

D O K U M E N T Y

KULTURA MASOWA

FIEDLER Leslie A.
GREENBERG Clement
MACDONALD Dwight
MCLUHAN Marshall
MIŁOSZ Czesław
TUMIN Melvin

INSTYTUT

PARYŻ



LITERACKI

1959

KULTURA MASOWA

BIBLIOTEKA " KULTURY "

Tom XLI

IMPRIME EN FRANCE

Wydawca : Librairie « LIBELLA »
12, rue St. Louis-en-l'Île, Paris, 4^e

DOKUMENTY

KULTURA MASOWA

przełożył i opracował

Czesław MIŁOSZ

INSTYTUT

PARYŻ



LITERACKI

1959



II 1.232.604

Ⓐ Cim.

1858 w 829/2

II 14

PRZEDMOWA

Moim zamiarem (nie koniecznie się to uda) jest przenieść dyskusję o „mass culture” czyli kulturze mas albo kulturze masowej do języka polskiego. Jest to jedna z ważniejszych dyskusji jakie toczyły się w ciągu ostatnich paru dziesiętków lat i dotyczy losu nas wszystkich, niezależnie od długości czy szerokości geograficznej, bo trzeba w niej odpowiedzieć na pytanie: jakie są następstwa uprzemysłowienia? Jeżeli dyskusja zaczęła się w kraju najbardziej dotychczas przemysłowym tj. w Stanach Zjednoczonych, nie znaczy to, że nie sięga w sprawy istotne również poza tym obszarem. Niewątpliwie, niektóre problemy są specyficznie amerykańskie, ale i w nich nie trudno dopatrzeć się zdumiewających nieraz analogii, zwłaszcza z Rosją, dzisiejszą czy jutrzejszą. Tym bardziej, że pewne wynalazki techniczne i masowe środki porozumienia — film, radio, telewizja, ilustrowane pisma — są własnością całego świata.

Przenieść dyskusję ale jak? Streszczać i opowiadać swoimi słowami? Byłoby to wkładanie togi profesorskiej i kto wie czy nie tzw. piła. Postanowiłem więc po prostu oddać głos samym dyskutantom czyli przetłumaczyć pewną ilość szkiców na ten temat. Posłużyłem się dużym tomem zbiorowym pt. „Mass culture, the popular arts in America”, wydanym przez Bernarda Rosenberga i Davida Manning White (The Free Press and the Falcon Wing Press, Glencoe, Illinois, 1957). Jest to rodzaj antologii, obejmującej szkice publikowane w pismach poczynszy mniej więcej od 1938 r. do dziś, albo pisane specjalnie dla tej

książki. Wybrałem to co uważam za najbardziej reprezentatywne dla paru punktów widzenia, okazując pewną słabość dla niektórych autorów tj. ciągnąc trochę na swoją stronę. Jak łatwo jednak zauważyć, dyskutanci nie są ze sobą zgodni. Tak nowe zjawisko pozwala najwyżej na próby diagnozy, szuka się dopiero określeń i terminów. I wkracza naturalnie polityka tudzież filozofia. W moim wyborze znajdzie się różne odcienie, od „radkałów” (Macdonald) do tomistów (McLuhan).

Zajmując się tym nie wykraczam, jak sądzę, poza moją dziedzinę. Literatura i sztuka powinny być świadome warunków w jakich wypadło im się rozwijać, nie wolno im lekceważyć potężnej konkurentki tj. kultury rozrywkowo-popularnej. Zależy mi więc na daniu tła do wszelkich rozważań o poezji amerykańskiej i malarstwie awangardy — a także o rosyjskim socrealizmie.

Czytelnik zamieszkały poza krajami anglosaskimi rzadko zapewne natrafia na takie teoretyczne rozprawki, choć w życiu codziennym widzi dokoła siebie te same objawy, które są przedmiotem analizy. Co prawda zaczyna się już wszędzie rozumieć, że „kultura Vespy”, jak się ją nazywa w Europie, godna jest tego żeby się nad nią zastanowić. Tak więc choćby drukowany tutaj szkic Ernesta van den Haag ukazał się ostatnio również po francusku w paryskich „Temps Modernes” Sartre’a — co dowodzi, że i inni wpadli na podobny pomysł. Ale być może i dla czytelników w krajach anglosaskich ten wybór, ze źródeł nie koniecznie znanych, nie będzie bez pożytku.

Co do czytelników w Polsce, to np. mój przekład książeczki Daniela Bella o kulcie wydajności w Ameryce spotkał się na ogół z dość kwaśnym przyjęciem: w kraju gdzie wydajność jest b. niska, jaki sens ma krytyka efficiency z pozycji humanisty? Podobnie może być w tym wypadku: co nas to obchodzi. Ostatecznie dla nas to odległa przyszłość. Naturalnie, można tak powiedzieć, jeżeli się założy, że Polska to słomiane strzechy, wierzby i Chopin. Jednak procesy uprzemysłowienia i odpływu ludności ze wsi do miast postępują pomimo takich czy innych trudności, powodując podobne co wszędzie skutki. Przy wszelkich różnicach systemu, rozpad dawnych wspólnot musi prowadzić do ludnościowego przemieszania, rozbitcia masy na drobiny, które przyjmują jako wzór jakąś nową przeciętną, co w większym stopniu niż w Polsce dokonało się trochę dalej na wschód.

Materiał tutaj zawarty pokazuje co się dzieje kiedy masy „homogenizowane”, umiejące czytać i pisać, dostają tanie gotowe ubrania, samochody, telewizję, filmy i pod-sztukę dostosowaną

do ich żądań przez handlowych przedsiębiorców. Materiał ten powinien prowokować do pytań co dostają w „bloku socjalistycznym” i czy kolejne eksperymenty z tzw. nowym typem człowieka nie są po prostu borykaniem się na oślep z czymś nieprzewidywanym, z fenomenem kulturalnej pustki. Dotychczasowe rozwiązania były złe i natrafia się tutaj na mnóstwo zawiłych zagadnień, obcych marzycielom ubiegłego stulecia, którzy wierzyli, że powszechna oświata podniesie automatycznie miliony obywateli do ich poziomu.

