

„wszystko co piszę jest potwornie autobiograficzne”, to moja „potworna autobiografia” pisana jest właśnie w dziurach, które pozostawił dla mnie w swoich tekstach Grabiński (s. 127).

Czy istotnie tak jest, a przytoczona tu deklaracja Trzeciak wynika z przekonania o wpływie osobistych doświadczeń na sposób odczytywania utworu? Być może. Jednak nawet jeśli mamy tu do czynienia z niejaką emfazą, wynikającą z pomieszania języka opisu z językiem tego, co zostaje opisywane, trudno nie uznać *Figur pożądania, figur pisanania...* za tyleż ambitne poznawczo, ile interesujące interpretacyjnie studium, pozwalające spojrzeć na nowelistykę Grabińskiego z niewykorzystanej dotychczas perspektywy.

Tym większą jednak irytację czytającego budzą usterki edytorskie, których autorka mogła z łatwością uniknąć. Świadczą one bowiem nie tyle o nieprzemysłanej koncepcji pracy, ile niewystarczającej uwadze podczas ostatecznej korekty. Czymże innym bowiem niż pozostałościami wcześniejszych wersji tekstu tłumaczyć błędny zapis bibliograficzny przypisu 78 na stronie 45? A niezgodność stron poszczególnych rozdziałów z zapisem w spisie treści? Wbrew sugestiom inicjalne akapity zakończenia nie znajdują się na stronie 127, lecz 125; w ogóle można odnieść wrażenie, że poszczególne partie książki przesunięte są w relacji do spisu treści o dwie strony. Tym jednak, co budzi największy niepokój, jest wykorzystanie określenia *thrill story* jako synonimu terminu „opowieść niesamowita/grozy”; w literaturze przedmiotu mamy raczej do czynienia z zapisem *weird story/fiction* oraz — w odniesieniu do jednego z nurtów powieści gotyckiej — *terror novel*⁹. Czy autorka proponuje nową — umotywowaną niewystarczalnością dotychczasowej — wersję terminu, czy też pragnie go redefiniować, nie sposób orzec, albowiem nie został on opatrzony żadnym komentarzem.

Mimo wypunktowanych tu nieścisłości opracowanie Trzeciak zasługuje na lekturę. Nie jest ono wprawdzie wolne od błędów, jednak nie umniejszają one wartości pracy, którą można uznać za interesujący przykład odczytania przez pryzmat (po)nowoczesnej wrażliwości prozy, która już w chwili swego powstania była określana jako zjawisko „jakościowo odmienne”¹⁰.

⁹ Zob. np. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 61, 72, 80. O tym, do jakiego stopnia przywołane tu terminy zakorzenione są w świadomości potocznej, świadczą zawartości poświęconych im haseł w internetowej encyklopedii „Wikipedia”; zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/Powieść_gotycka; http://pl.wikipedia.org/wiki/Weird_fiction, dostęp: 11.12.2013.

¹⁰ Zob. K. Irzykowski, *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż”*, „Maski” 1918, z. 32–33, s. 658.

Robert Dudziński

Uniwersytet Wrocławski

Co filozof może nam powiedzieć o *Powrocie do przyszłości*?

Recenzja: Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 410.

Kultura masowa jest jednym z tych zjawisk, których złożoność i wielopostaciowość zniechęcają do ujęć całościowych i formułowania ich ogólnych definicji. Utwory, któ-

re zwykliśmy nazywać dziełami kultury masowej, powstawały bowiem w różnorodnych kontekstach kulturowych oraz historycznych i funkcjonowały na gruncie odmiennych mediów (literatury, filmu, komiksu, gier, muzyki, reklamy itd.). Coś musi jednak łączyć wszystkie te postaci i odmiany, skoro ujmujemy je pod jedną wspólną nazwą. Zadania kompleksowego opisu przymiotów każdego tekstu sztuki masowej, bez względu na jego proveniencję, podjął się Noël Carroll w pracy *Filozofia sztuki masowej*, opublikowanej w Polsce w 2011 roku, trzynaste lat po jej ukazaniu się na rynku amerykańskim, nakładem gdańskiego wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

Amerykański filozof i teoretyk filmu, znany polskiemu czytelnikowi przede wszystkim z o kilka lat wcześniejszej *Filozofii horroru*, w recenzowanej książce tworzy zarys ogólnej teorii sztuki masowej, a zwłaszcza jej narracyjnych odmian. Teoria ta ma określić naturę tego zjawiska oraz jego stosunek do innego rodzaju sztuk (m.in. awangardy) i dostarczyć uniwersalnej definicji tekstu kultury masowej. Carroll prezentuje tu spojrzenie z perspektywy, którą moglibyśmy nazwać fenomenologiczną, próbuje bowiem wskazać to, co w niepodważalny sposób stanowi o istocie każdego z tekstów kultury masowej, niezależnie od tego, gdzie i kiedy on powstał. Uzyskujemy w ten sposób teorię, którą z równym powodzeniem można zastosować do badania zarówno współczesnych gier komputerowych, jak i amerykańskiego kina gatunków czy PRL-owskich powieści milicyjnych.

