

pod redakcją
Moniki Kocot i Kamila Szafrąca

Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie



**Języki (pop)kultury
w literaturze, mediach
i filmie**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

pod redakcją

Moniki Kocot i Kamila Szafrąca

Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2015

Monika Kocot – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Anglistyki UŁ
Zakład Literatury i Kultury Brytyjskiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Kamil Szafranec – Justus-Liebig Universität Gießen, Institut für Slavistik

RECENZENCI

Anna Majkiewicz, Jerzy Jarniewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Studio 7A

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © COMBO Culture Kidnapper

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07188.15.0.K

Ark. wyd. 11,2; ark. druk. 15,25

ISBN 978-83-8088-061-0
e-ISBN 978-83-8088-062-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Wstęp	7
Magdalena Majchrzyk, <i>Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej” (zarys problemu)</i>	13

I. Literatura

Marianna Chłopek-Labo, <i>Literatura jako projekt, czyli zamysł literacki autora. Na przykładzie utworów Borisa Akunina</i>	25
Radosław Sławomirski, <i>Władimir Wysocki – pomiędzy kulturą wysoką a popularną</i>	35
Natalia Kućma, <i>Logikomiks – filozofia i nauka w komiksie</i>	43
Adam Nowakowski, <i>Tako rzecze Bane. Nadczłowiek w Drodze zagłady Drew Karpyszyna</i>	53
Monika Kocot, <i>Konkretne transgresje, konkretne interferencje – o łamaniu kodów gatunkowych w poezji Edwina Morgana</i>	63
Piotr Pochel, <i>Różewicz i symulakry</i>	77
Katarzyna Mulet, <i>Retoryka popkultury w Pięknych dwudziestoletnich Marka Hłaski</i>	87
Kristjan Mavri, <i>Cormac McCarthy and Popular Culture. A New Old West</i>	97
Anja Mrak, <i>Popculture in postcolonial literature. Motifs of popular culture in Arundhati Roy's The god of small things and Eden Robinson's Monkey Beach</i>	109
Malwina Bednarek, <i>Macierzyństwo: błogosławieństwo czy przekleństwo – wprowadzenie do dyskursu feministycznego</i>	119

II. Media

Paulina Czarnek, <i>Rozrywka w radiu komercyjnym na przykładzie porannego programu Radia Zet „Dzień Dobry Bardzo”</i>	131
---	-----

Katarzyna Burska, <i>O analityzmach i syntetyzmach leksykalnych w publicystyce sportowej – na przykładzie peryfraz i uniwerbizmów</i>	141
Zbigniew Bednarek, <i>Język wojny na przestrzeni wieków</i>	155
Martyna Paszkowska, <i>„Poker face”, czyli hiperboliczna (auto)kreacja, czy kreacja hiperboli? – o twórczości Lady Gagi w dyskursie kultury popularnej</i>	167

III. Film

Mateusz Mirys, <i>Świat opuszczony przez Boga w serialu The Wire</i>	181
Beata Stefaniak-Maślanka, <i>Baśń, storytelling i popkultura</i>	191
Ewelina Warumzer, <i>Miłość jako metafora szczęścia. Seks, miłość i partnerstwo w polskim filmie</i>	203
Magda Ciereszko, <i>Porno, które pragnie być pop. O przenikaniu elementów popkultury do filmowej pornografii</i>	215
Sabina Kwak, <i>Etykiet(k)a wielkiego miasta. O seksualizacji przestrzeni, utowarowieniu relacji międzyludzkich i regułach damsko-męskich gier w nowoczesnym i ponowoczesnym mieście</i>	227
Noty o Autorach	239

Języki (pop)kultury

Wstęp

Tom *Języki (pop)kultury literaturze, mediach i filmie* prezentuje badania młodych naukowców dotyczące deskrypcji i recepcji zjawisk szeroko pojętej popkultury; stanowi on nie tyle monograficzne opracowanie kategorii popkultury we współczesnej refleksji humanistycznej, co wstępne rozpoznanie tematu. Celowo zatem otwiera, a nie domyka gros spośród metodologicznych i interpretacyjnych ścieżek otwierających się przed badaczami. Redaktorzy tomu starali się być otwarci na rozmaite dziedziny i podejścia badawcze. Efektem interdyscyplinarnego dialogu i pluralizmu metodologicznego jest inspirująca konfrontacja różnych perspektyw badawczych, eksplorujących oblicza popkultury w dziedzinach: literatury, filmu, sztuk audiowizualnych czy mediów. Skupiając się na zagadnieniu popkultury, formuła książki miała w założeniu otworzyć przestrzeń intermedialnego dialogu, ukazującego bogactwo ujęć i (czasami zaskakującą) wielopoziomowość (pop) kulturowych dyskursów we współczesnej humanistyce. Część tekstów zamieszczonych w monografii tropi zależności i wpływy popkultury i tzw. kultury wysokiej, zestawia dyskurs kultury wysokiej i dyskurs kultury popularnej; inne artykuły skupiają się na transgresji granic między kulturą wysoką a kulturą popularną. Istotne wydaje się także zagadnienie wpływu kultury popularnej na język literacki. Nie mniej ważne wydaje się być zjawisko powstawania nowych gatunków, nowych mediów, nowych form tekstualności, wraz z metodologiami kreującymi owe teksty kultury. Pojawia się pytanie czy nowe języki sztuki wymuszają zmianę języków krytyki? Ryzomatyczny charakter struktury tomu odzwierciedla niejako „kłączowatość” wątków pojawiających się w tomie.

