

Izabela Poręba

ORCID: 0000-0002-5223-8470

Uniwersytet Wrocławski

Historia, problematyka i związki studiów postkolonialnych z badaniami kultury popularnej

Słowa kluczowe: ekskorporacja, inkorporacja, kultura popularna, opór, popularność, postkolonializm

Keywords: exportation, incorporation, popular culture, resistance, (the) popular, postcolonialism

Związki kultury popularnej z postkolonializmem dopiero od kilku ostatnich dekad są przedmiotem badania światowej humanistyki. Prekursorskie prace łączące te dwie dyscypliny powstały w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, a wzrost zainteresowania tą tematyką jest związany z konkretnymi inicjatywami naukowymi i miał miejsce na przełomie wieków oraz w rozpoczynającym się millenium. Pierwszymi opracowaniami tego zagadnienia są tematyczny numer czasopisma „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” z 1999 roku (nr 3), zatytułowany *Postcoloniality and Cultural Studies* (Studia postkolonialne i kulturowe), oraz opracowania monograficzne traktujące o kontrkulturowym modernizmie i roli wyobraźni dla rozwoju kulturalnego w nowoczesnym i zglobalizowanym świecie: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Czarny Atlantyk. Nowoczesność i podwójna świadomość, 1993) Paula Gilroya i *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Nowoczesność w zarysie. Kulturowe wymiary globalizacji, 1998) Arjuna Appadura.

Istotny wpływ na wzrost zainteresowania powiązaniem badań nad postkolonializmem i kulturą popularną wywarły rozważania Simona Featherstone’a. W *Postcolonial Cultures* (Postkolonialne kultury, 2005) podkreślił on, że w porównaniu z refleksją na temat wytworów kultury nazwanej przez niego elitarną

(wysoką) teksty kultury popularnej i praktyki codziennego życia nie zyskały odpowiedniej reprezentacji w studiach postkolonialnych¹. W tekście zatytułowanym *Postcolonialism and Popular Cultures* (Postkolonializm i kultury popularne, 2013) badacz zwraca uwagę na performatywne formy kultury popularnej, które także powinny być traktowane jako pełnoprawny (względem innych tekstów literackich) przedmiot badania postkolonializmu.

Potraktowanie sportu, muzyki, tańca i innych kultur performatywnych jako centralnych zagadnień — twierdzi Featherstone — i rozpoznanie zdolności tych macierzystych materiałów do generowania teorii, ale i bycia przedmiotem teoretyzowania, stanowią przeoczone możliwości zainteresowania postkolonialnych studiów, które otwarte są na dialog pomiędzy różnymi dyscyplinami i bogactwem kulturalnej produkcji².

Starania Featherstone'a o wzrost zainteresowania kulturą popularną w obrębie studiów postkolonialnych spotkały się z odpowiedzią ze strony badaczy. W 2008 roku na Uniwersytecie w Otago interdyscyplinarna grupa naukowców Postcolonial Studies Research Network zorganizowała konferencję pod nazwą „Postcolonial Popular Cultures” (Postkolonialne kultury popularne). Wybrane wystąpienia z sympozjum zostały pomieszczone w piątym numerze „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” z 2011 roku z przedmową Vijaya Devadasa i Chris Prentice. Jak podkreślają autorzy owego wprowadzenia, opublikowane teksty nie tylko odpowiadają na potrzebę zapełnienia pewnej luki badawczej wskazanej między innymi przez Featherstone'a, lecz także stanowią rodzaj samokrytyki i refleksji nad dyscypliną³. Celem jest też przedstawienie odpowiedzi na pytanie o znaczenie badania popkultury w ramach postkolonialnej ramy modalnej, „zwłaszcza w okresie gwałtownej komodyfikacji i intensywnego konsumeryzmu”⁴.

¹ S. Featherstone, *Postcolonial Cultures*, Edinburgh 2005.

² W oryginale: „The inclusion of sport, music, dance, and other performance cultures as central concerns, and the recognition of such vernacular materials' capacity to generate theory as well as to be objects of theorizing, present abundant possibilities for a postcolonial studies that is open to dialogue across disciplines and across the varieties of cultural production” — S. Featherstone, *Postcolonialism and Popular Cultures*, [w:] *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, red. G. Huggan, Oxford 2013 [e-book]. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady są mojego autorstwa.

³ V. Devadas, C. Prentice, *Introduction: Postcolonial Popular Cultures*, „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” 2011, nr 5 (25), s. 688. W zakończeniu autorzy precyzują rozpoznanie w następujących słowach: „Celem tego specjalnego numeru na temat »Postkolonialnych kultur popularnych« jest [...] rozpoczęcie debaty na temat związku między studiami postkolonialnymi a badaniami nad kulturą popularną — lub badaniami kulturowymi w ogóle — poprzez postawienie pytań o ich definicje, metody oraz polityczność zarówno instytucjonalnych, jak i tekstowych praktyk w ich ramach” — *ibidem*, s. 692. W oryginale: „The aim of this special issue on »Postcolonial popular cultures« is [...] to open up debate about the relationship between postcolonial studies and popular culture studies — or cultural studies more generally — while posing questions about their definition, methods, and the politics of both their institutional and worldly practices. The essays seek to contribute to this debate and open new grounds for interrogation”.

⁴ *Ibidem*, s. 689. W oryginale: „particularly in a period of rapid commodification and intense consumerism”.

Krótką, ledwie dwudziestokilkuletnią historię związku postkolonializmu z popkulturą można zakończyć przywołaniem tematycznego, czwartego numeru „Postcolonial Studies” z 2015 roku, zatytułowanego *The Subaltern and the Popular* (Podporządkowani i popularność). We wstępie Swati Chattopadhyay i Bhaskar Sarkar zastanawiają się nad związkami studiów kulturowych (w tym nad kulturą popularną) z badaniami grup podporządkowanych (*subaltern*)⁵. Oczywiście wymienione zostały jedynie najważniejsze kamienie milowe w historii zainteresowania postkolonializmu popkulturą — te, które są poświęcone *stricte* badaniu owego związku oraz które wpłynęły na przedmiot rozważań.

Dwa ujęcia kultury popularnej i samej „popularności” (*the popular*) oddziaływały przede wszystkim na nowo utworzony nurt badawczy — podejście Stuarta Halla wyłożone w jego słynnym eseju *Notes on Deconstructing ‘the Popular’* (Przemyślenia na temat dekonstruowania „popularności”, 1981) oraz ujęcie Johna Fiskego przedstawione w książce *Zrozumieć kulturę popularną* (*Reading the Popular*, 1989; wyd. pol. 2010). W pomniejszych kwestiach omówienia kultury popularnej Halla i Fiskego różnią się, bardziej wyraziste są jednak współdzielone przez autorów rozpoznania — zwłaszcza na temat zdolności do subwersywnego wykorzystania kultury popularnej przez jej użytkowników i wytwórców. Aby w pełni pojąć ową zgodność Halla i Fiskego w rozumieniu, czym jest *the popular* i dlaczego w jego działaniu ujawnia się potencjał subwersywny, potrzebne jest przybliżenie obu stanowisk.

Zrozumienie kategorii *the popular*, którą posługują się obaj badacze, wymaga jednak najpierw namysłu nad znaczeniem samego pojęcia i jego ekwiwalencją w języku polskim. Z jednej strony słowo to łączy się z rozpowszechnieniem, powszechnością, z drugiej — konotuje popularność (bycie lubianym przez wielu), ale jest i takie rozumienie, które odnosi się do grupy ludzi (w pewnym stopniu pokrywające się z populizmem): „przeznaczony dla bądź związany ze z w y k ł y m i [wyr. — I.P.] ludźmi, nie specjalistami czy ludźmi wyedukowanymi”⁶. O ile więc można w polskim słowniku odszukać ekwiwalenty wszystkich znaczeń, to — jak przekonują choćby autorzy *Cambridge Dictionary* — tylko dla jednego z nich (*many people*) zarezerwowany jest osobny leksem („powszechny”), dla nazwania dwóch kolejnych (*liked; general*) używane jest słowo „popularny”⁷. Podobnie, choć z wartymi odnotowania różnicami, *the popular* jest definiowane w słowniku *Collins*, pod redakcją Arlety Adamskiej-Sałaciak, gdzie w nawiasie, oddzielone przecinkami, wyróżnia się różne znaczenia pojęcia w języku angielskim; po nawiasie zaś podawany jest polski ekwiwalent. W odniesieniu do omawianego terminu wyróżnione zostały trzy polskie leksemy (o jeden więcej niż w słowniku

⁵ Zob. S. Chattopadhyay, S. Bhaskar, *Introduction: The Subaltern and the Popular*, „Postcolonial Studies” 2005, nr 4 (8), s. 357–363.

