

Monika Bokiniec

Kultura wysoka - kultura niska - Richard Shusterman i Noël Carroll

Sztuka i Filozofia 30, 100-112

2007

Artykuł został 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.

KULTURA WYSOKA – KULTURA NISKA – RICHARD SHUSTERMAN I NOËL CARROLL

I. ESTETYKA WSPÓŁCZESNA WOBEC SZTUKI MASOWEJ

W tradycji refleksji nad tzw. kulturą niską pojęciami takimi jak: sztuka masowa, kultura popularna, kicz, przemysł kulturalny, rozrywka *etc.* posługiwano się jako synonimami. Współcześnie pojawiają się próby usystematyzowania zakresu pojęć dotyczących kultury określanej jako niska, jak również tendencje do tworzenia jej czysto opisowych, wolnych od wartościowania teorii, a nawet do kwestionowania różnicy między kulturą wysoką i niską. Z konieczności ograniczę się głównie do koncepcji o charakterze estetycznym, mając świadomość, że tego rodzaju próby podejmowane są również, a może nawet przede wszystkim, w obrębie innych dziedzin, takich jak socjologia, medioznawstwo, nauki o komunikacji, oraz w ramach wielu programów interdyscyplinarnych¹. Rozpaczę od ogólnego zaprezentowania teorii eliminacyjnych oraz ich krytyki. Następnie na przykładzie koncepcji Carrolla i Shustermana pokażę, w jaki sposób kultura popularna funkcjonuje w ramach dwóch dominujących prądów estetyki współczesnej: estetyki analitycznej i neopragmatyzmu.

II. TEORIE ELIMINACYJNE I ICH KRYTYKA

Odrzucenie różnicy między obszarami kultury niskiej i wysokiej opiera się przede wszystkim na zakwestionowaniu możliwości sformułowania kryteriów rozróżniania przedmiotów jako należących do jednego bądź drugiego obszaru. Nie chodzi tu o ignorowanie stanu faktycznego, czyli tego, że takie podziały istnieją i funkcjonują w kulturze, ale o źródło tych podziałów. Spór rozgrywa się więc głównie wokół pytania, czy to, co decyduje o zaliczeniu danego wytworu do sztuki wysokiej bądź masowej, zawiera się w samym dziele, czy też jest ulokowane w konwencjach odbioru. Noël Carroll nazwał teorie argumentujące za tą drugą opcją eliminacyjnymi teoriami sztuki. Teoria eliminacyjna to taka, w ramach której twierdzi się, że nie ma żadnych podstaw o charakterze formalnym, strukturalnym, funkcjonalnym czy ontologicznym, które pozwalałyby odróżnić sztukę popularną lub masową od innych rodzajów sztuki, np. od sztuki wysokiej. Fakt,

¹ Powodem rezygnacji z omawiania nie-estetycznych koncepcji kultury popularnej jest fakt, że problemy, wobec których staje współczesna estetyka, mają inny charakter niż w wymienionych dziedzinach. W estetyce jest to przede wszystkim problem definicji, wartościowania i statusu estetycznego wytworów sztuki masowej. Szczególnie wartościowanie estetyczne stanowi jeden z centralnych problemów estetyki jako dziedziny filozofii i staje się powodem wielu kryzysów związanych ze statusem metodologicznym sądów wartościujących (sądów smaku). W przypadku estetyki kultury popularnej ten problem jest po prostu bardziej widoczny.

że w społeczeństwie funkcjonuje tego rodzaju rozróżnienie, oznacza jedynie tyle, że jest ono wyłącznie konwencją. Różnicę między kulturą wysoką i niską sprowadza się w teoriach eliminacyjnych do różnicy o charakterze społecznym, opartej o różnicę klas. Sztuka wysoka to sztuka konsumowana przez elity społeczne w celu zamanifestowania przynależności klasowej. Natomiast sztuka popularna i masowa to ta, która jest konsumowana przez resztę społeczeństwa. Ostatecznie różnica między sztuką wysoką i niską jest funkcją sygnalizowania przynależności klasowej. Procedura budowania tego rodzaju teorii polega na falsyfikacji wszystkich innych możliwych propozycji kryteriów dokonywania różnicy między sztuką wysoką i niską. Zrekonstruowany przez Carrolla argument zwolennika eliminacyjnej teorii sztuki masowej wygląda następująco:

„1. Różnica między sztuką wysoką i niską wynika z: (a) różnic w strukturze formalnej; (b) różnic we właściwościach afektywnych (*affective properties*); (c) różnic w pochodzeniu (dotyczy przede wszystkim różnicy między twórczością osobistą, indywidualną a anonimową i zbiorową); (d) różnic w motywacji; lub (e) jest kwestią różnic klasowych.

2. Różnica między sztuką wysoką i popularną nie może opierać się na (a), (b), (c) lub (d). (Ta przesłanka jest uzasadniona przez poprzedzające ją kontrprzykłady).

3. Zatem różnica między sztuką wysoką i popularną jest oparta o (e) – jest kwestią różnicy klasowej”².

Carroll formułuje przeciw takiemu podejściu kilka argumentów krytycznych. Przede wszystkim zarzuca mu nadmierne uproszczenia, dotyczące wizji społeczeństwa, które dzieli się na elity i resztę, co w żadnym razie nie oddaje jego rzeczywistej złożoności. Na ten schemat, twierdzi Carroll, próbuje się narzucić równie uproszczony schemat prostego podziału na sztukę wysoką i niską. Jeśli do tego przyjmiemy, że rodzaj preferowanej sztuki jest oznaką przynależności klasowej, oznaczałoby to, że przedstawiciel elit nie konsumuje sztuki popularnej, cała reszta społeczeństwa zaś nie konsumuje sztuki wysokiej, co jest oczywistym fałszem. Z tym akurat trudno się nie zgodzić, jednak drugi zarzut wydaje się już nieco bardziej dyskusyjny. Carroll twierdzi, że w samej istocie argumentu eliminacyjnego tkwi sprzeczność. Jeśli bowiem jest tak, że przynależność danego wytworu do jednego z dwóch obszarów kultury – wysokiej bądź niskiej – stanowi jedynie funkcję manifestacji przynależności klasowej, to musiałby istnieć jakiś czynnik w samych dziełach, który pozwalałby przedstawicielowi elity rozpoznać dzieło należące do sztuki wysokiej, aby mógł przez jego posiadanie zamanifestować swoją przynależność do elity. Zdaniem Carrolla jest to dowód na to, że muszą istnieć różnice o charakterze formalnym między wytworami należącymi do kultury wysokiej i niskiej, czemu teoria eliminacyjna w punkcie wyjścia zaprzecza. Ten argument okaże się jednak słaby, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że istotną cechą przynależności do elity pozostaje wykształcenie, a w procesie edukacji przedstawiciel elity jest uczony rozpoznawać dzieła kwalifikowane jako należące do sztuki wysokiej. Jeśli zaś tego rodzaju edukacji nie posiada, to i tak ma do dyspozycji cały aparat doradczy w postaci recenzji, opinii ekspertów etc.³ Można oczywiście zadać sobie pytanie, dlaczego źród-