Jak powiada jeden z autorów, w Ameryce odbyła się jedynie pra-premiera cywilizacji przemysłowej. Romantyczne zamiary przekształcenia „zjadaczy chleba w aniołów” plus upaństwowienie środków produkcji plus rządy totalitarne wprowadziły w wielu krajach nowe elementy, poza tym, że względu na inną społeczną strukturę, sytuacja nie jest ta sama w Ameryce i we Francji, w Rosji i w Polsce. Niemniej zdanie to wydaje się w ogólnych zarysach poprawne.

Czesław MIŁOSZ

DWIGHT MACDONALD

TEORIA KULTURY MASOWEJ

Od mniej więcej stu lat kultura zachodnia jest już właściwie podwójna : obejmuje zarówno tradycyjny gatunek — nazwijmy to „wyższą kulturą” — utrwalany w podręcznikach, jak „kulturę masową”, hurtem rzucaną na rynek. Rzemieślnicy kultury masowej od dawna już rozwijają działalność, posługując się dawnymi formami sztuki. W powieści linia prowadzi od Eugeniusza Sue do Lloyd'a C. Douglasa, w muzyce od Offenbacha do Tin-Pan-Alley, w sztuce od oleodruków do Maxfielda Parrish i Normana Rockwella, w architekturze od wiktoriańskiego gotyku do stylu Tudorów w podmiejskich dzielnicach. Kultura masowa wypracowała również swoje własne środki, po które rzadko sięga poważny artysta : radio, film, komiki, detektywne opowiadania, *science fiction*, telewizję.

Nazywa się to niekiedy „kulturą popularną”¹ ale sądzę, że kultura masowa jest bardziej dokładnym terminem bo wyróżnia ją to, że jest ona wyłącznie i bezpośrednio artykułem masowego spożycia, jak guma do żucia. Ostatecznie wytwór wyższej kultury bywa niekiedy popularny, choć zdarza się to coraz rzadziej. Tak więc Dickens był nawet bardziej popularny niż współczesny mu G.A. Henty, z tą różnicą, że był artystą i przekazywał swoją

Pierwodruk w *Diogenes*, Nr. 3, 1953. Przekład z upoważnienia autora. (Copyright 1953, by Intercultural Publications, Inc.).

1. Jak to zrobiłem sam w „Teorii popularnej kultury” („Politics”, luty, 1944), części którego to szkicu zostały przeze mnie użyte albo zastosowane w tym artykule.

indywidualną wizję innym jednostkom, podczas gdy Henty wyrabiał bezosobowy towar dla mas.

Charakter kultury masowej

Historyczne przyczyny rozwoju kultury masowej po r. 1800 są ogólnie znane. Demokracja polityczna i powszechna oświata złamały monopol dawnej wyższej klasy w dziedzinie kultury. Przedsiębiorcy znaleźli źródło dochodów w zaspakajaniu kulturalnych potrzeb świeżo przebudzonych mas, a postęp techniki umożliwił taną produkcję książek, pism, obrazów, muzyki i mebli w ilościach dostatecznych, aby nasycać rynek. Nowoczesna technika stworzyła też takie nowe środki jak film i telewizję, szczególnie dobrze dostosowane do masowego wyrobu i masowej dystrybucji.

Zjawisko jest więc właściwe epoce nowoczesnej i radykalnie różni się od tego, co uważano dotychczas za sztukę i kulturę. To prawda, że kultura masowa powstała — a w pewnej mierze jest tym do dzisiaj — jako pasożytnicza, rakowata narośl na wyższej kulturze. Jak zauważył Clement Greenberg w artykule „Awangarda i kicz” — „niezbędnym warunkiem istnienia kiczu (niemiecki termin oznaczający kulturę masową) jest dostęp do wyższej, w pełni dojrzałej kulturalnej tradycji, której odkrycia, osiągnięcia i samowiedzę kicz potrafi wykorzystać dla swoich celów”. Zachodzi tu jednak związek nie taki jak pomiędzy liściem i gałęzią, a raczej taki jak pomiędzy gąsiennicą i liściem. Kicz podkopuje wyższą kulturę niby nieprzewidujący osadnicy, którzy wydobywają z ziemi bogactwa, niszcząc glebę i nic nie dając jej w zamian. Zarazem kicz, rozwijając się, zaczyna czerpać ze swojej przeszłości i niekiedy ewolucja jest tak swoista, że zdaje się on nie mieć nic wspólnego z wyższą kulturą.

Prawdą jest też, że kultura masowa jest w pewnej mierze kontynuacją dawnej sztuki ludowej, która do rewolucji w przemyśle była kulturą zwykłych śmiertelników, i tutaj jednak różnice są bardziej uderzające niż podobieństwa. Sztuka ludowa wyrastała samorzutnie, od dołu. Stanowiła spontaniczny, lokalny wyraz upodobań ludu, który ją kształtował dla swoich potrzeb, na ogół bez oglądania się na wyższą kulturę. Kultura masowa jest narzucana odgórnie. Fabrykują ją technicy wynajęci przez ludzi biznesu. Jej odbiorcy są biernymi spożywcami, udział ich ogranicza się do wyboru pomiędzy kupnem albo odmową kupna.

Władcy kiczu, krótko mówiąc, eksploatują kulturalne potrzeby mas, aby zebrać zysk i (albo) utrzymać rządy swojej klasy — w krajach komunistycznych działa tylko ten drugi motyw. (To nie to samo zaspakajać potrzeby, jak to robiła poezja Burnsa i eksploatować je, jak to robi Hollywood). Sztuka ludowa była własną instytucją ludu, prywatnym ogródkiem oddzielnym murami od wielkiego formalnego parku wyższej kultury panów. Natomiast kultura masowa rozwała mur, udostępniając masom skażoną formę wyższej kultury i staje się przez to narzędziem politycznej dominacji. Gdybyśmy nie rozporządzali innym materiałem, charakter kultury masowej wystarczyłby aby wykazać, że kapitalizm daje w wyniku eksploatujące klasowe społeczeństwo, a nie harmonijną rzeczpospolitą, jak to się niekiedy twierdzi. To samo tym wyraźniej widać w sowieckim komunizmie i w jego szczególnym rodzaju kultury masowej.

Kultura masowa : Z.S.S.R.

