

Maryla Hopfinger

"Polska popularna kultura artystyczna : materiały do sesji: „Polska Popularna Kultura Artystyczna” : Warszawa, 21 i 22 stycznia 1975 r."... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/4, 411-414

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

niez i na konferencji w Canterbury dominowało zainteresowanie ideologią Conrada (ideologicznie ważka, lecz nie najlepsza artystycznie powieść *W oczach Zachodu* znajduje się nadal w centrum uwagi badaczy) i jego biografią oraz próby, przeważnie nieudane, historycznoliterackiej klasyfikacji twórczości Conrada (impresjonizm, symbolizm, ujęcia komparatystyczne). Zauważa się też nadal zbyt małe zainteresowanie badaczy interpretacją utworów Conrada oraz skłonność do ogólnych (często zbyt ogólnikowych i słabo udokumentowanych) ocen jego twórczości.

Wiesław Krajka

POLSKA POPULARNA KULTURA ARTYSTYCZNA. MATERIAŁY SESJI: „POLSKA POPULARNA KULTURA ARTYSTYCZNA”. WARSZAWA, 21 i 22 STYCZNIA 1975 R. (Redaktor naukowy Rafał Marszałek). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 146. Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki. Zakład Współczesnej Kultury Artystycznej.

Określenie „popularna” w tytule zapowiada nie dość częste w naszej refleksji nad sztuką „zejście z piedestału” ufundowanego jeszcze przez solidny wiek XIX, obiecuje zainteresowanie nowymi, na ogół pomijanymi, obszarami i wymiarami praktyk artystycznych w Polsce. Celna wydaje się próba penetracji różnych dziedzin kultury — literatury i muzyki, filmu, teatru i plastyki. Pokazują to już same tytuły referatów: *Tendencje rozwojowe literatury popularnej* (Krzysztof Dmitruk), *Problemy muzyki w kulturze masowej* (Wacław Panek), *Ekranowa pop-historia* (Rafał Marszałek), *Eksperyment artystyczny w tradycyjnym teatrze* (Kazimierz Braun), *Kilka uwag o sensie teatru popularnego* (Adam Hanuszkiewicz), *Grafika z kosza na śmieci* (Szymon Bojko). Osobne miejsce w tej publikacji zajmuje wypowiedź Stefana Morawskiego: *Sztuka masowa a elitarna. Za i przeciw* — atakująca frontalnie sprawy kultury współczesnej.

Prace te zebrane razem stwarzają wrażenie bogactwa problemowego. Ich lektura pozostawia jednocześnie niedosyt scalającej koncepcji przewodniej. Autorzy referatów wykrawają podejmowane zagadnienia według rozmaitych kryteriów tematycznych, zakresowych, czasowych. Różne zakresowo i rozmaicie opisywane zjawiska porządkowałyby się zresztą łatwo, gdyby dała się odkryć na jakimś poziomie problematyki względnie wspólna skala. Na ogół postulat jednolitej siatki pojęciowej w pracach zestawionych pod wspólną okładką jest z pewnością zbyt mało realny. W tym konkretnym przypadku jednakże używanie kluczowego przydomka „popularna” tak, by raz znaczyć mógł powieść Mniszkówny, innym zaś razem utwór Białoszewskiego, nie ułatwia odbioru czytelnikowi. Odnoszę wrażenie, że uwierzono w moc scalającą samego pojęcia „popularna kultura artystyczna”. Pojęcie to nie jest przedmiotem rozważań, wyjaśnień czy opisu; nie wiadomo bliżej, jakie parametry teoretyczne kryją się za nim ani też jakie obejmuje zjawiska w porządku kulturowych praktyk.

Poszczególne prace zawarte w książce są interesujące i wymagają szczegółowego omówienia. Ramy recenzji pozwalają mi zasygnalizować zaledwie niektóre referaty.