² N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998, s. 179.

³ Ciekawy, choć bardzo ironiczny przykład pokazujący taką przyspieszoną edukację kulturalną „nowej elity”, której awans dokonał się dzięki szybko (i przypadkowo) zarobionym pieniądзом, możemy znaleźć w filmie W. Allena *Drobne cwaniaczk*ki.

łowo te właśnie, a nie inne dzieła zostały zakwalifikowane jako przynależące do obszaru kultury wysokiej lub niskiej, nie ma jednak żadnego powodu, dla którego ten wybór nie mógłby być czysto arbitralny lub warunkowany czynnikami innymi niż estetyczne, np. politycznymi. Carroll wysuwa też zarzuty o charakterze logicznym: forma argumentacji wykorzystywana przez zwolennika teorii eliminacyjnej to sylogizm rozłączny, który jest wiążący o tyle, o ile uda się przekonująco odrzucić wszystkie konkurencyjne hipotezy, co jego zdaniem eliminatywistom się nie udało.

Carroll nie wskazuje konkretnych przedstawicieli teorii, których ma na myśli, kiedy pisze o eliminatywistach; opisuje raczej takie podejście jako ogólny model argumentacji wykorzystywany w różnych teoriach i w różnych dziedzinach nauk społecznych. Można chyba z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że większość badań w ramach nauk społecznych milcząco zakłada tego rodzaju podejście, szczególnie tam, gdzie bada się wytwory kulturowe jako narzędzia komunikacji społecznej, nie różnicując ich ze względu na treść bądź cechy formalne. Z całą pewnością można zaliczyć do eliminatywistów Pierre'a Bourdieu (autora koncepcji smaku estetycznego jako funkcji przynależności klasowej⁴) oraz Richarda Shustermana z jego propozycją melioryzmu. Polemika Carrolla, reprezentującego nurt analityczny w estetyce, i Shustermana, który jest zwolennikiem pragmatycznego podejścia do sztuki, pomoże wskazać najistotniejsze problemy związane z estetyką kultury popularnej. Należy przy tym na wstępie zaznaczyć, że Shusterman pisze o sztuce i kulturze popularnej, nie rozgraniczając w gruncie rzeczy tych dwóch obszarów, co wynika zresztą z jego ogólnej orientacji pragmatycznej; Carroll natomiast podkreśla, że pisze o sztuce masowej, interesują go te „wytwory kultury masowej, które są związane z rozpoznawalnymi formami dzieł sztuki”⁵, nie wyklucza jednak przy tym możliwości rozszerzenia swojej teorii na obszar całej kultury.

III. ESTETYKA PRAGMATYCZNA A KULTURA POPULARNA

Richard Shusterman w książce *Estetyka pragmatyczna* postawił sobie za cel stworzenie w oparciu o estetykę pragmatyczną takiej teorii estetycznej, która przełamałaby dominację orientacji analitycznej we współczesnej estetyce, a jednocześnie lepiej nadawałby się do opisu kultury popularnej. Jego teoria miała w założeniu dotyczyć sztuki jako całości, jednak szczególne miejsce zajmują w niej sztuka i kultura masowa, ponieważ w ramach pragmatyzmu można szczególnie łatwo zakwestionować istotną różnicę między wytworami kultury elitarnej i popularnej. W sytuacji, w której kultura popularna dostarcza rzeszom ludzi satysfakcji estetycznej, a dla wielu z nich jest jedynym źródłem tego uczucia, estetyka nie może jej wykluczać ze swojej dziedziny. Współczesna estetyka,

⁴ Bourdieu doskonale pasuje do opisu eliminatywisty, kiedy stwierdza: „Społecznie uznana hierarchia sztuk, a w ramach każdej z nich hierarchia gatunków, szkół, okresów, odpowiada społecznej hierarchii konsumentów. To usposabia smak do funkcjonowania jako znacznik 'klasy'” (P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, przekł. R. Nice, Harvard University Press, Cambridge 2002, s. 12). *Konsumpcja dóbr kultury ma według Bourdieu za zadanie „wypełnić społeczną funkcję legitymizacji różnic społecznych”* (ibidem, s. 7).

⁵ N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, op. cit., s. 210.

zdaniem Shustermana, powinna pozbyć się uprzedzeń, które leżą u podstaw odrzucania kultury popularnej. Tymczasem tej ostatniej trudno bronić. Jednym z powodów jest to, że większość entuzjastów sztuki popularnej nie widzi potrzeby mierzenia się z krytyką intelektualistów, „uzasadniania jej [tzn. kultury popularnej] czymś więcej, niż przyjemnością, której im, i wielu innym, sztuka ta dostarcza”⁶. Często też argumenty obrońców sztuki popularnej idą w złym kierunku: powoływanie się na demokratyczne zasady i potrzeby społeczeństwa, zamiast na estetyczną wartość sztuki popularnej, prowadzi do wniosku, że sztukę popularną należy po prostu tolerować, bo jest odpowiednia dla ludzi, których nie stać na więcej. Istnieje też wśród teoretyków osobliwa skłonność do skrajności: utożsamianie sztuki elitarniej z jej najwybitniejszymi wytworami, a popularnej – z najbardziej szablonowymi. Wszystko to sprawia, że budowanie takiej teorii estetycznej, która w sposób nieuprzedzony włączałaby w swoje pole zagadnień kulturę popularną, jest niełatwym zadaniem.

