadzonych badań, którym, w przypadku opracowań Wallisa i Sicińskiego, było zaprezentowanie środowiska, jego struktury demograficznej, rozproszenia przestrzennego, a także przemian roli społecznej, postaw, opinii, struktury zawodowej, wymaganych kwalifikacji, prestiżu społecznego itd. literatów i plastyków, a nie rekonstrukcja wybranego procesu. Opracowania te stanowiły jednak bardzo ciekawy materiał porównawczy. Obaj autorzy zwracali bowiem szczególną uwagę na kwestie kariery artystycznej, relacje twórców z instytucjami finansującymi sztukę, sposoby godzenia pracy twórczej i zarobkowej (Wallis 1964: 66-72), które są ważne także w procesie stawania się poetą. Najistotniejsze analogie oraz wyraźne różnice między wspomnianymi badaniami a zebranymi przeze mnie materiałami zostały zaznaczone w tekście niniejszej pracy za pomocą odpowiednich przypisów.

Bardzo ciekawych danych porównawczych dostarczyły także opracowania Stanisława Ćwika (1983) poświęcone roli młodych pisarzy i ich miejscu w środowisku artystycznym oraz B. Sułkowskiego o amatorskich zespołach artystycznych działających w Łodzi (1983). Zestawienie wyników własnych badań z tymi opracowaniami pozwala dostrzec specyfikę podejmowanego przeze mnie obszaru badawczego, ale także to, co wspólne z innymi dziedzinami sztuki.

Ciekawą ramą interpretacyjną zebranych danych, pozwalającą przede wszystkim na lepsze zrozumienie kontekstu, w jakim zachodzi interesujący mnie proces stawania się poetą, są także koncepcje opisujące zasady funkcjonowania świata sztuki. Należy tutaj wymienić koncepcje pól symbolicznych P. Bourdieu. Pola są dynamicznymi, zmiennymi układami stosunków między jednostkami, które nieustannie określają swoje miejsce w relacji do innych aktorów działających na tym samym polu

(Kłoskowska 1998: 71). Z punktu widzenia moich badań szczególnie cenne są rozważania nad polem produkcji artystycznej, jego związkami z innymi polami, choćby ekonomicznym, a także procesy, jakie zachodzą wewnątrz niego na „rynku dóbr symbolicznych”.

Niezwykle bogatą w inspiracje koncepcją teoretyczną są także rozważania dotyczące świata sztuki rozwijane przez H. Beckera (1982). Zaproponowane przez niego spojrzenie na sztukę odbiega od tradycyjnych ujęć rozwijanych na gruncie socjologii, estetyki czy powielanych w potocznych wyobrażeniach. Becker poddaje rewizji przekonanie, zgodnie z którym dzieła sztuki są wytworami wybitnych *jednostek* obdarzonych talentem, posiadających unikalne w skali społeczeństwa umiejętności i predyspozycje, dzięki którym potrafią w pracach artystycznych wyrazić najgłębsze emocje i wartości kulturowe. Zwraca on uwagę, że takie ujmowanie sztuki jest zależne od kultury i w Europie obecne jest dopiero od XV wieku, kiedy to w okresie Renesansu zaczęto przywiązywać szczególną wagę do osoby twórcy, postrzegać go jako kreatora, wolnego od wszelkich ograniczeń, jednostkę wybitną, której należą się specjalne przywileje i prawa (Becker 1982: 353). Tej indywidualistycznej koncepcji Becker przeciwstawia wizję sztuki tworzonej poprzez połączone działania (*joint actions*) wielu ludzi, tworzących sieci współpracy i wsparcia (*networks of cooperation and assistance*) (ibidem: XII), umożliwiające wytwarzanie prac zgodnie z powszechnie uznanymi i skonwencjonalizowanymi metodami, które dzięki temu mogą być uznane przez innych za dzieła sztuki (ibidem: 34-35). Aby praca artystyczna mogła powstać konieczny jest więc nie tylko pojedynczy akt artysty; do realizacji pomysłu, dystrybucji gotowego dzieła potrzebne jest wsparcie dodatkowych osób (por. *support personnel*; 77-92). Nawet tworzenie poezji, działanie, które postrzegane jest jako krańcowo pojedyncze, indywidualne, nie jest możliwe bez połączonych działań twórców, edytorów, dziennikarzy, wydawców, hurtowników, publiczności, recytatorów itd. (ibidem: 14), wymaga więc współdziałania (*cooperative links* ibidem: 25) z ludźmi, którzy mogą dostarczyć zasobów koniecznych do stworzenia, a w przypadku poezji, głównie do upublicznienia dzieła (ibidem: 70). Przyjmując taką perspektywę H. Becker, co zrozumiałe, nie koncentruje się na osobach twórców czy na estetycznych wartościach dzieła; sztuka interesuje go jako pewien **rodzaj pracy**, pragnie zrekonstruować wzory współdziałania między członkami świata sztuki, organizowane przez podzielaną wiedzę o obowiązujących konwencjach (ibidem: 10). Perspektywa taka jest

szczególnie cenna dla interpretacji działań związanych z budową kariery poetyckiej, kiedy wyraźnie widoczne są aspekty współpracy i wzajemnych zależności uczestników świata sztuki.

Przedstawione wyżej ujęcia teoretyczne oraz badania posłużyły jako dodatkowa rama interpretacyjna lub materiały porównawcze do przeprowadzanych analiz. Zgodnie z sugestiami twórców metodologii teorii ugruntowanej, konfrontowanie zebranych danych z już istniejącą literaturą odbywało się w końcowym etapie badania (por. podrozdział 3.3). Jest to tym bardziej uzasadnione, że swoim charakterem różni się ono wyraźnie od wyżej opisanych projektów badawczych; ze względu na zainteresowanie procesem stawania się poetą wpisuje się w nurt tzw. studiów nad stawaniem się (*on becoming studies*; Marciniak 2008: 22), w których naczelnym celem jest ukazanie kolejnych etapów, jakie przechodzi jednostka w procesie stawania się na przykład członkiem organizacji – pracownikiem zakładu przemysłowego (Konecki 1992), nauczycielem akademickim (Marciniak 2008), lekarzem (Strauss i In 1985; Byczkowska 2005) czy palaczem marihuany (Becker 1953). Główny akcent położony jest więc nie tyle na osiągnięcie kolejnych etapów kariery edukacyjnej czy organizacyjnej, co zachodzące w trakcie interakcji z innymi procesy uczenia się sposobów interpretowania obiektów, sytuacji, przypisywania im określonego znaczenia, które wpływa na podejmowane działania, a wreszcie definiowania siebie i innych zgodnie z podzielaną w grupie odniesienia perspektywą ujmowania rzeczywistości (por. pojęcie kariery; Hughes 1997). Zgodnie z tym podejściem w badaniach, a co za tym idzie, także w niniejszej pracy, główny nacisk został położony na zachodzące w toku interakcji ze znaczącymi innymi i pozostałymi uczestnikami społecznego świata poezji procesy konstruowania tożsamości, roli i kariery poetyckiej, dzięki którym możemy mówić o procesie stawania się poetą. Z konieczności, dla większej przejrzystości prezentowanych wniosków, pomijam więc szereg ciekawych wątków związanych z samym dziełem, kwestią psychologicznych ujęć twórczości, postawy twórczej, recepcji dzieła, analizy jego treści, formy, kompetencji artystycznych czytelnika, koncentrując się wyłącznie na tych aspektach świata sztuki, które mogą wpływać na przebieg interesującego mnie procesu.

2.2. Koncepcja społecznych światów

Dla głębszego zrozumienia środowiska, w którym zachodzi proces stawania się poetą, niezwykle przydatna okazała się koncepcja społecznych światów (*social*

worlds) zaproponowana przez T. Shibutaniego. Zgodnie z jego definicją społeczny świat to *kulturowy obszar, granice którego nie są wyznaczone ani przez terytorium, ani przez formalne członkostwo, ale przez granice efektywnej komunikacji jest on całością interaktywną i dynamiczną (...) zakładającą nieustanne porozumiewanie się, dyskurs i nieograniczone ani geograficznie, ani formalnie uczestnictwo* (Kacperczyk 2005a: 167-168; Konecki 2005a: 80). Liczni kontynuatorzy dzieła T. Shibutaniego rozwijali jego koncepcję, stosując ją do różnych obszarów badań empirycznych (Clarke 1990: 16), jednocześnie zwracając uwagę na specyficzne cechy społecznych światów. Według A. Straussa i H. Beckera są to *grupy posiadające wspólne zobowiązania (commitments) do prowadzenia pewnej działalności, dzielące różnego rodzaju zasoby, pozwalające osiągać ich cele i wytwarzające wspólną ideologię odnośnie tego, jak zajmować się danym działaniem* (Clarke 1990: 18; 1991: 131; Strauss 1993: 212; Kacperczyk 2005a: 169). Zgodnie z tą koncepcją, społeczne światy są podstawowym sposobem, za pomocą którego ludzie organizują życie społeczne (Clarke 1991: 131), tak więc w społeczeństwie można wyróżnić nieskończoną ich ilość; różnią się one od siebie wielkością, złożonością organizacji, stopniem otwartości na nowych uczestników, posiadanymi technologiami, wyznawanymi ideologiami, rozproszeniem geograficznym, a przede wszystkim typem podstawowego działania (*primary activity*), które jest podstawą ich wyodrębnienia a jednocześnie niezbędnym warunkiem istnienia (Strauss 1984: 124; 1993: 213; Kacperczyk 2005a: 168). Gdy działanie zanika, społeczny świat przestaje istnieć; nie jest on bowiem stałą, sztywną strukturą; do jego istoty należy dynamika i zmienność, nieustanne procesy konfliktu, rywalizacji, negocjacji i wymiany (Clarke 1991: 132; Strauss 1982; Becker 1982: 217). W związku z tym, społeczne światy mogą się z sobą krzyżować, łączyć albo odwrotnie, dzielić się na subświaty (Clarke 1990: 19; Strauss 1984; 1993: 215). Zazwyczaj do podziału dochodzi w momencie, w którym społeczny świat osiągnie już pewien stopień stabilizacji, umożliwiając wykształcenie się w jego obrębie podgrup odmiennie definiujących podstawowe działanie, skupiających się wokół innych obiektów, przestrzeni, technologii czy ideologii (Strauss 1978: 123; 1984: 125; Bokszański 1989: 141; Kacperczyk 2005a: 170). Przykładem takiego *pączkującego* subświata jest slam poetycki. Slamy (zamiennie nazywane pojedynekami na wiersze) są rodzajem spotkań poetyckich na granicy perforemance'u, w trakcie których prezentacja wierszy przybiera formę rywalizacji między poetami: w ściśle określonym czasie (3-5 minut) mają oni za zadanie

zaprezentować swoje wiersze w jak najbardziej atrakcyjny sposób, tak, by zyskać sympatię publiczności, ponieważ to ona decyduje, kto wygra daną rundę oraz całą imprezę. W Polsce slamy jako nowy rodzaj spotkań poetyckich organizowane są od wiosny 2003 roku, zaś swoją genezę sięgają początków lat 80' XX wieku w USA. Ideologia tego subświata zakłada, że poezja powinna być blisko ludzi, stąd nietypowe dla prezentacji wierszy miejsca (np. puby, kawiarnie), oddanie widzom (a więc *laikom*) prawa do krytyki i oceny wierszy na bieżąco, po ich wysłuchaniu, przyznanie poecie prawa do cieszenia się prestiżem i sukcesem *teraz* (zamiast nadziei na docenienie po śmierci). Są to więc wartości zgoła odmienne od tych, które powszechnie podziela się w świecie poezji.

Nieodłącznym elementem każdego społecznego świata jest *technologia*, która oznacza *wykorzystanie określonych środków technicznych, umożliwiających specyficzny sposób wykonywania działania* (Kacperczyk 2005a: 173). Zazwyczaj społeczny świat wytwarza właściwy dla siebie zestaw technologii, zaś wprowadzenie innowacji czy próby zrezygnowania z danego repertuaru technik mogą doprowadzić do *pączkowania* nowych subświatów (np. wokół portali internetowych, które są szansą na zaistnienie dla początkujących twórców, mających utrudniony dostęp do już istniejących kanałów prezentacji). Naturalną konsekwencją przyjętej technologii jest także wyłanianie się w społecznym świecie grup profesjonalistów, monopolizujących określony sposób wykonywania podstawowego działania i szukających dla niego *legitymizacji*. W świecie sztuki niezwykle ważnym działaniem jest legitymizowanie wytwarzanych prac jako „prawdziwej” sztuki, co wymaga z jednej strony konsensusu odnośnie kryteriów oceny dzieła, z drugiej zaś wskazania osób, które są uprawnione do wydawania takich sądów i mogą prawomocnie wyznaczać czy modyfikować obowiązujące konwencje. W rezultacie wyodrębnia się grupa ekspertów (*specialized professionals*; Becker 1982: 132; por. Konecki 2005a: 94), w skład której wchodzi zarówno krytycy, estetycy, profesorowie, rozwijający określone teorie, mające na celu zidentyfikowanie „prawdziwej” sztuki, jak i redaktorzy pism, właściciele galerii, wydawnictw itd., którzy mogą zapewnić instytucjonalne potwierdzenie jakości dzieła (Becker 1982: 136). Zgodnie z tym ujęciem sztuką są te prace, które są rozpoznane przez odpowiednich ludzi jako posiadające wartość estetyczną, a w związku z tym są prezentowane w odpowiednich miejscach – obraz trafia do muzeum, wiersz do kanonu lektur (Becker 1982: 138).

Procesy *legitymizacji* są ściśle związane z kwestią wyznaczania *granic* (Strauss 1993: 214; Konecki 1998: 20; 2005c: 32). Według A. Straussa *relatywna płynność granic* społecznego świata jest jedną z jego podstawowych cech definicyjnych (Becker 1982: 36; Clarke 1991: 131). Sprawia to trudność nie tylko badaczom, ale także jego uczestnikom, którzy są zmuszeni do ciągłego definiowania tego, czym jest podstawowe działanie i co to znaczy być *prawdziwym* członkiem danego społecznego świata (a więc co to znaczy być poetą? Co to jest prawdziwa poezja?). Tak więc znaczącą część działalności jego uczestników stanowi proces permanentnego negocjowania statusu, roli i granic własnych działań oraz podejmowania nieustannego wysiłku samookreślenia się (Strauss 1993: 214; Kacperczyk 2005a: 174). Wyznaczanie kryteriów przynależności do społecznego świata, definiowanie aktorów społecznych jako *swoich* lub *obcych* sprzyja także procesowi różnicowania się i dzielenia na wyspecjalizowane subświaty. Procesem, który nieodłącznie temu towarzyszy jest wykształcanie się *aren* sporu, ogniskujących się wokół konkretnego problemu lub *obiektu granicznego* (*boundary object*; Kacperczyk 2005a: 176). Areny oznaczają *niezgodę na kierunek działania, podejmowany przez społeczny świat lub jego segment. To właśnie na arenie różne problemy są dyskutowane, negocjowane, wywalczane, forsowane i manipulowane przez reprezentantów zaangażowanych w nią społecznych sub-światów* (Clarke 1990:20; 1991: 133; Kacperczyk 2005a: 176). Ich pojawianie się związane jest także z *ideologiami* dotyczącymi sposobów wykonywania podstawowego działania (Clarke 1991: 131). Areny mogą pojawiać się zarówno pomiędzy światami społecznymi, jak i wewnątrz nich (Strauss 1984: 133-134), mogą być także w mniejszym lub większym stopniu upublicznione; stają się wtedy jawne także dla osób z zewnątrz danego świata (Strauss 1993: 215, 227; Konecki 2005a: 82). Natomiast według niektórych badaczy areny przecinają cały świat społeczny, zaznaczając się także na poziomie mikro, czyli na poziomie definicji tworzonych przez aktora-uczestnika działań (por. Konecki 2005c: 33-37). Na takiej arenie wewnętrznej, w umyśle jednostki, ścierają się ze sobą odmienne, często sprzeczne koncepcje dotyczące podstawowego działania, technologii, wartości, jakie powinny być wyznawane w społecznym świecie, uzasadnień wytwarzanych dla uprawomocnienia podejmowanych aktywności. Są więc świadectwem sporu rozgrywającego się na poziomie sumienia jednostki i indywidualnego uzasadniania jej wyborów i decyzji (Konecki 2005a: 126). Konflikty te, połączone ze zmiennością i płynnością granic społecznego świata, wywołują

konieczność ciągłego dookreślania swojej tożsamości i jej redefiniowania przez działających aktorów społecznych.

Celem niniejszej pracy nie jest opisanie społecznego świata poezji, choć z pewnością byłoby to zadanie ciekawe poznawczo i ze względu na złożoność tego świata – ambitne. Koncepcja ta służy mi raczej jako ogólniejsza rama interpretacyjna o charakterze ontologicznym, wewnątrz której usytuowane są interesujące mnie procesy *stawania się*.

2.3 Założenia paradygmatyczne

Każde badanie naukowe usytuowane jest w ramach pewnego paradygmatu, czyli zestawu przekonań, przyjmowanych i akceptowanych przez naukowców jako oczywiste, które obejmują założenia metodologiczne oraz rozstrzygnięcia teoretyczne, określające, jaka jest rzeczywistość (Krzemiński 1986: 11; Hałas 1987: 19). W socjologii najczęściej wyróżnia się dwa paradygmaty: normatywny i interpretatywny³ (Hałas 1987: 19; Piotrowski 1989: 9 i dalsze; Konecki 2000: 17). W paradygmacie normatywnym rzeczywistość społeczną ujmuje się jako przewidywalną, rządzącą się względnie stałymi prawami, zaś jednostkę opisuje się przez pryzmat konieczności, uwarunkowań, norm zinternalizowanych w okresie socjalizacji; naukowe badanie polega więc na wyjaśnieniu jakie siły i dlaczego wpłynęły na *zachowanie* ludzi (Piotrowski 1990). W perspektywie interpretatywnej świat jest ujmowany jako zmienna, dynamiczna rzeczywistość kreowana przez *działających* aktorów społecznych, niemożliwa do przewidzenia ze względu na symboliczny charakter interakcji, w toku których jest ona konstruowana; jest ona światem znaczeń, którego sens można uchwycić tylko wtedy, gdy jasne staną się przeżycia i refleksje tworzących go ludzi (Krzemiński 1986: 9; Konecki 2000: 17). Niezbędne jest więc włączenie w proces badawczy procedury *rozumienia* doświadczenia innego (Nachmias, Nachmias 2002: 299).

Różnice między tymi dwoma ujęciami przebiegają także na poziomie metodologii; podczas gdy zwolennicy paradygmatu normatywnego preferują techniki ilościowe, pozwalające na standaryzowanie procedur, w paradygmacie interpretatywnym stosuje się głównie jakościowe techniki zbierania danych (obserwacje, wywiady swobodne, narracyjne), pozwalające poznać i zrozumieć punkt widzenia badanych osób (Krzemiński 1986: 92)⁴. Niniejsze badanie wpisuje się w nurt paradygmatu interpretatywnego.

2.3.1 Symboliczny interakcjonizm

W ramach przyjmowanej przeze mnie perspektywy interpretatywnej szczególnie bliskie jest mi podejście symbolicznego interakcjonizmu. Kierunek ten, ze względu na wielość interpretacji leżącej u jego podstaw teorii G. H. Meada, nie stanowi spójnego systemu twierdzeń, przyjmowanych przez wszystkich jego przedstawicieli; wręcz odwrotnie, wielokrotnie jego zwolennicy, odwołując się do tej samej ogólnej perspektywy oglądu rzeczywistości społecznej, formułują konkurencyjne a nawet przeciwstawne tezy (Hałas 1978: 20; 1987: 20 i dalsze; Ziółkowski 1981: 25). Sztandarowym przykładem są dwie biegunowe koncepcje rozwijane przez H. Blumera (tzw. szkoła chicagowska) i M. Kuhna (szkoła Iowa) i ich kontynuatorów (Krzemiński 1986; Ziółkowski 1981: 86-94), które różnią się podstawowymi założeniami dotyczącymi natury ludzkiej, istoty interakcji, organizacji społecznej, metod socjologicznych oraz postulowaną formą teorii socjologicznej (Turner 2004: 432-433). Z uwagi na to, że moim celem nie jest przedstawienie w sposób wyczerpujący rozbieżności między tymi dwoma podejściami a jedynie zakreslenie ram, w jakich mieszczą się moje analizy, ograniczę się do zarysowania podstawowych zagadnień związanych z perspektywą zaproponowaną przez H. Blumera, która jest mi bliższa. Zgodnie z jego ujęciem najważniejsze elementy symbolicznego interakcjonizmu można ująć w trzech założeniach (1969: 2-6; 2007: 5-8; Hałas 1987: 38 i dalsze); po pierwsze, jednostka oddziałuje na obiekty na podstawie znaczeń, jakie dla niej posiadają. Człowiek nie *reaguje* więc automatycznie na bodźce, ale świadomie i aktywnie *działa* na wskazane sobie i obdarzone znaczeniem obiekty zarówno duchowe, materialne jak i społeczne (Blumer 1975: 76). Są one zawsze „filtrowane” poprzez interpretację zapośredniczoną przez symbole, a więc działają na nas tylko w takim wymiarze, w jakim je sobie uświadamiamy i w taki sposób, w jaki je rozumiemy; rzeczywistość dociera więc do nas zawsze poprzez interpretację (Blumer 1984: 72). Po drugie; znaczenia nie są indywidualnym wytworem jednostkowego człowieka, powstają w procesie interakcji społecznej (Ziółkowski 1981: 95-96). Partner interakcji, przez sposób, w jaki działa na obiekt, definiuje jego znaczenie. Nie jest więc ono przypisane do obiektu raz na zawsze, a zmienia się w zależności od dynamiki interakcji (Ziółkowski 1981: 97; Blumer 1975: 77; 1969: 10-12). Sama interakcja, choć przebiega w sposób uporządkowany, jest procesem twórczym, samookreslającym swój przebieg, niedającym się zaplanować czy sprowadzić do pewnych czynników wyjściowych (Blumer 1975: 74;

Mucha 2003). Elementy, takie jak status uczestników interakcji, są ważne, jednak nie przesądzają o jej przebiegu; zależy on bowiem od procesów wzajemnej interpretacji dokonywanej przez partnerów, którzy przez cały czas trwania interakcji dopasowują się do siebie, przekazując sobie wzajemnie informacje nie tylko ściśle związane z tematem rozmowy, ale także metaprzekazy o tym, jak rozumieją całą sytuację. Wobec tego, po trzecie, znaczenie obiektów nie jest z góry jednoznacznie ustalone, a każdorazowo ujmowane i modyfikowane w procesie interpretacji. Jednostka kształtuje swoje działania poprzez oddziaływanie na samą siebie, dawanie sobie wskazówek, identyfikowanie dążeń i pragnień, ustalanie celu i modyfikowanie definicji sytuacji w zależności od zmieniających się okoliczności (Ziółkowski 1981: 99). Kluczowym pojęciem na gruncie tej koncepcji jest więc interakcja, przede wszystkim interakcja symboliczna, dokonująca się za pośrednictwem wspólnych symboli (Hałas 1987: 41; 82 i dalsze), która obejmuje interpretację, czyli stwierdzanie znaczeń działań partnera i definicję, to jest przekazywanie partnerom wskazówek na temat tego, jak zamierzamy działać (Blumer 1975: 74; Mucha 2003). Interakcja jest więc nieustannie konstruowana w toku wzajemnego dopasowywania linii działań partnerów poprzez podejmowanie roli innego (*role-taking*; Blumer 1969; 1975: 74; 2007; Ziółkowski 1981: 100; Hałas 1987: 41; Konecki 2005a: 166).

W toku wzajemnego dopasowywania działań poszczególnych jednostek powstają działania połączone (*joint action*), stanowiące podstawę życia społecznego. Zgodnie z tym ujęciem społeczeństwo nie jest więc stałą strukturą stosunków, a ciągle rozwijającym się procesem dostosowujących się do siebie w trakcie interakcji podmiotów, działających w określonym kontekście społecznym (Blumer 1969: 17 i dalsze; 2007: 9 i dalsze; 1975: 78; 1984: 81; Hałas 1987: 92 i dalsze; Mucha 2003). Rzecz jasna, nie oznacza to, że struktury nie istnieją, a jedynie, że są one włączone w proces interpretowania i definiowania, w trakcie którego kształtowane są działania połączone (Blumer 1975: 82). Tym bardziej, że mimo iż większość interakcji jest powtarzana i ustrukturalizowana przez wyraźne oczekiwania i wspólnie podzielane definicje sytuacji, to ich symboliczna natura sprzyja procesom reinterpretacji, redefiniowania, zmiany planów działania itd. Stąd wzory organizacji społecznej, choć określają jednostkom ich sytuacje, nie determinuje działań, co najwyżej wyznaczają warunki, w których są one realizowane (Blumer 1984: 83; Krzemiński 1986: 95-96).

2.3.2 Jaźń

Dużo uwagi na gruncie symbolicznego interakcjonizmu poświęca się problemowi jaźni, gdyż jej mechanizmy: konwersacja wewnętrzna i ocena konkurencyjnych linii działania są niezbędną podstawą interakcji symbolicznej (Konecki 2005c: 63). Człowiek obdarzony jest samoświadomością, to znaczy ma w swoim umyśle całościowy, symboliczny obraz swojej osoby, dzięki czemu może ujmować samego siebie jako przedmiot, a w rezultacie oddziaływać na siebie (self interaction; Blumer 1984: 72; Krzemiński 1986: 46; Mucha 2003) poprzez udzielanie samemu sobie wskazówek i ustosunkowywanie się do nich w toku dalszych wskazań (Blumer 1975: 71). To dzięki tym symbolicznym wyobrażeniom może zachodzić proces refleksyjnego myślenia. Jednak obiektem dla siebie możemy się stać tylko dlatego, że jesteśmy obiektem dla innych, a więc samoświadomość nie jest czymś danym czy wrodzonym, a wyłania się z interakcji z innymi (Krzemiński 1986: 47); aby móc stać się przedmiotem dla samego siebie potrzebne jest lustro w postaci innych ludzi, którzy mogą ujrzeć nas całościowo w działaniu. Mechanizmem, który pozwala nam „użyć” innego jak lustra jest proces stawiania się w jego roli (role-taking; Blumer 1969: 12-13; 2007: 13; Mead 1975). Kształtowanie jaźni można w takim wypadku postrzegać jako kumulowanie w swoim doświadczeniu możliwych perspektyw, z jakich mogą patrzeć na nas inni ludzie (Krzemiński 1986: 53).

Zgodnie z koncepcją G. H. Meada, jaźń składa się z dwóch aspektów: aspekt I, Ja podmiotowe, jest reakcją organizmu na postawy innych; jest on odpowiedzialny za kreatywność, spontaniczność i nieprzewidywalność działań, może więc być podstawą wyobrażenia o sobie samym (Mead 1975: 240-247 i dalsze). Aspekt me, ja przedmiotowe, jest jaźnią społeczną, zorganizowanym zbiorem postaw innych jednostek, który jest ukształtowany na bazie tego, jak widzą nas inni i czego od nas oczekują; powstaje w procesie socjalizacji poprzez interakcje ze znaczącymi innymi i uczestnictwo w grupach społecznych (Mead 1975: 243; Ziółkowski 1981: 83; Konecki 2005a: 169) i niewątpliwie ma charakter konformizujący nasze działanie. Między tymi dwoma aspektami jaźni toczy się nieustanny dialog, powstały na skutek uwewnętrznienia komunikacji społecznej ze znaczącymi innymi (Hałas 2005: 29-30; 87: 83). Jaźń ma więc charakter konwersacyjny i stanowi końcowy efekt socjalizacji i wykształcania się samoświadomości, przechodzenia od niejasnego poczucia swojej tożsamości, związanego z własnym ciałem, do umiejętności patrzenia na siebie jak na obiekt, z punktu widzenia różnych innych. Posiadając jaźń jednostka ma w sobie te

wszystkie perspektywy, z których inni mogą na nią spoglądać, a więc we własnym umyśle może toczyć dyskurs, symbolicznie komunikować się ze sobą, tak, jak komunikuje się z innymi w procesie działania (Krzemiński 1986: 60).

2.3.3 Sposób badania rzeczywistości społecznej

Przyjęte założenia na temat rzeczywistości społecznej określają także sposób jej badania. Skoro rzeczywistość społeczna jest konstruowana przez działające jednostki (Berger, Luckman 1983), nie można badać jej tak, jak bada się przyrodę, jakby społeczeństwo istniało niezależnie od ludzkiego doświadczenia i działań (Znaniński 1922: 25; Krzemiński 1986: 144). Zebrane i analizowane dane zawsze są czyimiś danymi, czyli są przedmiotem teoretycznej refleksji badacza, ale także czyjegoś aktywnego doświadczenia. W procesie badawczym konieczne jest więc uwzględnienie *współczynnika humanistycznego* (Znaniński 1922: 34; por. Hałas 1987: 63). Metody badań socjologicznych powinny koncentrować się na procesach, za pomocą których ludzie definiują sytuacje i dokonują wyborów kierunków działania; dążyć do wniknięcia w świat interpretacji dokonywanych przez jednostki. Aby było to możliwe badacz nie może rozpocząć badań z wcześniej założonym systemem pojęciowym, który strukturalizuje badaną rzeczywistość. H. Blumer wskazywał na dwie formy badania zjawisk społecznych; pierwsza z nich, eksploracja, jest elastyczną procedurą poznawania nieznanymi badaczowi aspektów życia społecznego; poprzez jak najpełniejszy opis badanego obszaru umożliwia jego zrozumienie (Blumer 1969: 40; 2007: 35) oraz wygenerowanie *pojęć uwrażliwiających*, będących podstawą drugiej formy: inspekcji, która pokazując wzajemne zależności między pojęciami, stanowi właściwy etap analizy (Blumer 1969: 42-46; 2007: 35-39). Blumer zwraca uwagę na konieczność włączenia do analiz także kontekstu badanych zjawisk, sam proces badawczy określa jako „uważne badanie” (*scrutiny research*), które powinno pozwolić badaczowi określić, co dla badanych ludzi oznaczają wyodrębnione przez niego pojęcia i zależności (Blumer 1969: 44; Krzemiński 1986: 91). Poprzez empatyczny wgląd (*sympathetic introspection*) przyjmuje więc punkt widzenia działającej jednostki, chcąc zrozumieć świat jej znaczeń. Używa do tego celu pojęć uwrażliwiających, formułowanych w trakcie procesu badawczego (*sensitizing concept* por. Blumer 1969: 147-148; 2007: 114-118; Bokszański 1989: 125; Clarke 1990: 15; Konecki 2000: 36-38). Dostarczają one wskazówek i sugestii gdzie poszukiwać pewnych klas zjawisk, ale ich sens może być ustalony dopiero, gdy w trakcie badań

terenowych badacz zrozumie znaczenie procesów, które za pomocą takich pojęć są opisywane. Pozwala to na elastycznie podchodzenie do badanego obszaru i skłania do budowania teorii w sposób indukcyjny, poprzez wyprowadzanie ogólnych twierdzeń z obserwacji i analizy konkretnych sytuacji interakcyjnych. Dzięki temu teoria socjologiczna może ponownie zwrócić się w stronę świata empirycznego (Turner 2004: 431).

III. Metodologia badania

3.1 Techniki badawcze

Z uwagi na to, że prowadzone przeze mnie badania miały charakter eksploracyjny, aby jak najlepiej poznać i zrozumieć specyfikę społecznego świata poezji zdecydowałam się na gromadzenie danych w trakcie badań terenowych. Tego typu badania umożliwiają nie tylko poznawanie zjawisk w ich naturalnym kontekście, a więc lepsze zrozumienie ich złożoności, ale także, dzięki przebywaniu w terenie dłuższy czas, pozwalają na uchwycenie ich procesualnego charakteru (por. Sztumski 1984: 71; Miles, Huberman 2000: 1; Fatyga 1999: 151). Jest to możliwe dzięki wykorzystywaniu jakościowych technik zbierania danych, które dostarczając dobrze ugruntowanych opisów i wyjaśnień w wyrażnie określonych lokalnych kontekstach (Miles, Huberman 2000: 1), dają szansę dotarcia do epizodów interakcyjnych przy ograniczonym zakresie ingerencji badacza w poznawaną rzeczywistość (Konecki 2000: 144). Dzięki wielokrotnemu powracaniu do badanego terenu pozwalają one odnaleźć różnorodne konteksty analizowanego zjawiska i zbudować jego całościową perspektywę (Hammersley, Atkinson 2000: 63; Konecki 2005c), a także zaobserwować *subtelności komunikacji i pewnych wydarzeń, które w inny sposób nie mogły być przewidziane ani zamierzone* (Babbie 2003: 312). Stosowanie jakościowych technik zbierania danych umożliwia uchwycenie perspektywy aktorów społecznych niejako „od wewnątrz”, poprzez empatyczne zrozumienie (*Verstehen*) i zawieszenie przyjmowanych z góry opinii o badanych zjawiskach. Dzięki temu, możliwe jest dotarcie do znaczeń, jakie ludzie przypisują zdarzeniom wypełniającym ich życie i powiązanie tych znaczeń ze światem społecznym (Miles, Huberman 2000: 7-10; Konecki, Kacperczyk, Marciniak 2005).

Wybór konkretnych technik gromadzenia danych podyktowany był bogactwem i zróżnicowaniem badanego obszaru, a także logiką i dynamiką przebiegu projektu badawczego (por. Hammersley, Atkinson 2000). W jego początkowych fazach społeczny świat poezji był dla mnie zupełnie nieznany, czego „naturalną” konsekwencją był wybór obserwacji, wzbogaconej o wywiady nieformalne, jako pierwszej i podstawowej techniki gromadzenia danych. Wraz z postępami badania i poszerzaniem wiedzy o świecie poezji stopniowo włączałam do projektu kolejne techniki, przede wszystkim wywiady swobodne z poetami. Odkrywanie nowych obszarów badawczych (aktywność poetów w Internecie) skłoniło mnie natomiast do

zastosowania dodatkowych technik: wywiadów przeprowadzanych za pomocą e-maili oraz analizy zawartości stron internetowych. Zestaw stosowanych technik zamyka analiza już istniejących materiałów, przede wszystkim artykułów publikowanych w pismach literackich, wywiadów z poetami, biografii, wspomnień, które pozwoliły dotrzeć do perspektywy najbardziej uznanych twórców, z którymi trudno było nawiązać kontakt w celu przeprowadzenia wywiadu.

Wymienione techniki były stosowane równolegle, przez cały czas trwania badania (wrzesień 2004 – marzec 2006). Konsekwencją takiego rozwiązania było wzajemne uzupełnianie się danych zebranych przy pomocy odmiennych technik w procesie ich permanentnego porównywania (por. Glaser, Strauss 1967: 101-115; Miles, Huberman 2000: 53; Konecki 2000: 31, 69-75).

3.1.1. Obserwacja

Nauka zaczyna się od obserwacji i musi do niej powrócić dla swego ostatecznego sprawdzenia (...) jest jednocześnie najbardziej prymitywną i najbardziej nowoczesną z technik badawczych.

W.J. Goode, P.K. Hatt

Zbieranie danych rozpoczęłam od prowadzenia obserwacji uczestniczącej, która jest jedną z najwcześniej stosowanych i najbardziej podstawowych technik wykorzystywanych w naukach społecznych (Goode, Hatt 1965: 45; Adler, Adler 1994: 377; Lutyński 2000: 130), zaś według niektórych badaczy jest nieodłącznym elementem każdego badania, gdyż nie można poznać społecznego świata bez uczestniczenia w nim (Hammersley, Atkinson 2000). Charakterystycznymi cechami tej techniki jest wchodzenie badacza dla celów naukowych w „naturalne” środowisko badanych osób, przebywanie w nim dłuższy czas i nawiązywanie bezpośrednich, bliskich i stosunkowo trwałych relacji z jego uczestnikami, a także współuczestniczenie w podejmowanych przez nich działaniach w celu zebrania materiałów badawczych (Doktor 1964: 43; por. Nowak, 1965; Woroniecka, 1999; Konecki, 2000: 145-155; Lutyński 2000: 130). Przeprowadzanie obserwacji jest

procesem, na który składają się podejmowane sekwencyjnie krok o kroku decyzje badawcze, dotyczące między innymi wyboru miejsca i sposobu wejścia do nowego środowiska, roli, jaką przyjmie badacz, zasad sporządzania notatek itd. (Adler, Adler 1994: 380). Jest to proces celowy, koncentrujący się na konkretnym przedmiocie obserwacji, choć warto zaznaczyć, że jednoznaczne jego określenie jest możliwe dopiero po pewnym czasie przebywania w terenie i po dokonaniu pierwszych, wstępnych obserwacji. Początkowo bowiem badacz szuka odpowiedzi na szerokie, ogólne pytania, które wraz z postępami badań sukcesywnie zawęża do najważniejszych, esencjonalnych z punktu widzenia rozważanego problemu. Tak więc proces obserwacji odznacza się „lejkowatą” strukturą (Adler, Adler 1994: 381; Hammersley, Atkinson 2000: 211), ma także charakter selektywny i wybiórczy, gdyż podlegają mu tylko wybrane zachowania, interpretowane przez badacza jako znaczące (Konecki, 2000: 155; Hammersley, Atkinson 2000: 58). Ważne jest, by na wybór tych zjawisk wpływ miała także autoobserwacja stanów emocjonalnych badacza, która może posłużyć jako użyteczne narzędzie analityczne, pomagające utrzymać kontekst odkrycia (*serendipity*; por. Konecki 2000: 155).

Dodatkową zaletą techniki obserwacji jest także jej elastyczność (*flexibility*), niezwykle cenna przy badaniu słabo poznanych wymiarów życia społecznego, ale także dająca szansę świeżego spojrzenia na już zbadane obszary, a w rezultacie – uzyskania odmiennych interpretacji zachodzących w nim zjawisk (Adler, Adler 1994: 382).

Prowadzenie obserwacji, dzięki nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z badanymi w „naturalnym” otoczeniu, daje możliwość poznania i zrozumienia kontekstu, w jakim zachodzą badane procesy a także zaobserwowania interakcji, związków i relacji między zjawiskami tak, jak się wyłaniają w trakcie obserwacji (por. Doktor 1964; Adler, Adler 1994; Patton 1997; Woroniecka 1999; Fatyga 1999: 151; Konecki, 2000; Frankfort-Nachmias, Nachmias 2002). Umożliwia to uchwycenie tych aspektów badanych zjawisk, które rzadko lub niechętnie są poruszane w wywiadach bądź nie pojawiają się w nich wcale, gdyż są przez badanych traktowane jako drażliwe, wstydliwe lub oczywiste, a więc niezauważane i nie poddawane refleksji, jednocześnie jednak znaczące (Adler, Adler 1994; Patton, 1997). Obserwacja pozwala również na uzyskanie spontanicznych wypowiedzi badanych oraz zanalizowanie dodatkowych elementów interakcji, takich jak ubranie, gesty czy

sposób bycia obserwowanych osób, które mogą nieść dla badacza wiele ważnych komunikatów (Hammersley, Atkinson 2000: 133).

Niewątpliwą zaletą obserwacji jest także możliwość równoległego jej stosowania z innymi technikami zbierania danych (Adler, Adler 1994: 377, Konecki 2000: 145-155; Goode, Hatt 1965: 55) i ich wzajemnego uzupełniania się; na przykład konkretne aspekty badanego procesu stawania się poetą, które zaobserwowano podczas spotkań poetyckich mogły zostać poruszone w trakcie wywiadu i odwrotnie, dane uzyskane podczas wywiadów uwrażliwiały badacza na to, co mógł zaobserwować w terenie (Hammersley, Atkinson 2000: 139-140). Mamy więc do czynienia z efektem pozytywnej synergii, a jednocześnie procedurą zwiększenia prawomocności (*validity*) i pewności (*reliability*) uzyskiwanych wniosków (Adler, Adler 1994: 381).

Wybór techniki obserwacji, jako bazowej, poza jej niekwestionowanymi zaletami, podyktowany był także względami praktycznymi. Po pierwsze, rozpoczynając badania dysponowałam jedynie wycinkowymi i w dużej mierze stereotypowymi wyobrażeniami na temat funkcjonowania społecznego świata poezji, jakie przekazywane są każdemu członkowi społeczeństwa w trakcie socjalizacji. Zdobyć bardziej szczegółowych, konkretnych wiadomości od samych zainteresowanych było utrudnione ze względu na brak bezpośredniego kontaktu z osobami zakorzenionymi w środowisku, które mogłyby służyć jako informatorzy, a jednocześnie przewodnicy i tłumacze społecznego świata poezji. Wobec tego najbardziej odpowiednią techniką, pozwalającą jednocześnie na zbieranie danych i pokonanie początkowych trudności z wejściem w teren badawczy (por. Patton 1997), okazała się być obserwacja prowadzona podczas spotkań poetyckich. Pierwsze obserwacje koncentrowały się na szerokim opisie badanego obszaru (także w celu podtrzymania kontekstu odkrycia), co upodabnia tą fazę badań do zwiadu badawczego (*scouting expedition*) (por. Nowak 1965: 342; 1970: 232; Sztumski 1984: 72; Hammersley, Atkinson 2000: 48; Urbaniak-Zajac, Piekarski 2001: 16) Był to etap szczególnie ważny dla dalszego przebiegu projektu badawczego, gdyż dostarczył znacznej wiedzy na temat społecznego świata poezji, uczulił na pewne problemy, które znalazły rozwinięcie w dalszych etapach badań, umożliwił także dokonanie „rozpoznania” wśród uczestników spotkań i wytypowanie osób, z którymi w późniejszym okresie przeprowadzałam wywiady swobodne (por. Hammersley, Atkinson 2000: 64). Z drugiej zaś strony, uczestniczenie w spotkaniach pozwoliło poetom zgromadzonym na widowni „oswoić się” z moją obecnością. Dzięki temu,

w momencie, kiedy ujawniałam się w roli badacza, była ona postrzegana jako „naturalna” konsekwencja zainteresowań poezją, co znacznie ułatwiało nawiązanie kontaktów i przyczyniało się do budowania i podtrzymywania zaufania rozmówców, tak ważnego podczas prowadzenia badań terenowych (por. Konecki 2000: 172; Babbie, 2004: 326-327). Ze względu na niewątpliwe zalety, technika obserwacji była przeze mnie wykorzystywana przez cały czas prowadzenia badań jako ich integralny składnik.

W trakcie trwania badań przeprowadziłam szereg obserwacji, które obejmowały spotkania poetyckie, odbywające się w okresie od września 2004 do marca 2006 to jest: sześć slamów poetyckich (w Łodzi i Wrocławiu), cztery turnieje jednego wiersza (w Łodzi i Warszawie), kilkanaście wieczorów autorskich odbywających się w ramach Festiwalu Książki Poetyckiej „Łódź na niebie”, a także promocji tomików poetyckich, spotkań grup poetyckich (w Łodzi i Sieradzu), oraz liczne nieformalne spotkania towarzyskie. Ze względu na długotrwałość i dużą różnorodność obserwowanych sytuacji występowałam w nich w różnych rolach, będąc ich bardziej lub mniej aktywnym uczestnikiem (por. Adler, Adler 1994: 379-380; Babbie, 2004: 312-314). W większości przypadków obserwacja miała charakter ukryty, co wynikało ze specyfiki obserwowanych wydarzeń. Spotkania poetyckie mają charakter otwarty, każdy może na nie przyjść, posłuchać czy porozmawiać z innymi uczestnikami o kwestiach poruszanych podczas wieczoru. Tak więc nie było potrzeby ani możliwości ujawniania wszystkim ich uczestnikom celu czy samego faktu prowadzenia obserwacji. Nieco inne powody przyświecały nieujawnianiu faktu prowadzenia obserwacji podczas spotkań towarzyskich, wspólnych wyjazdów na wieczory organizowane w innych miastach itd. W grę wchodziła tutaj obawa przed tym, że badani, świadomi tego, że są obserwowani mogliby zmienić swoje zachowanie, „cenzurować” czy kształtować wypowiedzi tak, aby budować odpowiedni wizerunek siebie. W rezultacie nieujawniania faktu prowadzenia obserwacji przez część badanych traktowana byłam jako początkująca poetka, aspirująca do uczestnictwa w społecznym świecie poezji, co pozwoliło mi z jednej strony lepiej zrozumieć przebieg analizowanego procesu stawania się poetą, ale z drugiej wywołało także pewne problemy natury etycznej (por. podrozdział 3.2). Co ciekawe, nigdy nie potwierdzałam tej definicji, wręcz przeciwnie, próbowałam wyjaśnić, że nie piszę wierszy; spotykało się to jednak z niedowierzaniem i ciągłymi próbami nakłonienia

mnie do zaprezentowania swojej twórczości, „ośmielenia się”. Można więc powiedzieć, że na własnej skórze doświadczyłam oddziaływania środowiska na początkującego twórcę, na które składa się udzielanie wsparcia i wymuszania prezentowania kolejnych wierszy (por. podrozdział 4.2).

W trakcie obserwacji prowadziłam także liczne wywiady nieformalne (por. Konecki, 1992; Patton, 1997). Jest to forma tzw. *wywiadów konwersacyjnych*, czyli rozmów, mających prywatny, niesformalizowany charakter, w których dopuszcza się wiele taktyk zdobywania informacji (jak zachęcanie, sugerowanie, humor, odkładanie rozmowy na później, zadawanie pytań hipotetycznych czy występowanie w roli *advocatus diaboli*), niedozwolonych w przypadku innych rodzajów wywiadów. Mają one na celu zdobycie nowych danych lub uzyskanie głębszego wglądu w perspektywę postrzegania rzeczywistości przez badane osoby (Konecki 2000: 150).

W trakcie przeprowadzania obserwacji nie stosowałam wcześniej przygotowanej karty (por. Goode, Hatt 1965: 52), która byłaby elementem standaryzującym badanie; najważniejsze dla mnie było bowiem zachowanie otwartości na otaczające mnie nowe zjawiska, które chciałam dostrzec i zrozumieć, a także poszukiwanie pojęć i kategorii istotnych dla badanych osób (por. Adler, Adler, 1994: 378; Konecki, 2000: 146). Aby jednak uniknąć niebezpieczeństwa skrzywienia badawczego (*bias*) wszystkie obserwacje szczegółowo notowałam, starając się oddzielać opisy od interpretacji (Goode, Hatt 1965: 52, 346; Patton 1997). Poza tym, część spotkań, która miała formę dyskusji, nagrywałam na dyktafon, po czym dokonywałam ich transkrypcji. Uzyskane w ten sposób materiały tekstowe traktowałam jako równorzędne wobec danych z wywiadów czy materiałów zastanych i poddawałam takim samym procedurom analitycznym.

W przypadku obserwacji uczestniczącej stopień uczestnictwa badacza w obserwowanych wydarzeniach zwykle zmienia się wraz z upływem czasu (Patton 1997). Wiąże się z tym pewne niebezpieczeństwo, gdyż w miarę nawiązywania coraz bliższych kontaktów obserwator może zacząć identyfikować się z badanymi; wtedy perspektywa uczestnika zaczyna górować nad perspektywą badacza-obszawatora (Patton 1997; Goode, Hatt 1965: 49). W przypadku prowadzonych przeze mnie badań także zaistniało takie niebezpieczeństwo. Było to związane z dużą częstotliwością przeprowadzanych obserwacji (niekiedy w ciągu tygodnia odbywały się dwa, trzy spotkania), a także charakterem spotkań poetyckich, w których uczestniczy zwykle ta sama, niezbyt liczna grupa osób; bardzo szybko dochodzi więc do nawiązania

blizszych znajomości i relacji towarzyskich. Umożliwia to uzyskanie wielu informacji z obszaru tych zastrzeżonych, niedostępnych dla osób z zewnątrz (por. Goode, Hatt 1965: 49), ale z drugiej strony może utrudniać późniejsze przeprowadzenie wywiadu. Znajomy poeta zaczyna bowiem postrzegać badacza jako jednego ze „swoich”, a więc tego, kto zna reguły gry, komu nie trzeba o nich opowiadać.

Inną słabością tej techniki jest ograniczanie i wyznaczanie pola obserwacji i percepcji badacza przez pozycję, jaką zajął on w obserwowanej społeczności (Goode, Hatt 1965: 49; Konecki 2000: 150). Jeśli badacz zostanie trwale skojarzony z jedną z istniejących w jej ramach podgrup, nie tylko wpłynie to na jego obraz w oczach badanych i na jakość danych, jakie może zdobyć, ale także utrudni dotarcie do innych podgrup wartych zbadania (Patton 1997; Hammersley, Atkinson 2000: 118). Niebezpieczeństwo takie pojawiło się także w moich badaniach, kiedy przez niektórych rozmówców byłam postrzegana jako rzecznik czy zwolennik określonej grupy poetów, co z kolei wywoływało agresywne lub obronne narracje podczas wywiadów. Aby uniknąć takich problemów badacz powinien dążyć (choć moim zdaniem nie zawsze może to osiągnąć) do utrzymania pozycji outsidera, sytuującego się ponad podziałami i niezaangażowanego w lokalne rozgrywki.

Dodatkowym problemem, który wynikał z ujawniania faktu prowadzenia badań i sprawiał pewne kłopoty w bezpośrednich kontaktach z poetami były podejmowane przez nich próby ingerowania w badania i wpłynięcia na zmianę problematyki badawczej na inną, postrzeganą jako donioślejszą dla społecznego świata poezji (np. niemal wszyscy rozmówcy sugerowali stworzenie monografii konkretnego środowiska lub grupy poetyckiej). W takich sytuacjach badacz powinien wykazać się z jednej strony delikatnością, tak, by nie urazić rozmówcy, ale jednocześnie zdecydowaniem w obronie własnej wizji prowadzonych badań.

3.1.2. Wywiad swobodny

Drugą, równoległą techniką zbierania danych, jaką zastosowałam w badaniu, był wywiad swobodny (por. Lutyński 1968: 24-28; Przybyłowska 1978: 62 i dalsze; Lutyńska 1998). Wybór tej techniki podyktowany był jej efektywnością w dostarczaniu ważkich informacji, ale także elastycznością i pewnym zakresem swobody, jaki pozostawia badaczowi podczas pracy w terenie⁵. Nie oznacza to, że jej stosowanie dopuszcza całkowitą dowolność czy nie wymaga od prowadzącego wcześniejszego przygotowania. Wręcz odwrotnie, jeśli wywiad ma być

przeprowadzony w sposób prawidłowy, badacz powinien dysponować wiedzą na temat dostępnych wyborów metodologicznych i ich możliwych konsekwencji, a także posiadać umiejętność dopasowywania projektu wywiadu, formy, kolejności pytań do dynamiki rozmowy (por. Kvale 2004: 25 i dalsze). Projekt powinien być bowiem na tyle elastyczny (*flexible*), by mógł dostosowywać swój kształt do zmian zachodzących pod wpływem już przeprowadzonych rozmów (mogą one zwrócić uwagę na nowe, warte poruszenia kwestie, pokazać, z których pytań warto zrezygnować, zasugerować inne sposoby ich zadawania). Modyfikowanie, podejmowanie nowych zagadnień czy pogłębianie przeprowadzanej analizy bez rezygnowania z dotychczasowej linii badania jest możliwe dzięki ewolucyjnemu, ciągłemu (*continious*) charakterowi projektu. Pozwala on badaczowi na ustalenie zestawu informacji, które chciałby uzyskać, pozostawiając jednocześnie swobodę w formułowaniu konkretnych pytań, ustalaniu ich sekwencji, dostosowywaniu ich treści do konkretnego rozmówcy, sytuacji wywiadu oraz fazy prowadzenia badań (Hammersley, Atkinson 2000: 157). Nieco inne kwestie akcentuje się bowiem podczas wywiadów prowadzonych w początkowych etapach projektu badawczego, inne zaś koncentrują uwagę badacza, gdy ma już szerszą wiedzę o badanym zjawisku (Rubin, Rubin, 1997: 201-205; Babbie, 2004: 327-328). Jest to szczególnie ważne w przypadku badań o charakterze eksploracyjnym, kiedy każdy kolejny wywiad może przynieść nowe informacje, modyfikujące całość badania. Taka właśnie sytuacja miała miejsce podczas opisywanych badań, kiedy poruszana w trakcie wywiadów problematyka stopniowo zawężała swój zakres przechodząc od bardzo ogólnych kwestii dotyczących społecznego świata poezji do coraz bardziej szczegółowych, aby ostatecznie skoncentrować się na głównym procesie: stawianiu się poetą.