⁶ W oryginale: „for or involving ordinary people and not specialists or people who are very educated” — *Popular*, [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <https://bit.ly/3eT4ciz> (dostęp: 19.11.2020).

⁷ *Ibidem*.

Cambridge), odnotowano też bardziej zniuansowane formy w języku angielskim: „(well-liked, fashionable, non-specialist) popularny; (general) powszechny; (POL: movement, cause) (ogólno)społeczny”⁸. Wydaje się, że ze wszystkich zaproponowanych przez Halla pojęć użyciu *the popular* najbardziej odpowiadają nie te znaczenia, które w słowniku *Collins* zostały oddane za pomocą słowa „popularny”, lecz raczej pozostałe („powszechny”, „ogólnospołeczny”) — konotujące z jednej strony pewną wspólnotowość, z drugiej — swego rodzaju ruch, obejmujący wielu, zakrojony na szeroką skalę. W obliczu tych językowych i przekładowych niejednoznaczności⁹ samo sformułowanie „popularny” na określenie „kultury” wydaje się wskazywać najpierw nie te ze znaczeń, które odgrywają w wypadku tego terminu najważniejszą rolę¹⁰.

Definiując *the popular*, Hall podkreśla, że kulturę wytwarzają trzy ośrodki, których relację określa jako dialektyczną — *the popular* jest więc polem walki klasowej, ponieważ uosabia sprzeczne interesy klasowe: klas rządzących, biednych (*the poor*) oraz klas robotniczych (*the labouring classes*). W interesie klas rządzących jest potwierdzanie porządku, który sankcjonuje samą hierarchię klasową. Jest to możliwe przez nauczanie i moralizowanie za pomocą sztuki oraz tworzenie obrazów odzwierciedlających klasową strukturę społeczeństwa (choć karnawalistyczne idee świata *à rebours* są też znane, to wyjątek — jak w Agambenowskim rozumieniu prawa — zdaje się potwierdzać regułę). Ludzie, lud, biedni, jak określa Hall tych, którzy poszukują możliwości oporu czy walki, swoje interesy wypowiadają w ramach kultury popularnej. Właśnie w odniesieniu do ludu ujawniają się nieprzekładalne dwuznaczności terminu *the popular*, które w tym kontekście ma konotować przede wszystkim ludowość (ludyczność) i tradycję. Utożsamienie

⁸ *Popular*, [hasło w:] *Collins: English-Polish Dictionary*, red. A. Adamska-Sałaciak, Warszawa 2007, s. 336. Skrót „POL” informuje, że znaczenie słowa związane jest z polityką; zob. *ibidem*, s. VI.

⁹ Problemy z niejednoznacznością nazwy dyscypliny łączą badania kultury popularnej i studia postkolonialne. To jednak nie miejsce, aby omawiać dyskusję teoretyków postkolonializmu na temat problemów z tym pojęciem (zob. np. D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 33–55; A. Loomba, *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań 2011, s. 17–34), ale warto zauważyć, że z tym fundamentalnym zagadnieniem mierzą się przedstawiciele obu nurtów badawczych.

¹⁰ Krzysztof Dmitruk, przyjmując za podstawę rozważań o terminologicznych nieściśłościach kultury popularnej nie językowe niuansy, a historię recepcji i krytyki pojęcia oraz jego *habitus* w naukoznawczym ujęciu zjawiska w innych krajach, przekonuje, że odpowiednim określeniem w miejsce „popularności” byłoby słowo „trywialny”. Wiąże znaczenie tego wyrazu z łacińskim źródłosłowem (*trivialis* — ‘znajdujący się na skrzyżowaniu dróg’) i wyraża żal z powodu silnego nacechowania przymiotnika „trywialny” w polszczyźnie (powtarzalny, kliszowy, banalny); zob. *idem*, *Kultura popularna — obieg — literatura*, „Literatura i Kultura Popularna” 2, 1992, s. 24. Przywołuję stanowisko Dmitruka, żeby ukazać, że samo określenie było komentowane przez badaczy kultury popularnej — wskazywano jego nieprecyzyjność i konieczność każdorazowego semantycznego wypełniania pojęcia, ale ze względu na jego rozpowszechnienie (i nienacechowanie pejoratywne) termin zdawał się operatywny.

tradycji z konserwatywnym kulturowaniem przeszłości, brakiem wynalazczości w powtarzaniu przeszłych form czy anachronizmem Hall postrzega jako niezrozumienie (*misinterpretation*) owej kultury i jej subwersywnego potencjału¹¹. Marksistowski socjolog twierdzi, że „badanie kultury popularnej powinniśmy zawsze zaczynać w tym punkcie: od podwójnej stawki kultury popularnej, podwójnego ruchu powstrzymywania (*containment*) i oporu (*resistance*), który zawsze i nieodłącznie jest w nią wpisany”¹². Owa walka kulturowa w obrębie *the popular* może przybierać różne formy: „włączenie (*incorporation*), zakłócenie (*distortion*), opór, negocjacje (*negotiation*), odzyskiwanie (*recuperation*)”¹³. Kultura popularna jest więc polityczna — może konkretne polityki (klasowe) potwierdzać bądź występować przeciwko nim. Znaczenie tego zjawiska podkreślają Jayson Harsin i Mark Hayward, twierdzący, że kategorie opisu kultury popularnej Halla są operatywne i we współczesnych badaniach kulturowych. Badacze piszą: „polityka rzadko wydarza się (*happens*) bez kultury popularnej, ponieważ kultura jest jedną z modalności, w ramach której *the popular*, jako konstytutywne oblicze politycznych aktorów i działań, zyskuje materialność (*is made material*)”¹⁴.

Fiske również dostrzega dialektyczne napięcie wpisane w kulturę popularną i możliwość jej wykorzystania przez odbiorców-wytwórców — afirmuje kulturę popularną jako przestrzeń protestu, a równocześnie odslania fakt, że środki wykorzystywane w ramach owej negacji pochodzą nie skądinąd, jak z negowanego porządku (porządku, w ramach którego są oni przedstawieni jako podporządkowani, pozbawieni władzy), jako że zarządzany jest on podług interesu kapitału i tych grup, które ów kapitał posiadają i upostaciowują. W *Zrozumieć kulturę popularną* pisze on o dwóch zjawiskach — ekskorporacji i inkorporacji — z których jedno pociąga za sobą drugie, chociaż służą one odrębnym interesom. Pierwsze występuje przeciwko kapitałowi i dominującemu sposobowi organizacji społecznej, politycznej, ideologicznej itd.; drugie karmi ów kapitał, sprowadza protest do utowarowionej formy. Ekskorporację Fiske definiuje jako „proces, w którym grupy podporządkowane tworzą własną kulturę na podstawie zasobów i towarów dostarczanych im przez system rządzący”, w związku z czym swoją uwagę badacze kultury popularnej powinni kierować nie na „rzeczy wykorzystywane” przez podporządkowanych, a na „sposób ich wykorzystania”¹⁵. Inkorporacja jest z ko-

¹¹ S. Hall, *Notes on Deconstructing 'the Popular'*, [w:] *People's History and Socialist Theory*, red. R. Samuel, London-Boston-Henley 1981, s. 227.

¹² *Ibidem*, s. 228. W oryginale: „In the study of popular culture, we should always start here: with the double-stake in popular culture, the double movement of containment and resistance, which is always inevitably inside it”.

¹³ *Ibidem*, s. 236.

¹⁴ J. Harsin, M. Hayward, *Stuart Hall's "Deconstructing the Popular": Reconsiderations 30 Years Later*, „Communication, Culture & Critique” 6, 2013, nr 2, s. 203. W oryginale: „politics rarely happens without popular culture because culture is one of the modalities where the popular, as a constitutive site of political actors and actions, is made material”.

¹⁵ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 18.

lei stosowaną przez producentów kultury strategią „powstrzymywania lub ograniczania (*containment*)”¹⁶.