Najogólniej rzecz ujmując, granice sztuki są w ramach pragmatyzmu wyznaczone przez doświadczenie estetyczne. W obrębie sztuki wysokiej, szczególnie tej zinstytucjonalizowanej (muzea, galerie), dokonał się daleko idący proces intelektualizacji sztuki, w wyniku czego przestała ona dla wielu stanowić źródło doświadczeń estetycznych. Sztuka popularna wydaje się Shustermanowi bliższa ludzkim doświadczeniom, między innymi dzięki zawartej w niej możliwości integrowania komponentu intelektualnego, emocjonalnego i somatycznego w doświadczeniu. Sztuka elitarna wyniosła na ołtarze komponent intelektualny, sprawiając, że emocje i związana z nimi somatyczność stały się czymś niepożądanym, a wręcz wstydliwym. W jednym z nowszych artykułów, „Entertainment: A Question for Aesthetics”⁷, który jest poświęcony pojęciu rozrywki, Shusterman zauważa, że tak naprawdę u podłoża sporu między sztuką wysoką i popularną leży znacznie bardziej skomplikowana relacja pomiędzy pracą i sztuką a rozrywką. Zwraca uwagę na to, że często sztuka popularna czy rozrywka były odrzucane nie z powodu braku wartości estetycznych, ale właśnie dlatego, że dokonywały idealizacji i spirytualizacji sztuki oraz podporządkowywały ją wartościom takim jak prawda lub moralność. Wszystkie te poglądy na rozrywkę oparte są na fałszywym założeniu, że istnieje jakaś fundamentalna opozycja między prawdą a rozrywką, wiedzą a przyjemnością. Tymczasem wcale nie musi tak być. Między sztuką popularną, rozrywką i wysublimowaną sztuką wysoką nie ma sprzeczności, tylko pewne kontinuum. Równie fałszywe jest dzielenie publiczności na odbiorców sztuki wysokiej i popularnej, ponieważ większość odbiorców zalicza się do publiczności obu obszarów.

Ciekawe są zwłaszcza te fragmenty „Entertainment...”, gdzie Shusterman szuka źródła negatywnego stosunku do rozrywki czy też sztuki popularnej w kilku równoległych procesach kulturowych. Z jednej strony wskazuje na rozwój chrześcijaństwa, które waloryzowało pozytywnie wartości duchowe, odrzucało zaś cielesne, z jakimi związana jest rozrywka; z drugiej strony zwraca uwagę na protestancką etykę, która gloryfikowała pracę w opozycji do roz-

⁶ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 216.

⁷ R. Shusterman, „Entertainment: A Question for Aesthetics”, *British Journal of Aesthetics* 2003, nr 3.

rywki. Pewien udział w tym procesie miała również skłonność intelektualistów do ascetyzmu. Cały ten proces został wzmocniony sekularyzacją społeczeństw zachodnich, co miało swój wyraz w spirytualizacji sztuki. „W świeckim społeczeństwie klasyczne dzieła literackie stały się naszymi świętymi tekstami, podczas gdy muzea zastąpiły kościoły”⁸. Kolejne źródło, na które wskazuje Shusterman, to arystokracizm leżący u podstaw potępienia kultury popularnej. Chodzi mianowicie o to, że podział na rozrywkę, która służy podtrzymaniu życia (przez swoją funkcję relaksacyjną), oraz na sztukę, która nie ma żadnych celów ani funkcji zewnętrznych w stosunku do niej samej, jest konsekwencją podejścia elitarystycznego, utożsamiającego wykonywanie czynności praktycznych z niskimi klasami, robotnikami, służbą. Odpowiednim rodzajem aktywności dla klas wyższych była czysta kontemplacja. To, co dla większości teoretyków sztuki jest „grzechem głównym” sztuki rozrywkowej, czyli jej związek z życiem i cielesnością oraz wzbudzone przez nią przyjemności, w ramach pragmatyzmu uważa się za jej największe zalety.

We wszystkich tekstach wydanych po *Estetyce pragmatycznej*⁹ Shusterman promuje swoją teorię nazwaną przez niego melioryzmem, to znaczy stanowisko, które dostrzega ułomności sztuki popularnej, ale jednocześnie docenia jej potencjał, który jest wart rozwijania, ponieważ może ona mieć (a nawet często ma) prawdziwie estetyczną wartość oraz służyć istotnym celom społecznym.

„Melioryzm głosi, iż sztuka popularna *powinna być doskonała*, ponieważ zostawia wiele do życzenia, a ponadto – iż *może być doskonała*, ponieważ może mieć i często ma realne zalety estetyczne oraz może służyć szlachetnym celom społecznym”¹⁰.

Granica między sztuką popularną i elitarną jest w gruncie rzeczy określona przez kontekst społeczno-kulturowy i w wyniku tego okazuje się zmienna. Filozof deklaruje relatywizm kulturowy: gdy zmienia się kontekst historyczno-kulturowy i układ sił w społeczeństwie, zmieniają się również stosunek do wytworów kulturowych oraz ich ocena. Dlatego właśnie wiele dzieł przeszło „ewolucję statusu”: w swoim czasie postrzegane jako rozrywka, później osiągnęły status dzieła sztuki. Nie dotyczy to tylko poszczególnych dzieł sztuki, lecz może odnosić się też do całych dziedzin (np. filmu). Wysuwane w stosunku do kultury popularnej zarzuty, które pozornie mają charakter pozaestetyczny (społeczno-kulturowe, polityczne), tak naprawdę są natury estetycznej, stąd najlepszym sposobem na obronę tej kultury jest wykazanie, że ma ona potencjał estetyczny¹¹. Shusterman pisze:

⁸ Ibidem, s. 301–302.

⁹ Na przykład w książce z 2000 roku, *Performing Live*, gdzie pojawiła się w rozbudowanej formie część esejów z *Estetyki pragmatycznej*, ale znalazły się też nowe eseje, które pokazują zastosowanie melioryzmu na konkretnych przykładach (jak muzyka country w eseju „Affect and Authenticity in Country Musicals”). Zob. R. Shusterman, *Performing Live*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

¹⁰ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 224.

