Marcin Telicki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

„Konwencje” i „inwencje” – kultura popularna i media jako przestrzeń badań porównawczych

1.

Jeden z dawnych felietonistów pisał ironicznie, że „pracowite próżnowanie jest najpoważniejszą formą mozołu społecznego” i dla zilustrowania swej tezy przedstawiał zawód fryzjera, ukazując go jako metaforę współczesnych przemian społecznych (a całe zjawisko nazywając „fryzjerystyką”). Fryzjer jest kimś, kto pozostając obcym, wchodzi jednak w intymną strefę klienta – nie tylko poznaje właściwości jego ciała, ale też po zachodzących zmianach może odkryć tryb życia i koleje losu osoby strzyżonej. Fryzjer z niższej warstwy zna wszystkie plotki (części sam jest sprawcą – np. gdy wdaje się w romans z szewcową), nie wzrusza go lokalna sensacja (szewc popełnia samobójstwo, wysadzając kamienicę odkręconym kurkiem gazowym). Fryzjerowi z wyższej sfery powierzają się dyplomaci, dziennikarze i wpływowi krytycy, zna on zawiłości polityki międzynarodowej i niuanse przedsiębiorczości. Jest kimś na wzór filozofa społecznego, który jednak – jak gorzko konkluduje autor – chętniej głosi idee filantropijne niż wciela je w życie.

Dlaczego przywołuję tę historię, chcąc opowiadać o kulturze popularnej i nowych mediach? Wydaje się, że między fryzjerystyką opisywaną przez Leona Choromańskiego dokładnie sto lat temu (Choromański, 1915: 5–7) a interesującymi nas zjawiskami istnieje szereg podobieństw. Trzy pola porównań będą dla mnie najistotniejsze:

- pogodzenie tradycji i nowoczesności,
- sposób wytwarzania efektów,
- zakres społecznego oddziaływania.

W prezentowanym referacie chciałbym przede wszystkim zastanowić się nad **współczesnymi sposobami wartościowania literatury** w kontekście zmieniających się form mediów i kultury popularnej. Za Denisem McQuailem przyjmuję raczej niekontrowersyjne założenie, że związek między mediami masowymi a kulturą popularną jest nierozzerwalny, a tę ostatnią można zdefiniować jako „hybrydowy produkt (...) licznych i nigdy nie kończących się prób ekspresji w kategoriach współczesnego idiomu, który ma docierać do wielu ludzi i zdobywać sobie rynek, jak i aktywnego zapotrzebowania ludzi na to, co John Fiske nazwałby «znaczeniami i przyjemnościami»” (McQuail, 2008: 131).

W ramach wprowadzenia chciałbym wytłumaczyć kategorie, które znalazły się w tytule tekstu. Pożyczam je od Johna Caweltiego, jednego z amerykańskich pionierów uniwersyteckich badań nad kulturą popularną (na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku), który proponuje, by dawniejsze idee analizy motywów kulturowych, koncepcji medium czy badań mitograficznych zastąpić pojęciem „formuły”, stanowiącej „konwencjonalny system strukturujący wytwory kulturowe. Formułę można odróżnić od formy, która jest wymyślonym systemem organizacyjnym” (Cawelti, 2001: 206). Same zaś opozycyjne terminy wyjaśnia Cawelti następująco:

Wszystkie wytwory kultury składają się z dwóch rodzajów elementów: konwencji i inwencji. Konwencje są elementami znanymi uprzednio zarówno twórcy, jak i jego publiczności – należą do nich ulubione wątki, stereotypowi bohaterowie, akceptowane idee, wspólna metaforyka i inne środki językowe itd. Z kolei inwencje to elementy unikalne, takie jak nowego typu bohaterowie, idee czy formy językowe. Oczywiście często trudno w każdym przypadku rozróżnić konwencje od inwencji, ponieważ wiele elementów stanowi swego rodzaju kontinuum między obydwoma biegunami.

(Cawelti, 2001: 207)

Konwencja jest dla badacza obszarem znaczeń współdzielonych, wartości mających swoje kontynuacje, punktów pomagających utrzymać stabilność kulturową. Inwencja zaś to nowy zasób informacji, nieobecne dotąd sposoby percepcji i utrwalania znaczeń. Czytając tę definicję, ma się wrażenie, że terminy w niej obecne są nam znajome. Wydaje się, że w pewnym sensie stanowiłyby odpowiedniki strukturalistycznego fenotypu i genotypu, echo estetycznych dyskusji nad epigonizmem i awangardą albo polityczno-etycznego określenia się po stronie konserwatyzmu lub liberalizmu. Wszystkie te kategorie wydają się jednak chybiać sedna problemu: konwencje i inwencje kultury popularnej, choć oczywiście mogą być oceniane z tych perspektyw, nie odwołują się do żadnej z nich wprost. Wyznaczana przez nie linia

przebiega gdzieś w poprzek dotychczasowych podziałów i dlatego jest tak trudna do zdefiniowania czy nawet uchwycenia.