Inną cechą badań prowadzonych za pomocą wywiadów swobodnych jest ich etapowość (*iterative*); dzięki niej możliwe jest powtarzanie etapu zbierania, analizowania i porównywania danych zebranych w różnych grupach, co pozwala na uzyskanie bardziej klarownego i pełnego obrazu badanego zjawiska (Kvale 2004: 25).

Wywiad swobodny, umożliwiając rozmówcom zaprezentowanie sposobu, w jaki postrzegają i definiują świat, pozwala badaczowi na podjęcie ich punktu widzenia, a w rezultacie na poznanie i zrozumienie podzielanej przez nich perspektywy (Rubin, Rubin, 1997; Konecki 2000: 172; Kvale 2004: 13). Kluczową kwestią dla powodzenia wywiadu jest więc ustanowienie dobrego kontaktu z rozmówcą (Fatyga 1999: 155) poprzez dostosowanie języka do wymogów interakcji

i unikanie sformalizowanego czy przesadnie ujednoliconego sposobu zadawania pytań, który nie zachęca do formułowania rozbudowanych narracji i może narzucać badanemu perspektywę badacza (Rubin, Rubin, 1997: 214; Konecki 2000: 169-179). Trzeba jednak ponownie podkreślić, że wywiad swobodny nie jest spontaniczną wymianą poglądów na dowolne tematy; to badacz ustala temat rozmowy, dopytuje, pyta o konteksty, a więc w dużej mierze kontroluje sytuację rozmowy (Lutyński 1968: 24-28; Przybyłowska 1978: 62; Kvale 2004: 18).

Właściwe przeprowadzenie wywiadu swobodnego wymaga od badacza przygotowania i przemyślenia wielu kluczowych kwestii i podjęcia odpowiednich decyzji. Jedną z nich jest określenie sposobu dotarcia do rozmówców, gdyż w wielu przypadkach dostęp do nich jest utrudniony (Konecki 2000: 171). Problem ten pojawił się także w początkowym okresie opisywanych badań. Chcąc przeprowadzić wywiady z poetami konieczne było zdobycie pewnej wiedzy wstępnej, dotyczącej chociażby tego, gdzie i kiedy można spotkać osoby parające się poezją (pomocne było tu śledzenie pism literackich i portali internetowych poświęconych poezji oraz obserwacja). Dodatkowym problemem okazało się określenie zbiorowości objętej badaniem, gdyż odpowiedź na pytanie: kogo można nazwać poetą, a w rezultacie, z kim przeprowadzić wywiady, jest niezwykle kłopotliwa⁶. Wobec tych problemów postanowiłam skoncentrować się na znalezieniu „eksperta”, osoby głęboko zaangażowanej w życie społecznego świata poezji, która posiadałaby także rozbudowaną sieć kontaktów z jego członkami i mogła pełnić rolę tłumacza obyczajów, języka, relacji społecznych panujących w badanym środowisku, a także być kluczowym informatorem dostarczającym wiadomości i interpretacji sytuacji niejasnych dla badacza (por Patton, 1997; Konecki 2000: 172; Hammersley, Atkinson 2000: 70). Znalezienie takiej osoby oraz jej zgoda na podjęcie takiej roli zwykle stanowi przełom w prowadzonych badaniach (Konecki 2000: 172). Także w moim przypadku „ekspert” okazał się niezwykle pomocny nie tylko jako rozmówca podczas wywiadu swobodnego, ale także podczas wielokrotnych wywiadów nieformalnych, które pozwoliły poznać kontekst badanego procesu i niewątpliwie przyczyniły się do wychwycenia wielu niuansów i lepszego zrozumienia sytuacji. Oprócz tego odgrywał on ogromną rolę w procesie poszukiwania kolejnych rozmówców i nawiązywania z nimi kontaktów, informował mnie także o ważnych wydarzeniach, znaczących publikacjach itd.

Podczas wywiadów przyjmowałam rolę „akceptowalnego ignoranta” (Hammerslay, Atkinson 2000: 101; por. „niekompetentnej w społecznie akceptowanym stopniu” Babbie 2004: 329), czyli prezentowałam siebie jako osobę nieorientowaną w meandrach społecznego świata poezji, która potrzebuje objaśnień panujących w nim praw. W związku z tym, stawiałam moich rozmówców w pozycji autorytetów. Taktyka ta okazała się być bardzo efektywna, a jednocześnie dość „naturalna” i bliska faktycznej pozycji, jaką zajmowałam w badanym środowisku (por. Hammerslay, Atkinson 2000: 101).

Dobór osób do badania miał charakter teoretyczny i był ściśle powiązany z procesem badawczym. Nie zakładałam z góry ile wywiadów i z kim powinno zostać przeprowadzonych⁷; kolejnych rozmówców dobierałam stopniowo, wraz z pogłębianiem wiedzy o społecznym świecie poezji i lokalizowaniem nowych obszarów aktywności jego członków (patrz: podroz.3.3; szczególnie theoretical sampling i theoretical saturation). Warto także zaznaczyć, że często przeprowadzony wywiad stanowił początek głębszej relacji, podtrzymywanej podczas kolejnych spotkań poetyckich i prywatnych, które były okazją do wielokrotnych wywiadów nieformalnych. Tak więc kontakt z rozmówcą prawie we wszystkich przypadkach nie był jednorazowy. Było to ważne, gdyż nawiązanie i podtrzymywanie znajomości z poetami umożliwiało mi docieranie do kolejnych rozmówców (metoda kuli śnieżnej), wielokrotne kontakty dawały zaś szanse dopytywania o interesujące mnie szczegóły.

Ostatecznie przeprowadziłam 21 wywiadów swobodnych, które trwały od nieco ponad godziny do prawie trzech godzin. W badanej grupie znalazło się 10 kobiet i 11 mężczyzn, w wieku od 18 do 55 lat, mieszkających w Łodzi, Warszawie, Krakowie, Gdańsku i Sieradzu. Z uwagi na rozczłonkowanie społecznego świata poezji i trudności z jednoznacznym definiowaniem poety dobierając rozmówców bazowałam na opiniach i podziałach stosowanych przez innych członków środowiska, a także na własnych obserwacjach i kategoryzacjach (por. Hammerslay, Atkinson 2000: 60), w wyniku których powstała swego rodzaju mapa społecznego świata poezji (patrz rys. 1 s.119). Starając się dotrzeć do poetów z każdego „poziomu” świata poezji, a jednocześnie dobrać jak najbardziej zróżnicowanych rozmówców udało mi się przeprowadzić: 2 wywiady z osobami piszącymi wiersze „do szuflady”, 5 wywiadów z „amatorami”, 8 wywiadów z osobami działającymi na lokalnym poziomie społecznego świata poezji w różnego rodzaju mniej lub bardziej formalnych grupach

poetyckich i 6 wywiadów z osobami funkcjonującymi na poziomie ogólnopolskim społecznego świata poezji.

Wywiady były nagrywane na dyktafon, transkrybowane i analizowane zgodnie z procedurami metodologii teorii ugruntowanej.

3.1.3 Technika wywiadu a specyficzne cechy rozmówców

Na przebieg wywiadu swobodnego, jako dynamicznie rozwijającej się interakcji, duży wpływ mają nastawienia i oczekiwania wnoszone do niej przez partnerów. O ile bowiem prowadzący wywiad zwykle jednoznacznie interpretuje sytuację w kategoriach realizacji celów naukowych, dla jego rozmówcy nie zawsze jest to tak oczywiste. Poniżej przedstawię pewne trudności, które uwidoczniły się podczas prowadzonych przeze mnie badań i mogły mieć wpływ na jakość uzyskanych materiałów.

Wspomniane przeze mnie trudności w dużej mierze wynikały z wcześniejszych doświadczeń poetów, przede wszystkim obeznania z zasadami rządzącymi wywiadem dziennikarskim. Niektórzy z moich rozmówców udzielili w swojej karierze wielu takich wywiadów, co sprawiało, że próbowali oni przenosić strategie i sposoby zachowania, które sprawdzały się w tamtych sytuacjach, na spotkanie ze mną. W takich przypadkach wywiad był dla nich przede wszystkim okazją do zaprezentowania swojej osoby w odpowiednim świetle; niestety, w rezultacie zamiast opowiadać o realiach społecznego świata poezji czy własnej drodze twórczej, moi rozmówcy mówili to, co według nich chciałam czy powinnam usłyszeć, pomijając te wydarzenia, które nie zgadzały się z budowanym wizerunkiem (na przykład kwestie niepowodzeń poetyckich, konfliktów między twórcami itp.). Co więcej, zdarzało się, że podczas wywiadów padały słowa, które były niemal dosłownymi cytatami z samych siebie z wywiadów udzielonych wcześniej do prasy literackiej. Być może takie zachowanie wynikało z ilości udzielanych wywiadów i rutyny, jaka się z tym wiąże, jednak z pewnością stanowiło niebezpieczeństwo dla jakości uzyskanych danych. W przypadku uznanych twórców dodatkowym utrudnieniem było także ich doświadczenie w roli prowadzących wywiady (z innymi poetami np. na spotkaniach autorskich), które wykorzystywali, próbując przejąć kontrolę nad sytuacją, wpływać na temat, sposób sformułowania pytań itd. Równie kłopotliwe były jednak wywiady z początkującymi poetami, dla których był to często pierwszy kontakt z osobą z zewnątrz, zainteresowaną ich doświadczeniami i drogą twórczą. Jak otwarcie

przyznała jedna z poetek, wywiad traktowała jako „ćwiczenie” przed spotkaniami z „prawdziwymi” dziennikarzami, które, jak zakłada, będzie odbywała w przyszłości. Ponownie więc, narracja nie tyle była spontaniczną wypowiedzią na temat własnej drogi twórczej, co przemyślaną opowieścią, która miała wywołać określone wrażenie na słuchaczu. W takich sytuacjach najważniejszym zadaniem było narzucenie rozmówcom swojej definicji sytuacji, przede wszystkim za pomocą zadawania im pytań skłaniających do bardziej osobistych opowieści, które wybijały ich z rytmu wcześniej przygotowanych lub wielokrotnie już prezentowanych wypowiedzi.

W przypadku początkujących poetów trudności wynikały także z prób wykorzystania sytuacji wywiadu do realizacji swoich własnych celów. Młodzi twórcy często przynosili na spotkanie swoje wiersze, oczekując ich oceny i ewentualnej zachęty do dalszego tworzenia. Zdarzało się także, że oczekiwali ode mnie porad czy konkretnych wskazówek dotyczących budowania kariery poetyckiej, a nawet pomocy w nawiązaniu kontaktu z uznanymi twórcami. Efektem tego bywały próby odwrócenia ról: poeta, z osoby „przepytywanej”, zamieniał się w „przepytującego”, realizującego swoją, alternatywną wizję wywiadu; tym samym definicja sytuacji jako wywiadu socjologicznego ulegała zawieszeniu, mnie zaś próbowano narzucić rolę zakorzenionego w społecznym świecie eksperta. W takich przypadkach, aby przywrócić korzystną z punktu widzenia badacza definicję sytuacji i uzyskać bardziej rozbudowane narracje, konieczne było podkreślanie mojej niewielkiej wiedzy na temat funkcjonowania świata poezji, braku jakichkolwiek możliwości wpływania na karierę poetycką, a przede wszystkim zainteresowania przebiegiem dotychczasowych działań podejmowanych przez początkującego twórcę.

Pewne trudności, które mogły zaburzać przebieg wywiadów, wynikały ze społecznych oczekiwań formułowanych w stosunku do poetów, którzy niejako z definicji powinni (a przynajmniej uważali, że powinni) posługiwać się wyszukany słownictwem, mówić ciekawie i barwnie. Z moich obserwacji wynika, że dla niektórych rozmówców wywiad był swego rodzaju wyzwaniem, polem walki o uznanie ich tożsamości poety. Tego typu nastawienie jest kłopotliwe, gdyż zwykle trudne do zidentyfikowania przez badacza, jeśli nie zna on swojego rozmówcy na tyle, by stwierdzić czy podczas wywiadu zachowuje się on sztucznie: przesadnie starannie dobiera słowa, stara się za wszelką cenę pobudzić i podtrzymać zainteresowanie słuchacza itd. Podejmowanie takich działań może być tak pracochłonne, że na dalszy plan przesuwa się to, co powinno być w wywiadzie najważniejsze, czyli treść

wypowiedzi. Czasami sytuacja ta jest na tyle męcząca dla poety, że decyduje się on otwarcie wyrazić swoje wątpliwości, tym samym normalizując sytuację:

Dobra, nie będę się tutaj zgrywał na intelektualistę, który potrafi szarżować słówkami, podać porywające egzemplifikacje i używać nie wiem 200 synonimów w minutę, bo moja leksyka, mój zasób leksykalny w głowie przechodzi ludzkie pojęcie. Nie będę się zgrywał. (Wywiad 20).

Jeśli jednak takie oczyszczenie sytuacji nie nastąpi, kluczowym zadaniem dla badacza wydaje się być zbudowanie odpowiedniej atmosfery wywiadu, raczej jako nieformalnej, bardziej luźnej rozmowy, oczywiście pamiętając o tym, że jest to jednak technika zbierania danych, rządząca się swoimi prawami i wymaganiami.

Wymienione problemy stanowiły dla mnie pewne zaskoczenie i utrudnienie w prowadzeniu badań. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że każdy wywiad jest specyficzną sytuacją interpersonalną, dynamiczną relacją dwóch oddziałujących na siebie osób i w związku z tym zawsze mogą pojawić się pewne utrudnienia czy problemy. Dla powodzenia projektu badawczego ważne jest jednak, by być świadomym możliwych komplikacji i jeśli się pojawiają, umieć je zneutralizować czy ewentualnie wykorzystać (Kvale 2004: 45).

3.1.4 Techniki uzupełniające

Aby uzyskać pełen obraz procesu stawania się poetą konieczne okazało się zastosowanie dodatkowych technik, które pozwoliły uzupełnić dane zebrane podczas obserwacji i wywiadów.

Obszarem dostarczającym bardzo bogatych materiałów do analizy społecznego świata poezji jest Internet. Przez cały czas trwania badania śledziłam i analizowałam domowe strony internetowe zakładane przez poetów, ale także prowadzone przez nich blogi, fora dyskusyjne, rozbudowane listy z komentarzami i uwagami dotyczącymi publikowanych tekstów, dyskusje toczące się na portalach literackich. Stanowiły one nieocenione źródło informacji o społecznym świecie poezji, umożliwiając poznanie perspektywy poetów działających w Sieci, ale także w tych jego subświatach, które funkcjonują poza Internetem, umożliwiając zrozumienie wielu, początkowo niejasnych procedur i zasad postępowania.

W wyniku tych poszukiwań nawiązałam kontakt z **czternastoma** poetami, którzy aktywnie uczestniczą w internetowych kanałach prezentacji i przeprowadziłam

z nimi wywiady za pośrednictwem e-maila (8 z kobietami, 6 z mężczyznami; aż 9 z moich rozmówców można zakwalifikować do poziomu „amatorów”; 4 działa na poziomie lokalnych środowisk poetyckich, a jeden jest czynnym uczestnikiem poziomu ogólnopolskiego). Adresy e-mail uzyskiwane były ze stron internetowych portali poetyckich, na których można zamieścić swoje teksty (wybrałam trzy tego typu portale: Fabrica Librorum, poezja.exe i nieszuflada.pl). Warto zaznaczyć, że na jeden „wywiad” składało się kilka e-maili, wymienianych między poetą a badaczem. Niewątpliwą zaletą tych wywiadów było skontaktowanie się z poetami, do których w inny sposób nie mogłabym dotrzeć (przede wszystkim ze względu na miejsce zamieszkania), a którzy także są częścią społecznego świata poezji i ich perspektywa warta jest poznania i włączenia do analiz. Wywiady te miały wiele cech wywiadów swobodnych nieukierunkowanych (Lutyński 1968: 24-28; Przybyłowska 1978: 62). Mimo iż pierwszy, inicjujący e-mail zawierał kilka podstawowych, takich samych dla wszystkich, pytań, najczęściej stanowił on tylko wstęp do kolejnych listów, zawierających dodatkowe pytania, sugestie czy szersze odpowiedzi, nie zawsze ściśle związane z tematem; ostatecznie więc kontakt obejmował dwu- lub trzykrotną „wymianę” listów i był bardzo zindywidualizowany, zaś zestaw pytań podyktowany był dynamiką interakcji z konkretnym twórcą.

Mimo iż wywiady przyniosły wiele cennych informacji należy zauważyć liczne niedoskonałości tej techniki zbierania danych. Utrudnione może być już dotarcie do poetów; podstawą nawiązania kontaktu są bowiem nie zawsze aktualne adresy e-mailowe zamieszczane na stronach internetowych. Poza tym, przy kontakcie zapośredniczonym przez Internet pojawiają się problemy analogiczne do tych, jakie występują w innych technikach opartych na pośrednim komunikowaniu się (por. Lutyński 2000: 131 i dalsze). Nie bez znaczenia są także specyficzne cechy samego medium, które, jak się wydaje, sprzyja raczej technikom zakładającym wyższy stopień standaryzacji i krótszy czas spędzany przy ich uzupełnianiu, np. krótkim ankietom internetowym. Choć możliwe jest uzyskanie tą drogą rozbudowanych wypowiedzi, jednak w dużej mierze jest to zależne od motywacji i zaangażowania potencjalnych korespondentów. Można więc zakładać, że odpowiedzi otrzymujemy od najsilniej zmotywowanych, aktywnych poetów. Inną kwestią jest duży potencjał, jaki dają tego typu wywiady w badaniu kwestii trudnych, drażliwych. W wywiadach prowadzonych tą drogą o wiele częściej pojawiały się bowiem rozbudowane wypowiedzi podejmujące kwestię emocji, wstydu, niepowodzeń twórczych itd.

Wywiad zapośredniczony przez e-mail może być cennym źródłem dodatkowych informacji. Jednak moim zdaniem, nie daje tak szerokich możliwości dopytywania, nie jest tak elastyczny i pogłębiony, jak możliwe jest to przy bezpośrednim kontakcie. Nawet jeśli udaje się nam przedłużyć interakcję i wymieniać kolejne e-maile z dodatkowymi pytaniami i odpowiedziami, nie można tego porównać z możliwościami jakie stwarza interakcja twarzą w twarz (por. Lutyński 2000: 139).

W odniesieniu do badań prowadzonych w Internecie często pojawiającym się zarzutem jest niemożność określenia tożsamości osób, których wypowiedzi się analizuje, a także sprawdzenia tego czy otrzymywane odpowiedzi są prawdziwe. Jednak, jak się wydaje, w przypadku wywiadów prowadzonych tą techniką wątpliwości nie powinny być większe niż w przypadku innych zbliżonych technik (choćby wspomianej wcześniej ankiety, z wyłączeniem ankiety pod nadzorem; Lutyński 2000: 145), często zaś można je zminimalizować. Część wywiadów przeprowadziłam z osobami posiadającymi prywatne strony internetowe, na których znajduje się szereg danych pozwalających zidentyfikować osobę, do której się odnoszą. Poza tym, nawet, jeśli poeta posługiwał się wyłącznie swoim „nikiem” (pseudonimem), w treści e-maili pojawiało się bardzo wiele szczegółowych informacji (podawano często swoje numery telefonów, numery komunikatorów gg, daty i adresy spotkań poetyckich, na których można danego poetę zobaczyć, pojawiały się zaproszenia na promocje tomików). Jeśli ktoś robi tak wiele by zachęcić do dalszego interesowania się swoją osobą, można wątpić, że jednocześnie fabrykuje opowieść o sobie; w tym przypadku ryzyko wykrycia fałszerstwa jest zbyt duże.

Kolejną uzupełniającą techniką była analiza wywiadów zamieszczanych w prasie literackiej, a także na domowych stronach internetowych poetów bądź na stronach wydawnictw literackich. Włączenie do analizy tego rodzaju danych pozwoliło na jej uzupełnienie o perspektywę uznanych twórców, do których szczególnie trudno było dotrzeć w celu przeprowadzenia wywiadu (por. Babbie 2004: 166). Dobór wywiadów do analizy był teoretyczny, chodziło o wyselekcjonowanie wywiadów z tymi poetami, których można usytuować na poziomie ogólnopolskim społecznego świata poezji. Czasopisma do analizy wybierałam podążając za wskazaniem rozmówców podczas wywiadów swobodnych.

Z tych samych powodów zdecydowałam się włączyć do analizy książki, wywiady-rzeki z Czesławem Miłoszem: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem* oraz *Czesława Miłosza autoportret przekorny* profesora Aleksandra Fiuta a także

Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze Renaty Gorczyńskiej. Wybór tego poety podyktowany był jego wysoką, ugruntowaną pozycją tak wewnątrz jak i poza społecznym światem poezji, potwierdzoną także licznymi nagrodami i wyróżnieniami. Nie mniej ważna była jednak także duża ilość obszernych publikacji, które mogłam zanalizować (w przeciwieństwie np. do naszej drugiej poetki-noblistki, Wisławy Szymborskiej). Tego rodzaju materiały z uwagi na to, że nie były przygotowywane z myślą o badaniu, nie przynoszą informacji w 100% przydatnych do analizy, ale mogą być źródłem pojęć uwrażliwiających i sugerować charakterystyczne sposoby porządkowania doświadczeń przez ich autorów (Hammerslay, Atkinson 2000: 166). W wielu przypadkach stanowią także ciekawy materiał porównawczy dla przeprowadzonych wywiadów. Trzeba jednak traktować je z pewną dozą ostrożności, ze względu na to, że powstawały one z myślą o ich publicznej prezentacji i w bardziej lub mniej świadomy sposób były traktowane jako element budowania swojego publicznego wizerunku.

Materiały te traktowałam analogicznie jak samodzielnie przeprowadzone wywiady i poddawałam je tym samym procedurom analitycznym.

3.2 Etyczne aspekty badania

W przypadku badań społecznych, kiedy badacz analizuje działania podejmowane przez innych ludzi, próbuje dotrzeć do ich definicji sytuacji, zrozumieć ich działania, nie sposób pominąć kwestii problemów etycznych, pojawiających się na różnych etapach projektu badawczego. Jakościowe techniki zbierania danych znajdują się w dwuznacznej sytuacji, gdyż te ich cechy, które uznawane są za największe zalety przemawiające za ich stosowaniem, są często ich największymi wadami z etycznego punktu widzenia (Adler, Adler 1994: 387-390).

Techniki jakościowe umożliwiają nawiązywanie z badanymi bliskiego kontaktu (*close rapport*), który jest niezwykle ważny dla zrozumienia perspektywy prezentowanej przez rozmówcę (Fatyga 1999: 151; Konecki 2000: 173), ale jednocześnie umożliwia ingerowanie w prywatną sferę jego życia. Podczas obserwacji, a szczególnie w trakcie wywiadów, często dociera się do kwestii wywołujących bardzo silne emocje, poczucie wstydu, lęku, nierzadko stanowiące zagrożenie dla samooceny badanego (Adler, Adler 1994: 387-390; Babbie 2004: 517). Mamy więc do czynienia z sytuacją głębokiej asymetrii, ponieważ rozmówca, który otwiera się przed badaczem, przekazując mu swoje najintymniejsze przeżycia, nie otrzymuje w zamian tego

samego. Nie można zaprzeczyć, że dla wielu badanych wywiad, szczególnie, jeśli jest umiejętnie przeprowadzony, może być okazją do „wygadania się”, przepracowania wydarzeń z przeszłości czy zaprezentowania swoich dokonań i podniesienia samooceny, może więc nabrać charakteru wywiadu terapeutycznego (Kvale 2004: 118). Także sytuacja, w której badacz stara się zrozumieć perspektywę rozmówcy, jest całkowicie zorientowany na poznanie jego opinii czy doświadczeń życiowych zwykle jest pozytywnym przeżyciem dla badanych osób (Kvale 2004: 45). Nie należy jednak zapominać, iż techniki te mogą stać się bardzo inwazyjne, należy więc być zawsze bardzo ostrożnym, dbać o to, by rozmówca po wywiadzie nie czuł się wykorzystany czy obnażony (Rostocki 1999).

Wiele problemów etycznych wiąże się z obserwacją prowadzoną podczas badań terenowych. Zgodnie z definicją obserwacji przeprowadzający ją badacz powinien nie tylko przebywać w „naturalnym” środowisku badanych, ale także pozostawać z nimi w bliskich i trwałych stosunkach (Schwartz, Schwartz 1953 za Doktor, 1964; Woroniecka 1999: 178). Stwarza to wiele problemów zarówno w trakcie trwania badań, jak i w momencie wychodzenia z terenu badawczego. Szczególnie w przypadku projektów prowadzonych przez dłuższy czas, w których nawiązywane są emocjonalne związki między badaczem i badanymi, ich nagłe zerwanie, spowodowane zakończeniem projektu, może być dla badanych niezrozumiałe, bolesne, budzić poczucie wykorzystania i oszukania przez badacza. Nie należy jednak zapominać, że także dla niego okres wycofywania się z badanego terenu, może łączyć się z poczuciem utraty ważnych, cennych relacji, uczuciem pustki bądź nawet zdradzenia członków badanej grupy, szczególnie, jeśli wyniki badań stawiają ją w niekorzystnym świetle. Sposobem na uniknięcie tych emocji jest, jak postulują niektórzy z badaczy, wypracowanie i podtrzymanie w trakcie badań takiej pozycji, która umożliwi dostęp do informacji, ale jednocześnie ochroni przed zbyt silnym zżyciem się z daną grupą; idealną sytuacją byłoby więc utrzymanie odpowiedniej równowagi między bliskością a obcością (por. Hammerslay, Atkinson 2000: 120). Jednak, na podstawie moich doświadczeń mogę stwierdzić, że jest to postulat tak samo słuszny, co trudny do wykonania, szczególnie w przypadku długotrwałego kontaktu z badanymi i współuczestniczenia w ich codziennych działaniach.

Innym problemem, szczególnie ważnym w badaniach terenowych jest uzyskanie świadomej zgody na ich prowadzenie. Faktycznie bowiem, nawet jeśli badacz uprzedził o celu przebywania w danym obszarze, zwykle po pewnym czasie

badani zapominają o tych wyjaśnieniach, także na skutek działań podejmowanych przez badacza, który stara się budować z nimi takie relacje, by uzyskać obraz codziennego, normalnego życia, a więc nie przypomina na każdym kroku o tym, że prowadzi badania. Poza tym, trudno także zapoznać wszystkie osoby w terenie z całością problematyki badawczej. Choćby dlatego, że sam badacz w początkowo nie wie dokładnie, co będzie badał; nie każdy jest także zainteresowany szczegółami badania. Inną kwestią jest ta, że w przypadku zjawisk, które przynajmniej w części mają charakter nieuświadomiony wyjawienie pełnego celu badania mogłoby zakłócić ich przebieg. Nierzadko badacz posuwa się więc do maskowania (por. Shaughnessy, Zechmeister, Zechmeister 2002), czyli „reglamentowania” informacji na temat przeprowadzanego badania w obawie przed ich ewentualnym niekorzystnym wpływem na badanych. Tak więc stopień poinformowania o celu czy samym fakcie prowadzenia badania może być i zwykle jest zróżnicowany, często zaś tego typu informacje w ogóle nie są ujawniane (Hammersley, Atkinson 2000: 270; Babbie 2003: 516; Kvale 2004: 119-120). Jednak nawet jeśli badani wiedzą o prowadzonych obserwacjach, nie oznacza to, że badacz pozbawiony jest dylematów etycznych. W trakcie badań dokonywałam także obserwacji podczas spotkań towarzyskich, a więc w otoczeniu, które badani postrzegali jako wyłączone z kręgu zainteresowań badawczych, definiowali w kategoriach czasu wolnego, zabawy, często poruszając wtedy tematy, które pomijali w trakcie wywiadów. Tak więc wiele cennych informacji o zapleczu, kulisach funkcjonowania społecznego świata poezji uzyskałam w sytuacjach, gdy badani widzieli we mnie koleżankę, której można się wyżalić, a nie badacza, który wykorzysta te informacje do wzbogacenia analizy badanego procesu.

W przypadku badań terenowych istnieje pewien zestaw dylematów etycznych, które pojawiają się regularnie (por. Angrosino, Mays de Perez 2000: 690-695) i zmuszają badacza do podejmowania określonych decyzji odnośnie własnej pozycji w badanej grupie i sposobu traktowania jej członków. Ważne jest jednak, by był on świadomy wyborów, jakich musi dokonać i ich konsekwencji dla badanych osób; przede wszystkim zaś powinien dbać o ich autonomię i integralność, kierując się zasadami odpowiedzialności za badanych i podejmowane przez siebie decyzje.

3.3. Metodologia Teorii Ugruntowanej

Wybór metodologii zawsze wiąże się z określonymi założeniami ontologicznymi i epistemologicznymi, które stanowią ramę prowadzonych badań;

jeśli badacz stawia sobie za cel poznanie perspektywy badanych aktorów społecznych i uchwycenie procesualnego wymiaru badanych zjawisk, szczególnie przydatna wydaje się być metodologia teorii ugruntowanej (Glaser 1998: 11).

Została ona opracowana przez Barney'a Glaser'a i Anselm'a Strauss'a w trakcie badań dotyczących pracy instytucji opieki zdrowotnej, a następnie rozwijana w ich kolejnych publikacjach (Glaser, Strauss 1967; Strauss 1975; Strauss, Corbin 1990; Glaser 1998 i in.). Dzięki temu, że stwarza ona możliwość dotarcia do perspektywy aktorów społecznych i uchwycenia procesualnego wymiaru badanych zjawisk (Glaser 1998: 11) znalazła licznych zwolenników i kontynuatorów, przede wszystkim wśród badaczy związanych z symbolicznym interakcjonizmem (por. Konecki 2000: 25). Zgodnie z jej założeniami teoria wyłania się w trakcie systematycznie prowadzonych badań terenowych w wyniku analizy danych empirycznych, bezpośrednio odnoszących się do obserwowanego fragmentu rzeczywistości społecznej (Glaser, Strauss 1967: 1; Strauss, Corbin: 1990: 23; Glaser 1998: 3; Konecki 2000: 26). Ma ona charakter teorii średniego zasięgu, której pojęcia wywodzą się z obserwacji i opisu ściśle wyodrębnionego do badań obszaru empirycznego (*middle range theory*; Merton 2002: 61-93). Generowanie teorii jest procesem, w którym etap zbierania danych nie jest wyraźnie oddzielany od etapu budowania hipotez, wręcz odwrotnie, oba etapy przeplatają się, a ciągle powracanie badacza do zebranego materiału gwarantuje, że budowana przez niego teoria rzeczywiście wyłania się z danych empirycznych (Strauss, Corbin 1990: 59; Konecki 2000: 27; Urbaniak-Zajac, Piekarski 2001: 24). Teoria powstaje więc w sposób indukcyjny, na podstawie analizy zbieranych danych; dopiero na podstawie „wyindukowanych” w ten sposób kategorii prowadzona jest analiza dedukcyjna, wskazująca kolejne grupy przypadków do analiz porównawczych, w wyniku których można osiągnąć bardziej abstrakcyjny poziom teoretycznego powiązania kategorii. Mamy więc do czynienia z procedurą abdukcji, czyli przechodzenia od indukcji do dedukcji (Strauss, Corbin 1990: 111; Konecki 2000: 45-46; Urbaniak-Zajac, Piekarski 2001: 29).

Zerwanie z sekwencyjnym modelem badań jest możliwe dzięki stosowaniu dwóch procedur: metody permanentnego porównywania (*constant comparative method*) i teoretycznego pobierania próbek (*theoretical sampling*) (Glaser, Strauss 1967; Strauss, Corbin 1990; Charmaz 1994; Glaser 1998; Konecki 2000: 30-31). Pierwsza procedura opiera się na trzech współzależnych i współwystępujących rodzajach porównań:

1. porównywanie poszczególnych przypadków w celu ustalenia zarówno ich cech wspólnych jak i zdecydowane je różnicujących, a także wyszczególnienie warunków, w jakich cechy te występują. Na tej podstawie można wygenerować pojęcia;
2. pojęcia porównuje się następnie z kolejnymi zaobserwowanymi przypadkami, dzięki czemu można wygenerować nowe teoretyczne własności pojęć i nowe hipotezy, wysycając tym samym własności danego pojęcia-kategorii;
3. w tym samym czasie, kiedy dokonywane są ciągle jeszcze porównania pierwszego i drugiego typu, badacz rozpoczyna porównywanie ze sobą pojęć, co ułatwia integrowanie ich w hipotezy (Glaser, Strauss 1967: 101-115; Konecki 2000: 31, 69-75; por. Glaser 1998). Procedura ta pozwala także uniknąć skrzywienia badawczego (*bias*; Glaser 1998: 142).

Kluczowym zagadnieniem jest odpowiedni dobór przypadków do porównań. Odbywa się on zgodnie z procedurą teoretycznego pobierania próbek (*theoretical sampling*), która polega na tym, iż badacz zbierając, kodując i analizując materiały, równocześnie na bieżąco decyduje gdzie i jakiego rodzaju dane zbierać dalej. Przypadki dobierane są na podstawie podobieństwa konceptualnego, co umożliwia nasycenie kategorii ich własnościami (tak, by opracować możliwie pełną ich listę) i budowanie nowych hipotez o wyższym poziomie uogólnienia. W związku z tym badacz dąży do zebrania przypadków zarówno bardzo do siebie podobnych (strategia minimalnego porównywania) jak i zdecydowanie różnych (strategia maksymalnego porównywania), tak, by zaobserwować możliwie różnorodne warunki występowania kategorii i ich wzajemnych powiązań (Glaser, Strauss 1967: 45-77; Konecki 2000: 30, 71; por. Charmaz 1994; Urbaniak-Zajac, Piekarski 2001: 121). Warto zaznaczyć, że mimo iż dobór próbek do porównań ma charakter otwarty i procesualny, nie jest on chaotyczny, lecz kontrolowany (*controlled*) poprzez wyłaniającą się teorię; systematyczność i metodyczność zapewniają procedury metodologii teorii ugruntowanej, takie jak chociażby wymóg pisania not teoretycznych i metodologicznych uzasadniających wybory badacza, które pomagają także zidentyfikować moment teoretycznego nasycenia (*theoretical saturation*; Glaser, Strauss 1967: 45; Glaser 1998; Konecki 2000: 72-73). Oznacza ono, że w toku zbierania materiałów nie pojawiają się żadne nowe dane, pojawiające się przykłady są podobne do już zgromadzonych i można je zanalizować za pomocą istniejących kategorii. Nasycenie osiąga się więc poprzez uzupełnianie własności kategorii

różnorodnymi danymi (Glaser, Strauss 1967: 61; Strauss, Corbin 1990, Glaser 1998; Konecki 2000: 31-32), które mogą pochodzić zarówno z obserwacji, wywiadów, dokumentów zastanych, mogą być to także dane statystyczne (Glaser, Strauss 1967; Strauss, Corbin 1990: 18; Glaser 1998; Konecki 2000: 31). W takich przypadkach możemy mówić o stosowaniu procedury triangulacji, szczególnie triangulacji danych (por. Konecki 2000).

Podstawowe elementy teorii to *kategorie* i ich *własności* (najbardziej konkretne, dające się skonceptualizować cechy danej kategorii, na tyle specyficzne, by były przydatne w dalszej analizie) oraz *hipotezy* (powiązania między kategoriami, które badacz odkrywa w trakcie prowadzenia analiz). Hipoteza w metodologii teorii ugruntowanej nie jest rozumiana jako twierdzenie, które chcemy zweryfikować w wyniku prowadzonego badania (por. Nowak 1985: 35); ma ona raczej charakter tezy, ukazującej ugruntowane empirycznie relacje między pojęciami, dla której ustalono warunki występowania (Glaser, Strauss 1967: 36-43; Strauss, Corbin: 1990: 107-108; Konecki 2000: 29; por Glaser 1998). Bardzo często podczas prowadzenia badań terenowych tego typu relacje między zmiennymi odkrywane są *in vivo* (Glaser, Strauss 1967: 40). Warto także zaznaczyć, że kategorie mogą być także zapożyczane z już istniejących teorii. Wymaga to jednak dużej ostrożności ze strony badacza i wzięcia pod uwagę odmiennych znaczeń, jakie mogą one ze sobą nieść (Clarke 1991: 146). Ostatecznym kryterium decydującym o ich stosowaniu jest wymóg, by wyłaniały się bezpośrednio z zebranych danych (Glaser Strauss 1967: 36-37; Strauss, Corbin 1990: 50, 68; Gorzko 2005a).

Kategorie i ich własności generowane są w trakcie procedury kodowania (*coding*). Można wyróżnić dwa podstawowe typy kodowania: rzeczowe i teoretyczne. Kodowanie rzeczowe oznacza skonceptualizowanie danego obszaru badań, poprzez stosowanie (często naprzemiennie) trzech rodzajów kodowania: otwartego (*open*), zogniskowanego (*axial*) oraz selektywnego (*selective*) (Strauss, Corbin 1990: 57-116). Kodowanie otwarte stanowi podstawę dla pozostałych typów kodowań; polega ono na przypisaniu etykiet (na wszystkie możliwe sposoby) zebranemu materiałowi empirycznemu, zidentyfikowaniu kategorii, ich własności i w konsekwencji przejściu od danych na poziom konceptualny. Kolejnym krokiem jest kodowanie zogniskowane, w trakcie którego określone są powiązania między kategoriami i subkategoriami. Pomocny w ich odnalezieniu może być *paradygmat kodowania* (*coding paradigm*). Składają się na niego warunki przyczynowe (*causal conditions*)

wystąpienia analizowanego zjawiska (*phenomenon*), kontekst (*context*), w jakim zachodzi, warunki interweniujące w jego przebieg (*intervening conditions*), a także działania, strategie interakcyjne, które mu towarzyszą (*action/interaction strategies*) oraz konsekwencje (*consequences*) występowania tych czynników (Strauss, Corbin 1990: 99; Konecki 2000: 48-55). Dodatkowym narzędziem analitycznym jest matryca warunków (*conditional matrix*) ułatwiająca kodowanie i opis warunków przyczynowych, interweniujących oraz kontekstu występowania danego zjawiska (Strauss, Corbin: 1990: 158-173; Konecki 2000: 50-51). W trakcie kodowania zogniskowanego wyłania się kategoria centralna (*core category*) badania (zwykle jest to podstawowy proces – *basic process*), z którą powiązane są pozostałe kategorie i wokół której buduje się teoria (Glaser 1998). Na bazie kodowania zogniskowanego można prowadzić *kodowanie selektywne*, w którym zebrany materiał analizujemy pod kątem jedynie tych zmiennych i kodów, które związane są z kategorią centralną (*core category*). W trakcie badań w wypowiedziach rozmówców pojawiają się także liczne kody *in vivo*, które są wyrazem konceptualnej pracy badanych, ich sposobu myślenia o kluczowych dla nich problemach; są one włączane do budowanej teorii bezpośrednio z języka potocznego i rzeczowego obszaru badań (Strauss, Corbin 1990: 69; Glaser 1998: 137; Miles, Huberman 2000: 64; Konecki 2000: 38).

Kodowanie rzeczowe pozwala na budowanie teorii na poziomie konceptualnym; jednak dopiero kodowanie teoretyczne mówi nam o wzajemnych powiązaniach między kategoriami (Glaser 1998: 163). Kodowanie teoretyczne odbywa się poprzez sporządzanie not teoretycznych (*theoretical memos*), czyli zapisanych w języku teoretycznym myśli badacza o zakodowanych kategoriach i hipotezach (Konecki 2000: 55-57). W generowaniu teorii pomocne jest także tworzenie diagramów integrujących wygenerowane kategorie, obrazujących związki między nimi i pozwalające uzyskać dystans do zebranych danych (por. Strauss, Corbin 1990: 198-222; Glaser 1998: 91).

Teoria wyłania się więc w trakcie zbierania, kodowania i analizowania danych, pisania i sortowania not teoretycznych z uwzględnieniem procedur ciągłego porównywania, teoretycznego pobierania próbek. Nie jest więc swobodną twórczością literacką, a żmudną, poddawaną kontroli i „obiektywną” metodologią badawczą (Glaser 1998; Hammersley, Atkinson 2000: 196; Konecki 2000: 32). Jednym z założeń leżących w podstaw jej stosowania jest maksymalne ograniczenie prekonceptualizacji badawczej, w celu zachowania otwartości i podtrzymania szans

na odkrycie zjawisk, których na początku badań nie poszukiwaliśmy i których nie byliśmy świadomi (Konecki 2000: 27). Trudno jednak oczekiwać, by badacz rozpoczynając badanie zawiesił całą swoją wiedzę dotyczącą analizowanego obszaru czy innych teorii; ważne jednak, by posiadając częściową ramę złożoną z lokalnych pojęć, nie zakładał ich znaczenia dla wyjaśnienia badanego zjawiska, koncentrował się przede wszystkim na szczegółowym opisie materiału empirycznego w postaci notatek z obserwacji, transkrypcji wywiadów i dopiero na ich podstawie formułował twierdzenia teoretyczne (Glaser, Strauss 1967: 45; Konecki 2000: 26-27). Jest to jeden z podstawowych czynników pozwalających zwiększyć wrażliwość teoretyczną (*theoretical sensitivity*) i zachować kontekst odkrycia (*serendipity*) (por. Strauss, Corbin 1990: 41-48; Glaser 1998; Konecki 2000: 27, 2005c; Gorzko 2005a, b). W celu zwiększenia zdolności konceptualizacji warto jednak przez cały czas trwania badań poszerzać wiedzę z zakresu metodologii teorii ugruntowanej, a także innych obszarów substantywnych (Glaser 1998: 123). Bardzo cenne jest sięgnięcie do już istniejących koncepcji w końcowym etapie generowania teorii; mogą one służyć wtedy jako materiał porównawczy, pomagający udoskonalić teorię, jako źródło dodatkowych danych do analizy czy wskazówek przy teoretycznym doborze próbek (Strauss, Corbin 1990: 48-56; Rubin, Rubin 1997; Glaser 1998: 67).

Twórcy i praktycy metodologii teorii ugruntowanej zwracają uwagę na to, że rezultat pracy badawczej powinien być zrozumiały nie tylko dla socjologów, ale i *znaczących laików*, spoza badanego obszaru badawczego oraz dla samych badanych (Konecki 2000: 28). Aby było to możliwe teoria powinna spełniać określone wymogi; musi być ona *dostosowana (fit)*, co oznacza, że kategorie teoretyczne powinny odpowiadać bezpośrednio danym empirycznym; danych nie można wymuszać albo przystosowywać do wcześniej istniejących kategorii. Powinna być ona *modyfikowalna (modifiable)*, czyli otwarta na modyfikacje, przeformułowania, jeśli pod wpływem pojawiających się w toku procesu badawczego nowych danych dostrzeże się oznaki jej niedopasowania czy nieistotności. Faktycznie więc budowanie teorii nigdy nie jest zakończone, a pojawiające się nowe dane nie dyskredytują jej, a są wyzwaniem do modyfikacji (Glaser 1998: 17-19; Konecki 2000: 35). Teoria powinna być także *istotna (relevant)* dla osób z badanego obszaru badawczego; powinna także dać się odnieść do innych obszarów rzeczowych lub formalnych (*transcending*). Przede wszystkim powinna zaś pracować (*work*), czyli wyjaśniać i interpretować

zachowania i inne zjawiska zachodzące w badanym obszarze, a także przewidywać to, co zdarzy się w przyszłości (Glaser 1998: 236; Konecki 2000: 28-29).

Warto zaznaczyć, że metodologia teorii ugruntowanej nie jest propozycją jednolitą, niezróżnicowaną wewnętrznie. Z uwagi na to, że przez dziesięciolecia była ona poddawana krytycznej refleksji przez jej twórców, dziś zaś jest stosowana przez kolejne pokolenia badaczy, którzy nierzadko wprowadzają pewne modyfikacje do jej założeń i stosowanych procedur analitycznych, można mówić raczej o metodologiach teorii ugruntowanej (por Glaser, Strauss 1967; Piotrowski 1985; Bokszański 1986; Ziolkowski 81; Strauss, Corbin 1990: 24-25; Charmaz 1994; Konecki 2000: 32-47; Gorzko 2005a). Nie rozważając w sposób bardziej szczegółowy różnic pomiędzy tymi podejściami, chciałabym jednak zaznaczyć, że w pracy wykorzystywane jest podejście reprezentowane przez A. Straussa, czerpiące z tradycji symbolicznego interakcjonizmu, co tym samym stanowi spójną całość z przyjmowanymi przeze mnie założeniami ontologicznymi i epistemologicznymi.

3.4 Triangulacja

Niezwykle ważnym narzędziem heurystycznym, pozwalającym na zwiększenie pewności (*reliability*), prawomocności (*validity*), wiarygodności (*credibility*) czy możliwości uogólniania wniosków wygenerowanych w trakcie badań jest triangulacja (Konecki 2000: 95). Pozwala ona, poprzez stosowanie różnorodnych technik badania konkretnego problemu, uzyskać dystans do danych, co jest szczególnie ważne w przypadku badań terenowych, kiedy badacz był w jakimś stopniu uczestnikiem analizowanych zjawisk (Konecki 2000: 85). Techniki te niejako kontrolują siebie nawzajem, umożliwiając rozważenie problemu badawczego z wielu punktów widzenia (Hammersley, Atkinson 2000: 219). Wzbogaca to spojrzenie na badane zjawisko, a także wzmacnia moc porównawczą zgromadzonych danych (Konecki 2000: 144-145; por Sulek 1990).

Norman Denzin wyróżnił cztery typy triangulacji (za Konecki 2000: 86):

1. triangulację danych, czyli analizowanie danych pochodzących z wielu różnych źródeł (Glaser, Strauss 1967; Strauss, Corbin 1990: 18; Glaser 1998; por. Konecki 2000: 144). Umożliwia ona sprawdzenie słuszności wniosków wyciągniętych na podstawie jednego zestawu danych za pomocą danych zebranych z innych źródeł, a także porównywanie danych dotyczących jakiegoś

zjawiska pochodzących z różnych etapów badań terenowych. Zgodnie z założeniami tego typu triangulacji, jeśli różne rodzaje danych, z których każdy jest obarczony pewnym błędem, prowadzą do takich samych konkluzji, można patrzeć na nie z większą ufnością (Hammersley, Atkinson 2000: 236);

2. triangulację badacza, czyli wprowadzenie do badań kilku niezależnych obserwatorów lub kontrolerów badań i wniosków;
3. triangulację teoretyczną, czyli użycie wielu perspektyw teoretycznych do zinterpretowania pojedynczego zestawu danych;
4. triangulację metodologiczną, polegającą na zastosowaniu wielu metod do zbadania pojedynczego problemu. W tym przypadku zwiększenie trafności wiązałoby się z przewyciężeniem ograniczeń wynikających z przyjęcia jednej metodologii (Frankfort-Nachmias, Nachmias 2002: 223).

W opisywanym badaniu zastosowano triangulację danych (odwołując się zarówno do danych wywołanych przez badacza jak i zastanych, zarówno utrwalonych, jak i nieutrwalonych (Lutyński 2000: 102), triangulację metodologiczną, poprzez stosowanie różnorodnych technik zbierania danych (obserwacja, wywiady swobodne, nieformalne, zapośredniczone przez Internet, analiza wywiadów z prasy literackiej, forów internetowych, wywiadów z Czesławem Miłoszem) oraz triangulację teoretyczną przy interpretacji zebranych danych.

IV. Proces stawania się poetą

Proces stawania się poetą można ujmować co najmniej z dwóch punktów widzenia⁸; możemy rozpatrywać kolejne fazy, etapy, jakie twórcy przechodzą na drodze od powstania pierwszego wiersza do krystalizacji tożsamości poety i ugruntowania swojej pozycji w świecie poezji. W tym przypadku rozważamy diachroniczne ujęcie tego procesu, biorąc pod uwagę jego ścisły związek z biografią twórcy, a także aspekt czasowy zachodzących zmian. Aby jednak lepiej zrozumieć jego przebieg, warto zastosować także ujęcie synchroniczne i przyjrzeć się bliżej składającym się na niego subprocesom, które zachodzą równolegle, wpływając na siebie i wzmacniając wzajemnie. Każdy z nich charakteryzuje się swoistą dynamiką, związany jest z określoną wiązką kategorii, warunków przyczynowych i interweniujących określających ich przebieg i tym samym wpływających na kształt głównego procesu. W niniejszym rozdziale postaram się zaprezentować oba podejścia i tym samym, w jak najbardziej całościowy sposób, przedstawić przebieg procesu stawania się poetą.

Należy zaznaczyć, że zgodnie z metodologią teorii ugruntowanej starałam się nie nakładać z góry na badany obszar siatki pojęciowej; tworzyła się ona równolegle do postępów badania, wiele z opisywanych kategorii ma charakter kategorii *in vivo*. Trzon każdego z podrozdziałów stanowią moje rozważania; w tych miejscach, w których wydawało mi się to potrzebne, umieściłam także odniesienia do badań prowadzonych w innych dziedzinach sztuki, zaś w niektórych miejscach także szerszy komentarz teoretyczny.

4.1 Identyfikacja siebie i budowanie tożsamości⁹

Dla procesu stawania się poetą kluczowe znaczenie ma wykrystalizowanie tożsamości, czyli wypracowanie autodefinicji siebie jako poety, potwierdzanej i podtrzymywanej poprzez interakcje z innymi (por. Bokszański 1989), przede wszystkim z innymi uczestnikami społecznego świata poezji. Proces budowania tożsamości przebiega więc w toku dwóch wzajemnie wpływających na siebie subprocesów: z jednej strony jest to praca nad tożsamością z drugiej zaś, negocjowanie swojej tożsamości z innymi.

Termin praca nad tożsamością (*identity work*) wywodzi się z badań prowadzonych przez A. Straussa i jego współpracowników nad procesami pracy

medycznej i odnosi się do działań wykonywanych przez bliskie osoby, ewentualnie personel medyczny nad tożsamością pacjenta. Odbywa się ona poprzez pogłębione rozmowy, które mają mu pomóc uporać się z problemami, pojawiającymi się w trakcie długotrwałej i ciężkiej choroby (Strauss i In. 1985: 138-139; Konecki 1988: 231). Stosowany przeze mnie termin praca nad tożsamością jest pewną modyfikacją koncepcji A. Straussa, gdyż odnosi się do procesów kształtowania tożsamości jednostki przez nią samą, w trakcie zachodzącego w jej umyśle dialogu między wizją poety przyjmowaną w grupie odniesienia, definicjami własnej osoby, uzyskiwanymi od partnerów interakcji w toku interpretacji ich zachowań i wypowiedzi (jażń odzwierciedlona), a wyobrażeniami, jakie twórcy posiadają na swój temat (jażń subiektywna)¹⁰. Zwykle proces ten pozostaje nieuświadomiony dla jednostki, można go jednak zrekonstruować analizując rozbudowane narracje, w których te trzy elementy i ich wzajemny dialog uwidaczniają się poprzez formułowanie wyjaśnień, uzasadnień, potocznych definicji, będących osobistymi rozważaniami na temat swojej tożsamości.

Budowana przez poetę autodefinicja jest przedmiotem nieustannych negocjacji z innymi członkami społecznego świata poezji, w wyniku których jest ona modyfikowana, podtrzymywana bądź zarzucana (por. Ziółkowski 1981: 229). Jednostka, podejmując działania zgodnie z wypracowaną definicją siebie, w trakcie interakcji spotyka się z określoną reakcją ze strony partnera, który działa zgodnie ze swoją definicją sytuacji. Tak więc w toku wzajemnego dostosowywania działań, modyfikacji ulegają definicje siebie obu partnerów (Blumer 1969). W dalszej części rozdziału postaram się przybliżyć poszczególne elementy procesu budowania tożsamości, zwracając uwagę na warunki interweniujące w jego przebieg.