„Wszyscy” wiedzą, że Ameryka jest krajem kultury masowej, ale nie każdy myśli tak o Związku Sowieckim. Na pewno nie komunistyczni przywódcy, z których jeden pogarliwie zauważył, że naród amerykański nie potrzebuje obawiać się miłującego pokój sowieckiego państwa, bo nie ma ono najmniejszej chęci pozbawiać Amerykanów ich Coca-Cola i komików. Pozostaje jednak faktem, że Z.S.S.R. jest jeszcze bardziej krajem kultury masowej niż U.S.A. Trudniej to tylko rozpoznać, ponieważ ich kultura masowa jest w swojej formie dokładnym przeciwieństwem naszej, służąc propagandzie i pedagogii raczej niż rozrywce. Niemniej posiada zasadnicze cechy kultury masowej i te różnią ją od kultury ludowej czy kultury wyższej : wyrabianiem jej dla masowego spożycia zajmują się technicy zatrudnieni przez klasę panującą, nie jest ona wyrazem dążeń ani indywidualnego artysty ani samych zwykłych ludzi. Podobnie jak nasza, raczej eksploatuje niż zaspakaja kulturalne potrzeby mas, choć cele są raczej polityczne niż handlowe. Jakość jej jest nawet niższa : nasz gmach Najwyższego Sądu jest pompatyczny i bez smaku ale nie w tym obłędnym stopniu co planowany nowy Pałac Sowietów — olbrzymi słubny tort złożony z kolumn i dźwigający na szczycie posąg Lenina wysokości osiemdziesięciu stóp. Sowieckie filmy są o tyle nudniejsze i prymitywniejsze od na-



szych, że unikają ich nawet amerykańscy komuniści. Dziecinny poziom p o w a ż n y c h sowieckich wydawnictw poświęconych sztuce i filozofii jest nie do uwierzenia dla kogoś, kto ich nie czytał, a co do popularnej prasy — mielibyśmy taką, gdyby pułkownik Mac Cormick redagował wszystkie pisma w Ameryce.

Prawo Greshama w kulturze

Podział na sztukę ludową i wyższą kulturę z dość ściśle przestrzeganą pomiędzy nimi granicą odpowiadał przegrodom wzniesionym pomiędzy zwykłymi ludźmi i arystokracją. Erupcja mas na polityczną widownię zniszczyła ten podział, a skutki w kulturze są fatalne. Podczas gdy sztuka ludowa miała swoistą wartość, kultura masowa jest w najlepszym razie zwulgaryzowanym odbiciem wyższej kultury. A wyższa kultura, mogąc dawniej lekceważyć tłum i starać się trafić tylko do *cognoscenti*, musi teraz albo współzawodniczyć z kulturą masową albo zlać się z nią w jedno.

Ten problem ma wielką ostrość w Stanach Zjednoczonych i nie tylko dlatego, że pleni się u nas kultura masowa. Gdyby istniała jasno określona kulturalna elita, masy mogłyby dostawać swój kicz a elita swoją wyższą kulturę i wszyscy byliby zadowoleni. Ale linia graniczna jest zatarta. Ośmielam się twierdzić, że znaczna, statystycznie biorąc, część ludności stale stoi przed wyborem — iść na film czy iść na koncert, czytać Tolstoja czy detektywną powieść, oglądać starych mistrzów czy telewizję, to znaczy wzór ich kulturalnego życia jest tak „otwarty”, że aż porowaty. Dobra sztuka współzawodniczy z kiczem, poważne idee współzawodniczą z handlowymi formułkami — i cała przewaga jest po jednej stronie. Zdaje mi się, że prawo Greshama działa zarówno kiedy chodzi o obieg monety jak w kulturze: zła moneta wypycha dobrą, bo złą łatwiej zrozumieć i więcej z niej przyjemności. Ta właśnie przystępność zapewnia kiczowi duży rynek i zarazem utrzymuje go na niskim poziomie ². Jak

2. Powodzenie jakim cieszy się „Reader's Digest” ilustruje to prawo. Magazyn ten osiągnął fantastyczny nakład — około piętnastu milionów, w czym sporo przypada na jego zagraniczne wydania, co wskazuje, że kicz podoba się bynajmniej nie tylko Amerykanom — po prostu obniżając i tak płytkie formuły innych czasopism. Omawiając na dwóch stronach temat, który te czasopisma omawiają na sześciu, „Digest” staje się trzy razy „czytelniejszy” i trzy razy płytszy.

powiada Clement Greenberg, taka jest artystyczna właściwość kiczu, że „z góry trawi on sztukę dla widza i oszczędza mu wysiłku, dostarcza mu skróconej drogi do artystycznych doznań, omijając to co musi być z konieczności trudne w prawdziwej sztuce”. Reakcje widza na dane dzieło są już z góry uwzględnione w samym dziele, zamiast zmusić widza, żeby zdobył się na własne doznanie. W ten sposób oczywiście Eddie Guest i *Indian love lyrics* są bardziej „poetyczne” niż T.S. Eliot i Szekspir. I tak samo nasz uniwersytecki gotyk, jak choćby Harkness Quadrangle w Yale, jest bardziej malowniczy niż gotyk Chartres a smakowita dziewczyna napacykowana przez Petty jest bardziej seksualnie ponętna niż żywa naga kobieta.

Jeżeli do tej łatwości konsumpcji dodamy łatwość z jaką produkuje się kicz, ze względu na jego standardowy charakter, nie trudno zrozumieć dlaczego tak się pełni. Zagroza on wyższej kulturze swoją wszechobecnością, swoją brutalną, zwycięską ilością. Klasy wyższe, które najpierw używały go żeby zarabiać na niewyszukanym smaku mas i żeby panować nad tymi masami politycznie, doprowadziły do tego, że instrument, którym bezmyślnie się posłużyły, grozi zniszczeniem ich własnej kultury (tę samą ironię dostrzegamy w nowoczesnej polityce, gdzie miecz najczęściej bywa obosieczny; tak więc nazizm powstał jako narzędzie wielkiej burżuazji i wojskowych Junkrów, ale w końcu użył i ją i ich jako swego narzędzia).

