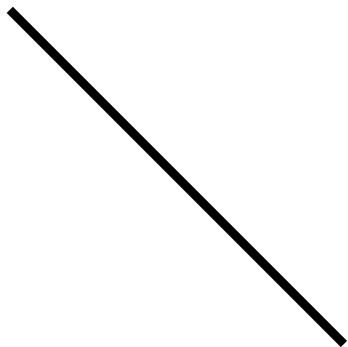


# SZTUKA WYSOKA I NISKA



GRZEGORZ  
DZIAMSKI

Wiele osób uważa, że podział na sztukę wysoką i niską należy już do przeszłości, że ponowoczesność skutecznie go zatarła i wymazała. Chciałbym tu przeciwstawić temu pogładowi tezę, że podział sztuki na wysoką i niską istniał zawsze, a ponowoczesność zmieniła jedynie stosunek do sztuki niskiej.

Zawsze istniała sztuka wysoka i niska (*high and low*), sztuka dla elit i dla mas, dla publiczności wykształconej i dysponującej nadmiarem wolnego czasu oraz niewykształconej, nierozporządzającej swobodnie swoim czasem. Odmiennego zdania, chociaż nie do końca, zdają się być historycy teatru, którzy twierdzą, że w pewnych okresach, starożytnej Grecji czy elżbietańskiej Anglii, teatr był dziełem komunalnym, adresowanym do wszystkich warstw społeczeństwa. Do tej mitycznej wspólnoty odwoływali się często reformatorzy teatru XX stulecia<sup>1</sup>. Nie wdając się w historyczne spory, zauważyć należy, że w antycznej Grecji teatr wpisany był w religijny

rytm życia wspólnoty, natomiast w Anglii przełomu XVI i XVII stulecia uczestniczył w tworzeniu wspólnoty narodowej wokół nowej, narodowej religii – Kościoła anglikańskiego<sup>2</sup>. Natomiast zrodzona pod koniec XVI wieku opera łączyła całe społeczeństwo, nie kryjąc wszakże różnic między poszczególnymi grupami, co znajdowało wyraz w architekturze widowni – parter, loża, balkony, jaskółka.

### **1. MODERNISTYCZNA KRYTYKA SZTUKI MASOWEJ**

W epoce przednowoczesnej różne grupy społeczne miały odmienną sztukę; teatr dworski różnił się od jarmarcznej *commedia dell'arte*. Swoją sztukę miała arystokracja, swoją mieszczaństwo, swoją chłopstwo. Te rodzaje sztuki były oddzielone przestrzennie, a jeżeli się kontaktowały, to jedynie na zasadzie tzw. opadu kulturowego – elementy sztuki dworskiej przechwytywane były i przerabiane na własne potrzeby przez sztukę ludową. Nowoczesny podział na sztukę wysoką i niską nakłada się na te podziały, ale ma inny rodowód. Jest wynikiem kapitalistycznego procesu utowarowienia (urynkowienia) kultury, który doprowadził do wielkiego podziału (*great divide*), jak go nazywa Andreas Huyssen, rozrywającego sztukę na dwie nierównej wielkości części – sztukę masową i elitarną<sup>3</sup>. Pierwsza dostarczała przemysłowo produkowanych dóbr do masowej konsumpcji; druga dążyła do artystycznej niezależności. Pierwsza bezwolnie poddawała się procesom urynkowienia; druga usiłowała się im przeciwstawiać, zmieniając się w krytykę, a momentami w całkowitą negację społeczeństwa towarowego. Sztuka nowoczesna była wynikiem tego podziału, a Theodor W. Adorno, zdaniem Andreasa Huyssena, był pierwszym teoretykiem, który dostrzegł dramatyczne rozdarcie sztuki w epoce nowoczesnej i dlatego był przekonany, że należy

badać obie części okaleczonej sztuki – nie tylko sztukę awangardową, ale także sztukę masową, bo jedna bez drugiej jest niekompletna<sup>4</sup>.

Jeżeli Huyssen trafnie odczytał intencje Adorna, to powstaje pytanie, dlaczego niemiecki filozof tak mało uwagi poświęcił narodzinom sztuki masowej? Dlaczego poza kilkoma uwagami o Wagnerze i jego idei *Gesamtkunstwerk* nie przyjrzał się nigdy bardziej dokładnie narodzinom sztuki masowej? Dla Adorna kultura masowa rodzi się w połowie XIX wieku i wiąże z przejściem od kapitalizmu liberalnego do monopolistycznego. Twórczość takich artystów jak Baudelaire, Flaubert, Manet zapowiada narodziny sztuki nowoczesnej, autonomicznej, której przeciwieństwem będzie sztuka masowa. W odniesieniu do sztuki wcześniejszej, Dickensa, Balzaka, Stendhala, Delacroix czy Hugo, nie ma zatem sensu pytać, czy należy ona do wysokiego czy niskiego obiegu sztuki. Jest to bowiem sztuka sprzed wielkiego podziału. Podobnie jak powieści Jane Austen, które stały się przedmiotem sporu Noela Carrolla z Davidem Novitzem – czy zaliczyć je do sztuki masowej czy też nie?<sup>5</sup>