Za współczesny, bardzo wyrazisty przykład ilustrujący pomysł Caweltiego może posłużyć postmodernistyczny komiks *Liga niezwykłych dżentelmenów* Alana Moore’a zekranizowany w 2003 roku przez Stephena Norringtona. Zastosowany podział jest jednoznaczny i nie wymaga wnikliwych badań ani szczegółowej wiedzy historycznoliterackiej: „konwencjonalne” są postaci wyjęte z dziewiętnastowiecznej powieści przygodowej i detektywistycznej, inwencja zaś obejmuje ich połączenie, wspólnie wykonywane zadanie oraz gatunek powieści graficznej, w którym zostały przedstawione ich perypetie. Cawelti właśnie dlatego wprowadza pojęcie „formuły”, że o innowacyjności decyduje nie pojedyncza forma (gatunkowa, narracyjna, fabularna itd.), ale oryginalny dobór elementów, który – jako całość – nie mieści się w ramach tradycyjnych poetyk.

Bohaterowie *Ligi niezwykłych dżentelmenów* działają w przestrzeni wiktoriańskiej Anglii – a więc w kontekście, w którym rozgrywa się akcja większości powieści, z których zostali zapożyczeni. Spotykamy tu kapitana Nemo z powieści Juliusza Verne’a *20 000 mil podmorskiej żeglugi* i *Tajemnicza wyspa*, doktora Henry’ego Jekylla i jego drugie wcielenie – Edwarda Hyde’a (Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll i pan Hyde*), Allana Quatermaina (Henry Rider Haggard, *Kopalnie króla Salomona*), Hawleya Griffina – tytułowego niewidzialnego człowieka z powieści Herberta George’a Wellsa (w oryginale noszącego imię Jack) czy wampirycę Minę Harker z *Drakuli* Brama Stockera. Już sam dobór bohaterów jest znaczący w kontekście „formuliczności” współczesnej kultury popularnej. Dość wspomnieć, że przywołane postaci były wielokrotnie wykorzystywane przez innych twórców. Czasami pojawiały się w roli samodzielnych bohaterów, czasami – jak u Alana Moore’a – w zestawieniach. *Liga niezwykłych dżentelmenów* mogła wydawać się nowatorska tym, którzy nie znali animowanego musicalu *Mad Monster Party?* Spotkanie Drakuli, Frankensteina, dra Jekylla i pana Hyde’a, niewidzialnego człowieka, Quasimodo i innych najpierw zostało przedstawione w postaci filmu w marcu 1967 roku, następnie zaś jako komiks, wydany pół roku później. Pomysł *Ligi*... nie należy zatem do zupełnie oryginalnych (ani w warstwie konceptu, ani w warstwie fabularnej), co trafnie podsumował jeden z polskich recenzentów tej steampunkowej powieści graficznej:

Autor nie kontynuuje dyskusji z klasykami, nie rewiduje, nie zaskakuje, nie pozwala bohaterom odnaleźć się na nowo, nie stawia ich w zaskakujących sytuacjach, nie analizuje ich nieznanych cech charakteru. Po obiecującym wstępie stają się tylko marionetkami, posłusznie podrygującymi na sznurkach – posłużyły tylko jako pre-

tekst, by opowiedzieć banalną historyjkę. Stosowanie odniesień w taki sposób, w jaki zrobił to Moore, to zwykła cytatologia i lep na muchy. Nie waham się stwierdzić, że Moore zmarował naprawdę wyśmienity pomysł.

(Błażejczyk, 2017)

Zarzucany Moore'owi przez Błażejczyka brak rewizji klasyki wynika – to już moja teza – z pozornej inwencyjności, która w rzeczywistości ukrywa konwencjonalność. Deklarowane nowatorstwo łączy się z nostalgicznym wspomnieniem przeszłości, które jest dość dobrze znanym i szeroko dziś stosowanym efektem maskowania „tego samego”. Wiktoriańskie postaci odgrywają ten sam spektakl, co Spiderman; śledztwo Ligi i rozwiązywana przez nią zagadka nie różni się od akcji Jamesa Bonda; efekty specjalne mają dorównywać najnowszym sensacyjnym produkcjom hollywoodzkim... Można by stwierdzić, że w ponowoczesnej kulturze wyczerpania w ogóle nie ma już miejsca na nowatorstwo i dlatego trzeba przetwarzać efekty uprzednio zastosowane. Nawet jeśli zgodzimy się z powyższym twierdzeniem (a nie powinniśmy tego czynić zbyt łatwo i pochopnie), pozostanie przyznać, że o atrakcyjności przekazu będzie świadczyć dobór elementów maskujących konwencje. Chodzi więc o pewien rodzaj wrażenia nowości, niepowtarzalności czy oryginalności, wytwarzanego jako odbiorcza reakcja na układ jednostek literackich (ze wszystkich poziomów poetyki tekstu).

2.

Tytułowe kategorie konwencji i inwencji łączą techniczną zmianę zachodzącą w nowych mediach z kulturą masową, stanowiąc – nie zawsze wyartykułowaną – podstawę oceny współczesnego przekazu kulturalnego. Przez przeciwników kultury popularnej konwencje bywają rozumiane jako schematy blokujące oryginalność, a inwencje jako elementy zaprzeczające tradycji. Przez zwolenników (lub życzliwych krytyków) konwencje są traktowane jako to, co zanurza nas w tradycji i pozwala swobodnie wybierać jej komponenty, inwencje natomiast – jako otwarcie na twórczą zmianę. Jak wyjść z tego aksjologicznego impasu?