¹¹ Sądę, że koncepcja Shustermana byłaby znacznie bardziej sensowna, gdyby wziął pod uwagę istotne różnice między wartościami estetycznymi i artystycznymi. Wydaje się bowiem, że tam, gdzie Shusterman udowadnia, iż zarzuty wobec kultury popularnej mają charakter estetyczny, chodzi w zasadzie o zarzuty dotyczące braku wartości artystycznej (np. wówczas, kiedy kultura ta jest oskarżana o brak kreatywności, autonomii, bezinteresowności, oryginalności etc.). Podobnie, kiedy analizuje piosenkę rapową, podkreślając, że spełnia ona kry-

„Broniąc sztuki popularnej przed tymi [estetycznymi] zarzutami, nie zamierzam dokonywać jej estetycznej gloryfikacji. Przyznaję, że wytwory sztuki popularnej często są mierne estetycznie i nijakie, podobnie jak zgadzam się, iż ich oddziaływanie społeczne może być niezwykle szkodliwe, zwłaszcza gdy ich odbiór staje się bierną, bezkrytyczną konsumpcją. Polemizowałbym jednak z argumentacją filozoficzną głoszącą, że z estetycznego punktu widzenia – z racji swej wewnętrznej natury – [sztuka popularna] jest zawsze nieudana, podrzędna, wadliwa”¹².

Shusterman określa swoje stanowisko w kwestii sztuki popularnej jako pośrednie między „pesymistycznym potępieniem” a „optymistyczną gloryfikacją”. Opowiada się też za używaniem raczej określenia „popularna” niż „masowa”, ponieważ masowość kojarzy się negatywnie, z bezmyślną homogeniczną masą odbiorców, opisywaną przez teoretyków kultury masowej w rodzaju MacDonalda, podczas gdy pojęcie popularności nie jest obciążone tego rodzaju negatywnymi konotacjami. Nie znajdujemy jednak u Shustermana definicji kultury popularnej. Stara się on raczej wykazać z jednej strony nieadekwatność najczęściej wysuwanych zarzutów wobec kultury popularnej, z drugiej zaś – przedstawić sztukę wysoką i popularną jako pewne kontinuum, a nie ściśle oddzielone sfery. Melioryzm ma zmierzać właśnie w tym kierunku.

IV. ESTETYKA ANALITYCZNA A SZTUKA MASOWA

Książka Noëla Carrola *A Philosophy of Mass Art* stanowi pośrednio odpowiedź na poglądy Shustermana¹³. Carroll określa się jako przedstawiciel filozofii analitycznej i z tego punktu widzenia chce badać sztukę masową. Oznacza to przede wszystkim próbę zbudowania kryteriów koniecznych i wystarczających, aby zakwalifikować dany wytwór jako dzieło przynależące do obszaru sztuki masowej. Carroll również twierdzi, że współcześnie to właśnie sztuka masowa dostarcza największej grupie ludzi przeżyć estetycznych, dlatego nie może ona

teria estetyczne, podaje cechy, które przypisałibyśmy raczej do sfery wartości artystycznych, podejmują one bowiem kwestię oryginalności czy autonomii. Z kolei kiedy filozof podkreśla wyraźną strukturę logiczną i narracyjną piosenki, to odwołuje się do właściwości formalnych, aby dojść do wniosku, że forma ta spełnia kryteria artystycznej prawomocności. Dlaczego to jest ważne? Otóż wydaje się, że Shusterman osiągnąłby znacznie lepszy efekt argumentacyjny, gdyby pozostał w kręgu wartości estetycznych *sensu stricto*, jak zostały ujęte powyżej, ponieważ kultura popularna niewątpliwie cechuje się nakierowaniem na wartości estetyczne, takie jak piękno (jakkolwiek rozumiane) i jego odmiany, melodramatyczność, plastyczność, komiczność etc. oraz na wywołanie efektu emocjonalnego w odbiorcach. Nie ma specjalnego sensu udowadnianie, że twórczość popularna posiada wartości artystyczne, takie jak oryginalność, autonomia, nowatorstwo itd. (nawet jeśli Shusterman nazywa je estetycznymi), ponieważ nie ma ona nawet takich aspiracji, a ich brak nie stanowi defektu w wytworach popularnych. Przyjęcie takiej postawy rozwiązałoby również wskazywany powyżej problem ze stosunkiem Shustermana do kryteriów kultury wysokiej.

¹² R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 224.

¹³ Carroll wprawdzie nigdzie nie odnosi się do Shustermana wprost, jednak w kontekście sporu między podejściem analitycznym i pragmatycznym, toczonego (szczególnie na gruncie amerykańskim) w filozofii ogólnie, a nie tylko w estetyce, rozpatrywanie *Estetyki pragmatycznej* i *A Philosophy of Mass Art* jako pozostających do siebie w stosunku dialogu wydaje się uzasadnione. Tym bardziej, że wielu filozofów rozpoczynających swoją drogę filozoficzną od orientacji analitycznej „nawróciło się” na pragmatyzm (np. Richard Rorty), a jednym z takich „neofitów” jest właśnie Richard Shusterman.

być wykluczona z refleksji estetycznej. Jednak, w przeciwieństwie do Shustermana, Carroll, jako typowy filozof analityczny, uważa, że każda dyscyplina powinna opierać się na definicji klasyfikacyjnej swojego przedmiotu, jeśli więc estetyka ma objąć swoim zakresem sztukę masową, to musi najpierw zbudować definicję klasyfikacyjną swojego przedmiotu, a nie wychodzić od pozytywnej bądź negatywnej jej oceny (jak to ma miejsce w większości teorii). Chodzi więc przede wszystkim o stworzenie takiej filozoficznej teorii, która pozwoli na podstawie określonych cech (strukturalnych, funkcjonalnych i ontologicznych) przyporządkować pewne przedmioty do kategorii sztuki masowej. Wśród nich Carroll wymienia: filmy, programy telewizyjne i radiowe, fotografie, piosenki, literaturę masową, komiksy *etc.*

Podobnie jak Shusterman, Carroll zauważa, że dotychczasowy uprzedzony stosunek filozofii (estetyki) do sztuki masowej wynikał przede wszystkim z błędnej próby dostosowania teorii sztuki do ideału kantowskiego bezinteresownego piękna. Rama kantowsko-modernistyczna z zasady wyklucza sztukę masową z obszaru sztuki, więc nie nadaje się do analizowania zjawiska kultury masowej. Pierwszym krokiem, jeśli chodzi o włączanie sztuki masowej do refleksji estetycznej, jest zatem odrzucenie argumentów uzasadniających na gruncie estetyki kantowsko-modernistycznej, że sztuka masowa nie jest sztuką albo w najlepszym wypadku pozostaje sztuką złą.