4.1.1 Kogo można nazwać poetą?

Jak zaznaczyłam wcześniej, w procesie pracy nad tożsamością ważną rolę odgrywa ogólna definicja poety, dzielana w społecznym świecie poezji, która stanowi punkt odniesienia dla autoidentyfikacji poszczególnych jego członków. Jak się jednak okazuje, pomimo pozornej jednoznaczności i oczywistości słowa „poeta”, nie istnieje jedna, akceptowana przez wszystkich definicja, która oferując jasne kryteria, pozwalałaby oddzielić poetów od nie-poetów¹¹. Budowanie takiej definicji jest jednym z podstawowych działań podejmowanych w społecznym świecie poezji¹², choć wątpliwe jest, by kiedykolwiek udało się ją sformułować. Jest to tym trudniejsze,

że świat poezji jest silnie zróżnicowany wewnętrznie, zaś każda z istniejących w jego ramach grup może w toku dyskusji i podejmowanych działań wypracować nieco inną definicję poety, która dodatkowo ulega częstym modyfikacjom pod wpływem nowych wydarzeń, interakcji z przedstawicielami innych grup, przemian, jakie zachodzą w sztuce itd. Dodatkowym utrudnieniem jest fakt, że w społecznym świecie poezji, w przeciwieństwie do świata muzyki czy sztuk plastycznych, nie ma szkół, uczelni, które dostarczałyby absolwentom takiej samej, profesjonalnej wiedzy i umiejętności a także dyplom, który potwierdza zdobyte kwalifikacje i niejako automatycznie włącza w poczet społecznego świata (w ostatnich latach organizowanych jest coraz więcej kursów i warsztatów oferujących zdobycie takiej wiedzy jednak są one dwuznacznie oceniane i nie posiadają pełnej legitymizacji ze strony uczestników świata poezji, a więc nie są powszechnie wykorzystywane). Nie chcę przez to powiedzieć, że dyplom to jedyny warunek stania się muzykiem czy plastykiem; stanowi on jednak pewną „obiektywną” bazę, którą trudno podważyć, a która daje prawo do umiejscowienia siebie w gronie członków społecznego świata muzyki czy plastyki. W społecznym świecie poezji ten bazowy poziom wyznaczany jest w ciągłych negocjacjach.

W związku z tym, proces formułowania ogólnej definicji poety nigdy się nie kończy, zaś ciągle jej zmiany powodują konieczność monitorowania autodefinicji siebie. Warto także zaznaczyć, że budowanie tożsamości poety odbywa się w ramach konkretnej grupy, która zwykle jest grupą uczestnictwa i w odniesieniu do proponowanej przez nią wizji członka (por. wzór osobowy członka, Szczepański 1965: 145). Zmiana grupy wiąże się więc także z koniecznością przededefiniowania swojej tożsamości.

W związku z tym, jedną z podstawowych aktywności każdego z uczestników świata poezji jest ciągle tworzenie i doprecyzowywanie definicji poety, porównywanie jej z definicją uzgadnianą w ramach środowiska czy konkretnej grupy poetyckiej, a następnie zestawianie jej z posiadaną wizją samego siebie. Ten nieustanny dialog wewnętrzny, uzewnętrzniał się podczas wywiadów w postaci teoretyzowania i tworzenia potocznych definicji, będących podstawą do przyznawania bądź odmawiania sobie prawa do nazywania się poetą.

Kryteria, które składają się na potoczne definicje poety, zgrupować można w cztery główne wiązki. W pierwszej główny nacisk położony jest na wewnętrzne predyspozycje twórcy, jak na przykład określony typ wrażliwości, postrzeganie świata zgodnie z „poetycką perspektywą”:

To jest coś, co odróżnia nas od reszty, inaczej patrzymy na plot, tak jak malarz, czy on będzie beznadziejny, to zawsze będzie patrzył swoimi kadrami na świat, czy muzyk, będzie odbierał dźwięki inaczej niż zwykły słuchacz. Właśnie coś takiego ma w sobie poeta, że on inaczej ten świat postrzega, a czy on będzie umiał to swoje inne postrzeganie przelać na papier i czy w taki sposób, by to nie było grafomaństwo, które też coś tam wyraża, ale w sposób tak nieudolny, to już inna sprawa. (Wywiad 20).

W tym przypadku akcentuje się przede wszystkim pewne wrodzone dyspozycje do bycia poetą, których nie można się nauczyć ani w żaden sposób nabyć, ale nie można też stracić (trudno więc mówić o procesie stawania się poetą; zgodnie z tym kryterium poetą albo się jest, albo nie, niezależnie od tego jakiej jakości, a nawet czy w ogóle pisze wiersze). Tak sformułowane kryterium pozwala na podtrzymanie definicji (i de facto utrzymanie wewnątrz społecznego świata poezji) także tych autorów, którzy przeżywają kryzys twórczy i przez dłuższy czas nie piszą bądź całkowicie zarzucają pisanie wierszy. Utrwała ono także atrakcyjny dla samych poetów i dla osób aspirujących do tego świata mit powołania, zgodnie z którym artysta odznacza się wrodzonym talentem, geniuszem, który co prawda nie zawsze może się w pełni rozwinąć, gdyż czasami jest zakłócany czy tłumiony przez okoliczności zewnętrzne, ale jest niezbędnym warunkiem bycia artystą (Golka 1995: 69-73). Jednak obserwacja środowiska poetyckiego wskazuje, że kryterium wewnętrznych predyspozycji twórcy funkcjonuje raczej na poziomie deklaratywnym lub powinno być traktowane jako pierwszy z warunków do spełnienia, by móc prawomocnie nazwać się poetą. Samo w sobie jest jednak niewystarczające.

Rozstrzygającym kryterium, na podstawie którego zachodzi identyfikacja (i autoidentyfikacja) poety jest pisanie wierszy, które, szczególnie przez osoby z zewnątrz społecznego świata poezji, bywa uznawane za jedyny i wystarczający warunek nazwania kogoś poetą. Jednak dla osób zaangażowanych w jego działalność, sprawa jest znacznie bardziej złożona i problematyczna. Podstawowe działanie obwarowane jest bowiem szeregiem dodatkowych warunków, komplikujących proces identyfikacji siebie; można bowiem zapytać: czy poetą jest ten, kto pisze wiersze, czy także ten, kto już co prawda nie pisze, ale pisał w przeszłości? Czy poetą jest ten, kto napisał kilka wierszy, czy ten, kto wydał kilka tomików? Czy poetą jest ten, kto pisze „do szuflady” czy raczej ten, kto prezentuje publicznie swoje teksty? Czy poetą jest także „amator”, tworzący proste rymowanki, czy jedynie „profesjonalista” posiadający odpowiednią wiedzę z zakresu teorii i historii literatury, potrafiący zręcznie

kształtować formę wiersza i wykorzystywać różnorodne środki stylistyczne? Odpowiedzi udzielane na te pytania ściśle wiążą się z perspektywą przyjmowaną przez konkretną grupę, w której są podnoszone, nie jest więc możliwe wypracowanie jednej, wspólnej dla całego świata poezji definicji podstawowego działania; tym samym twórca, który w jednym subświecie będzie uznawany za poetę, w innym może być nazywany grafomanem. Dodatkowych komplikacji dostarcza fakt, że pisanie wierszy w określonych okolicznościach może ulec zawieszeniu bez szkody dla tożsamości twórcy – nie trzeba pisać, by być uznawanym za poetę (np. w przypadku autorów, którzy bazują na zbudowanej wcześniej reputacji); w innych zaś sytuacjach wymaga dodatkowych, uzupełniających czynników – nie wystarczy pisać, by być uznawanym za poetę (np. młodzi twórcy potrzebują legitymizacji swojej twórczości przez uznanych autorów)¹³. Tak więc pisanie wierszy stanowi jedynie element definicji poety, który nabiera znaczenia dopiero łącznie z dopełniającymi go pozostałymi kryteriami.

Dodatkowe kryteria, pozwalające zidentyfikować poetę, odnoszą się do aspektu prezentacyjnego jego roli i są silnie związane z historycznie ugruntowanymi i reprodukowanymi przez kolejne pokolenia twórców stereotypami i wyobrażeniami. Zgodnie z nimi, poeta powinien być osobą wyjątkową¹⁴, o specyficznym, kontrowersyjnym, nierzadko ekscentrycznym sposobie bycia; słowem, powinien wyglądać i zachowywać się tak, by na pierwszy rzut oka można było zauważyć, że jest kimś niezwykłym. Oczekiwania te są jednak ambiwalentnie oceniane tak przez osoby spoza świata poezji, jak i samych twórców, którzy nierzadko nie akceptują odziedziczonych stereotypów i mitów, upatrując w nich źródła dwuznacznej pozycji poetów we współczesnym społeczeństwie (por. Wilson 1964: 21):

Bo bycie poetą jest właściwie rzeczą wstydliwą. Poeta, jeśli sięgnąć do historii literatury, kojarzy się z wariatem, kimś nawiedzonym, szalonym, słabowitym itp. (J. Jarniewicz w: D. Foks 2005).

Równie dobrze jednak „bycie” poetą może być postrzegane jako powód do dumy, nobilitacja¹⁵:

No bo wiesz, bo mi się wydaje, że to jest jednak coś prestiżowego, być poetą. Zwłaszcza, że, wiesz, takim poetą wydawanym. Ja myślę, że jest jednak takie poczucie, że bycie poetą nobilituje (wywiad 18).

W obu sytuacjach, znaczenia przypisywane roli poety mogą spowalniać proces budowania autodefinicji, w pierwszym przypadku z powodu ambiwalentnych uczuć, jakie wiążą się ze stereotypowym określeniem poety i lęku przed negatywną oceną przez innych, w drugim, z powodu obawy przed niespełnieniem kryteriów, niezasługiwaniem na tak prestiżowe określenie.

Dodatkowym elementem, który wpływa na przebieg procesu wykształcania spójnej autodefinicji jest poczucie zakorzenienia w społecznym świecie poezji i zaangażowania w jego działalność. Poczucie bycia częścią świata sztuki, podzielenie perspektywy poznawczej z innymi jego członkami, uczestniczenie w sieciach kontaktów i wsparcia, a także podejmowanie regularnych działań w jego ramach sprzyja budowaniu tożsamości poety i pokonywaniu pojawiających się wątpliwości. Incydentalne uczestnictwo w wybranych aktywnościach bądź jedynie pośrednie sposoby zdobywania wiedzy o środowisku są natomiast źródłem niepewności, poddających w wątpliwość wątpliwą identyfikację:

Ja się nie czuję poetką, bo ja po prostu za mało wiem, ja część tych nazwisk po prostu nie znam, może powiedzmy z tego kanonu tych młodych poetów znanych to tak, ale pozostałych to nie znam, więc ja się czuję jak taka osoba trochę z zewnątrz od czasu do czasu coś wygram, od czasu do czasu gdzieś jestem, pójdę na jakąś imprezę poetycką, ale nic ponad to. (Wywiad 18).

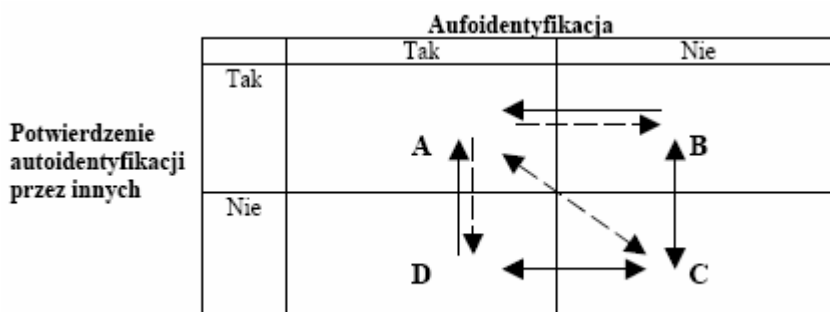
Aby móc nazwać się poetą potrzeba więc nie tylko wrodzonych dyspozycji (które resztą mogą być efektem społecznej konstrukcji), faktu pisania wierszy i prezentowania roli poety, ale także faktycznego uczestnictwa w świecie poezji, które integruje wymienione wyżej elementy i potwierdza ich odpowiedni poziom.

4.1.2 Proces identyfikacji siebie

Jak zaznaczyłam wcześniej, proces budowania tożsamości poety jest ciągłym dialogiem między wytwarzaną autodefinicją, a definicjami siebie uzyskiwanymi w toku interakcji z innymi. W skutek skrzyżowania tych dwóch wymiarów otrzymujemy tablicę (tabl.1) obrazującą cztery pola identyfikacji. Każde z pól może być rozpatrywane jako odrębny przypadek lub jako faza procesu budowania tożsamości. Warto jednak zaznaczyć, że proces ten może zatrzymać się na każdym

z etapów i nie zawsze prowadzi do wykrystalizowania potwierdzonej przez innych autodefinicji.

Tabl.1.Proces identyfikacji



Legenda: Strzałki —> oznaczają te przyjścia, które są najbardziej typowe dla procesu identyfikacji; natomiast strzałkami - -> oznaczone zostały rzadziej zachodzące relacje.

Źródło: opracowanie własne

Opis procesu budowania identyfikacji należy rozpocząć od pola C, a więc od sytuacji, kiedy ani początkujący twórca, ani jego otoczenie nie definiuje go jako poety. Trzeba zaznaczyć, że określenie „definiowanie siebie” jest pewnym uproszczeniem. Faktycznie, proces ten powinien być rozpatrywany na dwóch poziomach: po pierwsze, „myślenia o sobie” jako o poecie i wtórne w stosunku do niego „mówienie o sobie” jako o poecie. „Myślenie” jest zdecydowanie wcześniejsze, zwykle rozpoczyna się wkrótce po zainicjowaniu samej czynności pisania wierszy, gdyż wewnętrzne przekonanie o posiadaniu choć niektórych cech poety jest konieczne do tego, by kontynuować podjętą aktywność i zacząć prezentować wiersze innym. Jest ono jednak przepełnione niepewnością, co do jego prawomocności, najczęściej zachowywane dla siebie lub wyznawane jedynie najbliższym osobom:

*Cały czas mam taki dystans, boję się [pokreślenie – IŚ] używać tego słowa, żeby zaraz ktoś mi nie powiedział, że to, co piszę, to jest totalny chłam jakiś i nie mam prawa się tak nazywać. Ale **myślę**¹⁶ o sobie jako o poetce.* (Wywiad 6).

Na tym etapie budowania identyfikacji wyraźnie uwidacznia się więc ocenny charakter jaźni odzwierciedlonej; ciągle monitorowanie siebie wiąże się ze strachem przed negatywną oceną ze strony innych i wstydem, który może być jej rezultatem (por. shame Cooley 1922: 179-185). Próbą przezwyciężenia tej niepewności jest

szukanie potwierdzenia własnej identyfikacji u innych poprzez publiczne prezentowanie wierszy; dopiero po otrzymaniu pozytywnych sygnałów zwrotnych, poeci zaczynają otwarcie wyrażać autodefinicję także w sytuacjach publicznych, co wzmacnia proces budowania tożsamości (por. Bokszański 1989: 136-137). Warto jednak zaznaczyć, że osiągnięcie takiego poziomu pewności wymaga czasu i pracy nad własną tożsamością, zaś w wielu przypadkach nie udaje się go uzyskać. Jeśli twórca nie decyduje się na upublicznienie swoich tekstów proces budowania tożsamości poety może ulec zawieszeniu lub nawet przerwaniu (np. kiedy autor pozbawiony wsparcia ze strony innych przestaje pisać wiersze). Tak więc budowana autodefinicja poety pozostaje potencjalna i niepewna, dopóki twórca nie skonfrontuje jej z wizją jego osoby jaką mają inni. Z tego punktu widzenia publiczna prezentacja wierszy jest warunkiem budowy tożsamości poety.

Upublicznienie wierszy i uzyskanie feedbacku od innych uczestników świata poezji otwiera jedną z trzech możliwych dróg budowania autoidentyfikacji. Według moich badań najrzadziej można spotkać sytuację, kiedy twórca dość nagle (np. na skutek przełomowych wydarzeń, takich jak wygrana w znaczącym konkursie poetyckim) „objawia się” samemu sobie, ale i swojemu otoczeniu jako dobry poeta (jest to bezpośrednie przejście z pola C do A). Zmiany tego rodzaju mogą być interpretowane w kategoriach przemiany tożsamościowej (Strauss 1959: 95-102; Bokszański 1989: 137). Trzeba jednak pamiętać o tym, iż budowanie autodefinicji jest złożonym i długotrwałym procesem; zbyt szybkie identyfikacje mogą w dłuższym okresie czasu wywoływać poczucie nieuprawnionego awansu i tym samym konieczność wzmożonej pracy nad tożsamością.

Wśród moich rozmówców o wiele częstszym wariantem jest „przesuwanie się” poety w pole B lub D, co wiąże się z koniecznością walki o uznanie postulowanej tożsamości przez innych bądź akceptacji oferowanej przez nich definicji.

Ze szczególne ciekawą sytuacją mamy do czynienia wtedy, gdy mimo otrzymywania potwierdzeń ze strony znaczących innych, poeta wzbrania się przed otwartym wyrażaniem autoidentyfikacji:

Ja nie chciałbym mówić o sobie „poeta”, ale parę osób mnie tak nazywa, albo nazywało. W tym parę osób, które cenię, nie tylko z tytułem [naukowym, chodzi o wykładowców filologii polskiej – IŚ] yy i to jest dla mnie mile. I wtedy mogę tak o sobie pomyśleć, ale tak sam z siebie to nie. Bo teraz jestem w takim stadium, że sam czuję, że cholernie dużo przede mną i ta droga ciągle przede mną. (Wywiad 20).

Ostrożność w formułowaniu identyfikacji wynika więc z poczucia niedorastania do wygórowanych kryteriów bycia poetą, a także obniżonej samooceny, związanej z niskimi ocenami wystawianymi własnej pracy, czasem tak niskimi, że nawet pozytywne opinie znaczących innych nie są w stanie przekonać o wartości tworzonych dzieł:

Nie wiem, peleryny poety jakoś nie nosiłem. Byłem bardzo wyniosły i skłócony, ale kiedy mnie brano za poetę, to czułem się niewyraźnie. To znaczy uważałem, że jestem brany za poetę przez ludzi, którzy nie rozumieją moich wierszy (Cz. Miłosz, w: Gorczyńska 1992: 35).

Definicja oferowana przez innych jest odrzucana także wtedy, gdy formułowana jest przez osoby, które poeta postrzega jako nieposiadające odpowiedniej wiedzy i kwalifikacji do wydawania tego typu sądów (np. potwierdzenia uzyskiwane od najbliższej rodziny, przyjaciół) lub też osoby, które nie są reprezentantami grupy odniesienia dla poety, a więc ich opinie nie są kluczowe dla budowania jego tożsamości (Turner 1962). Sytuacja odmawiania sobie miana poety może być także rezultatem przedłużających się okresów kryzysów twórczych, negatywnego wartościowania swoich wierszy, kiedy, mimo iż inni wciąż postrzegają danego autora jako poetę, on sam zaczyna w to wątpić (przejście z pola A do B).

Ze zgołą odmienną sytuacją mamy do czynienia wtedy, gdy definicja siebie jako poety, nie jest potwierdzana przez otoczenie. Do tego typu informacji trudno jest dotrzeć podczas wywiadów, jednak obserwacje wskazują, że istnieje grupa osób, domagających się takiej definicji lub nawet otwarcie ją wyrażających i forsujących (na przykład poprzez wydawanie własnym sumptem tomików poetyckich, organizowanie samemu sobie wieczorków, branie udziału w najbardziej prestiżowych konkursach literackich, itp.), co jednak nie spotyka się z pozytywnymi reakcjami innych uczestników świata poezji. Sytuacja ta dotyczy przede wszystkim debiutantów, którzy zbyt szybko chcą uzyskać wysoką pozycję w świecie poezji oraz twórców, którzy proponują własną „dykcję” poetycką wykraczającą poza akceptowane nurty:

Pozycja społeczna poety może być bardzo wysoka, bo pamięta się, że byli Mickiewicz, Słowacki, Syromka. „Ale ty, młody człowieku, czy ty myślisz, że jesteś Mickiewiczem, Słowackim czy Syromką? Pęta!” Przecież ma się szacunek dla poezji, dla tej poezji, którą się uważa za poezję, która ma już renomę, a nie dla jakichś młodych ludzi, którzy coś tam piszą, jakieś brednie (Cz. Miłosz, w: Fiut 1994: 287).

Określenia poety odmawia się także tym, którzy próbują „zostać” poetami z pominięciem zasad dzielanych w środowisku i bez uczestniczenia w jego działaniach. Szczególnie dotyczy to aktorów i ludzi znanych z mediów, którzy korzystając ze swojej popularności i sieci kontaktów wydają tomiki (o bardzo niskim poziomie literackim – wg moich rozmówców) zwykle w wyższych nakładach i z szerzej zakrojoną promocją niż większość poetów.

Przedłużający się stan odmawiania identyfikacji jest bardzo wyczerpujący dla poety, wiąże się z dużymi kosztami emocjonalnymi i niebezpieczeństwem podważenia samooceny, a w konsekwencji także zarzuceniem pisania wierszy. Dlatego też twórcy podejmują szereg działań mających na celu przekonanie innych o prawomocności postulowanej definicji siebie. Jedną z możliwych strategii jest gromadzenie obiektywnych wskaźników, które są „namacalnym” dowodem na wysoką wartość wierszy, a tym samym potwierdzają postulowaną tożsamość poety przed innymi twórcami i czytelnikami. Rolę wskaźników mogą pełnić na przykład wydane tomiki poetyckie (zarówno ich ilość, nakład, jak i niuanse związane z prestiżem wydawnictwa, a nawet szatą graficzną książki), spotkania i wieczory poetyckie (równie ważna jest ich ilość, prestiż miejsca spotkania, frekwencja słuchaczy, to czy było się jedynym czy jednym z kilku zaproszonych poetów itd.), otrzymane nagrody i stypendia, przekłady wierszy na inne języki, zaproszenia na gościnne wykłady na temat poezji itd. Warto zwrócić uwagę na to, że wymienione wskaźniki mają przeważnie ilościowy charakter; mamy więc do czynienia z próbą uprawomocniania tego, co jakościowe, subiektywne, trudno definiowalne, tym co mierzalne i ilościowe (Por. także podrozdział 4.5). Ciekawą strategią jest także powoływanie się na bliskie i zażyłe relacje z uznanymi poetami. Opowieści o wspólnych imprezach czy przytaczanie faktów z ich prywatnego życia można interpretować jako zapożyczanie prestiżu od twórców, którzy jednoznacznie są identyfikowani jako poeci i budowanie autodefinicji zgodnie ze schematem: skoro X, uznany poeta zna mnie i przyjaźni się ze mną, jestem członkiem świata poezji, a więc także jestem poetą.

Warto także zaznaczyć, że świat poezji wytwarza pewne sposoby kontrolowania swoich członków poprzez strażników prawomocności identyfikacji, którzy śledząc drogę twórczą początkujących poetów korygują nieodpowiednie, na przykład zbyt szybkie identyfikacje. Przywołują oni do porządku niepokornych nowicjuszy poprzez żarty, a w skrajnych przypadkach nawet publiczne podważenie ich tożsamości. Co

ciekawe, funkcję tę pełnią nie tylko uznani członkowie społecznego świata poezji (krytycy, wykładowcy akademicy), którzy z racji pozycji zajmowanej w świecie poezji są uprawnieni do wydawania takich sądów; także początkujący twórcy kontrolują nawzajem zasadność formułowanych identyfikacji, co sprzyja nakładaniu także na siebie blokady wstrzymującej przed otwartym jej wyrażaniem:

Ja też, ja też tak reaguje, jak słyszę, że ktoś tam, a że ten ktoś to jest poetą, to też tak na to patrzę w sumie z przymrużeniem oka, no, bo w sumie jak tu można być poetą w takim wieku, jak my jesteśmy teraz. Ja to tak na to patrzę, że w sumie, że poetą, to tam kiedyś w przyszłości można być, kiedyś się będzie, a teraz to nie wiem czy ja bym się czuła na siłach coś napisać takiego, coś takiego naprawdę, co by mnie podnosiło do rangi poetki jakiejś. (Wywiad 21).

Strach przed publicznym podważeniem autodefinicji może być głównym powodem wstrzymywania się z jej otwartym wyrażaniem do momentu bycia rozpoznanym przez czytelników i innych twórców.

Jeśli proces budowania autodefinicji oraz negocjowania jej z innymi przebiega pomyślnie tworzą się podstawy do wykształcenia pełnej identyfikacji. Jest to możliwe, gdy dojdzie do integracji wszystkich wymienionych wyżej elementów: subiektywnego przekonania o byciu poetą, które jest potwierdzone przez znaczących innych i obiektywne wskaźniki zdobyte dzięki zaangażowaniu i zakorzenieniu w społecznym świecie poezji:

Dla mnie w tym momencie poeta to jest status w społeczeństwie, funkcja jakaś taka; jak na przykład się z kimś poznaję, to jednym z pierwszych zdań, jakie mówię jest: wiesz, jestem poetą. Znaczy jakoś tak, jest jakaś taka etykieta, która jest ze mną silnie związana i jeżeli jestem w świecie poetyckim, i piszę wiersze, i wydałem książkę, i i jakoś nie wiem w mojej licznej rodzinie, w ich perspektywie jestem dla nich poetą, i nie wiem. Każdy potrzebuje znaleźć swoje miejsce w życiu i świecie, i tak tak jakoś ja się tak czuję że mam swoje, to moje miejsce. (Wywiad 19).

Tożsamość poety staje się więc podstawową identyfikacją, potwierdzaną przez rozwijającą się karierę i sukcesy w odgrywaniu roli. Warto zaznaczyć, że uzyskanie pełnej identyfikacji nie jest równoznaczne ze zdobyciem najwyższych miejsc w hierarchii społecznego świata poezji. Równie dobrze można ją osiągnąć pozostając na niższych poziomach hierarchii (np. na szczeblu lokalnym), jeśli otrzyma się niezbędne potwierdzenie; i odwrotnie, mimo odnoszenia sukcesów na przykład w skali kraju, można być niepewnym swojej tożsamości, powątpiewać w wartość

pisanych wierszy i znaczenie budowanej kariery. Poza tym, wykrystalizowanie identyfikacji nie oznacza, iż nie może być ona podważona w toku dalszych działań i interakcji. Może ona zostać zdekonstruowana, czemu sprzyja nieumiejętność przewyciężenia kontekstu niepewności (patrz rozdział 4.6). W rezultacie może dojść do cofnięcia się do sytuacji, kiedy autodefinicja nie jest potwierdzana przez innych, bądź samego siebie. Co więcej, tego typu wahania mogą powtarzać się wielokrotnie w trakcie procesu stawania się poetą, co czyni go szczególnie niestabilnym i podatnym na przerwanie.

4.1.3 Podsumowanie

Spółeczny świat poezji nie wypracował jednoznacznej definicji poety, odwrotnie, jedną z podstawowych jego cech jest utrzymywanie płynnych kryteriów przynależności, co w połączeniu z wewnętrznym zróżnicowaniem tego świata, zmusza poetów do podejmowania ciągłych działań potwierdzających autodefinicję zarówno w swoim jak i innych subświatach (służy temu budowanie roli i kariery). Sytuację komplikują także wysokie wymagania stawiane przed poetami, dotyczące zarówno pewnych wrodzonych predyspozycji psychicznych, jak i określonego poziomu wykonywania podstawowych dla poetów zadań. Jednocześnie jednak, oczekiwania są na tyle wysokie, że wywołują u poetów lęk o to czy zdołają je wypełnić, co owocuje niepewnością identyfikacji. Wobec tego mamy do czynienia z nieustannym monitorowaniem siebie, ciągłym dialogiem między własnymi przekonaniem i ocenami swojej osoby a interpretacją ocen uzyskiwanych od innych. Jednostka nieustannie podejmuje działania mające na celu przekonanie innych o swojej autodefinicji, której jednak sama także nie jest pewna.

Warto także zaznaczyć, że proces identyfikacji jest silnie sprzęgnięty z podejmowanymi przez poetów działaniami. To nie definicyjne rozstrzygnięcia, a działania, pisanie i prezentowanie wierszy, ich ocena i interpretacja ze strony innych członków społecznego świata, ale i samego zainteresowanego, pozwalają na określenie siebie jako poety. Już F. Znaniecki zwracał uwagę na to, że aby być artystą nie wystarczy subiektywne przekonanie, konieczne jest także wykonywanie określonych działań, dzięki czemu można uzyskać akceptację od innych członków społeczeństwa. Tak więc dopiero społeczna akceptacja sankcjonuje istnienie artysty (Golka 1995: 15 i dalsze). Ciekawe jest zestawienie powyższych wniosków z wynikami

badania M. Czyżewskiego nad samoidentyfikacją robotników i inżynierów (Czyżewski 1988). Zgodne z nimi, o ile samoidentyfikacja robotników była pełna i bezwarunkowa, inżynierowie prezentowali warunkową i chwiejną identyfikację. Interpretując uzyskane wyniki M. Czyżewski zwracał uwagę na ogromną rolę działań, uznawanych za właściwe dla przedstawicieli obu kategorii zawodowych, które stanowiły podstawę do wykształcania samoidentyfikacji. Ponieważ inżynierowie nie wykonywali działań, które, jak uważali, składają się na zawód inżyniera, nie wykształcali pełnej identyfikacji; lapidarnie można to ująć za pomocą formuły: „nie robić, a zatem nie być”. Robotnicy zaś budowali swoją identyfikację zgodnie z formułą: „robić, a więc być”, uważając, że wykonywane przez nich czynności całkowicie ją uprawomocniają. Potwierdzałoby to tezę, że identyfikacja i tożsamość są ściśle związane z działaniem, to poprzez działanie są wytwarzane i podtrzymywane. Przenosząc te wnioski na grunt świata poezji można powiedzieć, że pełną samoidentyfikację wykształcają ci twórcy, którzy podejmują działania uznawane za właściwe dla poetów (pisanie, ale i prezentowanie wierszy, udział w konkursach itd.). Tym samym, nieuczestniczenie w aktywnościach świata poezji, znacznie utrudnia, o ile nie uniemożliwia zbudowanie identyfikacji (tłumaczy to pełne niepewności samookreślenia formułowane przez twórców piszących do szuflady czy amatorów). Kwestia ta zostanie rozwinięta w kolejnym podrozdziale.

4.2 Podstawowe działanie – pisanie wierszy

Pisanie wierszy jest podstawowym działaniem dla każdego poety i jak zaznaczyłam wcześniej, ściśle wiąże się z budowaniem tożsamości. Wiersz jest bowiem lustrem, w którym twórca przegląda się, budując swoją tożsamość, a jednocześnie jest jej obiektywizacją: skoro piszę wiersze – jestem poetą; jestem poetą – ponieważ piszę wiersze. Poniżej przedstawię pewne procesy, które sprawiają, że działanie to zostaje zainicjowane, jest kontynuowane a w określonych warunkach, ulega przerwaniu¹⁷.

Powstanie pierwszego wiersza, mimo iż może się wydawać czynnością spontaniczną i związaną z sytuacyjnie uruchamianymi emocjami, nie jest całkowicie dowolne czy przypadkowe. Poprzedza go nieuświadomiana i niedostrzegana praca przygotowawcza¹⁸, która dokonuje się w toku socjalizacji pierwotnej oraz edukacji formalnej. Praca ta stanowi niezbędne przygotowanie do późniejszego pisania

wierszy, gdyż w przeciwieństwie do prozy, której reguły poznajemy w sposób „naturalny” w codziennych interakcjach, poezja jest konstrukcją sztuczną, aby ją tworzyć, konieczne jest poznanie strukturalnych reguł dotyczących budowy wiersza, chociażby zasad jego zapisu, znaczenia figur stylistycznych, obowiązujących konwencji. Częściowo wiedza ta jest przekazywana w sposób nieuświadomiony w trakcie socjalizacji pierwotnej, poprzez czytanie książek, gdyż znaczna część literatury dziecięcej pisana jest właśnie wierszem. W ten sposób dziecko przyswaja pierwsze, intuicyjne definicje poezji, które są następnie rozwijane w trakcie edukacji formalnej, poprzez poznawanie gatunków literackich, środków stylistycznych, naukę interpretacji wiersza, czyli socjalizację do wspólnej kultury poetyckiej¹⁹. Można postawić hipotezę, że wczesny i rozbudowany kontakt z literaturą w okresie dziecięcym oraz wczesnoszkolnym sprzyja pisaniu wierszy w późniejszych latach; jednak w żaden sposób go nie determinuje. Warto zaznaczyć, że okres nazwany przeze mnie pracą przygotowawczą postrzegany jest przez poetów jako ważny dla ich dalszej drogi twórczej; w swoich wypowiedziach bardzo często odwołują się do niego, przedstawiając tym samym swoją obecną sytuację jako „naturalną” konsekwencję działań podejmowanych od wczesnego dzieciństwa, od kiedy zaczęły ujawniać się ich zdolności pisarskie²⁰:

A też zaczęłam czytać tak dosyć wcześnie i to jakieś było takie naturalne, że zechciałam znaleźć się po tej drugiej stronie i sama pisać. Zresztą ja byłam wychowana w takim szacunku do słowa drukowanego. (Wywiad 18).

Zawsze dużo czytałem i w szkole i w pierwszej, drugiej klasie chodziłem na warsztaty literackie w mojej szkole i chodziłem też na konkursy poetyckie właśnie z tego fakultetu, no właśnie, bo ja też zawsze obracałem się w takim kręgu, że literatura zawsze była ważną częścią mojego życia, w końcu przecież studiuję polonistykę, jakby nie było. (Wywiad 19).

Tego typu stwierdzenia można interpretować jako pewną strategię prezentacji siebie, która, aby była wiarygodna dla słuchacza, powinna stanowić spójną i kompletną całość, a więc obejmować wydarzenia począwszy od dzieciństwa po chwilę obecną; z drugiej jednak strony jest to także świadectwo pracy nad tożsamością; poprzez odwoływanie się do czytelnych oznak z przeszłości poeta upewnia się, że jest tym, kim według wszelkich znaków, powinien być²¹.

Ważnym rezultatem socjalizacji pierwotnej jest także przejmowanie określonej postawy wobec literatury. Ponieważ znaczący inni otaczają szacunkiem tak książki jak

i ich autorów, dziecko uczy się postrzegać pisanie jako jedną z dróg wyrażenia samego siebie, która dodatkowo może być także obszarem zyskania uznania i prestiżu społecznego. W ten sposób w trakcie socjalizacji pierwotnej i edukacji formalnej twórca gromadzi potencjał, który może zostać wykorzystany podczas pisania wierszy.

4.2.1. Motywy pisania wierszy

Powstanie pierwszego wiersza jest momentem przełomowym, faktycznym, ale i symbolicznym początkiem drogi poetyckiej, który pamięta się bardzo dokładnie nawet po wielu latach²². Można zrekonstruować trzy podstawowe **motywy**²³ powstania pierwszego wiersza. Pierwszym i jak się wydaje najważniejszym jest potrzeba *ekspresji, uzewnętrznienia bardzo silnych emocji*, z którymi nie można sobie poradzić w inny sposób, nie ma się z kim nimi podzielić lub nie potrafi się o nich mówić wprost:

Gdy miałam 14 lat moja babcia umarła i w dniu pogrzebu usiadłam do biurka i napisałam wiersz o jej stracie. To była tylko taka próba, bo ja nie wiedziałam nawet, że piszę, po prostu usiadłam i musiałam to napisać, ze względu na to, że nie miałam komu o tym powiedzieć. Tylko kartka była dostępna i ja coś napisałam, później patrzę, że to chyba był wiersz ((śmiech)), to chyba był początek w ogóle pisania. (Wywiad 6).

Pierwszy wiersz może powstać także w wyniku *zainspirowania się twórczością czy osobowością poety*, którego uważa się za autorytet i chce się naśladować. Źródłem inspiracji może być także osoba z bezpośredniego kręgu interakcyjnego²⁴:

Zaczęłam pisać z zazdrości (śmiech). W marcu moja przyjaciółka przeczytała mi swoje wiersze. Pomyślałam, że skoro ona pisze, to ja też spróbuję. Jeszcze tego samego dnia powstał pierwszy wiersz. (Wywiad 10).

Trzeci zestaw motywów wiąże się z *racjonalną kalkulacją*, kiedy pierwszy wiersz pisany jest z myślą o ewentualnych korzyściach, jakie może przynieść: *pieniężnej wygranej w konkursie, polepszeniu sytuacji w szkole, zaimponowaniu swojemu partnerowi itp.*:

Mój polonista ogłosił konkurs literacki, początki były bardzo trudne, bo w końcu liceum, zawałam trochę z lekturami, więc postanowiłam napisać wiersze na konkurs, jedynie w celach zysku,

jakiegoś plusa do dziennika i w podświadomości polonisty. Wiem, że brzmi to okrutnie, ale takie były początki. (Wywiad internetowy 2).

Jednak sam fakt powstania jednego czy kilku pierwszych wierszy nie przesądza bynajmniej o tym, że czynność ta będzie kontynuowana. Pierwszy wiersz może równie dobrze być ostatnim lub jednym z kilkunastu, w których autor „wypisze się”, po czym nie będzie już wracał do tej formy wyrażania siebie²⁵. Tym bardziej, że jej kontynuowanie w dłuższym okresie czasu wiąże się z pewnymi kosztami – mimo iż, jak pisze H. Becker tworzenie poezji nie wymaga dużych nakładów finansowych czy specjalnego wyposażenia technicznego, jak to bywa w innych rodzajach sztuki (1982: 69), wiąże się jednak z poświęcaniem określonego czasu, emocjonalnymi kosztami odkrywania swojej prywatności, wystawiania się na oceny innych. Biorąc pod uwagę te utrudnienia konieczne jest tworzenie, rozwijanie i podtrzymywanie uzasadnień pisania, będących jednocześnie motywacjami do jego kontynuowania. Warto zaznaczyć, że motywy, które służą podtrzymywaniu pisania są rozwinięciem trzech opisanych wcześniej podstawowych przyczyn powstania pierwszego wiersza²⁶.

Niezwykle ważnym motywem jest *głęboka potrzeba* pisania wierszy, która stanowi nie tylko silne uzasadnienie pisania, ale także skuteczny mechanizm obrony przed niepowodzeniami i zwątpieniami – nawet, jeśli wiersze nie spotykają się z uznaniem ze strony innych, trzeba pisać je dalej, gdyż nakazuje to swego rodzaju „przymus wewnętrzny”, który nie może zostać zlekceważony. O sile i charakterze tych przekonań mogą świadczyć następujące cytaty:

Ja mam swoją poezję, dzięki której mogę żyć. (Wywiad 6).

Nie da się odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie "dlaczego sięgam po pióro", bo to sięganie jest jedną z podstawowych potrzeb. Może nie aż tak podstawową jak powiedzmy jedzenie, ale gdyby mi zabroniono pisać - byłabym wielce nieszczęśliwa. (Weronika Wilk, forum internetowe Nieszuflada, wątek *Imperatyw pisania*, 23.01.2006).

Warto zaznaczyć, że na wszystkich odwiedzonych przeze mnie poetyckich forach internetowych pojawiał się odrębny wątek: dlaczego piszemy? Czy warto pisać? Świadczy to o nieustannym poddawaniu refleksji podstawowego działania i grupowym konstruowaniu jego uzasadnień.

Innym motywem (*motyw ekspresji*), ściśle związanym z poprzednim, jest postrzeganie poezji jako środka wyrażenia siebie, uzewnętrznienia najgłębszych

przeżyć, myśli, uczuć, poglądów, a także tych emocji, których wyrażenie wprost nie byłoby społecznie akceptowane:

Czasem tak bardzo chciałbym komuś nawrzucać, że wrzucam na papier - to taka autoterapia. (Radosław Dudzic, forum Nieszuflada, wątek *Imperatyw pisanie*, 24.01.2006).

Pisanie wierszy może więc być motywowane aspektami terapeutycznymi (*motyw autoterapii*); konieczność ujęcia emocji w formie wiersza, zmusza autora do zdystansowania się do opisywanych wydarzeń, zaś powracanie do zapisanych już przeżyć pozwala lepiej poznać i zrozumieć samego siebie. Poezja może więc być także rozmową z samym sobą, zapisem dialogów wewnętrznych i przestrzenią przepracowywania własnej biografii.

Motywy pisanie wierszy może być także *komunikowanie się* za ich pośrednictwem z innymi, zarówno w znaczeniu pisanie wierszy-listów do konkretnych osób (np. wiersze miłosne), ale także szerzej, jako komunikat skierowany do całej ludzkości:

Cały ten zbiór takich wierszy to jest, to jest to właśnie, co człowiek ma do powiedzenia innym ludziom, co chciałby, żeby oni zrozumieli. (Wywiad 21).

Wiąże się z tym kolejny, niezwykle silny motyw, jakim jest pragnienie zaistnienia w świadomości współczesnych, odniesienia sukcesu, a także zostawienia czegoś po sobie dla przyszłych pokoleń, zapisania się historii:

Bo chciałabym mieć właśnie coś takiego, chciałabym mieć taką satysfakcję, że coś takiego zrobiłam, że coś po mnie zostanie, że może jest coś, co ja napisałam, co może być czymś ważnym dla ludzi. (Wywiad 21).

Warto zauważyć, że jest to motyw obecny w poezji zapewne od początku jej istnienia; już Horacy w „Pieśniach” pisał *non omnis moriar* czy *exegi monumentum aere perennius* postrzegając poezję jako środek zapewniający pamięć potomnych, nieśmiertelność (por. Osęka 1971:26-27). Poezja jest więc lekiem zwalczającym strach przed śmiercią i przemijaniem. Motyw ten może przejawiać się także w starannym datowaniu wierszy, które dzięki temu, analogicznie jak fotografia, utrwalają ważne życiowe momenty i składają się na swego rodzaju emocjonalny pamiętnik, do którego można powrócić po latach. Wiersz można traktować także jako środek nadawania znaczenia życiu pojedynczego człowieka; dzień opisany wierszem jest w jakiś sposób

„uświęcony”, uczucia i wydarzenia w nim zawarte nabierają wartości uniwersalnej, potencjalnie ważnej także dla innych ludzi, którzy zdecydują się po niego sięgnąć. Warto jednak zauważyć, że ta wiązka motywów jest dość wstydliva; moi rozmówcy dość niechętnie rozwijali ten temat, być może z obawy przed oskarżeniem o pychę czy zarozumiałość.

Podobnie sytuacja kształtowała się w przypadku kolejnych, *pragmatycznych motywów* pisanie wierszy, związanych z oczekiwaniem od poezji bardziej wymiernych korzyści²⁷, jak na przykład chęci zarobienia pieniędzy:

To właśnie było tak, trochę takie merkantylne podejście, bo to zawsze była jakaś kasa, jakieś tam kieszonkowe, bo naprawdę tak to jest, że zdarza mi się czasem zarobić jakieś pieniądze na poezji, od czasu do czasu. (Wywiad 19).

Do tego rodzaju motywów można także zaliczyć *podporządkowywanie się modzie* na pisanie czy traktowanie poezji jako kolejnej dziedziny, w której należy się *sprawdzić*, co może być jedną z dróg do podniesienia prestiżu w grupie rówieśniczej czy zdobycia sławy (por. Golka 1995: 76-78). Motywy te są negatywie oceniane przez członków społecznego świata poezji, gdyż zgodnie z podzielaną ideologią, pisanie wierszy powinno wypływać z wewnętrznej potrzeby poety a nie z zewnętrznych uwarunkowań, dlatego też niewielu twórców podczas wywiadów „przyznało” się do myślenia także tymi kategoriami, choć można przypuszczać (bazując na poczynionych obserwacjach i wywiadach konwersacyjnych), że wielu nie jest to obce.

Niezwykle silnym motywem podtrzymującym pisanie wierszy jest także definiowanie poezji jako potrzebnej nie tylko twórcy, ale także, a może przede wszystkim, czytelnikom. Motyw ten jest uruchamiany wraz z publicznym prezentowaniem swojej twórczości w coraz szerszych kręgach odbiorców i otrzymywaniem od nich pozytywnych komunikatów zwrotnych:

I dzięki temu, że te wiersze były właśnie na stronie [internetowej – przyp. IŚ] dostawałam jeszcze więcej maili z prośbami, abym pisała dalej, dla ludzi zwykłych, o rzeczach zwykłych, bo nie wiedzieli wcześniej, że nawet takie szare, prozaiczne życie przeciętniaka może kryć w sobie poezję. (Wywiad internetowy 3).

Szczególne znaczenie dla podtrzymania pisanie mają osobiste „świadcstwa” składane przez czytelników „udowadniające” autorowi, że pisanie wierszy jest działalnością celową, że jest komuś potrzebne, może zmienić czyjeś życie:

Jednym z najważniejszych wydarzeń było jednak to, iż po jednym ze spotkań, podeszła do mnie kobieta wraz ze swoją córką i powiedziała, że chce mi podziękować, gdyż mój wiersz ratował ją w bardzo trudnych chwilach. W tych najcięższych momentach po prostu powtarzała go po cichu i to dodawało jej otuchy. Usłyszenie tych słów było dla mnie jedną z najważniejszych nagród. (E. Bryll, w: Zdanowicz 2005b).

Silnym wzmocnieniem tego motywu są udane publiczne prezentacje utworów. Pozwalają one pokonać niepewność, co do jakości wierszy i ich oddziaływania na czytelnika, gdyż dają szansę zaobserwowania reakcji odbiorców, sprawdzenia czy zauważają i rozumieją niuanse, żarty, aluzje itd. Poeta może więc przekonać się na ile jest „skuteczny” w tym co robi, a więc czy jest sens robić to dalej:

Ale wiesz, wtedy naprawdę czułem, że to ma sens. Że ja czytam, że jest kontakt z publicznością, że oni naprawdę chcą tego wysłuchać, jak im się podobało, to było słyhać, że im się podoba. Czuło się taką wibrację z sali: kurwa, zajebiste stary, naprawdę zajebiste! Rób to dalej! (Wywiad 2).

Motywację do podtrzymywania pisania wzbudza także pozytywny odbiór wierszy przez profesjonalne środowisko poetyckie²⁸ (uznanie przez autorytet). Pochlebne recenzje, nagrody w konkursach poetyckich czy nawet słowa uznania wyrażone podczas spotkań towarzyskich pozwalają, szczególnie początkującym twórcom, podtrzymać i wzmocnić przekonanie o sensowności podejmowanych działań, dają nadzieję, że ich kontynuowanie może przynieść sukcesy w przyszłości. Niezwykle silnym motywem jest bowiem postrzeganie własnej drogi poetyckiej jako progresywnej, ocenianie swoich wierszy, jako coraz bardziej wartościowych, słowem dostrzeganie *rozwoju poetyckiego*:

*Bo ja **widzę** po prostu, że im dłużej piszę, im więcej piszę, tym mi to lepiej wychodzi i jakoś się bardziej rozwijam. No i chciałabym, żeby w ogóle wychodziło to jak najlepiej. Gdybym miała pisać same jakieś takie rzeczy, jakieś beznadziejne, to pewnie już bym sobie dała spokój i zajęła się czymś innym, na przykład jakimś rysowaniem albo czymś takim. Ale że mi to tak wcale nieźle wychodzi i przynosi satysfakcje, to mogę pisać. (Wywiad 21).*

Pisanie wierszy może być więc postrzegane jako samonapędzający się mechanizm, nieustannie podtrzymywany i wzmacniany przez wyżej opisane motywy. Co warto zauważyć, motywy te są wytwarzane równolegle do działania czy raczej poprzez podejmowane działania (por. Becker 1953); wzbudzając motywację do

pisania wierszy zapewniają kontynuację tej czynności w czasie, co podtrzymuje dalsze istnienie motywu. Należy także zaznaczyć, że nie wszystkie motywy są spontanicznie wytwarzane przez poetów; część z nich jest zapożyczana ze społecznego świata poezji, który wytwarza i udostępnia (na przykład za pośrednictwem prasy literackiej, podczas spotkań poetyckich, dyskusji na forach internetowych) ich gotowy zestaw. Z jednej strony mamy więc do czynienia z podejmowaną przez poetów autosocjalizacją do pisania wierszy, nieustannym przekonywaniem samych siebie, że jest to działanie tak ważne, że nie można przestać go wykonywać; jest to jeden z mechanizmów budowania tożsamości poety. Z drugiej jednak strony proces ten jest wzmacniany poprzez socjalizację zachodzącą w społecznym świecie poezji i kolektywne wytwarzanie uzasadnień pisania (por. Becker 1982: 4).

4.2.2 Podtrzymywanie motywów pisania wierszy

Warto zaznaczyć, że także społeczny świat poezji wytwarza pewne mechanizmy podtrzymujące lub nawet wymuszające pisanie wierszy. Od momentu, gdy początkujący twórca stanie się członkiem środowiska i zaprezentuje publicznie swoje wiersze inni poeci mogą w większym lub mniejszym stopniu *nadzorować* jego pisanie. Dzieje się to przede wszystkim za pośrednictwem regularnie odbywających się spotkań grup poetyckich, a także cyklicznie organizowanych konkursów i turniejów, na których wypada regularnie pojawiać się z nowymi tekstami. Rzecz jasna, nie ma mowy o jakimkolwiek przymusie (co więcej narzekanie „jak ciężko ostatnio mi się pisze” wydaje się być jednym z typowych tematów rozmów przy takich okazjach), ale sam fakt, że na turnieju występują wszyscy znajomi poeci mobilizuje do napisania własnego tekstu. Z obserwacji wynika, że jeśli nie ma się nic nowego do zaprezentowania, najczęściej rezygnuje się z udziału w takiej imprezie, co na dłuższą metę może doprowadzić do wycofania się i wykluczenia ze środowiska. Tak więc, jeśli twórca chce pozostać w głównym nurcie społecznego świata poezji, regularne pisanie i prezentowanie tekstów staje się koniecznością.

Budowanie i podtrzymywanie motywów, wzmacniane kontrolą ze strony uczestników świata poezji sprawia, że pisanie wierszy stopniowo przeradza się w nawyk, staje się elementem życia codziennego, jedną ze „zwyczajnych” regularnie podejmowanych w jego ramach aktywności. Wiąże się to ze zmianą znaczenia, jakie poeci przywiązują do pisania wierszy. W społecznym świecie poezji wiersz nie jest czymś magicznym i świętym (jak mogą oceniać go początkujący amatorzy) a raczej

przedmiotem pracy i takie właśnie znaczenia zaczyna przypisywać mu twórca. Jednocześnie czynność pisania wierszy przesuwają się z pola czasu wolnego i czynności prywatnej, osobistej, związanej z ekspresją emocji i prezentowaniem ich co najwyżej najbliższym, w pole pracy, rozumianej zarówno jako praca *nad* wierszem, jak i z wierszem, jego publiczną prezentacją i upowszechnieniem:

Trzeba się rozwijać, jak wszędzie, jak w każdej robocie [podkreślenie – IŚ]. Bo według mnie talent, wrażliwość, twoje spojrzenie na świat, twoje „ja” mówiące, to jedno, a dwa to jest cały czas budowanie swojego warsztatu, budowanie go od nowa, to jest rozbijanie, rekonstruowanie tego, jak piszą inni i ciągła ewolucja, to jest bardzo potrzebne, bo jeśli człowiek się zatrzyma i będzie pisał tak samo to w końcu może dać sobie spokój. (Wywiad 20).