Warto by było wrócić do szeregu pojęć, które proponuje Dwight MacDonald, a krytycznej analizie poddaje Umberto Eco: od *midcultu* do kiczu. *Midcult* definiowany jest przez MacDonalda – jak pamiętamy – jako „zepsucie Kultury Wysokiej” przez zapożyczanie wysokich (w tym awangardowych) tematów i środków oraz upowszechnianie ich w szerokim obiegu dla odbiorcy, który nie jest w stanie zrozumieć oryginalnego kontekstu. *Midcult* charakteryzuje się, według autora *Teorii kultury*

masowej, pięcioma cechami: po pierwsze, zapożyczając techniki awangardowe, dąży do ich uproszczenia i usatysfakcjonowania odbiorców; po drugie, pozwala zrozumieć przekaz dlatego, że został on już zużyty; po trzecie, najważniejsze nie są treści ani środki, lecz założony efekt; po czwarte, tak przygotowany przekaz nazywany jest Sztuką; po piąte wreszcie, tak uargumentowany proces uprawomocnia nadawcę do sformułowania twierdzenia, że zaszło w tym przypadku spotkanie z kulturą (Eco, 2010: 133). Według MacDonalda rozkład wartości na linii konwencja–inwencja rozkładałby się następująco: konwencje muszą mieć już na początku ściśle przyporządkowane znaki estetycznej wartości (wysokie, niskie), a inwencja techniczna może je tylko obniżyć, prowadząc do powstania kiczu. Postawę taką, po wnikliwej analizie poszczególnych argumentów, krytykuje Umberto Eco:

Rodzi się (...) przypuszczenie, że kryterium wartości stanowi dla krytyka nieupowszechnianie oraz nienadawanie się do upowszechniania, i że w konsekwencji krytyka *Midcultu* wydaje się niebezpieczną inicjacją do takiej gry, w której coś jest *in*, a coś jest *out*, i w której wystarczy, aby coś, co początkowo było zarezerwowane dla *happy few*, stało się właśnie z tego powodu cenione i pożądane przez większą liczbę osób, a natychmiast to coś zostaje wykluczone z kręgu rzeczy wartościowych.

(Eco, 2010: 134)

Mozemy przypuszczać, że krytyka *midcultu* autorstwa MacDonalda, w czasach nowomiedialnego rozpowszechniania treści aspirujących do miana kulturalnych, również opierałaby się na wstępnej selekcji wartości estetycznych (głównie ze względu na medium i zasięg odbiorczy) oraz niezmienności kryteriów oceny. Odwołując się do ustaleń Caweltiego, powiedzielibyśmy, że MacDonald jest przywiązany do formuł ortodoksyjnie klasycystycznych, przy czym definicja klasyczności dzieła jest mocno zatarta.

Eco idzie inną drogą: chce znaleźć złoty środek między wartością sztuki wysokiej, różnymi (często niezbyt wysokimi) potrzebami kulturalnymi przeciętnego odbiorcy, a kiczem. Ten ostatni termin Eco próbuje wypreparować z rozważań MacDonalda i nadaje mu kształt quasi-definicji: „kiczem jest to, co wydaje się zużyte; to, co dociera do mas lub publiczności średniej, ponieważ jest zużyte, i co zużywa się (a zatem ulega zubożeniu) właśnie dlatego, że sposób, w jaki zostało użyte przez dużą liczbę konsumentów, przyspieszył i pogłębił jego zużycie” (Eco, 2010: 155). Eco udowadnia jednak, że wykorzystanie konwencji nie musi od razu, jak twierdził MacDonald, generować kiczu. Prawdziwym niebezpieczeństwem związanym z *midcultem* nie jest bowiem wykorzystanie gotowych wzorów, uruchomienie schematów czy nawet rekonfiguracja motywów zaczerpniętych z uznanych dzieł artystycznych, ale takie

ich użycie, które nie pozwala się cytatorowi (szeroko rozumianemu) wtopić w nowy kontekst. Kolejny raz przywołajmy słowa autora *Apokaliptyków i dostosowanych*:

Kicz jest takim dziełem, które w celu uzasadnienia swojej funkcji, polegającej na wywołaniu efektów, chętnie się zewnętrznymi pozorami przyjętymi z innych doświadczeń i sprzedaje się jako sztuka bez zastrzeżeń.

(Eco, 2010: 172)

Właśnie kicz jest jednym z pojęć najczęściej łączonych z kulturą popularną. Uzasadnienie (często uproszczone) znajduje się we wskazanych przeze mnie na początku trzech aspektach waloryzowanych ujemnie. Uznaje się, po pierwsze, że modernizacja tradycji w kulturze popularnej odbywa się zawsze z pogwałceniem zasad tradycji. Po drugie, przyjmuje się, że sztuka ta jest obliczona przede wszystkim na efekt – a wywołanie prostych wrażeń prowadzi, jak wiemy, wprost do kiczu. Po trzecie wreszcie, zarzuca się sztuce popularnej, że jest kiczowata, ponieważ ma bardzo szeroki zakres oddziaływania (a przecież coś przeznaczone dla mas nie może być wartościowe...).