Przekrojowe ujęcie umożliwiła Krzysztofowi Dmitrukowi wskazanie kierunku przemian literatury popularnej w XX wieku. Wnioski oparte na analizach rozległego materiału empirycznego dotyczą m. in. stosunku literatury popularnej do tradycji literackiej, zmiany wzorów, jakie dla siebie gatunki te wybierają. Dawniej literatura popularna korzystała z doświadczeń tradycji, z repertuaru wzorów wy-

próbowanych, sprawdzonych, oswojonych. Teraz natomiast zwróciła się w stronę awangardy, z jej pomysłów i osiągnięć czerpie na własny użytek, przerabiając według swoich reguł i odnawiając własne chwytły warsztatowe. Autor podkreśla mocno, że zmiana dotyczy jedynie pola penetracji — zawłaszczanie zdobyczy awangardy wyparło zainteresowania tradycją. Niezmienny pozostał charakter tej działalności: eksploatatorski, naśladowczy, trywializujący.

Dmitruk świadom jest podstawowych trudności teoretycznych i metodologicznych związanych z konstrukcją pojęcia „literatura popularna” i, co za tym idzie, przedmiotu swoich badań. Zastrzeżenia formułuje zresztą wprost, dostrzegając w takim podejściu m. in. „znaczny stopień absolutyzacji kryteriów estetycznych” (s. 8). Uduje więc, że wierzy w istnienie literatury elitarniej oraz literatury popularnej. Ale chyba wierzy, że takie podejście przyda się kulturowo zorientowanym badaniom nad funkcjonowaniem literatury w społecznej przestrzeni.

Referat Rafała Marszałka — wzbudzający najwyższe zainteresowanie wśród uczestników konferencji (zob. zamieszczone w książce głosy dyskutantów) — jest próbą wyodrębnienia i opisu potocznej, popularnej wizji przeszłości historycznej oraz korespondującej z tą wizją ekranowej pop-historii. Popularne dziejopisarstwo filmowe posługuje się, zdaniem autora, pewnymi zbitkami pojęciowymi, takimi jak: etos rycerski, szlachecki dworek, symbole katolicyzmu. Ekranowa pop-historia wprowadza rozumowanie w kategoriach fabuły w miejsce reguł funkcjonowania procesu historycznego. Nadto chce pogodzić misję dydaktyczną, propagandową, i wymogi konwencji gatunkowych. Ten ostatni dylemat rozwiązuje na dwa sposoby: wyprowadzając z budowy filmu jednolitą, zamkniętą wykładnię ideologiczną wydarzeń bądź — dzięki otwartej poetyce samego utworu — pozostawiając odbiorcy bardziej samodzielne odczytanie przesłania ideologicznego.

Podstawowa decyzja metodologiczna referatu polega na przyjęciu opozycji naukowego i popularnego poglądu na historyczną przeszłość; opozycji, w której pogląd naukowy odznacza się przede wszystkim obiektywizmem i racjonalnością, popularny zaś nacechowany jest subiektywizmem i emocjonalnością. Wydaje mi się, że opozycja ta jest swoistą wersją czy też odpowiednikiem innej generalnej opozycji między kategorią kultury elitarniej a kategorią kultury masowej: kategoriom kultury elitarniej oraz poglądu naukowego na historię przysługuje z założenia prawdziwość, kategorie kultury masowej oraz poglądu popularnego na historię są zaś z założenia zmistyfikowane. Opozycja przyjęta w referacie kryje, moim zdaniem, dwuznaczności przywołanej przeze mnie opozycji generalnej.

Nowym gatunkiem przekazu graficznego — felietonem rysunkowym — zajęł się Szymon Bojko. W latach pięćdziesiątych uznanie i popularność zdobyła polska sztuka plakatu. Początek lat siedemdziesiątych przyniósł rozkwit grafiki prasowej, bardziej bezpośrednio niż plakat związanej z aktualiami i realiami współczesności. Autorowi chodzi o taki rodzaj rysownictwa prasowego, który niesie wartości myślowe i artystyczne, skłaniając odbiorcę do współuczestnictwa w problemach naszej epoki. Felieton rysunkowy lat siedemdziesiątych łączy Bojko przede wszystkim z nazwiskami młodych grafików, takich jak: Andrzej Dudziński, Andrzej Czezcot, Jan Sawka, Andrzej Krauze, Andrzej Mleczek, oraz z przedstawicielami starszej generacji: Henrykiem Tomaszewskim, Mieczysławem Piotrowskim, Janem Młodożeńcem, którzy „Działając na obszarze kultury masowej, wnoszą do niej aspiracje elitarne, wartości wyższego rzędu” (s. 72). Autor stara się uchwycić inspiracje artystyczne i wyznaczniki kulturowe tej twórczości. Jej powstanie i rozwój widzi w perspektywie przenikania sztuki elitarniej do masowego audytorium.