Punktem wyjścia jest diagnoza stanu współczesnej sztuki. Carroll zauważa, że przestrzeń współczesnej kultury w dużej mierze została opanowana przez sztukę awangardową i sztukę masową, które funkcjonują wobec siebie jako antytezy¹⁴. Jeśli sztuka awangardowa jest z założenia wyrafinowana estetycznie i artystycznie, ma stanowić wyzwanie intelektualne, nie daje się zrozumieć bez nabytych uprzednio kompetencji, jest ezoteryczna *etc.*, to sztukę masową charakteryzowałyby cechy dokładnie odwrotne: przystępność, łatwość zrozumienia przez szeroką publiczność *itd.* Ponieważ zadaniem tej ostatniej jest dotrzeć do jak największej ilości ludzi, to należy ją tak zaprojektować, aby było to możliwe. Awangarda ma za zadanie podważać, a nawet obalać tradycyjne schematy, działać wbrew oczekiwaniom ludzi, sztuka masowa zaś, przez swoją schematyczność właśnie, powinna wychodzić naprzeciw oczekiwaniom ludzi oraz te oczekiwania wzmacniać.

Następnie Carroll odnosi się do kontrowersji terminologicznych związanych z pojęciami masowości i popularności. Uważa on, że zamienne używanie pojęć „sztuka masowa” i „sztuka popularna” jest niewłaściwe, ponieważ nie mają one jednakowych zakresów. Pojęcie „sztuka popularna” ma charakter ahistoryczny, co oznacza, że sztuka ta mogłaby istnieć w dowolnym miejscu i czasie (jej formą jest sztuka ludowa). Termin „sztuka masowa” natomiast obejmuje konkretny rodzaj działalności artystycznej danego społeczeństwa w określonym momencie historycznym, a mianowicie chodzi o sztukę tworzoną w ramach nowoczesnego, przemysłowego, masowego społeczeństwa. Nie mogłaby ona pojawić się w dowolnym czasie, miejscu i społeczeństwie, nie ma też, odwrotnie niż pojęcie sztuki popularnej, konotacji uniwersalistycznych. Sztuka masowa

¹⁴ Nie oznacza to oczywiście, że za pomocą tych dwóch kategorii można w pełni opisać całą kulturę, jednak wydają się one Carrollowi najistotniejsze.

w rozumieniu Carrola byłaby więc kategorią węższą niż sztuka popularna, jej podkategorią. Nie każdy zatem wytwór sztuki popularnej jest sztuką masową, podczas gdy wytwór sztuki masowej w pewnym sensie przynależy również do szerszej, ahistorycznej klasy sztuki popularnej. Wielu badaczy (a wśród nich oczywiście Shusterman) wzbrania się przed pojęciem sztuki masowej i dlatego używają oni nadal terminu „sztuka popularna” ze względu na negatywny wydźwięk epitetu „masowa” i nieprzyjemne skojarzenie z podejściem elitarystycznym. Aby tego uniknąć, preferują określenie „sztuka popularna”, które wydaje się mniej obciążone negatywnymi konotacjami. Tymczasem Carroll kilkakrotnie podkreśla, że pojęcia „sztuka masowa” nie należy kojarzyć z jakąkolwiek oceną. Masowość oznacza jedynie tyle, że wytwory sztuki masowej są produkowane i rozpowszechniane za pomocą technologii masowych oraz że są przeznaczone do masowej konsumpcji. Pojęcie masy ma znaczenie wyłącznie ilościowe (*numerical*), nie jakościowe.

Zbudowana przez Carrola definicja klasyfikacyjna, określająca warunki konieczne i wystarczające dzieła sztuki masowej na podstawie ich wewnętrznych własności, wygląda w skrócie następująco: dane dzieło staje się wytworem sztuki masowej, kiedy zaczyna być dostępne dla masowej widowni na całym świecie w tym samym momencie za pomocą technologii masowych. Nie chodzi przy tym o to, czy rzeczywiście jest odbierane przez te masy, ale przede wszystkim o to, że taki masowy odbiór jest z punktu widzenia technologii możliwy. Samo użycie technologii masowych do produkcji i rozpowszechniania dzieła oczywiście nie wystarczy, ponieważ istnieją wytwory awangardowe, które również posługują się technologiami masowymi. Tutaj różnica polega na celu: dzieła awangardowe nie są stworzone po to, aby stanowić przedmiot łatwej konsumpcji dla niezróżnicowanych mas. Kolejnym warunkiem okazuje się więc założona w dziele dostępność i zrozumiałość dla niewykształconej (*untutored*) masy odbiorców.

Na pytanie, czy sztuka masowa to w ogóle sztuka, Carroll odpowiada, że jak najbardziej, i przytacza następujące argumenty. Po pierwsze, wszystkie formy sztuki masowej mają swoje źródło w tzw. sztuce wysokiej, zatem same przez się do sztuki należą, są niejako rozszerzeniem (*extension*) sztuki właściwej. Należałoby się jednak zastanowić, czy sama forma obrazu lub książki decyduje o tym, że coś przynależy do sztuki, a coś innego nie. Jeśli natomiast jest odwrotnie, to trzeba rozstrzygnąć, czy argument Carrola o pochodności form jest zasadny. Po drugie, twierdzi Carroll, twórcy sztuki masowej wykonują mniej więcej tego samego rodzaju czynności jak twórcy sztuki tradycyjnej (nie tylko np. rysowanie czy rzeźbienie, ale też działania na wyższym poziomie: reprezentacji, ekspresji, dostosowywania treści do formy etc.). Po trzecie, przedmioty, które Carroll kwalifikuje jako przejawy kultury masowej, spełniają kryteria dzieła sztuki proponowane przez większość współczesnych teorii sztuki. To z kolei argument bardzo wybiórczy, bo wymienione jako przykłady definicje (wypracowane w ramach instytucjonalnej teorii sztuki, koncepcji sztuki jako pojęcia otwartego, teorii estetycznych sztuki i jego własnej koncepcji narratywizmu) w żadnej mierze nie wyczerpują całego spektrum definicji sztuki, a w ramach wielu innych, niewspominanych przez niego teorii z pewnością sztuka masowa nie obroniłaby się jako sztuka (choćaby w obrębie teorii krytycznej). Niemniej

jednak Carroll sądzi, że jeśli ktoś zaprzecza przynależności dzieł sztuki masowej do sztuki jako takiej, to jego pojęcie sztuki masowej jest niedorzeczne (przykład Greenberga), lub też, często wbrew deklaracjom samych teoretyków, ich pojęcie sztuki masowej nie ma charakteru klasyfikacyjnego, tylko oceniający.