Przykład podany przez Fiskego doskonale obrazuje sposób działania obu mechanizmów — odbiorca kultury w formie protestu przeciwko zunifikowanej, taśmowej produkcji odzieży i równie jednorodnej co zmiennej modzie postanawia zdezelować nowe džinsy — miejscami je podrzeć, miejscami uciąć, przetrzeć i pobrudzić (ekskorporacja); popularność owego rozmyślnego działania dostrzegają producenci odzieży, którzy rozpoczynają masowy wyrób wypranych, przetartych i dziurawych spodni (inkorporacja). Utowarowienie protestu konsumentów oznacza, jak zauważa badacz, wcielenie ich oporu w obręb dominującego porządku, „co stanowi jednocześnie próbę »odarcia« ich [podartych džinsów — I.P.] z jakichkolwiek opozycyjnych znaczeń”¹⁷.

Zarówno w ujęciu Fiskego (odwołującego się do analizy relacji między klasą a kulturą Pierre’a Bourdieu i koncepcji taktyk oporu w codzienności Michela de Certeau), jak i Halla kultura popularna wytwarza się w warunkach podporządkowania się dominującemu systemowi, które to warunki odbiorcy pragną przekroczyć. System opierający się na systematycznym ubezwłasnowolnianiu okazuje się nie pozbawiać własnej woli tych, którzy z podanych do afirmacji środków potrafią wytworzyć kontradyskurs.

O kontradyskursywnych praktykach, które wyzyskują środki systemowe do krytyki samego systemu, pisze de Certeau. W książce *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* (*L’invention du quotidien*, t. 1. *Arts de faire*, 1990) ustanawia perspektywę, w której kulturę popularną waloryzuje pozytywnie. Konsumpcję opisuje jako rodzaj produkcji (sensów, działania — nie towarów, dóbr), taki sposób użycia kultury, który nie został przewidziany przez samego twórcę/producenta. Niewytwarzane są nowe (własne) produkty, zamiast tego użyte zostają elementy obowiązującego porządku (na przykład miejsca, języka), co de Certeau nazywa kłusownictwem czy przechwyceniem (*détournement*)¹⁸, podczas gdy w innych miejscach charakteryzuje ów sposób działania jako podstęp, sztuczki czy drogi w poprzek¹⁹. Logika oporu w ujęciu autora *Wynaleźć codzienność* wygląda następująco: konsumenci dostosowują środki i swoje możliwości działania (w tym reprezentacji politycznej czy świadomości) do dominującego systemu poprzez różnego rodzaju taktyki, gry, podstęp, żarty. Tę logikę de Certeau przyrównuje do różnicy między systemem językowym i teoretyczną wiedzą na temat budowy zdań a aktem mówienia, w którym każdorazowo realizują się tylko wybrane ele-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 27, 32.

¹⁹ *Ibidem*, s. 23–24.

menty systemu²⁰. Cztery cechy modelu wypowiedzenia korespondują z opisanymi przez historyka sposobami działania:

1. Realizacja systemu językowego przez wypowiedź (*un dire*) aktualizującą jego potencjał [...].
2. Zawłaszczenie języka przez mówiącego, który się nim posługuje.
3. Ustalenie współmówcy [...], a więc zawiązanie obopólnej umowy lub alokacji [...].
4. Ustanowienie teraźniejszości przez akt mówiącego „ja” i jednocześnie [...] porządkowanie czasowości [wyr. oryg.]²¹.

Czy jednak opór odbiorców kultury popularnej rzeczywiście jest autonomiczny i w pełni subwersywny, niezależny²² od podważanego systemu (jak w ujęciu Fiskego czy de Certeau)? Czy może w logikę systemu wpisane są działania na pozór sprzeczne z jego interesem? Czy system potrzebuje sprzeciwu wobec siebie? Twierdząco na to pytanie odpowiadają Jean Baudrillard w książce *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury* (*La société de consommation, ses mythes, ses structures*, 1970) oraz Fredric Jameson w *Postmodernizmie, czyli logice kulturowej późnego kapitalizmu* (*Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) — przywołanie perspektyw odmiennych od dotychczasowych wydaje się tu ważne. Zasadniczo problem polega nie na tym, że kontrkulturowe formy sprzeciwu są „potajemnie rozbrajane i wchłaniane na powrót przez system” (tak jak zniszczone dzinsy u Fiskego poprzez inkorporację), a na tym, że „ich [różnych form opozycji kulturowej — I.P.] istnienie było już z góry założone jako nieodłączny element późnego kapitalizmu”²³.

Jameson w swojej analizie postmodernizmu przytacza rozpoznania Baudrillarda, który sformułował swoje tezy w radykalniejszej postaci. Francuski socjolog uważa bowiem, że złudzeniem jest przekonanie, iż możliwa jest zmiana systemu przez „zmodyfikowanie jego treści”, ponieważ „wszystkie tego rodzaju roszczenia zostają powoli, lecz skutecznie, podjęte i zrealizowane przez sam system, tym samym wymykając się tym, którzy czynią z nich program polityczny”²⁴. Dla Baudrillarda jedyna nieutopijna możliwość zmiany tkwi nie w modyfikacji treści sy-

²⁰ *Ibidem*, s. XXXVII.

²¹ *Ibidem*, s. 34.

²² Oczywiście wspomniany został rozważany przez Fiskego rodzaj wtórnej zależności — elementy sprzeciwu mogą być zawłaszczone przez system oraz dialektyczny charakter napięć między obowiązującym porządkiem (jego potwierdzaniem) a oporem wobec niego, o czym pisał Hall. Zasadne jest jednak pytanie, czy sam akt sprzeciwu nie jest wpisany (przewidziany, a w pewnej mierze nawet pożądanym) przez system.

²³ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Piłaza, Kraków 2011, s. 48, 162. O procesie konsumowania gestów oporu przez kulturę funkcjonującą jak inne towary w kapitalistycznych społeczeństwach zob. N. Brown, *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham-London 2019, s. 182.

²⁴ J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 57. Sama popkultura sięga do podobnych tematów, czego przykładów dostarcza choćby serial *Czarne lustro* w reżyserii Charliego Brookera (*Black Mirror*, Wielka Brytania 2011–2019), w którym alternatywne przyszłości i technologie okazują się dystopijne. Fatalizm tej wizji i uwewnętrznienie logiki systemu będące udziałem bohaterów serialu omawia Agata Sikora, *Pa-*

stemu (obrazów kulturowych, systemu wartości, reprezentacji), a w odrzuceniu systemu *per se*. To dlatego dla autora *Spoleczeństwa konsumpcyjnego...* logiczną — choć radykalną — hipotezą jest stwierdzenie, że wzrost (dyskurs o rozwoju, dobrobycie, wroście PKB) jest elementem strategicznym dla podtrzymania nieegalitarnego systemu społecznego, a świadczenia opiekuńcze państw umacniają różnice społeczne, zamiast je niwelować²⁵. Baudrillard zauważa, że „nieliczne symptomy demokratyzacji [funkcjonują] jako niezbędne alibi [wyr. oryg.] dla sprawnego funkcjonowania i wydolności systemu”²⁶ — tak jak opowieść o kontrkulturze byłaby alibi dla kultury dominującej.

Dwa uzupełniające się stanowiska wobec *the popular* (Fiske, Hall) stoją u podstaw wielu ze wspomnianych w krótkim historycznym zarysie prac wiążących z sobą narzędzia teorii kulturowej (zwłaszcza w zakresie badania kultury popularnej) i studiów postkolonialnych²⁷. Ich echa można też rozpoznać w pracy Anji Mrak *Popculture in Postcolonial Literature: Motifs of Popular Culture in Arundhati Roy's "The God of Small Things" and Eden Robinson's "Monkey Beach"* (Popkultura w postkolonialnej literaturze. Motywy kultury popularnej w *The God of Small Things* Arundhati Roy i *Monkey Beach* Eden Robinson, 2015). Badaczka twierdzi, że motywy kultury popularnej pozwalają na umieszczenie postaci Innego (Obcego) w tekście, a także — ze względu na ideologiczny charakter — mają subwersywny potencjał (możliwość naruszenia opozycji między centrum

noptykon zamkniętej wyobraźni, [w:] *Oświecenie, czyli tu i teraz*, red. Ł. Ronduda, T. Szerszeń, Kraków-Warszawa 2021, s. 161–182.

²⁵ Zob. J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 26–27, 52.

²⁶ *Ibidem*, s. 53.