Nowoczesną czy też modernistyczną wersją podziału na sztukę wysoką i niską staje się podział na sztukę elitarną i masową. Sztuka elitarna ma wskazywać kierunek rozwoju nowoczesnych społeczeństw; sztuka masowa zapewniać godziwą rozrywkę zatrudnionym w fabrykach robotnikom. Pod koniec XVIII stulecia, a więc u progu industrializacji, rodzi się nowoczesna krytyka sztuki masowej<sup>6</sup>. Argumenty krytyków są dobrze znane. Rynek zmienia sztukę w towar i podporządkowuje kryteriom zysku, a tym samym oddaje we władanie osób nieprzygotowanych do odbioru sztuki oraz cynicznie wykorzystujących to nieprzygotowanie pośredników – przedsiębiorców. Nie wiadomo, kto tu jest bardziej winny; artystycznie niewydurowani odbiorcy sztuki czy manipulujący ich upodobaniami pośrednicy? Pośrednicy są nieodłącznym elementem rynku. Mitem jest bowiem pogląd, że rynek wyzwala artystów. Rynek wprowadza

nowe uzależnienia – wyzwala artystów z dawnych form mecenatu, mecenatu Kościoła i arystokracji, ale skazuje na współpracę z pośrednikami wprowadzającymi ich twórczość do obrotu handlowego, a więc przekształcającymi sztukę w towar, poddającymi sztukę procesowi utowarowienia (*merchandising*). W XIX wieku tworzy się dobrze dziś znana opozycja sztuki niskiej, masowej, podporządkowanej mechanizmom rynku, oraz sztuki wysokiej, elitarnej, próbującej się tym mechanizmom przeciwstawiać. Opozycja ta znalazła swój skrajny wyraz w pismach Jose Ortegi y Gasseta (*Dehumanizacja sztuki*, 1925), Clementa Greenberga (*Awangarda i kicz*, 1939), przedstawicieli szkoły frankfurckiej, którzy wprowadzili pojęcie *Kulturindustrie*, przemysłu kulturalnego (Th. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia*, 1947)<sup>7</sup>.

Pojęcie przemysłu kulturalnego okazało się niezwykle trafne nie tylko dlatego, że wskazywało na przemysłowy czy quasi-przemysłowy charakter sztuki masowej, ale przede wszystkim dlatego, że zrywało z sugestią, jakoby kultura masowa była wytworem mas, jakoby była jakąś współczesną wersją sztuki popularnej, ludowej. Kultura masowa nie jest kulturą wytwarzaną przez masy, lecz jej przeciwieństwem – kulturą tworzoną dla mas, a właściwie produkowaną dla mas. Masowy odbiorca nie jest tu podmiotem, jak pragnie mu wmówić przemysł kulturalny, lecz przedmiotem, obiektem manipulacji, a sztuka produktem konsumpcyjnym. W 1967 roku, w niedużym artykule *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturalnego* Adorno podtrzymał wszystkie swoje wcześniejsze poglądy na temat przemysłu kulturalnego.

Chociaż trudno nie docenić intuicji badawczych kryjących się za pojęciem przemysłu kulturalnego, to jednak tak radykalne zerwanie z pojęciem kultury masowej uczyniło Adorna niewrażliwym na pewne istotne aspekty analizowanego zjawiska, chociażby na jego masowość i związek z technicznymi środkami przekazu. Kulturę masową,

co wynika nie tylko i nie wyłącznie z samej nazwy, wyróżnia masowy zasięg<sup>8</sup>. Jest to kultura akceptowana przez stosunkowo dużą liczbę odbiorców, którzy się jakoś z nią utożsamiają i traktują jak własną, o czym świadczy choćby przechwytywanie pewnych motywów, symboli, znaków, wyobrażeń wytwarzanych przez tę kulturę i przenoszenie ich w obszar codziennego życia odbiorców. Odpowiedź Adorna, że dzieje się tak dlatego, ponieważ wytwory przemysłu kulturalnego dobrze zaspakają rozbudzone wcześniej przez przemysł kulturalny potrzeby, że konsumenci posłusznie przyjmują produkty przemysłu kulturalnego, bo chcą być oszukiwani lub mają wypaczoną i zafałszowaną przez istniejące stosunki społeczne świadomość, jest niedialektyczna, wyspekulowana, nieoparta na empirycznej obserwacji oraz uwikłana w wewnętrzne sprzeczności<sup>9</sup>.

Odpowiedź Adorna jest niedialektyczna, ponieważ uprzedmiotawia odbiorców kultury masowej, widzi w nich jedynie pasywny obiekt obróbki przemysłu kulturalnego – *przemysł kulturalny czyni je [masy] najpierw masami, a później nimi pogardza*<sup>10</sup>. Odpowiedź Adorna jest wyspekulowana i nieoparta na empirii, ponieważ, aby zrozumieć pasywność odbiorców kultury masowej, trzeba sięgnąć do socjo-filozoficznych rozważań zawartych w *Dialektyce Oświecenia* i zgodzić się na opisany tam proces samozniewalania się jednostki ludzkiej – ujarzmiając naturę zewnętrzną, człowiek represjonuje zarazem własną naturę wewnętrzną, przez co zrywa więzi z naturą i oddaje się we władanie zmistyfikowanym, bezosobowym siłom społecznym, siłom kapitalistycznego rynku. Odpowiedź Adorna uwikłana jest w niedające się rozwiązać sprzeczności. Jeżeli przemysł kulturalny zaspakaja potrzeby ludzi, które sam wcześniej wytworzył, a więc potrzeby, które nie są rzeczywistymi potrzebami klientów przemysłu kulturalnego, to pojawia się pytanie, jakie są prawdziwe, niezafałszowane potrzeby ludzi oraz kto i na jakiej podstawie miałyby to rozstrzygać? Punkt widzenia reprezentowany przez Adorno nieuchronnie prowadzi

do kulturalnego elitaryzmu, o którym Agnes Heller powiada: [...] *rzeczywiste potrzeby uprzywilejowanych stają się ucieleśnieniem tego, co powszechne, natomiast rzeczywiście istniejące potrzeby większości uznane zostają za fałszywe. „Wyraziciele” prawdziwych społecznych potrzeb biorą więc na siebie decyzję dotyczącą ustalenia potrzeb większości oraz obowiązek wskazania rzeczywistych, choć nierozpoznanych dotąd potrzeb, które mają zastąpić realnie istniejące potrzeby ludzi*<sup>11</sup>. Prowadzi to nieuchronnie do dyktatury elit nad potrzebami mas.