Wstępem do podejmowanej w tomie problematyki jest artykuł *Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej” (zarys problemu)*, autorstwa Magdaleny Majchrzyk. Artykuł stanowi zarys problemu przemian kulturowych, zachodzących

na przełomie XX i XXI wieku. Obok doprecyzowania aparatu pojęciowego, służącego do opisywania zjawisk zachodzących w kulturze współczesnej – pojęcia kultury masowej (mass kultury), popularnej (popkultury), i ponowoczesnej (postkultury) – przywołani zostaną w nim najważniejsi badacze zajmujący się tym zagadnieniem i wskazana zostanie klasyczna literatura przedmiotu.

Problem hybrydyzacji kultury współczesnej, zacieranie się granic między kulturą niską a wysoką analizuje Marianna Chłopek-Labo w artykule *Literatura jako projekt, czyli zamysł literacki autora. Na przykładzie utworów Borisa Akunina*. Artykuł ten otwiera pierwszą część tomu, poświęconą literaturze. W polu rozważań Autorki znalazły się kwestie modyfikacji kanonu kultury a także sposoby i efekty przekraczania norm literackich. W artykule poruszono również problem konwencji literackich oraz ich stosunku do kultury popularnej. Podobna kwestia, choć podjęta niejako w innej perspektywie badawczej, jest tematem artykułu *Władimir Wysocki – pomiędzy kulturą wysoką a popularną* autorstwa Radosława Sławomirskiego.

Artykuł Natalii Kućmy, *Logikomiks – filozofia i nauka w komiksie* skupia się na ukazaniu związków pomiędzy filozofią, nauką a komiksem. Wydany w Polsce w roku 2011 (wyd. oryginalne 2008) *Logikomiks. W poszukiwaniu prawdy* Apostolosa Doxiadisa, Christosa H. Papadimitriou, Alecosa Papadatosa i Annie di Donny jest fascynującą pozycją łączącą te, tak zdawało by się, odległe dziedziny. Kućma stara się dowieść, że komiksowa forma, powszechnie uważana na zbyt lekką i niepoważną, staje się doskonałym narzędziem do opowiedzenia trzech niezwykle historii. Szkatułkowa struktura komiksu sprawia, że oto w historię poszukiwania absolutnej prawdy przez Bertranda Russella oraz metatekstualne odniesienia do twórczych zmagania autorów komiksu wpleciona zostaje trzecia, *Orysteia* Ajschylosa, do której wystawienia przymierzają się przyjaciele autorów.

Dialog filozofii i kultury popularnej aktualizuje się również w artykule Adama Nowakowskiego, który zestawia historię opowiedzianą w kanadyjskiej trylogii *Darth Bane: Droga zagłady* autorstwa Drew Karpyszyna, która nawiązuje do obu trylogii *Gwiazdnych wojen*. Głównym bohaterem trylogii Karpyszyna jest sługa Ciemnej Strony, pozwalają-

cy czytelnikom lepiej zrozumieć filozofię Zakonu Sithów. W artykule *Tako rzecze Bane. Nadczłowiek w Drodze zagłady Drew Karpysyhyna*, Nowakowski dokonuje charakterystyki postaci Dartha Bane'a, jego poglądów i wizji Zakonów Sithów, udowadniając, że są one głęboko zakorzenione w filozofii Fryderyka Nietzschego, ze szczególnym wskazaniem na koncepcję Nadczłowieka.

W artykule *Konkretne transgresje, konkretne interferencje – o łamaniu kodów gatunkowych w poezji Edwina Morgana*, Monika Kocot podejmuje problem różnorodnych gier o sens, gier konstrukcji, dekonstrukcji i rekonstrukcji sensów, jakie aktualizuje szkocki twórca w swoich wierszach konkretnych, wskazując na ich zakorzenienie w różnych tradycjach kulturowych, literackich i filozoficznych. Zdaniem Autorki, być może właśnie owa skłonność do transgresji kodów gatunkowych czynią z Morgana jednego z najbardziej rozpoznawalnych i cenionych światowych konkrystów.