²⁷ Pozwolę sobie przywołać omówienia tych związków w polskim literaturoznawstwie — oba raczej mało znaczące w obrębie całych prac, ale warte odnotowania. Pierwszym przykładem jest artykuł Magdaleny Roszczyńskiej *Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie zwrotu topograficznego*, w którym autorka proponuje trzy strategie narracyjne wykorzystywane przez twórców literatury popularnej. Każda z nich służy do „ustanowienia hegemonii podmiotu autorskiego”; szczególnie związana z problematyką postkolonializmu jest ta konwencja, która polega na tworzeniu iluzji dokumentaryzmu, co pozwala w pozornie neutralnej ideologicznie ramie modalnej przemycić pewien obraz rzeczywistości, na przykład w relacjach podróżniczych — tych pamiętnikarskich i tych przygodowych — z Afryki (zob. *eadem*, *Badania literatury popularnej...*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014, s. 52–53). Przykładu powiązania postkolonializmu i popkultury na gruncie polskiego literaturoznawstwa może dostarczyć także artykuł Krzysztofa Krasuskiego *Jeszcze o postkolonializmie w literaturze*. Autor postuluje zbadanie na polskim materiale literackim chociażby zjawiska neosocrealizmu (które to miałyby się objawiać w postaci „firtu z socrealizmem [...] przez kulturę popularną”; zob. *idem*, *Jeszcze o postkolonializmie...*, „Konteksty Kultury” 9, 2012, s. 157), a kulturę popularną z postkolonializmem wiąże bezpośrednio w abstrakcie (*sic!*), stwierdzając, że „gwałtowne reakcje na te estetyki [realizmu socjalistycznego, neosocrealizmu — I.P.], ale również funkcjonująca nostalgia czy też popkulturowa trywializacja tworzą postkolonialny styl literackich wypowiedzi” — *ibidem*, s. 160. Abstrahując od pejoratywnego nacechowania tej „popkulturowej trywializacji”, badacz wiąże postkolonialność utworów literackich z wtórnością, trywialnością i nostalgiczością, co wyrwane z kontekstu wydaje się kontrowersyjne.

a peryferiami)²⁸. Pełen stereotypów, uprzedzeń i klisz obraz mniejszości jest charakterystyczny dla dominującego, centralnego systemu. Za pomocą różnych taktyk, które wymienia Mrak: „użycia specyficznych tematów i motywów, parodii zachodniego kanonu literatury, transformacji europejskich gatunków i form, hybrydyczności, innowacyjnych technik i natywnych form literackich”²⁹, reprezentacja subalternów może zostać skompromitowana lub choćby podana w wątpliwość.

Na przykładzie jednej z wymienionych przez badaczkę strategii pisania — parodii kanonu — można w niewyzyskany jeszcze w niniejszym artykule sposób zobrazować współzależność między kontestacją *status quo* a jego potwierdzeniem. Kanon nie istnieje bez form kontr- i niekanonicznych, a im mniej odczuwalna staje się negocjacja owej względnie stałej struktury, jaką jest kanon, tym bardziej kosztownie on i staje się nieproduktywny jako podstawa przyszłych utworów. Trafny opis tego zjawiska konstruuje Itamar Even-Zohar: „wydaje się, że w sytuacji, kiedy nie istnieje żadna »subkultura« (literatura bądź sztuka popularna, »kultura niska« w jakimkolwiek znaczeniu itd.) lub też gdy wywieranie faktycznej presji na kulturę skanonizowaną nie jest dopuszczalne, ta ostatnia ma niewielką szansę na zachowanie witalności”³⁰. I w ramach tego zjawiska, jakim jest konstruowanie i kultywowanie kanonu, zachodzi więc relacja podobna do opisanej przez Fiskego w odniesieniu do spranych dzinsów — kanon, żeby się rozwijać, musi nieustannie żyć z antykanonem³¹ (i ten kanon trawić; rzecz jasna odpadki, jakie są w tym procesie wytwarzane, nie pozostaną na długo w pamięci kultury, o czym pisał chociażby David Damrosch³²). Zazębiające się procesy eksportacji i inkorporacji mogą zatem charakteryzować nie tylko partykularne elementy popkultury, lecz także makrostruktury, polisystemy, by posłużyć się określeniem Evena-Zohara. Sam kanon wreszcie — emanacja centralnego dyskursu kulturowego — konstruowany jest najczęściej przez klasy dominujące (społecznie, politycznie, ekonomicznie), a jego zawartość odzwierciedla i umacnia ideologię działającą w ich interesie.

²⁸ A. Mrak, *Popculture in Postcolonial Literature: Motifs of Popular Culture in Arundhati Roy's "The God of Small Things" and Eden Robinson's "Monkey Beach"*, [w:] *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Łódź 2015, s. 110.

²⁹ *Ibidem*, s. 109. W oryginale: „the use of specific themes and motifs, the parody of the Western literary canon, the transformation of European genres and forms, hybridity, innovative techniques, and native literary forms”.

³⁰ I. Even-Zohar, *Teoria polisystemów*, przeł. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii” 7, 2007, s. 355.

³¹ Antykanon zwykle opisywany jest nie jako to, co warunkuje istnienie samego kanonu, lecz raczej to, co ów kanon podaje w wątpliwość. Tak o kanonie pisze Bogusław Bakuła: „znajduje opozycję w antykanonie jako obrazie wypychanym poza główną płaszczyznę esencjonalności, lub do niej niedopuszczanym, a wówczas rywalizującym z kanonem, dekonstruującym kanon w sporze o własną pozycję w kulturze” — *idem*, *Kanon, antykanon, postkanon w dyskursie o tożsamości kultur w Europie Środkowej i Wschodniej (1991–2011)*, „Porównania” 9, 2011, s. 22.

³² Zob. D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, 370–371.

Czy antykanon jest w stanie rzeczywiście zakwestionować tę logikę, czy raczej jest gestem pozornego oporu? Barbara Hernstein Smith pisze, że utwory składające się na kanon nie znalazłyby tam miejsca, gdyby „r a d y k a l n i e niweczyły interesy klasy dominującej lub skutecznie obalały ideologie, które je podtrzymują [wyr. oryg.]”³³. Badaczka pokazuje jednak, że twórczość ludowa, folklor, taki jak dziecięce piosenki i gry słowne, powiedzenia, przysłowia i opowieści, przetrwały do naszych czasów niezależnie od tego, że nie zostały skanonizowane na akademii. Być może właśnie dlatego w tym, co ludowe, należy szukać możliwości radykalnego i skutecznego kontrdyskursu czy autentycznie alternatywnych ideologicznych projektów. Czy te same możliwości wytwarza kultura popularna?

W świetle dotychczasowych ustaleń w pełni widoczne jest już, że działanie kultury popularnej jest zależne od istnienia pewnego napięcia między dominującymi i peryferyjnymi formami, między wytwórcami (inaczej producentami) owej kultury a jej odbiorcami (konsumentami). Właśnie dlatego tak istotne jest, aby uwzględnić walkę o pole dyskursywne także w omawianiu popkultury w literaturze postkolonialnej. Zasadne są jednak pytania o możliwość transpozycji kategorii *the popular* (która została ustanowiona w odniesieniu do kultur rozwiniętych technologicznie, kapitalistycznych, o wyraźnym podziale klasowym bądź podziale, który odżegnuje się od pojęcia „klasy”, by mówić o rolach/pozycjach społecznych, stanach lub relacji nadrzędność–podrzędność, większość–mniejszość) do charakterystyki społeczeństw i kultur postkolonialnych.

Owego przeszczeptu, jak już zostało to odnotowane, dokonywano w obrębie badań kulturowych. Czy słusznie? Wartą przywołania odpowiedź na to pytanie formułuje Kwame Anthony Appiah w artykule *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku (Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?)*, 1991; wyd. pol. 2008): „w Afryce rozróżnienie pomiędzy wysoką i masową kulturą, o tyle, o ile ma ono w ogóle sens, generalnie odpowiada rozróżnieniu na konsumentów kultury z formalnym wykształceniem w stylu zachodnim i konsumentów bez takiego wykształcenia”³⁴. Wniosek wynikający z tego rozpoznania Appiah przedstawia dalej: „opozycja między wysoką i masową kulturą zachodzi jedynie w obszarach, gdzie w znaczącym stopniu i s t n i e j e [wyr. — I.P.] formalna edukacja w stylu zachodnim”³⁵, a forma kulturowa, w której owe rozróżnienia najmocniej dywersyfikują style odbioru, to afrykańska literatura tworzona w językach europejskich.

O praktykach wytwarzania kultury popularnej amerykańsko-ghański filozof pisze także w kontekście popkultury jako nieświadomej własnej postkolonialności (przypomnijmy, że tekst ukazał się w 1991 roku) i niewykraczają-

³³ B. Hernstein Smith, *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 252.