Pogarda, z jaką, zdaniem Adorno, przemysł kulturalny odnosi się do swoich klientów, z góry gardząc nimi jako masami, udziela się dość nieoczekiwanie elitarnym krytykom kultury masowej; chcą oni zastąpić jedne potrzeby, uznane przez nich za fałszywe, innymi potrzebami, rekomendowanymi jako prawdziwe, nie pytając samych zainteresowanych o zdanie. Pytanie to uważają zresztą za zbędne, gdyż w świadomości mas, jak zauważa Paulina Johnson, nie dostrzegają najsłabszych nawet przesłanek pozwalających na przemianę fałszywej świadomości w świadomość niezafałszowaną<sup>12</sup>. Nawet gdyby udało się nakłonić odbiorców kultury masowej, aby zamiast „kolorowych filmów” oglądali obrazy Picassa czy Braque’a, a zamiast popularnych szlagerów słuchali Schönberga, Weberna czy Hindemitha, to i tak nie mielibyśmy żadnej pewności, że ich odbiór tych utworów będzie właściwy – [...]  *kto nie rozumie czysto muzycznych procesów w symfoniach Beethovena, ten dorósł do nich w równie małym stopniu jak ten, kto nie dostrzega w nich echa Rewolucji Francuskiej. Oto jakich kompetencji od odbiorcy sztuki wymaga Adorno. W tej sytuacji krytykom kultury masowej pozostaje krytykować masy tak długo, jak długo nie osiągną poziomu elity kulturalnej lub nie pogodzą się z myślą, że kultura, w jakiej uczestniczą, nie jest prawdziwą kulturą, lecz jedynie ersatzem kultury.*

Adornowskiemu ujęciu kultury masowej postawić można jeszcze jeden zarzut, kto wie czy nie ważniejszy od wszystkich wcześniejszych, ten mianowicie, że proponowane przez niego ujęcie pomija

wewnętrzna dynamikę kultury masowej. Kultura masowa jest dla Adorna zjawiskiem statycznym, niepodlegającym żadnym zmianom, żadnej ewolucji, całkowicie pozbawionym historii. Jedyne postępy, jakie jest tutaj możliwe, to wzrost technicznej sprawności w ideologicznym zniewalaniu mas. Takie ahisteryczne stanowisko jest dziwne w przypadku autora tak bardzo wyczulonego na historyczność wszystkich zjawisk, z kategoriami myślowymi włącznie, nie mówiąc już o tym, że w oczywisty sposób rozmija się z faktami, które Adorno mógł obserwować w latach 60. gdyby tylko zechciał im poświęcić nieco uwagi.

Badacze reprezentujący bardziej empiryczne nastawienie, jak Ian Chambers, wyróżniają różne fazy czy też okresy w dziejach kultury popularnej. W książce *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture* (1985) Chambers wyróżnia przynajmniej pięć faz w historii powojennej brytyjskiej kultury popularnej. Pierwsza faza, lata 1958–1962, to okres formułowania się młodzieżowej kultury popularnej. Na scenie kulturalnej pojawia się młodzież jako nowy odbiorca kultury, podkreślający własną odrębność i gwałtownie poszukujący w kulturze grupowej samoidentyfikacji. Okres drugi, lata 1962–1965, to czas przystosowywania młodzieżowej subkultury do rynkowej racjonalności i generalna zmiana stosunku do kultury popularnej, która z podkultury warstw robotniczych zmienia się w tzw. popizm, symbol stylu życia lat 60. Okres trzeci, lata 1966–1971, to „eksplozja marzeń”, czas kontrkultury, czas „wielkiej odmowy” i zdemokratyzowanej bohemy. Odrzucenie oficjalnej kultury z jej fetyszystycznym stosunkiem do dóbr kultury na rzecz kultury czynnej, partycypacyjnej, poszukującej alternatywnego stylu życia. Okres czwarty, pierwsza połowa lat 70., to czas rozproszenia, kultura popularna traci jednolitą, spójną narrację, a jej twórcy odnajdują się w gotowych znakach kultury, swobodnie wykorzystując techniki, obrazy, symbole z całej otaczającej ich ikonosfery. Wokół niektórych zjawisk kultury popularnej – Yes, Genesis, Jethro Tull, Moody Blues, Emerson Lake and Palmer – zaczyna



się unosić „chimeryczna aura sztuki”. W Polsce wokół płyt Czesława Niemena od *Enigmatic* (1970) z utworem *Bema pamięci rapsod żałobny*. Wreszcie ostatni, piąty okres, druga połowa lat 70., to narodziny punka. Kultura młodzieżowa zdaje się powracać do swoich buntowniczych korzeni. Ale nie można dwa razy wejść do tej samej wody. Punkowi od samego początku zarzucano brak spontaniczności i autentyczności właściwy początkom młodzieżowej subkultury oraz cyniczny stosunek do świata mass mediów. Punk wprowadził parodię, pastisz, ironię. Ironia, jak wiadomo, polega na zmianie sensu wypowiedzi bez zmiany tworzących ją znaków, na wprowadzeniu polisemii<sup>15</sup>.

Historia brytyjskiej kultury popularnej, posiadająca ponadlokalne znaczenie, pokazuje jak uproszczonym i nieprzystającym do realiów schematem kultury masowej operował Adorno, przynajmniej w latach sześćdziesiątych. Nie tylko nie dostrzegł powiązań między kulturą masową a młodzieżą, ale zignorował zupełnie możliwość, że ta ostatnia – proletariat społeczeństw industrialnych – zechce uczynić z kultury masowej środek własnej autoekspresji. Adorno wołał adresata kultury masowej upatrywać w zniewolonej masie aniżeli w młodzieży, która nie poddawała się bezwolnie przemysłowi kulturalnemu, ale wywierała nań nieustanną presję, przystosowując go do swoich oczekiwań. Kiedy w połowie lat pięćdziesiątych rodził się w Anglii *rock'n'roll*, muzyka popularna znajdowała się prawie w całości pod kontrolą przemysłu kulturalnego, wielkich wytwórni płytowych (EMI, Decca, Pye, Philips), magazynów muzycznych („Melody Maker”, „New Musical Express”) i państwowej radiofonii (BBC). Jednak w ciągu kilku zaledwie lat monopol ten został przełamany, a angielski przemysł kulturalny zmuszony do zaakceptowania i poszerzenia własnej oferty o wylansowaną w młodzieżowych klubach muzykę. Coś podobnego stało się w Polsce pod koniec lat sześćdziesiątych.