W artykule *Różewicz i symulakry*, Piotr Pochel podejmuje się próby spojrzenia na twórczość polskiego poety przez pryzmat precesji symulaków, zaproponowanej przez Jeana Baudrillarda. Pochel śledzi proces uwalniania się znaku od swojego odniesienia w tomach *Kup kota w worku*, *Matka odchodzi*, *Płaskorzeźba*, *Szara strefa*. W swoich analizach, Autor pokazuje jak znaki odklejają się od swojego odniesienia, wchodzą w relacje z innymi znakami, jak odrywają się od rzeczywistości i łączą się z innymi znakami, by znaczyć coś innego, nowego.

Biografia literacka Marka Hłaski *Piękni dwudziestolenni* stała się podstawą rozważań Katarzyny Mulet. W artykule *Retoryka popkultury w Pięknych dwudziestolennich Marka Hłaski*, Autorka dowodzi, że w mimetycznej autokreacji pisarza można doszukać się cech amerykańskich idoli popkulturowych. Katarzyna Mulet zwraca uwagę na retorykę popkultury i przez jej pryzmat analizuje tekst Hłaski, wnosząc tym samym ciekawe spojrzenie na twórczość znanego pisarza.

Omawiając najgłośniejszą bodaj powieść Cormaca McCarthy'ego, *Krwawy południk*, Kristjan Mavri bada jej związki z tradycją filmowego westernu, wraz z jego stereotypizacją, miejscem jakie zajmuje w kulturze masowej i amerykańskiej podświadomości. Artykuł *Cormac McCarthy and Popular Culture A New Old West* stara się ukazać,

że McCarthy przetwarza gatunek westernu w sposób przewrotny, jego demitologizacji towarzyszy wszak fascynacja.

Anja Mrak, autorka artykułu *Popculture in postcolonial literature. Motifs of popular culture in Arundhati Roy's The god of small things and Eden Robinson's Monkey Beach*, dostrzega związki literatury postkolonialnej i kultury popularnej, a zwłaszcza kultury masowej w jej amerykańskim wydaniu. Autorka stara się pokazać, że ta sama kultura popularna, która odpowiedzialna jest za kulturową (re)kolonizację, może stać się narzędziem dekonstruującym imperialistyczny dyskurs.

Oddziaływanie popkultury na współczesne społeczeństwo znalazło się w kręgu zainteresowań Malwiny Bednarek, która zajęła się zmianą wyobrażeń na temat koncepcji macierzyństwa na przestrzeni ostatniego wieku. Jej artykuł *Macierzyństwo: błogosławieństwo czy przekleństwo – wprowadzenie do dyskursu feministycznego śledzi przeobrażenia wizerunku matki od ujęć tradycyjnych po feministyczne*. Autorka zwraca uwagę na negatywne aspekty macierzyństwa, które nie zawsze są eksponowane we współczesnej kulturze.

Jednym z warunków *sine qua non* popkultury jest rozrywka, szczególnie eksponowana przez środki masowego przekazu. Na płaszczyźnie mediów właśnie, nie tylko komercyjnych, mówić można o jej hipertrofii. Prasa, radio, telewizja i Internet, będąc równocześnie przedmiotem i podmiotem kultury masowej, stały się soczewką zmian kulturowych, którym poświęcona jest druga część tomu. Tekst *Rozrywka w radiu komercyjnym na przykładzie porannego programu Radia Zet „Dzień Dobry Bardzo”* Pauliny Czarnek oddaje charakter zmian w obrębie gatunków dziennikarskich – powstanie hybrydowego *morning show* - determinowanych przez zjawiska popkultury.

Specjalistycznej analizie języka artykułów publicystycznych poświęconych sportowi dokonuje Katarzyna Burska. *O analityzmach i syntetyzmach leksykalnych w publicystyce sportowej – na przykładzie peryfraz i uniwerbizmów* – to artykuł językoznawczy, w którym autorka egzemplifikuje publikowane w prasie analityczne konstrukcje językowe, posiadające syntetyczne odpowiedniki.

W artykule *Język wojny na przestrzeni wieków* Zbigniew Bednarek bada użycie środków językowych w wypowiedziach dziennikarzy na

temat wojny. Autor udowadnia, że reportaże wojenne stały się częścią kultury masowej i dlatego też są godne uwagi w kontekście popkulturowym. Przedstawiona analiza porównawcza pokazuje bogactwo leksyki, nasyconej plastycznymi wyrazami przekazu.