W sztuce XX i XXI wieku obserwujemy jednak ciekawe zjawisko oddzielania kiczu od formuł kiczu. Kicz byłby nieświadomym hołdowaniem prostym gustom, formuła kiczu zbliżałaby się do kampu, ale definiowanego szeroko, bez konieczności ideologicznego odniesienia do subkultury homoseksualnej (obszerny przegląd tematów związanych z tym zagadnieniem można znaleźć w: Czaplinski, Mizerka, 2012). Problemem dla zwolenników i przeciwników kultury masowej pozostaje jednak wyznaczenie „granicy intencjonalnej”. Gdybyśmy potrafili dokładnie ją określić, wówczas świadome użycie kiczu można by uznać za dowód wartości kultury popularnej. Spór będzie jednak trwał nieustannie, gdyż granicy takiej nie da się wyznaczyć... Wystarczy przeczytać reprezentatywny pod tym względem fragment powieści Michała Witkowskiego *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*:

Lata dziewięćdziesiąte się zaczynają, Koko-dżambo z każdej budy z kasetami dochodzi. Hej, dziewczyno, oo, spórz na misia, aa! Bielyje rozy i Biały miś. Lata dziewięćdziesiąte! „Teleexpress” i Europa! Na prognozę pogody codziennie zaprasza szampon przeciwłupieżowy. Świat zwariował, krowy w kombinatach piją wino i słuchają muzyki poważnej, kometa w planetę leci wycelowana. W telewizji wybory prezydenckie, facet jakiś lewy w czarnych okularach i z czarną teczką, jak filip z konopi. No, słyszane to rzeczy, żeby facet miał cztery paszporty, jakieś tam lewe pieniądze na Zachodzie zarobił i wszyscy myślą, że cała teczka w milionach, co Polakom rozda. A w innych teczkach różne papiery na swoich konkurentów. (...) Świat zmierza do z dawna zapowiadanego końca, który nastąpi w roku dwutysięcznym. Maszyna do kręcenia lodów kosztuje tyle, że jakby się wzięło kredyt, to do

końca życia się nie spłaci, przynajmniej uczciwie. Ale kredytów nie warto już brać, zważywszy na rychły koniec świata.

(Witkowski, 2007: 23)

Literacki montaż wspomnień z lat 90., odwołujący się do muzyki, telewizji, polityki i apokaliptycznych przepowiedni można interpretować dwojako. Pozytywna analiza opierać się będzie najpierw na ocenie kompozycji „modułowej” (połączeniu gotowych kiczowatych elementów), później zaś na przyjęciu, że zjawiska i przedmioty zostały wykorzystane celowo. Nostalgia łączy się tu z „puszczeniem oka” do czytelnika, który musi czytać kulturę popularną zawsze ze wstępnym założeniem: odwołujemy się do tradycji (konwencje), ale zawsze z dystansem (inwencje); odbieramy pewien przekaz, ale nigdy jako skończony. W tej optyce kicz jest narzędziem dystansowania i przestrzenią komparatystyczną pozwalającą oglądać nawet mało wartościowe artefakty w roli przedmiotów do recyklingu. Na marginesie możemy zauważyć, że doskonałą krytyczną diagnozę tego stanu rzeczy zaproponował przed niemal dwudziestu laty Tadeusz Różewicz (Różewicz, 1998).

Analiza negatywna zostanie poprowadzona odmiennie. Wyjściowe założenie o mniej wartościowej kulturze popularnej nakaże interpretatorowi wydobyć elementów wtórnych (konwencji ze znakiem ujemnym), które same zostaną ukazane jako kicz. Autorską intencję oceniać się będzie wyłącznie z perspektywy powielania klisz. Według tego założenia twórca wkłada w swoje dzieło tylko to, co ogólnie znane, co publiczność już wie i czego oczekuje. Kultura popularna w tej optyce będzie całkowicie pozbawiona inwencji – będzie wyłącznie samoreprodukującym się systemem, niezdolnym do wytworzenia czegoś oryginalnego, a przez to niezdolnym do włączenia w obręb sztuki.

Istnieje jeszcze trzecia możliwość czytania kiczu, którą można nazwać „lekturą symulakryczną”. Klisza – jak ta zaproponowana przez Witkowskiego – byłaby nie tyle obrazem na nowo reprezentującym minioną rzeczywistość kulturową (np. dla celów poznawczo-dydaktycznych), co zasłonięciem niemożliwości takiego odniesienia. Skoro bowiem kicz tworzy się w subiektywnym doświadczeniu odbiorczym i jest uwarunkowany kulturowo, to odwołanie do niego musi być związane z subiektywnym sposobem obrazowania. Na tę „kliszowość” dzisiejszej literatury nakłada się jedno znaczące odwrócenie, z którego od kilku dekad coraz silniej zdajemy sobie sprawę: wcześniej to literatura była źródłem wzorów dla filmu, dziś – film stał się sztuką wiodącą, a literatura próbuje naśladować stosowane w kinie efekty. Klisza odwołuje się do powtórzenia i powielenia, ale i do filmowej taśmy, na której utrwalono ciąg ruchomych obrazów. Czy uwiedzeni nimi nie zapominamy o rzeczywistości, która je poprzedza? Refleksyjne przesłedzenie procesu kinematografizacji literatury