W latach pięćdziesiątych stosunek do kultury masowej zaczął się zmieniać. Miejsce dawnych uprzedzeń i dogmatycznej krytyki zajęło

życzliwe zainteresowanie, poszerzające i pogłębiające naszą wiedzę o kulturze masowej jako współczesnej, wielkomięskiej kulturze popularnej. Zmiany te zapowiadała książka Rolanda Barthesa *Mythologies* (1957) oraz wystawy londyńskiej Independent Group – *Parallel of Life and Art* (1953), *Man, Machine and Motion* (1955) oraz *This is Tomorrow* (1956), dające początek brytyjskiemu pop-artowi. Modernistyczna krytyka kultury masowej, reprezentowana przez Theodora Adorna, Clementa Greenberga, Ortegę y Gassetę, odchodziła w przeszłość, a jej miejsce zajmowała bardziej zniuansowana krytyka postmodernistyczna.

## **2. POSTMODERNISTYCZNA KRYTYKA SZTUKI POPULARNEJ**

Do tej pory używaliśmy zamiennie określeń „kultura masowa” i „kultura popularna”, „sztuka masowa” i „sztuka popularna”. Teraz należałoby poddać te określenia bardziej wnikliwej analizie. Noel Carroll twierdzi, w duchu Adorna, że określenie „sztuka popularna” jest terminem ahistorycznym. Popularna sztuka jest sztuką klas niższych, a zatem w każdej kulturze, w której występowały podziały klasowe, istniała sztuka czy też kultura popularna dostarczająca przyjemności niższym warstwom społecznym. Każda kultura miała swoją kulturę (sztukę) popularną. Sztuka masowa natomiast jest zjawiskiem historycznym, które narodziło się w określonych warunkach historycznych, w świecie nowoczesnych, industrialnych, masowych społeczeństw. Sztuka masowa (*mass art*) to sztuka wykorzystująca nowoczesne, techniczne środki komunikacji do dostarczania produktów artystycznych masowej, czyli artystycznie niewyrobionej publiczności<sup>14</sup>.

Trudno precyzyjnie określić, kiedy pojawiła się tak rozumiana sztuka masowa, ponieważ społeczeństwo masowe wyłaniało się

stopniowo wraz z postęпами industrializacji i urbanizacji, możemy jednak zasadnie poszukiwać początków sztuki masowej w XIX-wiecznej prasie, która spopularyzowała powieść w odcinkach. Później doszły kolejne media: fotografia, kino, radio, płyty z muzyką, telewizja, kasety wideo, Internet, a technologicznie produkowana i rozpowszechniana sztuka stała się znakiem czasu. Sztuka masowa jest więc sztuką popularną w czasach technicznej reprodukcji, tak można by skonstruować rozważania Carrolla. Teza taka znajduje wsparcie w fakcie, że wiele dawnych form sztuki popularnej przekształciło się dziś w sztukę masową; wodewil przekształcił się w film, występy komediantów w telewizyjny *sitcom* itd. Oczywiście, nie wszystkie dawne formy sztuki popularnej przekształciły się w sztukę masową, np. walki kogutów; a z drugiej strony, sztuka masowa wypracowała własne, oryginalne formy (Carroll podaje teledyski czy wideoklipy).

Korzystanie z nowoczesnych, technicznych środków przekazu nie jest jedynym wyróżnikiem sztuki masowej. Nowoczesne środki przekazu wykorzystywała również sztuka awangardowa<sup>15</sup>, dlatego Carroll dodaje drugi wyróżnik: przystępność<sup>16</sup>. Sztuka masowa przeznaczona jest do masowej konsumpcji, umożliwia równoczesną konsumpcję tego samego dzieła przestrzennie rozproszonej publiczności – oglądanie tego samego filmu, słuchanie tej samej muzyki przez różne grupy odbiorców w różnych częściach świata. Cały świat przeżywał debiut Susan Boyle w angielskiej edycji programu *Mam talent (Got Talent)*. Mamy więc dwa wyróżniki sztuki masowej: nowoczesne, techniczne środki komunikacji odróżniają sztukę masową od dawnej sztuki popularnej i nadają jej niezwykle szeroki, globalny wręcz zasięg oraz nastawienie na masową konsumpcję, co odróżnia sztukę masową od sztuki awangardowej czy elitarnej. Sztuka awangardowa posługiwała się nowoczesnymi środkami komunikacji po to, by podważać konwencjonalne oczekiwania widzów; chciała być

trudna intelektualnie, estetycznie i moralnie prowokująca, niedostępna dla tych, którzy nie posiadają odpowiedniego przygotowania. Sztuka masowa jest przeciwieństwem tego nastawienia; chce być łatwo przyswajalna, estetycznie i moralnie konwencjonalna i chce docierać do jak największej liczby osób oraz trafiać przede wszystkim do emocji. Jeżeli awangarda chciała być sztuką ezoteryczną, to sztuka masowa chciała być sztuką egzoteryczną, nakierowaną na widza, na jego przyzwyczajenia i oczekiwania. Carroll nie przewiduje, żeby sztuka masowa miała w najbliższym czasie zniknąć; przemysł kulturalny nie zrezygnuje bowiem tak łatwo z zysków, jakie przynosi produkcja sztuki masowej, a z drugiej strony, nie zniknie psychologiczna potrzeba łatwej, niewymagającej wysiłku rozrywki<sup>17</sup>.