Podobnie jak w mediach, tak i w muzyce popkultura podyktowała wielopłaszczyznowe zmiany. Powstawały nowe gatunki, narodził się przemysł fonograficzny – sztukę zaczęto postrzegać jako dochodową branżę produkującą kreacje sceniczne. Jednym z przykładów osobowości stworzonej podług mechanizmów popkulturowych jest popowa wokalistka Lady Gaga. Fenomen tej postaci stara się zbadać Martyna Paszkowska, autorka tekstu *„Poker face”, czyli hiperboliczna (auto)kreacja, czy kreacja hiperboli? – o twórczości Lady Gagi w dyskursie kultury popularnej*.

Upowszechnianie kultury popularnej stało się możliwe dzięki szczególnym sposobom wykorzystywania obrazu. Wizualizacja treści na fotografiach, filmach, w kinie, telewizji, ukute określenie kultury obrazkowej inspirowały do tworzenia nowych form przekazu: komiksów, teledysków, czy seriali, którym uwagę badawczą poświęcają autorzy trzeciej części tomu. Artykuł *Świat opuszczony przez Boga w serialu „The Wire”* Mateusza Mirysa, traktuje o typowej dla popkultury formy odcinkowego, telewizyjnego przedstawiania fabuły opartej na sekularyzacji świata współczesnych bohaterów. Twórcy serialu sięgają po archetypy kulturowe Boga, ojca, prawodawcy, utopii i osadzają je w rzeczywistości mieszkańców XX-wiecznego amerykańskiego Baltimore.

Artykuł Beaty Stefaniak-Maślanki, *Baśń, storytelling i popkultura*, stanowi refleksję nad sensem powtarzania i aktualizowania przez popkulturę motywów baśniowych. Ważnym zagadnieniem jest tu interpretacja obrazu kobiety obecnego w nowych opowieściach powstałych z połączenia baśni i języka popkultury. Analizie poddane zostają dwa seriele wpisujące się w formułę *fantasy*, wyemitowane równolegle w 2011 r. *Once upon a time* i *Grimm*.

Immersję popkulturowych wzorców można zaobserwować we wszystkich gatunkach artystycznych. W artykule *Miłość jako metafora szczęścia. Seks, miłość i partnerstwo w polskim filmie*, Ewelina Warumzer analizuje wzorce i symbole miłosne we współczesnej kinematografii

polskiej. Wykorzystując badania socjologiczne oraz podejście kognitywne autorka analizuje metaforę miłości, wyrażaną w konstrukcjach językowych

Pojęcie popkultury obejmuje bardzo szeroki zakres tematów i obszarów, połączonych siecią zależności i determinant, niemniej pierwotnie odległych. Jej synonim – masowość – otwiera niczym nieograniczone pole kolejnych zjawisk i ich mutacji w tekstach kultury. Jednym z nich stała się pornografia, przywołana w tekście Magdy Ciereszko *Porno, które pragnie być pop. O przenikaniu elementów popkultury do filmowej pornografii*. Autorka określa wpływ pornografii na ofertę popkultury jako znaną i zdefiniowaną, lecz za cel artykułu stawia wskazanie zależności w drugą stronę – dostrzega mianowicie inspiracje kulturą masową w filmach pornograficznych.

W artykule *Etykiet(k)a wielkiego miasta. O seksualizacji przestrzeni, utowarowieniu relacji międzyludzkich i regułach damsko-męskich gier w nowoczesnym i ponowoczesnym mieście*, Sabina Kwak bada co łączy Izabelę Łęcką, bohaterkę *Lalki* Bolesława Prusa, z Samantha Jones, królową Manhattanu z serialu *Seks w wielkim mieście*. Analiza porównawcza dwóch scen – wizyty Izabeli w sklepie Wokulskiego i zakupowego podrywu Samantha – pozwala prześledzić drogę od miasta nowoczesnego do ponowoczesnego, obnażyć konsekwencje wyjścia do pasażu i wreszcie zbadać związki między handlem a erotyką. Artykuł Kwak jest próbą uchwycenia zacierających się granic między kulturą wysoką a kulturą popularną.

Pozostaje skonfrontować swoje widzenie zjawisk (pop)kultury z zebranymi w tej książce artykułami, do czego gorąco zachęcamy.

Monika Kocot
Kamil Szafraniec

Magdalena Majchrzyk

Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej”

Zarys problemu

Pojęcie *kultury współczesnej* jest szerokie i niezbyt precyzyjne. W bogatej literaturze przedmiotu¹ brakuje całościowej, spójnej definicji samej kultury i towarzyszących jej przemian. Ponadto często, nawet nieświadomie, myli się terminy kultury masowej (*mass kultury*), popularnej (*popkultury*), i ponowoczesnej (*postkultury*), nierzadko stawiając między nimi znak równości lub traktując je synonimicznie. Tymczasem funkcjonują one autonomicznie, mają swoją genezę i swoich teoretyków. Należy przy tym także pamiętać, że współczesne refleksje kulturologiczne mają charakter interdyscyplinarny, a dokonujący ich badacz musi być „po trosze uczonym typu postmodernistycznego, filozofem, pisarzem, podróżnikiem i krytykiem” [Radomski 2007: 142].