Wraz z kontynuowaniem pisania wykształca się także szczególna postawa *poetyckiego uwrażliwienia*. Można ją scharakteryzować jako nieustanne poszukiwanie tematów na wiersz i gotowość do natychmiastowego ich zapisywania. Wymusza to na poetach *czujność* w obserwowaniu rzeczywistości, gdyż całe życie i wszystkie doświadczane sytuacje stają się zbiorem potencjalnych tematów do opisanego w formie wiersza. Wykształcenie takiej postawy jest niezwykle ważne dla procesu stawania się poetą, gdyż świadczy o tym, że rola i związana z nią tożsamość ulega prymaryzacji, zaś twórca zaczyna postrzegać rzeczywistość społeczną przez pryzmat tożsamości poety i związanych z nią działań (por. Turner 2004: 438).

Można postawić hipotezę, że każda praca twórcza wywołuje pewien rodzaj *uwrażliwienia*. Wiąże się z nim także problem *czasu*, jaki poświęca się na działania twórcze; w przypadku pisania, ale i innych działań o podobnym charakterze nie jest on jasno określony; np. artyści plastycy mówią o tym, że wszystkie życiowe aktywności wpływają na tworzone przez nich dzieła, w związku z tym faktycznie cały czas są w pracy (Wallis 1965: 55). Być może stwierdzenie to można odnieść także do innych zawodów twórczych.

Z pisanem wierszy wiąże się także nieustanne poszukiwanie własnej „dykcji”, odrębności językowej, a więc ciągle *dojrzewanie stylu* danego twórcy. Z uwagi na to, że w pierwszych wierszach autorzy koncentrują się raczej na wyrażaniu emocji niż na kwestiach formy, trudno wtedy mówić o celowym kształtowaniu tekstu, które byłoby wyrazem szerszego, ugruntowanego poglądu na temat poezji. Wiersz raczej „się pisze” niż jest pisany. Być może dlatego pierwsze utwory nie są wysoko oceniane przez

profesjonalnych uczestników społecznego świata poezji. Także sami twórcy z perspektywy lat zwykle nie są z nich zadowoleni, a nierzadko wstydzą się ich:

Staram się ich [wczesnych wierszy - IŚ] nie czytać, bo się w nich nie odnajduję, wydaje mi się, że napisał je ktoś inny, jestem wręcz nimi zażenowany. (Wywiad internetowy 5).

Mimo iż pierwsze wiersze zwykle są słabe, w społecznym świecie poezji istnieją praktyki pozwalające „wyłować” wśród ich twórców obiecujących autorów (np. poprzez konkursy poetyckie dla młodzieży), którym pomaga się następnie budować karierę poetycką. Wynika to z powszechnego przekonania, że na to, by zacząć pisać dobre wiersze, trzeba kilku lat, w trakcie których młodzi autorzy dojrzeją emocjonalnie, a także uświadomią sobie konieczność pracy nad tekstem i rozwoju własnego warsztatu poetyckiego. W początkowym okresie zwykle naśladują oni tematykę, sposoby pisania uznanych twórców, którzy są dla nich autorytetami. Wraz z upływem czasu poeta stara się jednak przełamać ten zapożyczony styl, co zapoczątkowuje etap świadomego *poszukiwania własnego stylu*. Okres ten wiąże się z coraz odważniejszym eksperymentowaniem z gatunkami, konwencjami i tematami, wykorzystywaniem różnorodnych środków stylistycznych, obfitując jednocześnie w kryzysy i wątplenia. Jego efektem jest wypracowanie własnej rozpoznawalnej „dykcji”, ale także uzyskanie biegłości w stosowaniu licznych form poetyckiego wyrazu, pozwalającej na umiejętne przekuwanie emocji i uczuć na interesującą formę wiersza, co jest wyznacznikiem *profesjonalizmu artystycznego*:

To jest właśnie dla mnie taki poeta skończony, właśnie taki poeta doctus, jest w stanie pisać o wszystkim w dowolny sposób. On już jest w pełni dojrzały, a jednocześnie wybiera swoją drogę, on może się bawić każdą konwencją i pisać w każdy sposób. Tak jak Mickiewicz. Myślę, że gdyby teraz żył, to posługiwałby się wszystkim, od hip hopu, przez relacje sportowe, przez swoje wiersze romantyczne, po satyrę, po wszystko. To jest człowiek, który po prostu wie jak pisać, ma niesamowity łeb, czuje słowo i wybiera swoją drogę. To jest dopiero poeta. (Wywiad 20).

Warto jednak zaznaczyć, że osiągnięcie tego punktu nie musi oznaczać zatrzymania procesu rozwoju własnego stylu, gdyż często każdy kolejny tomik jest podsumowaniem pewnych przemian w perspektywie postrzegania świata, a więc także w sposobie pisania²⁹. Stawanie się poetą można więc rozpatrywać także jako poetyckie dojrzewanie, przechodzenie kolejnych etapów rozwoju własnej poetyckiej „dykcji”.

Pomimo wyżej opisanych procesów podtrzymujących pisanie wierszy, nie zawsze jest ono kontynuowane. Zgodnie z wynikami moich badań ulega ono zawieszeniu lub przerwaniu wtedy, gdy unieważniony zostaje najważniejszy z motywów podtrzymujących motywację. Szczególnie w przypadku motywu terapeutycznego, zmiana sytuacji życiowej może zaowocować zaprzestaniem pisanie wierszy. Jednak, paradoksalnie, podobny rezultat może być także wynikiem wykrystalizowania się tożsamości poety, a co za tym idzie, mniejszej potrzeby nieustannego jej potwierdzania poprzez kolejne wiersze; pisanie może stać się bardziej incydentalne, gdyż dotychczasowe dokonania upewniają, że dany twórca jest poetą:

Mówiąc szczerze to jest tak, że, jeżeli mam czas to piszę wiersz, a jak nie mam, to się zajmuję czymś innym. Mogę chyba tak do tego podchodzić, bo już trochę wierszy w życiu napisałem i czuję się już w pewnym stopniu spełniony jako autor. I czy dołożę do tego jeszcze dwa zdania, czy też nie dołożę, to już mi zaczyna być obojętne. Oczywiście dobrze byłoby pisać, ale ja nie jestem grafomanem. Chodzi mi o to, że nie muszę napisać codziennie wiersza, aby się poczuć usatysfakcjonowany. (Z. Machej w: Majzel 2005).

Możliwa jest także sytuacja, w której, mimo wygaszenia podstawowego motywu, nie dochodzi do przerwania pisanie wierszy. Dzieje się tak w wyniku przewartościowania hierarchii motywów: dotychczas najważniejszy, zostaje unieważniony lub przesunięty na dalszy plan, na rzecz innego, możliwego do realizacji (na przykład wiersze nie są co prawda doceniane przez krytykę, ale poeta uznaje, że ważniejsze jest, by podobały się publiczności).

Warto zauważyć bardzo ściśle związki pomiędzy pisaniem wierszy a budowaniem tożsamości poety. Z uwagi na to, że pisanie wierszy jest podstawową czynnością, na podstawie której sam twórca, ale i inni mogą go definiować jako poetę, jej zaniechanie może podważyć jego tożsamość. To, czy tak się stanie, zależy od stopnia zaangażowania poety w działalność społecznego świata poezji, a także zaawansowania w procesie budowania tożsamości, roli i kariery poetyckiej. W przypadku początkujących poetów, którzy nie zdążyli wykształcić tożsamości poety, a co za tym idzie, nie wiązała się ona z publiczną proklamacją (poprzez realizowanie roli, budowanie kariery) unieważnienie któregoś z motywów zwykle powoduje przerwanie pisanie, zahamowanie budowania tożsamości i wycofanie się ze społecznego świata poezji. Jeśli natomiast tożsamość wiązała się z publiczną proklamacją, poparta była aktywnym uczestnictwem w świecie poezji, unieważnienie

motywu nie musi być równoznaczne z jej podważeniem. Mimo iż pisanie wierszy stanowi podstawowe działanie (core activity) dla poety, na tę rolę składa się także szereg działań pomocniczych (auxiliary), które ją dopełniają (por. Hughes 1997: 393). Twórca może skierować swoją aktywność na jedno z nich, koncentrując się na przykład na działaniach organizacyjnych (por. ibidem: 394-396), zasiadać w jury konkursów, prezentować na spotkaniach swoje wcześniejsze wiersze, wydawać je w formie dzieł zebranych itd., a więc ciągle być postrzeganym przez innych i samemu uważać się za poetę (por. rozdział 4.5).

4.3 Znaczący inni i grupy odniesienia

Człowiek uczy się definicji siebie oraz otaczających go obiektów, poprzez interakcję z innymi uczestnikami życia społecznego (Blumer 1969; 2007; Denzin 1976: 185), wśród których szczególnie ważną rolę pełnią *znaczący inni* (*significant others*) (Ziółkowski 1981: 73). Termin ten, zgodnie z ujęciem H. Sullivana³⁰, określa osoby obdarzone przez jednostkę głębokim szacunkiem (Denzin 1976: 185; Ziółkowski 1981: 73), które są bezpośrednio odpowiedzialne za jej socjalizację (Shibutani 1962: 141). Trzeba jednak zaznaczyć, że także w dorosłym życiu znaczący inni odgrywają istotny wpływ na podejmowane działania (Ziółkowski 1981: 73), jednak wtedy rolę tę pełnią osoby świadomie wybrane przez jednostkę (por. koncepcja *ready-made others*, Hughes 1962: 123), czasami spoza bezpośredniego kręgu interakcyjnego (Konecki 1992: 68).

Znaczący inni wywierają silny wpływ na przebieg procesu stawania się poetą, dostarczając twórcom ogólnej perspektywy poznawczej, wpływają na rodzaj i zakres podejmowanych działań i proces budowania tożsamości. Warto zaznaczyć, że twórca w tym samym czasie może mieć kilku znaczących innych, którzy kształtują jego postawy w różnych obszarach składających się na jego rolę. Jednocześnie, w trakcie procesu stawania się poetą dochodzi do przeniesienia odniesienia z jednych grup na inne, a co za tym idzie, miejsce dawnych znaczących innych zajmują kolejne osoby, związane z nową grupą odniesienia.

Zanim przejdę do opisu kategorii znaczącego innego i grupy odniesienia chciałabym zaznaczyć, że w tradycji socjologicznej oba pojęcia bywają stosowane zamiennie: grupą odniesienia nazywa się tak grupy, jak i jednostki, zaś pojęcie znaczącego innego rozszerzane jest na całe grupy społeczne (Turowski 2001: 119). Jednocześnie można spotkać stanowiska, zgodnie z którymi tych dwóch koncepcji nie

powinno się utożsamiać (Shibutani 1962: 141, Konecki 1992: 67; Marciniak 2008). W mojej pracy przyjmuję tę drugą perspektywę uznając, że znaczący inni są reprezentantami grup odniesienia, „nośnikami” bardziej konkretnych definicji dotyczących sposobów wykonywania podstawowego działania, tworzenia roli itd.

4.3.1 Znaczący inni

W toku analizy zebranych materiałów wyróżniłam kilka rodzajów znaczących innych, ze względu na rolę, jaką pełnią w przebiegu procesu stawania się poetą. Jednym z nich jest *wspierający znaczący inny*, osoba, która odgrywa szczególną rolę na początku drogi poetyckiej, kiedy twórca po raz pierwszy decyduje się pokazać swoje utwory innym. Należy zaznaczyć, że jest to bardzo trudny moment, który wiąże się z odczuwaniem wstydu³¹ przed ujawnieniem swoich intymnych przeżyć i obawy przed negatywną oceną zarówno wierszy, jak i samej czynności pisania:

Bardzo długo nikomu nie pokazywałam tych wierszy, bo one były takie osobiste, bardzo osobiste i nie miałam jakoś przekonania, że one w ogóle są coś warte, że może zostaną wyśmiana. (Wywiad 8).

Aby zminimalizować negatywne uczucia towarzyszące temu wydarzeniu początkujący twórca starannie dobiera pierwszego czytelnika swoich wierszy. Zwykle wybór pada na osobę, która jest dla niego znaczącym innym (w znaczeniu orientational other³²), a więc wywodzi się z kręgu interakcyjnego początkującego poety, łączą ją z nim częste, bezpośrednie kontakty, a przede wszystkim bardzo silne więzi emocjonalne, oparte na zaufaniu i wzajemnej akceptacji. Jest to przeważnie członek rodziny lub przyjaciel, w zależności od tego, która grupa – rodzina, rówieśnicy – jest dla początkującego poety grupą odniesienia. Na tym etapie od znaczącego innego oczekuje się przede wszystkim akceptacji pisania wierszy jako pełnoprawnego składnika tożsamości; nierzadko bowiem twórcy mają pewne obawy przed tym, jak będzie ono ocenione przez otoczenie (czy nie będzie odebrane jako „rzecz dobra dla dziewczyn” lub „coś, co robią dziwacy”³³). Dlatego też osoba, która zostaje wybrana na pierwszego czytelnika, nie musi być i zwykle nie jest znawcą poezji, co jednak nie ma większego znaczenia, gdyż, początkujący poeta nie oczekuje profesjonalnej oceny wiersza, a raczej dyskusji nad zawartymi w nim emocjami i upewnienia się, że zapoczątkowana działalność jest akceptowana i warta kontynuowania:

Ja w sumie bym chciała, żeby to ktoś przeczytał żeby powiedział, co o tym sądzi. Może bardziej potrzebuję rozmowy na temat tego, na temat tej treści tego wiersza, na temat tego, co jest tam zawarte niż nad samą formą czy to jest dobrze napisane czy nie, ale tak wiesz, też żeby tak wiedzieć, że to faktycznie jakoś się tam podoba, że to faktycznie może być coś pozytywnego, no coś w miarę dobrego. (Wywiad 21).

Zazwyczaj znaczący inni bezbłędnie odczytują te oczekiwania, reagując na zaprezentowane wiersze we „właściwy” sposób (wyrażając zachwyt i domagając się kolejnych utworów do przeczytania). Ryzyko spotkania się z negatywną reakcją jest raczej niewielkie³⁴ ze względu na to, że początkujący twórca dobierając odpowiednią osobę zwykle uprzedza ją, że jest pierwszym bądź jednym z pierwszych czytelników wierszy, co z jednej strony wywołuje wdzięczność za okazane zaufanie, z drugiej zaś skłania czytelnika do formułowania ostrożnych ocen. Można więc powiedzieć, że pierwsze spotkania ze *wspierającym znaczącym innym* charakteryzują się pewnymi cechami interakcji strategicznej (Ziółkowski 1981: 111-112; Konecki 2005a: 178), przygotowywanej przez początkującego twórcę w sposób celowy, choć nie do końca świadomy tak, by zminimalizować niebezpieczeństwo odrzucenia i otrzymania negatywnej oceny wierszy.

Jeśli proces ujawniania tego, że pisze się wiersze (lub, jak pojawiało się w wywiadach, *przyznawania się do tego*) zakończył się pomyślnie, początkujący poeta znajduje sprzymierzeńca, osobę, która czyta i komentuje jego teksty i zachęca do dalszej pracy, nierzadko także do nawiązania kontaktu z uznanym twórcą, który mógłby dokonać profesjonalnej oceny tekstów czy pomóc w rozwoju kariery. Jest więc osobą, która *wspiera* jego rozwój poetycki; dostarczając pozytywnych reakcji zwrotnych upewnia o słuszności obranej drogi, zaś postrzegając go jako poetę wspomaga tworzenie takiej właśnie autodefinicji. Jeśli jednak proces „ujawniania się”, będzie przeprowadzony zbyt wcześnie lub wobec niewłaściwej publiczności, a wiersze zostaną ocenione negatywnie, może dojść do cofnięcia się twórcy do etapu zamknięcia w szufladzie lub nawet zaprzestania pisanie. Jest to równoznaczne z przerywaniem procesu stawania się poetą. Negatywne wartościowanie pisanie ze strony grupy odniesienia nie musi być jednak równoznaczne z przerywaniem procesu stawania się poetą - zazwyczaj jednak w takim przypadku przejście do kolejnych etapów możliwe jest dopiero po przeniesieniu odniesienia na taką grupę, która tę działalność akceptuje.

Warto zaznaczyć, że *wspierający znaczący inni* mogą towarzyszyć twórcom także na dalszych etapach procesu stawania się poetą, pozostając pierwszymi czytelnikami nowych wierszy, dostarczając wsparcia w przewyżnianiu niepowodzeń i zwątpień. Jednak tracą oni swą dominującą pozycję na rzecz aktywnych uczestników świata poezji, spośród których wybierani są *profesjonalni znaczący inni*³⁵. Poszukiwanie takiej osoby świadczy o rozpoczęciu przez twórcę procesu przenoszenia odniesienia z grupy rówieśniczej czy rodzinnej na grupę poetów, których perspektywa staje się podstawą podejmowanych działań, formułowanych definicji i wartościowań.

W zależności od tego, kto zostanie *profesjonalnym znaczącym innym*, jaka jest jego pozycja w świecie poezji i czego oczekuje od niego początkujący poeta mamy do czynienia z kilkoma możliwymi scenariuszami rozwoju takich relacji.

Profesjonalny znaczący inny może być traktowany jako *autorytet*, który oceni wartość wierszy i zawyrokuje o możliwościach dalszego rozwoju poetyckiego. Otrzymanie takiej opinii jest podstawowym powodem, dla którego początkujący twórca szuka kontaktu z uznanym poetą. Może on jednak zostać nawiązany dopiero wtedy, gdy nowicjusz jest gotowy poznać i przyjąć „prawdę” o swoich tekstach. Inaczej bowiem niż w przypadku *wspierających znaczących innych*, przy ocenach wierszy zwykle nie ma taryfy ulgowej, zaś zaufanie do wiedzy i kompetencji *autorytetu* sprawia, że jego werdykty są uznawane nie tylko za wiarygodne, ale i ostateczne. Dlatego, o ile negatywna opinia może wstrzymać proces stawania się poetą, pozytywna ocena zwykle znacznie go przyspiesza, dostarczając początkującemu poecie niezbędnego potwierdzenia:

Dobre było to, że pani Kowalska nie zdyskredytowała mnie w tym sensie, że to, co napisałaś jest beznadziejne, przestań, tylko podkreśliła to, co dałoby się przeczytać. Ewentualnie to, co jest interesujące i z czego można by coś zrobić i no i powiedziała, żebym nadal pisała i żebym pokazywała jej to. (Wywiad 6).

Jednorazowy kontakt obliczony na uzyskanie oceny wierszy może przekształcić się w bardziej długotrwałą relację, w której *profesjonalny znaczący inny* staje się *pośrednikiem przeniesienia*; pomaga on początkującemu twórcy poznać perspektywę nowego środowiska, dzieli się swoim doświadczeniem, zapewniając w ten sposób poczucie bezpieczeństwa i łagodząc etap wchodzenia do świata poezji. Jest to możliwe wtedy, gdy znaczący inny sam jest zakorzeniony w tym świecie na tyle, że może zostać przewodnikiem nowicjusza, a także gotowy jest podjąć taką rolę. Szczególnie dotyczy

to osób opiekujących się grupami poetyckimi, którzy dzielenie się swoją wiedzą i wprowadzanie nowych członków do środowiska postrzegają jako swego rodzaju misję.

Początkujący poeta może także poszukiwać osoby, która zostanie *znaczącym innym dla kariery poetyckiej* i pomoże mu awansować w hierarchii społecznego świata poezji. W tym przypadku wybór znaczącego innego poprzedzony jest poszukiwaniem osoby, która zajmuje odpowiednio wysoką pozycję w hierarchii świata poezji, w ciągu lat funkcjonowania w środowisku rozbudowała sieci formalnych i nieformalnych kontaktów z właścicielami wydawnictw, krytykami literackimi, redaktorami pism literackich, a także osobami z szeroko pojmowanego kręgu ewentualnych sponsorów tomików poetyckich. Są to zasoby, które, jeśli zostaną wykorzystane przez znaczącego innego, mogą pomóc początkującemu poecie zaistnieć w szerszych kręgach społecznego świata poezji:

Poza tym jej nazwisko jest takim jakby gwarantem zawartości. Redaktor wie, że ona nie wysłałaby kiepskich tekstów, więc szybciej je przyjmie niż od jakiegoś nieznanego, wiesz, początkującego poety. Te wiersze, jeśli są wysłane przez panią Nowak to są już jakby sprawdzone, więc godne publikacji. (Wywiad 8).

Ważne jest także, by twórca był dostępny interakcyjnie i gotowy poświęcać czas swoim podopiecznym. Zwykle inicjujący kontakt nawiązywany jest przez początkującego poetę pod pretekstem prośby o ocenę wierszy; jeśli uznany poeta dostrzeże w nich potencjał do dalszego rozwoju pierwsza interakcja może przekształcić się w bardziej trwałą relację opartą na wzorcu mistrz – uczeń (por. podrozdział 6). Należy jednak zaznaczyć, że związek ze znaczącym innym może także przybrać mniej korzystny kształt, co szczególnie odnosi się do opiekunów grup poetyckich, którzy w trosce o karierę swoich podopiecznych, nierzadko całkowicie przejmują na siebie trud „przesuwania” ich przez kolejne etapy:

No bo ja właściwie niczego nie robię wokół tej mojej poezji, tylko to pani Ania zajmuje się wszystkim, ona wysyła do gazet, pokazuje nam jakie są konkursy, zabiera nas na konkursy, rozmawia z nami o tym. (Wywiad 6).

Uczy to młodego twórcę bierności i uzależnia od grupy, przedłużając okres *terminowania* w świecie poezji (patrz podrozdział 4.8). Zwykle bowiem związek ze znaczącym innym trwa dość krótko, zgodnie ze słowami jednego z poetów: *to trwa jakąś chwilę, a później każdy zaczyna na własny rachunek* (wywiad 1). Moment

zerwania mogą przyspieszyć pojawiające się wątpliwości, co do faktycznej roli znaczącego innego w karierze poetyckiej młodego twórcy, wyrażające się w pytaniach, na ile sukcesy zawdzięcza on swojemu talentowi, a na ile pomocy mistrza. Co charakterystyczne, wraz z upływem czasu młody twórca zaczyna coraz bardziej dystansować się do jego ocen i usamodzielniać sądy na temat swoich wierszy (co przejawia się np. w samodzielnym wyborze tekstów zgłaszanych na konkursy). Być może jest to rezultat okresu współpracy ze znaczącym innym, w trakcie którego nowicjusz nabiera większej pewności co do swojej poetyckiej wartości, uczestnicząc w spotkaniach wchodzi w społeczny świat poezji, nawiązuje nowe znajomości i może już bez pomocy swojego „nauczyciela” stawiać w nim kolejne kroki. Często więc wraz z rozwojem procesu stawania się poetą bliskie relacje zostają ochłodzone lub kontakt zostaje urwany.

Niezależnie od tego, na którym z etapów procesu stawania się poetą znajdowali się moi rozmówcy, dużą wagę przywiązywali do *symbolicznych znaczących innych* (Por. rozważania A Wallisa o autorytetach artystycznych, 1964: 151-156), nierzadko mówiąc o nich znacznie chętniej niż o wyżej opisywanych rodzajach osób (por. podrozdział 4.7.2). *Symbolicznym znaczącym innym* może zostać zarówno współcześnie żyjący poeta, jak i jeden z nieżyjących twórców poprzednich epok, który mimo to wydaje się być bliski i stanowi punkt odniesienia dla podejmowanych przez twórcę działań związanych z budowaniem roli i tożsamości. W przeciwieństwie do wyżej opisywanych typów znaczących innych, w tym przypadku bezpośrednie interakcje nie są konieczne, a nawet, jeśli byłyby możliwe, nie zawsze dąży się do ich nawiązania, być może z obawy przed odrzuceniem przez podziwianego twórcę (na dalszych etapach procesu stawania się poetą, negatywna ocena symbolicznego znaczącego innego może być podstawą do budowania swojej tożsamości i poetyckiego stylu w opozycji do uznanego autora). Należy zaznaczyć, że *symboliczni znaczący inni* oddziałują na poetów zarówno poprzez swój dorobek literacki jak i całość biografii. Fascynacja poezją mistrza może przejawiać się naśladowaniem jego sposobu pisanie, sięganiem po zbliżoną tematykę czy rozwiązania warsztatowe; może przybierać także formę składania swego rodzaju hołdów poprzez bezpośrednie nawiązania do twórczości, na przykład w formie wplatania cytatów z jego wierszy w swoje utwory. Pozwala to ukazać skąd poeta czerpie inspiracje, jaką wizję poezji podziela. Zwykle poeci zapoznają się dokładnie z biografią, przebiegiem drogi poetyckiej, poglądami na

poezję *symbolicznego znaczącego innego*, traktując go jako autorytet, wzór osobowy, dostarczający wskazówek, jak wypełniać swoją rolę:

Więc wyrzucam te wiersze, które nie przejdą selekcji. A Szymborska kiedyś fajnie powiedziała, jak jakiś redaktor ją zapytał: dlaczego pani napisała tak mało wierszy? Bo mam kosz. Więc to, to jest bardzo mądre i ja też tak myślę. (Wywiad 9).

Twórcy często odwołując się do faktów z biografii *znaczącego innego*, traktują je jako potwierdzenie słuszności podejmowanych przez siebie działań lub podstawę do podejmowania decyzji w przypadku dylematów roli:

Ja nie mówię, że poeci nie mogą czasem trafiać do telewizji, nawet ci dobrzy. Oni też trafiają. Świetlicki był parę razy w telewizji. (Wywiad 1)

Równie dobrze bieg życia *symbolicznego znaczącego innego* może stać się podstawą do porównań z własną sytuacją; poeta, zestawiając fakty znane z biografii z własną drogą twórczą monitoruje jej przebieg, prognozując szanse na osiągnięcie podobnej pozycji w przyszłości bądź poszukuje wskazówek wyjaśniających doznane niepowodzenia:

Ja mam tyle różnych zainteresowań, że nie mogłabym wziąć wierszy tylko za cel mojego życia, natomiast poeta Rimbaud twierdził, że poezja jest całym życiem i on nie robił niczego innego tylko poświęcał się tej poezji i może dzięki temu ona była taka genialna, bo jeśli czemuś nie poświęcisz się bez reszty, to to nie będzie naprawdę dobre. A u mnie ta poezja jest trochę na boku. (Wywiad 6).

Wiesz, tak sobie myślę, że na przykład Rimbaud, że on był w moim wieku to już nie pisał, już się wypisał, więc już go pobilał, ale za to on pisał takie teksty, że oj! (Wywiad 18).

Zestawienie tych dwóch cytatów ukazuje jak łatwo można manipulować biografią *symbolicznego znaczącego innego*, uwypuklając te jej elementy, które potwierdzają aktualne poglądy zafascynowanego nim poety. Jednak z drugiej strony obrazują one powszechne w świecie poezji przekonanie o uniwersalności problemów, jakie wiążą się z „byciem” poetą; niezależnie od tego, czy dany twórca żyje obecnie czy zmarł kilkadziesiąt lat temu, zakłada się, iż proces stawania się poetą przebiegał

analogicznie, wiązał się z tymi samymi dylematami. Tak więc biografia symbolicznego znaczącego innego może być traktowana przez poetę jako źródło, wskazówek pomocnych w kształtowaniu własnej drogi twórczej i wsparcia w chwilach zwątpienia.

Warto także zaznaczyć, że najczęściej poeta jednocześnie odwołuje się do kilku symbolicznych znaczących innych; poza tym na kolejnych etapach rozwoju poetyckiego rolę tę mogą pełnić różne osoby, pojawiają się nowe fascynacje, zaś dawni mistrzowie tracą na znaczeniu.

Na marginesie należy wspomnieć o tym, że symboliczni znaczący inni funkcjonują także na poziomie społecznego świata poezji. Przejawia się to choćby w formie nadawania konkursom poetyckim imion autorów, którzy z jakichś względów są ważni dla organizatorów. Można tu przywołać choćby ważniejsze: Ogólnopolski Konkurs im H. Poświatowskiej, Ogólnopolski Konkurs Poetycki o Liść Konwalii im. Zbigniewa Herberta, Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Jacka Bierezina, Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Jana Śpiewaka i Anny Kamieńskiej i wiele innych.

4.3.2 Grupy odniesienia

Koncepcje znaczącego innego ściśle wiąże się z koncepcją grup odniesienia, która jest tak samo użyteczna dla analizy rzeczywistości społecznej, co kłopotliwa w zastosowaniu ze względu na swoją niejednoznaczność (Łoś 1976: 107). Zgodnie z pierwotnym rozumieniem zaproponowanym przez H. Hymana grupa odniesienia jest układem porównawczym, w stosunku do którego ludzie formułują podstawowe sądy i oceny co do własnej pozycji; te zaś są podstawą kształtowania się samooceny jednostki (Kuhn 1976: 175; Łoś 1976: 107; Ziółkowski 1981: 77; Turowski 2001: 117) i źródłem poczucia względnego upośledzenia (*relative deprivation*) bądź względnego uprzywilejowania społecznego (Merton 2002: 285-293; Turowski 2001: 119-120). Równolegle przez psychologów społecznych rozwijana była koncepcja normatywnej grupy odniesienia (*normative reference group*), jako tej, która wyznacza jednostce zespół wartości, norm i standardów, jakimi powinna kierować się w życiu i której akceptację jednostka chce zdobyć lub utrzymać (por. Newcomb 1958; Łoś 1976: 107-108; Ziółkowski 1981: 77; Turowski 2001: 117). Jak się jednak wydaje koncepcje te zawężają nieco obszar, który mógłby być analizowany przy pomocy tego pojęcia. Nie negując bowiem tego, że grupy odniesienia dostarczają norm, wartości czy służą do dokonywania porównań i sytuowania siebie względem innych, nie powinno się

pomijając, iż dostarczają one jednostce perspektywy poznawczej, czyli grupowo zorganizowanego oglądu rzeczywistości, zespołu przekonań uznawanych przez członków danej grupy za oczywiste (*taken for granted*) (Shibutani 1962: 130-132). T. Shibutani zwraca jednak uwagę na to, że grup odniesienia nie powinno się utożsamiać jedynie ze zorganizowanymi, łatwo identyfikowalnymi *grupami*; równie dobrze rolę tę może pełnić kilka *osób*, z którymi pozostajemy stale w kontakcie lub szeroka kategoria ludzi tworzących na przykład jakąś profesję (Shibutani 1962: 132). Co więcej, grupa odniesienia może wpływać na nasze zachowania nawet jeśli istnieje tylko w naszej wyobraźni (ibidem: 138; 1976: 141).

Zgromadzone przeze mnie materiały można interpretować zgodnie z wizją zaproponowaną przez R. Mertona i zwracać uwagę na przykład na to, iż grupy odniesienia, do których aspirują i w których uczestniczą poeci, dostarczają im miernika do porównań, wyznaczają poziom pozwalający usytuować siebie w hierarchii społecznego świata:

Ja właśnie się też w tej grupie [grupie poetyckiej – IŚ] zjawiałam, żeby posłuchać też, jak inni piszą. Żebym miała takie właśnie rozeznanie. Bo nie wiem, jak piszą inni i nie wiem jak ja wypadam po prostu na tle innych. No i to tak pozwala mi się odnieść do tego w ogóle całego mojego otoczenia, że w sumie no tak, czuję się tak w miarę tak nieźle, bo widzę, że jakoś nie są tam jakoś piętro niżej zupełnie, ale widzę, też, że to nie jest żadna rewelacja. Bo powiedzmy nigdy nie porównywałam się z takimi poetami, którzy piszą, których wiersze się normalnie czyta w książkach. (Wywiad 21).

Warto jednak zwrócić uwagę, iż nie jest to jednak proste, mechaniczne porównywanie, a raczej złożony, refleksyjny proces, zapoczątkowany w momencie wyboru grupy odniesienia, zdobywania poprzez interakcje z jej członkami wiedzy na temat uznawanych przez nią wartości, zasad, celów, przyjmowanych definicji poety i poezji, a dopiero w rezultacie, próby usytuowania siebie w hierarchii grupy i określenia zestawu oczekiwań, aspiracji a także pożądanych działań.

Grupa dostarcza więc pewnej ogólnej perspektywy oglądu społecznego świata, określa także aspiracje twórców poprzez przypisywanie podejmowanym działaniom określonych znaczeń, wskazywanie, jakie cele są możliwe do osiągnięcia i które z nich są pożądane. Na podstawie obserwacji i przeprowadzonych wywiadów można powiedzieć, że jeśli zgodnie z podzielaną przez jej członków perspektywą awans w hierarchii świata poezji jest niemożliwy czy niewskazany (na przykład pozytywnie

wartościowane jest współdziałanie w lokalnych grupach poetyckich a nie samodzielna kariera poetycka) bardziej prawdopodobne jest, że poeta nie będzie podejmował starań w kierunku budowy kariery. Odwrotnie, kiedy grupa odniesienia przekazuje komunikaty, że osiąganie kolejnych etapów kariery jest pożądane i możliwe do osiągnięcia, takie właśnie działania są podejmowane, co więcej, jest bardziej prawdopodobne, że uwieńczone będą one sukcesem. Perspektywa grupy odniesienia może więc równie dobrze podsuwać możliwe plany kariery i motywować do jej budowania, co skłaniać do zawężania aspiracji i zamykania się na przykład w lokalnym kręgu poetów.

Grupa odniesienia dostarcza także ram interpretacji osiągnięć poetyckich. Faktycznie bowiem zdobycie nagrody, wydanie tomiku zmienia się w sukces dopiero w momencie uzyskania odpowiedniej interpretacji ze strony znaczących innych; to samo osiągnięcie może zostać w jednej grupie odniesienia uznane za sukces, w innej jako obiecujący start do prawdziwej kariery, a przez innych może zostać zupełnie niezauważone. Za przykład może służyć wypowiedź Jacka Dehnela na forum portalu poetyckiego „Nieszuflada”:

Nie wkroczyłem na poetycki panteon i długo jeszcze nie wkroczę. Poetycko jestem niemal nikim - wydałem dwa tomiki i opublikowałem kilka tekstów w pismach; takimi osiągnięciami może się w Polsce pochwalić pewnie z pięć tysięcy osób. Albo i dziesięć tysięcy. (Jacek Dehnel, forum portalu poetyckiego Nieszuflada, 13 sierpnia 2005; wątek: bez ściemy).

Ponieważ grupą odniesienia jest w tym przypadku „panteon” twórców, te same osiągnięcia, które dla poety zorientowanego na lokalne środowiska poetyckie byłyby już dowodem na sukces, przez Jacka Dehnela są postrzegane co najwyżej jako wstęp do prawdziwej kariery.

Grupy odniesienia dostarczają także wiedzy pozwalającej na płynne funkcjonowanie w ich ramach. Poprzez interakcje początkujący twórca uczy się tego, co jest przyjmowane przez innych uczestników jako oczywiste. Poznawanie tej wiedzy jest niezbędne do efektywnego funkcjonowania w świecie poezji, a także właściwego podejmowania podstawowych aktywności, jak na przykład budowy roli (por. podrozdział 4.4).

4.3.3 Proces przenoszenia odniesienia

W procesie stawania się poetą niezwykle ważny jest subproces „przenoszenia odniesienia”³⁶, czyli zmiany grupy odniesienia, a co za tym idzie, modyfikacji perspektywy ujmowania rzeczywistości społecznej, która jest podstawą podejmowanych działań.

W momencie rozpoczęcia pisania wierszy każdy z twórców orientuje się na jakąś grupę odniesienia, która dotychczas dostarczała mu perspektywy ujmowania świata. Często jest to grupa uczestnictwa, z którą wiąże go silne więzi emocjonalne (rodzina, znajomi). Ze względu na to, że utrzymanie akceptacji ze strony grupy jest jednym z podstawowych dążeń, z punktu widzenia dalszego pisania wierszy kluczowe jest, jak ta aktywność zostanie oceniona przez znaczących innych. Obawa przed negatywną oceną czy to samej czynności pisania, czy poziomu wierszy jest powodem, dla którego w początkowym okresie zwykle zachowuje się ten fakt w tajemnicy; pierwsze wiersze trafiają „do szuflady” i nie są pokazywane nawet najbliższym osobom. Dodatkowym elementem utrudniającym ich prezentację jest także obawa przed odkryciem swojej prywatności, pokazaniem prawdziwego siebie innym, a co się z tym wiąże, ewentualnym brakiem akceptacji z ich strony. Na tym etapie procesu stawania się poetą opinia znaczącego innego odbierana jest bowiem nie tylko i nie przede wszystkim jako ocena wiersza, ale także ocena jego autora³⁷. Jednak, mimo iż strach przed zaprezentowaniem wiersza jest tak duży, zwykle twórcy dążą do upublicznienia swoich tekstów, czasem prowadząc swego rodzaju grę z odbiorcami, testując ich reakcje na wiersze i sam fakt pisania w bezpiecznych z punktu widzenia własnej samooceny kontekstach, na przykład stosując pseudonimy:

Pseudonim daje pewnego rodzaju anonimowość-znajomi często nie wiedzą, że to, co czytają jest ich znajomego czy przyjaciela. (Wywiad internetowy 2).

Wraz z osiągnięciem coraz większej pewności, co do jakości pisanych wierszy, twórca zaczyna poszukiwać odpowiedniej osoby, która zostanie ich pierwszym czytelnikiem, decyduje się tym samym „wyjść z szuflady” i upublicznić swoje teksty. Jeśli spotka się z pozytywnymi reakcjami wybranej osoby zyskuje *wspierającego znaczącego innego*, który motywuje go do dalszego pisania, ale także prezentowania wierszy innym. Twórca zaczyna więc zdobywać pierwszych regularnych odbiorców wewnątrz własnej grupy odniesienia, którzy, co trzeba zaznaczyć, zwykle nie są uczestnikami społecznego świata poezji. Uświadomienie sobie faktu funkcjonowania

poza głównym nurtem środowiska, a także rosnące aspiracje, by się w nim znaleźć sprawiają, że oceny uzyskiwane od *wspierających znaczących innych* z biegiem czasu przestają wystarczać; to, co tak ważne na początku, zaczyna tracić na znaczeniu:

Mogłam przecież dalej pokazywać te wiersze koleżankom, ale no, co one mi powiedzą? Powiedzą, że to jest fajne i już. A dla mnie to już było za mało. (Wywiad 8).

Warto zaznaczyć, że sama sytuacja nie ulega zmianie: w dalszym ciągu mamy do czynienia z młodym poetą, który pisze wiersze, pokazuje je znajomym i uzyskuje od nich wsparcie. Jednak stopniowe przenoszenie odniesienia na grupę poetów powoduje, że zmienia się interpretacja tej sytuacji, a co za tym idzie, podejmowane działania. Ponieważ młodzi twórcy zaczynają myśleć o sobie jako o poetach i sytuować się, przynajmniej w swoich aspiracjach, w ich grupie, to ta perspektywa zaczyna wyznaczać ich działanie, a zdobycie uznania i akceptacji ze strony uczestników społecznego świata poezji staje się podstawowym celem.

Zwykle jednym z pierwszych symptomów rozpoczęcia procesu przenoszenia odniesienia jest uwidocznienie się wątpliwości, co do rzeczywistej oceny wierszy przez wspierającego znaczącego innego:

No niby im wierzę, ale też nie do końca, bo to wiadomo, że to są moi przyjaciele, to coś oni mi innego mogą powiedzieć, ale też się zdobywają na jakąś krytykę, ale to tak różnie z tym jest. (Wywiad 21).

Bo wiadomo, że rodzina i znajomi powiedzą, że ten wiersz jest ładny albo no prawie, że idealny, nigdy, rzadko kiedy powiedzą, że coś jest nie tak. (Wywiad 9).

Silne związki emocjonalne, tak ważne w pierwszym momencie ujawniania się ze swoimi wierszami, mogą więc stać się obciążeniem, utrudniającym uzyskanie rzetelnej oceny tekstów, na której początkującemu twórcy coraz bardziej zależy. Z biegiem czasu pojawia się bowiem coraz silniejsze dążenie bycia uznawanym za poetę, ale i rosnąca niepewność co prawomocności takiej identyfikacji; niepewność, którą mogą rozwiązać wyłącznie „upoważnieni” do tego członkowie społecznego świata poezji. Objawem silniejszego orientowania się na nową grupę odniesienia jest chęć uzyskania oceny wierszy ze strony uznanego poety, ale i strach przed nią, jako pochodna lęku przed odrzuceniem ze strony grupy, na członkostwu w której nam zależy i której perspektywę uznajemy za własną:

Ja już dawno myślałem, żeby zanieść te wiersze komuś takiemu bardziej znanemu już, ale jeszcze nie wiem, mam nawet taką jedną osobę upatrzoną, mam do niego telefon, to jest taki już bardziej znany poeta, wydał trzy tomiki, ale nie wiem. Jeszcze może nie? Trochę się jednak jeszcze boję. (Wywiad 16).

Reakcją obronną, która chroni zarówno samoocenę jak i wątplą i niepewną koncepcję siebie jest więc odsuwanie w czasie momentu konfrontacji z autorytetem i wydłużanie pobytu w dotychczasowej grupie, w której pisanie wierszy jest akceptowane, a autodefinicja podzielana i podtrzymywana. Jednakże perspektywą, która służy do postrzegania rzeczywistości społecznej i samego siebie w coraz większym stopniu jest już perspektywa innej grupy, zwykle grupy poetyckiej, nawet, jeśli młody poeta nie jest jej członkiem. Zwykle jednak, jeśli jest to możliwe, twórca poszukuje kontaktów z przedstawicielami takich grup, choćby po to, by tę perspektywę lepiej poznać. Z tego względu pierwszą grupą odniesienia jest zwykle grupa dostępna interakcyjnie, zaś wchodzenie do niej wiąże się z poszukiwaniem *pośrednika przeniesienia* (por. Konecki 1992; Marciniak 2008), czyli osoby, która umożliwi i ułatwi wejście do społecznego świata poezji. Wyżej opisany proces przenoszenia odniesienia z grupy rówieśniczej na poetycką bywa jednak modelem zbyt uproszonym. Społeczny świat poezji jest bardzo rozdrobniony, składa się z szeregu subświatów – nisz, w których podzielana jest nieco inna perspektywa i wizja poezji. Nowicjusz zwykle nie jest świadomy tych niuansów, co więcej, czasami w ogóle nie dostrzega zróżnicowania środowiska. Przejmując perspektywę grupy, do której aspiruje lub/i wchodzi (na przykład konkretnej grupy poetyckiej) absolutyzuje ją, uznaje wypracowane w niej zasady za powszechnie obowiązujące, porządkujące cały świat poezji. Stąd częste niepowodzenia w interakcjach z twórcami, związanymi z innymi grupami, którzy odmiennie interpretują podejmowane przez początkującego poetę działania. Dopiero zetknięcie się z innymi niszami uświadamia, że wybrana i podzielana przez nas perspektywa jest tylko jedną z wielu dostępnych, czasami zdecydowanie się od siebie różniących. Dostrzeżenie tego faktu prowadzić może do *korygującego przeniesienia odniesienia*. Zazwyczaj wiąże się ono z przeniesieniem odniesienia z grupy niżej usytuowanej w hierarchii społecznego świata na taką, której oddziaływanie i znaczenie jest większe. Tak więc, z biegiem czasu perspektywa lokalnej grupy poetyckiej może ustąpić miejsca perspektywie grupy poetów skupionych wokół ogólnopolskiego pisma literackiego z całym zestawem konsekwencji w podejmowanych działaniach, wizji siebie itd. W trakcie trwania

kariery poetyckiej do takiego korygującego przeniesienia odniesienia może dojść wielokrotnie. Jednocześnie jednak możliwa jest sytuacja, kiedy pomimo uświadamiania sobie wielości możliwych grup odniesienia, poeta pozostaje przy dotychczasowej, świadomie wybierając jej perspektywę:

Moje pisanie pozostanie raczej w takim mniejszym kręgu. Nie uważam żebym na te areny literackie wszedł kiedyś. Nawet chyba tego nie planuję, bo nie wiązę swojej przyszłości aż tak z literaturą, z poezją. Tak bardziej stąpom twardo po ziemi i i jestem realistą i wiem, że moje teksty mogą się podobać, ale nie aż tak, żeby być właśnie takim, takim strasznie znanym poetą. Takie miano jak pani Ania mi w zupełności wystarczy, takiego poety, naprawdę nic więcej. (Wywiad 9).

Jest to bardzo ciekawa sytuacja, w której świadomie rezygnuje się z przeniesienia odniesienia, pozostając przy perspektywie grupy, w której posiada się już pewną pozycję, uznanie, akceptację i która zapewnia bezpieczeństwo poznawcze. Jest to, jak się wydaje, element obrony własnej tożsamości i definicji sytuacji przed spodziewanym jej podważeniem w innej grupie. *Korygujące przeniesienie odniesienia* może także być skierowane na grupę, która realnie nie istnieje, na przykład grupę twórców-klasyków, którzy stają się dla danego poety niedoścignionym wzorem.

Podsumowując, niezbędnym warunkiem a jednocześnie elementem składowym procesu stawania się poetą jest przeniesienie odniesienia z grupy spoza społecznego świata poezji (na przykład grupy rówieśniczej) na wyobrażoną lub rzeczywistą grupę zakorzenioną w tym świecie. Łączy się to także z przesunięciami w sferze znaczących innych; ci spoza świata poezji (przede wszystkim *orientational other*) tracą na znaczeniu na rzecz *pośredników przeniesienia*, *przewodników roli*, *symbolicznych znaczących innych* (rozumianych jako *role-specific significant other*). Jak się wydaje, zmiany te sprzężone są z procesem redefiniowania samej czynności pisania wierszy i przesuwania jej z pola osobistej, amatorskiej działalności przeznaczonej dla siebie i najbliższych znajomych w pole publicznej prezentacji, a więc także z dążeniem do poznania i dostosowania się do perspektywy prezentowanej przez innych poetów.

4.4 Tworzenie roli

Proces tworzenia roli poety rozpoczyna się wraz ze zmianą znaczenia przydawanego pisaniu wierszy. Regularność pisania, a także wzrost subiektywnej oceny jakości wierszy sprawiają, że początkujący twórca stopniowo przestaje postrzegać pisanie jako działanie incydentalne i zaczyna myśleć o nim jako o elemencie roli społecznej poety. W konsekwencji, podejmuje działania w celu stworzenia własnej koncepcji roli. Warto zauważyć, że nie wszyscy poeci budują rolę, np. twórcy, którzy piszą do szuflady, a także część amatorów w ogóle nie podejmuje tego typu działań. Wiąże się to z brakiem możliwości publicznych prezentacji wierszy, nieuczestniczeniem w życiu świata poezji, a więc także brakiem okazji do budowania i zaprezentowania roli. Tacy twórcy nie istnieją jednak, w sensie społecznym, jako poeci.

Zwykle pierwotne wyobrażenia dotyczące roli poety oparte są na powszechnie funkcjonujących i powielanych w kulturze masowej stereotypach³⁸, akcentujących samotność, wyobcowanie, niestabilność emocjonalną, poddawanie się natchnieniu, ekscentryczny sposób bycia poetów itp. Tworząc wizję swojej roli początkujący twórcy przejmują część z nich, co następuje tym łatwiej, że zwykle nie mają oni możliwości skorygowania niekompletnych, a czasem całkowicie mylnych wyobrażeń poprzez bezpośrednie kontakty z innymi poetami. Nowicjusze funkcjonują bowiem poza lub na marginesie społecznego świata poezji, w związku z czym ich pierwsze realizacje roli odbywają się najczęściej przed gronem najbliższych: rodziną i znajomymi. Prezentacje te mają na celu przede wszystkim wywołanie i podtrzymanie wrażenia „bycia” poetą, poprzez realizowanie działań analogicznych do postrzeganych jako typowe dla „prawdziwych” poetów. Czasami może to przyjmować dość komiczną postać, kiedy młody twórca, z powodu nieznamośi definicji podzielanych przez grupę, do której aspiruje, popełnia błędy w realizacji roli polegające na przesadnym, przerysowanym jej realizowaniu na przykład w aspekcie wyglądu zewnętrznego. Spotyka się to z żartami innych poetów i często urasta do rangi anegdot powtarzanych następnie w środowisku:

No i miał taki okres dosyć chyba pretensjonalny, że chodził w jakimś czarnym płaszczu z białym szalikiem i się lansował na krakowskiego artystę ((śmiech)). (Wywiad 19).

Początkujący twórcy nie mają dostępu do zasobów społecznego świata poezji, umożliwiających profesjonalną realizację roli, ale nierzadko wykazują dużą pomysłowość i poświęcenie, by zyskać atrybuty umożliwiające ich identyfikację jako poetów. Jednym z nich jest samodzielne składanie domowymi sposobami tomików, które są następnie rozprowadzane w kręgu najbliższych znajomych:

No i wreszcie zacząłem porządkować te wiersze, które przez ten czas napisałem, no i wydrukowałem je wszystkie, dałem do zbindowania, dodałem jeszcze jakieś zdjęcia no i tak zrobiłem taki tomik. (Wywiad 16).

Stworzona w ten sposób książka w żaden sposób nie przekłada się na karierę poetycką, istnieje zaledwie w kilku czy kilkunastu egzemplarzach i wręczana jest tylko wybranym osobom, na ocenie których młodemu twórcy szczególnie zależy. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku przygotowywania „wieczorków poetyckich” dla grupy znajomych. Przy ich organizacji wykorzystuje się w miarę możliwości te same lub analogiczne rekwizyty i miejsca, które znane są z „poważnych” „profesjonalnych” spotkań, co tym bardziej ma uwiarygodnić prezentację w oczach jej odbiorców, ale, jak się wydaje, także samych początkujących poetów³⁹:

To też było chyba jeszcze w liceum, miałam taką grupę zaprzyjaźnionych koleżanek, które chciały przeczytać te wiersze. Ja za bardzo nie chciałam, ale kiedyś dałam się namówić i kiedyś zaprosiłam je do X [pub, w którym często odbywają się koncerty i spotkania kulturalne – IŚ], zrobiłyśmy sobie taki wieczór przy świeczkach i tam czytałam te wiersze. Wiesz, to nie było oficjalne, po prostu zarezerwowałam jeden duży stolik i było z dziesięć moich koleżanek i tyle. (Wywiad 18).

Tego typu działania mają na celu przede wszystkim uzyskanie od członków grupy odniesienia akceptacji prezentowanej roli, a w rezultacie także potwierdzenia postulowanej tożsamości poety. Co ciekawe, działania te są nie tylko akceptowane, ale aktywnie wspierane przez otoczenie (poprzez np. poświęcanie lekcji wychowawczych na zaznajomienie się z wierszami jednego z uczniów, organizowanie wieczorków w bibliotece szkolnej czy umieszczanie w niej amatorskich tomików). Jednak za ich pomocą możliwe jest uzyskanie identyfikacji jedynie ze strony osób spoza lub z obrzeży społecznego świata poezji, które nie są świadome złożonych mechanizmów budowania kariery, istniejących hierarchii itd. Jeżeli działania te zostaną dostrzeżone przez aktywnych uczestników świata poezji, uznawane są co najwyżej za pierwsze,

mniej lub bardziej udane próby, które jednak nie mają zbyt wiele wspólnego z „prawdziwymi” realizacjami roli poety i są pełne błędów autoprezentacji (por. Goffman 2000: 42). Aby zbudować dojrzałą koncepcję roli konieczne jest bowiem wejście w interakcje z innymi poetami, gdyż dopiero wtedy można uświadomić sobie złożone wymagania, a także pewne rozbieżne oczekiwania związane z realizacją roli przed różnymi publicznościami. Wejście do świata poezji wiąże się więc dla początkującego twórcy z rewizją pierwszych wyobrażeń, nierzadko podważeniem ich, a następnie uzupełnieniem o nowe elementy.