Kultura homogenizowana

Podobnie jak dziewiętnastowieczny kapitalizm, kultura masowa jest dynamiczną, rewolucyjną siłą, burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności. Miesza i rozbełtuje wszystko razem, wytwarzając to co można nazwać homogenizowaną kulturą: od nazwy innego amerykańskiego osiągnięcia, procesu homogenizacji, który równomiernie rozprawdza drobiny śmietany w mleku, zamiast pozwolić im pływać osobno na wierzchu. W ten sposób niszczy wartości, bo sądy wartościujące zakładają dyskryminację. Kultura masowa jest bardzo, bardzo demokratyczna: odrzuca kategorycznie dyskryminację przeciwko komukolwiek, pomiędzy kimkolwiek i czymkolwiek. Wszystko wpada w jej młyn i wychodzi z młyna gładko starte.

Weźmy „Life”, typowy homogenizowany magazyn o wielkim nakładzie. Pojawia się on na mahoniowych stołach w biblio-

tekach bogaczy, na szklanych stolikach klasy średniej i na przykrytych ceratą kuchennych stołach biedaków. Jego treść jest całkowicie homogenizowana, podobnie jak dystrybucja. W tym samym numerze znajdziemy poważny wykład teorii atomowej i rozprawę o miłosnym życiu Rity Hayworth; fotografie głodnych dzieci koreańskich, zbierających odpadki w ruinach Pusanu i fotografie węzowych modelek, pokazujących nowe biustonosze; artykuł wstępny na cześć Bertranda Russella z okazji osiemnastej rocznicy urodzin i obok, na całej stronie, fotografię starszej kobiety dyskutującej z graczem w base-ball'a; okładkę, która tym samym drukiem głosi: *Nowa polityka zagraniczna, przez Johna Foster Dulles i Kerima: jej maratoński pocałunek jest filmową sensacją*, dziesięć kolorowych stron Renoir'a plus pamiętnik jego syna, a zaraz całostronicowy obrazek konia jeżdżącego na wrotkach. Reklamy oczywiście dają jeszcze więcej pola do popisu homogenizującym talentom redaktora. Całą stronę zajmuje fotografia obdartego boliwijskiego peona szczerzącego zęby w pijackim uśmiechu po dozie liści koka (które, jak opowiadają nam sumienni reporterzy pana Luce, żuje żeby uśmierzyć chroniczne bóle z głodu) a obok ogłoszenie: uśmiechnięta, dobrze ubrana amerykańska matka z dwojgiem ładnych, wesołych, dobrze ubranych dzieci (naturalnie chłopiec i dziewczynka — dzieci są zawsze homogenizowane na amerykańskich reklamach); oglądają z zachwytem kłowna na telewizji (*RCA Victor przynosi wam nowy gatunek telewizji — super-telewizory z „potęgą obrazu”*). Peon niewątpliwie uznałby to zestawienie za pełne pikanterii, gdyby mógł sobie pozwolić na numer „Life”, na co — szczęśliwie dla polityki Dobrego Sąsiedztwa — pozwolić sobie nie może.

Akademizm i awangardyzm

Mniej więcej od r. 1930 wyższa kultura próbowała bronić się przed zalewem kultury masowej w dwojaki sposób: uprawiając akademizm czyli starając się współzawodniczyć przez imitację, uprawiając awangardyzm, czyli wycofując się ze współzawodnictwa.

Akademizm jest to kicz dla elity: podrobiona wyższa kultura, z pozoru jak prawdziwa, ale w istocie produkt wyrabiany tak samo jak tańsze kulturalne towary na użytek mas. W danym momencie umieją odróżnić ją tylko awangardysty. Jedno czy dwa pokolenia później jej charakter jest już widoczny dla wszystkich

i wtedy spokojnie odsuwa się ją w zapomnienie, podobnie jak jej bardziej szczerą siostrę przyrodnią. Za przykład mogą służyć malarze jak Bougereau i Rosa Bonheur, krytycy jak Edmund Clarence Stedman i Edmund Gosse, szkoła architektury Beaux Arts, kompozytorzy jak śp. Edward Elgar, poeci jak Stephen Phillips, wreszcie tacy powieściopisarze jak Alphonse Daudet, Arnold Bennett, James Branch Cabell i Somerset Maugham.

Znaczenie ruchu awangardy (rozumiem przez to poetów jak Rimbaud, powieściopisarzy jak Joyce, kompozytorów, jak Strawiński i malarzy jak Picasso) polegało na tym, że po prostu wycofywał się ze współzawodnictwa. Odrzucając akademizm — i tym samym pośrednio kulturę masową — robił rozpaczliwy wysiłek, aby odgrodzić jakiś teren, na którym mógłby jeszcze działać poważny artysta. Tworzył nowe podziały w kulturze, biorąc za podstawę raczej intelektualną niż społeczną elitę. Wysiłek przyniósł nadspodziewanie dobre owoce: zawdzięczamy temu prawie wszystko co jest żywe w sztuce ostatnich, z grubsza biorąc, pięćdziesięciu lat. Właściwie wyższa kultura naszych czasów jest niemal identyczna z awangardyzmem. Ruch narodził się wtedy (1890 — 1930), kiedy występowano przeciwko mieszczańskim wartościom zarówno kulturalnie jak politycznie (w naszym kraju kulturalny sprzeciw nie pojawił się przed I wojną światową, toteż awangarda rozkwitła dopiero w latach dwudziestych). Dwa prądy, wyczerpawszy swoją realną siłę, złączyły się w latach trzydziestych na czas krótki pod egidą komunistów, po to tylko, żeby przy końcu dekady wsiąknąć w piaski pustyni, na jakiej żyjemy dzisiaj. Rozrost hitleryzmu i rewelacja jaką były moskiewskie procesy, odsłaniające prawdziwą naturę nowego społeczeństwa w Rosji, stoją u progu obecnego okresu, kiedy to ludzie wolą trzymać się znanego sobie zła, niż ryzykować gorsze udręki przez dążenie naprzód. Chroniczny stan gorącej czy zimnej wojny, w jakim świat znajduje się od 1939 r. również nie sprzyja ani buntowi ani eksperymentowi w sztuce czy polityce.