W tym miejscu napotykamy na pierwszy kluczowy problem. Już w drugiej połowie ubiegłego stulecia uczeni unikali bowiem definiowania kultury jako pewnej całości w odniesieniu do danej społeczności oraz jako nadrzędnej zasady regulującej funkcjonowanie danych grup

¹ Należy wymienić w tym miejscu choćby kilka kluczowych monografi badaczy anglosaskich i polskich, poświęconych zagadnieniu ewolucji kultury współczesnej: Macdonald [1953], Williams [1958], Eco i in. [2008], Macdonald [2002] (antologia prac takich badaczy jak: Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Marshall McLuhan, Ernest van Den Haag, Leslie A. Fiedler, Melvin Tumin), Strinati [1998], Storey [2003], Mathews [2005], Kłoskowska [2005], Robotycki [1992].

społecznych. Zauważono, że wraz z nadejściem ponowoczesności utraciła ona swoje walory regulatywne. Jak twierdzi Gordon Mathews, posługiwanie się terminem *kultura* ma sens wyłącznie w sytuacji, gdy potrafimy połączyć jej tradycyjnie rozumianą ideę – jako „sposobu życia pewnego ludu” z bardziej współczesną koncepcją – „informacji i tożsamości dostępnych w globalnym supermarkecie kultury” [Mathews 2005: 13].

W zglobalizowanym, ponowoczesnym świecie kwestia użyteczności klasycznego pojmowania kultury stała się więc problematyczna. Być może dlatego popularne w latach 70. anglosaskie studia kulturowe częściej definiowały ją w kategoriach społeczno–politycznych, niż estetycznych – jako „całą drogę życiową, materialną, intelektualną i duchową” [Williams 1985: 16], lub „teksty i praktyki życia codziennego” [Storey 2003: 10].

Ponowoczesność (postmodernizm)² jako formacja kulturowa ukazała, że istnieje wiele kultur, tradycji, przeżywanych światów, gier językowych i nie należy ich redukować do jednego dominującego dyskursu, a właściwe wykorzystać ową polifonię. Główną cechą ponowoczesności jest pluralizm rzeczywistości kulturowych, dzięki założeniom którego wszystkie kultury, nawet te najbardziej odmienne od naszej, nie mogą podlegać ocenie ani hierarchizowaniu. Piotr Kowalski, analizując współczesne przemiany kulturowe, podkreśla, że banalizowanie tego zjawiska jest niezwykle niebezpieczne. Jeśli bowiem nie opieramy się na żadnym obowiązującym kanonie, wkrótce pluralizm stanie się niemożliwy – zabraknie różnorodności kulturowych tradycji³.

² Termin *ponowoczesność* został wprowadzony przez Zygmunta Baumaną w celu uniknięcia utożsamiania filozofii ponowoczesnej (postmoderny) z postmodernizmem jako nurtem artystyczno–kulturowym. W niniejszym tekście oba terminy stosowane są synonimicznie. Por. Bauman 2004: 13–39.

³ Badacz poddaje także w wątpliwość słuszność zasady *politycznej poprawności*: „Pluralizm, jako otwarcie na wielość postaw, wartości, wyzwań itd., wymaga rezygnacji z wszelkich form przymusu. *Political correctness* narzucając rygory powściągliwości i szacunku dla odmienności, oznacza niemożność jakiegokolwiek ingerencji w cudzy świat. Czyż jednak nie prowadzi to do samotności, do pozostawiania jednostek samym sobie?” [Kowalski 2004: 73].

Innym zjawiskiem, wynikającym z zaakceptowania polifonii kulturowej jest *fragmentaryzacja*. Nie jest ona synonimem dekompozycji, ale raczej rekonstrukcji – odtworzeniem nowej całości po okresie czasowego rozpadu, jaki spowodowało pojawienie się kategorii ponowoczesności. Okazało się, że to, co wydawało się jednolite, składa się w rzeczywistości z elementów różnego pochodzenia. Nie można więc zakładać stabilności takiego stanu rzeczy:

Fragmentaryzacja powoduje, że pewne składniki przestają należeć do dotychczasowej całości, uwalniają się i żyją życiem własnym, lub po pewnym czasie przechodzą do rekonstruujących się całości. Jednak fragmentaryzacja to nie zanik części dawnych całości, ich całkowity rozpad; to raczej trwanie ich części w pewnym stanie wyróżnialnym i rozpoznawalnym, zdolnym, przez pewien czas samodzielnie funkcjonować, a także i wymagającym zewnętrznego wzmocnienia [Mikułowski-Pomorski 2006].