Stanowisko Noela Carrola jest klarowne i dość przekonujące, jak przystało na specjalistę od kultury popularnej<sup>18</sup>. Chciałbym tu jednak zaproponować nieco inne rozumienie sztuki masowej i popularnej, inspirowane poglądami Johna Fiske. Jeżeli zgodzimy się z Carrollem, że sztuka masowa jest sztuką a) rozpowszechnianą za pomocą technicznych środków przekazu oraz b) przeznaczoną do masowej konsumpcji, to nasuwa się pytanie, czy sztuka ta automatycznie staje się sztuką popularną? Czy nie jest tak, że niektóre produkty sztuki masowej mogą się rozminąć z oczekiwaniami publiczności i nie stać się przedmiotem masowej konsumpcji? Innymi słowy, czy sztuka masowa zawsze staje się sztuką popularną?

Sztuka masowa chce być sztuką popularną, to oczywiste, ale nie zawsze jej się to udaje. To, czy jakiś produkt sztuki masowej stanie się sztuką popularną, zależy bowiem nie tylko od producentów, ale także, a może przede wszystkim, od konsumentów. Co więcej, jak pokazuje Fiske i inni badacze współczesnej kultury popularnej (np. Stuart Hall), to od odbiorców zależy, jak dzieło będzie funkcjonowało w kulturze popularnej, jakich znaczeń nabierze i jakich przyjemności dostarczy swoim odbiorcom. *Kultura popularna nie jest konsumpcją –*

powiada Fiske – *lecz kulturą, czyli aktywnym procesem wytwarzania i krążenia znaczeń i przyjemności*<sup>19</sup>. Wybieramy jakiś przedmiot czy zdarzenie, bo przypisujemy mu ważne dla nas znaczenia i uważamy, że może nam dostarczyć przyjemności. Tak więc, przemysł kulturalny, możemy tu powrócić do tego Adornowskiego pojęcia, próbuje nam sprzedać swoje produkty, ale to my decydujemy, które z nich wybierzemy i jakie znaczenia im przypiszemy. Dlatego Fiske mówi o dwóch ekonomiach: ekonomii zysku oraz ekonomii znaczeń i przyjemności. Pierwsza jest ekonomią producenta, druga ekonomią konsumenta. Te dwie ekonomie nie muszą wchodzić w konflikt, ponieważ ekonomię finansową interesuje zysk, a nie to, co odbiorcy zrobią z produktami przemysłu kulturalnego; ważne jest, żeby te produkty kupowali lub choćby poświęcili im trochę uwagi<sup>20</sup>.

Kultura popularna nowoczesnych, industrialnych społeczeństw jest kulturą konsumpcji. Nie oznacza to jednak bierności, pasywności konsumentów – przeciwnie, konsumpcja ma tu, jak nigdy wcześniej, bardzo aktywny charakter. Tak się jednak złożyło, że w epoce industrialnej aktywność konsumentka uważana jest za gorszy rodzaj aktywności niż aktywność producenta. Marks zdecydowanie przedkładał produkcję nad konsumpcję, podobnie jak cały ruch modernistyczny, który nawet odbiorcę sztuki nowoczesnej chciał przerobić w producenta. W ten sposób kultura popularna kojarzona z konsumpcją stawała się kulturą gorszą, bierną, pasywną, bezwolną, co w kulturze patriarchalnej zaczęto wiązać z kobiecością<sup>21</sup>.

John Fiske posługuje się określeniem „kultura popularna”, a nie „sztuka popularna”, ponieważ uważa, że sztuka popularna nie jest ulokowana w tekstach, lecz w praktykach. Kultura popularna funkcjonuje w przestrzeni pomiędzy kulturowymi zasobami, jakich dostarcza nam przemysł kulturalny a światem życia codziennego. Produkty przemysłu kulturalnego, sztuki masowej, stają się częścią kultury popularnej, kiedy wymykają się spod kontroli producentów, kiedy

są używane i przetwarzane przez odbiorców zgodnie z ich potrzebami i oczekiwaniami, a więc w twórczy sposób adaptowane do życia codziennego swoich odbiorców.

### **3. SKĄD SIĘ BIERZE PODZIAŁ NA SZTUKĘ WYSOKĄ I NISKĄ?**

Czy podział na sztukę wysoką i niską ma charakter klasowy? Noel Carroll twierdzi, że podział na sztukę elitarną i popularną ma charakter klasowy, ale nie dotyczy to dzisiejszej sztuki masowej, która stara się być bezklasowa, adresowana do szerokiej i zróżnicowanej publiczności. Podział na sztukę wysoką i niską wynika raczej z historycznej różnicy między starymi, nobliwymi sztukami, które w XVIII stuleciu objęte zostały przez Charlesa Batteux zbiorową nazwą „sztuki piękne” (*beaux arts*) – a więc muzyka, poezja, malarstwo, rzeźba, taniec – a młodszymi sztukami, które narodziły się w XIX i XX wieku, w epoce industrialnej – fotografia, film, telewizja, Internet. Stare sztuki uważane są za sztukę wysoką, młode zaliczane do sztuki niskiej, ale nie ma to nic wspólnego z podziałami klasowymi ani wartościami artystycznymi. Stare sztuki nie są w żaden sposób lepsze ani bardziej wartościowe od nowych; wybitne dzieła mogą powstawać zarówno w starych, jak i w nowych sztukach. Wszyscy żyjemy dziś w środowisku zdominowanym przez sztukę masową, oglądamy filmy, słuchamy muzyki z płyt i odtwarzaczy, oglądamy telewizję, przeglądamy graficzne i muzyczne zasoby Internetu. Sztuka masowa jest najpopularniejszą formą doświadczenia estetycznego ludzi żyjących w industrialnych i postindustrialnych społeczeństwach, a dla bardzo wielu formą jedyną<sup>22</sup>.