W późniejszych tekstach Carroll stosuje wypracowane w *A Philosophy of Mass Art* narzędzie analityczne do analizy konkretnych przejawów kultury masowej, takich jak dowcipy czy horrory. W jednym z artykułów, „The Paradox of Junk Fiction”, próbuje np. w sposób racjonalny wyjaśnić następujący paradoks: ludzie czytają literaturę popularną dla fabuły (bo ona jest tutaj najważniejsza), a jednocześnie z góry ją znają (ponieważ literatura popularna jest gatunkowa, a w ramach tych gatunków posługuje się typowymi fabułami). Dlaczego więc wciąż po nią sięgają? Czytanie poszczególnych fabuł, zdaniem Carrolla, umożliwia nam wykonywanie i doskonalenie pewnych czynności umysłowych, które najogólniej można by nazwać interpretacją i wnioskowaniem. Tego typu czytanie jest formą gry, w której znajoma w gruncie rzeczy opowieść służy jako nośnik dla pewnych czytelniczych rodzajów aktywności, a przyjemność, jaką przy tym odczuwamy, wynika z tego, że efekty naszego wnioskowania są potwierdzane na kolejnych stronach. Poszczególne fabuły można więc potraktować jako okazję do uruchomienia i ćwiczenia władz poznawczych, emocjonalnych oraz moralnych. Z tego powodu nieuzasadnione wydaje się czynienie rozróżnień między odbiorem pasywnym i aktywnym, jako że każdy odbiór jest w istocie aktywny¹⁵.

Teoria sztuki masowej Carrolla może oczywiście wzbudzać wiele kontrowersji. Moje zastrzeżenia dotyczą przede wszystkim koncepcji przystępności jako niezbędnego warunku sztuki masowej. Carroll przewiduje następujący zarzut: istnieją pewne formy sztuki masowej, które nie są przystępne dla wielu ludzi, np. heavy metal. Filozof stara się go z góry odeprzeć, twierdząc, że fakt, iż ktoś czegoś nie lubi, nie oznacza, że nie może tego zrozumieć. Również to, że wiele produktów jest skierowanych do określonej widowni (np. kanały tematyczne w telewizji), nie oznacza, że tego rodzaju programy byłyby niezrozumiałe dla reszty, tyle że reszta się nimi po prostu nie interesuje. Tym bardziej, że chociaż treść tych programów może się różnić, to pod względem podstawowych cech stylistycznych (takich jak sposoby reprezentacji, typy narracji) są w gruncie rzeczy podobne. Z tym jeszcze można by się zgodzić, ale Carroll brnie dalej: aby dany wytwór można było zakwalifikować do sztuki masowej, musi on zostać zaprojektowany tak, aby był przystępny. Oznacza to, że nawet jeśli twórcom nie uda się dotrzeć do masowej publiczności, to o ile ich intencją była jak największa przystępność, o tyle, mimo wykonawczej porażki, ich dzieła wciąż można uważać za wytwory sztuki masowej. Otóż problem jest następujący: Carroll twierdzi, że możliwa i właściwa definicja dzieła sztuki masowej opiera się na jego właściwościach wewnętrznych, ale jednocześnie zakłada, że warunkiem koniecznym sztuki masowej jest intencja twórców co do przystępności. Tymczasem, wbrew temu, co zakłada Carroll, nie ma czegoś takiego jak

¹⁵ Zob. N. Carroll, „The Paradox of Junk Fiction” (w:) idem, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

łatwe struktury, które każdy natychmiast rozpozna¹⁶. Dlatego właśnie określenie łatwości rozumienia sztuki masowej czy też jej przystępności zawsze będzie dokonywać się w ramach kontekstu społeczno-kulturowego, co oznacza, że nie można określić jej za pomocą samych tylko wewnętrznych właściwości strukturalnych dzieła. Carroll uparcie broni przekonania, że łatwość czy też przystępność wytworów sztuki masowej nie jest czymś, co można im zarzucić, lecz okazuje się po prostu „warunkiem możliwości sztuki masowej”¹⁷. Inaczej nie mogłaby być ona masowa. O ile nie udowodnimy, że wszystko, co przeznaczone do masowej konsumpcji, jest z zasady godne pogardy, o tyle nie możemy twierdzić, że akurat sztuka masowa jest z tego powodu godna potępienia. Znowu mamy do czynienia z poważnym uproszczeniem ze strony filozofa, bo przynajmniej z pewnego punktu widzenia sztuka, nawet sztuka masowa, ma inne funkcje niż np. fotel, stąd porównywanie jej z przedmiotami codziennego, praktycznego użytku wydaje się nadużyciem teoretycznym.