pozwała wysnuć wniosek odmienny od dotychczasowych: kultura popularna konwencjonalizuje inwencje. Nie chodzi tu o proste wartościowanie, w którym rozdziela się dawne nowatorstwo od współczesnej schematyczności. Przez konwencjonalizowanie inwencji rozumiem raczej pewien rodzaj standaryzowania opowieści, które są pociągające dla wybranych grup odbiorców¹. W przypadku Witkowskiego jest to opowieść o transformacji ustrojowej ubrana w „filmowy” kostium wyprawy drobnego cwaniaczka do Lichenia. Zarówno chwyt wizualny, językowy i zakres tematów był niegdyś inwencyjny, teraz zaś przetwarza się go, by oswoić przeżyte.

3.

Wielu mniej i bardziej wykształconych estetycznie odbiorców traktuje kicz przede wszystkim jako wyjawianie efektów niedostosowanych do natury sztuki, co prowadzi ich do wniosku, że większość produkcji kulturalnej² jest dziś kiczem. W mojej ocenie wartościowanie powinno zostać przeprowadzone inaczej. Po pierwsze dlatego, że wiele dzieł jest tworzonych świadomie poza obrębem „sztuki”, a te, które chcą do niej należeć, odwołują się wciąż do estetycznej wrażliwości odbiorczej i pewnych kompetencji kulturowych. Jest mi bliska (przypuszczam, że Eco również) konstatacja Lesiego A. Fiedlera, autora artykułu o znamienym tytule *Środek przeciw krańcom*:

Byłoby mi przykro, gdyby moje wywody zostały zrozumiane jako obrona tego, co jest banalne, mechaniczne i nudne (a naturalnie jest tego mnóstwo) w kulturze masowej. Jest to jedynie kontratak na tych, co poprzez napaść na tę banalność i pospolitość starają się ugodzić w nerw żywotny wszelkiej coś wartej literatury. Kto jest choć trochę wrażliwy na sprawę wyobraźni, będzie na pewno wołał, żeby jego dzieci czytały najbardziej prostackie bajki o Złych i Dobrych walczących o Miasto Człowieka, niż żeby recytowały grzeczne wierszyki czy obierały za swoją lekturę higieniczne sprawozdania o sklepach samoobsługi i farmach bez krowiego nawozu.

¹ Podobną definicję przedstawiła przed kilku laty Maryla Hopfinger: „Utwory literackie, które proponuję zaliczyć do komunikacji literackiej, mniejszą wagę przywiązują do niepowtarzalności. Ich autorzy opierają się na znanych wzorach, świadome powtórzenie jest ich strategią. (...) Celem tej literatury jest pozyskanie szerokiej publiczności. Talent nie odgrywa tu roli demiurgicznej, lecz sprawnościową, a sukces polega na umiejętnym wypośrodkowaniu między znanym i uznanym schematem a jego trafną modyfikacją, na grze między powtórzeniem a zmianą” (Hopfinger, 2010: 43).

² Świadomie używam tu odwołania do teorii utowarowienia sztuki sformułowanej przez Szkołę Frankfurcką.

Jednak większość ciała nauczycielskiego jest po stronie mentalnego nawozu. I oni to przewodzą w napaściach na kulturę masową.

(Fiedler, 1959: 110)

Wiele zmieniło się od końca lat 50., kiedy Czesław Miłosz cytował te słowa w antologii poświęconej kulturze masowej, ale szkoła (czy uniwersytet) wciąż ma problem z ustosunkowaniem się do przemian medialnych i towarzyszących im przemian kulturowych. Zatrzymajmy się na chwilę nad tą kwestią. Większość – i to bez względu na wiek i wykształcenie – upatruje problemów szkoły w nadmiernie konserwatywnym bądź nadmiernie liberalnym podejściu do mediów i kultury popularnej. Podczas gdy pierwsi chcieliby zachować tzw. tradycyjny kanon dzieł sztuki (mieszczący w sobie jednak utwory tak różne, jak *Pieśni* Kochanowskiego, *Romantyczność* Mickiewicza i *Sklepy cynamonowe* Schulza), drudzy proponują do analizy współczesne seriale i performance medialne. I jedni, i drudzy próbują prześledzić utrwalone konwencje historyczne, a tam, gdzie wydają się one niewystarczające, muszą zostać uzupełnione o nowatorskie rozwiązania tematyczno-techniczne. Problem jednak, jak się zdaje, leży gdzie indziej, do czego przekonuje Frank Furedi, autor książki *Gdzie się podziałli intelektualiści?*:

Niestety, debaty na temat edukacji, kultury i sztuki zostały zdominowane przez dwie opcje – obu przyświecają antydemokratyczne idee dotyczące jednostki ludzkiej. Mniej liczna grupa wciąż obstaje przy tym, że demokratyzacja życia intelektualnego i kulturalnego nieuchronnie prowadzi do upadku standardów. (...) Dominuje opcja pozornie i świadomie antyelitarna. Nieustannie afirmuje ona powszechne uczestnictwo, dialog publiczny i wielogłosowość. W istocie jednak jej przedstawiciele nie wierzą, że ogół obywateli jest zdolny uczestniczyć w kulturze i korzystać z jej najcenniejszych wytworów.