Urządzono zjednoczenie

W tym nowym okresie współzawodnicy, jak to często bywa w świecie byznesu, łączą swoje przedsiębiorstwa. Kultura masowa przybiera barwę dwóch odmian dawnej wyższej kultury, akade-

mizmu i awangardy, podczas gdy tę ostatnią coraz bardziej roz-
wadniają elementy masowe. Powoli wyłania się, ni zimna ni go-
rąca, miękka kultura *middlebrow*, która grozi pogrążeniem
wszystkiego w swojej lepkiej mazi. Modernizm Bauhausu zaczął
wreszcie przesączać się, oczywiście w swojej skażonej formie, do
naszych mebli, kafeterii, kin, elektrycznych toasterów, urzędo-
wych gmachów, drug-store'ów i pociągów. Popularne czasopisma
wykładają skwapliwie i płytko psychoanalizę, psychoanalitik
zastąpił ekscentrycznego milionera jako *deus ex machina* w wielu
filmach. T.S. Eliot pisze „Coctail Party” i sztuka staje się prze-
bojem na Broadwayu (choć pod pewnymi względami znakomita,
jest na pewno gorsza niż „Morderstwo w katedrze”, które w nie-
zjednoczonych latach trzydziestych musiało być subsydiowane
przez WPA, żeby w ogóle wejść na scenę).

Typowy twórca kiczu dzisiaj, w każdym razie w tradycyj-
nych rodzajach, jest trudnym do określenia specymenem. Nie
mamy już wpływowych krytyków tak przerażających jak choćby
William Lyon Phelps. Zamiast nich mamy takie bezbarwne stwo-
ry jak Clifton Fadiman czy Henry Seidel Canby. Niedołężne nu-
mery jakiegoś Eddie Guest zostały zastąpione przez bardziej wy-
szukane choć równie banalne rytmy wzięte z „John Brown's
Body” Benet'a. Maxfield Parrish ustąpił miejsca Rockwellowi
Kent, Arthur Brisbane Walterowi Lippmannowi, a Theda Bara
Ingridzie Bergman. Mamy nawet coś, co można nazwać awangar-
dowym pompieryzmem (czyli podrabianą awangardą), jak choćby
w budynkach Raymonda Hooda czy w ostatnich wierszach Archi-
balda Mac Leish, istnieje też w literaturze pięknej akademicki
awangardyzm, tak że zarówno „małe” jak duże miesięczniki roz-
porządzają swoimi wyrobnikami.

Wszystko to nie jest podnoszeniem poziomu kultury masowej,
jak mogłoby się zdawać na pierwszy rzut oka, ale raczej korupcją
wyższej kultury. Nie ma nic bardziej wulgar nego niż kicz na po-
ziomie. Porównajmy powieści Conan Doyle'a o Sherloku Holmesie
rzeczowe i bez pretensji, z udaną „głębią” Dorothy M. Sayers,
która, nie różniąc się zresztą w tym od wielu innych autorów
detektyw nych powieści, jest niedoszłą powieściopisarką, więc mar-
nuje swój materiał i przybiera literackie pozy. Albo weźmy sto-
sunki pomiędzy Hollywoodem i Broadwayem. W latach dwudzie-
stych były to dwie rzeczy, filmy produkowano dla mas *hinter-
land'u*, teatr grał dla wyższych sfer New Yorku. Teatr był wyż-
szą kulturą, głównie akademickiego gatunku (Theatre Guild) ale

z iskierką awangardowego ognia (ruch małych czy eksperymentalnych teatrzyków). Filmy były zdecydowanie kulturą masową, najczęściej bardzo złą ale z drożdżami awangardy (Griffith, Stroheim) oraz sztuki ludowej (Chaplin i inni aktorzy komiczni). Z powstaniem filmu dźwiękowego Broadway i Hollywood zbliżyły się do siebie. Wystawia się sztuki głównie po to, żeby sprzedać prawa filmowe a producenci filmowi sami finansują bezpośrednio wiele sztuk. Zjednoczenie tak standardyzowało teatr, że nawet dawna Theatre Guild wydaje się w porównaniu z nim czymś żywym, podczas gdy po „eksperymentalnym” teatrze prawie nie zostało śladu. A co zyskały filmy? Są bardziej wyszukane, gra aktorów jest cieńsza, dekoracje w lepszym smaku. Ale standard i tutaj sięgnął: nie są nigdy tak okropne jak kiedyś, ale nie są też nigdy tak dobre jak bywały. Dostarczają więcej rozrywki i mniej sztuki. Film w latach dwudziestych niekiedy miał w sobie urok bezpretensjonalnej sztuki ludowej albo intensywność wyobraźni właściwą awangardzie. Dźwięk, a z nim Broadway, sprowadziły kamerę do roli instrumentu notującego obcy dla niej rodzaj, bo sztukę mówioną na scenie. Niemy film rozporządzał przynajmniej teoretyczną możliwością stworzenia czegoś znaczącego artystycznie, nawet w granicach kultury masowej. Dźwiękowy film nie rozporządza możliwością w takich granicach.

Podział pracy

Cała ta dziedzina powinna być rozważana od strony podziału pracy. Im większy postęp techniki, tym większy podział. Np. fabryka Blackett-Semple-Hummert — słowo fabryka jest tu na miejscu — do produkowania *soap operas* w radio. Albo fakt, że w Hollywood kompozytorowi, który pisze muzykę do filmu, *nie wolno* robić orkiestracji swoich utworów, podobnie jak reżyser nie zajmuje się sam montażem. Albo „wzór redakcyjny”, według którego każde czasopismo o dużym nakładzie kroi swoje powiastki i artykuły, nie inaczej niż produkuje się części samochodów w Detroit. „Time” i „Newsweek” doprowadziły specjalizację do szczytu: ich autorzy nawet nie podpisują swoich prac, te zresztą nie są właściwie ich pracami, bo zbieraniem danych zajmuje się cały sztab badaczy i korespondentów, natomiast drukowany artykuł jest często wynikiem redaktorskich skreśleń jakim poddano utwór. Nowela „New Yorkera” to ściśle określony ro-

dzaj: gładka, minorowa, niby niedbała, zatrącająca o dramat i sentyment, ale nigdy tak niekulturalna, żeby dramat naprawdę stworzyć — a redaktorzy wyhodowali ten rodzaj przy pomocy latami trwającej, zręcznej selekcji, niby ogrodnik kiedy hoduje nowy rodzaj róży. Udało się im, zaiste, aż za dobrze: dostają stopy bezdusznych imitacji i zaczęli prosić pisarzy, żeby trzymali się formuły ale nie *aż tak*.