Życie w takim stanie jest niełatwe, stąd zapewne syndrom zagubienia jest często uznawany za rozpoznawalny wyznacznik ponowoczesności. Zygmunt Bauman mówi wręcz o „życiu we fragmentach” [Bauman 1994: 7], wymagającym nowego zespolenia. Niestety tempo zmian zachodzących w czasach płynnej nowoczesności sprawia, że zarówno fragmentaryzacja jak i zespolenie dokonywać się mogą nawet kilka razy w życiu człowieka. Ponowoczesność jest więc w pewnym sensie stanem permanentnego trwania w rozpadzie, oczekiwania na nowy porządek.

Ważnym aspektem rozważań są także tendencje uniwersalizacyjne – kultura staje się coraz bardziej wspólna, jednorodna, także pod względem norm etycznych i estetycznych, symboliki, dominujących języków, a nawet obowiązujących nurtów artystycznych i kanonów mody. Tadeusz Paleczny wskazuje w tym kontekście również na inne powiązane z uniwersalizacją dylematy, których ponowoczesna kultura nie potrafi wyjaśnić:

Czy mamy do czynienia z jedną kulturą ogólnoludzką czy z wieloma kulturami? [...] Czy kultura jest czymś obiektywnym, zewnętrznym w stosunku do człowieka, czy stanowi atrybut jednostki, właściwość

substancywną człowieka, wyróżniającą go spośród innych ludzi? [...] Co decyduje o tym, że jedne wytwory kultury materialnej jak również symbolicznej rozprzestrzeniają się i uniwersalizują szybciej niż inne? [...] Czy w sytuacji globalizującego się świata, uniwersalizującej kultury, wzajemnego nakładania, przenikania, współkształtowania wielu grup kulturowych, jednostki „skazane” są i zmuszone do przyswajania oraz rozwijania nowych typów tożsamości pluralistycznej? [Palczyński 2007: 46–47].

Listę pytań można by mnożyć w nieskończoność, ponieważ trudno wyznaczyć nawet teoretyczne ramy problematyki wielokulturowości, nie mówiąc już o jej usystematyzowaniu. Wylania się zatem wizja kultury wewnętrznie niejednorodnej, stanowiącej nierzadko połączenie przeciwstawnych zasobów kulturowych.

Bauman podkreśla, że przyjmując powyższe założenia badacz pełni jedynie funkcję tłumacza – pośrednika, mającego za zadanie wyjaśniać wzajemne różnice porządków kulturowych. Jego rolą nie jest jednak dążenie do uniwersalizacji, do połączenia „w jedną wspólną kulturę przez duże «K»” [Bauman 1992: 22–2]. Tendencje unifikacyjne są równie silne jak różnicujące. Nie sposób bowiem wykluczyć procesów zanikania poszczególnych kultur ani ich zawłaszczenia przez większe układy kulturowe. Kultury ponowoczesne nie są zogniskowane wokół jakiejś centralnej wartości, dlatego z niezwykłą łatwością otwierają się na synkretyzm. Nawet sfera języka nie jest już elementem spajającym daną kulturę – przypomina ona raczej indywidualną perspektywę, nie mającą nic wspólnego z monolityczną strukturą.

Ponadto samo pojęcie *kultury* jest nadużywane i stale rozszerzane znaczeniowo. Przykładem takiego stanu rzeczy może być termin *kultury masowej*. Przywykliśmy do niego, choć jego zdefiniowanie nie byłoby łatwe. Intuicyjnie jednak jesteśmy na ogół w stanie określić co ową *kulturą masową* jest, a co nie. Tymczasem kategoria *masowości* jest jedną z kluczowych we współczesnych rozważaniach o przemianach przestrzeni kulturowej.

W polskich badaniach kulturologicznych klasyczną pozycję stanowi monografia Antoniny Kłoskowskiej *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, wydana po raz pierwszy w 1963 roku. Rozprawa owa jest niezwykle obszerną i usystematyzowaną publikacją. Ważnym postulatem

badaczki jest stwierdzenie, że rzadko spotyka się rzetelne definicje kultury masowej. Dzieje się tak, zdaniem autorki, dlatego, że bywa ona identyfikowana z kulturą niższego poziomu, wulgarną, ocenianą z góry negatywnie. Tymczasem pojęcie *kultury masowej* powinno być „z założenia neutralne i dostatecznie szerokie” [Kłoskowska 2005: 94–95]. Stąd Kłoskowska doprecyzowuje ów termin i ogranicza go do: „zjawisk współczesnego przekazywania wielkim masom odbiorców identycznych lub analogicznych treści płynących z nielicznych źródeł oraz do jednolitych form zabawowej, rozrywkowej działalności wielkich mas ludzkich” [Kłoskowska 2005: 95].