David Novitz uważa, że podział na sztukę wysoką i niską ma charakter konwencjonalny. Nie istnieje żadna substancjalna różnica

między sztuką wysoką i niską, jest to raczej kwestia konwencji społecznych, wypracowanych przez społeczeństwo instytucji, dyskursów i sposobów zachowań. Pewne dzieła awansują do rangi sztuki wysokiej, bo są w odpowiednich miejscach prezentowane, nieustannie poddawane wnikliwym i zróżnicowanym interpretacjom, trafiają do szkół, do kanonu artystycznego, stają się dobrem narodowym. Podział na sztukę wysoką i niską ma charakter funkcjonalny; sztuka wysoka ma status sztuki uniwersalnej, niezagrażającej interesom klas dominujących, natomiast sztukę popularną sprowadza się do prostej rozrywki, by przysłonić fakt, że ukrytym podmiotem sztuki popularnej są masy i ich polityczne i kulturowe aspiracje<sup>23</sup>.

Ted Cohen twierdzi, że istnieją dwa rodzaje publiczności artystycznej, które mają odrębne oczekiwania wobec sztuki: publiczność sztuki wysokiej i publiczność sztuki niskiej. Artysta może adresować swoją twórczość do jednej lub drugiej publiczności, do publiczności snobistycznej bądź wulgarnej, ale w obu przypadkach będzie to sztuka sprzedażna, dostosowana do oczekiwań publiczności, do oczekiwań grupy, do której artysta nie należy, ale do której chce trafić ze swoimi produktami – stąd tak częste wśród artystów pogardliwe wypowiedzi o książkach czy filmach, które osiągnęły rynkowy sukces. Ale artysta ma jeszcze dwie inne możliwości, powiada Cohen: może tworzyć dla siebie, czyli dla grupy, z którą się identyfikuje, albo dla każdego, czyli zarówno dla publiczności wykształconej, jak i niewykształconej. Wielka sztuka, zdaniem Cohena, to sztuka, która potrafi dotrzeć do każdego, bo może być odczytywana na różnych poziomach. Przykładem takiej sztuki są dla Cohena filmy Alfreda Hitchcocka<sup>24</sup>.

Abraham Kaplan uważa, że istnieje oczywista i łatwo uchwytna różnica między sztuką wysoką i niską, popularną. Ta ostatnia posługuje się oswojonymi formami artystycznymi, unika dwuznaczności, odwołuje się do emocjonalnego odbioru. Ale zgoda na to, że sztuka

wysoka jest bardziej wartościowa niż sztuka niższa, prowadzić może do różnych konkluzji, które Kaplan sprowadza do trzech: a) hierarchicznej tolerancji, b) hierarchicznej nietolerancji oraz c) hierarchicznego pluralizmu. Sztuka wyższa jest bardziej wartościowa niż sztuka niższa, ale w pewnych sytuacjach, okolicznościach czy miejscach akceptujemy sztukę niższą, tak jak akceptujemy piwo na pikniku. Wszyscy wiemy, że szampan czy koniak jest lepszy niż piwo, ale na przyjęciu ogrodowym pozwalamy sobie na szklanke piwa. W tym objawia się hierarchiczna tolerancja. Hierarchiczna nietolerancja polega na tym, że sztukę niską uznajemy nie tylko za gorszą, ale także za niebezpieczną i szkodliwą, dlatego dążymy do jej usunięcia lub poddania ścisłej kontroli, by ograniczyć jej oddziaływanie. Wreszcie hierarchiczny pluralizm zakłada, że różne grupy społeczne mają prawo do różnej sztuki. Stanowisko to nie zakłada relatywizmu, ponieważ wiemy, jaka sztuka jest lepsza, a jaka gorsza, jaka jest wyższa, a jaka niższa – uznajemy jedynie, że pewne grupy z powodu braku odpowiedniego wykształcenia i czasu niezbędnego do obcowania z wartościową sztuką muszą zadawałać się sztuką niższą<sup>25</sup>. Przykładem może być stosunek elit społecznych do rapu czy hip hopu.

Herbert Gans wyróżnia pięć kultur smaku (*taste cultures*); smak kultury wysokiej (*high culture*), wyższej średniej (*upper-middle culture*), niższej średniej (*lower-middle culture*), niskiej (*low culture*) oraz ludowej (*folk culture*)<sup>26</sup>. Stanowisko Gansa bliskie jest poglądom Pierre'a Bourdieu, który również w sztuce, a właściwie w smaku, widzi czynnik różnicujący społeczeństwo. Klasy wyższe próbują odróżniać się od klas niższych za pomocą pozornie bezinteresownych, estetycznych wyborów. Dotyczy to przede wszystkim wyborów w zakresie sztuk powiązanych z niższymi zmysłami, węchem, dotykiem i smakiem i dlatego uchodzącymi w ocenie estetycznej za sztuki niższe, czyli sposobów jedzenia, ubierania się, urządzania wnętrz; sztuk, które nie są przedmiotem szkolnej edukacji, jak literatura, muzyka



klasyczna czy malarstwo. Ciekawym obszarem wyborów są też preferencje w obszarze sztuk popularnych, w wyborze filmów, utworów muzyki popularnej czy seriali telewizyjnych<sup>27</sup>.

Wreszcie John Fiske, na którym skończymy ten przegląd stanowisk, uważa, że kultura popularna jest kulturą warstw podporządkowanych i pozbawionych władzy, stąd specyficzne dla tej kultury strategie artystyczne – subwersja, inwersja, żart, dowcip, wyszydzanie i ośmieszanie istniejących instytucji i reguł, a także zainteresowanie problemami dominacji i podporządkowania<sup>28</sup>.