Zagadnienie opozycji sztuki elitarniej i masowej jest bezpośrednim przedmiotem rozważań Stefana Morawskiego. W obszernej, bogatej problemowo wypowiedzi podjęte zostały ogólne kwestie sztuki i kultury współczesnej. Podstawę dia-

gnozy stanu obecnego upatruje autor w konflikcie między sztuką masową a sztuką elitarną. Mając rozległe rozeznanie erudycyjne, Morawski przygotowuje starannie argumenty za i przeciw. Przedstawia stanowiska zwolenników twórczości wysokiej, elitarnej, oraz obrońców sztuki masowej. Uważa, że racje i przeciw-racje obu stron wymagają rozpatrzenia i rozstrzygnięcia w kontekście światopoglądowym. Dlatego też konflikt ów ujmowany jest przezeń świadomie w kategoriach wartościujących. Morawski opowiada się za wyjściem kompromisowym. Widzi je w świadomym projektowaniu i popieraniu „sztuki popularnej” rozumianej jako „twórczość z poziomu średniego”. Sztuka popularna miałyby wychodzić od wzorów sztuki elitarnej i trzymać się, jak powiada autor, jej fundamentów; jednocześnie miałyby być przystępna dla wszystkich, stanowić zatem realną konkurencję dla sztuki masowej. Projekt ten dotyczy stylu kultury pojmowanej jako wybór wartości, ma walor propozycji stylowej.

W książce, którą omawiam skróto, eksponując tylko wybrane artykuły, zawarte jest, jak sądzę, jedno wspólne założenie wyznaczające jej optykę teoretyczną. Założenie to, przyjęte z dobrą wiarą czy też bez niej, budzi mój opór. Spróbuję więc ustosunkować się do tej sprawy szerzej.

Kwestia „kultury masowej” pojawiła się jako krytyka nowych, zaskakujących zjawisk, które ignorancją uznanych wyobrażeń i nawyków, wzorów i kryteriów wartościowania budziły przerażenie znawców, które zagrażały kulturze usankcjonowanej tradycją, prawdziwej. Do nowych zjawisk zaliczono przede wszystkim zawrotną karierę środków masowego przekazu, nie spotykany dotąd szeroki zasięg odbiorców, ich nieprzygotowanie do uczestnictwa w kulturze, ekspansję przemysłu kulturowego, zanik autentycznej twórczości na rzecz produkcji. „Sztuka masowa — sztuka elitarna”, „kultura niska — kultura wysoka” to podstawowe kategorie i opozycje teorii kultury masowej. Ten kierunek dociekań ma swoją bogatą przeszłość zaświadczoną opasłymi tomami rozważań teoretycznych, wyników badań empirycznych, krytyk, obron i ich rewizji.

Teorie kultury masowej dobrze współbrzmiały z wizją społeczeństwa mrowiskowego, masowego, które — na podobieństwo samotnego tłumu — zdeintegrowane i pozbawione więzi poziomych, poddaje się sterowaniu z zewnątrz. W wizji tej jednostki ludzkie wyabstrahowane są ze społecznego i kulturowego kontekstu, skazane na bierność, sprowadzone do jednolitej średniej, bezbronne wobec zabiegów instrumentalnych, manipulatorskich.

Podobne założenia leżały u podstaw teorii komunikacji masowej. Teorie te mianowicie zakładały komunikacyjną bierność odbiorców, ich niezdolność do operacji znaczeniowych, interpretacyjnych. Społeczna komunikacja ujmowana była jako proces jednokierunkowy, bez żadnych zakłóceń w zakresie zaprogramowanych efektów przebiegający od dysponenta-nadawcy do odbiorcy indywidualnego. Odbiorca miał przyswajając sobie komunikaty w myśl intencji nadawcy, pod groźbą zarzutu o wypaczenie rozumienia. Dlatego też badania empiryczne skupiały się, z jednej strony, na celach nadawców-dysponentów, na funkcjach, które świadomie wpisywali w przekazy, z drugiej strony zaś śledziły spodziewane efekty oddziaływania środków masowej komunikacji na odbiorców.