Tacy pracownicy sztuki są alienowani: z ich pracą umysłową łączy ich równie mało jak mało łączy robotnika z pracą jego rąk. Rezultaty są jakościowo nędzne, ilościowo imponujące. Na przykład jedyne piękne filmy Hollywoodu datują się z czasów, kiedy przemysłowa *elephantiasis* nie sprowadziła jeszcze reżysera do roli jednego z wielu techników, wyposażonych w ten sam mniej więcej zakres władzy. Nasi dwaj najwięksi reżyserzy, Griffith i Stroheim, byli artystami, nie specjalistami. Sami robili wszystko, osobiście doglądali czy w porządku jest scenariusz, aktorzy, operator, a przede wszystkim montaż. Jedność jest czymś najistotniejszym w sztuce. Nie da się jej osiągnąć przepuszczając dzieło przez ręce kilkunastu specjalistów, chociażby kompetentnych. Znamy doskonałe dzieła zbiorowe (greckie świątynie, gotyckie kościoły, może „Iliada”) ale ich twórcy należeli do jednej tradycji, która nadawała jedność ich pracy. Brak nam dzisiaj takiej tradycji, a więc sztuka — w przeciwieństwie do kiczu — powstawać może tylko jeżeli władzę nad całością ma jedna wrażliwość i jeden mózg. W filmie jedynie reżyser, nawet czysto teoretycznie, może mieć taką władzę. I tak było w filmie sprzed 1930 r. u nas, w Niemczech i w Związku Sowieckim.

Griffith i Stroheim byli strasznymi egoistami — chamscy, naiwni i nie bez szarlatanerii — i przetrwali tak długo jak długo przemysł nie zorganizował się dostatecznie, aby zacząć stawiać opór ich mocnym indywidualnościom. Około 1925 r. roku obaj już mogli tylko oglądać z zewnątrz co się dzieje w filmie. Wyrób towarów, których produkcja tyle kosztuje, jest zbyt poważną sprawą, aby ją zostawić w rękach artystów.

„Maleńka rada, Von — powiedział Griffith do Stroheima, który był jego asystentem przy „Intolerance”, kiedy Stroheim przyszedł do niego z wiadomością, że ma szansę nakręcenia własnego filmu — filmy rób na swój sposób. Wyciśnij na nich swoje piętno. Stój murem przy swoim. Przysporzysz sobie wrogów, ale będziesz robił dobre filmy”. I działo się to zaledwie trzydzieści lat temu?

Homogenizujące skutki kiczu zacierają również granicę wieku. Ciekawe byłoby wiedzieć ilu dorosłych czyta komiki. Wiemy, że książki z komikami są ulubioną lekturą żołnierzy i marynarzy, że sprzedaje się co miesiąc około czterdziestu milionów tych książek i że około siedemdziesięciu milionów ludzi (większość z nich to muszą być dorośli, nie ma tyle dzieciarni) czyta codziennie stronicę komików w gazetach. Wiemy też, że filmy-Westerny oraz programy radia i telewizji takie jak „Samotny jeździec”, czy „Kapitan Video” cieszą się powodzeniem bynajmniej nie tylko u dzieci. Z drugiej strony dzieci mają dostęp do rozrywek dla dorosłych, do kina, radia i telewizji (zauważmy, że te nowe gatunki sztuki zacierają linię wieku, ponieważ stawiają odbiorcom niesłychanie skromne wymagania kiedy chodzi o kulturalny ekwipunek; dlatego też jest dużo książek dla dzieci, ale niewiele filmów).

To zlanie się publiczności dziecięcej i dorosłej oznacza 1) infantylną regresję u dorosłych, którzy, nie mogąc dać sobie rady z napięciem i złożonością nowoczesnego życia, chronią się w kiczu, a ten z kolei utwierdza ich i zamyka w infantyлизmie; 2) „nadmiar podnieć” u dzieci, które dojrzewają za szybko. Albo, używając słów Maxa Horkheimera : „Rozwój przestaje istnieć. Dziecko jest dorosłe, skoro tylko umie chodzić i ta jego dorosłość pozostaje już w zasadzie taka sama”. Odnotujmy też a) nasz kult młodości, dzięki czemu wiek 18-20 lat jest najbardziej wielbionym i upragnionym okresem życia, b) sentymentalny kult Matki (mamizm) jak gdybyśmy mieli wstręt do dojrzewania i pójścia na swoje. Peter Pan byłby lepszym symbolem Ameryki niż Wuj Sam.

Bożyszczą konsumpcji

Zbyt mało uwagi poświęca się związkowi jaki zachodzi pomiędzy kulturą masową i historyczną ewolucją amerykańskiego społeczeństwa. W książce „Radio Research”, 1942-43 (redaktor Paul F. Lazarsfeld) Leo Lowenthal porównywał biograficzne artykuły w tygodnikach „Collier's” i „The Saturday Evening Post” za rok 1901 i rok 1940-41. Stwierdził, że w ciągu czterdziestu lat proporcja artykułów o byznesmenach, fachowcach i politycznych przywódcach obniżyła się, natomiast proporcja

artykułów o ludziach dostarczających rozrywki podniosła się o 50 procent. Co więcej, ci zabawiacze w 1901 r. byli to głównie poważni artyści — śpiewacy operowi, rzeźbiarze, pianiści, podczas gdy w 1944 r. są to wyłącznie gwiazdy filmowe, gracze w baseball'a i tym podobni. A nawet „poważni” bohaterzy 1941 roku nie są tak znowu poważni: byznesmeni i politycy to pomylenicy i dziwacy, a nie naprawdę potężni przywódcy jak w 1901. Lowenthal nazywa bohaterów „Saturday Evening Post” 1901 roku „bożyszcami produkcji”, a dzisiejszych „bożyszcami konsumpcji”.