(Furedi, 2008: 29)

Ważnym zagadnieniem związanym z retorycznym pytaniem stawianym przez Furediego jest kształcenie odbiorców mediów i rozumienia literatury jako jednego z równoprawnych (a nie – jak dotąd – uprzywilejowanych) składników poszerzającego się pejzażu medialnego³. Sądzę, że do takiego efektu można doprowadzić

---

³ Według Maryli Hopfinger przy zestawianiu literatury i sztuk audiowizualnych należy stosować pojęcie paraleli, a nie analogii. To pierwsze przywodzi bowiem na myśl częściową symetryczność zjawisk, podobieństwo wybranych cech czy możliwość porównania odrębnych przedmiotów, w przeciwieństwie do drugiego, które mogłoby „sugerować nie tylko podobieństwo, ale nadto odpowiedniość, a nawet zgodność” (Hopfinger, 2010: 191). W pułapkę „analogii” wpada wielu przedstawicieli krytyki pozornie antyelitarystycznej, którzy pokazują zasady tworzenia sztuk

między innymi poprzez zastosowanie modelu, coraz powszechniejszego, który posługuje się popkulturą jako narzędziem kształcenia i oceny – nawet na poziomie uniwersyteckim⁴.

20 lat temu szeroką dyskusję wywołał przygotowany przez Zbigniewa Libere obóz koncentracyjny z klocków lego. Dziś trudno powtórzyć „krytyczny sukces” tego przedsięwzięcia, ale warto przyjrzeć się projektom powstającym na bazie tej idei. „Historie z klocków” nie muszą opierać się już co prawda na szokowaniu widza poprzez wprowadzenie kontrastu. Najpopularniejsze współcześnie źródło audiowizualne, czyli portal YouTube, zawiera setki filmów, w których animowane postaci z Lego (lub podobnych klocków innych firm) przedstawiają wydarzenia historyczne⁵ lub fabuły literackie. Wśród tych ostatnich wyróżnia się vlog *Sommer's World Literature to go* prowadzony przez Michaela Sommera⁶. Autor animuje figurki, ilustrując znane dzieła światowej literatury: *Zbrodnię i karę*, *Fausta*, *Cierpienia młodego Wertera*, *Ulissesa* czy *Antygonę*, ale również *Natana mędrca* Lessinga, kilka opowiadań Poe'go oraz *Przemianę* Kafki. Pozostawiam na boku pytanie o wszelkie internetowe wideostreszczenia (ich sens, jakość, wpływ na proces edukacji literackiej), by zająć się kwestią ważniejszą dla moich rozważań: jak czyta odbiorca kultury masowej, który analizę i interpretację poszerza o warstwę wizualną, nieograniczoną przez środki tradycyjne. Dzięki mediom pojawiają się trzy nowe przestrzenie porównań.

W pierwszej dochodzi do konfrontacji tekstu z ruchomym obrazem. Oczywiście z taką konfrontacją mamy do czynienia od ponad wieku w przypadku filmów kinowych, ale dopiero od kilkunastu lat w wersji „wideoklipowej” – inaczej zdynamizowanej i wymagającej innego odbioru. Wystarczy proste zestawienie: *Zbrodnia*

---

wizualnych poprzez system narzędzi literaturoznawczych „dostosowanych” do nowego medium. Być może jest to zresztą spuścizna po myśleniu kategoriami omnipotentnej poetyki?

⁴ Tak tytułuje swój artykuł o praktyce pedagogicznej jeden z socjologów (por. Clapton, 2015). Clapton pokazuje, co zresztą oczywiste dla większości praktykujących, zaangażowanych w swą pracę nauczycieli, że najpierw należy zbudować porozumienie z uczniami, znaleźć komunikacyjną przestrzeń opartą na wspólnej wiedzy o świecie, by zwiększyć nie tylko atrakcyjność zajęć, ale przede wszystkim zdobyć punkt wyjścia do poznawania wiedzy „tradycyjnej”, „naukowej” czy prowadzenia jakiegokolwiek pogłębionej dyskusji.

⁵ Do ciekawych projektów „historycznych” należą „inscenizacje” wielkich bitew, które można znaleźć np. na kanałach Brick Dictator (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLYORe6UnR-MISpGnJYAww72Mcci0UA-GSi>) i Brick Dodger (<https://www.youtube.com/user/BrickDodger/playlists>). Istnieją także animacje, które przedstawiają w ten sposób historię danego kraju lub jedno ważne wydarzenie (w polskich wersjach przeważają animacje bitwy pod Grunwaldem i wydarzenia związane z II wojną światową).