Koncepcja, którą proponuje Carroll, wyrasta wprost z założeń kognitywnych. Autor rozpatruje zatem teksty kultury w relacji do odbiorczych przyzwyczajęń, potocznych schematów pojmowania rzeczywistości i rozpowszechnionych kategorii myślowych. Wychoząc z tych pozycji, amerykański filozof buduje następującą definicję tekstu kultury masowej:

X jest dziełem sztuki masowej wtedy i tylko wtedy, gdy (1) jest dziełem sztuki o wielu egzemplarzach lub formie typu; (2) zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typ symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają największe szanse na dostępność bez specjalnego wysiłku, właściwie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców¹.

Definicja ta kładzie nacisk na dwa równie ważne aspekty sztuki masowej. Aspekt ilościowy związany jest z trybem produkcji i dystrybucji — tekst literatury masowej powinien być rozpowszechniony w jak największej liczbie egzemplarzy i ogólnodostępnymi kanałami. Aspekt drugi — jakościowy — odsyła nas do samej formy tego rodzaju literatury, która powinna być jak najprzystępniejsza dla niewyrobionego odbiorcy: korzystać z popularnych schematów gatunkowych, motywów, tematów, posługiwać się prostym językiem *etc.*

Choć autor wiele miejsca poświęcił na umotywowanie tej definicji oraz odparcie potencjalnych zarzutów formułowanych pod jej adresem, to wydaje się, że pominął w swoich rozważaniach jedną, bardzo istotną kwestię. Sztukę masową przeciwstawia on bowiem awangardzie, nie wskazując jednak, co miałyby się znajdować pomiędzy tymi dwoma biegunami². Zestawienie sztuki masowej z awangardową niewątpliwie pozwala na klarowny

¹ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 196–197.

² Na marginesie swoich rozważań Carroll wspomina jeszcze o sztuce ludowej i sztuce *middlebrow* (wykorzystującej współcześnie formy sztuki minionej), trudno jednak uznać, że jest to pełne spektrum możliwych form sztuki. Por. *ibidem*, s. 206.

opis cech dystynktywnych tej pierwszej, pozostawia jednak czytelnika z problemem typologicznym. Z pewnością istnieją bowiem teksty, których nie można zakwalifikować do jednej lub drugiej grupy, a sam Carroll przyznaje, że „przystępność jest kategorią stopniowalną, a ustalenie, czy dany środek formalny jest przystępny czy nie, wymaga porównań z alternatywnymi strategiami, stosowanymi w tym samym okresie historycznym”³. Taka przykładowa analiza z pewnością wzbogaciłaby pracę i wyklarowała koncepcję amerykańskiego filozofa — dlatego też szkoda, że jej zabrakło.

Carroll nie poprzestaje na zdefiniowaniu sztuki masowej, rozważa także jej związki z ludzkimi emocjami oraz potencjalny wpływ na wyznawany system wartości. Osobny rozdział poświęcony został również związkom kultury masowej z ideologią; czytelnik znajdzie tu przede wszystkim listę warunków, które musi spełniać tekst, aby można go było uznać za zideologizowany. Wymienione kwestie są tu szczególnie istotne z dwóch powodów. Po pierwsze, autor podważa pewne potoczne i utarte sposoby myślenia o sztuce masowej i jej ewentualnych skutkach natury moralnej, emocjonalnej czy ideologicznej, wskazując, że wpływ tekstów kultury na ludzkie zachowania i przekonania bywa często przeceniany i nierozumiany. Po drugie, Carroll pokazuje, jak w praktyce można wykorzystać jego teorię do badań konkretnych, zakorzenionych historycznie fenomenów. Sformułowane przez niego tezy oraz aparat pojęciowy mogą mieć bowiem liczne zastosowania, zwłaszcza że ujęcie to — co warto podkreślić — nie jest ujęciem wartościującym, lecz opisowym, czym pozytywnie wyróżnia się na tle wielu innych popularnych propozycji teoretycznych.

O wielkiej wartości pracy Carrolła stanowi nie tylko usystematyzowana i koherentna teoria, lecz także próba krytycznego przyjrzenia się owym konkurencyjnym propozycjom, próbującym wyjaśniać zjawisko kultury masowej. Pierwsze dwa rozdziały *Filozofii sztuki masowej* autor poświęcił na coś, co sam nazwał „oczyszczaniem przedpola”. Przywołane w nich zostają różne nośne i wykorzystywane do dziś ujęcia problemu kultury masowej, zarówno te krytycznie wobec niej nastawione (propozycje teoretyczne Dwighta Macdonalda, Clementa Greenberga, Robina G. Collingwooda, Theodora W. Adorno i Maxa Horkheimera), jak i te afirmatywne (tezy Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana). Ich skrótowemu omówieniu towarzyszy rzeczowa polemika, w ramach której Carroll sprawnie wskazuje nieścisłości terminologiczne, błędy we wnioskowaniu i ukryte założenia poszczególnych koncepcji, kładąc nacisk przede wszystkim na empirię. Poddanie krytyce wielu nośnych teorii kultury masowej stanowi z pewnością równie istotny wkład do badań nad popkulturą, co sformułowana przez Carrolła koncepcja pozytywna.