Lowenthal zauważa, że nowoczesna postać z „The Saturday Evening Post” odnosi sukces nie ze względu na swoje osobiste zalety, ale dlatego, że „poszczęściło się” jej. Cała konkurencyjna walka jest przedstawiona jako loteria, w której kilku, nie bardziej obdarzonych talentem i nie bardziej energicznych niż inni, wygrało bo wyciągnęło szczęśliwe losy. Wpływ na masowego czytelnika jest taki, że czuje się on pocieszony (to mógłbym być ja sam) a zarazem zniechęca się do wysiłku, traci ambicję (nie ma żadnych reguł, więc na co zda się walczyć?) Uderzające jak ta ewolucja pokrywa się z gospodarczym rozwojem kraju. Lowenthal stwierdza, że „bożyszczka produkcji” utrzymywały swoją przewagę tylko do końca lat dwudziestych. Punktem zwrotnym był kryzys 1929 roku, kiedy problemem zaczęło być jak spożywać towary raczej niż jak je produkować, i kiedy dowolność oraz chaos kapitalizmu stały się oczywiste dla człowieka masy. Zwrócił się więc do „bożyszcz konsumpcji” albo, ściślej, zostały mu one ofiarowane przez producentów kultury masowej i przez niego przyjęte.

„Zdają się one wprowadzać w świat snu i masy nie są już zdolne pojmować biografii w pierwszym rzędzie jako środka orientacji i wykształcenia. Amerykański człowiek masy, jaki ukazuje się w tych „bożyszcach konsumpcji”, nie jest już centrum, z którego na zewnątrz promieniuje energia i działalność, od którego pracy i wydajności może zależeć postęp ludzkiego gatunku. Zamiast „dążących” mamy „biorących”. ...Zdają się oni być zwolennikami fantasmagorii społecznego bezpieczeństwa na skalę światową a taka postawa równa się żądaniu, aby im dawano wszystko co im potrzebne do rozmnażania się i zabawy. Świadczy ona, że zagubiono dawną ciekawość dla sposobu, w jaki wynajduje się, kształtuje, stosuje narzędzia użyte do takich celów masowego zaspokojenia potrzeb”.

Rola nauki w kulturze masowej również zmieniła się z racjonalnej i wpajającej szacunek dla celów, w bierną, pełną przypadku a nawet katastroficzną. Zwróćmy uwagę na ewolucję detektywnej powieści, rodzaju, którego początków można szukać w pamiętnikach Vidocq'a, mistrza-detektywa z epoki Napoleona. Poe, szczególnie zafascynowany naukową metodą, napisał pierwsze i dotychczas najlepsze detektywne opowieści : „Porwany list”, „Złoty Żuk”, „Tajemnica Marii Roget”, „Morderstwa przy rue Morgue”. Conan Doyle stworzył wielkiego ludowego bohatera, Sherlocka Holmesa, mędrca, który, tak jak Dupin Edgara Poe, posługuje się naukową dedukcją (u Edgara Poe „rezonowaniem”). Podobne opowieści mogły znaleźć oddźwięk, a nawet zrozumienie, tylko u odbiorców przyzwyczajonych myśleć w naukowych terminach : zbierać dane, wysunąć hipotezę, sprawdzać ją śledząc czy posłuży ona do ujęcia mordercy. Sam pomysł rodzaju artystycznego, przybierającego formę problemu, który należy rozwiązać intelektualnymi środkami, mógł powstać tylko w wieku nauki. Taka detektywna opowieść, w stylu dla niej „klasycznym”, wciąż jeszcze nęci autorów (z dobrymi wynikami u Agathy Christie i Johna Dickson Carr, ze złymi u bardziej popularnego Erle Stanley Gardiner) ale ostatnio zaczęły ją usuwać na drugi plan dziko wyrastające dzieła w „sensacyjnym” stylu. Zainaugurował to Dashiell Hammett (André Gide był dostatecznie naiwny, aby go podziwiać) a niedawno ten prąd przybrał na sile, kiedy pojawił się Mickey Spillane, którego sześć książek sprzedawało się w trzynastu milionach egzemplarzy. Sensacjonaliści używają tego, co dla klasyków było sednem sprawy — wykrycia zbrodniarza — tylko jako przykrywki, pozwalającej im na drobniagowe opisy scen przelewu krwi, brutalności, chuci i alkoholizmu. Chłodny, zręczny, subtelny Holmes-Dupin został zastąpiony przez nieociosanego człowieka czynu, którego osiągnięć nie mierzy się nie-naganną maestrią ale wytrzymałością na alkohol, kobiety i ciosy (zdolny jest on zarówno wytrzymywać jak „dawać wycisk” — „Szkłany klucz”, Hammetta to przeważnie kronika strasznego bicia w szczękę, jakie znosi bohater, aby wreszcie, zataczając się, dopełnić do zwycięstwa). Mike Hammer, słusznie młotem nazwany bohater Spillane'a, robi tak monumentalne błędy, że nawet dr. Watson przejrzałby go bez trudu. Według Richarda W. Johnstona („Life”, 23 czerwca, 1952) „Mike posiada jedną dziwną i pamiętną cechę, która odróżnia go od innych powieścio-

wych detektywów : zupełny brak kompetencji. W pięciu sprawach Hammera zostaje zabitych 48 osób i wolno przypuszczać, że gdyby Mike się nie wmieszał, 34 z nich — wszystkie niewinne — zostałyby przy życiu”.

Dziesięć lat temu George Orwell z okazji „sensacyjnej” detektywnej powieści, jaka się wtedy ukazała, „No orchids for Miss Blandish”, wskazywał jak brutalizacja jednego literackiego rodzaju odbija ogólne obniżenie etyki w porównaniu z wiekiem dziewiętnastym. Co napisałby gdyby dzieła Mickey Spillane’a ukazały się za jego życia, nie umiem sobie wyobrazić.

Od Frankenstein’a do Hiroszimy

Prawdziwi dziedzice „klasycznej” detektywnej opowieści, jeżeli chodzi o użytek zrobiony z nauki, to autorzy *science fiction*, w której wszelkie cuda i horrory przyszłości zawsze muszą być „naukowo możliwe” — podobnie jak Sherlock Holmes nigdy nie polegał na siłach nadprzyrodzonych.