³⁴ K.A. Appiah, *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 152.

³⁵ *Ibidem*, s. 152–153.

cej poza kolonialność. „Można nawet powiedzieć — stwierdza Appiah — że znakiem kultury popularnej jest to, że jej zapożyczenia z międzynarodowych form kulturowych są znacząco niewrażliwe na kwestie neokolonializmu lub »kulturowego imperializmu«”³⁶. Teoretyk kultury podkreśla, że te kwestie zwykło się ignorować lub nie przydawać im odpowiedniej wagi. Gdyby jednak przyjąć się uważnie tej znamiennej obserwacji, z całą mocą powróci raz już postawione pytanie: czy opis *the popular* jest aplikowalny do literatury (kultury) postkolonialnej? Skoro w (post)kolonialnych kulturach nie zawsze rozróżnialna jest ludowa, popularna i wysoka forma produkcji kulturalnej — a przynajmniej nie tam, gdzie nieimputowany jest europejski sposób postrzegania tych zjawisk — czy zasadne jest dopasowywanie zjawisk naturalnie koegzystujących do istniejących, zachodnich typologii i dzielenie owej jedni (tuszowanie wyjątków, wyjaskrawianie granic itp.)? Wreszcie, skoro kultura popularna, jak twierdzi Appiah, jest nieświadoma siebie, swojego uwikłania w globalizację (oczywiście rzecz sprowadza się do odbiorców i wytwórców tej kultury, nie do sprawczości kultury *per se*), to nie można wskazać w niej owego nieodzownego napięcia między systemem dominującym czy kanonem a kontestującymi ów system (a wraz z nim polityczne i ideologiczne dogmaty) odbiorcami³⁷. Przyczyną nie jest tym razem sugerowana wcześniej przez Evena-Zohara immanentna właściwość systemu kulturowego, której zasadą jest uniemożliwiać opór (na przykład przez instytucjonalne formy cenzury), a brak samowiedzy o własnym uwikłaniu w relacje podporządkowania. Dlatego też Appiah sugeruje, że jedynie afrykańska literatura pisana w zachodnich językach (czyli tworzona przez intelektualistów afrykańskich, którzy odebrali edukację na europejskich uniwersytetach) może być określana jako postkolonialna³⁸.

Na ponawiane pytanie o możliwość badania literatury postkolonialnej za pomocą kategorii popkultury można więc odpowiedzieć twierdząco, z tym zastrzeżeniem, że obszar owej kultury popularnej trzeba zakreślić względnie rygorystycznie — zgodnie z zaproponowanym przez Appiaha rozumieniem, które mam na myśli, gdy posługuję się w dalszej części artykułu terminem „literatura postkolonialna”. Próby transponowania kategorii opisu *the popular*, w teorii neutralnej

³⁶ *Ibidem*, s. 153.

³⁷ W innym szkicu Appiah przekonuje, że nawet jeśli kultura popularna wykorzystuje formy kulturowe, których pochodzenie można określić jako afrykańskie, to formy te nie są tradycyjne czy prekolonialne, czego przykładem czyni muzykę *high-life*. Zob. *idem*, *Out of Africa: Topologies of Nativism*, [w:] *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, red. T. Olaniyan, A. Quayson, Malden-Oxford-Victoria 2007, s. 244.

³⁸ K.A. Appiah, *Postmodernizm, postkolonializm...*, s. 153. Dziękuję recenzentowi mojego artykułu za zwrócenie uwagi na to, że sam Appiah należy właśnie do tej grupy intelektualistów — studiował w Bryanston School i Clare College (Cambridge), wykładał na zachodnich uczelniach, na przykład Uniwersytecie Cornella, Yale, Harvarda czy Princeton — i sugestię, że z tej biograficznej perspektywy można w nowym świetle ujrzyć jego zastrzeżenie. W dalszej części artykułu przyjmuję sugestię Appiaha, że kulturę afrykańską powstającą w rdzennych językach należałoby określać raczej jako „ludową”.

badawczo, na grunt produkcji kulturalnej Afryki *in extenso*, niezależnie od indywidualnych dla poszczególnych państw sposobów organizacji gospodarczej czy politycznej, powinny być widziane jako szkodliwe, jeśli nie kolonizujące. Współczesna afrykańska literatura postkolonialna nie tylko jest świadoma swojej postkolonialności, lecz także równie świadomie wyzyskuje intertekstualne odwołania do kultury popularnej, aby negocjować pozycję w obrębie większościowego systemu (kanonu czy list bestsellerów). W kolejnych zdaniach omawiam sposób przedstawienia popkulturowych bohaterów w twórczości Alaina Mabanckou, co może posłużyć za dowód wskazywanej samoświadomości twórców postkolonialnych.

Intertekstualne odwołania do kultury popularnej w powieściach tworzonych w języku francuskim przez Mabanckou — pisarza, wykładowcę na Uniwersytecie Kalifornijskim, urodzonego w 1966 roku w Republice Konga — można pogrupować w kilka kategorii tematycznych. Dotyczą one: bohaterów popkultury, muzyki popularnej (jazzu³⁹), sportu (boks; zwłaszcza legendarnego pojedynku Muhammada Ali i George'a Foremana⁴⁰) i afrykańskich legend⁴¹. Z bohaterów najczęściej przywoływani są komiksowi superbohaterowie i protagoniści, którzy w powieściach Mabanckou symbolizują nieprzemijalność i sławę. To dlatego jedna z postaci wykreowanych przez pisarza, dziecięcy narrator *Jutro skończę dwadzieścia lat* (*Demain j'aurai vingt ans*, 2010; wyd. pol. 2012), wyjaśnia: „nieśmiertelny to taki ktoś jak Spider-Man, Lucky Luke, Tintin albo Superman, którzy nigdy nie umierają”⁴². Owe postaci stają się wzorem do naśladowania dla młodego Michela, który stwierdza wprost: „tak, jestem jak Superman, Hulk, Asterix albo Obelix, jak Spider-Man, jak Tarzan albo jak Lucky Luke”⁴³. Wzorce kulturowe wprost wpływają na relację Michela z Karoliną, która pewnego dnia oświadcza mu, że od tej pory będą małżeństwem. Ich zabawy polegają na odtwarzaniu typowych rozmów i zachowań dorosłych: od karmienia pociech (lalek) i martwienia się o ich niepewną przyszłość, udawania, że patyk i pusta szklaneczka to papieros i kukurydziana wódka, po — co szczególnie ciekawe w kontekście wpływu kultury popularnej na ich postępowanie — rozmowy o tym, jak powinno się wyznawać miłość i jak na takie wyznanie odpowiadać⁴⁴. Karolina wykrzykuje więc, poirytowana nieporadnością Michela: „chcę, żebyś mnie kochał jak czerwony pięciosobowy

³⁹ Zob. np. opis muzyków jazzowych i przyczyn, dla których tworzyli w: A. Mabanckou, *Kielonek*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2008, s. 143–144.

⁴⁰ A. Mabanckou, *Jutro skończę dwadzieścia lat*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2012, s. 162–164.

⁴¹ A. Mabanckou, *Zwierzenia jeżozwierza*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2015. Upostaciowaniem owych legend jest sam narrator powieści — tytułowy jeżozwierz (zwierzęcy sobowtór człowieka) — oraz konkretne wątki fabularne, na przykład „próba truchła”, czyli rytuał funeralny, kiedy to nieboszyk ułożony w trumnie, kierując tragarzami, doprowadza żałobników do osoby, która przyczyniła się do jego śmierci; zob. *ibidem*, s. 119–125.

⁴² A. Mabanckou, *Jutro skończę dwadzieścia lat...*, s. 13.

⁴³ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁴ Wzorcami, którymi inspiruje się Karolina, są prawdopodobnie komedie romantyczne bądź telenowe. W powieści nie poznajemy konkretnych tytułów, ale dowiadujemy się, że chodzi właś-

samochód, którym będziemy jeździli, my, dwójka naszych dzieci i nasz biały piesek”, na co, ku zadowoleniu swej „żony”, bohater odpowiada: „tak, kocham cię jak czerwony pięcioosobowy samochód”⁴⁵.