#### 4. ESTETYKA WOBEC SZTUKI POPULARNEJ

Najwyższy czas, by estetyka zainteresowała się sztuką popularną, postuluje od pewnego czasu amerykański estetyk Richard Shusterman<sup>29</sup>. Jaki charakter miałyby przyjąć to zainteresowanie? Co estetyka i estetycy mieliby wnieść do refleksji nad sztuką popularną? Shusterman odpowiada, że estetyka powinna uprawomocnić sztukę popularną<sup>30</sup>. Ale co to ma właściwie znaczyć? Uprawomocnić sztukę popularną jako sztukę? To jest niepotrzebne, bo jak wynika z przywołanych wcześniej stanowisk, nikt nie odmawia sztuce popularnej miana sztuki. A więc może uprawomocnić sztukę popularną jako sztukę wysoką?

Shusterman nazywa swoje stanowisko „melioryzmem”, a więc ulepszeniem, a zadanie estetyki widzi w tym, by pokazywać wady i zalety sztuki popularnej oraz przekonywać, że sztuka popularna powinna i może być ulepszana, *ponieważ jest w stanie osiągać autentyczne wartości estetyczne*<sup>31</sup>. Nasuwa się tu od razu mnóstwo pytań. Przede wszystkim, dlaczego to wykształcone elity miałyby poprawiać sztukę popularną, jeśli ta sztuka nie do nich jest adresowana

i nie im ma dostarczać rozrywki? Oznaczałoby to oddanie sztuki popularnej pod kuratelę elit, a więc powrót do jakiejś wersji platonizmu, z czego Shusterman doskonale zdaje sobie sprawę<sup>32</sup>. Z drugiej zaś strony, można się zastanawiać, czy sztuka popularna nie jest cały czas ulepszana przez zatrudnianych przez przemysł kulturalny ekspertów, psychologów, socjologów, specjalistów od marketingu i *public relations*? Oczywiście, ulepszają oni sztukę popularną pod kątem *box office'u*, czyli zwiększania publiczności i zysków, tymczasem Shustermanowi chodzi o takie ulepszanie, które nie byłoby podporządkowane celom komercyjnym. Dlatego proponuje wprowadzić sztukę popularną w obieg zarezerwowany dotąd dla sztuki wysokiej, do programów szkolnych. Nie ma nic złego w tym, żeby uczniowie gimnazjów czy liceów obok poezji Miłosza, Herberta, Szymborskiej czy Zagajewskiego analizowali współczesny rap i uczyli się na jego przykładzie, jak wykorzystywane są pewne środki artystyczne i estetyczne. Rodzi się jednak pytanie, czy utwory rapowe będą jedynie przykładami, na których inteligentny nauczyciel będzie pokazywał, jak wartości artystyczne i estetyczne sztuki wysokiej objawiają się w bliskiej uczniom sztuce niskiej, co demonstruje sam Shusterman w swojej analizie piosenki grupy Stetsasonic *Talkin' all that jazz* (1988)<sup>33</sup>, czy też stworzymy nowy kanon artystyczny, w którym będzie miejsce dla rapu? Jeżeli wybierzemy to drugie rozwiązanie, to jakie znaczenie przypiszemy społeczno-politycznemu kontekstowi rapu? Czy rap pozostanie jeszcze muzyczną ekspresją czarnych, zniewolonych i zbuntowanych, czy tylko jednym ze stylów muzycznych?

Sztuka niska była kiedyś synonimem sztuki popularnej, masowej, później sztuki tworzonej przez młodzieżowe subkultury, a dzisiaj utożsamiana jest ze sztuką powstającą poza głównym nurtem, czyli poza rozrastającym się przemysłem kulturalnym. Czy można jednak utożsamiać sztukę sytuującą się poza głównym nurtem ze sztuką niską? Czy sztuka tworzona przez kobiety i Afro-Amerykanów

należy do sztuki niskiej? Czy sztukę kobiet i czarnych da się wpisać w opozycję sztuki wysokiej i niskiej? Obie grupy próbowały tworzyć własną estetykę – estetykę dyskryminowanych i wykluczonych, i nie były to wysiłki całkowicie bezskuteczne.

Zwróćmy uwagę, że kiedy mówimy czy piszemy o hip hopie, rzadko używa się określenia „subkultura hip hopowa”, znacznie częściej pojawia się zwrot „kultura hip hopu”, co znaczyć ma mniej więcej tyle, że hip hop jest ekspresją czarnej kultury. Lee B. Brown przypomina nam, że z jazzem i bluesem sytuacja wyglądała podobnie. Od pierwszej książki na temat jazzu, pracy Andre Hodiera *Jazz: Its Evolution and Essence* (1856), dyskusja koncentrowała się na kwestiach rasowych: czy biali są w stanie zrozumieć i grać muzykę czarnych, czy mogą to robić jedynie czarni muzycy? Innymi słowy: czy jazz i blues jest muzyką uniwersalną, trafiającą do każdego, czy muzyką partykularną, muzyką Afro-Amerykanów, którą biali chcą przechwycić i skolonizować? Odpowiedź Browna jest z ducha postmodernistyczna: odrzuca esencjalizm, przekonanie o jakiejś istocie jazzu i bluesa, przyjmuje, że oba te gatunki muzyczne rozwijały się i dlatego dzisiaj jest to muzyka białych i czarnych, bo biali muzycy też coś do niej wnieśli, o coś ją wzbogacili<sup>34</sup>.