Wspomniane już tropienie nieścisłości terminologicznych związane jest z kolejną zaletą *Filozofii sztuki masowej*, a więc językiem, jakim została ona napisana. Autor wprost pisze o sobie jako o filozofie analitycznym i hołduje podstawowym założeniom tego nurtu: precyzji pojęciowej, klarowności i jasności wyводу, systematyczności konstruowanej teorii. Carroll dba o to, aby każdy pojawiający się u niego termin został wyczerpująco wyjaśniony, wykładając jednocześnie czytelnikowi proces dochodzenia do takiej, a nie innej definicji czy koncepcji. Dzięki temu nie tylko możemy śledzić tok rozumowania autora, lecz także uzyskujemy dostęp do wszystkich etapów wnioskowania, co znacznie ułatwia wejście w ewentualną polemikę.

Jak we wstępie do swojej pracy zauważa sam autor, choć sztuka masowa zapewnia ogromnej rzeszy ludzi pierwszy i najważniejszy kontakt z doświadczeniem estetycz-

³ *Ibidem*, s. 205–206.

nym, jest ona przez wielu naukowców ignorowana bądź wartościowana negatywnie. Po lekturze *Filozofii sztuki masowej* z całą pewnością można stwierdzić, że spójna i produktywna teoria, jaką proponuje Carroll, jest ważnym krokiem na drodze do zmiany tego stanu rzeczy.

Dariusz Brzostek

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wiele hałasu o coś, albo jak przestać się bać i pokochać awangardę

Recenzja: Marcin Borchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących. Tom I*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, ss. 528.

Kultura współczesna, zwłaszcza zaś jej wymiar masowy, boryka się z pewnym problemem dotyczącym sztuki awangardowej — szczególnie zaś muzyki eksperymentalnej, która nawet utraciwszy ów aspekt niepokojącej nowości i oryginalności, znamionujący wczesne kompozycje Johna Cage’a czy Karlheinz Stockhausena, jest zazwyczaj postrzegana jako ekstrawagancka, radykalna i niemuzyczna (lub ekstrawagancko radykalnie niemuzyczna), co sytuuje ją raczej wśród artystycznych osobliwości niż między konsumowanymi i komentowanymi tekstami kultury. Problem ten dostrzega i omawia dość szeroko David Stubbs w swej niezwykle ciekawej książce *Fear of Music. Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen*¹, w której tytułowa opozycja (między Rothko a Stockhausenem) odzwierciedla różnicę między „tytułem szlachectwa kulturowego”, jaki niesie z sobą znajomość (i akceptacja) prac amerykańskiego abstrakcjonisty, oraz powszechną zgodą na ignorowanie dorobku kompozytorskiego Stockhausena (jako: trudnego, niezrozumiałego, ekstrawaganckiego, nudnego *etc.*). Innymi słowy — jest to pytanie o to, dlaczego Rothko (i inni malarze awangardowi) przekroczył granicę masowej popularności (stając się „pop”), eksperymentujący zaś z materią dźwiękową kompozytorzy pozostali na obrzeżach świata sztuki popularnej (czy może popularnej sztuki). Muzyczna awangarda zmieniła się w ten sposób w publicznym dyskursie o kulturze w amorficzne „coś” — i to, bynajmniej, nie w rewolucyjne „coś nowe” postulowane przed laty przez twórców free jazzu², lecz raczej w niepokojące „coś”, znane miłośnikom horroru z filmów Howarda Hawksa i Johna Carpentera — niepokojącą „rzecz”, którą lepiej usunąć z widoku, gdyż wymyka się prostym kategoryzacjom i wartościowaniu. Sytuacja sztuki eksperymentalnej w Polsce wydaje się w tym kontekście dość szczególna, albowiem naglemu zachłyśnięciu się polskiego społeczeństwa zachodnią kulturą popularną po przemianie ustrojowej w roku 1989 nie towarzyszyła w istocie żadna zinstytucjonalizowana ani systematyczna praca edukacyjna, mająca na celu popularyzację dwudziestowiecznej awangardy artystycznej (czy choćby przygo-

¹ D. Stubbs, *Fear of Music. Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen*, Winchester-Washington 2009.

² Wu Ming 1, *The Old New Thing is Newer than Ever*, [w:] *The Old New Thing. A Free Jazz Anthology*, Abraxas/ESP-Disk, 2007.