Nie zawsze jednak wzorce kultury popularnej są przyjmowane przez bohaterów Mabanckou bezkrytycznie, bez namysłu nad warunkami, w których powstały owe komiksy, i nad tym, jakie miejsce w ich ramach wyznacza się (jeśli w ogóle) czarnoskórym bohaterom oraz na ile owa reprezentacja jest zgodna z rzeczywistością⁴⁶. Najpełniejszy wyraz przemyśleń tego rodzaju znajduje się w monologu narratora powieści *Black Bazar* (2009; wyd. pol. 2010), francuskiego imigranta:

To ja uświadomiłem jej [ekszdziejczynie — I.P.], że muskularny Tarzan o czuprynie blond, którego kochała od czasów dzieciństwa i który skakał sobie wdzięcznie z jednej liany na drugą z dzikimi zwierzętami, nie był w istocie królem naszej dżungli; że nawet Tintin z zaczesaną grzywką, taki miły, odważny i inteligentny, też opowiadał o Kongu banialuki, bo, tak między nami mówiąc, bądźmy obiektywni: czy ja przypominam Negrów z książki *Tintin w Kongu*? Te grube różowe wargi, jakie nam przykleili, to nie są prawdziwe wargi mieszkańców Konga, nawet jeśli w tych czasach niektóre historyczne książki obwieszczały, że nie do końca przeszliśmy proces przemiany małpy w człowieka i nadal drapiemy się w plecy dużym palcem u nogi⁴⁷.

Przedstawienie Tarzana jest ikoniczne, prawdopodobnie dotyczy słynnego odtwórcy roli „szlachetnego dzikusa” — Johnny’ego Weissmullera, aktora i równocześnie pływaka olimpijczyka. Naukowe omówienia, w których źródło biorą tego rodzaju wyobrażenia o ewolucyjnym zapóźnieniu Afrykańczyków, dotyczyły głównie taksonomii ludzkich typów w oparciu o wyodrębniane rasy. Tego typu klasyfikacje, poza opisem wyglądu, obejmowały także elementy wartościowania: Edward Long w *History of Jamaica* (Historia Jamajki, 1774) opisuje Murzynów i Orangutany — dwie z wyodrębnionych ras — jako parujące się z sobą; Johann Gottfried von Herder (1784) określa czarnoskórych jako potomków Chama i wcielenie zła; Karol Linneusz (1793) rasę *Afer niger* opisuje jako „przebiegłą, leniwą, niechlujną, apatyczną”; Johan Christian Fabricius (1805) mówi o „wszy ludzkiej” i „wszy murzyńskiej” (*pediculus nigritarum*)⁴⁸. Teorie rasowe i fizjonomiczne wiążące wygląd człowieka ze zdolnościami umysłowymi i charakterem przez lata

nie o zachodnie produkcje filmowe — Karolina pyta Michela: „Więc dlaczego się odsuwasz, kiedy chcę pocałować cię w usta jak w filmach z białymi ludźmi?” — *ibidem*, s. 30.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁴⁶ Dziękuję recenzentowi za zwrócenie uwagi na przykład plakatów zachodnich przebojów filmowych emitowanych w Ghanie w kinie objazdowym (zob. *Plakaty filmowe z Ghany*, Zlapgrafia.pl, <https://bit.ly/3rjXPcV>, dostęp: 31.05.2021). Plakaty te, reklamujące głównie kino akcji, jeśli zawierają obrazy osób czarnoskórych, to często jako postaci hybrydycznych (zwierzęcych), reprezentantom towarzyszą też wyobrażenia brutalności i makabry.

⁴⁷ A. Mabanckou, *Black Bazar*, przeł. J. Giszczak, Kraków 2010, s. 52.

⁴⁸ E. Weinberger, *Wodospady*, przeł. S. Gauger, S. Klemczak, posł. S. Gauger, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020, s. 16–17.

znajdują wyraz w podręcznikach — „historycznych książkach”, do których w cytowanym fragmencie odwoływał się narrator powieści *Black Bazar*.

Narrator przywołuje ponadto wydany w 1931 roku (pol. 2002) przez belgijskiego rysownika Hergé'a (właśc. Georges Prosper Remi) album komiksowy *Tintin au Congo*, który stanowił drugi tom serii komiksowej „Les aventures de Tintin” („Przygody Tintina”). Pierwsza, czarno-biała, opublikowana w odcinkach edycja dawała wyraz imperialistycznemu spojrzeniu na Kongo i jego mieszkańców. Tintin edukował Kongijczyków o ich kraju, natywni mieszkańcy — w tym Koko, przewodnik bohatera — byli przedstawieni karykaturalnie: z ogromnymi wargami, o których wspominał narrator powieści *Black Bazar*, a komiks koncentrował się właściwie na opisach polowań na afrykańskie zwierzęta. W 1946 roku wydana została (o połowę krótsza) kolorowa wersja komiksu, w którym usunięto wiele z kolonialnych wątków, już w owym czasie budzących pewne wątpliwości samego Hergé'a⁴⁹.

Wraz z upływem czasu i zyskiwaniem świadomości tego, jakie wyobrażenia i ideologia dały początek komiksowym obrazom Konga, wydania wywoływały coraz więcej zastrzeżeń etycznych, czego przykładem może być sprawa sądowa w Belgii w 2007 roku, którą wniósł Bienvenu Mbutu Mondondo przeciwko rozpowszechnianiu komiksu w bibliotekach i księgarniach belgijskich. Uważał on, że jego dystrybucja narusza przyjętą w Belgii w 1981 roku legislację na rzecz przeciwdziałania rasizmowi i ksenofobii *Loi du 30 juillet 1981 tendant à réprimer certains actes inspirés par le racisme et la xénophobie*⁵⁰. Ubiegał się zatem o usunięcie z bibliotek i księgarni *Tintina w Kongu* oraz o opatrzenie okładek wydrukowanych książek oznaczeniem, że zawierają one treści obraźliwe⁵¹. Niektórzy z wydawców komiksu (na przykład Egmont Publishing w angielskim wydaniu z 2005 roku) zdecydowali się na umieszczenie tego typu informacji na okładce, a także na opatrzenie wydania wstępem, w którym wyjaśnione zostały historyczne uwarunkowania stojące za genezą utworu⁵². To, co zwraca uwagę w przedstawieniach Afryki według komiksów o Tintinie, to właśnie paternalistyczny i imperia-

⁴⁹ Ł. Chmielewski, *Pocztówka z kolonii*, „Przekrój”, <https://bit.ly/3xTS7AV> (dostęp: 20.11.2020).

⁵⁰ Sąd orzekł, że „w naszych czasach kontynuowanie sprzedaży komiksu powstałego w okresie kolonialnym, pełnym idei i nastawień charakterystycznych dla momentu jego powstania, nie może być uznane jako naruszenie godności ludzkiej, indywidualnej czy grupowej, która podlega ochronie zgodnie z ustawą antyrasistowską” — J. Vrielink, „*The Adventures of Tintin*” in the Land of the Law, Strasbourg Observers, <https://bit.ly/3BcXBc2> (dostęp: 20.11.2020). W oryginale: „the continued sale, in our era, of a comic book created in colonial times, suffused with the ideas and attitudes of its time of creation, cannot be regarded as violating the dignity of a person, or group of persons, protected by the Anti-racism Act”.

⁵¹ Zob. Ł. Chmielewski, *op. cit.*; w tym samym artykule Chmielewski podaje także inne przykłady postępowania w związku z etycznymi zastrzeżeniami co do przedstawień Kongijczyków reprodukowanych we wznowieniach komiksu.

⁵² J. Vrielink, *op. cit.*

listyczny sposób widzenia świata oraz pełen stereotypów obraz natywnej ludności, które obnaża narrator powieści Mabanckou.