4.4.1 Tworzenie roli a uczestnictwo w społecznym świecie poezji

Po nawiązaniu bardziej intensywnych relacji z innymi poetami początkujący autorzy orientują się, że dla właściwego odgrywania roli konieczne jest zdobycie pewnej *wiedzy*, a także wykonywanie określonych *działań*, które umożliwiają identyfikowanie danego twórcy jako poety. Na *wiedzę* składają się informacje podzielane przez wszystkich aktywnych członków środowiska, których stosowanie jest warunkiem efektywnej komunikacji, a więc także uczestnictwa w społecznym świecie (lub subświecie) poezji (por. Kacperczyk, 2005a: 169-170; Konecki 2005a: 80). Stanowią one uniwersum dyskursu, którego poznawanie i włączanie w zakres własnego doświadczenia jest niezbędne dla zbudowania tak roli jak i tożsamości poety (por. Krzeziński 1986: 73). Wiedzę tę uzyskuje się przede wszystkim poprzez kontakty z członkami społecznego świata poezji, dlatego szczególnie korzystne dla początkującego twórcy jest nawiązanie bliższych relacji z jednym z nich, który będąc *znaczącym innym pośrednikiem przeniesienia*, aktywnie wspiera proces socjalizacji i dostarcza niezbędnych informacji⁴⁰. W ich skład wchodzi na przykład wiedza o obowiązującym w danej grupie kanonie obowiązkowych lektur⁴¹, kluczowych pismach krytycznych, które wpływają na przyjmowaną definicję poezji. Niezwykle ważne jest także przyswojenie odpowiedniego *języka*, słownika terminów z zakresu teorii literatury, poetyki, estetyki, ponieważ ich nieznanomość owocuje bezradnością wobec wierszy i wykluczeniem z kręgu dyskusji na ich temat:

My się wszyscy z tych młodych poetów tak strasznie nie znamy na poezji, nawet za bardzo nie wiemy, jak mamy ją analizować. Jeśli coś słyszymy, co nam się podoba, to mówimy, że to nam się podoba i tyle. (Wywiad 6).

Dla kontrastu można zacytować M. Grzebalskiego opowiadającego o swojej książce:

Zależało mi również na tym, aby zaproponować czytelnikowi teksty zróżnicowane formalnie; aby poetyka Drugiego dotknięcia "wychylała się" w różne strony; aby te wiersze, każdy z osobna, stanowiły odrębną jakość. Stąd teksty stychiczne, pisane bez mała prozą, sąsiadują z takimi, w których pod względem "ruchu" środków poetyckich wiele się dzieje; bezpośrednie wyznanie obok liryki roli; hermetyzm obok form "mimetycznych"; są też takie wiersze, których ostateczny kształt wymusił założony na wstępie układ wersyfikacyjny. Do tego dochodzi, operowanie różnorodnymi emocjami, przedstawianie skrajnych uczuć i stanów. (M. Grzebalski w: Podgórnik 2005).

Wraz z rozwojem poetyckim mamy więc do czynienia z poszerzaniem wiedzy z zakresu poetyki, a co za tym idzie, pogłębieniem poziomu refleksji nad wierszem i zwiększaniem świadomości wykorzystywanych środków stylistycznych. Trzeba jednak zaznaczyć, że zakres zdobywanej wiedzy jest ściśle związany z oczekiwaniami grupy odniesienia i z miejscem, do którego twórca aspiruje w społecznym świecie poezji. Zupełnie inne oczekiwania formułowane są w stosunku do poety funkcjonującego na poziomie małej lokalnej grupy poetyckiej, a inne w stosunku do twórcy, który publikuje w ogólnopolskich pismach literackich. W tym przypadku sprawne posługiwanie się profesjonalnym językiem jest elementem autoprezentacji, potwierdzającym poetycką klasę.

Wraz z procesem wchodzenia do społecznego świata poezji początkujący poeci zdobywają także wiedzę techniczną, związaną z konkretnymi działaniami podejmowanymi w ramach roli. Składają się na nią zasady rządzące publikowaniem wierszy w pismach literackich, organizowaniem wieczorów poetyckich, pozyskiwaniem sponsorów, wydaniem tomiku, jego dystrybucją, promocją itd. Ponieważ tego typu wiadomości wyraźnie związane są z kulisami świata poezji, mają one charakter wiedzy zastrzeżonej wyłącznie dla jego członków, a ich poznanie możliwe jest jedynie w toku interakcji z innymi poetami i wiąże się w osiąganiem kolejnych etapów zakorzenienia w środowisku.

Niezmiernie ważnym elementem roli poety jest warsztat poetycki i nieustanna praca nad jego doskonaleniem (por. Wilson 1964: 7). Dopóki pisanie wierszy sytuowane jest w kontekście prywatnym i stanowi osobistą sprawę poety, dopóty nie musi on dbać o formę czy poziom powstających utworów. Dlatego też konieczność pracy nad tekstem nie jest dla początkujących twórców czymś oczywistym. Uświadamiają ją sobie dopiero poprzez rozmowy z innymi poetami, a także

obserwacje własnej drogi twórczej i prób budowania kariery, gdy stopniowo staje się jasne, że dobry wiersz nie jest prostym zapisem emocji, lecz wymaga pewnej pracy, wykonanie której jest warunkiem uzyskania akceptacji przez profesjonalne środowisko, a co za tym idzie, publikacji tekstu⁴². Towarzyszy temu często dekonstruowanie romantycznego wyobrażenia o poezji jako sferze sacrum:

Tak mi się wydawało, że poezja to jednak jest święta, że że nie można powiedzieć poecie, że coś zrobił nie tak, bo to jest jednak kurwa jego wizja, przez niego przemawia boski geniusz, no niemalże boski geniusz, jakieś siły kurwa mistyczne. Gówno prawda! Da się poezję, dałoby się poezję tak samo jak jest inżynieria programowania tak samo dałoby się zrobić inżynierię pisania wierszy. Na wszystko jest metoda, w każdej dziedzinie sztuki dałoby się, zawsze ważny jest pewien warsztat. Jeżeli ten warsztat opanujesz, to tak naprawdę nie ma większego problemu; jeżeli to opanujesz, i jeżeli cię to dalej bawi, to możesz sobie spokojnie trzaskać, takie jak na szydełku robione, takie produkcyjniaki, takie, co będą na średnim poziomie, wiesz, naprawdę w tym jest znacznie mniej magii, niż to by się mogło wydawać na początku. (Wywiad 2).

W rezultacie przebudowie ulec musi koncepcja roli. Staje się ona bardziej realistyczna, mniej skupiona na stereotypowych wyobrażeniach, bardziej na konkretnych *działaniach*, jakie podejmują poeci, przede wszystkim na publicznych prezentacjach wierszy. Kluczową kwestią jest w tym przypadku obserwowanie, a następnie konstruowanie i realizowanie własnej strategii prezentacji przed publicznością, wypracowanie sposobu nawiązywania kontaktu ze słuchaczami, podtrzymywania zainteresowania, skłaniania do dyskusji lub odwrotnie, ucinania niewygodnych pytań⁴³. Strategia ta budowana jest metodą prób i błędów wraz z kolejnymi publicznymi prezentacjami, które, szczególnie dla początkujących poetów, wiążą się z silnym wstydem przed odkrywaniem swojej prywatności i przedstawianiem najbardziej osobistych przemyśleń i emocji przed gronem nieznanych ludzi. Jedna z młodych poetek wspominała, że pierwsze publiczne prezentacje jej utworów napawały ją takim strachem, że zamykała oczy i zatykała uszy, gdy ktoś odczytywał jej wiersze; o tym, by sama je przeczytała, nie było w ogóle mowy. Większość opowieści o pierwszych publicznych wystąpieniach, które pojawiały się w wywiadach, była przepełniona emocjami, przede wszystkim wstydem:

Miałam swoje spotkanie w Gminnym Gimnazjum, ale wiesz, według mnie to średnio wyszło. Przede wszystkim byłam przeziębiona, miałam słaby głos, a poza tym miałam straszną tremę i wstydziłam się bardzo. Później mi powiedzieli, że bardzo cicho mówiłam, ale wcale nie zdawałam sobie z tego sprawy. I że gapiałam się cały czas w kartkę. Fakt, że chciałam tylko jak najszybciej to skończyć i mieć to za sobą. Ale wiesz, ja myślę, że się, jestem pewna, że z czasem przełamie się, ośmielę jakoś. (Wywiad 8).

Tworzenie roli poety, a przede wszystkim jej prezentowanie wiąże się więc z *przełamaniem się*, pokonywaniem kolejnych barier przed publiczną prezentacją, odsłanianiem swojej prywatności, co stanowi jednocześnie etap socjalizacji do dalszej kariery. Towarzyszy temu zwykle redefiniowanie tworzonych wierszy, które z intymnego zapisu emocji zostają podniesione do rangi dzieła artystycznego, w którym poecie-artyście wolno powiedzieć wszystko z założeniem, że tylko on wie gdzie przebiega granica prawdy i fikcji:

I nie traktuję tego, jako taki wielki ekshibicjonizm, że oto teraz się dowiedzą, jaka naprawdę jestem, bo to prawda, może dowiedzą się, jaka jestem, ale traktuję to jak właśnie raczej wyraz artystyczny, w tym sensie, że mogę komuś coś ważnego pokazać. Poza tym, tylko ja wiem, co jest prawdą. (Wywiad 6).

Odpowiednia definicja sytuacji pozwala więc na zneutralizowanie wstydu i umożliwia dalsze wykonywanie tych działań składających się na rolę poety, które wcześniej wiązały się z negatywnymi emocjami.

Równolegle przebiega proces nabywania dystansu do ocen wierszy formułowanych przez innych. Jest to tym trudniejsze, że w początkowym okresie poeci zwykle nie są w stanie zdystansować się do swoich utworów, potrzebują innych do określenia ich poziomu, zaś oceny profesjonalistów traktują jako nieomyłne wyroki, bezbłędnie określające wartość wiersza. Zwykle jednak, wraz z poznawaniem świata poezji bezgraniczne zaufanie do ocen jurorów zostaje podważone:

Już dawno, wiesz, skończyło się takie myślenie, że to nagrodzili mnie jacyś znani pisarze, że to, bo kiedy zacząłem brać udział w konkursach to nie miałem pojęcia o wielu rzeczach i ja myślałem, że to są mądrzy ludzie, którzy mnie nagradzają. A później dopiero zacząłem przecierać oczy i widać dopiero, że wygrywa jakiś koleś, a później się okazuje, że to jest rodzina jurora albo coś. (Wywiad 1).

Rezultatem takiego odczarowania świata poezji może być kryzys roli, przejawiający się wycofaniem z wybranych lub wszystkich aktywności, które się na nią składają (udział w publicznych prezentacjach wierszy, konkursach poetyckich),

a w dalszej konsekwencji nawet podważenie sensowności bycia poetą. Zwykle jednak reakcją na podważenie autorytetów jest wzrost zaufania do samodzielnie formułowanych ocen wierszy, a tym samym, dystansowanie się do sądów wygłaszanych przez innych (z wyjątkiem wybranych osób, *znaczących innych*, którzy są pierwszymi czytelnikami wierszy i „konsultantami” przed wydaniem ich w tomiku czy publikacją w piśmie literackim). Pomaga to budować odporność na niepowodzenia, na przykład w konkursach poetyckich i jest wskaźnikiem dojrzałości roli.

4.4.2 Wygląd zewnętrzny

Ważnym elementem roli, szczególnie w przypadku jej publicznych prezentacji, jest wygląd zewnętrzny⁴⁴. Ciekawą przestrzenią obserwacji tego aspektu są turnieje poetyckie, podczas których, niejako z założenia, uczestnicy chcą prezentować się jak „prawdziwi” poeci. Wiąże się to z zasadami turnieju jednego wiersza: każdy z poetów ma kilka minut na odczytanie tekstu i zaprezentowanie się jury i choć następnie składa się teksty w formie drukowanej i to one są przedmiotem oceny jurorów, nie sposób niedoceniać siły i wagi prezentacji; szczególnie, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że w turnieju zwykle bierze udział kilkudziesięciu poetów – aby jury w ogóle wróciło do tekstu i odnalazło go wśród wielu innych, trzeba więc zastosować cały zestaw działań, także odpowiedni wygląd zewnętrzny. Co ciekawe, wielokrotne obserwacje podczas różnego rodzaju spotkań poetyckich wskazują, że twórcy zwykle wpisują się w stereotypowe wyobrażenia na temat wyglądu poety: mężczyźni występują w ciemnych swetrach czy marynarkach, kobiety w długich spódnicach lub sukienkach, uzupełnionych o zwiewne szale i rozpuszczone włosy (także u mężczyzn). Często towarzyszą im także dodatkowe rekwizyty, na przykład plik (pomiętych) kartek – rękopisów wierszy, tomik poezji, papieros (por. powierzchowność – *appearance*, Goffman 2000: 54). Oczywiście, nie wszyscy poeci podporządkowują się tym „nakazom”; wielu odwrotnie – walczy z nimi (choć można zadać pytanie czy rzeczywiście jest to walka ze stereotypami, czy raczej odwołanie się do innych ich zestawów, np. poety-ekscentryka):

Właśnie, dlatego, dlatego mam taki czerwony sweter, bo kiedyś właśnie, śmieszne zdarzenie, wyszedłem na scenę, a ten prowadzący mówi, oto wchodzi prawdziwy poeta: czarny sweter i okulary. To sobie pomyślałem – ostatni raz wyglądam jak prawdziwy poeta ((śmiech)). (Wywiad 3).

Inni podejmują świadomą grę ze stereotypem, tworząc w ten sposób rozpoznawalny i łatwy do zapamiętania styl:

Jest też taki poeta, który przyjeżdża z reguły na rozstrzygnięcia konkursów czy wieczorów we fraku i z kwiatem w butonierce, w ogóle jest jak wycięty z tego stereotypu, no, ale taki ma styl. (Wywiad 1).

Można więc powiedzieć, że na czas publicznych wystąpień poeci przybierają swego rodzaju „mundurek”, kostium, który uzupełnia rolę. Korespondując z powszechnie znanymi stereotypami pozwala na łatwiejszą identyfikację; jest także odpowiedzią na oczekiwania ze strony publiczności. Jak się wydaje, szczególnie silne akcentowanie zewnętrznych „objawów” bycia poetą jest związane ze słabszym poczuciem identyfikacji z rolą i wątpliwościami, co do jej właściwego rozpoznania przez innych; wygląd zewnętrzny ma w tym wypadku przekonać o poetyckiej tożsamości (por. analogiczną sytuację w świecie plastyków: Wallis 1964: 166).

Warto w tym miejscu zauważyć, że rola poety odgrywana jest różnych kontekstach i przed różnymi publicznościami, które wymuszają nieco inne style prezentacji (por. Hughes 1962: 126). Pierwszą publiczność stanowią inni poeci, a więc „profesjonalne” środowisko twórcy. Ponieważ każdy z jego uczestników zna zarówno realia świata poezji jak i specyfikę roli, we wzajemnych kontaktach nie ma konieczności odwoływania się do stereotypowych wyobrażeń, atrakcyjnych mitów, które zarezerwowane są dla drugiej publiczności, czyli czytelników i słuchaczy. To dla nich poeci wyglądają i zachowują się „jak poeci”, nierzadko ignorując obowiązujące w społeczeństwie zasady. Trzeba jednak zaznaczyć, że właśnie ze względu na swoją oryginalność, łamanie norm, zachowywanie się w sposób, który nie przystoi „normalnym zjadaczom chleba” stanowią oni poszukiwane, interesujące towarzystwo dla osób spoza świata poezji⁴⁵. Jak się wydaje jest to element kontynuowanej od wieków gry między poetami a ich czytelnikami i słuchaczami, w której twórcy za pomocą odpowiednich technik prezentacji, starają się uzyskać i podtrzymać zainteresowanie odbiorców swoją osobą, a w konsekwencji, tworzonymi wierszami. W swoim gronie poeci są często „kolegami po fachu”, zatroskanymi o kolejne publikacje, organizację spotkań poetyckich, ich reklamę, zarabianie na życie. Jednak,

aby kolejne osoby interesowały się światem poezji czy zechciały się do niego przyłączyć, konieczne jest podtrzymywanie mitu wyjątkowości poety i jego środowiska (por. Osęka 1971: 160-162) i ukrycie tych elementów, które ukazują rzeczywiste wymogi roli. Pewne napięcia między tymi dwoma wariantami mogą się ujawniać podczas spotkań poetyckich, w których udział biorą zarówno inni twórcy jak i czytelnicy poezji. Charakterystyczne jest w tym przypadku ograniczanie do minimum dyskusji na profesjonalne tematy, na przykład warsztatu poetyckiego, pracy nad wierszem. Jeśli padają tego typu pytania, zwykle szybko są ucinane, a dyskusja kierowana jest na inne tory. Spotkanie z udziałem czytelników jest więc miejscem prezentacji romantycznej wizji poezji, reprodukcji i podtrzymywania mitów. Można je także interpretować w kategoriach występu zespołowego, którego powodzenie zależy nie tylko od sposobu prezentacji poety, który odczytuje swoje wiersze, ale także wszystkich twórców znajdujących się na widowni, gdyż współodpowiadają oni za jego przebieg i współtworzą obraz poetów przekazywany widzom (Goffman 2000:107-135).

4.4.3 Rola społeczna poety w kontekście innych ról

Na kształt tworzonej roli ogromny wpływ ma także jej relacja do innych ról, jakie realizuje poeta. Możemy mieć do czynienia z sytuacją, kiedy postrzega on pisanie wierszy jako działalność poboczną, hobby rozwijane w wolnych chwilach:

Hmm to też myślę, że każdy jakoś indywidualnie określa. Czy to jest sposób na życie? No myślę, że na pewno, na pewno nie. Może kiedyś, jak będę bogata i będzie mnie stać na napisanie książki i wydanie tego to i przy okazji będzie mi się jakoś w miarę dobrze wiodło, bo wiem, że to na pewno nie jest żaden sposób na życie. (Wywiad 21).

Postawa ta uwarunkowana jest między innymi motywem finansowym, trudnością w uczynieniu poezji głównym źródłem zarobkowania. Dlatego też pisanie wierszy, choć jest kontynuowane, pozostaje działalnością marginalną, rola poety jest zaś przybierana jedynie na określone okazje, spotkania czy turnieje poetyckie. Jak się wydaje, w takich przypadkach znacznie silniej akcentowane są te elementy roli (np. wygląd zewnętrzny, prezentowanie odpowiednich atrybutów), które wiążą się ze stereotypowymi wyobrażeniami i pozwalają na dokonanie szybkiej identyfikacji (co ciekawe, moi rozmówcy używali specjalnego określenia dla takiego zachowania: *niedzielni poeci*).

Zupełnie odmienną strategię przyjmuje się wtedy, gdy „bycie” poetą postrzegane jest jako podstawowa działalność:

Bo to jeszcze w większości, duża część poetów jest opanowana przez zwyczajny ludzki strach, no taki wiesz taki ogólnozyciowy, bo chodzi o to, że wiesz, to są ludzie, którzy są absolwentami filologii polskiej i kurwa po takim kierunku nie masz żadnego wyjścia, żeby zarobić na życie i albo się przebijesz w tej cholernej literaturze i zaczniesz wreszcie zarabiać, albo do widzenia. (Wywiad 2).

Prymaryzowanie roli poety wpływa więc na intensyfikowanie działań podejmowanych w społecznym świecie poezji, związanych przede wszystkim z budowaniem kariery poetyckiej, które stanowią faktyczny trzon roli poety. Z uwagi na złożoność tego zagadnienia poświęcę mu oddzielny podrozdział.

Warto także zaznaczyć, że tworzenie roli trwa przez cały czas kontynuowania pisania i pozostawania w społecznym świecie poezji. Związane jest to z nieustannymi zmianami spowodowanymi dynamiką kariery, która wpływa na kształt strategii roli:

Jeżeli już sobie wyrobisz tą pozycję, to słuchaj zawsze się okazuje później, że twój znajomy ze Szczecina, Krynicy Morskiej, albo Poznania właśnie organizuje taki cykl spotkań, zaprasza ciebie, jakaś kaska z tego leci, niewielka, bo niewielka, ale leci, zwrot kosztów i tak dalej i tak dalej. I to jest w ogóle zajebisty sposób życia na jakiś czas. Jak masz lat 20 i możesz sobie za friko pojeździć po połowie Polski i jeszcze ci za to płacą to wiesz i jeszcze masz świadomość, masz takie poczucie, że uczestniczysz oto w prawdziwym życiu poetyckim, no to to jest zajebiste. Tylko wiesz, jak zaczynasz dostawać wrzodów żołądka itd., to dochodzisz do wniosku, że to właściwie nie jest takie zajebiste i masz już raczej dosyć tego jeżdżenia, bo jak masz kurwa spędzić kilka godzin w pociągu do Krakowa tylko po to, by przyjechać na miejsce, przeczytać kilka rzeczy i z zażenowaniem jeszcze, bo czytasz wiersze, których jedna część albo nie kuma, albo jeszcze jakby kuma, ale nie tak, jakbyś chciał, a po trzecie ty sam nie jesteś pewien czy ten wiersz da się skumać czytając go na głos. To powiem ci, że w pewnym momencie to masz już tego dosyć. Tym bardziej, że nie da się w ten sposób dłużej żyć zachowując przy tym jakąś produktywność, ja mam wrażenie, że to nie jest dobry sposób na życie i że nie tak życie powinno wyglądać. (Wywiad 2).

Warto pamiętać o tym, że rola realizowana jest nieco inaczej w zależności od tego, na jakim poziomie społecznego świata znajduje się poeta. Nieco inne działania podejmuje on bowiem uczestnicząc w lokalnej grupie poetyckiej, inne odnosząc sukcesy na poziomie ogólnopolskim. To właśnie zaistnienie w szerszym obiegu społecznym może wywołać znaczące zmiany w strategii roli. Jego konsekwencją są

zwykle konkretne oczekiwania formułowane w stosunku do poety, odnoszące się do jego zachowania, a nawet rozwoju dalszej działalności twórczej:

Cały obraz mnie jako poety ciągle się zmienia. Na to autor, tak jak ja rozumiem, może mieć bardzo mały wpływ. Ponieważ napisałem pewną ilość wierszy, które są w jakiś sposób publicystyczne (...) więc jest cała szkoła, która chce ze mnie zrobić barda ideologicznego. Powiedzmy, że w antologii szlachetnie, jak bard narodowy. To nie jest mi całkowicie do smaku. (Cz. Miłosz, w: Gorczyńska 1992: 58).

Poeta staje więc przed koniecznością ustosunkowania się do tych oczekiwań i wypracowania takiej strategii roli, która będzie kompromisem między oczekiwaniami społecznymi a własną jej wizją.

4.4.4 Podsumowanie

Role społeczne często rozpatrywane są z normatywnej czy kulturowo deterministycznej perspektywy. W rozważaniach na gruncie paradygmatu normatywnego rola ujmowana jest jako dość sztywna struktura, będąca normatywnym modelem zachowań przypisanym do zajmowanej pozycji społecznej. Jest ona elementem determinującym zachowanie jednostki, gdyż odgrywana jest zgodnie z ustalonymi regułami i zestawami obowiązków, aktor społeczny ma minimalny wpływ na jej kreowanie, zaś wszelkie modyfikacje postrzegane są jako odchylenie od ustalonej z góry normy. (Turner 1962: 21; Szmátka 1973; 1989: 196-221; Hałas 1987: 158-164; Turowski 2001: 68-69; Turner 2004: 446). W mojej pracy przyjmuję odmienną koncepcję, odwołującą się do założeń symbolicznego interakcjonizmu, zgodnie z którą role społeczne zwykle nie są dokładnie określone, ich kulturowe definicje są mgliste a nawet sprzeczne wewnętrznie, stąd też dostarczają co najwyżej ogólnych ram, które muszą zostać wypełnione konkretnymi działaniami aktorów społecznych. Role są więc nieustannie wytwarzane w refleksyjnym procesie interpretacji, jaki zachodzi podczas interakcji. Poprzez interpretowanie sygnałów i gestów partnera, próbujemy zrozumieć, jaką rolę odgrywa, zaś emitując gesty i wskazówki pomagamy mu zinterpretować tę, którą sami tworzymy (Turner 1962: 22; Konecki 2000: 17; Turner 2004: 446). Realizowanie roli jest więc nie tyle z prostym stosowaniem się do przepisów podsuwanych nam przez społeczeństwo, ale ma charakter twórczy, wiąże się z aktywnym jej współtworzeniem

w procesach interpretowania, kreowania i modyfikowania w trakcie interakcji (Hałas 1987: 164 i dalsze). W przypadku poetów, tworzenie roli związane jest ze stawaniem się członkiem społecznego świata poezji, kiedy w interakcjach między początkującym twórcą a przedstawicielami jego grupy odniesienia otrzymuje on definicję siebie jako poety i podejmuje zgodne z nią działania zachowując się tak, jak uważa, że zachowują się poeci i jak uczy się, że powinni się oni zachowywać (por. Griff 1964: 70). W rezultacie tworzy swoją własną wizję roli, która podlega ciągłym modyfikacjom pod wpływem podejmowanych działań, działań zwrotnych partnerów interakcji, zdobywanej wiedzy, a także przebiegu pozostałych subprocesów: budowania tożsamości, kariery poetyckiej i przenoszenia odniesienia.

Należy podkreślić silny związek pomiędzy tworzeniem roli poety a procesem konstruowania tożsamości. Człowiek buduje obraz siebie poprzez interpretowanie sygnałów odnoszących się do jego wyglądu, zachowania itd., które uzyskuje od innych (jaźń odzwierciedlona, Cooley 1922: 179-185). Stąd też, już od momentu pierwszych prezentacji roli, pojawia się niezwykle silne dążenie do prezentowania siebie w taki sposób, by potwierdzać postulowaną autodefinicję w oczach innych, a w rezultacie także w swoim przekonaniu (Turner 2004: 453). W wyniku tych procesów może dojść do prymaryzacji roli poety, kiedy twórca zaczyna się z nią identyfikować, jako najbardziej dla niego charakterystyczną, najlepiej oddającą to, kim naprawdę się czuje (Hałas 1987: 187 i dalsze; Turner 2004: 438).

4.5 Kariera poetycka

Kariera poetycka jest kategorią *in vivo* wyłonioną w trakcie wywiadów (kiedy to opowieści o karierze pojawiają się jako spontaniczne, niewywołane pytaniami, obszerne narracje, wzbogacone anegdotami, plotkami środowiskowymi oraz naznaczone bardzo silnymi emocjami), a także obserwacji w trakcie spotkań, także towarzyskich, podczas których dominują rozmowy na tematy „zawodowe” (kto, na jakich warunkach i gdzie wydał swoje książki, jakie planuje spotkania, publikacje, jak rozwijać karierę itd.). W wielu przypadkach rozmowy te przyjmowały postać swoistych agresywnych „gier o prestiż”, co tym bardziej zwracało moją uwagę na znaczenie tej kategorii dla procesu stawania się poetą.

W niniejszym podrozdziale karierę poetycką rozumiem w szerszym sensie, nie tylko jako osiągnięcie najwyższych szczebli w hierarchii społecznego świata, jak

ujmował ją np. A. Wallis, (kariera to powodzenie jednostki w działalności zawodowej, które prowadzi do zapewnienia jej dobrobytu i społecznego prestiżu; 1965: 73), ale jako ogół procesów, odnoszących się do tego okresu życia twórcy, kiedy pisze wiersze, publicznie je prezentuje, stara się zyskać dla nich czytelników itd. Jest więc ona ściśle związana z biografią poety (Hughes 1997), a obiektywne oznaki przesuwania się w hierarchii zawsze znajdują odzwierciedlenie w sferze autodefinicji jednostki (Bokszański 1989: 33).

Proces budowania kariery dotyczy w mniejszym lub większym stopniu wszystkich poetów, uczestników społecznego świata poezji⁴⁶. Wynika to z jednej strony z charakteru tego świata, w którym nieustannie tworzona i odtwarzana jest hierarchia twórców (por. Bourdieu 2001), w celu zidentyfikowania nie tylko „najlepszych” poetów, ale także tych, którzy są najbardziej zaangażowani w jego działania. Kariera jest „obiektywnym” wskaźnikiem pozwalającym na dokonywanie takich podziałów. Z drugiej strony poeci sami dążą do jej budowania, gdyż jest ona sposobem na zyskanie i poszerzenie grona czytelników, co jest konieczne dla podtrzymania czynności pisania, a także społecznego funkcjonowania poety. Kariera może być także postrzegana jako weryfikacja jakości wierszy; w tym przypadku sukcesy poetyckie są dowodem na „bycie” poetą, a więc drogą do budowania i potwierdzenia tożsamości. Można postawić tezę, że płynny rozwój kariery, przyspiesza proces budowania tożsamości i sprawia, że jest ona stabilniejsza (także ze względu na wykształcającą się w rezultacie sukcesów poetyckich wysoką samoocenę). Niepowodzenia w budowaniu kariery mogą zaś zakłócać proces budowania tożsamości, a także wpływać niekorzystnie na pozostałe subprocesy: prowadzić do zahamowania pisania wierszy czy załamania strategii roli.

4.5.1 Strategie realizacji kariery poetyckiej

Charakterystyczną cechą kariery poetyckiej jest niemożność dokładnego jej zaplanowania. R. Wilson uważa rolę poety za *szczególny przypadek nieuregulowanego i nieplanowanego zawodu (vocation)*, w którego przebiegu trudno wyznaczyć sztywne etapy, z związku z tym trudno mówić o wyborze kariery czy jakiejś konkretnej jej ścieżki (Wilson 1964: 24). Tak więc można zidentyfikować naczelny cel, do którego dążą poeci, pewne punkty zwrotne, które potencjalnie mogą wpłynąć na kształt kariery, ale ich sekwencja i szanse realizacji pozostają zawsze pod znakiem zapytania.

Zwieńczeniem drogi poetyckiej, celem, do którego dążą poeci kontynuując działania twórcze, jest wypracowanie pozycji umożliwiającej uzyskanie miejsca w kanonie literatury, co jest równoznaczne z uznaniem talentu danego twórcy przez autorytety społecznego świata poezji i stanowi ostateczne potwierdzenie poetyckiej tożsamości:

Tak naprawdę długoterminowy sukces poetycki polega, polega właśnie na tym, żeby się znaleźć w podręczniku literatury. Zostaną wiersze i wiesz, ten, kto raz przypieczętował swoje miejsce w podręcznikach literatury, już na stałe znalazł swoje miejsce w szeregu historycznym. (Wywiad 2).

Na podstawie moich badań mogę wyróżnić dwie ogólne strategie realizowania kariery poetyckiej⁴⁷; wybór jednej z nich uzależniony jest przede wszystkim od wartości kultywowanych w grupie odniesienia a także od znaczenia, jakie twórca przypisuje poezji w swoim życiu (czy jest to hobby, czy może główna działalność zarobkowa). Zgodnie ze *strategią tradycyjną*, poeta nie powinien podejmować żadnych dodatkowych działań w celu promocji swojej twórczości – poza publikacją wierszy w pismach literackich lub w tomiku i organizowaniem co pewien czas spotkań autorskich. To czytelnik powinien być stroną aktywną i śledzić poczynania danego autora; jeśli tego nie robi, nie powinno się go do tego nakłaniać, gdyż najwyraźniej nie dorósł do odbioru poezji. Charakterystyczne jest przyjmowanie *wydłużonej perspektywy czasowej*, zgodnie z którą zdobycie sławy poetyckiej jest kwestią dziesięcioleci, a nie lat czy miesięcy; *inaczej to jest nie marka tylko kariera* (wywiad 1). Kariera poetycka nie jest postrzegana jako dająca się plastycznie kształtować, zależna od indywidualnych starań poety; jawi się ona raczej jako stopniowe przesuwanie się w hierarchii społecznego świata na skutek systematycznej pracy i powolnego zdobywania uznania krytyków; co więcej, w ramach tej perspektywy mieści się także model swego rodzaju *antykariery*, przejawiający się na przykład wymuszaniem na wydawcy ograniczania nakładów tomików poetyckich, nie organizowaniem spotkań czy niemal całkowitym wycofaniem z obiegu wydawniczego. Ta nieco przewrotna strategia może być wynikiem niepowodzeń w budowaniu kariery, ale bywa świadomym wyborem ograniczania się do najwęższego grona odbiorców, czynienia ze swojej twórczości elitarnego „produktu” dla wybranych, w oczekiwaniu na to, że *kiedyś* twórczość zostanie odkryta i doceniona w należyty sposób przez szersze kręgi społeczeństwa⁴⁸:

Może po śmierci mnie odkryją, ktoś otworzy moją szufladę i to odkryje, byłoby może nawet lepiej, bo nie to, że się pchałem, tylko, że rozpoznali mnie. (Wywiad 16).

Druga strategia, którą nazwałam *rynkową*⁴⁹, obejmuje odmienny zakres akceptowanych działań: to poeta jest stroną aktywną, promującą swoje wiersze i samego siebie za pomocą wszelkich dostępnych kanałów, nie ograniczając się bynajmniej do tych tradycyjnie kojarzonych z poezją. Równie ważne jest wykorzystywanie nowych środków przekazu (radio, TV, Internet, slamy poetyckie) oraz technik, które nierzadko zapożyczone są z pola show bussinesu (jak wywoływanie skandali poetyckich, rozsiewanie plotek itd.). W tym przypadku mamy do czynienia ze *skróconą perspektywą czasową*, w której obok celu nadrzędnego, jakim jest znalezienie się w podręcznikach literatury, równie ważne jest uzyskanie sławy i prestiżu już teraz:

Liczy się to co tu i teraz. A cóż to za argument, że za 10-15 lat zostanie coś czy nie?? A ta [literatura –IŚ] co przetrwa 20 lat, jest lepsza od tej, co przetrwała 10? To kółko archeologów jakieś? (Wywiad internetowy 8).

Można postawić hipotezę, że działania w ramach drugiej strategii są bardziej skuteczne z punktu widzenia budowania kariery; wywołują one jednak kontrowersje wewnątrz społecznego świata poezji, więc ich stosowanie wiąże się z pewnym ryzykiem. Możemy mówić w tym przypadku o problemie autentyczności wykonania podstawowego działania (Strauss 1984: 134) i o arenie nadbudowującej się wokół tego problemu, która ujawnia się zarówno na poziomie społecznego świata poezji (np. za pośrednictwem mediów), na poziomie interakcji jego poszczególnych członków, ale i w postaci aren wewnętrznych, zachodzących w umyśle jednostki dialogów między tymi dwiema perspektywami (por. Konecki 2005a: 126). Dlatego też większość przebiegów karier można usytuować pomiędzy tymi dwiema skrajnymi drogami, tym bardziej, że zmieniające się położenie poety w hierarchii społecznego świata poezji wymusza wielokrotne modyfikacje obranej strategii. Ostateczny kształt kariery jest zawsze efektem kompromisu między antycypowanym ogólnym celem a dostępnymi *odskoczniami do kariery*, czyli mechanizmami wypracowanymi przez społeczny świat poezji, które umożliwiają awans na wyższy poziom w jego hierarchii.

4.5.2 Odskoknie do kariery poetyckiej

Budowanie kariery poetyckiej wiąże się z dwiema równoległymi wiązkami działań: podnoszeniem swojej pozycji w obrębie tej niszy społecznego świata, w której poeta jest zakorzeniony oraz podejmowanymi w tym samym czasie próbami opuszczenia swojej niszy i przesunięcia się na wyższy poziom ogólnokrajowego (docelowo często także międzynarodowego) obiegu literackiego. Działania podejmowane przez samych poetów i szanse wspinania się po szczeblach hierarchii społecznego świata oferowane im przez różnego rodzaju instytucje nazwałam odskoczniami do kariery poetyckiej.

Tempo rozwoju kariery poetyckiej zależy od stopnia zakorzenienia i zaangażowania w działania społecznego świata, co w dużej mierze wyznacza także dostępne dla danego twórcy odskocznice. Same odskocznice do kariery można różnicować ze względu na kilka wymiarów. Niektóre z nich mają charakter wprowadzający do społecznego świata, dlatego też są wykorzystywane głównie przez początkujących twórców (np. warsztaty poetyckie⁵⁰, uczestnictwo w grupach poetyckich). Inne są typowe dla etapu intensywnego budowania kariery, kiedy szczególnie cenne są kontakty ze znaczącymi członkami społecznego świata poezji, pozwalające na budowanie sieci wsparcia, opartej na znajomościach i bezpośrednich wzajemnych zobowiązaniach. W grę wchodzi tutaj przede wszystkim nawiązywanie relacji z uznanymi poetami, recenzentami, krytykami literackimi, wydawcami i redaktorami periodyków poświęconych literaturze i sztuce, którzy dzięki swojej pozycji w świecie poezji wskazują, co warte jest czytania, legitymizują poezję jako dobrą, a tym samym mogą wynosić na kolejne szczeble hierarchii. Kariera jest więc wynikiem współdziałania wielu uczestników świata poezji; poeta jest tylko jednym z ogniw połączonych działań, dzięki którym jest ona budowana i podtrzymywana (Becker 1982)⁵¹.

Jeszcze inne odskocznice charakterystyczne są dla kariery dojrzałej; dostęp do nich ograniczony jest jedynie do tych twórców, którzy mają już zbudowaną reputację i cieszą się wysokim prestiżem. Przykładami takich odskocznici mogą być przekłady wierszy i ich publikacje w antologiach wydawanych poza granicami kraju, stypendia i nagrody przyznawane przez międzynarodowe fundacje, propozycje prowadzenia wykładów, odczytów o poezji na uczelniach zagranicznych itd. Działania te, będąc odskoczniami do kariery prowadzonej na poziomie międzynarodowym, jednocześnie wzmacniają i stabilizują pozycję danego autora w kraju. Dla dojrzałego etapu kariery

charakterystyczne jest także rezygnowanie z tych odskoczni, które wyraźnie wiążą się z rywalizacją (konkursy, slamy poetyckie) lub umożliwiają bezpośrednią publiczną krytykę wierszy (jak na przykład internetowe portale poetyckie) i koncentrowanie się na tych, które umożliwiają potwierdzenie już wypracowanej pozycji (np. przekłady wierszy, wydawanie dzieł zebranych) – odskocznie do kariery zaczynają wtedy pełnić funkcję kotwic kariery.

Odskoknie różnią się od siebie także „siłą” i skutecznością wynoszenia na kolejne szczeble kariery poetyckiej. Są wśród nich takie, które pozwalają podnieść pozycję danego twórcy jedynie w ramach grupy poetyckiej; inne mogą pomóc przenieść się z poziomu lokalnego na ogólnopolski. Dobrym przykładem są konkursy poetyckie:

Ale przecież są konkursy literackie, które, można brać udział, one też nie wynoszą, ale zwracają uwagę. To znaczy, czasami wystarczy wygrać jeden konkurs, przy dobrym jury i można, mówi się „wygrałem” i zwracają na to uwagę, a czasami można wygrać 50 konkursów i to nic nie znaczy, bo tu znowu kolejna rzecz: jaki to był konkurs, kto był w jury, kto go zorganizował, jakich konkurentów udało się pokonać i tak dalej. (Wywiad 1).

Odskoknie o dużej sile charakteryzują się tym, iż otwierają przed twórcą możliwości korzystania z innych odskoczni, zwykle trudniej dostępnych, umiejscowionych na wyższym poziomie świata poezji (na przykład wygrana w prestiżowym konkursie poetyckim, może zadecydować o otrzymaniu stypendium, które umożliwi wyjazd na zagraniczne festiwale poetyckie). Siła odskoczni związana jest z poziomem społecznego świata poezji, do którego się odnosi. I tak, konkursy o najsłabszych możliwościach promowania zwycięzców organizowane są na poziomie lokalnym; angażując lokalnych twórców i początkujących poetów, zazwyczaj przechodzą bez echa w szerszym obiegu literackim i nie dają szansy nawiązania kontaktów z uznanymi poetami. Mogą jednak wynieść początkującego, a więc nieznanego nikomu twórcę, na poziom lokalny, co z kolei otwiera przed nim możliwości korzystania z innych odskoczni. Pomagają także budować pozycję na lokalnym rynku (na którym przecież funkcjonuje większość poetów) oraz wychowywać czytelników, jako potencjalnych odbiorców poezji i nabywców przyszłych tomików. Warto także zauważyć, że ta sama odskocznia może pełnić różne funkcję, w zależności od etapu kariery korzystającego z niej twórcy; na przykład konkursy poetyckie: dla nowicjuszy mogą okazać się początkiem kariery, dla tych, którzy już od pewnego czasu ją budują – odskocznia na kolejny jej poziom, zaś dla

uznanych poetów, elementem podtrzymywania kariery – są oni zapraszani do jury w charakterze ekspertów, a ich sądy wyznaczają to, co jest znaczące w społecznym świecie poezji. Ta różnorodność funkcji przejawia się także w podziale konkursów na przeznaczone dla debiutantów lub np. wyłącznie dla poetów po debiucie książkowym czy wydzielanie takich odrębnych kategorii w jednym konkursie.

Na kształt kariery wpływa także ustanowienie bliskich relacji z innymi poetami; szczególnym ich przypadkiem są związki między początkującymi a dojrzałymi twórcami czy to o nieformalnym charakterze, czy też rozwijane w ramach grup poetyckich. Bardzo ważna jest tutaj różnica statusów dwóch stron interakcji; dystans pomiędzy nimi nie może być zbyt duży, gdyż uniemożliwia wtedy młodemu poecie nawiązanie bezpośredniego kontaktu, nie może być jednak również zbyt mały, gdyż w takim wypadku relacja nie spełni swojej podstawowej roli: nieznaczna różnica w zajmowanych pozycjach nie pozwoli na to, by „nauczyciel” mógł stać się mistrzem, udzielającym młodemu poecie wsparcia także w awansie w hierarchii społecznego świata. Dlatego też, tego typu relacje tworzą się między początkującym twórcą a poetą, który odniósł już pewne sukcesy w środowisku, choć ciągle wspina się w jego hierarchii i dla którego posiadanie i gromadzenie uczniów może być drogą do podniesienia swojego prestiżu. Jest to bardzo ciekawy interakcyjnie układ, w którym obie strony legitymizują nawzajem swoją pozycję: uznany twórca użycza prestiżu, ale także sieci kontaktów i wiedzy, pomagając w ten sposób początkującemu poecie budować karierę; zaś początkujący twórca przez sam fakt poszukiwania i nawiązania relacji potwierdza pozycję swego „opiekuna” jako uznanego poety, jest „żywym dowodem” na jego oddziaływanie w środowisku, a jednocześnie szansą na przetrwanie pamięci o twórcy i kontynuowanie określonej wizji poezji, którą bardziej lub mniej świadomie przekazuje się uczniom. Tego typu związki mogą mieć też negatywny charakter, kiedy „mistrz” przejmuje całkowicie kontrolę nad karierą poetycką swego ucznia, uzależniając go od swoich kanałów prezentacji i sieci wsparcia (por. podrozdział 4.1).

Szczególnym przypadkiem związku między początkującym a uznanym poetą są krótkotrwałe, ale bardzo cenne relacje, w których twórca ciesząc się prestiżem i autorytetem „namaszcza” początkującego autora na poetę, publicznie wyrażając pochlebne opinie o jego twórczości⁵². W ten sposób legitymizuje jego poezję i zwraca uwagę innych uczestników świata poezji, otwierając przed nim drzwi wydawców i redaktorów:

Na przykład Dehnel, który teraz rządzi światem poezji. Nie no, facet jest naprawdę dobry, pisze dobre wiersze. No nie powiem, ładny dorobek, zresztą namaszczonej przez Czesława Miłosza, pogładzonej po główce w sam raz przed śmiercią, pomazaniec, ma drogę do kariery otwartą. (Wywiad 20).

Odskokcznie różnią się od siebie także *prestizem*, jakim cieszą się w społecznym świecie poezji. W związku z tym, niektóre n nich są jedynie tymczasowe, krótkotrwałe – rezygnuje się z nich tak szybko, jak tylko możliwe jest podejmowanie działań uznawanych za bardziej prestiżowe. Przykładem może być slam i aktywność poetów w Internecie, jako przestrzeń prezentacji poezji łatwo dostępna dla początkujących twórców, która jednak jest porzucana tak szybko⁵³, jak tylko udaje się organizować samodzielne wieczorki poetyckie i wydawać tomiki. Na drugim krańcu kontinuum znajdują się odskocznice wykorzystywane wielokrotnie w ciągu przebiegu kariery, na przykład udział w znaczących konkursach poetyckich.

Odskokcznie różnią się także *stopniem sformalizowania*: od nieformalnych kontaktów młodego twórcy ze starszym poetą, który wprowadza go do środowiska, po uczestnictwo w sformalizowanych związkach i stowarzyszeniach (jak Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Związek Literatów Polskich), które mogą używać prestiżu, kanałów prezentacji i legitymizować działania swoich członków⁵⁴.

Warto także zwrócić uwagę na to, że odpowiedni dobór odskocznicy jest efektem uczenia się ich hierarchii i pogłębiania wiedzy o społecznym świecie poezji. Odskokcznia źle dobrana do etapu rozwoju kariery może zaszkodzić w jej przebiegu, wywołując nierzadko skutek odwrotny do zamierzonego; na przykład wydanie tomiku poetyckiego, niezależnie od wartości składających się na niego wierszy, nie przyniesie zamierzonego awansu w świecie poezji, jeśli twórca wybierze nieodpowiednie wydawnictwo:

Bo wiesz, istnieje pełno takich niuansów, że wiesz, że jeśli wydajesz książkę w Toposie, to, choć wszyscy sądzą, że to jest wiesz, konserwa, ale każdy do tej książki podejdzie poważnie, bo Topos ma pewną renomę. Jak wydajesz książkę, jako drugą książkę w serii poetyckiej Undergruntu, to połowa recenzentów nawet do niej nie zajrzy albo zajrzy na maksa nastawiona negatywnie, no bo kurwa co te chłopaki z Torunia mogły wydać, no. No i widzisz, oni się z tym po prostu nie liczą. (Wywiad 2).

Można także wyróżnić odskocznie, które nie tyle umożliwiają awans w hierarchii społecznego świata poezji, co budowanie kariery poza nim, pozwalając na zdobycie nowych czytelników wśród osób, które zwykle nie są publicznością spotkań poetyckich. Są to przede wszystkim różnego rodzaju okołopoetyckie działania promujące raczej osobę poety niż jego wiersze, jak na przykład zakładanie zespołów poezji śpiewanej, wydawanie wierszy na płytach CD, udział w programach radiowych, telewizyjnych itd. Szczególnie te właśnie odskocznie są narażone na deprecjonowanie ze strony części członków społecznego świata poezji jako nieprawomocne, nieposiadające legitymizacji, wręcz niegodne prawdziwego poety. Można więc zidentyfikować arenę budującą się wokół tych kwestii.

4.5.3 Znaczenie odskoczni dla kariery poetyckiej – efekt synergii

Można postawić tezę, że zakorzenienie w społecznym świecie poezji, a co za tym idzie, większa wiedza na temat dostępnych odskoczni i ich hierarchii sprzyja zbudowaniu udanej kariery poetyckiej. Tym bardziej, że odskocznie są ze sobą bardzo ściśle powiązane i mogą wzmacniać swoje działanie. W takich sytuacjach skorzystanie z jednej z nich otwiera drogę do kilku innych, które wynoszą poetę jeszcze wyżej w hierarchii społecznego świata. Mamy więc do czynienia ze efektem pozytywnej synergii:

Bo jasne, że jak napiszesz do pisma i napiszesz, że jesteś laureatką pierwszego miejsca w ogólnopolskim konkursie, to masz szansę, że oni tego od razu nie wyrzucą do kosza tylko przeczytają. I to jest to jest taka samonapędzająca się maszyna, bo dostajesz jedną nagrodę i wpisujesz ją sobie do CV i później jak się starasz o stypendium, to pokazujesz CV, w którym masz już nagrodę. I po prostu tak to działa, rośnie ci CV, a więc łatwiej dostajesz stypendia, a jak wpisujesz je do CV ono znowu ci rośnie, to łatwiej dostajesz nagrody i kurwa kółko się zamyka. (Wywiad 2).

Przebieg kariery poetyckiej jest więc zależny od sekwencji odskoczni, ich rodzaju i siły. Stąd budowanie kariery poetyckiej, jeśli połączone jest z zakorzenieniem w społecznym świecie poezji, może mieć charakter samonapędzającego się procesu: zajęcie dobrej pozycji wyjściowej sprzyja uzyskaniu dostępu do korzystnych odskoczni, te zaś wzmacniają nawzajem swoje działanie tworząc łańcuch odskoczni wynoszących coraz wyżej w hierarchii środowiska. Jeśli poeta wejdzie na tę ścieżkę kariera zwykle rozwija się pomyślnie, choć w różnym tempie, co zależy od sekwencji odskoczni. Jednak poza świadomym wyborem

zaprzestania pisania, raz rozpoczęty proces budowania kariery trudno jest przerwać; może on ulec wyhamowaniu, spowolnieniu lub degradacji na niższy szczebel obiegu literackiego, gdy twórca utrzymuje się w poetyckim obiegu jedynie poprzez podtrzymywanie (czasami rytualne) uczestnictwa w podstawowych aktywnościach społecznego świata poezji (spotkania poetyckie, turnieje). Jednocześnie jednak, te same mechanizmy, które sprawiają, że raz wkraczając na ścieżkę kariery trudno z niej „wypaść”, utrudniają jej przebieg tym, którzy pozostają poza lub na marginesie głównego obiegu literatury:

No i dlatego ciężko, ciężko się wybić. Jak człowiek się już tam znajdzie, to jest już dobrze. Bo jeśli wysyłam na przykład jakieś swoje rzeczy, na przykład tomik do wydawnictwa, to oni patrzą czy ty jesteś, wiesz, czy chociaż w jakiejś najmniejszej głupocie cię wydrukowali. A w tej głupocie by się przydało, żeby cię wydrukowali w innej głupocie, albo żebyś już miał tomik wydany. Czyli to jest takie błędne kółko, które trzeba gdzieś przerwać i wejść. (Wywiad 20).

Dlatego tak ważne jest budowanie *poetyckiego CV*⁵⁵, czyli kolekcjonowanie nagród, publikacji w celu przekonania wydawców i redaktorów do inwestowania w danego twórcę, ale także, poprzez umieszczenie takich informacji na okładkach tomików, wskazania czytelnikom, którego autora warto czytać, którego warto kupić. *Poetyckie CV* jest jednak nie tylko elementem pozwalającym innym zidentyfikować danego twórcę jako wartościowego autora, ale także, wpływając na kształt jaźni subiektywnej, jest mechanizmem budowania tożsamości poety, którego osiągnięcia dokumentuje.

4.5.4 Strategie radzenia sobie z niepowodzeniami w budowaniu kariery

Budowanie kariery wyznaczone jest przez kolejne odskocznie, z których każda może być potencjalnym punktem zwrotnym. Można powiedzieć, że poeta jest nieustannym debiutantem, potwierdzającym każdym kolejnym ruchem swoje umiejętności i pozycję. Nowe wiersze opublikowane w znaczących pismach, tomik, nagroda potwierdza lub modyfikuje jego pozycję. Korzystanie z *odskoczni*, choć jest podstawową drogą do osiągnięcia poetyckiego sukcesu, naznaczone jest koniecznością radzenia sobie z bardzo częstymi niepowodzeniami, kiedy na przykład na kilkanaście zgłoszeń na konkursy poetyckie jedno przynosi jakikolwiek oddźwięk, na spotkanie poetyckie przychodzi jedynie garstka czytelników itd. Jedną z metod

radzenia sobie z porażkami jest podzielenie powszechnego w społecznym świecie poezji przekonania, że kariera poetycka jest długą i trudną drogą dla wyjątkowo cierpliwych, w którą nieodłącznie wpisane są niepowodzenia:

Jest to naprawdę długa droga, wręcz kamienista, aby dojść do wymarzonego celu. Jest to droga dla wytrwałych, kochających poezję ludzi, którzy na tej drodze spotkają swoje szczęście, swoje małe "5 minut", dzięki któremu zaistnieją w krainie znakomitych twórców i aby wytrwać muszą pisać, poświęcić się temu i nie zmarnować danej im szansy. (Wywiad internetowy 1).

Zgodnie z tą perspektywą, jedynie ci twórcy, którzy przetrwają okres zwątpień i pozostaną wierni poezji mogą liczyć na uznanie, ale także na miano prawdziwego poety.