Przyjrzyjmy się dwóm kluczowym elementom tej definicji. Pierwszy z nich to „wielkie masy ludzkie” czyli zbiorowi odbiorcy. Ta kategoria jest w rozważaniach o współczesnej kulturze niezbędna. Odchodzimy bowiem od relacji jednostka–kultura na rzecz mniejszej lub większej zbiorowości. Ludzi łączy jedynie przynależność do wspólnej grupy, a nie świadomość kulturowa lub wspólne wewnętrzne potrzeby, idee i kanony. Jest to bezpośredni rezultat unifikacji, urbanizacji, industrializacji społeczeństwa, o czym również pisze Kłoskowska⁴.

Badacze anglosascy⁵, do których odwołuje się autorka *Kultury masowej*, wskazują, że począwszy od lat czterdziestych XX wieku społeczeństwa zaczęły podlegać procesom „umasowienia”, stąd celowo stworzono adekwatną dla nich kulturę. Wcześniej kultura pojawiała się bowiem jako odpowiedź na wewnętrzne potrzeby człowieka, natomiast kultura masowa tworzona jest sztucznie – świadomie dla mas. Nie jest to już spontaniczny wytwór ludzkiej działalności, ale produkt, wywołany potrzebą konsumpcji i wygenerowania zysku. Niektórzy badacze

⁴ Podobnie zjawisko kultury masowej interpretuje włoski teoretyk Strinati, który twierdzi, że jest to „kultura tworzona przez masową technikę przemysłową i sprzedawana dla zysku masowej publiczności konsumentów”. Stanowi ona swoistą pododmianę kultury popularnej, której głównym wyznacznikiem jest dostępność w danym kręgu kulturowym i powszechność. Zob. Strinati 1998: 22.

⁵ Należą do nich między innymi: Macdonald, Greenberg, Mannheim, van den Haag, Flesh, Towner, Mills, Ortega y Gasset.

(np. Fiske, w studium *Understaining Popular Culture*) sądzą jednak, że jest dokładnie odwrotnie – kultura masowa wychodzi naprzeciw oczekiwaniom mas i dlatego jest tak ekspansywna [Fiske 1989: 115].

Drugim elementem definicji badaczki jest „przekazywanie identycznych treści”, do czego niezbędny jest jakiś kanał komunikacyjny. Funkcję tę przejęły całkowicie mass media, które Kłoskowska w 1963 roku nazywała „środkami masowego komunikowania się”. Ich znaczenie było dostrzegane już pół wieku temu – telewizja, radio, plakaty służyły manipulacji opiniami i zachowaniami ludzi. W obecnej dobie teleinformatyzacji, wszechobecności reklam i ekspansji Internetu o kluczowej roli mass mediów nie trzeba już nikogo przekonywać. Warto jedynie przypomnieć, że wszelkie produkty kultury, które składają się na kulturę popularną, funkcjonują jednocześnie w zakresie dwóch ekonomii: finansowej i kulturowej. „W ekonomii kulturowej – pisze Fiske – inaczej niż w finansowej produkty nie przechodzą w prostej linii od produkcji do konsumpcji” [Fiske 1987: 311]. Najpierw mają ukształtować określone znaczenia i upodobania, wpływając na wytworzenie się potrzeb, później dopiero je zaspokoić.

Środki audiowizualne, obok szerokich możliwości kształtowania opinii, niwelują ponadto różnice – pojęcia *inny*, *obcy*, stają się łatwe do zdefiniowania. Fakt, że identyczne przekazy w tym samym czasie docierają do przedstawicieli różnych nacji wpływa także na szybsze przejmowanie obcych wzorców kulturowych, nie zawsze spójnych z daną kulturą.

Innym wyznacznikiem kultury masowej jest tak zwana *homogenizacja*. Pojęcie to sformułował Macdonald, który twierdził, że polega ona na bezładnym połączeniu elementów kulturowych różnych poziomów i ukazaniu ich w postaci jednolitej masy, jednakowo przyswajalnej przez wszystkich⁶. Zasadnicze zwycięstwo *homogenizacji* polegało