Wskazane fragmenty utworu Mabanckou i ich krótkie omówienia nie wyczerpują ogromu i ważkości zagadnienia, jakim są intertekstualne nawiązania do kultury popularnej w tekstach tego autora. Można by je uzupełnić wielością przykładów w ich rozmaitych formach, a także innymi jeszcze problemami, które znajdują komentarz w jego dziełach, chociażby wątkami fascynacji postaciami słynnych morderców w *African Psycho* (2003; wyd. pol. 2009), krytyką kapitalizmu nawracającą w *Kielonku* czy refleksjami metakrytycznymi na temat popkultury w *Jutro skończę dwadzieścia lat*. Tym bardziej te krótkie omówienia nie dają odpowiedniego obrazu reprezentatywności i częstotliwości, z jaką temat kultury popularnej powraca we współczesnej prozie postkolonialnej, żeby wymienić chociażby szczegółowy opis tańca w stylu *high-life* w *Nie jest już łatwo* Chinuy Achebe (*No Longer at Ease*, 1960; wyd. pol. 2010) czy zombi w *Kraju bez kapelusza* Dany'ego Laferrière'a (*Pays sans chapeau*, 1996; wyd. pol. 2011). Mogą być one jednak świadectwem zainteresowania popkulturą w jej różnych postaciach oraz refleksji na temat zdolności owych obrazów do wypowiedzenia kolonialnego i postkolonialnego doświadczenia. Tego typu zagadnienia warto problematyzować i poddawać pod namysł, mając na uwadze zarówno instrumentarium badań kulturowych nad popkulturą, jak i postkolonialnych studiów, które uwrażliwiają na zagadnienia podrzędności i dominacji oraz na konstruowanie obrazu świata za pomocą centralnego dyskursu. Właśnie wobec tego rodzaju napięć między tym, co centralne, a tym, co peryferyjne, rozgrywa się niemała część postkolonialnej prozy: w *Black Bazar* opisane zostało środowisko imigrantów kongijskich w Paryżu, a w *No Longer at Ease* Achebego czy *Blue White Red* Mabanckou (*Bleu, Blanc, Rouge*, 1998; wyd. ang. 2013) tematem jest zmiana bohaterów pod wpływem edukacji i pobytu w europejskiej metropolii oraz próby powrotu do codzienności w ich rodzinnych miastach.

Meghan Morris w artykule o wymownym tytule *Banality in Cultural Studies* (Banał w badaniach kulturowych, 1988) wyłuszcza, iż śledząc na bieżąco najważniejsze periodyki w obszarze badań kulturowych, nie może pozbyć się wrażenia, że czyta nieustannie ten sam artykuł przepisywany na nowo — tekst ten miałby dotyczyć zagadnień przyjemności, oporu i polityki konsumpcji⁵³. Nieskuteczność — w jej odczuciu — badań kulturowych wynika z dwóch zasadniczych przyczyn: emocjonalnego uproszczenia przedmiotu naukowej refleksji oraz z traktowania konsumpcji jako „quasi-autonomicznej rzeczywistości różniącej się od odmiennej »rzeczywistości« zwanej »produkcją»”⁵⁴. Konsekwencją takiego nastawienia jest oddzielenie konsumpcji od produkcji (rozdzielanie tego, co nierozdzielne), o czym zajmująco pisał Baudrillard w książce *Spoleczeństwo konsumpcyjne...*

⁵³ Zob. M. Morris, *Banality in Cultural Studies*, „Discourse” 1988, nr 2 (10), s. 15, 19.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 21.

Zauważył on, że „dobra konsumpcyjnie jawią się [...] jako moc wyłudzona i zjednana, a nie jako wytwór pracy [wyr. oryg.]”⁵⁵. To moc Postępu, Wzrostu, dobroczynnej instancji, która udostępnia nam towary jako dane (w związku z tym poza naszą uwagą są warunki produkcji dżinsów w fabrykach w Chinach, Bangladeszu, Turcji czy Pakistanie oraz śmiertelne choroby płuc wywoływane przez piaskowanie materiału, sprawiające, że spodnie wyglądają na znoszone i przetarte). Konsumpcja przesłoniła produkcję, jak zauważa Baudrillard — to różnica ilościowa w dyskursie, natomiast obserwacja Morris (konsumpcja oddzieliła się od produkcji) jest już odnotowaniem różnicy jakościowej.

Wahania między analizowaniem mediów w perspektywie produkcji i konsumpcji oddają także sinusoidalną historię badań kulturowych nad mediami. Sinusoidea ta przebiega właśnie od ujęć kultury mediów masowych jako totalizujących, determinujących odbiorców (produkcja) do przewartościowania na rzecz konsumentów jako podmiotowych, działających twórczo w odbiorze (konsumpcja)⁵⁶. W tę sinusoidalną strukturę wpisane jest zresztą wartościowanie (ujęcia przypisujące większą wagę produkcji zwykły wiązać kulturę popularną z ubezwłasnowolnieniem, biernością, przystosowaniem odbiorców, a te kładące nacisk na konsumpcję traktowały o oporze, działaniu) oraz różne sposoby rozumienia znaczenia utworu (produkcja — jedno znaczenie utworu, będące tożsame z intencją jego twórcy; konsumpcja — konstruowanie znaczeń w lekturze, wielość równorzędnych interpretacji⁵⁷).

Według Davida Sholle’a zasadniczym krokiem na drodze do wyjścia z impasu dwubiegunowego sposobu badania kultury masowej jest przemyślenie samej kategorii „oporu” w jej konsumpcjnocentrycznych analizach. Żeby zarówno uniknąć uromantycznienia subkultury i mitologizowania oporu, jak i wychodzić poza ograniczenia liberalistycznego pluralizmu, zdaniem Sholle’a konieczne jest rozważenie różnych „poziomów” sprzeciwu nie jako teorematów, a w obrębie praktyki⁵⁸ — sposobów używania mediów; różnicowania grup odbiorczych (z zaznaczeniem interakcyjnych procesów między grupami) zamiast ujmowania procesów odbioru jako jedynie odizolowanych, indywidualnych praktyk; zrozumienia róż-

⁵⁵ J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 17.

⁵⁶ Zob. D. Sholle, *Reading the Audience, Reading Resistance: Prospects and Problems*, „Journal of Film and Video” 1991, nr 1–2 (43), s. 81–82.

⁵⁷ Jest jeszcze trzecia możliwość konstruowania znaczenia, którą określa się prosumpcją, jako że łączy w sobie elementy produkcji i konsumpcji. Zwykle używa się tego określenia w kontekście socjologicznym, nie literaturoznawczym (zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyło, M. Kłobukowski, wstęp W. Osiatyński, Poznań 2006; zwł. rozdz. XX. *Prosument — klient nowego typu*, s. 305–329). Ciekawym wyjątkiem są próby aplikacji pojęcia na aktywność fandomu; zob. np. referat konferencyjny Stanisława Krawczyka *Prosumpcja polskich miłośników literatury fantastycznej*, ResearchGate, <https://bit.ly/3z9nAiK> (dostęp: 31.05.2021); M. Lisowska-Magdżiarz, *Czy fandom jest wyszukiwany? Fani jako prosumenci*, [w:] *Fandom dla początkujących. Część I. Społeczność i wiedza*, Kraków 2017, s. 162–167.

⁵⁸ D. Sholle, *op. cit.*, s. 87.

nych przejawów sprzeciwu — zwłaszcza tych, które nie są autoteliczne, jak opisane przez Baudrillarda milczenie większości⁵⁹.

Pojmowanie możliwości bądź niemożliwości ucieczki przed systemem (poza system) można podsumować za Jamesonem jako wahnięcia od liberalizmu do radykalizmu:

Światopogląd liberalny charakteryzuje bowiem wiara w to, że „system” tak naprawdę nie jest totalny, że da się go naprawić, zreorganizować i wyregulować, tak że stanie się znośny, a my zaczniemy wreszcie żyć w „najlepszym ze światów”⁶⁰.

Radykalizm oznaczałby z kolei nie tyle nawet przekonanie o zdeterminowaniu odbiorców przez działający przez nich/za nich system, ile o niemożliwości pomyślenia innego rodzaju świata (i odmiennego systemu, który by ten świat organizował) — słowem: o niemożliwości wyobrażenia utopii. Postkolonialni badacze i badaczki konstruują opowieść o sprzeciwie wobec hegemonicznych struktur, którą należałoby sytuować bliżej liberalnego impulsu, czego przykładem może być optymistyczny wariant aktywizmu i przepisywania historii Roberta C. Younga.

Najnowsze omówienia kultury popularnej i postkolonialnej literatury są w większości w tym samym momencie owej sinusoidalnej ramy modalnej, którą opisał Sholle — po stronie konsumpcji, konsumenta, wytwarzania, działania, wszechznaczenia i subwersywności. Być może, przywoływane za Morris, ujrzenie procesów kulturowych jako nierozdzielnej produkcji i konsumpcji pozwoliłoby wreszcie odżegnać się od problemów i niedoskonałości obu stanowisk jednostronnych — zarówno tych kładących emfazę jedynie na odbiorców (towary wytwarzają się same, materializują się przed nami jako efekt Wzrostu czy Dobrobytu), jak i tych radykalnych, skazujących na determinizm i niemożność politycznego czy społecznego działania (czy reprezentacji) i niedających się pomyśleć utopii.