Może się jednak zdarzyć, że mimo podejmowanych działań kariera nie rozwija się tak, jak życzyłby sobie tego twórca. Mamy do czynienia z kilkoma strategiami radzenia sobie z tego typu sytuacjami. Jedną z nich jest *rezygnacja z kariery*, wycofanie się ze swoją twórczością w pole prywatne, a czasami całkowite zerwanie z pisanem wierszy. Inną strategią jest *zawężenie* planów i aspiracji do poziomu, który wydaje się być osiągalny, najczęściej jest to poziom lokalnych środowisk poetyckich, w których łatwiej zająć eksponowaną pozycję:

Uważam, że do czegoś takiego nigdy nie dojdę. Moje pisanie pozostanie raczej w takim mniejszym kręgu. Nie uważam żebym na te areny literackie wszedł kiedyś. Nawet chyba tego nie planuję, bo nie wiązę swojej przyszłości aż tak z literaturą, z poezją. Wiem, że moje teksty mogą się podobać, ale nie aż tak, żeby być właśnie takim, takim strasznie znanym poetą. Takie miano jak pani Nowak [opiekunka grupy poetyckiej] mi w zupełności wystarczy, takiego poety lokalnego, naprawdę, nic więcej. (Wywiad 9).

Inną strategią może być podejmowanie działań mających na celu podtrzymanie wrażenia, iż kariera jest kontynuowana i przebiega w niezakłócony sposób (*fabrykowanie kariery*). W grę wchodzi tutaj świadome wykorzystywanie łatwiejszych, nie zawsze uczciwych, dróg kariery poetyckiej, które, co prawda nie są legitymizowane przez członków środowiska i nie przekładają się na wzrost pozycji w hierarchii, ale dla nieorientowanych osób z zewnątrz świata poezji mogą być wystarczającym dowodem na rozwój kariery poetyckiej⁵⁶:

Była taka poetka, która wydała sobie siedem tomików. I dokąd była w mieście X, była bardzo tutaj znana, wyjechała i już nikt o niej nie słyszał, była dyrektorem instytucji Y, robiła sobie sama spotkania, kiedyś zrobiła konkurs poetycki, gdzie zaprosiła jurorów, sama i sama wygrała ten konkurs i dostała te pieniądze. (Wywiad 1).

Choć jest to przypadek skrajny, w sposób wyrazisty ukazuje, jak ważne jest potwierdzenie własnej tożsamości, uzyskiwane poprzez rozwijanie kariery i jak wiele poeci są w stanie zrobić, by je uzyskać.

4.5.5 Kariera poetycka a praca zawodowa twórców

Wraz z rozwojem kariery poetyckiej pojawiają się także napięcia pomiędzy wzrastającymi nakładami czasu i pracy, jakie poświęca się na pisanie i prezentowanie wierszy (szczególnie, jeśli w grę wchodzi podróż po kraju na wieczory autorskie czy konkursy) a obowiązkami wynikającymi z pozapoetyckich aktywności, chociażby „normalną” pracą zarobkową. Dla większości twórców pisanie jest bowiem dodatkową aktywnością, realizowaną obok pracy zawodowej (por. także rozważania o sytuacji materialnej i zawodowej pisarzy: Siciński 1971: 79-99). Absorbująca praca nie sprzyja pisaniu wierszy, a tym samym rozwojowi kariery, dlatego też poeci stosują różne techniki godzenia obowiązków zawodowych z wymogami funkcjonowania w społecznym świecie poezji (Por. Wilson 1964: 27; Wallis 1965: 63-72). Jednym z nich jest wybór zawodu, który wiąże się z pracą z językiem (np. jako nauczyciel języka polskiego, bibliotekarz, pracownik domu kultury, wydawnictwa, redakcji pisma literackiego, dziennikarz). Pozwala to, na choć częściowe zazębianie się zainteresowań i pracy zarobkowej. Innym sposobem jest wybór pracy w niepełnym wymiarze godzin, okresowe podejmowanie dorywczych zajęć lub utrzymywanie się z renty. Także w przypadku pracy w pełnym wymiarze godzin, poeci stosują wiele technik godzenia sprzecznych oczekiwań (na przykład branie zwolnień lekarskich na czas wyjazdów na konkursy. Jest to o tyle zrozumiałe, że zazwyczaj warunkiem otrzymania nagrody – finansowej – jest osobisty udział w ceremonii wręczenia nagród; poza tym wyjazdy sprzyjają podtrzymywaniu środowiskowych więzi). Jeśli kariera poetycka rozwija się pomyślnie, rozwiązaniem tych napięć może być także stopniowa rezygnacja z pracy zawodowej na rzecz poezji. Wiąże się to z redefiniowaniem znaczenia podstawowego działania – pisania i prezentowania wierszy, które, z działalności obliczonej na zaspokajanie przede wszystkim potrzeb emocjonalnych (por. podrozdział 4.2) staje się głównym lub dodatkowym źródłem

pieniędzy i zaczyna być definiowane jako praca zarobkowa. Tym samym pisanie wierszy przesuwają się z pola czasu wolnego w pole pracy:

*Jeżeli dostałem ponad setkę nagród, a cenę cztery, może pięć.
Reszta jest dla pieniędzy. Na przykład byłem w Ostrołęce, wiesz ja
nie gardzę takimi konkursami, bo to kawał drogi niestety, ale gdzie,
wiesz, 600 czy 700 złotych dostanę za to, że pojechałem
i przeczytałem wiersz. (Wywiad 1).*

Oprócz konkursów poeci zarabiają także pobierając stypendia, będąc prowadzącymi lub głównymi gośćmi na wieczorkach i spotkaniach literackich, współpracując z pismami literackimi, w najmniejszym zaś stopniu wydając tomiki poetyckie (ze względu na ich niewielkie nakłady). Liczba poetów, którzy utrzymują się z poezji z konieczności nie może być zbyt duża, niemniej warto zaznaczyć, że dla niektórych jest to główne źródło zarobkowania; podczas wywiadów byli oni nazywani *poetami zawodowymi* (nie *profesjonalnymi*, to określenie związane jest z nieprzeciętnymi umiejętnościami, które nie muszą iść w parze z zarabianiem na poezji).

4.5.6 Fazy procesu budowania kariery

Specyfika społecznego świata poezji powoduje, że rozpoczęcie budowania kariery nie jest związane z ukończeniem konkretnego etapu edukacji formalnej czy zdobyciem określonego zestawu umiejętności, możliwe jest więc w różnych momentach drogi życiowej poetów (por. Siciński 1971: 70). Etap świadomego kształtowania kariery rozpocząć się może jednak dopiero wraz z uświadomieniem sobie, iż światem poetyckim rządzą analogiczne zasady jak każdym innym środowiskiem i aby zostać w nim zauważonym, konieczne jest podejmowanie uporządkowanych i systematycznych działań w celu zbudowania odpowiedniej *reputacji*: wyżej oceniamy prace artysty, którego cenimy, wyżej cenimy artystę, którego prace podziwiamy:

*No tak, ja wiem, że można się przeciwko temu buntować
odruchowo, że to nie tak powinno wyglądać, ale prawda jest taka,
że musisz być znana i musisz być osobą w jakiś sposób kojarzoną,
żeby ktokolwiek ciebie śledził i chciał patrzeć na to, co ty mówisz.
Wiele osób próbuje mówić. Rozumiesz, jest taka nadprodukcja
treści, zwłaszcza w dobie Internetu, że naprawdę, gdybyś
próbowała zwracać uwagę na wszystko, to byś utonęła w
śmieciach, w związku z tym musisz dokonywać selekcji, a selekcji*

dokonujesz na tej zasadzie, że już wiesz, że warto słuchać czy tam przeczytać wiersze tego czy tego, bo już znasz już jego jakiś wiersz, to wtedy czytasz, a jeżeli trafiasz na wiersze kogoś nieznanego, to ci się nawet nie chce poświęcać tej minuty, przez którą być może mogłabyś zrobić coś lepszego. (Wywiad 2).

Wobec tego podstawowym dążeniem twórców staje się *zaistnienie* w środowisku, zaznaczenie swojej odrębności, sprawienie, by inni zechcieli sięgnąć po wiersze.

Pierwsze działania związane z budowaniem kariery mają miejsce już na etapie aspirowania do świata poezji i przejawiają się w podejmowaniu dość *chaotycznych prób* zaprezentowania swoich wierszy na jego forum, zwykle poprzez wysyłanie ich na konkursy lub do pism literackich. Początkujący poeci często wierzą, że za ich pośrednictwem zostaną odkryci i szybko staną się doceniani i sławni⁵⁷. Próby te jednak zwykle kończą się niepowodzeniem ze względu na popełniane błędy, wynikające z nieznamośności świata poezji (np. wysyłanie wierszy do pisma, które promuje zupełnie inny rodzaj poezji). Jednak niezależnie od ich wyniku, jest to pierwsze zderzenie z regułami społecznego świata poezji, w wyniku którego nowicjusze zdają sobie sprawę, że pierwotna wizja kariery jest zbyt uproszczona i *zaistnienie* w środowisku będzie o wiele trudniejsze, niż wydawało się to na początku. Szybko także dostrzegają, że bez posiadania zaplecza w postaci wsparcia od innych poetów, *zaistnienie* w szerszym obiegu literackim nie będzie możliwe, co lapidarnie ujął jeden z moich rozmówców: *najważniejsze jest środowisko, byle wejść w środowisko* (wywiad 20). Pierwszymi działaniami podejmowanymi świadomie i celowo z myślą o przyszłej karierze jest nawiązanie bliskich relacji z najbardziej aktywnymi i wpływowymi z dostępnych interakcyjnie członków świata poezji, a więc znalezienie *znaczących innych dla kariery poetyckiej*, którzy mogą zapoznać początkującego twórcę z zasadami rządzącymi budowaniem kariery, a także otworzyć drogę do pierwszych odskoczni. Od momentu, kiedy twórca zaczyna angażować się w działania świata poezji rozpoczyna się dla niego okres *terminowania*, który kończy się wraz z momentem debiutu książkowego. Najkrócej można go opisać zdaniem jednego z początkujących poetów:

No co, obecnie zajmuję się próbą wybicia, bo jeśli chodzi o świat poetycki, to nie jest to łatwe, bo uważam, że jest to jednak zamknięta struktura bardzo. (Wywiad 20).

Okres ten jest próbą odnalezienia się w realiach świata poezji, poznania jego zasad, a przede wszystkim sprawdzenia swoich umiejętności w różnych dostępnych

kanalach prezentacji, co czasami bywa postrzegane jako przejaw nachalnego lansowania się:

Dobry jest wątek, wątek młodych poetów, którzy najpierw wchodzi w środowisko lokalne, a później dostają wielkiego ciśnienia, żeby wyjść na Polskę. Jest to kurwa kupa śmiechu zawsze, bo ich metody są zawsze takie same i jak widziałś to kurwa trzy razy i widzisz po raz czwarty i kolejny, to już, to chce ci się po prostu śmiać. Zabawa polega na tym, że oni wszyscy tak strasznie nieporadnie, oni wszyscy się starają widzisz to, że starają się i swoje wiersze dopasować do tego, które już raz kiedyś pasily komuś i drugi raz powtarza się ruchy już wypróbowane, czyli: uderzać do tych pism, o których wiadomo, że coś tam, że publikacja w nich może ci dać jakiegoś kopa i zaprzyjaźniać się z różnymi ludźmi a to z tego środowiska, a to z tego, bo może się uda tak od tego, a może coś tam. (Wywiad 2).

Etap *terminowania* można także określić jako czas kolejnych debiutów: początkujący poeta wygrywa swój pierwszy konkurs, publikuje pierwszy wiersz w znaczącym piśmie literackim, organizuje pierwszy wieczór poetycki. Wszystkie te działania są niezwykle ważne, gdyż pozwalają zaistnieć w świadomości coraz większej liczby osób zaangażowanych w działania społecznego świata poezji. Jednak dopiero wydanie samodzielnego tomiku jest rzeczywistym debiutem, który, biorąc pod uwagę częstotliwość ukazywania się tego rodzaju publikacji, na kilka lat wyznacza pozycję w świecie poezji, jest pierwszym znaczącym „dowodem” na poetycki sukces lub porażkę, o ogromnym znaczeniu dla tożsamości twórcy. Stanowi także symboliczne włączenie do świata poetów: dopiero od tego momentu twórca, który do tej pory „krążył” w poetyckim świecie, może zostać uznany za jego pełnoprawnego członka:

On jest strasznie młody, on jest takim młodym poetą, on w tym roku jest chyba na pierwszym roku studiów i on nie wydał książki. Więc on nie istnieje w poetyckim świecie. To znaczy, on istnieje w świadomości, natomiast trudno jest wyrokować i mówić coś o autorze, który nie wydał książki, bo ja czytałem pięć wierszy, ktoś czytał osiem, mogą być inne i wiesz. Ja nie mogę na podstawie kilku tekstów, nie wiem, co on z tego zrobił. A tomik zostaje. Tomik możemy omówić. (Wywiad 1).

Debiut poprzedzony jest zwykle kilkuletnią pracą nad własnym stylem i warsztatem. Jest to niezwykle ważne, gdyż, jeśli debiutancka książka przejdzie bez echa w świecie poezji, czyli nie uda się nią zainteresować recenzentów, redaktorów, a przede wszystkim innych twórców, dzięki czemu będzie ona dyskutowana

w środowisku, jej wydanie zaspokoi, co najwyżej ambicję poety, nie przekładając się w żaden sposób na jego karierę, a nawet zmniejszając szanse na wydanie drugiego tomiku w przyszłości. Dlatego moment debiutu jest starannie wybierany, nierzadko z pomocą bardziej doświadczonych poetów, którzy pełnią rolę *konsultantów*:

Wiesz, ja już wcześniej myślałem, żeby tą książkę wydać i dałem tych wierszy czterdzieści, bo już mi się wydawało, że to już jest ten moment. Kiedyś później mi się już wydawało, że to ten moment i wysłałem te wiersze jakoś w marcu czy grudniu do paru osób i gadałem z nimi o tym. Potem jednak jakoś tak miałem, że uznaliśmy, że jednak warto poczekać i potem jeszcze trochę napisałem tych wierszy i później jeszcze z pół roku minęło czy rok. (Wywiad 19).

Warto zaznaczyć, że dla niektórych twórców wydanie tomiku jest celem samym w sobie, zaspokojeniem marzeń, by mieć własną książkę, którą można pokazywać znajomym. W takim przypadku tomik nie jest (i z założenia nie ma być) odskocznią do kariery. Jeśli jednak spotka się z pozytywnym oddźwiękiem w środowisku, może zainicjować proces zmiany dotychczasowej wizji roli i owocować intensyfikowaniem działań podejmowanych w celu budowania kariery, a także wzrostem aspiracji i korygującym przeniesieniem odniesienia.

Kończąc etap terminowania poeta zajmuje pewne miejsce w hierarchii świata poezji, które jest pozycją wyjściową do podejmowania dalszych działań na etapie intensywnego budowania kariery. Tym bardziej, że szybko okazuje się, że upragniony moment debiutu jest dopiero początkiem drogi poetyckiej:

A to, że ktoś gdzieś docenił to kiedyś i był debiut to jeszcze nic nie znaczy. Ja podchodzę do tego tak, że teraz trzeba się postarać i to robię tak samo, jak uczę się prawdziwej pokory. (Wywiad internetowy 6).

Debiutantom często towarzyszy niewyrażony wprost nacisk innych członków środowiska na kontynuowanie kariery, wspierany przekonaniem, że osiągniętą pozycję trzeba potwierdzić kolejną książką, na podobnym, a najlepiej wyższym poziomie. Sytuację tę można podsumować cytatem z jednego z wywiadów: *kiedy tę machinę się rozpędzi, nie sposób jej zatrzymać* (wywiad 18). Udany debiut rozpoczyna więc okres *intensywnego budowania kariery*, w którym poeta podejmuje szereg działań mających na celu podniesienie swojej pozycji w środowisku (nawiązywanie nowych kontaktów, stosowanie odskoczni do kariery) oraz

zbudowanie i podtrzymanie *reputacji*, będącej podstawą prestiżu w świecie poezji⁵⁸. Etap ten zwykle pokrywa się z okresem najbardziej intensywnych działań twórczych.

Symptomy rosnącego prestiżu świadczą o przechodzeniu do stadium, które można nazwać etapem *kariery dojrzałej*. Jednym z objawów zmiany pozycji w środowisku może być odwrócenie akcentów w kontaktach z innymi członkami świata poezji – z osoby, która prosi o radę czy pomoc bardziej doświadczonych poetów, twórca staje się kimś, do kogo inni zwracają się z prośbą o ocenę wierszy:

Czasami ktoś do mnie napisze, potrzebuje jakiejś opinii, przychodzą jakieś maile. Niektórzy, wiesz, uważają, czują, że muszą mi to [tomiki – IŚ] przysłać. Tylko, że ja ich krytykuję i to jest dla nich przykre. (Wywiad 1).

Tym samym autor, który do niedawna szukał *profesjonalnego znaczącego innego* sam się nim staje dla początkujących poetów.

Innym symptomem wzrastającego znaczenia w środowisku jest także zauważalna zmiana sytuacji przetargowej danego poety w kontaktach z wydawcami i redaktorami pism, którzy sami zaczynają zabiegać o kontakty i publikacje tekstów w przygotowanych przez siebie wydawnictwach, oferując także większy wpływ na ich ostateczny kształt:

Nie chodzi o to, że jestem tak dumny, że nie wysyłam do pism literackich, bo czasami tam proponuje wiersze, ale nie proszę tylko wysyłam moje propozycje, moje wiersze. A po ukazaniu się mojej książki z dziesięć pism zgłosiło się do mnie, same, że chcą. I to jest też satysfakcja. (Wywiad 1).

Dowodami na umacnianie pozycji jest także posiadanie grupy kontynuatorów, naśladowczych „dykcję”, stylistykę danego poety; także w tym przypadku mamy do czynienia z różnymi poziomami oddziaływania: na poziomie lokalnym dojrzała kariera może objawiać się prowadzeniem własnej grupy poetyckiej, na ogólnopolskim, wywieraniem znaczącego wpływu na ogólny kształt współczesnej poezji.

Ostatecznym dowodem na osiągnięcie dojrzałego etapu kariery jest sytuacja, kiedy nazwisko danego poety rozpoznawane jest nie tylko w środowisku, ale także poza nim, w szerszych kręgach społecznych, a jego wiersze trafiają do podręczników literatury. Biorąc jednak pod uwagę rozczłonkowanie świata poezji oraz długotrwałość procesu budowania pozycji, równie ważnym dowodem na poetycki sukces może być uznanie otrzymywane od innych poetów, którzy postrzegają twórcę,

jako autorytet i wzór do naśladowania (por. symboliczny znaczący inny, podrozdział 4.3.1):

Wszyscy oczywiście wiedzą dokładnie i Zadura też czuje, że jest absolutnym guru dla nie tylko młodych poetów, ale też dla takich, jak na przykład Foks czy Świetlicki i inni wielcy starszego czy tam średniego pokolenia. (Wywiad 1).

Jednak nawet osiągnięcie tego poziomu nie zwalnia poety z konieczności kontynuowania działań w świecie poezji. Kariera musi być cały czas podtrzymywana, a wypracowana pozycja nieustannie potwierdzana, by dany twórca nie „wypadł” z poetyckiego obiegu i nie stał się poważaną przez wszystkich legendą, która jednak nie wywiera już żadnego wpływu na kształt świata poezji, nie proponuje niczego nowego (por. Wallis 1964: 79):

Bo często w poezji bywa tak, że, nie zawsze, nie musi oczywiście tak się zdarzać zawsze, że nie można pisać pod koniec życia dobrych wierszy. Szymborska po nagrodzie Nobla nie napisała niczego interesującego, co wcale nie przekreśla jej twórczości, bo to, co napisała do tej pory jest naprawdę fajne i w środowisku jest taka świadomość. (Wywiad 1).

Poeta dopóty istnieje w świecie poezji, dopóki jest komentowany, dyskutowany, jego poezja znajduje odbiorców. Stąd konieczność ciągłego przypominania o sobie poprzez podejmowanie określonych działań (por. kotwice kariery).

Paradoksalnie, źródłem trudności, z którymi musi zmierzyć się twórca na tym etapie kariery może być także, zbyt duży sukces, który go „zablokuje”. W grę wchodzi bowiem obawa czy kolejne wiersze dorównają tym, które przyniosły uznanie. Zwykle, strategią pozwalającą poradzić sobie z tym uczuciem jest wycofanie się, choćby tymczasowe z głównego obiegu świata poezji:

Ja po dostaniu tej nagrody [Nagrody Nobla – IŚ] absolutnie nie myślałem o tym, żeby napisać jakieś wielkie dzieło, które byłoby godne...(…) Przeciwnie – zwróciłem się w stronę pisania bardzo prywatnego, wierszy po polsku, nie troszcząc się o to, czy one kiedykolwiek będą przetłumaczone i czy są przetłumaczalne. (Cz. Miłosz w: Gorczyńska 1992: 236).

Dodatkową konsekwencją sukcesu jest także wzmożone zainteresowanie czytelników wcześniejszymi etapami drogi poetyckiej danego twórcy, które wiąże się na przykład z poszukiwaniem wczesnych wierszy, z których autor zwykle nie jest zadowolony:

Teraz naturalnie wygrzebali jakieś moje wiersze przedwojenne, ogłaszane w pismach, ale nigdy nieumieszczone w książkach i człowiek czuje się dość głupio. (Cz. Miłosz w: Gorczyńska 1992: 19).

Tego typu działania mogą być odbierane jako zagrożenie dla reputacji a także tożsamości poety i zwykle wywołują reakcję mającą na celu ich ochronę (np. próby przejęcia kontroli nad wcześniejszymi etapami kariery, limitowanie informacji o jej dokładnym przebiegu czy wręcz ukrywanie tych faktów, które mogłyby podważyć obecny wizerunek twórcy).

Jeszcze inny rodzaj niepewności może wiązać się z wchodzeniem do świata poezji kolejnych twórców, którzy nierzadko próbują budować swoją karierę i tożsamość w opozycji do uznanych poetów, podważając ich autorytet, krytykując styl pisarski. Tym samym problemy z podtrzymywaniem kariery poetyckiej, a więc pośrednio także tożsamości, nie ustają do końca funkcjonowania danego twórcy w społecznym świecie poezji.

4.5.7 Efekt świętego Mateusza

W zaprezentowanych powyżej mechanizmach budowania kariery poetyckiej można odnaleźć liczne analogie do opisywanego na gruncie nauki efektu św. Mateusza (*the Matthew effect*; Merton 1968, 1988; por. Wagner 2005), wyjaśniającego zasady kumulowania uznania i dorobku naukowego. Zgodnie z tą perspektywą, pozycja zajmowana przez danego naukowca w świecie nauki, jego tytuł i dorobek publikacyjny nie tylko umożliwiają, ale wyraźnie zwiększają szanse dalszego rozwoju naukowego; i odwrotnie, brak tych osiągnięć znacząco utrudnia ich zdobycie. Przekładając tę sytuację na świat poetycki mamy do czynienia z zjawiskiem umacniania pozycji poetów, którzy osiągnęli już uznanie i prestiż, kosztem debiutantów czy twórców średniego pokolenia, którzy mają trudności z zaistnieniem w szerszym obiegu literackim i przekonaniem odbiorców, że ich teksty także są warte czytania. Wynika to w dużej mierze z działań podejmowanych przez teoretyków

świata sztuki, krytyków, redaktorów, którzy są nieufni w stosunku do młodych twórców, często uprawiających odmienną i nieakceptowaną przez nich poetykę; z drugiej strony związani są więzami przyjaźni z uznanymi twórcami:

Prymat, jeśli idzie o w miarę powszechną wiedzę o ich twórczości, dźwierzą Starzy Mistrzowie. Wiadomo, lubimy to, co znamy. Nowe tomiki np. Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego, są komentowane i nagłaśniane, bo działa tu zasada zasiedzenia w kulturze, wymiaru twórczości, rangi i dorobku oraz wieloletnia obecność pisarzy w świadomości zarówno czytelników, jak i – uwaga! – redaktorów. (Klejnocki 2006).

Pozycja, jaką autor zajmuje w świecie poezji, wpływa także na odbiór jego wierszy przez czytelników. Można zauważyć, że w przypadku znanych twórców odbiorca dłużej pochyla się nad tekstem, poszukując w nim wyższych wartości artystycznych, a jeśli ich nie znajduje, jest skłonny obwinić raczej siebie (nie rozumiem wiersza) niż autora (wiersz jest słaby). Podobnej cierpliwości raczej nie wykazuje się w stosunku do wierszy mniej znanych twórców, które często z góry oceniane są jako mało wartościowe. Ciekawym eksperymentem przeprowadzanym przez samych poetów, udowadniającym te odmienne nastawienia jest zamieszczanie (pod pseudonimem) na portalach poetyckich mniej znanych wierszy uznanych autorów z prośbą o ich komentarz. Jak się okazuje, dopóki ktoś nie rozpozna prowokacji, wiersz jest surowo oceniany i komentowany; w momencie, gdy okazuje się, że autorem jest poeta z parnasu literatury, dyskusja zamiera lub przeradza się w rozważania nad sensownością podobnych praktyk. Słaby wiersz uznanego poety jest „wypadkiem przy pracy”; słaby wiersz mniej znanego twórcy może być podstawą do etykietyzacji i na długo zamknąć mu drogę do kariery.

4.6 Kontekst niepewności

Nieodłącznym elementem procesu stawania się poetą, jest kontekst niepewności, który przenika niemal wszystkie opisane przeze mnie powyżej subprocesy, wpływając na każdy z nich i tym samym silnie interweniując w przebieg całego procesu stawania się poetą. Tak duże jego znaczenie wynika z faktu, iż niepewność dotyczy każdej z podejmowanych przez twórców aktywności. Już sama podstawowa czynność – pisanie wierszy, niesie za sobą szereg możliwych trudności. Wiążą się z nią bowiem wątpliwości, co do wartości powstających utworów, a także

celowości ich tworzenia: praca, jakiej wymaga powstanie wiersza, nie jest rekompensowana ani przez korzyści finansowe, ani przez prestiż i uznanie społeczne. Pojawia się więc poczucie niesprawiedliwej dysproporcji między staraniami poety a minimalnymi reakcjami ze strony społeczeństwa (por. Wallis 1964: 116). Tak więc poeta, budując swoją rolę, cały czas musi upewniać siebie, że to, co robi, robi „po coś”, że nie jest to działanie bezcelowe. Zbudowanie takiego przekonania utrudniają jednak typowe dla każdej pracy twórczej okresy zastoju, które mogą trwać nawet kilka miesięcy czy lat:

Dodatkową trudnością jest fakt, że chyba jak każdy twórca, mam chwile zwątpienia, pytając siebie, „po co to wszystko?”, mając poczucie zmarnowanego czasu. Więc nie mam tej zaślepiającej pewności, że to, co robię jest słuszne i potrzebne komukolwiek, nawet mnie samemu. (Wywiad 12).

W rezultacie poeta nigdy nie czuje się w swojej roli zbyt pewnie, gdyż w każdej chwili może się okazać, że nie jest w stanie dłużej wykonywać podstawowej czynności:

W ogóle cała ta kariera literacka, całe to pisanie polega na tym, że człowiek myśli: no, krzyżyk, kropka, już dość. Już nic więcej. Nie można przeciągać struny. Zresztą bardzo często ma się jałowe okresy, poczucie pewnej impotencji. Człowiek sceptycznie odnosi się do swoich możliwości i potem raptem coś dziwnego wyskakuje – i jest. (Cz. Miłosz, w: Gorczyńska 1992: 163)

Innym źródłem niepewności i możliwych zwątpień są wysokie wymagania, jakie poeci stawiają przed sobą i swoją poezją:

Jeżeli poezja, mogę nawet tak zaryzykować, to już jest moje zdanie, że jeżeli poezja nie bulwersuje i nie zaskakuje to jest nudna, stara i ograna poezja powinna wyprzedzać swoją epokę, powinna odcinać się od tego, co było. Bo to, co dzisiaj jest uznawane, to już jest z reguły wtórne, no, bo o tym wiedzą wszyscy. (Wywiad 1).

Wobec takich oczekiwań poeci mogą mieć wątpliwości czy ich własna twórczość prezentuje poziom, który uprawnia ich do nazywania się poetami. Sytuację komplikuje fakt, że nie ma jasnych, uznawanych przez wszystkich uczestników świata poezji kryteriów oceny wierszy, dzięki którym można byłoby jednoznacznie stwierdzić, jaka poezja jest wartościowa:

To zależy też od stopnia odbiorcy, jeden powie, że świetne, że podoba mu się, drugi, że o, tu taka przerzutnia, tu taki środek, tu taki, a trzeci: o, banal, to wszystko już było. (Wywiad 20).

Próba poradzenia sobie z niepewnością może być budowanie kariery poetyckiej, która ma pełnić rolę obiektywnego potwierdzenia wysokiej jakości wierszy. Jednak, jak się okazuje, nawet pomyślnie rozwijająca się kariera tylko częściowo może stłumić pojawiające się wątpliwości, gdyż jest ona postrzegana jako nieprzewidywalna, zmienna, niestała i w każdej chwili może ulec zerwaniu, podważając zbudowaną na jej podstawie koncepcję siebie⁵⁹:

Wiesz, z karierą poetycką jest tak, że wszystko się dobrze zapowiada, wiesz, że jest tak dobrze i jest książka, i wszyscy mnie chwalą, i jest tak miło ((śmiech)), ale wiesz, to jest też trochę szczęście i w większości przypadki. (Wywiad 19).

Uczestnicząc w świecie poezji twórcy mają okazję na bieżąco obserwować spektakularne porażki poetów, którzy kiedyś „dobrze się zapowiadali”, niską frekwencję na spotkaniach twórców, którzy, zdaniem środowiska, piszą interesujące wiersze. W takiej sytuacji trudno przywiązywać się do własnej pozycji. Tym bardziej, że niepewność wzmacniają mechanizmy rządzące światem sztuki, w którym ostateczną weryfikacją dla dzieła, a więc także dla jego twórcy, jest znalezienie się w kanonie i przetrwanie w pamięci następnych pokoleń (por. Gołaszewska 1984a). Historia literatury zna wiele przypadków twórców, którzy przez współczesnych byli uznawani za wybitnych, ale ich dorobek został unieważniony przez zmiany obowiązującej estetyki, mody. Świat sztuki podtrzymuje pamięć tylko o niektórych artystach, innych skazując na niebyt (por. Żółkiewski 1977; Becker 1982: 218-225). Tak więc, pomimo gromadzenia obiektywnych wskaźników, potwierdzających poetycki poziom, a więc także tożsamość poety, tylko czas może ostatecznie zweryfikować prawomocność autodefinicji. Podobnie, tylko z perspektywy lat, kiedy wpływ poety na losy danego wiersza maleje, gdy nie podejmuje on osobistych zabiegów wokół swej kariery, a jego powiązania towarzyskie wygasają, można określić wartość jego utworów (Golka 1995: 138). Jest to kolejne źródło niepewności dla twórców, którzy nie mogą być pewni, jak ich dzieła zostaną ocenione przez potomnych.

Dodatkowym elementem podsycającym poczucie niepewności jest także segmentacja i rozczłonkowanie społecznego świata poezji. W konsekwencji potwierdzenie tożsamości uzyskiwane w jednym subświecie nie gwarantuje jego

uznania w innym. Także obiektywne wskaźniki, które wydawać by się mogły niepodważalnymi dowodami potwierdzającymi „jakość” poety i postulowaną tożsamość, mają jedynie lokalne uprawomocnienie: zbierane są zawsze w ramach konkretnej grupy i mogą być podważone w innych.

W związku z tym, niepewność zwykle towarzyszy poetom przez wszystkie lata twórczości, kiedy to zdają się być zawieszeni pomiędzy momentami, w których są pewni swojej tożsamości, a wątpleniami wynikającymi z poczucia niedostosowania do stawianych przed nimi wymagań, niepowodzeń w budowaniu roli i kariery czy nawiązywaniu relacji z innymi członkami społecznego świata poezji:

Czuję się tak [poetą – IŚ] momentami, ale później jest mi wstyd i długo się tak nie czuję, bo to przecież próżność, bo w naszym społeczeństwie poeta kojarzy się z czymś wielkim, podniosłym, patetycznym, poeci zapisywali się na kartach historii. Bo wiesz, ja to czuję, że nie znam się na literaturze, na poezji, że nie mam tej wiedzy, a jednak coś tworzę, a to jest bardzo takie próżne i samozwańcze, a więc później się tego wstydzę i hamuje mnie to. (Wywiad 16).

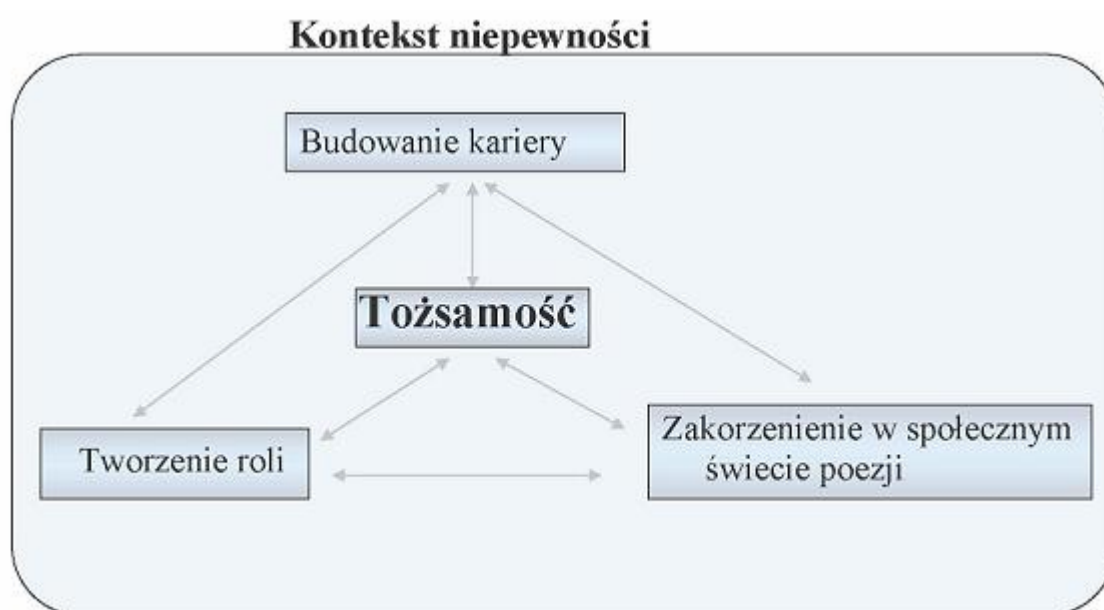
Mamy więc do czynienia ze swoistą huśtawką tożsamości o bardzo wysokich amplitudach: twórca waha się od podejrzeń, że może nazwać siebie poetą, po przekonanie, że taka definicja na pewno mu nie przysługuje. Lapidarnie ujął to jeden z uczestników czatu internetowego⁶⁰: to huśtawka między depresijką a euforyjką. Wahania te są niezwykle bolesne dla twórcy, gdyż są nieustannym zagrożeniem dla jego samooceny i wymuszają ciągle monitorowanie jaźni poprzez upewnianie się w trakcie interakcji, że jest tym, kim myśli, że jest (Mead 1975). Próbą poradzenia sobie z tym nieustannym napięciem jest podejmowanie pracy nad kontekstem niepewności poprzez budowanie roli i kariery poetyckiej oraz nawiązywanie ścisłych kontaktów z członkami społecznego świata poezji (patrz rys.1). Jednak, jak wielokrotnie zwracałam uwagę w niniejszej pracy, niepewność pozostaje podstawowym uczuciem, towarzyszącym procesowi stawania się poetą. Poprzez działania podejmowane w toku tego procesu może ona zostać stłumiona, ale nie całkowicie pokonana.

Jak się wydaje, kontekst niepewności towarzyszy procesowi budowania tożsamości nie tylko w świecie poezji. A. Wallis pisząc o środowisku plastyków, podkreśla ich „drażliwość”, która wynika z nieustannego potencjalnego i rzeczywistego zagrożenia odrzuceniem ich twórczości, konkurencji ze strony innych członków środowiska czy wreszcie z obaw przed zmianami, jakie zachodzą w sztuce

w wyniku jej rozwoju (1964: 175). Być może jest to więc bardziej uniwersalny mechanizm, który dotyczy także innych dziedzin sztuki, możliwe, że innych zawodów twórczych. Jest to jednak hipoteza, która wymaga dalszych badań.

Podsumowując ten wątek można wysnuć paradoksalny wniosek, że nieusuwalny kontekst niepewności umożliwia przetrwanie i rozwój społecznego świata poezji, gdyż pokonywanie go związane jest ze wzmożoną pracą nad tożsamością, z budowaniem roli i kariery w celu upewnienia siebie i innych o prawomocności budowanej autodefinicji.

Rys. 1 Kontekst niepewności.



Źródło: Opracowanie własne.

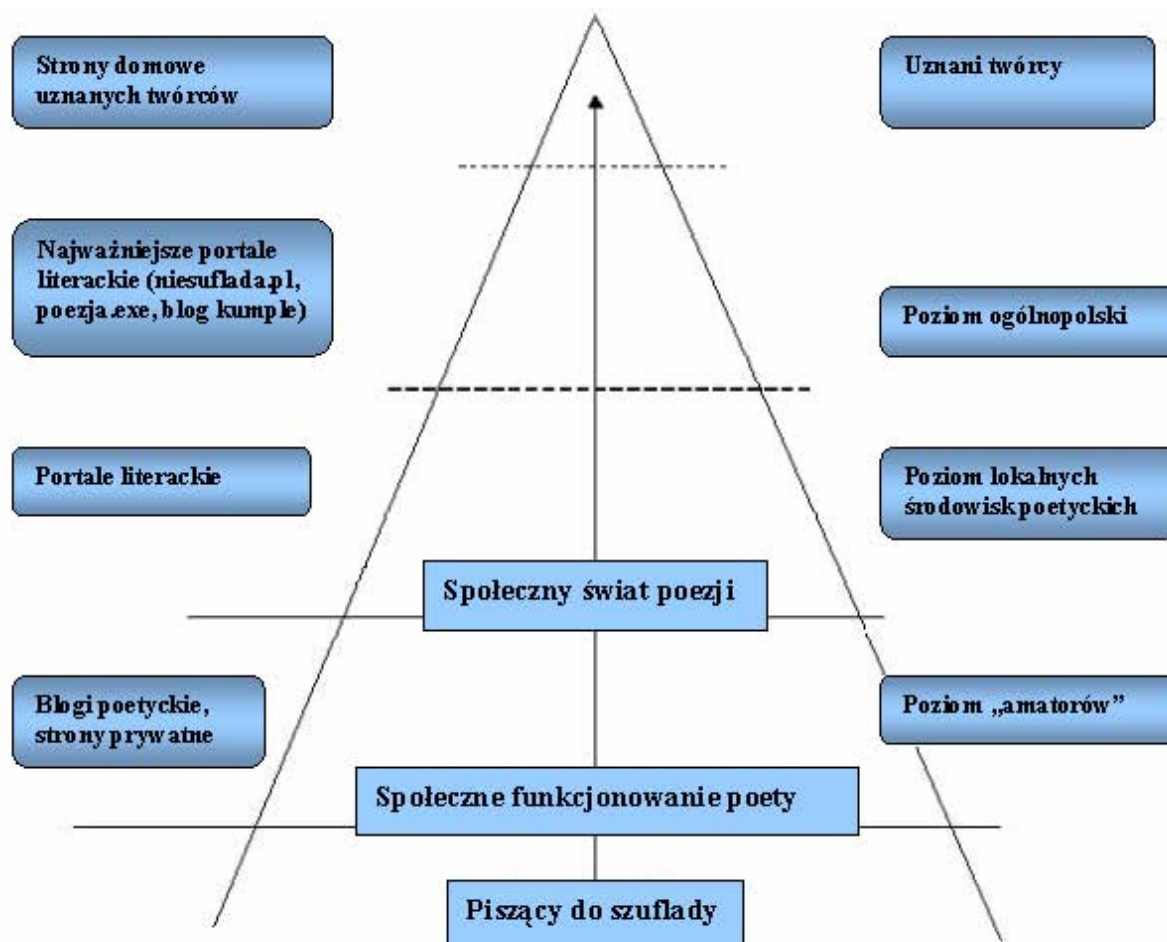
4.7 Społeczny świat poezji – wybrane zagadnienia

4.7.1 Mapa percepcyjna społecznego świata poezji

Warunkiem pomyślnego przebiegu procesu stawania się poetą, jak starałam się pokazać w niniejszej pracy, jest uczestnictwo w społecznym świecie poezji. To proste stwierdzenie komplikuje się, gdy weźmiemy pod uwagę silne zróżnicowanie tego świata. W jego ramach można bowiem wyróżnić kilka poziomów, z których każdy ma złożoną strukturę wewnętrzną, będącą mozaiką składających się na niego grup i jednostek (obrazuje je rys. 2). Przedstawiony poniżej podział jest swego rodzaju mapą percepcyjną świata poezji, która wyłoniła się w wyniku obserwacji, a także

podczas wywiadów swobodnych i nieformalnych, jako wynik spontanicznego teoretyzowania jego aktywnych uczestników oraz tych twórców, którzy aspirując do niego, prezentowali perspektywę zewnętrznego obserwatora (por. Hammersley, Atkinson 2000 : 60).

Rys. 2 Mapa percepcyjna społecznego świata poezji



Źródło: opracowanie własne.

Zdecydowane najliczniejszym segmentem świata poezji, niezauważanym przez jego aktywnych uczestników, są twórcy piszący wiersze „do szuflady”. We wszystkich wywiadach byli oni sytuowani poza światem poezji, jako grupa⁶¹ całkowicie wyłączona z jego aktywności i nie mająca wpływu na jego kształt. Można więc powiedzieć, że twórcy, którzy nie prezentują publicznie swoich utworów, nie istnieją (w sensie społecznym) jako poeci. Ta niewidoczna, marginalizowana i sama siebie marginalizująca grupa (poprzez nie podejmowanie prób włączenia się w obieg świata poezji), jest jednak niezbędna dla jego funkcjonowania. To właśnie z niej rekrutują się nowi, aktywni uczestnicy tego świata, ale także bierni odbiorcy: nabywcy tomików i publiczność spotkań poetyckich. Warto zaznaczyć, że jest to grupa bardzo

zróznicowana wewnętrznie; składają się zarówno twórcy, którzy nigdy nie zdecydują się pokazać komukolwiek swoich tekstów, jak i tacy, którzy bardzo szybko debiutują i przenoszą się na wyższe piętra w hierarchii społecznego świata poezji.

Kolejny poziom tworzą amatorzy, ludzie, którzy piszą wiersze i funkcjonują jako poeci, ale wyłącznie w ramach wąskich grup rówieśniczych, koleżeńskich czy rodzinnych⁶². Poziom ten, mimo iż jest zauważany przez moich rozmówców, sytuowany jest poza bądź na obrzeżach świata poezji, jako nie odgrywający większego wpływu na jego kształt. Tak więc poszczególni twórcy, nawet jeśli mają swoje grono czytelników, znajdują się poza środowiskiem, gdyż nie spełniają podstawowego kryterium, jakim jest branie aktywnego udziału w działaniach świata poezji i nawiązywanie relacji z innymi jego uczestnikami. Ograniczone uczestnictwo w spotkaniach, konkursach, incydentalne czytelnictwo prasy profesjonalnej owocuje słabym rozeznaniem w specyfice świata poezji, a to z kolei przyczynia się do jeszcze większego odizolowania twórców od jego głównego nurtu. Co ciekawe, zabarwione pejoratywnie określenie „amatorzy” używane jest zarówno przez poetów zajmujących wyższe pozycje w hierarchii społecznego świata, jak i samych zainteresowanych, którzy podkreślają w ten sposób długą drogę, jaka jest przed nimi do pełnego członkostwa w świecie poezji. Nie wszyscy podejmują trud przebycia tej drogi; niektórzy nie próbują zmienić swojej pozycji, traktując pisanie jako hobby; innym, mimo prób, nie udaje się awansować; trzon tej grupy stanowią zaś twórcy, którzy podejmują mniej lub bardziej zdecydowane próby włączenia się do głównego nurtu świata poezji, świata profesjonalistów. Często w tym celu tworzą swego rodzaju grupy „wsparcia”, pomagające sobie nawzajem w zdobywaniu wiedzy o środowisku, wymieniające uwagi na temat swojej poezji, kibicujące na turniejach poetyckich. Dostarczanie tego typu wsparcia jest głównym zadaniem grup poetyckich zakładanych przez początkujących twórców⁶³.

Kolejnym poziomem, a jednocześnie pierwszym, postrzeganym przez moich rozmówców jako część składowa społecznego świata poezji, jest poziom lokalnych środowisk poetyckich. Składają się na niego grupy literackie o różnym stopniu sformalizowania, luźne środowiska skupione wokół domów kultury, wydziałów filologicznych, lokalnie działających pism literackich czy wyrazistych osobowości. Charakterystyczną cechą jest samowystarczalność takich grup. Zwykle posiadają one zasoby konieczne do wydawania własnych tomików i antologii, organizowania konkursów poetyckich, utrzymują ścisłe kontakty z redaktorami lokalnej prasy,

urzędnikami w wydziałach kultury, w związku z tym zapewniają swoim członkom możliwość podejmowania wszystkich działań związanych z rolą społeczną poety, co może owocować zajmowaniem wysokich pozycji w hierarchii lokalnej społeczności, ale rzadko przekłada się na uznanie w szerszych kręgach społecznego świata poezji. Najbardziej aktywni członkowie środowisk lokalnych, którym uda się nawiązać współpracę z ogólnopolskimi pismami literackimi i znaczącymi wydawnictwami, mogą zasilić środowisko ogólnopolskie⁶⁴, czyli elitę świata poezji, złożoną z autorów mieszkających na terenie całego kraju, których łączą zbieżne przekonania na temat poezji, roli poety, a także zbliżona, wysoka, pozycja w hierarchii tego społecznego świata i uznanie, jakim się w nim cieszą. Są to poeci, którzy nie tylko dużo piszą, ale także aktywnie uczestniczą w życiu społecznego świata i współtworzą jego dyskurs. Należy jednak zaznaczyć, że nie jest to grupa jednolita wewnętrznie; wręcz odwrotnie, dzieli się na liczne subświaty⁶⁵, które powstają wokół pism i wydawnictw (tworząc „stajnię” danego wydawcy czy redaktora). Jest to bardzo ciekawe zjawisko, gdyż mimo iż grupy takie mają charakter nieformalny, tworzone są oddolnie i spontanicznie, są jednak ściśle związane, by nie powiedzieć uzależnione od sformalizowanych instytucji obiegu sztuki, co niewątpliwie wpływa na ich funkcjonowanie (por. Golka 1986: 154). Charakterystyczną cechą tych środowisk jest ich hermetyczność oraz podobna jak w przypadku środowisk lokalnych, samowystarczalność, która sprzyja wytwarzaniu silnej identyfikacji wśród członków. Każdy subświat posiada własne kanały prezentacji, sieci kontaktów między innymi z krytykami, którzy legitymizują prezentowaną wizję poezji. Z uwagi na to, że uczestnictwo w nim wiąże się z wyznawaniem określonej ideologii oraz przekłada się na liczne korzyści, zwykle ma ono charakter długotrwałych, osobistych relacji, zaś przejścia z jednego do drugiego subświata bywają traktowane jako zdrada i nie zdarzają się zbyt często.

Wśród uczestników poziomu ogólnopolskiego można wyodrębnić „szczyt” społecznego świata poezji, który stanowi wąska grupa poetów cieszących się prestiżem i uznaniem zarówno w środowisku jak i w szerszych kręgach społecznych. Są oni nie tyle aktywnymi „praktykami”, gdyż jak zaznaczyłam, miejscem, w którym pojawiają się nowe prądy jest raczej poziom ogólnopolski, co raczej „żywymi legendami”, instytucjami legitymizującymi istnienie świata poezji i cementującymi tradycję i ciągłość. „Szczyt” tworzy zaledwie kilku twórców, którzy w ciągu dziesięcioleci budowania swojej kariery i reputacji zdołali wypracować silną pozycję, stając się autorytetami zarówno dla innych poetów jak i dla szerszego społeczeństwa.

Co ciekawe, dla obserwatorów spoza świata poezji jest to jedyny widoczny jego poziom, często utożsamiany z całym środowiskiem. Wiąże się to ze specyfiką edukacji formalnej w zakresie literatury, w toku której poznaje się przede wszystkim tych twórców, którzy powszechnie uznawani za dobrych poetów; także wyłącznie oni pojawiają się w ogólnodostępnych masowych mediach; może to sprawiać wrażenie, że poza kilkoma znanymi nazwiskami nie ma żadnych innych godnych zainteresowania poetów.

Warto także zauważyć, że poeci sytuujący się na najwyższych poziomach świata poezji przy okazji przekładów wierszy, odbierania międzynarodowych nagród czy odbywania stypendiów zagranicznych, nawiązują kontakty z twórcami na całym świecie, tworząc w ten sposób zręby środowiska na poziomie międzynarodowym.

Wyróżnione przeze mnie poziomy świata poezji mają swoje odpowiedniki także w świecie wirtualnym⁶⁶. W Internecie można znaleźć zarówno domowe strony i blogi prowadzone przez amatorów i czytane przez ich znajomych (co stanowiłoby odpowiednik poziomu amatorskiego), jak i strony zakładane przez grupy poetyckie (odpowiednik poziomu lokalnych środowisk). Odpowiednikiem poziomu ogólnopolskiego są zaś rozbudowane serwisy poetyckie (np. nieszuflada.pl, poezja.exe), które dzięki atrakcyjnym propozycjom (konkursy poetyckie, translatorskie, czaty z uznanymi twórcami) przyciągają do siebie także tych twórców, którzy aktywnie działają na poziomie ogólnopolskim świata poezji w „realu”. W ten sposób tworzy się wirtualny odpowiednik realnie istniejącego subświata poezji. Z uwagi na charakter Internetu i jego ogólną dostępność oddziaływanie internetowych publikacji może być, przynajmniej potencjalnie, dużo szersze niż tradycyjnych papierowych wydawnictw: tzn. może się zdarzyć tak, że strona domowa amatora zostanie zauważona i doceniona przez ważne środowiska poetyckie i przyczyni się do przyspieszenia kariery poety. Jednak z prowadzonych wywiadów wynika, iż faktyczny zakres oddziaływania tych stron w przypadku amatorów jest ograniczony do najbliższego kręgu znajomych.

Dla aktywności podejmowanych w Internecie charakterystyczne jest zorientowanie na dwa cele; z jednej strony poeci próbują zbudować reputację i zdobyć sieć czytelników wśród Internautów, jednocześnie podejmując bardzo intensywne działania w celu rozwinięcia kariery poza Internetem, w „normalnych”, tradycyjnych ścieżkach. Wiąże się to z brakiem legitymizacji dla tego kanału aktywności poetyckiej,

a co za tym idzie, ambiwalentnym wartościowaniem zbudowanej za jego pośrednictwem kariery.

W świecie poezji można także odnaleźć osoby funkcjonujące niejako poza opisanymi przeze mnie podziałami⁶⁷, które nie są ściśle związane z żadnym środowiskiem, ale funkcjonują w ramach jednego z opisanych poziomów, chociażby przez fakt brania udziału w konkursach poetyckich organizowanych przez konkretne grupy czy publikowania wierszy w takich a nie innych pismach. Osoby te postrzegane są jako dość problematyczni członkowie świata poezji, gdyż mimo iż uczestniczą w jego działaniach, nie wykazują odpowiedniego zaangażowania, a wręcz odwrotnie, przyjmują często rolę krytyków i demaskatorów praw rządzących środowiskiem. Czasami także, funkcjonując na przecięciu różnych grup pozostających z sobą w konflikcie przyjmują rolę mediatora, łącznika czy tłumacza przyjmowanych przez nich perspektyw (por. koncepcja ludzi marginalnych; Hughes 1970).