⁶ Kanał dostępny jest pod adresem: <https://www.youtube.com/channel/UCbagsbpXwlh-06P1QMhrf44A> [dostęp 22.01.2017].

i kara jako książka ma 500 stron (lektura zajmuje ok. 10–12 godzin), adaptacja filmowa (np. w reżyserii Josepha Sargenta z 1998 roku) mieści się w 2 godzinach, natomiast klip umieszczony na portalu YouTube zajmuje 11 minut.

Na drugim poziomie możemy przeprowadzać porównanie między profesjonalnym a nieprofesjonalnym. Łatwy dostęp do nowoczesnych narzędzi i środków technicznych sprawia, że to, co niegdyś było dostępne dla wyspecjalizowanych wytwórni filmowych, dziś może zostać stworzone przez uczniów i studentów (także kierunków nietechnicznych). Spostrzeżenie to jest już przynajmniej od kilku lat truizmem, ale chyba wciąż nie wyciąga się z niego wystarczających konsekwencji, pozostając na poziomie stwierdzenia. Tymczasem porównanie artystycznych i technicznych chwytów przejmowanych przez młodych odbiorców pozwala na prześledzenie procesu percepcyjnego oraz przyjrzenie się audiowizualnej interpretacji innych dzieł.

Na trzecim poziomie musimy zapytać o stopień powagi w odniesieniu do poruszanego tematu. Skoro o dramacie obozów koncentracyjnych możemy opowiadać z pomocą klocków lego, a o zabójstwie dokonanym przez Raskolnikowa i jego sumieniu z pomocą lalek, to żadne zdarzenie nie będzie już miało wystarczającej miary etycznej. W każdym porównaniu może jednak dojść – tak jak zaplanował to Libera – do wywołania refleksji właśnie poprzez „umniejszające”, deprecjonujące medium. Właśnie dlatego, że opisane zjawisko przywykliśmy opisywać innym językiem, wrażenie robi na nas sama zmiana. Pozostaje pytanie: jak długo ten efekt medialnego szoku da się utrzymać i co stanie się po wyczerpaniu nowomiedialnych możliwości?

4.

Działalność komparatystyczna w perspektywie nowych mediów i kultury popularnej okazuje się działaniem dość paradoksalnym. Wychodząc z pozycji elitarnych, przypisujemy sobie kompetencje, umiejętności czy właściwości, które nie są – lub w małym stopniu są – związane z poszukiwaniem wiedzy (przykładem „arystokratyczne” nastawienie Clementa Greenberga, „merytokracja” Michaela Younga czy „mediokracja” Neila Postmana). Wychodząc z pozycji pozornie egalitarnych, narażamy się na zarzut przypochlebiania się gustom publiczności, której możliwości kulturalne oceniamy nisko. Obydwa te podejścia są pochodną coraz ściślejszego wiązania trzech sfer, które zaczyna się przed wiekiem: literatury (kultury), techniki i kultury popularnej. Edukacja zaś nieustannie pyta o sposób ustosunkowania się do tych zjawisk.

Prawdziwie „demokratycznej” odpowiedzi udziela Steven Berlin Johnson, autor książki *Wszystko, co złe, jest dla ciebie dobre. Jak współczesna kultura popularna czyni nas mądrzejszymi* (Johnson, 2005). Johnson pokazuje (odwołując się do argumentów psychologicznych, kognitywistycznych, ale też właściwości strukturalnych tekstów i programów), że kultura popularna i media w ciągu ostatnich 30 lat tak skomplikowały swój przekaz, iż dyskusja sprzed półwiecza jest już zupełnie nieaktualna. Przypatrzmy się podawanym przez Johnsona przykładom.

Po pierwsze, autor przekonuje, że w filmie i telewizji do dawniejszej konwencji przekazu treści (oznaczającej odbiór pasywny) doszła inwencja w postaci wielowątkowości. Kiedy przypatrzmy się narracyjnej strukturze serialu przygodowego z przełomu lat 70. i 80. oraz jednemu z popularnych dziś seriali kryminalnych, z łatwością dostrzemy formalne komplikacje tych drugich i puste miejsca, jakie pozostawiają one aktywności umysłowej odbiorcy. Johnson proponuje też porównać „sieci społecznościowe bohaterów” (*social network*). Po drugie, sytuacja kulturalna zmienia się również pod wpływem gier. Nie są już one często tym, czym były dawniej: oprócz konwencji rozrywkowej przynoszą inwencję estetyczną i – co dla Johnsona najważniejsze – wymagają od odbiorcy oceny ryzyka (*risk management*) i podejmowania decyzji (*decision-making*). To zaś przygotowuje odbiorcę do podejmowania konkretnych ról życiowych. Po trzecie, w dzisiejszej kulturze ważne są kompetencje wizualne, manualne i narracyjne, a tych, według autora *Wszystko co złe...* nie nauczymy się wyłącznie z książek. Część rozważań Johnsona już w samych założeniach ma być kontrowersyjna, jednak przedstawiam je w celu wyrazistego przeciwstawienia dzisiejszej mediokracji i dawnej arystokracji.