U podstaw kultury popularnej tkwi ten sam impuls, który powołuje do życia kolejne postkolonialne literatury — impuls do kontestowania systemu większoś-

⁵⁹ Baudrillard opisuje współczesne społeczeństwo masowe jako milczące, dlatego że przez swe ogromne rozproszenie i rozmiary rozrzedzają wszelkie społeczne i polityczne znaczenie lub je pochłaniają, nie oddając nic w zamian (reakcji czy politycznej reprezentacji) — przez co autor *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej (À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social, 2005)* przyrównuje masy do czarnych dziur (*idem, W cieniu milczącej większości...*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 14). Milczenie jest w ujęciu Baudrillarda bronią, ponieważ masy — nie będąc podmiotem — nie mogą też zostać wyalienowane (zarówno we własnym języku — nieistniejącym, jak i języku cudzym; zob. *ibidem*, s. 32). *W cieniu...* napisana po 35 latach od wydania *Spoleczeństwa konsumpcyjnego...* jest wyrazem odwrotu od możliwości ekspansji (na rzecz implozji, kosmicznej metafory czarnej dziury) oraz rodzajem autokrytyki (marzenia o rewolucji krytycznej, uspołecznieniu mas Baudrillard zbywa jako bezsensowne, jako że owe masy „nie mają nam nic do powiedzenia” — *ibidem*, s. 67). Francuski socjolog i filozof pesymistycznie kwituje przyszłość społeczeństwa — skazanego nie na śmierć, lecz na powolną (bądź szybszą — to zależy od podjętych działań) implozję, kiedy „resztką osiąga rozmiary całego społeczeństwa” — *ibidem*, s. 95.

⁶⁰ F. Jameson, *op. cit.*, s. 211.

ciowego za pomocą środków, które są jego dziełem. Nie dziwi więc, że stopniowo nasila się tendencja do łączenia refleksji postkolonialnej z badaniami kultury popularnej.

Bibliografia

Teksty

- Achebe Ch., *Nie jest już łatwo*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010.
 Hergé (właśc. G.P. Remi), *Tintin w Kongo*, przeł. D. Wyszogrodzki, Egmont, Warszawa 2017.
 Laferrière D., *Kraj bez kapelusza*, przeł. T. Surdykowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011.
 Mabanckou A., *African Psycho*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
 Mabanckou A., *Black Bazar*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
 Mabanckou A., *Blue White Red*, przeł. A. Dundy, Indiana University Press, Indiana 2013.
 Mabanckou A., *Jutro skończę dwadzieścia lat*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.
 Mabanckou A., *Kielonek*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2008.
 Mabanckou A., *Zwierzenia jeżozwierz*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.

Opracowania

- Appadurai A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
 Appiah K.A., *Out of Africa: Topologies of Nativism*, [w:] *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, red. T. Olaniyan, A. Quayson, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Victoria 2007, s. 242–250.
 Appiah K.A., *Postmodernizm, postkolonializm. O różnicy w przedrostku*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 140–164.
 Bakuła B., *Kanon, antykanon, postkanon w dyskursie o tożsamości kultur w Europie Środkowej i Wschodniej (1991–2011)*, „Porównania” 9, 2011, s. 13–43.
 Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
 Baudrillard J., *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
 Brown N., *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, Duke University Press, Durham-London 2019.
 Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
 Chattopadhyay S., Bhaskar S., *Introduction: The Subaltern and the Popular*, „Postcolonial Studies” 2005, nr 4 (8), s. 357–363.
 Damosch D., *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 367–380.
 Devadas V., Prentice C., *Introduction: Postcolonial Popular Cultures*, „Continuum. Journal of Media & Cultural Studies” 2011, nr 5 (25), s. 687–693.
 Dmیتruk K., *Kultura popularna — obieg — literatura*, „Literatura i Kultura Popularna” 2, 1992, s. 3–24.

- Even-Zohar I., *Teoria polisystemów*, przeł. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii” 7, 2007, s. 347–367.
- Featherstone S., *Postcolonial Cultures*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.
- Featherstone S., *Postcolonialism and Popular Cultures*, [w:] *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, red. G. Huggan, Oxford University Press, Oxford 2013 [e-book], s. 380–395.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press & Verso Books, London 1993.
- Hall S., *Notes on Deconstructing ‘the Popular’*, [w:] *People’s History and Socialist Theory*, red. R. Samuel, Routledge & Kegan Paul, London-Boston-Henley 1981, s. 227–240.
- Harsin J., Hayward M., *Stuart Hall’s “Deconstructing the Popular”. Reconsiderations 30 Years Later*, „Communication, Culture & Critique” 6, 2013, nr 2, s. 201–207.
- Hernstein Smith B., *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 213–254.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Krasuski K., *Jeszcze o postkolonializmie w literaturze*, „Konteksty Kultury” 9, 2012, s. 154–160.
- Lisowska-Magdziarz M., *Czy fandom jest wyzyskiwany? Fani jako prosumenci*, [w:] *Fandom dla początkujących. Część I. Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 162–167.
- Loomba A., *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
- Morris M., *Banality in Cultural Studies*, „Discourse” 1988, nr 2 (10), s. 3–29.
- Mrak A., *Popculture in Postcolonial Literature. Motifs of Popular Culture in Arundhati Roy’s “The God of Small Things” and Eden Robinson’s “Monkey Beach”*, [w:] *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 109–118.
- Popular*, [hasło w:] *Collins: English-Polish Dictionary*, red. A. Adamska-Sałaciak, HarperCollins Publishers–PWH Arti–Wydawnictwo eMKa, Warszawa 2007, s. 336.
- Roszczyńska M., *Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie zwrotu topograficznego*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 47–60.
- Sholle D., *Reading the Audience, Reading Resistance: Prospects and Problems*, „Journal of Film and Video” 1991, nr 1–2 (43), s. 80–89.
- Sikora A., *Panoptykon zamkniętej wyobraźni*, [w:] *Oświecenie, czyli tu i teraz*, red. Ł. Ronduda, T. Szerszeń, Wydawnictwo Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2021, s. 161–182.
- Skórczewski D., *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 33–55.
- Toffler A., *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyło, M. Kłobukowski, wstęp W. Osiatyński, Wydawnictwo Kurpisz S.A., Poznań 2006.
- Weinberger E., *Wodospady*, przeł. S. Gauger, S. Klemczak, posł. S. Gauger, Wydawnictwo Austria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020.

Źródła internetowe

- Chmielewski Ł., *Pocztówka z kolonii*, „Przekrój”, <https://bit.ly/3xTS7AV> (dostęp: 20.11.2020).
- Krawczyk S., *Prosumpcja polskich miłośników literatury fantastycznej* [referat konferencyjny], ResearchGate, <https://bit.ly/3z9nAiK> (dostęp: 31.05.2021).

Plakaty filmowe z Ghany, Zlapgrafika.pl, <https://bit.ly/3rjXPcV> (dostęp: 31.05.2021).

Popular, [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <https://bit.ly/3eT4ciz> (dostęp: 19.11.2020).

Vrieling J., *“The Adventures of Tintin” in the Land of the Law*, Strasbourg Observers, <https://bit.ly/3BcXBc2> (dostęp: 20.11.2020).

History, Issues, and Relation between Postcolonial and Cultural Studies of Popular Culture

Summary

The article depicts the connectivity of popular culture studies in the field of cultural studies with issues of postcolonial studies. The aim of the work is to answer the question about a possibility to transplant Western cultural studies research to postcolonial popular culture analysis and interpretation. The study begins with a brief reconstruction of the history of pop culture research in the scope of postcolonial methodology — the most important works, conferences, and thematic issues initiating an interest in a research field new to postcolonialism around the 1990s and at the beginning of the following millennium. In the next part of the article, the author points out two main definitions of popular culture (“the popular”) in the scope of indicated optics — by Stuart Hall and John Fiske; the author also considers terminological issues with “the popular” and its non-existent equivalent in Polish. An ambiguous movement written in popular culture was considered as its most important feature (as Hall and Fiske claimed) — at the same time, a dominant system is contained (incorporation) and meets with resistance of people who revolt by the means of the system itself (exportation). Nonetheless, the author shows why believing in the possibility of resistance can be an illusion. Next, the author comments on the stand of Kwame Anthony Appiah, who problematized the relation of postcolonialism and pop culture. The analysis of connections between these two phenomena is followed by a few examples of intertextuality in Alain Mabanckou’s novels.