SŁOWA KLUCZOWE: **SZTUKA NISKA, SZTUKA WYSOKA, SZTUKA MASOWA, SZTUKA POPULARNA, HIERARCHICZNA NIETOLERANCJA, HIERARCHICZNA TOLERANCJA, HIERARCHICZNY PLURALIZM**

- 1 Zob. K. Braun, *Teatr wspólnoty*, Kraków 1972; tenże, *Nowy teatr na świecie*, Warszawa 1975; tenże, *Druga Reforma Teatralna*, Wrocław 1979; tenże, *Wielka Reforma Teatralna w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984.
- 2 Zob. A. Nicoll, *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, Warszawa 1983, s. 238.
- 3 A. Huyssen, *After the Great Divide*, Indianapolis 1986.
- 4 Tamże, s. 19.
- 5 N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 227.
- 6 A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1980, s. 212–254.
- 7 Listę tę można oczywiście rozszerzyć. Noel Carroll do głównych krytyków sztuki masowej zalicza R.G. Collingwooda, Dwighta MacDonalda, Greenberga, Adorna i Horkheimera – wszyscy czują się spadkobiercami estetyki Kanta – a do rzeczników sztuki masowej, sporo sobie po niej obiecujących – Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana. Zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, dz. cyt.; R. Shusterman, *Forma i funkcja: sztuka popularna jako wyzwanie estetyczne*, [w:] *Estetyka pragmatyczna*, red. A. Chmielewski, Wrocław 1998.
- 8 Jeżeli beletrystykę wydaje się dzisiaj w Polsce w nakładzie 20–40 tys. egzemplarzy, to popularne serie telewizyjne mają oglądalność rzędu 6–7 mln widzów.
- 9 Wykorzystuję tu swój tekst: *Adorno a tzw. kultura masowa*, [w:] *Adorno: między moderną a postmoderny*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa/Poznań 1991.
- 10 Th. W. Adorno, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturalnego* (1967), [w:] *Sztuka i sztuki*, red. K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 20.
- 11 A. Heller, *The Theory of Needs in Marx*, London 1976. Cyt za: P. Johnson, *Marxist Aesthetics. The Foundation within Everyday Life for an Enlightened Consciousness*, London 1984, s. 144.
- 12 P. Johnson, *Marxist Aesthetics...*, dz. cyt., s. 144.
- 13 I. Chambers, *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London 1985. Korzystam tu również z innej książki tego samego autora, *Metropolitan Experience*, London 1986. O punkowej polisemii pisał Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London/ New York 1979.
- 14 Zob. N. Carroll, *The Ontology of Mass Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1997, Spring.
- 15 Zob. G. Dziamski, *Nowe media*, [w:] *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- 16 N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, dz. cyt., s. 399.
- 17 N. Carroll, *The Ontology of Mass Art*, dz. cyt., s. 190.
- 18 Noel Carroll jest autorem książki *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- 19 J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, London/ New York 1989, s. 25.
- 20 Tamże, s. 26.
- 21 Związki kultury masowej z kobiecością akcentuje Andreas Huyssen, *Mass Culture as Woman: Modernism's Other*, [w:] *After the Great Divide*, dz. cyt.
- 22 N. Carroll, *The Ontology of Mass Art*, dz. cyt. Zob. również N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, dz. cyt.
- 23 D. Novitz, *The Boundaries of Art*, Philadelphia 1992. Zob. również J. Fisher, *High Art versus Low Art*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics* (eds B. Gaut, D. McIver Lopes), London/ New York 2001, s. 414.
- 24 T. Cohen, *High and Low Art and High and Low Audiences*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1999, Spring.
- 25 A. Kaplan, *The Aesthetics of the Popular Art*, [w:] *Modern Culture and the Arts* (eds J. B. Hall, B. Ulanov), New York 1972. Cyt. za J. Fisher, *High and Low Art*, dz. cyt., s. 413.
- 26 H. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York 1974. Cyt. za J. Fisher, *High Art versus Low Art*, dz. cyt., s. 410.
- 27 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przekł. P. Biłos, Warszawa 2005.

- 28 J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, dz. cyt., s. 4–5.
- 29 Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, dz. cyt.
- 30 R. Shusterman, *Sztuka popularna*, [w:] *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej* (przekł. W. Małecki), Wrocław 2007.
- 31 Tamże, s. 32.
- 32 Tamże, s. 53–54.
- 33 R. Shusterman, *Piękna sztuka rapowania*, [w:] *Estetyka pragmatyczna*, dz. cyt.
- 34 L. Brown, *Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism Old and New*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1999, no. 2.

Grzegorz Dziamski  
*High an Low Art*

Many people believe that the division into high and low art is already a thing of the past, that postmodernity effectively eradicated it. I would like to contradict this view by putting the thesis that the division of art into high and low always existed, and postmodernism changed only the relation to low art. A modern or modernist version of division into high and low art becomes a division into elitist and mass art. In the nineteenth century, well-known opposition of the mass art, subdued to market mechanisms, and the elitist art countering these mechanisms were formed. This opposition finds its extreme expression in the writings of Jose Ortega y Gasset and Clement Greenberg – representatives of the Frankfurt School.

Mass art wants to be a popular art, it's obvious, but the thesis does not always work. Whether or not a mass-produced objects belong to popular art depends not only on the producers, but also, and perhaps mostly – on the consumer. It is high time for aesthetics to become popular, posthumously appealing to Richard Shusterman, who was an American aesthetics theoretician. What aesthetics would bring to reflection on popular art? Shusterman says that aesthetics should validate popular art,

but such legitimacy is probably unnecessary, because no one refuses popular art the status of art. It is also not clear why educated elites should contribute to improvement of popular art if this art is not addressed to them and it does not even provide any entertainment to them. It would mean putting popular art under the guardianship of the elite, and that would start a returning to some version of Platonism. On the other hand, one may wonder whether popular art is not constantly being improved by the industry, experts, psychologists, sociologists, marketing specialists and public employees. Of course, they are improving popular art in the context of *box office*. Post-modernity has not overcome the opposition of low art / high art, it only has redefined and changed our attitude towards it. Hierarchical tolerance and hierarchical pluralism thus replaced hierarchical intolerance. The proponents of high art have ceased to demand the liquidation of low art.

KEYWORDS: **LOW ART, HIGH ART, POPULAR ART, MASS ART, HIERARCHICAL UNTOLERANCE, HIERARCHICAL TOLERANCE, HIERARCHICAL PLURALISM**