Uczestników świata poezji można różnicować także ze względu na zakres działań podejmowanych w celu awansu na wyższy poziom w hierarchii środowiska, a także stopień zaangażowania w jego funkcjonowanie. Z tego punktu widzenia możemy wyróżnić uczestników najbardziej zaangażowanych (highly involved), którzy stanowią rdzeń (core) tego świata, wyznaczają kurs rozwoju poezji, nadają ton i tempo istniejących w jego ramach dyskusji (są to przede wszystkim członkowie ogólnopolskich środowisk poetyckich). Na przeciwległym krańcu znajdują się osoby mniej zaangażowane w podejmowane działania, sytuujące się na bardziej peryferyjnych pozycjach (barely involved), często uczestniczący jednocześnie w innym społecznym świecie, który jest dla nich ważniejszy (Clarke 1990: 19; 1991: 132; Strauss 1993: 213; Kacperczyk 2005a: 170). Trzeba jednak zaznaczyć, że podziały te są płynne i zmieniają się wraz ze zmianami zachodzącymi w świecie poezji.

Z perspektywy społecznego świata poezji proces stawania się poetą można przedstawić jako stopniowe osiąganie kolejnych jego poziomów poczynając od etapu pisania wierszy „do szuflady”, poprzez funkcjonowanie w kręgu znajomych, zajęcie określonej pozycji w lokalnym środowisku poetyckim, po awans do środowiska ogólnopolskiego, a docelowo zdobycie miejsca w panteonie świata poezji. Oczywiście tylko nielicznym twórcom udaje się przebyć tę drogę do końca. Większość z nich zatrzymuje się na którymś z etapów, zasilając jeden z opisanych przeze mnie poziomów świata poezji.

4.7.2 Społeczny świat poezji – kolektywizm versus indywidualizm

Niezwykle interesującą kwestią, jaka uwidoczniła się podczas badań nad światem poezji jest istnienie nieusuwalnego napięcia leżącego u jego podstaw między tym, co indywidualne a tym, co kolektywne. Napięcie to przejawia się w postaci rozbieżności pomiędzy deklarowanymi przez poetów wartościami indywidualistycznymi, a podejmowanymi przez nich działaniami, wskazującymi na silną potrzebę zakorzenienia w środowisku i poszukiwania ścisłego związku z jego członkami.

Potoczne wyobrażenia o indywidualizmie poety, są pochodną ciągle żywych mitów i stereotypów, które podkreślają raczej odrębność niż społeczne osadzenie poety (por. Oseka 1975; Wallis 1964). Ich podtrzymywaniu sprzyja specyfika podstawowej czynności, pisanie wierszy, które zwykle odbywa się w samotności i jest wyrazem najgłębszych przemyśleń autora. Poeci w swoich wypowiedziach bardzo często odwołują się do tych przekonań, tym samym reprodukują wyobrażenie o twórcy – samotniku i indywidualiście, łącząc je z przekonaniem, że artysta jest self-made man'em, który wszystkie sukcesy zawdzięcza wyłącznie własnemu talentowi i pracy, zaś ewentualna współpraca z innymi może być tylko chwilowa i nie wpływa w większym stopniu na przebieg kariery i drogi twórczej:

Do literatury nie wchodzi się w grupach. Tylko pojedynczo. Jeżeli nie ma osobowości, to wtedy, ale to się z tego wyrasta. Musi się z tego wyrastać. To trwa jakąś chwilę, a później każdy zaczyna na własny rachunek. (Wywiad 1).

Podczas wywiadów bardzo często padało wypowiedziane z dumą stwierdzenie, że mnie żadne środowisko nie wykreowało. Wskazuje to na jedną z wartości podzielanych w świecie poezji, jaką jest samodzielne dążenie do osiągnięcia określonej pozycji w hierarchii – im wyższą uda się osiągnąć, tym większa chwała dla poety. Potwierdzają to wypowiedzi uzyskiwane w wywiadach, zgodnie z którymi wszystkie bardziej sformalizowane sposoby współpracy, jak na przykład członkostwo w grupach poetyckich, postrzegane są w kategoriach nieuczciwego ułatwiania kariery poprzez wprowadzanie dodatkowych pozapoetyckich kryteriów do oceny wierszy. Niejako „naturalną” konsekwencją takich poglądów jest negatywne wartościowanie środowiska, deprecjonowanie go poprzez stosowanie określeń takich jak sitwa, klika, kółko wzajemnej adoracji i odcinanie się od niego poprzez podkreślanie samodzielności, odrębności budowanej kariery. Jednocześnie środowisko

postrzegane jest jako wciągająca, wysysająca siła, szczególnie niebezpieczna dla początkujących poetów, którzy mają niewielkie szanse na uniknięcie jego negatywnego wpływu:

I oczywiście każdy obowiązkowo w pierwszym rzędzie i na sztandarze: jestem antyśrodowiskowy! Jestem przeciwko środowiskom! I wszelkie sitwy mnie nie interesują. No wiesz, to też, to też niekoniecznie może być kłamstwem, często może być tak, że oni po prostu nie zdają sobie sprawy z tego, jak te środowiska funkcjonują i im się wydaje, że to jest rzeczywiście coś totalnie złego, ale z drugiej strony oni się nawet nie zorientują, kiedy oni sami będą w tej sitwie. Oni mogą siedzieć po uszy w tych takich układach towarzyskich, ale im się będzie zdawało, że oni są ponad to. (Wywiad 2).

Jest to perspektywa tym bardziej interesująca, że zawiązywanie grup poetyckich jest zjawiskiem powszechnym w świecie poezji, zaś jednym z podstawowych podejmowanych przez nie działań jest właśnie wspieranie rozwoju kariery swoich członków. Mamy więc do czynienia ze sprzecznością pomiędzy powszechnie wyrażaną krytyką tych formacji a równie powszechnym w nich uczestnictwem, szczególnie w początkowych etapach kariery, gdy grupy są traktowane jako odskocznice do dalszego jej rozwoju (patrz podrozdział 4.5).

Ciekawym zjawiskiem jest także zaprzeczanie istnieniu jakichkolwiek silniejszych związków między poetami czy wzajemnych oddziaływań twórców na siebie. Jest to o tyle niezrozumiałe, że podczas wywiadów poeci opowiadali o bliskich kontaktach, opierających się nie tylko na sympatii, ale także wzajemnym komentowaniu swoich utworów, pomocy przy edycji tomiku, dysputach na temat poezji. Jednak na zadane wprost pytanie o znaczenie innych twórców dla własnego rozwoju poetyckiego najczęściej padały stwierdzenia zbliżone do tego: Nie, na pewno nie. Znamy się, przyjaźnimy, ale, by tak rzec, osobno (wywiad internetowy 11). Otwarte wypowiedzi na temat związków z innymi poetami można częściej usłyszeć z ust początkujących twórców (zainteresowanie i pomoc ze strony uznanych członków świata poezji przydaje im prestiżu) lub dojrzałych poetów, których prestiż jest na tyle wysoki, że nie obawiają się mówić o swoich poetyckich fascynacjach. W przypadku twórców, którzy dopiero budują swoją karierę, unikanie mówienia o relacjach z innymi twórcami może być elementem ochrony swojej tożsamości.

Podobnie kształtuje się kwestia przynależności do pokoleń, które wyodrębniane są przez redaktorów czy krytyków literackich. Określenia takie

jak: roczniki 70-te, 80-te, pokolenie BruLionu, „Solidarności” mają w zamierzeniu podkreślać wspólnotę doświadczeń tworzących je poetów i sugerują istnienie między nimi głębszej więzi. Co ciekawe, jak wynika z moich badań, sami zainteresowani, nie do końca identyfikują się z tymi określeniami, twierdząc, że fakt debiutu w zbliżonym momencie czasowym o niczym nie przesądza, a skoro twórcy nie formułują wspólnych manifestów i nie podejmują wspólnych działań, należy traktować ich jako odrębnych poetów, z których każdy ma swój własny język, styl. Podziały te zdają się być więc ważne i potrzebne raczej dla krytyków niż samych twórców (por. Żółkiewski 1977), którzy większą wagę przywiązują do tego czy ktoś jest „w środowisku”, a jeśli tak, z kim i dlaczego współpracuje. Stąd ważniejsze są tworzone spontanicznie przez uczestników świata poezji podziały na artystów przed i po debiucie, na „starych” i „młodych”. Są one często podkreślane w wypowiedziach poetów i stanowią podstawę silnej identyfikacji opierającej się na podobieństwie sytuacji i wspólnocie doświadczeń (por. Ćwik 1983). Jednak obok tych spontanicznych identyfikacji ci sami twórcy zaprzeczają, by między mini i innymi poetami występowały jakiegokolwiek wzajemne wpływy.

Pozytywne wartościowanie środowiska pojawiło się w nielicznych wypowiedziach, w których doceniano przede wszystkim możliwość prezentacji wierszy przed innymi poetami, którzy, w przeciwieństwie do „zwykłych” czytelników, stanowią dojrzałą publiczność, potrafiącą docenić jakość utworów. Rzadko jednak można było spotkać otwarte deklaracje, w których przyznawano, że kontakty z innymi poetami są twórcom po prostu potrzebne:

Znaczy myślę, że może jest taki poeta, który istnieje obok, ale nie wiem. (...) ja nie wiem, ja bym nie czuł takiego jakiegoś spełnienia gdybym nie miał żadnego związku z jakimś środowiskiem. (Wywiad 19).

Jednak bliższe przyjrzenie się działaniom podejmowanym przez poetów skłania do wniosku, iż osadzenie w sieciach relacji z innymi twórcami jest dla nich znacznie ważniejsze niż mogłoby się wydawać i niż sami skłonni są przyznać. Jak wynika z wywiadów i obserwacji, jednym z podstawowych działań podejmowanych przez poetów jest znalezienie się wewnątrz, a następnie podnoszenie swojej pozycji w społecznym świecie poezji. Jest to o tyle zrozumiałe, że nie można funkcjonować jako poeta, nie można publikować w znaczących pismach literackich, nie można wydać tomiku, który będzie zauważony, jeśli nie jest się uczestnikiem jednego ze

środowisk poetyckich, nie korzysta się z jego zasobów zarówno materialnych, jak i niematerialnych (np. sieci kontaktów, prestiżu). Środowisko poetyckie jest także jedynym, które gwarantuje twórcom pełne zrozumienie dla podejmowanych przez nich działań, oferuje wsparcie w przypadku wątpliwości i niepowodzeń twórczych (por. Wallis 1964: 157-170; Becker 1982). Jest to tak bardzo potrzebne dla rozwoju poetyckiego, że jeśli poeta nie może uczestniczyć w żadnym z już istniejących środowisk poetyckich, podejmuje próby stworzenia dla siebie odpowiedniego otoczenia, na przykład poprzez formowanie grupy poetyckiej ze znajomymi poetami czy zakładania strony internetowej, za pośrednictwem której może nawiązać kontakt z innymi twórcami. Poza tym, przynależności grupowe, których istnienia poeci tak się wypierają, stają się niezwykle ważne momencie, gdy zaczynają oni rozwijać swoją karierę. Przejawia się to w postrzeganiu danego autora przez pryzmat pisma, z którym współpracuje, wydawnictwa, w którym publikuje wiersze; wiadomości te pozwalają bowiem na szybką identyfikację danego twórcy, określenie jaką wizję poezji a także jaki jej poziom prezentuje, a więc umieszczenie go w odpowiednim miejscu w hierarchii poetyckiego świata.

Warto także zauważyć, że pomimo podkreślania odrębności każdego twórcy, w świecie poezji wykształciła się tożsamość grupowa i uogólniony inny:

To wszystko jest oczywiście trudne do oceny, ale środowisko ma rozeznanie wszyscy dobrze wiedzą, że nominacji do Nike nie może dostać Zadura, ale i tak jest najlepszy. Tu nie ma nawet dwóch zdań. (Wywiad 1).

Sprzyja temu ograniczony liczebnie skład członków, który jest także dość stały, to znaczy, ten, kto wejdzie do środowiska, pozostaje się w nim zwykle na długie lata, co powoduje, że wszyscy o wszystkim wiedzą, wydarzenia z życia każdego poety są znane i publicznie komentowane. Jest to tym bardziej możliwe w dobie Internetu, gdzie, np. za pośrednictwem bloga *kumple.pl*, który nie na darmo nosi nazwę brukowca literackiego on-line, przekazywane są najświeższe plotki o członkach środowiska, które na bieżąco mogą być komentowane. Sprzyja to tworzeniu się spójnego środowiska:

Będąc w tym środowisku wie się, wie się o wszystkim. Nic też się tajemniczego nie ukryje, jest to takie środowisko yy, że nawet najmniejsze rzeczy one po prostu są, wszyscy to wiedzą, także nie ma o tym mowy. Bardzo plotkarskie środowisko. (Wywiad 1).

Fakt, iż twórcy tak rzadko zauważają uzależnienie od swojego środowiska i niechętnie się do niego przyznają związany jest z procesem budowania tożsamości poety. Zachodzi on poprzez uczestnictwo w świecie poezji, korzystanie z jego zasobów dla budowania roli i kariery, angażowanie się w interakcje z innymi poetami, a jednocześnie w toku odróżniania się od nich, podkreślania swojej odrębności i unikalności. W tym procesie niezwykle ważne jest zbudowanie przekonania, że zajmowana pozycja jest wynikiem wyłącznie jakości wierszy, a więc talentu. Sukces, który poeta zawdzięcza jedynie sobie jest ucieleśnieniem mitu indywidualności artysty, akcentującego jego odrębność, niepowtarzalność i innowacyjność (Golka 1995: 66-67). Mit ten jest tak silnie zinternalizowany przez twórców, że nierozłącznie wiąże się z ich samooceną. W związku z tym, wszelkie komentarze dotyczące przebiegu kariery poetyckiej mogą być potencjalnie niebezpieczne dla tożsamości poety. Przyznanie, że nie osiągnął on swojej pozycji sam, lecz dzięki współdziałaniu z innymi (lub ich pomocy), może nadważyć wiarę czytelników i odbiorców w talent twórcy. Co więcej, może także podważyć jego własne przekonania na swój temat. Mamy więc do czynienia z, zapewne w dużej mierze nieświadomym, umniejszaniem wpływu środowiska na ostateczny kształt kariery i wyolbrzymianiem własnych dokonań, co jest świadectwem podejmowanej pracy nad tożsamością.

4.8 Proces stawania się poetą – ujęcie diachroniczne

We wcześniejszych rozdziałach pracy przedstawione zostały kolejno subprocesy, które składają się na proces stawania się poetą. Choć zostały one opisane oddzielnie, faktycznie zachodzą równolegle, wpływając i warunkując się wzajemnie. Dlatego też, dla uzyskania pełnego obrazu badanego procesu i zrozumienia jego istoty, konieczne jest nałożenie na siebie opisanych wcześniej kategorii i osadzenie ich w kontekście czasu.

Pierwszym etapem procesu stawania się poetą jest nieświadomiona faza przygotowawcza, stanowiąca element socjalizacji pierwotnej i edukacji formalnej, jaką przechodzą wszyscy członkowie społeczeństwa. W trakcie tego etapu dziecko a następnie nastolatek uczy się zasad i konwencji stosowanych w poezji, a także, bazując na ocenach znaczących innych, zaczyna przypisywać poecie i poezji określone znaczenia, często oparte na podzielanych w społeczeństwie mitach i stereotypach. Jak zaznaczyłam wcześniej, faza ta nie jest specyficzna tylko dla osób, które zostaną poetami; większość tych, którzy ją przeszli, napisze co najwyżej kilka wierszy. Jeśli

jednak kontakty z poezją były intensywne i ważne dla młodego człowieka, a w rezultacie zaczął ją definiować jako działalność, która nobilituje, możliwe jest, że w przyszłości sam spróbuje pisać. Etap ten nie determinuje więc pojawienia się kolejnych faz procesu, ale stwarza podstawę do ich wystąpienia.

Fazę przygotowawczą kończy *powstanie pierwszego wiersza*, co zwykle, w momencie, kiedy następuje, nie jest postrzegane jako początek procesu stawania się poetą (i w większości sytuacji rzeczywiście go nie inicjuje – wiele osób w swoim życiu napisało choć jeden wiersz, nie każdy z nich został poetą). Niezależnie od przyczyny jego powstania (silne emocje, inspiracja innym poetą lub możliwe korzyści (finansowe, inne), zwykle pozostaje on „w szufladzie” i nigdy nie zostaje upubliczniony, często będąc także ostatnim wierszem danej osoby. Zdarza się jednak, że po pierwszym wierszu następuje erupcja twórczości, która po pewnym czasie wygasa, zaś taki „chwilowy” twórca nigdy już nie wraca do pisania; równie dobrze po napisaniu kilku wierszy może nastąpić przerwa i dopiero po jakimś czasie, gdy znowu pojawią się motywy pobudzające do pisania, powstają kolejne utwory.

Powstanie pierwszego tekstu rozpoczyna *etap zamknięcia w szufladzie*, w trakcie którego początkujący twórca z rosnącą regularnością pisze wiersze, które umożliwiają wyrażenie siebie, swoich emocji i stanów psychicznych i stanowią rodzaj intymnego pamiętnika. Z uwagi na to, że teksty mają bardzo osobisty charakter, nie są nikomu pokazywane z obawy przed negatywną oceną zarówno wierszy, jak i samej czynności pisania (jako „rzeczy” dla dziewczyn, dla dziwaków) oraz wstydu przed odsłonięciem swojej prywatności. Jednocześnie jednak, wraz ze wzrostem ilości pisanych utworów i subiektywnego przekonania, że są coraz lepsze, początkujący twórca coraz częściej myśli o sobie w kategoriach poety. Aby jednak upewnić się w tej postulowanej autodefinicji, konieczne jest sprawdzenie, jak postrzegają go inni, co wiąże się z koniecznością zaprezentowania swoich wierszy i wystawienia ich na ocenę. Ze względu na niezwykle silne emocje oraz obawę przed podważeniem samooceny, moment ujawnienia się ze swoimi wierszami jest zwykle starannie zaplanowany, przede wszystkim ostrożnie dobierana jest osoba, która zostanie pierwszym czytelnikiem. Zwykle jest to ktoś bliski, komu początkujący twórca ufa na tyle, że jest w stanie przezwyciężyć swój strach i wstyd; zakłada także, że nie będzie zbyt surowo oceniony, gdyż krytyczny werdykt na tym etapie stawania się poetą prawie zawsze oznacza zawieszenie procesu, a nawet zaprzestanie pisania wierszy.

Wybór odpowiedniej osoby i pokazanie jej wierszy kończy etap zamknięcia w szufladzie; to czy proces stawania się poetą będzie kontynuowany, w dużej mierze zależy od reakcji pierwszego czytelnika. Jeśli była krytyczna, twórca może wycofać się do etapu zamknięcia w szufladzie, w którym pozostaje do momentu, kiedy odbuduje wiarę w wartość swoich wierszy (i siebie jako poety) lub zdyskredytuje otrzymaną ocenę jako nieprawomocną, opartą na zbyt małej wiedzy, celowo złośliwą itp. W krańcowym przypadku twórca nigdy nie decyduje się ponowić próby upublicznienia swoich wierszy lub zarzuca pisanie wierszy. Jeśli jednak reakcja pierwszego czytelnika była pozytywna staje się on *wspierającym znaczącym innym*, który regularnie zapoznaje się z wierszami początkującego twórcy, motywuje go do dalszej pracy i namawia do podejmowania kolejnych aktywności związanych z pisaniem, a przede wszystkim publicznym prezentowaniem wierszy. Twórca zaczyna więc podejmować kolejne działania, umożliwiające zaistnienie w sensie społecznym jako poeta, tym samym rozpoczynając etap *otwarcia się na publiczność*.

Pod wpływem zachęt i pozytywnych ocen *wspierającego znaczącego innego*, poeta pisze wiersze z rosnącą regularnością, zaczyna także prezentować je coraz większej ilości osób. Publiczne prezentacje wierszy wymuszają na twórcy konieczność *tworzenia roli poety*, która pozwoli innym identyfikować go zgodnie z coraz odważniej formułowaną przez niego definicją siebie. Definicja ta jest jednak na tyle nieugruntowana, że twórca nie wyraża jej publicznie w sposób otwarty z obawy przed jej podważeniem. Jest jednak zwykle definiowany jako poeta przez krąg znajomych, rodzinę. Dla części twórców jest to sytuacja satysfakcjonująca, dlatego też nie podejmują oni dalszych działań w celu, na przykład konfrontacji swojej twórczości z uznanymi poetami; zostają *poetami kręgu rodzinno-towarzyskiego*, a proces stawania się poetą, w znaczeniu przyjętym w tej pracy, zostaje zawieszony.

Z drugiej jednak strony wielu twórcom, z biegiem czasu i wzrostem przekonania o jakości tworzonych wierszy, przestają wystarczać oceny i zachęty ze strony dotychczasowych czytelników. Znajomi i rodzina zaczynają być postrzegani jako pozbawieni odpowiednich kwalifikacji do formułowania wiążących ocen wierszy, być może nieco zaślepieni przez sympatię dla poety. Zmiana ta jest świadectwem rozpoczęcia procesu *przenoszenia odniesienia* z dotychczasowej grupy odniesienia (rodzina, rówieśnicy) na grupę poetów, która zaczyna wyznaczać perspektywę, zgodnie z którą początkujący poeta postrzega pisanie, swoje wiersze i samego siebie. Niezmiernie istotne dla kontynuowania pisania staje się uzyskanie potwierdzenia

jakości wierszy przez uznanego poetę, obdarzanego autorytetem. W pewnym sensie jest to sytuacja analogiczna do opisanego wcześniej momentu „wychodzenia z szuflady”: początkujący twórca potrzebuje werdyktu innego poety, aby móc dalej budować swoją tożsamość i kontynuować pisanie, ale jednocześnie boi się tej konfrontacji, gdyż może ona wiązać się z negatywną oceną, a więc z podważeniem wypracowanej wizji siebie. Mimo to, aby proces stawania się poetą mógł być kontynuowany, konieczne jest nawiązanie kontaktu z innym poetą. W tym momencie rozpoczyna się okres *aspirowania do świata poezji*. By uczestnictwo w nim było możliwe, początkujący twórca musi poszerzyć swoją wiedzę o społecznym świecie poezji. Odbywa się to poprzez czytanie profesjonalnej prasy i intensyfikowanie udziału w imprezach poetyckich, w wyniku czego poeci uświadamiają sobie znaczenie i korzyści płynące z uczestnictwa w środowisku i zaczynają podejmować aktywne starania, by się w nim znaleźć. Jest to czas pierwszych, chaotycznych prób *budowania kariery* oraz nawiązywania mniej lub bardziej trwałych relacji z innymi poetami, a przede wszystkim poszukiwania osoby, która potencjalnie może zostać *pośrednikiem przeniesienia* i pomóc w znalezieniu swojego miejsca w świecie poezji. Znalezienie takiej osoby i nawiązanie z nią dłuższych relacji jest *przekroczeniem progu świata poezji*. Jego warunkiem jest jednak pozytywna ocena wierszy początkującego twórcy przez uznanego poetę. Jeśli jest ona negatywna, amator może cofnąć się do wcześniejszych faz opisywanego procesu, bądź też, jeśli jest wystarczająco silnie przekonany o wartości swojej twórczości, szukać innego poety, który doceni wiersze, a także będzie go wspierał w budowaniu roli, a przede wszystkim kariery poetyckiej. Pozytywna ocena rozpoczyna *etap terminowania w świecie poezji*, czyli czas poznawania jego realiów, panujących w nim hierarchii, możliwych do wykorzystania odskoczni do budowy kariery, próbowania różnych kanałów prezentacji swojej twórczości, nawiązywania kontaktów z innymi poetami, ale także wydawcami, redaktorami. Odbywa się to przede wszystkim na poziomie lokalnych środowisk poetyckich, najłatwiej dostępnych dla początkujących poetów. Etap terminowania, z racji intensywnych interakcji z innymi uczestnikami świata poezji, jest także czasem dekonstrukcji pierwszych, romantycznych wyobrażeń dotyczących poezji i poetów. Świat ten, wcześniej postrzegany zgodnie z uświęcającymi go mitami i stereotypami, zostaje odczarowany; początkujący twórca uświadamia sobie, że rządzi się on takimi samymi prawami, jak każde inne środowisko, a więc istnieją w nim różnorodne układy, interesy, skandale, że poezja to

także praca, zarówno w rozumieniu pracy nad wierszem, ale i pracy zarobkowej. Może to owocować kryzysem i podważeniem sensowności bycia poetą. Jeśli jednak kryzys ten zostanie przepracowany (przede wszystkim dzięki i poprzez interakcje z innymi poetami, którzy sobie z nim poradzili) proces stawania się poetą ulega intensyfikacji. Twórca uświadamia sobie konieczność budowania kariery i podejmuje coraz bardziej przemyślane i celowe próby zaistnienia w świecie poezji także na poziomie ogólnopolskim. W fazie tej mamy do czynienia także z sekwencją *debiutów* (która w niesprzyjających warunkach może trwać nawet przez kilka lat), czyli pierwszej „poważnej” publicznej prezentacji wierszy, pierwszej nagrody w konkursie, pierwszej publikacji w prasie literackiej, antologii, aż wreszcie *debiutu właściwego*, czyli wydania samodzielnego tomiku poetyckiego. Stanowi on symboliczne wejście w świat „prawdziwych” poetów, tym samym kończąc etap terminowania.

Jeśli tomik zostanie pozytywnie odebrany przez środowisko, rozpoczyna okres *intensywnego budowania kariery poetyckiej*. Warto zaznaczyć, że wraz z wejściem do świata poezji i zapewnieniem sobie miejsca w jego hierarchii poprzez debiut, zmienia się charakter procesu stawania się poetą. Coraz mniejsze jest niebezpieczeństwo przerwania go z powodu negatywnej oceny innych, coraz bardziej niebezpieczny jest zaś kontekst niepewności związany ze specyfiką działań twórczych sztuki, jako obszaru, w którym trudno osiągnąć oczekiwaną, zadawalającą twórcę pozycję. Mimo tych trudności, wraz z umacnianiem swojej pozycji w środowisku proces ten przebiega coraz bardziej płynnie i raczej nie jest przerywany.

Etap *intensywnego budowania kariery* jest okresem największej aktywności poety zarówno w sensie pisania nowych wierszy jak i współdecydowania o kształcie świata poezji. Na tym etapie poeta skupiony jest przede wszystkim na tworzeniu, promowaniu swoich utworów, budowaniu reputacji, dzięki której uzyskuje możliwość korzystania z coraz bardziej prestiżowych odskoczni. Jest to także etap znaczących zmian w koncepcji roli, wymuszonych zarówno przez sukcesy poetyckie, z którymi wiąże się podejmowanie nowych aktywności (spotkania promocyjne w innych miastach, wywiady), ale i zachodzące procesy redefiniowania samej czynności pisania. W wyniku eksperymentów z formą rozwija on także odrębny styl pisania, własną „dykcję”, uczy się dystansu do formułowanych przez innych ocen swoich wierszy, a także nabiera zaufania do własnych umiejętności poetyckich. Na tym etapie może dojść także do *korygującego przeniesienia odniesienia*, szczególnie, jeśli

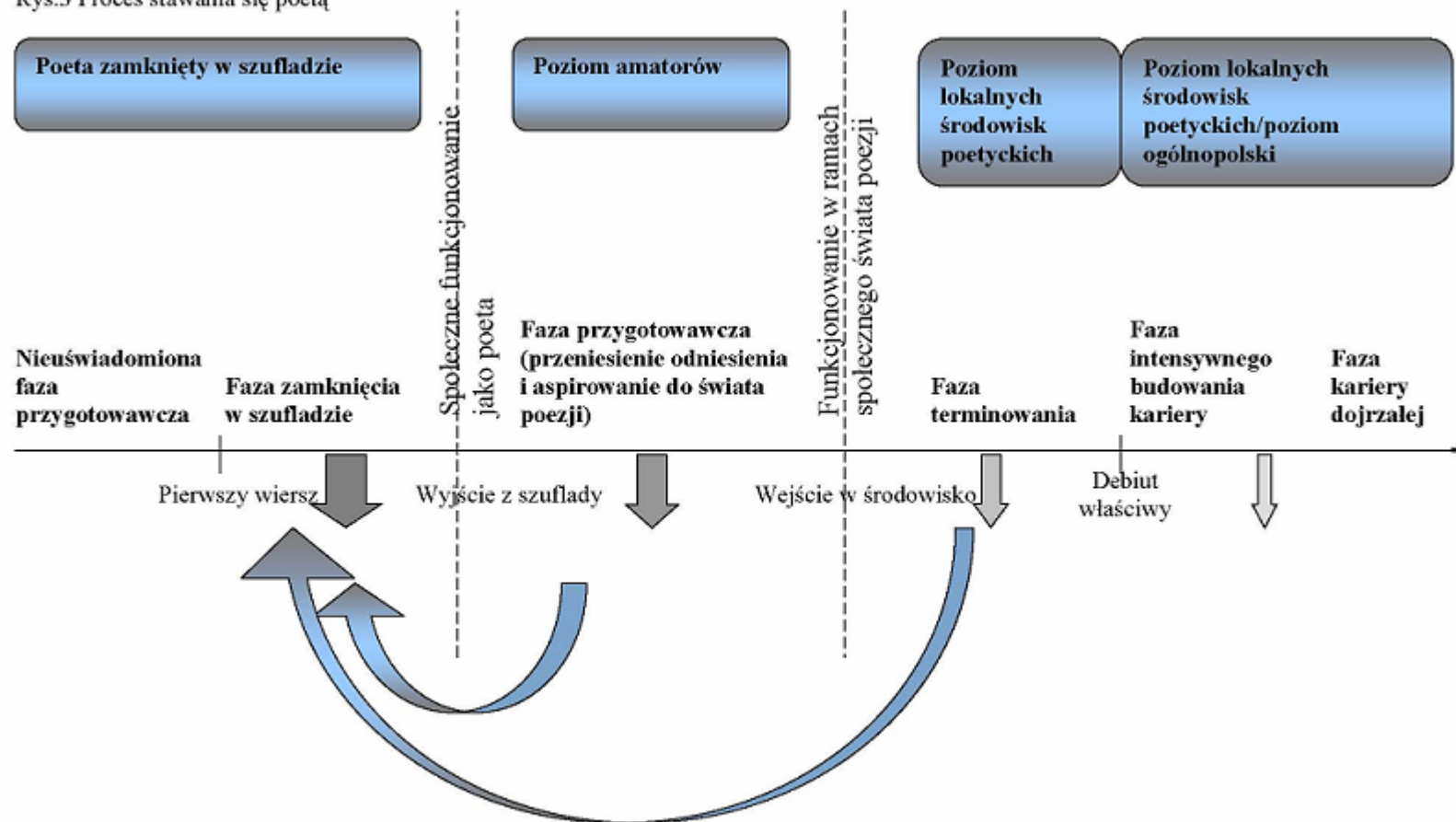
dotychczasowa grupa odniesienia sytuuje się niżej w hierarchii świata poezji, zaś twórca zaczyna aspirować na przykład do wąskiego grona najwybitniejszych poetów.

Efektem podejmowanych działań jest przejście do etapu dojrzałej kariery poetyckiej, w której zbudowana reputacja i uzyskany prestiż zapewnia wysoką pozycję w hierarchii świata poezji. Trudno wyróżnić konkretny moment, od którego rozpoczyna się ten etap; wiąże się on przede wszystkim ze zmianą sytuacji przetargowej poety z wydawcami, redaktorami, krytykami, a także innymi poetami (dla których może stać się symbolicznym znaczącym innym) i publicznością, wśród której cieszy się coraz większym prestiżem; nierzadko zaczynają się wokół niego gromadzić uczniowie, naśladowcy, ale także osoby, które oczekują od niego wsparcia w rozwoju własnej kariery. Zdobyta przez niego pozycja jest demonstrowana innym, a jednocześnie podtrzymywana i wzmacniana, poprzez szereg działań, często o charakterze rytuałów: udział w jury konkursów poetyckich, honorowych kapitułach nagród, wydawanie dzieł zebranych. Są one niezbędne, gdyż, aby istnieć w środowisku, trzeba brać czynny udział w jego aktywnościach; nawet uznany twórca nie może sobie pozwolić na całkowite wycofanie się, gdyż oznacza to dla niego zapomnienie, a więc także ignorowanie przez współczesnych. Na tym etapie autor osiąga także główny cel, do którego dążą wszyscy poeci, to znaczy jego twórczość zostaje doceniona przez krytyków, znajduje się w podręcznikach literatury i tym samym wchodzi do historii literatury.

Warto zwrócić uwagę na to, że proces stawania się poetą wyraźnie dzieli się na dwie fazy: do momentu wejścia do społecznego świata poezji przebiega on w sposób raczej chaotyczny, można mówić o podejmowaniu pewnych, nie do końca przemyślanych prób, które w zamyśle początkującego poety mogą go przybliżyć do innych poetów i uzyskania potwierdzenia postulowanej identyfikacji. Po „wejściu w obieg” społecznego świata poezji i nawiązaniu kontaktów z jego uczestnikami czy choćby bardziej regularnym uczestniczeniu w jego aktywnościach proces wyraźnie zmienia swoje tempo i charakter. Intensywne interakcje przede wszystkim z innymi poetami sprzyjają budowaniu definicji siebie jako poety, wzmacnianej poprzez sukcesy w realizacji roli i budowaniu kariery, które możliwe są dzięki poznawaniu zasad rządzących tym światem. Zmiany zachodzą także w sposobie definiowania podstawowego działania – pisania wierszy. Po pierwsze, wiersz przestaje być narzędziem służącym przede wszystkim intymnym rozmowom z sobą, stopniowo coraz ważniejsi stają się jego czytelnicy. Tym samym z szczerých zapisów stanów

emocjonalnych wiersze stają się stopniowo wyrazem artystycznej kreacji, przestrzenią ujawniania się poetyckiego „ja”. Wiąże się to z przesuwaniem pisania z pola działania realizowanego w sferze prywatnej, osobistej do prezentowania go w sferze publicznej, co wymaga wypracowania nowego podejścia do swoich utworów, umiejętności dystansowania się do nich i gotowości przyjęcia ich oceny, nawet, jeśli będzie krytyczna. Zauważyć można także przejście od zainteresowania przede wszystkim treścią (głównie emocjonalną stroną wiersza) do coraz baczniejszego zważania na formę, a przynajmniej zauważania konieczności pracy nad nią. Wiąże się to z kolei z przesuwaniem poezji z pola czasu wolnego i działań realizowanych w ramach pasji, hobby, do pola pracy, rozumianej także w kategoriach zarabiania pieniędzy. Jednocześnie, wraz z rozwojem kariery poetyckiej można zauważyć przechodzenie od pisania wierszy, jako głównej działalności do realizowania także dodatkowych działań w ramach społecznego świata, które zapewniają podtrzymanie pozycji w hierarchii, ale nie wiążą się bezpośrednio z pisaniem (branie udziału w konkursach w charakterze jurorów, gości specjalnych na spotkaniach poetyckich). Tym samym w przypadku dojrzałej kariery poetyckiej nie zawsze pisanie wierszy jest kontynuowane, nie zawsze jest także potrzebne, by podtrzymać autoidentyfikację poety.

Rys.3 Proces stawania się poetą



Źródło: opracowanie własne.

V. Wnioski końcowe

W kontekście wyżej zaprezentowanych wyników badań stawanie się poetą jawi się jako złożony, wieloetapowy proces, w którym, poprzez interakcje z innymi członkami świata poezji, twórca uczy się postrzegać rzeczywistość społeczną i działać w sposób, który umożliwia innym oraz jemu samemu, uznanie go za poetę. Podejmując próby tworzenia roli i kariery poetyckiej konstruuje swoją tożsamość, która z biegiem czasu może ulec prymaryzacji, stając się jego podstawową autoidentyfikacją. Jednocześnie, przez cały czas trwania procesu konieczne jest przewyższanie kontekstu niepewności i nieodłącznie z nim związanych zwątpień i niepowodzeń twórczych.

W sposób szczególny chciałabym podkreślić, że proces ten przebiegać może jedynie w społecznym świecie poezji, poprzez interakcje z innymi jego uczestnikami. Aby stać się poetą nie wystarczy talent i wrażliwość, nie wystarczy także pisać wiersze. Konieczne jest zbudowanie autodefinicji, która uzyska potwierdzenie ze strony innych, przede wszystkim innych poetów. Z tego punktu widzenia nie mogę zgodzić się z M. Golką, który twierdzi, że choć utrudnia to pracę i nie sprzyja budowaniu kariery, można wyobrazić sobie artystę w izolacji, poza środowiskiem (1986: 151). Odwołując się do moich badań, byłabym raczej skłonna powiedzieć, że poza środowiskiem nie ma poety, że potrzebuje on innych twórców oraz odbiorców poezji jako luster, w których może się przejrzeć, tworząc i podtrzymując swoją tożsamość. O ogromnym znaczeniu związków z innymi świadczy także dające się powszechnie zaobserwować dążenie twórców do zakorzenienia się w środowisku; bez nawiązania relacji z innymi uczestnikami świata poezji i otrzymywanego od nich wsparcia trudno jest bowiem podtrzymywać i kontynuować pisanie wierszy; nie jest także możliwe rozwinięcie kariery. Poza tym, warto pamiętać, że nawet ci artyści, którzy postrzegani są jako samotne, odrębne, niezrozumiane przez współczesnych jednostki nigdy nie byli naprawdę sami, zawsze podtrzymywali kontakty, choć z kilkoma twórcami, którzy pełnili funkcję zarówno czytelników, krytyków jak i osób zachęcających ich do dalszego tworzenia (por. Wallis 1964: 161).

Jak zaznaczyłam, poetą nie można być ani stać się w samotności, w oderwaniu od procesów zachodzących w społecznym świecie poezji. Jednak uczestnictwo w środowisku artystycznym przez badaczy, którzy do tej pory zajmowali się artystami, postrzegane było, moim zdaniem, zbyt wąsko, przede wszystkim jako niezbędny warunek i czynnik ułatwiający rozwój kariery (Wallis 1964: 73). Nie negując tego

faktu i uzupełniając go o obserwację, że osiągnięcie prestiżu w szerszych kręgach społecznych jest możliwe jedynie poprzez wypracowanie odpowiedniej pozycji w świecie sztuki, gdyż tylko wtedy twórca uzyskuje dostęp do istniejących w nim kanałów prezentacji i dystrybucji dzieł (Becker 1982), trzeba podkreślić, że rola środowiska jest o wiele ważniejsza. To właśnie w trakcie interakcji z jego innymi uczestnikami początkujący twórca uczy się, co to znaczy być poetą, jakie działania wchodzi w zakres roli, jak można je wykonywać, jakie są podzielane w danym środowisku definicje poezji; tylko w interakcjach może uzyskać potwierdzenie lub obalenie wizji siebie; tylko w działaniach podejmowanych wspólnie z redaktorami, wydawcami, sponsorami, publicznością możliwe jest budowanie kariery (por. Becker 1982).

Jak się wydaje, w dotychczasowych badaniach zbyt małą uwagę przywiązywano także do socjalizacji, która zachodzi w środowisku artystycznym. Na przykład dla A. Wallisa główną przestrzenią socjalizacji artystów są szkoły i uczelnie plastyczne (1964: 144), marginalizuje on tym samym znaczenie nieformalnych grup i osobistych relacji towarzyskich, które świetle moich badań, są podstawową drogą dla tworzenia tożsamości poetów. Być może różnica w znaczeniu przypisywanym interakcjom z innymi uczestnikami środowiska wynika z większego zinstytucjonalizowania świata plastyki i przejęcia przez uczelnie części funkcji wypełnianych wcześniej w grupach nieformalnych, być może zaś jest to efekt przywiązywania zbyt małej uwagi do tego aspektu funkcjonowania świata sztuki. Jest to jednak kwestia, którą należałoby sprawdzić w dalszych badaniach.

Istniejące opracowania poświęcone artystom koncentrowały się przede wszystkim na przedstawieniu ich sytuacji w konkretnym momencie historycznym; tworzono więc monografie prezentujące obraz tego, jak wyglądał skład demograficzny, rozproszenie geograficzne, warunki pracy, możliwość rozwoju kariery danej grupy artystów (plastyków, literatów) w konkretnym miejscu i czasie (Wallis 1964; Siciński 1971; Ćwiek 1983; Sułkowski 1983). Niniejsza praca, skupiając się na procesie stawania się poetą, nie może udzielić odpowiedzi na wiele ważnych pytań dotyczących struktury społeczno-demograficznej współczesnych twórców; zwraca jednak uwagę na kilka kwestii, które we wcześniej przeprowadzonych, dostępnych dla mnie badaniach nie zostały podjęte. Moim zdaniem, ciekawe wnioski przyniosło odwrócenie wcześniej przyjmowanej perspektywy i zwrócenie uwagi nie na stan w jakim znajduje się świat poezji, a proces stawania się poetą w toku sprzęgniętych ze

sobą i warunkujących się subprocesów. Tym samym, do analiz włączone zostały nowe elementy: konieczne okazało się poznanie perspektywy poznawczej, przyjmowanej przez twórcę, procesu budowania autodefinicji, sposobu definiowania roli i podtrzymywania podstawowego działania: pisanie wierszy. Także kariera, która była bardzo często poddawana refleksji we wcześniejszych opracowaniach dotyczących artystów (Wallis 1964; Siciński 1971; Ćwik 1983) ujmowana jest w niniejszej pracy z nieco innej perspektywy; nie jako odrębny, niezależny obszar zawodowej aktywności twórców, a jako proces pozostający w ścisłym związku z pozostałymi subprocesami, przede wszystkim konstruowania tożsamości. Jak się wydaje, we wcześniejszych opracowaniach pomijano fakt, iż rozwój kariery jest związany z konkretnym etapem stawania się artystą (w tym przypadku poetą) i aby w pełni zrozumieć jej przebieg nie powinna być ona rozpatrywana w izolacji. Być może pewnym przyczynkiem do lepszego zrozumienia specyfiki karier artystycznych jest także rozpatrywanie ich w kategoriach sekwencji odskoczni oraz zwrócenie uwagi na możliwe strategie i etapowość ich rozwoju.

Elementem, który nie był w sposób wyraźny eksplikowany we wcześniejszych badaniach jest także kontekst niepewności, w jakim zachodzi proces stawania się poetą, a który jest w dużej mierze elementem napędzającym podejmowane przez twórców działania. Zwrócenie uwagi na etapowość i ciągłość opisywanego procesu pozwoliło także na włączenie do analizy tych kategorii osób, które we wcześniejszych badaniach dotyczących sztuki nie były brane pod uwagę (Wallis 1964; Siciński 1971); poza twórcami zrzeszonymi w związkach i grupach poetyckich zdecydowałam się bowiem także na badanie osób piszących wiersze do szuflady, amatorów działających w kręgach rodzinnych i towarzyskich. Wydaje się to być o tyle ważne, że każdy z uznanych twórców był kiedyś amatorem; koncentrowanie się jedynie na dojrzałym etapie kariery z pominięciem wcześniejszych faz dostarcza zubożonego i niepełnego jej obrazu i nie pozwala w pełni zrozumieć procesów zachodzących w świecie sztuki. Podobnie, skupianie się jedynie na „środowisku” (czyli, jak w przypadku A. Wallisa – na najwyżej w hierarchii usytuowanych artystach-plastykach), z pominięciem pozostałych kategorii uczestników świata sztuki nie pozwala na dostrzeżenie bogactwa zachodzących w nim działań i złożonych stosunków interpersonalnych i tworzy mylne przekonanie, że nie ma innych twórców poza wybitnymi artystami i przeciętnymi twórcami „chałtur”; niezrozumiałe pozostają więc procesy, dzięki którym można dołączyć do grupy najwybitniejszych twórców.

Pewnym przyczynkiem do zrozumienia powodów rozpoczynania i kontynuowania działań twórczych jest także przedstawiona koncepcja motywów tworzenia wierszy. Perspektywa ta w znacznie większym stopniu niż dostępne mi wcześniejsze badania, podkreśla nietrwałość i niebezpieczeństwo przerwania pracy twórczej na każdym z etapów, niezależnie od stadium rozwoju kariery. Być może analogiczne motywy i konieczność nieustannego ich podtrzymywania towarzyszy także działaniom twórczym w innych dziedzinach sztuki; wymaga to jednak dalszych badań; przedstawione w niniejszej pracy wnioski zawierają bowiem wiele wątków, które wymagają rozwinięcia i kontynuacji, inne zaś, mogą stanowić punkt wyjścia do nowych projektów badawczych.

Dla uzyskania pełnego obrazu procesu stawania się poetą warto byłoby pokusić się o analizę instytucjonalnego wymiaru karier, związanego z członkostwem w sformalizowanych stowarzyszeniach i organizacjach (takich jak Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Związek Literatów Polskich). W niniejszej pracy zostały one potraktowane dość pobieżnie, przede wszystkim jako jedna z możliwych odskoczni do kariery. Warto jednak przyjrzeć się bliżej temu, jak na przebieg procesu stawania się poetą wpływa aktywne uczestnictwo w tego typu organizacjach, a także innych, takich jak wydziały filologiczne uczelni wyższych, redakcje. Wydaje się to być tym bardziej potrzebne, że pozwoliłoby na dokonanie porównań z innymi badaniami, które także dotyczyły procesu „stawania się” (pracownikiem zakładu przemysłowego (Konecki 1992), nauczycielem akademickim (Marciniak 2008), lekarzem (Strauss i In 1985; Byczkowska 2005), rozpatrywanego w powiązaniu z wchodzeniem w struktury organizacyjne i przystosowywaniem się do określonej kultury organizacyjnej.

Ze względu na rozmiary pracy magisterskiej z konieczności zostały pominięte także bardzo ciekawe kwestie związane z kontekstem, w jakim zachodzi omawiany proces. W dalszych badaniach warto byłoby przyjrzeć się bliżej temu, na ile w przebieg omawianego procesu interweniują pewne czynniki ogólniejszej natury, jak sposób zorganizowania systemu edukacyjnego, przemiany zachodzące w kulturze, jej finansowaniu, dystrybucji dzieł, „kolonizowanie” świata poezji przez reguły gospodarki rynkowej, zmiany sposobów współpracy w instytucjami takimi jak domy kultury, biblioteki, zmiany w prawie dotyczące chociażby praw autorskich, itd.

Warto zaznaczyć, że opisany przeze mnie proces przedstawia drogę, jaką przechodzą twórcy od momentu, gdy zaczynają pisać, do chwili, gdy stają się uznanymi i docenianymi poetami. Faktycznie jednak dotyczy on wszystkich poetów,

nie tylko tych, którzy staną się powszechnie znani, z tym zastrzeżeniem, że na każdym z opisanych przeze mnie etapów może on zostać przerwany i zakończony. Niektórzy twórcy pozostaną więc „zamknięci w szufladzie”, inni będą poetami kręgów znajomych i rodzinnych, a jeszcze inni będą rozwijać karierę ogólnokrajową czy międzynarodową. Poza tym należy także wziąć pod uwagę fakt, że każda indywidualna realizacja tego procesu może mieć nieco inny przebieg, gdyż jest ona ściśle związana z kontekstem, w jakim zachodzi, a także zależna od przebiegu interakcji, którego nie można z góry przewidzieć (Blumer 1969; Mucha 2003). Z tego punktu widzenia niezwykle ciekawe wydaje się być kontynuowanie badań także wśród przedstawicieli innych dziedzin sztuki. Tym bardziej, że sytuacja świata poezji jest dość specyficzna; nie jest on bowiem tak zinstytucjonalizowany jak na przykład świat plastyki czy muzyki. Być może, dzięki pogłębionym badaniom i systematycznemu porównywaniu danych z odmiennych obszarów substantywnych udałoby się wyodrębnić pewien ogólniejszy schemat, który wyjaśniałby proces stawania się nie tylko poetą, ale ogólniej – artystą. Ciekawe byłoby także rozszerzenie badań na inne zawody, które choć nie są związane stricte ze sztuką, także opierają się na pracy twórczej (np. naukowcy, przedstawiciele wolnych zawodów). Warto być może sprawdzić na ile kontekst niepewności, zależność własnej pozycji od ocen innych i konieczność walki ze zwątpieniami we własne umiejętności wpływa na proces budowania tożsamości; jak w tym przypadku wygląda relacja pomiędzy dążeniem do indywidualnego budowania kariery a współpracą z innymi, tym, co indywidualne a kolektywne.

Jak pisze H. Becker, socjologia nie odkrywa tego, czego nikt wcześniej nie wiedział, a raczej umożliwia pełniejsze zrozumienie tego, czego większość ludzi jest w mniejszym lub większym stopniu świadoma (1982: XI). Także zaprezentowane przeze mnie wnioski nie odkrywają zupełnie nowych procesów zachodzących w społeczeństwie; mam jednak nadzieję, że poprzez przedstawienie i wyjaśnienie procesu stawania się poetą, mogą przyczynić się do lepszego zrozumienia podejmowanych przez poetów działań, ich uwarunkowań i kontekstów.

VI. Bibliografia

Adler, Patricia, Adler Peter (1994) „Observational techniques” [w:] Denzin Norman, Lincoln Ywonne *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.

- Angrosino, Michael; Mays de Perez Kimberly (2000) „Rethinking Observation. From Method to Context” [w:] Denzin, N., Lincoln Y. (red.) *Handbook of Qualitative Research*. 2nd edition. Sage Publications, Thousand Oaks.
- Arsov Tadeja Zupan (2005) „Zupełnie nowa salsa na pasta z przeszłości” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0278
- Babie, Earl (2004) *Badania społeczne w praktyce*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bagiński, Łukasz, (2004) „Nigdzie nie czuję się tak dobrze, jak na siodełku, Rozmowa z Mariuszem Grzebalskim.” *Studium*, nr 2 .
- Baranowska, Małgorzata (1996) *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć... Szymborska i świat*. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Becker, Howard (1953) „Becoming a Marihuana User” [w:] *American Journal of Sociology* 59. S: 235-243.
- , (1982) *Art Worlds*. University of California Press.
- Becker Howard S., Geer Blanche, Hughes Everett C., Strauss Anselm L. (1961) *Boys in White. Student Culture in Medical School*. Chicago, University of Chicago Press.
- Berger, Peter, Luckmann, Thomas (1983) *Społeczne tworzenie rzeczywistości*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Blumer, Herbert (1969) *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prrentice-Hall.
- , (1984) „Społeczeństwo jako symboliczna interakcja” [w:] Mokrzycki, Edmund (red.) *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- , (1975) „Implikacje socjologiczne myśli George’a Herberta Meada” [w:] Derczyński W., Jasińska-Kania A., Szacki J. (red.) *Elementy teorii socjologicznej*. Warszawa, PWN.
- , (2007) *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.