⁶ „Kultura masowa – podkreśla Macdonald – jest dynamiczną, rewolucyjną siłą, burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności. Miesza i rozbełtuje wszystko razem wytwarzając to, co można nazwać homogenizowaną kulturą. W ten sposób niszczy wartości, bo sądy wartościujące zakładają dyskryminację, a kultura masowa z założenia odrzuca

jednak na czymś bardziej subtelnym – na usunięciu dystansu między elementami różnych poziomów. Niwelowane były różnice pomiędzy dawnymi opozycjami – kulturą niską i wysoką, elitarną i szeroko dostępną, sacrum i profanum – usuwano dawną hierarchiczną gradację. Jak przypominał Macdonald, elita miała swoją kulturę wysoką, a masy – kicz. Obecnie linia graniczna jest zatarta. Wymaga to sztucznego poszukiwania najmniejszego wspólnego mianownika kulturowego, dlatego eliminuje się różnice i odmienności na rzecz akceptowalnej przez większość przyswajalności⁷. Nic więc dziwnego, że w studiach krytycznych rzadko spotyka się dodatnie wartościowanie kultury masowej. A przecież właśnie dzięki swej *masowości* kultura stała się osiągalna dla osób i całych grup społecznych, od których przez stulecia była odseparowana. Eklektyczna pod względem poziomów i przedmiotów swojego zainteresowania kultura nie powinna być oceniana jednostronnie. Zdaniem Kłoskowskiej:

Krytycy komercyjnego systemu masowej kultury zarzucają jego organizatorom dokonywanie standaryzacji na poziomie najmniejszego wspólnego mianownika, tzn. sprowadzania treści i formy o walorze szerokiej atrakcyjności i dostępności zawsze do najniższego poziomu gustów i kwalifikacji intelektualnych. Ten zarzut nie jest całkowicie usprawiedliwiony. Można by uznać jego słuszność, gdyby zakres kultury masowej ograniczał się do symbolicznych przekazów specjalnie produkowanych na jej użytek. [...] Nawet przy najsłabszej komercjalizacji nie rezygnuje się z włączenia do zakresu rozpowszechnionych przedmiotów

dyskryminację przeciwko komukolwiek” [Macdonald 2002: 19]. Zdaniem badacza kultura masowa w pewnej mierze kontynuuje kulturę ludową. Ludowa wyrastała jednak samorzutnie, z własnej potrzeby, „od dołu”, masowa zaś jest narzucana odgórnie.

⁷ Macdonald twierdzi: „Kultura musi być tworzona przez ludzi i dla ludzi, a kiedy są zorganizowani jako masa tracą swoją ludzką swoistość i wartość. Nie łączą ich stosunki właściwe jednostkom ani członkom wspólnoty. Człowiek masy jest samotnym atomem. Masowe społeczeństwo jest tak luźno powiązane, że szuka się najniższego wspólnego mianownika” [Macdonald 2002: 31].

treści zaliczanych do kategorii kultury wyższej. Przeciwnie – manipulatorzy środków masowego komunikowania chętnie faworyzują klasyczne pozycje wielkiego skarbcza kultury, które oprócz wyrobionej marki historycznej posiadają tę zaletę, że nie są obciążone prawami autorskimi [Kłoskowska 2005: 318–319].

Kategorie wyższy–niższy nasuwają oczywistą analogię lepszy–gorszy. Tymczasem Bauman, który zagadnieniom kultury współczesnej poświęcił znaczną część swojego dorobku badawczego, proponuje inną kategoryzację. Jego interpretacja wydaje się być najbliższa naszym rozważaniom kulturowym. Bauman łączy ze sobą pojęcia *kultury masowej* i *popularnej*, po czym oba odrzuca. Określenie kultury mianem *popularnej*, zdaniem Baumana, wynika wyłącznie z politycznej poprawności i jest łagodniejszym określeniem kultury *masowej*. Unika się jedynie pejoratywnych skojarzeń ze słowem *masa*, choć popularna, od *populus* – pospółstwo, również nie konotuje się pozytywnie. Badacz zauważa ponadto, że do interpretacji współczesnych zjawisk kulturowych oba powyższe określenia kultury nic nie wnoszą, są jedynie sloganami, do których bezwiednie przywykliśmy lub do których nas celowo przyzwyczajono. Bauman wyjaśnia swoje stanowisko w sposób następujący:

Żywię też niejakię podejrzania wobec samego zabiegu opatrywania pojęcia „kultury” kwantyfikacjami. Widzicie państwo – jest kultura, a jest też kultura popularna (niby kultura, ale tak naprawdę śmiech i zgroza, udawanie tylko, nie twarz a gęba); kultura, ale znaczone – jak karta w talii oszusta. [...] Nawiasem mówiąc, czyżby przyjąć należało, że ową pierwszą czy pierwotną kulturę, nie-znaczone, definiuje na mocy przeciwieństwa wobec sfalszowanej wersji to, że nie jest popularna? Bo jeśli tak (a właśnie tak opozycja sugeruje), to troska o zachowanie kastowego przywileju wyziewa z pojęciowej opozycji całkiem już nachalnie [Bauman 2008: 307–308].

Uczony odchodzi więc od hierarchizującej koncepcji kultury na rzecz jej przemian strukturalnych – interesują go przeobrażenia wewnątrz samej kultury i społeczeństw, które są przez nią kształtowane. Aby uniknąć oceniających określeń, Bauman proponuje termin *kul-*