Shusterman, recenzując pracę Carrolla, stawia mu jeszcze inne, może nawet bardziej fundamentalne zarzuty. Kwestionuje przede wszystkim sensowność dążenia do zbudowania ścisłej definicji klasyfikacyjnej czegoś, co jest tak bardzo zmienne historycznie, płynne i kontekstualne, jak sztuka masowa. Nie widzi też możliwości sensownej obrony granicy między obiektywnymi, strukturalnymi, wewnętrznymi właściwościami dzieła a konwencjami, w ramach których są określane istotne cechy dzieła sztuki. Dwie najpoważniejsze obiekcje wysuwane przez Shustermana dotyczą: 1) ahistoryczności terminu „sztuka popularna” oraz 2) niedoceniającego, „ilościowego” pojęcia masy. Dla Shustermana każda forma sztuki (jak również wszystkie inne wytwory kultury) ma charakter historyczny i kontekstualny. Dotyczy to w równym stopniu sztuki popularnej, co każdej innej formy sztuki. A już na pewno historyczność nie może być cechą odróżniającą sztukę popularną od masowej. Shusterman ma też poważne wątpliwości co do możliwości czysto ilościowego, niewartościującego użycia koncepcji masowości. Nawet jeżeli przyjmemy, że sztuka masowa nie musi rzeczywiście mieć masowej publiczności, lecz ma ją tylko zakładać albo do niej dążyć, to należy zapytać – twierdzi Shusterman – co (i ile) to właściwie jest masa? Carroll wydaje się zakładać, że chodzi o dążenie do jakiegoś hipotetycznego maksimum odbiorców przy minimalnym wysiłku z ich strony, co dla Shustermana jest przynajmniej niejasne. Ostatecznie, podsumowuje w swojej recenzji Shusterman, to nie przystępność ani rozumienie, ale estetyczna przyjemność jest celem i wyznacza obszar sztuki popularnej. Jeśli już musimy w jakiś sposób wydzielać sztukę produkowaną i dystrybuowaną za pomocą masowych technologii, ze względu na ich specyfikę, w ramach obszaru sztuki popularnej, to lepiej nazywać ją popularną sztuką mass mediów niż sztuką masową¹⁸.

Zarysowane koncepcje, pomimo podobieństwa wyjściowej postawy, różnią się znacząco. Przede wszystkim reprezentują dwa całkowicie odmienne podejścia metodologiczne do estetyki. Estetyka analityczna jest estetyką

¹⁶ Sam Carroll zresztą pisze o tym, że są pewne techniki, za pomocą których sztuka masowa niejako edukuje swoich odbiorców (np. powtarzalność schematów).

¹⁷ N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, op. cit., s. 195.

¹⁸ R. Shusterman, „Noël Carroll's *A Philosophy of Mass Art*”, *Metaphilosophy* 1999, nr 30.

„z zewnątrz”, cechuje się więc chłodnym obiektywizmem, nastawieniem czysto intelektualnym, z zachowaniem dystansu do badanego przedmiotu. Pragmatyzm natomiast to raczej estetyka „od wewnątrz”, ponieważ sięga do przeżyć badającego. Cechuje go indywidualny i osobisty stosunek do badanego przedmiotu, często też dopuszcza rozluźnienie rygorów metodologicznych¹⁹. Znajduje to swój wyraz w sposobie pisania obu filozofów. Shusterman pisze w sposób zaangażowany, co jest atrakcyjne z punktu widzenia czytelnika, ale nie podnosi praktycznej wartości teorii filozofa, natomiast Carroll używa suchego, beznamiętnego, analitycznego języka.

Obie koncepcje – pragmatyczna teoria kultury popularnej Richarda Shustermana oraz analityczne podejście do sztuki masowej reprezentowane tu przez Noëla Carrola – nie są pozbawione słabych punktów. Obie wydają się cenne przede wszystkim jako próby wprowadzenia tego rodzaju problematyki do dziedziny estetyki. W ramach obydwu koncepcji mamy też do czynienia z trafną i cenną krytyką tych teorii kultury masowej, które są oparte o elitarystyczne uprzedzenia i nadużycia (a które m.in. uniwersalizują wąskie i historyczne pojęcie sztuki obecne w modernizmie czy też prezentują błędne rozumienie pojęć np. bierności)²⁰. Jednak, wbrew deklaracjom obu filozofów, ich koncepcje nie odnoszą się w równym stopniu do wszystkich możliwych przejawów sztuki popularnej. Recepcja społeczna sztuki masowej u Carrola w dużym stopniu okazuje się dotyczyć jedynie sztuki o charakterze narracyjnym, Richard Shusterman zaś korzysta głównie z analizy muzyki popularnej (rapu, country). Z jednej strony, meliorizm Shustermana wydaje się bardzo pociągającą koncepcją, wskazuje bowiem na ciągłość pomiędzy przedmiotami kultury wysokiej i niskiej, a także słusznie podkreśla historyczność oraz kontekstualność tworzenia i odbioru sztuki popularnej. Jednak z drugiej strony, jego optymizm co do możliwości ulepszania i podnoszenia poziomu kultury popularnej wydaje się trochę nadmierny, a używane przez niego pojęcia (doświadczenie estetyczne, przyjemność estetyczna, somatyczność doświadczenia etc.) okazują się na tyle niejasne, że analitycznie czasem mało „poręczne”. Teoria Carrola natomiast jest cenna ze względu na to, że wskazuje na specyfikę wytworów masowej technologii w stosunku do innych rodzajów sztuki popularnej oraz na mechanizmy rządzące odbiorem i leżące u źródeł tych dziedzin sztuki, które posługują się technikami narracyjnymi. Jednak jego definicja sztuki masowej budzi zbyt wiele wątpliwości, aby móc stać się wiarygodnym narzędziem analizy kultury masowej.

* * *

¹⁹ Rozróżnienie Pigueta na estetykę „z zewnątrz” i „od wewnątrz” zaczerpnęłam od M. Gołaszewskiej (*Estetyka współczesności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2001, s. 13).

²⁰ Nie ma w tym eseju miejsca na streszczanie tych argumentów krytycznych, ale można je znaleźć m.in. w szóstym rozdziale *Estetyki pragmatycznej*, gdzie Shusterman rozprawia się z sześcioma najbardziej powszechnymi zarzutami wobec sztuki popularnej (zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 213–259). Podobnie Noël Carroll poświęca temu zagadnieniu pierwszą część swojej książki, zatytułowaną „Philosophical Resistance to Mass Art” (zob. N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, op. cit., s. 15–110).