W tle wciąż pozostaje pytanie o status literatury i jej miejsce w opisywanym układzie. Wysuńmy wreszcie to pytanie na pierwszy plan. Niektórzy na problem literatury patrzą przede wszystkim z zewnętrznej perspektywy **medialnej zmiany** (od rękopisu do multimediów). Na poziomie analizy i interpretacji spostrzeżenia te mogą prowadzić do zbudowania historyczno-kulturowej ramy (*kulturowa historia mediów*), na poziomie interesującego nas tu wartościowania – do oceny szans lub zagrożeń inwencji dla przekazywanych treści. Są i inni, którzy próbują oceniać utwory powstające w nowej konfiguracji z wewnętrznej perspektywy **dzieła jednostkowego**. Interpretacja uzupełnia tu analizę, ale zamiast skupiać się na projekcji sądów na temat mediów i kultury popularnej na literaturę, po prostu zajmuje się poszczególnymi artefaktami. Perspektywa zewnętrzna może przybierać kształt znany z ustaleń krytyki elitarnej (skrajny w wykonaniu MacDonalda), ale i egalitarnej (skrajnie liberalny w ujęciu Johnsona), perspektywa wewnętrzna zaś przybiera najbardziej kompromisową postać w interpretacyjnych komentarzach Eco.

Ostatnie pytanie o wartościowanie wydaje się najbardziej niepokojące: jakie uprawnienie otrzymuje każdy z tych typów lektury, skoro autorzy opracowań odwołują się do pewnych idealnych typów odbiorczych (odbiorców wirtualnych, wyobrażonej publiczności) i od razu opatrują je etykietą poziomu kompetencji odbiorczych? Jedną z propozycji jest zawieszenie wartościowania „mediów” *en bloc*, a podjęcie wartościowania wpływu medium na konkretne dzieło; zawieszenie wartościowania „kultury popularnej” i „kultury wysokiej” na rzecz wartościowania indywidualnych „tekstów kultury”. Być może jednak zabieg ten jest zbyt łatwym kompromisem z niechętną wiedzy medialną kulturą masową powodującą wycofywanie się intelektualistów?

5.

Zapytajmy wreszcie, czy fryzjerem, od którego zaczęliśmy te rozważania, nie jest najbardziej elitarny krytyk, którego za Choromańskim tak moglibyśmy ocenić:

Ileż bohaterskiego piękna jest w odrąceniu dłoni żebraka! Nie daje mu się jałmużny, ale czyż puszcza się go z próżnymi rękoma? Przenigdy. Daje mu się wysoce idealną naukę: pomagaj sobie sam... I tylko wobec nicponiów bardzo uporczywych, wobec ładaco potępionych nieodwołalnie ma każdy prawo machnąć ręką i rzec: – „Pal cię diabli! Masz tu trzy ruble!”

(Choromański, 1915)

W nowej komparatystyce literackiej w otoczeniu popkulturowo-medialnym potrzeba zatem nowego rodzaju krytyka: uczestnika szanującego wiedzę, empatycznego obserwatora gotowego do działania, znawcy konwencji, który jest otwarty na inwencje: kulturowe, techniczne i literackie.

Bibliografia

- Choromański, Leon. „Fryzjeryzm (felieton)”. *Co Tydzień. Pismo ilustrowane poświęcone chwili bieżącej* 10 (1915).
- McQuail Dennis. *Teoria komunikowania masowego*. Przeł. Marta Bucholc, Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Cawelti John G., „The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”. *Popular Culture. Production and Consumption*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- Błazejczyk Michał, „Krytycznie o «Lidze niezwykłych dzentelmenów»”. Tekst dostępny na: www.zeszytykomiksowe.org/lxg [dostęp: 25.01.2017].
- Eco Umberto. *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*. Przeł. Piotr Salwa, Warszawa: W.A.B., 2010.
- Kamp. Antologia przekładów*. Red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka. Kraków: Universitas, 2012.
- Witkowski Michał. *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa: W.A.B., 2007.
- Różewicz Tadeusz. *zawsze fragment. recycling*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998.
- Hopfinger Maryla. *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Fiedler Leslie Aaron. „Środek przeciw krańcom”. *Kultura masowa*. Przeł. i oprac. Czesław Miłosz. Paryż: Instytut Literacki, 1959.
- Furedi Frank. *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?* Przeł. Katarzyna Makaruk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Clapton William. „Pedagogy and Pop Culture: Pop Culture as Teaching Tool and Assessment Practice”. Tekst pobrany z: <http://www.e-ir.info/2015/06/23/pedagogy-and-pop-culture-pop-culture-as-teaching-tool-and-assessment-practice> [dostęp: 15.01.2017].

“Conventions” and “Inventions” – Popular Culture and Media as a Comparative Literature Issue

Summary

The main aim of the article is to indicate the manners in which changing models of culture transmission influence literature reception. It is assumed that there is nothing radically traditional and nothing radically new in contemporary culture: media and mass culture combine conventions and inventions for their own purposes. Therefore

“new comparative literature” involves “new reading” and “new teaching” that includes not only books, but also film adaptations, graphic novels or YouTube (and similar) video presentations. Arguments for and against popular culture – a still life academic debate – are presented in the article.

Keywords: comparative literature, popular culture, media and literature, literature and culture education

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, kultura popularna, media a literatura, edukacja literacka i kulturowa