Wszystkie te założenia, przyjmowane najpierw jako oczywiste, nie wytrzymały próby czasu i konfrontacji z empirią. Kolejny etap zmagania badaczy z tzw. kulturą masową przebiegał na tropieniu argumentów „za i przeciw”, na formułowaniu „krytyk i obron”. Nowe zjawiska, uznane wcześniej za „niskie”, nasilały się, obejmując obszary dobrze w tradycji zakorzenione. Niejednokrotnie okazywało się, że same czerpią wzory z tradycji, przyswajają je w poszukiwaniu dróg kulturowego awansu. (Wymownym przykładem jest rozwój komunikacji filmowej i jej kulturowa nobilitacja; wzory kultury literackiej stworzyły bowiem kinu program artystycznego i kulturowego awansu, ułatwiły mu mariaż z tradycją). Zjawiska

mass culture, traktowane najpierw jako obce kulturze prawdziwej, wyraźnie przenikały do niej, niepokojąco mieszały się z nią, dając świadectwo prawidłowości złożonego funkcjonowania kultury, mechanizmom trwania i rozwoju, ciągłości i zmiany. Najnowsze zaś tendencje w zakresie nowych ongiś zjawisk sprzyjały rewizji oświeclających je teorii.

Dziś zdaje się dominować pogląd, że pojęcie kultury masowej (*mass culture*) ukształtowały wartościowania i hierarchizacje właściwe horyzontowi XIX-wiecznemu. O ile sam fakt wystąpienia teorii *mass culture* można stosunkowo łatwo wyjaśnić przez odwołanie się do mechanizmów funkcjonowania kultury, o tyle nowe zjawiska kultury XX w. nie dają się ani opisać, ani wyjaśnić w optyce owych teorii kultury masowej. Zjawiska te bowiem, zauważone i zakwalifikowane jako „niskie”, są w rzeczywistości składową naszej kultury w ogóle, a cechy przypisywane rzekomo odrębnej *mass culture* (i, być może, kiedyś rzeczywiście odrębnej) są cechami kultury XX wieku.

Przyjęcie tego punktu widzenia kończy karierę teorii kultury masowej, otwierając nowy rozdział badań nad kulturą współczesną, rozumianą jako pewna formacja obejmująca zjawiska z przeszłości i teraźniejszości, zróżnicowane społecznie, artystycznie czy funkcjonalnie. Całościowe pojmowanie kultury byłabym skłonna uważać za obiecujący poznawczo paradygmat refleksji nad współczesnością, za pierwszy punkt programu studiów nad XX wiekiem.

Zgadzam się ze Stefanem Morawskim, że teoretyczne rozróżnienie kategorii typu i stylu kultury zaproponawne na początku lat sześćdziesiątych przez Stefana Żółkiewskiego trafnie problematyzuje złożone mechanizmy XX-wiecznej kultury. Cechy masowego typu kultury nie mogą być pominięte ani zlekceważone przy jakichkolwiek próbach diagnozy bądź prognozy, krytyki współczesności czy projektu przyszłości. Jeśli chce się postulować jakiś styl kultury, nie można nie brać w rachubę realnych właściwości typu kultury, mających siłę przymusu kulturowego. Skoro dobrze już wiadomo, że stylowe wersje nowoczesnego typu kultury mogą być różne, to szansa określonych propozycji stylowych zwiększa się wtedy, kiedy potrafimy w ich służbę wpręgnąć istniejący rzeczywiście typ kultury.

Całościowe ujmowanie kultury współczesnej, przyjęcie konsekwencji wyróżnienia typu i stylu kultury to założenia z pewnością bardzo ogólne i wstępne. Ważne jest rozpoznanie wewnętrznych rozwarstwień kultury współczesnej, odkrycie podstaw tych zróżnicowań. Jestem jednak przekonana, że kryteria, które kiedyś pozwoliły wyodrębnić w sposób oczywisty kulturę i sztukę masową z kultury i sztuki prawdziwej, straciły już swoje kulturowe uzasadnienie, a wraz z nim ważność i moc teoretyczną. Teraźniejszość zmusza do nowych poszukiwań i budzi nowe nadzieje.

Maryla Hopfinger