- Bokszański, Zbigniew (1966) „Robotnicy – czytelnicy literatury elitarnej w środowisku łódzkim” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 19(2).
- , (1985), *Rodzaje zainteresowań aktorem społecznym czyli o tak zwanej socjologii osobowości*. Folia Sociologica nr 12, s. 7-17.
- , (1986) „Koncepcja tożsamości jednostki w pracach A.L. Straussa” [w:] *Studia Socjologiczne* 2, s. 89-110.
- , (1989) *Tożsamość, interakcja, grupa. Tożsamość jednostki w perspektywie teorii socjologicznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bokszański Z, Sułkowski B, Tyszka A (red.), (1990) *Spółeczeństwo, kultura, osobowość*. Warszawa-Łódź, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bonowicz, Wojciech; Wiedemann, Adam (2005) „Gdybym to ja wiedział, rozmowa z Ryszardem Krynikiem” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0211.
- Bourdieu, Pierre (1998) *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków, Universitas.
- Byczkowska, Dominika (2005) *Proces stawania się lekarzem. Na podstawie badań przeprowadzonych wśród studentów i wykładowców Uniwersytetu Medycznego w Łodzi*. Npublikowana praca magisterska.
- Camus, Albert (1986) „Artysta i współczesność” [w:] Gołaszewska M. *Kim jest artysta?* Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Charmaz, Kathy (1994) „Grounded Theory. Objectivist and Constructivist Methods” [w:] Denzin Norman, Lincoln Ywonne (red.) *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- , (2006) *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis*, Sage Publications.
- Chomeczyński, Piotr (2005) „Interakcjonistyczne ujęcie mobbingu w miejscu pracy” [w:] Leoński Jacek, Kołodziej-Durnaś Agnieszka (red.) *W kręgu socjologii interpretatywnej – zastosowanie metod jakościowych*. Szczecin, Economicus.
- Clarke, Adele (1990) „A Social Worlds Research Adventure. Take Case of Reproductive Science” [w:] Cozzens S, Gieryn T. (red.) *Theories of Science in Society*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press

- , (1991) „Social Worlds/Arenas Theory as Organizational Theory” [w:] D. R. Maines (red.) *Social Organization and Social Processes: Essays in Honor of Anselm Strauss*. New York, Aldine De Gruyter, s. 119-158.
- Cooley, Charles H. (1922) *Human Nature and the Social Order*, New York: Charles Scribner's Sons.
- , (1962) „Primary Groups and Human Nature” [w:] A. M. Rose (Ed.) *Human Behavior and Social Processes. An Interactivist Approach*. Boston, Houghton Mifflin Company.
- Czarkowska, Lidia (2006) „Nowa profesja: informatycy” [w:] *Problemy Zarządzania* 1.
- Czyżewski, Marek (1988) „Interakcyjna konstrukcja kategorii zawodowych „robotnik” i „inżynier”. Zagadnienia samoidentyfikacji” [w:] *Folia Sociologica* 16, s. 77-93.
- , (1990) „Recepcja socjologii interpretatywnej w Polsce. Uwagi krytyczne” [w:] (red.) Anna Giza-Poleszczuk, Edmund Mokrzycki *Teoria i praktyka socjologii empirycznej*. Warszawa, IFiS PAN.
- Ćwik, Stanisław (1983) „Młodzi pisarze – miejsce w kulturze” [w:] *Kultura i Społeczeństwo* 27(2), s. 111-127.
- Denzin, Norman K. (1976) *The Significant Others of a College Population*, [w:] J.G. Manis, B.N. Meltzer (red.) *Symbolic Interaction a Reader In Social Psychology*. 2nd edition, Boston: Allyn&Bacon, Inc
- Denzin, Norman, Lincoln Ywonne (red.), (1994) *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, Thousand Oaks.
- Denzin, Norman, Lincoln Ywonne (red.), (2000) *Handbook of Qualitative Research*. 2nd edition. Sage Publications, Thousand Oaks.
- Doktór, Kazimierz (1964) *Przedsiębiorstwo przemysłowe. Studium Socjologiczne Zakładów Przemysłu Metalowego "H. Cegielski"*. Warszawa, Książka i Wiedza.
- Domański, Henryk; Lutyńska, Krystyna; Rostocki, Andrzej W. (1999) *Studia z metodologii badań socjologicznych*. Warszawa, Wydawnictwo IfiS PAN.
- Domecka, Markieta (2005) „Praca jako doświadczenie biograficzne” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa*.

- Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Dymarczyk, Waldemar (2005) „Temporalny wymiar kariery menedżerskiej. Analiza biograficzna” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Fatyga, Barbara (1999) *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*. Warszawa, Uniwersytet Warszawski
- Ferenc, Tomasz (2004) *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*. Łódź, Księgarnia Fotograficzna.
- Fiut, Aleksander (1981) *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- , (1994) *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Foks, Darek (2005) „Ani słowa o Larkinie, rozmowa z Jerzym Jarniewiczem” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0143.
- Fontana, Frey (1994) „Interviewing, the Art of Science” [w:] Denzin, Norman, Lincoln Ywonne (red.) *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, Thousand Oaks.
- Freud, Zygmunt (1991) „Poeta i fantazjowanie” [w:] Pospiszył, K *Zygmunt. Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Frankfort – Nachmias Chava, Nachmias David (2002) *Metody badawcze w naukach społecznych*. Poznań, Wydawnictwo Zyska S-ka.
- Freidson, Eliot (1994) „Pourquoi l'art ne peut pas etre une profession” [w:] *L'art de la recherche, Essais en l'honneur de Raymonde Moulin. Pierre Michel Menger i Jean Passeron* (red) Paris, La Documentation Française, s. 117-136.
- Gałaszka, Mieczysław (1983) „Amator” jako przekaz artystyczny. Z badań potocznego odbioru filmu” [w:] *Kultura i Społeczeństwo* 27, s. 113-134.
- , (1984) „Potoczne odtworzenie filmu” [w:] *Studia Socjologiczne* 4, s. 161-185.

- Giedrys, Wojciech (2004) „Tirówki, bożki za dwa złote i inne sprawy; rozmowa z Mariuszem Grzebalskim” [w:] *Teka* 2.
- Giza-Poleszczuk, Anna, Mokrzycki, Edmund (red.), (1990) *Teoria i praktyka socjologii empirycznej*. Warszawa, IFiS PAN
- Glaser, Barney (1998) *Doing Grounded Theory: Issues and Discussions*. Mill Valley, Sociology Press.
- Glaser, Barney; Strauss, Anselm (1967) *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. New York, Aldine Publishing Company.
- Gmyz, Cezary (2001) „Poeta Pegaza. Marcin Świetlicki” [w:] *Życie*, 23 lutego.
- Goffman, Erving (2000) *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa, Wydawnictwo KRS.
- , (2006) *Rytuał interakcyjny*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Golka, Marian (1995) *Socjologia artysty*. Poznań, Wydawnictwo ars nova.
- , (1991) *Rynek sztuki*. Poznań, Agencja Badawczo-Promocyjna Artia.
- , (2001) „Stare i nowe ograniczenia socjologii sztuki” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 2, s.171-185.
- Gołaszewska, Maria (1965) *U podstaw wychowania estetycznego. Estetyka jako nauka*. Kraków.
- , (1984a) *Uniwersum sztuki*. Materiały z ogólnopolskiego seminarium estetycznego „Czym jest sztuka?”, Kraków,
- , (1984b) *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teoria*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- , (1986) *Kim jest artysta?* Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Goode, W.J, Hatt P.K. (1965) „Obserwacja” [w:] Nowak Stefan *Metody badań socjologicznych*. Warszawa, Wydawnictwo PWN.
- Gorczyńska, Renata (1992) *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

- Gorzko, Marek (2005a) „Co to znaczy, że pojęcia wyłaniają się z danych” [w:] Leoński Jacek, Kołodziej-Durnaś Agnieszka (red.) *W kręgu socjologii interpretatywnej – zastosowanie metod jakościowych*. Szczecin, Economicus.
- , (2005b) „Rodzinna atmosfera” i „uprzejma obsługa”. W stronę substatywnej teorii obsługi ruchu turystycznego - komunikat z badań”. *Przegląd Socjologii Jakościowej* I/1.
<http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/Article2.php>
- Griff Mason (1964) „The Recruitment of the Artist” [w:] Wilson Robert (red.) *The Arts in Society*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Grzebalski, Mariusz, (1994) „No i Homer, oczywiście, Rozmowa z Darkiem Foksem” [w:] *Nowy Nurt* 17.
- , (2005) „Dyduch pyta Mariusza Grzebalskiego” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0515
- Hałas, Elżbieta (1987) *Spółeczny kontekst znaczeń w teorii symbolicznego interakcjonizmu*. Lublin, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- , (2005) „Jaźń jako interakcja symboliczna a konstrukcjonistyczne koncepcje człowieka późnej nowoczesności” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”
- Hałas, Elżbieta; Konecki, Krzysztof (red.), (2005) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- , (2005) „Wprowadzenie” [w:] *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”
- Hammersley Martyn, Atkinson Paul (2000) *Metody badań terenowych*, Poznań, Wydawnictwo Zys i S-ka
- Hughes, Everett C. (1958) *Men and their work*. Glencoe, Free Press.
- , (1962) „What Other?” [w:] A. M. Rose (red.) *Human Behavior and Social Processes. An Interactionist Approach*. Boston, Houghton Mifflin Company.

- , (1970) „Social change and status protest: an essay on the marginal man” [w:] *The Sociological Eye*. Chicago, Aldine.
- , (1997) „Careers” [w:] *Qualitative Sociology* 20(3).
- Illg, Jerzy (2001) „Patrząc na turniej garbusów” [w:] *Rzeczpospolita*, 30 – 1 czerwca.
- Janowska, Katarzyna (2004) „Poezja jak świat” [w:] *Polityka* 34, 21 sierpnia.
- Jarniewicz, Jerzy (2005) „Poezja i sztuka rozpruwania ubrań. Rozmowa z Seamusem HEANEY’em” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0219
- Jung, Carl Gustaw (1976) *Archetypy i symbole*. Warszawa, Czytelnik.
- Kacperczyk, Anna (2005a) „Zastosowanie koncepcji społecznych światów w badaniach empirycznych” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- , (2005b) „Zjawiska społeczne w zwierciadle metod ilościowych i jakościowych. Przykład badań nad społecznym światem opieki paliatywno-hospicyjnej w Polsce” [w:] Leoński Jacek, Kołodziej-Durnaś, Agnieszka (red.) *W kręgu socjologii interpretatywnej – zastosowanie metod jakościowych*. Szczecin, Economicus.
- Karwowska, Anita (2005) „Rozmowa z Elą Galoch. Poezja małego miasteczka - poezja fakt?” [w:] <http://www.galoch.com/index.php?id=wywiady&wywiad=1> (21.08.2005).
- Klejnocki, Jarosław (2006) „Proza poezji” [w:] *Polityka* 13(2548), s: 72-73.
- Kłoskowska, Antonina (1972) „Przedmowa” [w:] Sułkowski, Bogusław *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- , (1979) „Potoczny odbiór literatury: przykład Żeromskiego. Socjologia a teoria literatury” [w:] *Pamiętnik Literacki* 1.
- , (1998) „Pierre Bourdieu”. Hasło w *Encyklopedia Socjologii*. Warszawa, Oficyna Naukowa.

- Konecki, Krzysztof (1988) „Praca w koncepcji socjologii interakcjonistycznej” [w:] *Studia Socjologiczne* 1(108), s: 225-245.
- , (1990) „Trajektoria nowego w organizacji przemysłowej” [w:] Włodarek, J; Ziółkowski, M (red.) *Metoda biograficzna w socjologii*. Warszawa-Poznań, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- , (1992) „Nowi pracownicy a kultura organizacyjna. Studium folkloru fabrycznego” [w:] *Folia Sociologica* 24.
- , (1998) *Łowcy głów – headhunting. Analiza pracy rekrutacyjnej w agencjach doradztwa personalnego*. Warszawa, Wydawnictwo Alfa-Wero.
- , (2000) *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- , (2005a) *Ludzie i ich zwierzęta. Interakcjonistyczno-symboliczna analiza społecznego świata właścicieli zwierząt domowych*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- , (2005b) „Problem interakcji symbolicznej a konstruowanie jaźni” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- , (2005c) „Teoria ugruntowana a kontekst odkrycia. Naturalna historia pewnego badania”. [w:] Leoński Jacek, Kołodziej-Durnaś Agnieszka (red.) *W kręgu socjologii interpretatywnej – zastosowanie metod jakościowych*. Szczecin, Economicus.
- , (2005d) „Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej” [w:] *Przegląd Socjologii Jakościowej* I/1
<http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/Article1.php>
- , (2007) „Działanie przedsiębiorcze. Auto-praca nad tożsamością a społeczny proces konstruowania motywacji do działania przedsiębiorczego”. S. 72-116 w: (red.) Leoński J. i U. Kozłowska *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*. Szczecin: ECONOMICUS.

- Konecki, Krzysztof, Kacperczyk Anna, Marciniak Łukasz (2005) „Polish Qualitative Sociology: The General Features and Development” *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 6(3), Art. 27. 2005.
- Korporowicz, Leszek (1997) *Ewaluacja w edukacji*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza.
- Kostera, Monika (2003) *Antropologia organizacji. Metodologia badań terenowych*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kowalewicz, Kazimierz (1983) „Potoczne wykonanie tekstu teatralnego” [w:] *Kultura i Społeczeństwo* 27, s. 87-98.
- , (1993) *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kowalewicz, Kazimierz; Gałuszka, Mieczysław (1999) „Muzyka i tajemnica. Recepcja III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 48(2), s.151-169.
- Krzemiński, Ireneusz (1986) *Symboliczny interakcjonizm i socjologia*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kubczak, Anna (2005) „Konstruowanie tożsamości w Internecie” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Kubisiowska, Katarzyna (2005) „Pisać, rozumieć, żyć” [w:] *Rzeczpospolita. Plus. Minus*, nr 248, 22 października
- Kuhn, Manford H. (1976) The Reference Group Reconsidered, [w:] J.G. Manis, B.N. Meltzer (eds.) *Symbolic Interaction a Reader In Social Psychology*. 2nd edition, Boston: Allyn&Bacon, Inc.
- Kvale, Steinar (2004) *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*. Białystok, Trans Humana.
- Leoński, Jacek, Kołodziej-Durnaś, Agnieszka (red.), (2005) *W kręgu socjologii interpretatywnej – zastosowanie metod jakościowych*. Szczecin, Economicus.
- Lioński Jacek, Urszula Kozłowska (2007) *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*. Szczecin: Economicus.

- Lutyńska, Krystyna (1998) „Wywiad socjologiczny”. Hasło w *Encyklopedia Socjologii*. Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Lutyński, Jan (1968) „Ankieta i jej rodzaje na tle podziału technik otrzymywania materiałów” [w:] *Analizy i próby technik badawczych w socjologii. Tom 2.* (red.) Z. Gostkowski, J. Lutyński, Wrocław
- , (1990) „Problematyka etyczna w socjologii a system społeczny i kulturowe tradycje” [w:] Lutyński Jan *Nauka i poleskie problemy. Komentarz socjologa*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- , (2000) *Metody badań społecznych*. Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- Łobocki, Mieczysław (1978) *Metody badań pedagogicznych*. Warszawa, PWN.
- Łoś, Maria (1976) „Grupy odniesienia – propozycja modyfikacji zakresu pojęcia” [w:] *Studia Socjologiczne 4 (63)*, s. 107-115.
- Macierzyński, Piotr (2004) „Słowami wyprowadzać poza słowa”[w:] *Ha!art 1 (18)*, s.9-10
- Magala, Sławomir (2005) „Czyelowanie zawodowych ram osobowości” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki, Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Majzel, Bartłomiej (2005) „Przemilczeć, aby wzmocnić, co się powiedziało” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0142
- Malicka, Małgorzata (1989) *Twórczość czyli droga w nieznane*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Maliszewski, Karol (2005) „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną, Rozmowa z Krystyną Miłobędką” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0937
- Marciniak, Łukasz (2008) *Symboliczno-interakcjonistyczna analiza procesu stawania się nauczycielem akademickim*. Przegląd Socjologii Jakościowej Tom IV Numer 2.
- Marecki Piotr, (red.), (2002) *Liternet. Literatura i internet*. Kraków, Wydawnictwo Rabid.

- , (2003) *Liternet.pl*. Kraków, Wydawnictwo Rabid
- , (2004) „Nie pasuję do katolickiej wizji świata” [w:] *Ha!art* 1 (18), s.6-8.
- Maslow, Abraham (1989) „O ludziach twórczych” [w:] Malicka, Małgorzata *Twórczość czyli droga w nieznane*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- , (1990) *Motywacja i osobowość*. Warszawa, Wydawnictwo Pax.
- Matuchniak-Krasuska, Anna (1988) *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- , (1990) „O recepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki” [w:] Bokszański Z, Sułkowski B, Tyszka A (red.) *Społeczeństwo, kultura, osobowość*. Warszawa-Łódź, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- , (1999a) „Artysta a publiczność – dyskurs o sztuce i sprawach polskich. O malarstwie Jerzego Dudy-Gracza” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 48(2), s. 189-217.
- , (1999b) *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- , (2001) „O mediacyjnym i autonomicznym charakterze socjologii sztuki” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 2, s.53-79.
- Mead, George Herbert (1975), *Umysł, osobowość, społeczeństwo*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Merton, Robert (1968) „The Matthew Effect in Science” [w:] *Science* 159, s. 56-63.
- , (1988) „The Matthew Effect in Science, II. Cumulative Advantage and the Symbolism of Intellectual Property” [w:] *ISIS* 79, s. 606-623.
- , (2002) *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Warszawa, PWN.
- Melchior, Małgorzata (1990), *Społeczna tożsamość jednostki*. Warszawa: UW, ISNS
- Mikołajewski, Jarosław (2005) „Spotkałem talent - Macieja Kruhleja, rocznik 1987” [w:] <http://serwisy.gazeta.pl/kultura/1,34791,2912814.html> (12-09-2005).
- Mokrzycki, Edmund (1984) (red.) *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy [tom I i II].

- Miles, Matthew; Huberman Michael A. (2000) *Analiza danych jakościowych*. Białystok, Trans Humana.
- Mucha, Janusz (1992) *Cooley*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- , (2003) „Herbert Blumer jako badacz „stosunków rasowych” [w:] *Studia Socjologiczne* 3.
- Nawrocki, Tomasz (2002) *Funkcjonowanie grup odniesienia w społeczności lokalnej*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Newcomb, Theodore M. (1958) *Attitude Development as a Function of Reference Groups: the Bennington Study*, [w:] E. Maccoby, T. Newcomb, E. Hartley (red.) *Readings in Social Psychology*. 3rd edition. New York, Holt, Reinhart and Winston, Inc.
- Nowak, Stefan (1965) *Metody badań socjologicznych*. Warszawa, Wydawnictwo PWN.
- , (1970) *Metodologia badań socjologicznych*. Warszawa, Wydawnictwo PWN.
- , (1985) *Metodologia badań społecznych*. Warszawa, Wydawnictwo PWN.
- Nowicka, Magdalena (2005) „W penthausie wiosny – rozmowa z poetą Krzysztofem Grzelakiem” *Semestr. Magazyn studentów*.
<http://www.semestr.pl/2,635.html> 23 września.
- Ortega y Gasset, Jose (1980) *Dehumanizacja sztuki i inne eseje* Warszawa, Wydawnictwo Czytelnik.
- Oseka, Andrzej (1975) *Mitologie artysty*. Warszawa Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ossowski, Stanisław (1962) *O osobliwościach nauk społecznych*. Warszawa, PWN.
- Patton, Michael (1997) „Obserwacja – metoda badań terenowych” [w:] L. Korporowicz (red.) *Ewaluacja w edukacji*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza.
- Palska, Hanna (2002) *Bieda i dostatek. O nowych stylach życia w Polsce końca lat dziewięćdziesiątych*. Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN
- Pasierb, Janusz, „Herbert nieznany: ks. Janusz Pasierb rozmawia ze Zbigniewem Herbertem” [w:] *Zeszyty Literackie* 80.
- Pawłowski, Roman (2005) „Kultura VIP-ów” [w:] *Gazeta Wyborcza*, 15-16 stycznia.
- Piotrowski, Andrzej, (1985a), *Osobowość a tożsamość. O pewnej tendencji w socjologii interakcji*. *Folia Sociologica* 12, s. 19-45.

- , (1985b) *Pojęcie tożsamości w tradycji interakcjonizmu symbolicznego. Kultura i Społeczeństwo* 3, s. 55-73.
- , (1990) „Teoria a badania empiryczne. Parę uwag o ich związku w orientacjach współczesnej socjologii” [w:] Giza-Poleszczuk A., Mokrzycki, E. (red.) *Teoria i praktyka socjologii empirycznej*. Warszawa, IFiS PAN.
- , (1998) *Ład interakcji. Studia z socjologii interpretatywnej*. Łódź, Wydawnictwo UŁ.
- Podgórnik, Marta (2005) „Po prostu lubię to robić, rozmowa z Mariuszem Grzebalskim”
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0224
- Przybyłowska, Ilona (1978) „Wywiad swobodny ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji i możliwości jego zastosowania w badaniach socjologicznych” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 30.
- Rancew-Sikora, Dorota (2005) „Uzasadnianie sensu polowań przez myśliwych. Rola emocji łowieckich w społecznym trwaniu łowiectwa” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Rex, John (1984) „Trzydzieści tez o epistemologii socjologii i o metodzie w socjologii” [w:] Mokrzycki, Edmund (red.) *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy [tom II].
- Rokuszewska-Pawełek, Alicja (1981) „Literatura popularna jako przedmiot zainteresowań socjologicznych” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 33, s. 217-237.
- , (1983) „Potoczny odbiór literatury popularnej na przykładzie społecznej recepcji powieści kryminalnej” [w:] *Kultura i Społeczeństwo* 27(1), s. 99-112.
- Rostocki, Andrzej W. (1999) „Socjologia a prywatność”. *Przegląd Socjologiczny* XLVIII/1

- Rubin, Herbert J.; Rubin Irene S. (1997) „Jak zmierzać do celu nie wiążąc sobie rąk. Projektowanie wywiadów jakościowych” [w:] Korporowicz L. (red.) *Ewaluacja w edukacji*. Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Sarapata, Adam (red.), (1965) *Socjologia zawodów*. Warszawa, Książka i Wiedza.
- Scheff, Thomas (1990) *Microsociology. Discourse, Emotion, and Social Structure*. Chicago, London, The University of Chicago Press.
- Shaughnessy, John J.; Zechmeister, Eugene; Zechmeister, Jeanne (2002) *Metody badawcze w psychologii*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne
- Shibutani, Tamotsu (1962) *Reference Group and Social Control*, [w:] A. M. Rose (red.) *Human Behavior and Social Processes. An Interactionist Approach*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- , (1976) „Reference group as Perspective” [w:] J.G. Manis, B.N. Meltzer (red.) *Symbolic Interaction a Reader In Social Psychology*. 2nd edition. Boston, Allyn&Bacon, Inc.
- Shutz, Alfred (1984) [w:] „Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania” [w:] Mokrzycki, Edmund (red.) *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Siciński, Andrzej (1971) *Literaci polscy. Przemiany zawodu na tle przemian kultury współczesnej*. Wrocław, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Siwczyk, Krzysztof (2005a) „Wyjść na swoje, rozmowa z Jerzym Jarniewiczem” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0247
- , (2005b) „Życie nad kartką, rozmowa z Tobiaszem Melanowskim” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0837
- Skeris, Piotr (2002) *Pojęcie „grupy odniesienia”*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Sosnowski, Andrzej (2005) „Pióro Tadeusz, 95% słów” [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0249
- Strauss, Anselm (1959) *Mirrors and Masks. The Search for Identity*. New Brunswick, London, Transaction Publishers.

- , (1975) „Świadomość umierania” [w:] Pearson L. (red.) *Śmierć i umieranie. Postępowanie z umierającym człowiekiem*. Warszawa, PZWL.
- , (1978) „A Social World Perspective” [w:] *Studies in Symbolic Interaction* 1, s. 119-128.
- , (1982) „Social Worlds and Legitimation Processes” [w:] *Studies in Symbolic Interaction* 4, s.171-190.
- , (1984) „Social Worlds and Their Segmentation Processes” [w:] *Studies in Symbolic Interaction* 5, s: 123-139.
- , (1993) *Continual Permutations of Action*. New York, Aldine De Gruyter.
- Strauss A, Fagerhaugh S, Suczek B, Wiener C. (1985) *Social Organization of Medical Work*. Chicago, London, The University of Chicago Press.
- Strauss, Anselm; Corbin Juliet (1990) *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park, London, New Dehli, Sage Publications.
- , (1994) „Grounded Theory Methodology. An Overview” [w:] Denzin N, Lincoln Y (red.) *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, Thousand Oaks.
- Sulek, Antoni (1990) *W terenie, w archiwum, w laboratorium*. Warszawa, Wydawnictwo UW.
- Sułkowski, Bogusław (1972) *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- , (1978) „Motywacyjne związki między zabawą i pracą” [w:] *Kultura i Społeczeństwo* 22 (1-2), s. 175-191.
- , (1983) „Artyści-dyletanci w wielkim mieście przemysłowym” [w:] *Kultura i Społeczeństwo* 27, s.151-163.
- , (1994) *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź.
- Szacki, Jerzy (2003) *Historia myśli socjologicznej* (wydanie nowe). Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szczepański, Jan (1965) „Czynniki kształtujące zawód i strukturę zawodową” [w:] Sarapata, Adam (red.) *Socjologia zawodów*. Warszawa, Książka i Wiedza.

- , (1965) *Elementarne pojęcia socjologii*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szmatka, Jacek (1973) „Miejsce teorii roli społecznej w systemie teoretycznym socjologii” [w:] *Studia Socjologiczne* 3(50), s. 147-175.
- , (1989) *Małe struktury społeczne. Wstęp do mikrosocjologii strukturalnej*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szpunar, Magdalena (2005) „Internet jako pole poszukiwania i konstruowania własnej tożsamości” [w:] Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof (red.) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Sztumski, Janusz (1984) *Wstęp do metod i technik badań społecznych*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ślęzak, Izabela (2006) „W spirali niepewności – proces budowania tożsamości poety.” S. 420-436 w: Leoński J. i U. Kozłowska (2007) *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*. Szczecin: Economicus.
- Turnau, Grzegorz (2005) „Chłopiec przedwojenny. Starszy Pan gości Młodszy, czyli z Jeremim Przyborą rozmawia Grzegorz Turnau” [w:] <http://www.turnau.com.pl/artyk27.htm> 29 października.
- Tarkowska, Elżbieta (red.), (2000) *Zrozumieć biednego. O dawnej i obecnej biedzie w Polsce*. Warszawa, Typografia.
- Tatarkiewicz, Władysław (1975) *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa, PWN.
- Turner, Jonathan (2004) *Struktura teorii socjologicznej. Wydanie nowe*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Turner, Ralph H. (1962) *Role-taking: Process Versus Conformity*, [w:] A. M. Rose (Editor) *Human Behavior and Social Processes. An Interactionist Approach*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- Turowski, Jan (2001) *Socjologia. Małe struktury społeczne*. Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL.

- Urbaniak-Zajac, Danuta; Piekarski, Jacek (2001) *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych. Studia i materiały*. Łódź, Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego.
- Wagner, Izabela (2005) „Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych” [w:] *Przegląd Socjologii Jakościowej* I/1 <http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/Article3.php>
- Wallis, Aleksander (1964) *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina (2004) „Artystyczny dyskurs o rzeczywistości polskiej. Komunikat z badań”. Referat wygłoszony na XII Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym; Poznań, 12-18 września.
- Wiatrowska, Krystyna (2005) „Rozmowa z Elą Galoch” [w:] <http://www.galoch.com/index.php?id=wywiady&wywiad=221.08.2005>
- Wilmer, Clive (2005) „Kwadraty i prostokąty” [w:] http://www.biuro-literackie.pl/przystan/czytaj.php?site=240&co=txt_0220
- Wilson Robert (red.), (1964) *The Arts in Society*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- , (1964) „The Poet in American Society” [w:] *The Arts in Society*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Włodarek, Jan; Ziółkowski, Marek (1990) *Metoda biograficzna w socjologii*. Warszawa-Poznań, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wojnar, Irena (1976) *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- , (1984) „Społeczna obecność sztuki a wychowanie człowieka” [w:] *Przegląd Socjologiczny* 28(2)
- Woroniecka, Grażyna (1999) „Elementy obserwacji uczestniczącej w badaniach nad samorządem terytorialnym” [w:] Domański H., Lutyńska K., Rostocki A. W. *Studia z metodologii badań socjologicznych*. Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN.
- Wrong, Dennis H. (1984) „Przesocjalizowana koncepcja człowieka w socjologii współczesnej” [w:] Mokrzycki, E (red.) *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne*

- tendencje w socjologii współczesnej*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zaręba, Beata (2005) „Taka jest sława poety” [w:] <http://indeks.uni.opole.pl/22/rozmowa2.htm> 29 października 2005.
- Zdanowicz, Kasia (2005) „Pogawędka internetowa z Piotrkim Macierzyńskim” [w:] (http://hum.uwb.edu.pl/~kolo/wy_mac.htm)
- , (2005) „Nie jestem wieszczem, jestem szamanem. Wywiad z Ernestem Bryllem” [w:] http://hum.uwb.edu.pl/~kolo/wy_bryll.htmhttp://hum.uwb.edu.pl/~kolo/wy_bryll.htm 23 września 2005.
- Zieliński, Jan (2005) „Nagroda Kościelskich. Polowanie na wędrowne anioły” [w:] *Rzeczpospolita* http://www.rzeczpospolita.pl/dodatki/plus_minus_051008/plus_minus_a_16.html.
- Zimnica, Emilia (2001) „Nastawienie odbiorcze widzów – na przykładzie badań publiczności łódzkich teatrów dramatycznych” [w:] *Przegląd Socjologiczny* (2).
- Zimnica-Kuzioła, Emilia (2003) *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ziółkowski, Marek (1981) *Znaczenie, interakcja, rozumienie*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Znaniecki, Florian (1922) *Wstęp do Socjologii*. Poznań, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- , (1974) *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Żółkiewski, Stefan (1977) „Pomysły do teorii produkcji literackiej” [w:] *Pamiętnik Literacki* LXVIII(3).

VII. Spis rysunków

Tablica 1. Proces identyfikacji	54
Rysunek 1. Kontekst niepewności	119
Rysunek 2. Mapa percepcyjna społecznego świata poezji	120
Rysunek 3. Proces stawania się poetą	136

Przypisy

¹ Świadczą o tym chociażby statystyki odwiedzin na stronach internetowych portali poetyckich, na których można zamieścić swoje teksty, liczba zestawów wierszy nadsyłanych na konkursy poetyckie (moi rozmówcy- jurorzy w konkursach, mówili nawet o kilkuset) czy liczba uczestników na turniejach poetyckich (nawet kilkadziesiąt osób).

² Trzeba zaznaczyć, że nie jest to główne pole zainteresowań estetyki; zajmuje się ona „sytuacją estetyczną”, na która składają się twórca, dzieło i odbiorca, połączone czynnikiem nadrzędnym – wartością estetyczną. Z wzajemnych powiązań między tymi elementami wynikają dodatkowe czynniki: zamiar estetyczny, założenie estetyczne, proces twórczy, proces przeżycia estetycznego. Odrębnym polem zainteresowań jest osobowość odbiorcy i osobowość twórcza autora, a także relacja dzieła sztuki do innych wytworów kultury, wartości estetycznej do innych wartości (Gołaszewska 1984a).

³ O możliwościach innych podziałów paradygmatycznych pisał m.in. K.Konecki (2000: 18).

⁴ Rozważania nad związkami między przyjmowanym paradygmatem a wykorzystywaniem technik jakościowych lub ilościowych można znaleźć w: Konecki 2000: 18-22.

⁵ Nie bez znaczenia dla wyboru tej techniki był także fakt, że podobnie jak w przypadku obserwacji, założenia leżące u podstaw przeprowadzania wywiadów swobodnych są zbieżne z postulatami teorii ugruntowanej i umożliwiają stosowanie podstawowych dla niej procedur teoretycznego pobierania próbek (*theoretical sampling*) i ciągłego porównywania (*constant comparative method*) (por. Rubin, Rubin, 1997), ograniczenie prekonceptualizacji badawczej, pozwala także zachować kontekst odkrycia (*serendipity*) (por. Kvale 2004: 44; patrz: podrozdział 3.3).

⁶ W społecznym świecie poezji nieustannie trwają próby dookreślenia, kto jest, a kto nie jest poetą; problematyka ta poruszana jest w podrozdziale 4.1.1.

⁷ Jak się wydaje niektóre badania jakościowe są prowadzone zgodnie z logiką badań ilościowych: im więcej przeprowadzonych wywiadów, tym wyniki postrzegane są jako bardziej istotne, a badania bardziej naukowe (por. Kvale 2004: 110). Jest to jednak sprzeczne z założeniami metodologii teorii ugruntowanej i stosowanymi w niej procedurami (patrz podrozdział 1.3).

⁸ Inspiracją do takiego potraktowania analizowanego procesu była dla mnie praca „Stawanie się nauczycielem akademickim. Analiza symboliczno-interakcjonistyczna” Łukasza T. Marciniaka (PSJ 2008 Tom IV Numer 2) oraz dyskusje z jej autorem.

⁹ Fragmenty wniosków prezentowanych w niniejszym podrozdziale zostały opublikowane w artykule „W spirali niepewności – proces budowania tożsamości poety” (w: J. Leoński, U. Kozłowska (2007) *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*. Szczecin: Economicus.

¹⁰ Przyjęcie takiej perspektywy jest z pewnością rezultatem wielu inspirujących rozmów i sugestii ze strony mojego promotora, Profesora Krzysztofa Koneckiego; por. Konecki 2007.

¹¹ O analogicznych problemach z definicjami pisali A. Wallis w odniesieniu do plastyków (1964: 14) i A. Siciński w odniesieniu do pisarzy (1971: 12). Dla P. Bourdieu próba odpowiedzi na pytanie, kto jest artystą, jest objawem rozgrywającej się w polu produkcji artystycznej walki o narzucenie dominującej definicji, a przez to ograniczenie populacji tych, którzy mogą rywalizować o zdobycie monopolu na władzę konsekrowania twórców i ich wytworów (1998: 341 i dalsze).

¹² Określanie, kto jest, a kto nie jest poetą, wiąże się z wyznaczaniem granic społecznego świata poezji, a tym samym określaniem tożsamości jego członków (por. Kacperczyk 2005a: 174). Stworzenie mechanizmów pozwalających na „sortowanie” artystów od nie-artystów jest więc jednym z podstawowych zadań każdego świata sztuki (Becker 1982: 14).

¹³ Wątek ten zostanie rozwinięty w dalszej części pracy.

¹⁴ Są to reperkusje mitu wyjątkowości artysty (Golka 1995: 61-65).

¹⁵ Analogiczne uczucie dumy i przekonania o niezwykłej wartości swojej sztuki opisywał A. Wallis w odniesieniu do artystów-plastyków (1965: 130-133), a także S. Ćwiek, pisząc o młodych pisarzach (1983: 115).

¹⁶ We wszystkich cytowanych w niniejszej pracy wypowiedziach zastosowano pogrubienie dla zaznaczenia tych wyrazów i fraz, które rozmówca wypowiadał ze szczególnym naciskiem.

¹⁷ Pomijam w tym miejscu teorie dotyczące twórczości w ujęciu psychologicznym czy psychoanalitycznym (por. Freud 1991, Jung 1976; Maslow 1990; Malicka 1989: 14-25).

¹⁸ Warto w tym miejscu przywołać pogląd Schutz'a, zgodnie z którym ludzie są w stanie uchwycić znaczenia własnych działań tylko w aspekcie retrospektywnym; poza tym nie są to znaczenia dane bezpośrednio, a zrekonstruowane przez mechanizmy przypominania. Wiele działań społecznych odbywa się na poziomie podświadomości i nie są pamiętane (Hammersley, Atkinson 2000: 234).

¹⁹ Działania te można traktować w kategoriach wychowania estetycznego, czyli przygotowywania człowieka do odbioru sztuki, wyrobienia w nim wrażliwości na piękno, a także nauki odpowiednich reakcji na dzieło artystyczne (Gołaszewska 1965: 5; 1976: 26). Dotyczą one w mniejszym lub większym stopniu wszystkich osób socjalizowanych w naszej kulturze, co nie oznacza, że wszyscy zostają poetami, gdyż, jak staram się ukazać w niniejszej pracy, wymaga to współwystępowania także innych czynników; jak się jednak wydaje dalsza droga twórcza zależna jest w pewnym stopniu od powodzenia tego etapu socjalizacji.

²⁰ S. Ćwiek jako powód rozpoczęcia pisania wymienia *biografię kulturalną*, na którą składają się tradycje kulturalne rodziny, wpływ szkoły, doświadczenia kulturalne z dzieciństwa oraz zaszczerpione w procesie wychowawczym aspiracje i szacunek dla postawy twórczej (1983: 118).

²¹ Ciekawą kwestią są przytaczane w spisywanych biografiach twórców np. renesansu niezwykle wydarzenia (np. gwałtowna burza w dzień narodzin), które interpretowane były jako znaki zapowiadające przyszłą sławę danego artysty (Osęka 1971: 164-165). Z jednej strony świadczy to o pewnej manierze pisania biografii, ale z drugiej wskazuje także na potrzebę zapewnienia czytelnika, a może także samego twórcy, o jego wyjątkowości i słuszności obranej drogi.

²² W mojej analizie pomijam kwestię wieku, w którym rozpoczyna się pisanie wierszy i w którym następuje debiut. Według niektórych socjologów ma on znaczący wpływ na możliwości rozwoju kariery artystycznej i zajmowane ostatecznie miejsce w hierarchii świata sztuki (Wallis 1964: 26-29; Golka 1995:23). W przeprowadzonych przeze mnie wywiadach ten problem się nie wyłonił.

²³ Por. koncepcja motywu i motywacji w symbolicznym interakcjonizmie; Hałas 1987: 133-140.

²⁴ Chęć dzielenia ze znajomymi tych samych aktywności jest bardzo częstym motywem rozpoczynania działań artystycznych; jest to szczególnie widoczne w przypadku grup poetyckich (Por Griff 1964: 69). Znaczenie tego motywu podkreślał także B. Sułkowski badając uczestnictwo w amatorskich zespołach twórczych (1983: 150).

²⁵ Nierzadko pisanie wierszy jest tylko epizodem okresu dojrzewania i buntu (por. Fatyga 1999: 179-184).

²⁶ Przedstawiane przeze mnie niżej motywy pisania wierszy można zestawić z powodami podawanymi przez S. Ćwieka: pisanie jako pójście za głosem powołania, pisanie dla osiągnięcia sukcesu lub korzyści pozaliterackich, pisanie jako świadomy wybór drogi twórczej (1983: 115-118). Interesujące ujęcie motywów twórczości artystycznej można znaleźć na gruncie estetyki (por. Gołaszewska 1986: 29-34).

²⁷ Tego typu dążenia łamią mit bezinteresowności sztuki, zgodnie z którym jest ona dobrem najwyższym, niezależnym od żadnych uwarunkowań zewnętrznych, także finansowych (Golka 1995: 73-75).

²⁸ A. Wallis odwołując się do pojęcia środowiska, definiuje je jako zbiorowość posiadającą własną ideologię, która dzięki strukturze nieformalnej i personalnym powiązaniom z grupami sformalizowanymi stale kształtuje społeczno-artystyczne postawy swoich członków (Wallis 1964: 146), oddziałuje na przebieg karier artystycznych, a także wytwarza pewne mity składające się na ideologię zawodową środowiska (ibidem: 133-140). W jego ramach istnieje szereg grup artystycznych, które wspomagają kreatywność swoich członków, neutralizują niepowodzenia artystyczne, a także są źródłem silnych więzi emocjonalnych (ibidem: 157-170), określa ono także ideologie, wartości, mity reprodukowane przez jego uczestników (por. Golka 1986: 150).

²⁹ W poezji, jak i w każdej sztuce, autor staje przed niezwykle ważną kwestią wypracowania kompromisu między rozwojem warsztatu a osiągnięciem zrozumiałości dzieła dla potencjalnego odbiorcy; *wirtuozeria techniczna* może sprawić, że sztuka zupełnie oderwie się od spraw „zwykłych” ludzi i będzie zrozumiała jedynie dla wąskiej grupy znawców, wprowadzonych w jej tajniki i kolegów literatów (Ortega y Gasset 1980: 37).

³⁰ Pomimo iż to on zaproponował to pojęcie koncepcja *innego* ma znacznie dłuższą tradycję, sięgającą prac Ch. Cooley’a, G. H. Mead’a, J. Dewey’a, W. Thomas’a, R. Park’a, E. Faris’a (Hughes 1962; Denzin 1976; Kuhn 1976).

³¹ Wstyd – *shame* obok dumy *pride* jest jedną z podstawowych emocji społecznych powstających w toku mechanizmu jaźni odzwierciedlonej (Cooley 1922: 179-185; także Scheff 1990: 71-95), na której ocenny charakter młodzi twórcy są szczególnie wyczuleni.

³² Koncepcja *orientational other* wprowadzona przez M. Kuhna odnosi się do jednostek i grup, do których jednostka jest najsilniej przywiązana emocjonalnie i psychicznie, które dostarczyły jej podstawowych pojęć i kategorii ujmowania świata, a przede wszystkim samej siebie i innych (głównie poprzez role) a także, w komunikacji z którymi autokoncepcja jednostki jest podtrzymywana albo zmieniana. (Ziółkowski 1981: 74, por. Denzin 1972: 186, Kuhn 1972: 182, Konecki 1992: 69). W tej koncepcji (w przeciwieństwie do koncepcji

significant other) silny akcent położony jest na transsytuacyjny charakter wpływu innego orientującego, który modyfikuje ogólną perspektywę poznawczą jednostki niezależnie od konkretnej, odgrywanej przez nią aktualnie roli (Denzin 1972: 195; por. Kuhn 1972: 182; Ziółkowski 1981: 74; Konecki 1992: 70). Co więcej, kształtowanie tej perspektywy ma charakter procesualny tak więc można powiedzieć, że jednostka ma *historię* w swoich relacjach z innym orientującym (Kuhn 1972: 183; Denzin 1972: 195).

³³ W trakcie wywiadów wątpliwości takie zgłaszali przede wszystkim młodzi mężczyźni, dla których nie było jasne czy ta aktywność nie jest sprzeczna z wizją męskości, do jakiej pretendują.

³⁴ Co nie znaczy, że nie ma go wcale. Może się zdarzyć, że nawet najbliższe osoby nie odczytają właściwie sytuacji i oferują szczerą ocenę.

³⁵ Ten rodzaj znaczących innych można interpretować zgodnie z koncepcją *role-specific significant other* zaproponowaną przez Denzina (1972: 195; Ziółkowski 1981: 74; Konecki 1992: 69). Odnosi się ona do tych *innych*, którzy wpływają na aktualnie odgrywaną i sytuacyjnie uwarunkowaną rolę aktora społecznego. Ze względu na to, że role są zmienne w czasie, znaczącym innym mogą być różne osoby w zależności od etapu tworzenia roli (por. Denzin 1972: 196, Konecki 1992: 70). Jak się wydaje w procesie stawania się poetą mamy do czynienia z przechodzeniem od znaczących innych (przede wszystkim *orientational other*) spoza społecznego świata poezji do znaczących innych dla roli (*role-specific significant other*), wywodzących się ze świata poezji.

³⁶ Kategoria ta została wygenerowana w badaniach Ł. Marciniaka nad procesem stawania się nauczycielem akademickim (Marciniak 2008) i zapożyczona przeze mnie ze względu na jej dopasowanie (*fit*) do zebranego przeze mnie materiału.

³⁷ Trudno jest jednak określić moment, kiedy oceny wierszy przestają być odbierane tak bardzo osobiście; jak się wydaje, cała droga poetycka jest nabywaniem dystansu do swoich tekstów.

³⁸ A. Osęka (1975) zaznacza, że elementów wizerunku artysty można szukać wszędzie w otaczających nas przekazach kulturowych (filmach, prasie, reklamie); układają się one w pewne mity podtrzymywane dzięki sporadycznym kontaktom z artystami i znikomej wiedzy o funkcjonowaniu świata sztuki (Golka 1995: 27-29).

³⁹ Por. pojęcie *fasady* zaproponowane przez E. Goffmana, gdzie „otoczenie” fizyczne, w połączeniu z *fasadą osobistą* „elementami wyposażenia ekspresyjnego”, „powierzchnowością” i „sposobem bycia” służy do stworzenia pewnego wrażenia, poinformowania innych, jaka rola będzie odgrywana (Goffman 2000: 53-60; Turner 2004: 459).

⁴⁰ Można to interpretować w kategoriach poszukiwania kontaktu z *experienced practitioners* świata sztuki, którzy znają sposoby poradzenia sobie przy maksymalnej efektywności i minimalnym trudzie z typowymi problemami pojawiającymi się na drodze poetów (Becker 1982: 208).

⁴¹ Zaznajamianie początkujących poetów ze znaczącymi dziełami literackimi można postrzegać w kategoriach kontynuowania estetycznego wychowania do sztuki (Wojnar 1976: 26).

⁴² Świadome, celowe kształtowanie formy swojego dzieła, także wiersza, jest jak się wydaje niezbędnym warunkiem tego, by mogło ono zainteresować szerszą publiczność i przetrwać dla następnych pokoleń (por. Osęka 1971: 169-170).

⁴³ Każde z publicznych prezentacji roli można rozpatrywać w kategorii „występu” (*performance*) w rozumieniu Goffmana przed konkretną widownią złożoną tak z czytelników jak innych poetów (2000: 45). Jak się wydaje zastosowanie podejścia dramaturgicznego zaproponowanego przez E. Goffmana (2000), może być szczególnie przydatne do analizy i głębszego zrozumienia formalnego aspektu prezentacyjnego ról na przykład podczas wieczorów poetyckich, turniejów jednego wiersza czy słamów.

⁴⁴ Wygląd zewnętrzny od wieków był ważnym elementem pozwalającym zidentyfikować poetę wśród pozostałych członków społeczeństwa (por. Wojnar 1976: 124-126; Gołaszewska 1986: 6-10).

⁴⁵ M. Golka określa takie zachowanie odgrywaniem roli artysty jako artysty (1995: 111; por. także Osęka 1971: 79).

⁴⁶ Jak postaram się pokazać w dalszej części tego podrozdziału zbudowanie kariery poetyckiej nie jest możliwe poza środowiskiem i bez nawiązania bliższych relacji z innymi uczestnikami świata poezji.

⁴⁷ Por. modele kariery wyróżnione przez M. Gołaszewską: model ekspansji, uległości, odwetu, gry, kompensacji, protestu, agresji, obrony (1986: 23). A także Bourdieu: dwie logiki produkcji i obiegu dóbr strategia długoterminowa i krótkoterminowa (2001: 219).

⁴⁸ W pewnym sensie jest to kontynuacja mitu o twórcy niezrozumianym przez współczesnych (por. Osęka 1975).

⁴⁹ W tym ujęciu wybór takiej a nie innej strategii jest decyzją samego twórcy, ale np. A. Camus mówi tym, że *dziś każdy artysta zostaje zwerbowany i przykutym do galery epoki; musi się z tym pogodzić nawet wtedy, gdy uważa, że galera cuchnie śledziem a w dodatku kurs jest fałszywy* (Camus 1986: 106). Rynkowa strategia realizacji roli byłaby w tym przypadku swego rodzaju przymusem.

⁵⁰ Są to kilkudniowe spotkania, podczas których, poza analizowaniem wierszy kursantów, zapoznają się oni z podstawowymi informacjami o środowisku; warsztaty są więc okazją do nawiązania kontaktów z poetami, którzy mogą w przyszłości pomóc w budowaniu kariery. Jest to próba stworzenia możliwości wyjścia naprzeciw potrzebie kontaktu początkujących twórców ze środowiskiem, co można interpretować jako sygnał kolonizowania sfery kultury i poezji przez zasady i reguły rynkowe (por. Pawłowski 2005).

⁵¹ Także P. Bourdieu zwraca uwagę na to, że artysta „jest tworzony” w obrębie pola produkcji przez tych wszystkich jego uczestników, którzy przyczyniają się do jego odkrycia i konsekrowania jako artysty (Bourdieu 1998: 261).

⁵² Zdarzenie takie można interpretować w kategoriach punktu zwrotnego (*turning point*) zapoczątkowującego transformację tożsamości (Hughes 1958; Strauss 1969: 95 i dalsze; Bokszański 1989: 136).

⁵³ Nie oznacza to całkowitego zerwania z tymi kanałami prezentacji – przestają być one jednak traktowane jako główny i najważniejszy kanał prezentacji.

⁵⁴ Warto przywołać sytuację fotografów, dla których w czasach PRL przynależność do Związku Polskich Artystów Plastyków była jedynym możliwym sposobem wejścia w świat fotografii i oficjalny obieg sztuki. Szkoła dawała dyplom, stowarzyszenie profesjonalistów – status artysty (Ferenc 2004).

⁵⁵ Jest to kategoria *in vivo*, która wyłoniła się w trakcie wywiadów.

⁵⁶ Jest to szczególnie wyraźne w tych dziedzinach sztuki, w których reputacja przekłada się w bardziej bezpośredni sposób na korzyści finansowe (np. w malarstwie; por. Becker 1982: 23; Golka 1991: 31); wtedy ilość odbytych wystaw może, przynajmniej teoretycznie, podwyższyć cenę rynkową dzieła.

⁵⁷ Jak się wydaje mamy tutaj do czynienia z podobnymi jak w przypadku innych zawodów artystycznych mitami wielkiej, błyskotliwej kariery lub, w przypadku niepowodzeń, mitu niedoceny i nędzy (por. Wallis 1965: 55); żadne pośrednie rozwiązania nie są dostrzegane.

⁵⁸ Budowanie reputacji można także traktować w terminach P. Bourdieu; dążenie do „wyrobienia sobie nazwiska” to zbieranie kapitału symbolicznego, a także kapitału konsekracji, który daje prawo do konsekrowania przedmiotów i osób, czyli nadawania im określonej wartości i czerpania z tego korzyści (Bourdieu 1998: 230).

⁵⁹ Można w tym miejscu zacytować T.S. Eliota: *As things are, and as fundamentally they must always be, poetry is not a career but a mug's game. No honest poet can ever feel quite sure of the permanent value of what he has written: he may have wasted his time and*

messed up his life for nothing (*The Use of Poetry and the Use of Criticism* cyt. za Wilson 1964: 26).

⁶⁰ Czat z Marcinem Baranem odbył się 10.02.2005 na forum portalu poetyckiego Nieszuflada.pl (www.nieszuflada.pl).

⁶¹ Na potrzeby tego podrozdziału terminu „grupa” używam w potocznym a nie socjologicznym rozumieniu.

⁶² W ramach tego poziomu mieszczą się także opisywani przez H. Becker’a *folk artists* (twórcy, którzy nie znają zasad rządzących profesjonalną działalnością twórczą i tworzą całkowicie poza profesjonalnym światem sztuki, na potrzeby życia domowego, życia wspólnoty) i *naive artists* (twórcy, którzy działają w niemal całkowitym odosobnieniu, nie wspierani przez organizacje świata sztuki, ani inne zorganizowane obszary działania społecznego, nie posiadają też żadnej edukacji artystycznej, zaś ich prace są tzw. sztuką naiwną) (Becker 1982: 246-269).

⁶³ Zjawisko tworzenia takich grup M. Gołaszewska nazywa procesem instytucjonalizacji amatorstwa (1986).

⁶⁴ W trakcie badań nie wyróżnił się poziom pośredni pomiędzy poziomem lokalnym a ogólnopolskim. Warto także zaznaczyć, że pojęcie *środowiska* jest kodem *in vivo* stosowanym przez wszystkich moich rozmówców.

⁶⁵ Jak się wydaje, poszczególne grupy tworzące ten poziom można nazwać subświatami, które nierzadko wytwarzają zręby organizacji, zdobywają swoje miejsce, w którym regularnie się spotykają, wydają własne pismo, mają swoich ekspertów, krytyków, teoretyków i odrębną wizję realizowania podstawowego działania, którą uznają za najlepszą lub nawet jedyną prawomocną (Strauss 1984: 128).

⁶⁶ O wszechstronnym wykorzystaniu Internetu dla upowszechniania literatury pisze P. Marecki (2002, 2003).

⁶⁷ Częściowo grupa ta może pokrywać się z wyróżnioną przez H. Beckera kategorią *maverick*, określająca twórców, którzy mimo iż przeszli trening edukacyjny i znają zasady, konwencje rządzące tworzeniem sztuki, odrzucają je i tworzą reguły alternatywne, zwykle nowatorskie, zupełnie odmienne od istniejących, w konsekwencji działając na marginesie lub całkiem poza oficjalnym, profesjonalnym światem sztuki (1982: 232-246).

2009
Tom V
Numer 1

© 2009 *PSJ*
ISSN: 1733-8069