Zaryzykuję na koniec hipotezę, że jeśli istnieje jakokolwiek rzeczywista istotna różnica między sztuką wysoką i popularną, to być może jest ona paralelna do wskazywanej przez Shustermana różnicy między filozoficznymi postawami Theodora Adorno i Johna Deweya²¹. Sztuka wysoka ma za zadanie ostrzegać, podważać ideologię, spełniać cele poznawcze w swoistej, wyrafinowanej artystycznie formie, pokazywać paradoksy i nierozwiązywalne dylematy. Rozrywka, ze swej strony, ma pokazywać optymizm i szczęśliwe zakończenia oraz przekonywać, że zawsze istnieje możliwość właściwego rozwiązania, a jednocześnie powinna zaspokajać w warstwie formalnej właściwe ludzkiej naturze, faktyczne potrzeby estetyczne, nawet jeśli intelektualistom wydają się one niskie. Razem się uzupełniają, warunkują, wspólnie tworzą sieć przekazów kulturowych. Sytuacją budzącą niepokój nie jest ich współistnienie, jak chcieliby „pesymiści” i „prawodawcy”. Niepokój, jak sądzę, może budzić sytuacja, w której duża liczba ludzi uczestniczy wyłącznie w sferze rozrywki. Co więcej, równie niepokojąca byłaby taka, w której ludzie ograniczyliby swoje doświadczenia tylko i wyłącznie do najwyższych oraz najbardziej wyrafinowanych przejawów sztuki. Oba przypadki są chyba w równej mierze hipotetyczne, ponieważ *de facto* większość ludzi uczestniczy (choć w różnych proporcjach) w obu tych sferach kultury, w zależności od potrzeb i możliwości, co wydaje się sytuacją właściwą. Nie należy też zapominać, że jakiegokolwiek kryteria rozróżniania tych obszarów przyjmujemy, to i tak mogą one co najwyżej wskazać dwa końce ciągłej skali, pomiędzy nimi zaś istnieje wiele stopni pośrednich, a większość wytworów kultury sytuuje się właśnie gdzieś między tymi, w dużej mierze równie wyidealizowanymi, krańcami skali.

Na końcu chciałabym wskazać na pewien istotny wniosek wypływający z powyższych rozważań, będący jednocześnie postulatem, który stanowił punkt wyjścia tego eseju. W moim tekście starałam się wskazać na nieuzasadnione uprzedzenia leżące u podstaw obojętności lub negatywnej postawy stosowanej przez estetykę (i nie tylko estetykę) wobec kultury popularnej. Sądzę bowiem, że utrzymując tego rodzaju podejście, estetyka sama spycha się na margines rozważań nad kulturą współczesną. Kolejnym celem, jaki sobie wyznaczyłam, było wskazanie specyfiki problematyki estetycznej związanej z kulturą popularną w porównaniu z podejściem badawczym nauk społecznych²². Wybrałam w tym celu dwie współczesne teorie estetyczne odnoszące się bezpośrednio do kultury popularnej. Pozornie wszystko je dzieli: z jednej strony mamy do czynienia z tradycyjnym podejściem analitycznym, z drugiej zaś – z neoprag-

²¹ Shusterman w jednym z wywiadów powiedział, że o ile początkowo patrzył na kulturę niejako „przez okulary Adorna”, o tyle filozofia Deweya pozwoliła mu zyczliwiej spojrzeć na kulturę popularną. Zob. „Życie, sztuka i filozofia. Intymne wyznania Richarda Shustermana o filozofii, życiu, sztuce, ciele i duszy oraz innych sprawach, wysłuchane przez Adama Chmielewskiego”, przekł. i oprac. W. Małecki, *Odra* 2002, nr 4 (artsandleters.fau.edu/humanities-chair/Polish-interview.pdf).

²² Nauki społeczne nie posługują się oczywiście jednolitym aparatem teoretycznym i takimi samymi narzędziami badawczymi, różnice występują również w ramach poszczególnych nauk, jednak pozwoliłam sobie na potraktowanie ich modelowo ze względu na ograniczenia, jakim z konieczności poddany jest esej. Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że chodziło o wskazanie specyfiki estetyki jako dziedziny filozoficznej, a nie poszczególnych nauk społecznych.

matyzmem, formułowanym wprost jako przeciwwaga dla hegemonii estetyki analitycznej; odróżniają je również podejście do definicji i kwestie związane z używaną terminologią. Te dwa stanowiska łączy jednak to, co najważniejsze: mimo wszystkich wad, jakie można im wytknąć, oba stawiają sobie za cel odczarowanie kultury masowej jako Innego kultury elitarnej. Obie koncepcje starają się zbudować taki aparat teoretyczno-badawczy, który nie stanowiłby prostego przeniesienia narzędzi tradycyjnej filozofii sztuki (która zajmowała się przede wszystkim sztuką elitarną), bo takie podejście z konieczności stawia kulturę popularną na straconej pozycji. Kultura popularna rządzi się bowiem innymi prawami i odmiennymi celami niż kultura wysoka, dlatego nie należy rozpatrywać jej z punktu widzenia kultury wysokiej i przypisanych jej wartości. Sądzę, że kulturę popularną należy oceniać na jej własnym terenie. Wtedy może się okazać, że ostatecznie przeszkadza ona tylko niektórym uprzedzonym intelektualistom.

HIGH CULTURE – POP CULTURE. RICHARD SHUSTERMAN AND NOËL CARROLL

The main issue of this essay is the complex relationship between aesthetics and popular culture. Popular culture has for a long time been a subject of research for social sciences, within traditional disciplines as well as for new interdisciplinary projects. At the same time, popular culture/art has rarely been a subject of research for aesthetics. It is emphasized, that one of the main reasons for this state of affairs is the problem of artistic status of popular/mass artworks, which is irrelevant to social sciences, whereas it is crucial for aesthetics. Traditional aesthetics was to a great extent established as philosophy of art, usually restricted to the area of so called fine arts. Therefore, it was designed to deal with what was recognized as canonical objects of high art. Popular art (or culture) was either ignored or held in contempt. Theodor Adorno's concept of culture industry, as well as Dwight MacDonald's influential theory of mass culture is used here as an example of such position. Contemporary aesthetics is trying to reconsider this traditional attitude. Richard Shusterman and Noël Carroll represent here two prominent, although methodologically opposite, approaches to popular culture in aesthetics: pragmatist aesthetics and analytic aesthetics. Both of them are controversial and open to criticism, nevertheless, they are valuable as attempts towards introduction of popular art to aesthetics, as legitimate source of aesthetic experiences.