Jest to postawa mieszczaństwa, bo myśli ono o nauce jako o swojskim instrumencie. Masy są mniej pewne siebie, bardziej trwożliwe, kiedy mają do czynienia z nauką i istnieje cała dolna warstwa *science fiction*, gdzie cudowność nie jest zamknięta w granicach wiedzy. Dla mas nauka jest nowoczesnym *arcanum arcanorum*, zarazem najwyższą tajemnicą i kamieniem filozoficznym wyjaśniającym tajemnicę. Te pojęcia znajdują wyraz w gazetowych komikach takich jak „Superman” czy w pseudonauce szarlatanów, korzystających z tęsknot do „zdrowia” i „natury”. Tak ujmowana nauka daje człowiekowi władzę nad otoczeniem i jest dobroczynna. Jednak sama nauka jest niezrozumiała, a więc nad nią nie można mieć władzy, przeraża swoją potęgą. I tak pojęta, jako najwyższa tajemnica, nauka staje się ulubionym tematem magazynów poświęconych „horrorom”, komików i filmów. Doszło już do tego, że kiedy widzimy na filmie laboratorium, przebiega nas dreszcz i biały kitel naukowca tak mrozi krew w żyłach jak czarny płaszcz hrabiego Drakuli. Te filmy „horrorów” cieszą się, jak się zdaje, niezmierną popularnością. Nadal, po dwudziestu czterech latach, pokazuje się „Frankenstein’a” a wznowienie „King Konga” ma przynieść ponad 2 miliony dolarów.

Jeżeli laboratorium naukowca zyskało w kulturze masowej tak upiorną opinię, czy nie jest to czasem jedno z tych ludowych,

głębokich przeczuć? Od laboratorium Frankenstein'a do Majdanka i Hiroszimy droga jest niedługa. Czyżby masy podejrzewały, może półświadomie, że dziewiętnastowieczne zaufanie do nauki, podobnie jak dziewiętnastowieczna wiara w powszechną oświatę, było omyłką, że nauki da się użyć równie dobrze do anty-ludzkich jak pro-ludzkich celów, kto wie czy nawet nie łatwiej? Gdyż Frankenstein, stworzony przez panią Shelley, eksperymentator, który spowodował katastrofę posuwając naukę za daleko, jest ludowym bohaterem starszym, a wciąż nie mniej sławnym, niż zdolny i użyteczny Sherlock Holmes Conan Doyle'a.

Problem mas

Konserwatyści, tacy jak Ortega y Gasset i T.S. Eliot, utrzymują, że skoro „bunt mas” doprowadził do okropności totalizmu (i okropności architektury przy kalifornijskich szosach) jedyną nadzieją jest odbudować dawne mury klasowe i znów poddać masy arystokratycznej kontroli. Co popularne jest dla nich synonimem wulgarności i taniochy. Z drugiej znów strony marksistowskie radykałowie i liberałowie uważają, że masy są w zasadzie zdrowe ale padają ofiarą kulturalnej eksploatacji przez władców kiczu — w czym widać jakby ideę „szlachetnego dzikusa” w stylu Rousseau. Gdybyż to dać masom dobry pokarm zamiast kiczu, jakby się na to rzuciły! Jak podniósłby się poziom masowej kultury! Obie te diagnozy wydają mi się błędne: zakładają, że kultura masowa jest (według konserwatystów) czy mogłaby być (według liberałów) wyrazem l u d u, jak folklor, podczas gdy jest ona wyrazem m a s, a to duża różnica.

Są teoretyczne powody, dla których kultura masowa nie jest i nigdy nie może być dobra. Przyjmuję za pewnik, że kultura może być tworzona tylko przez istoty ludzkie i dla istot ludzkich. Kiedy jednak ludzie są zorganizowani (albo ściślej, zdeorganizowani) jako masy, tracą swoją ludzką swoistość i wartość. Gdyż masy są w czasie historycznym tym samym czym tłum jest w przestrzeni: wielką liczbą ludzi, niezdolnych wyrazić siebie jako istoty ludzkie, ponieważ nie łączą ich ani stosunki właściwe jednostkom ani członkom wspólnoty — naprawdę nic nie łączy j e d n e g o z d r u g i m, więzią jest coś odległego, abstrakcyjnego, nieludzkiego: gra w football czy wyprzedaż w wypadku tłumy, partia czy państwo w wypadku mas. Czło-

wiek masy jest samotnym atomem, takim jak miliony, nie różniącym się od milionów, które składają się na „samotny tłum”, jak słusznie David Riesman nazywa amerykańskie społeczeństwo. *F o l k* czy lud to natomiast wspólnota tj. grupa jednostek powiązanych wspólnymi interesami, pracą, tradycją, poczuciem wartości, uczuciami, coś jak rodzina, każdy z członków której ma specjalne miejsce i funkcję jako jednostka a zarazem bierze udział w interesach grupy (rodzinny budżet) uczuciach (rodzinne kłótnie) i kulturze (rodzinne żarty). Skala jest dostatecznie mała, aby „robiło różnicę” jak zachowuje się jednostka — pierwszy warunek ludzkiej — w przeciwieństwie do masowej — egzystencji. Jednostka jest i ważniejsza jako jednostka niż w masowym społeczeństwie i bardziej włączona we wspólnotę, a jej dar twórczy żywi się bogatym stopem indywidualizmu i komunalizmu (wielkie kulturo-twórcze elity przeszłości były wspólnotami tego rodzaju). W przeciwieństwie do tego masowe społeczeństwo, podobnie jak tłum, jest tak nieodróżnicowane i tak luźno powiązane, że, jeżeli chodzi o ludzkie wartości, jego atomy dążą do układania się według najniższego wspólnego mianownika, jego moralność obniża się do poziomu najbardziej brutalnych i prymitywnych jego członków, smak do poziomu tych, co są najmniej wrażliwi i najmniej wykształceni. A poza wszystkim skala jest po prostu za wielka, jest *z a d u ż o l u d z i*.

Jednak kolektywna potworność, „masy”, „publiczność”, służy za ludzką normę naukowym i artystycznym specjalistom naszej masowej kultury. Zdegradowali oni publiczność traktując ją jako przedmiot, odnosząc się do niej z bezceremonialnością i obiektywizmem studentów medycyny, kiedy robią sekcję trupa, a zarazem schlebiają jej, schodzą do poziomu jej smaku i idei, biorąc je za kryterium rzeczywistości (w wypadku socjologów „kwestionariuszowych” i innych „*social scientists*”) albo sztuki (w wypadku władców kiczu). Kiedy słyszy się jak „kwestionariuszowy” socjalog rozprawia o sposobach swoich badań, musi się dojść do wniosku, że uważa on ludzi za stado tępych zwierząt, za wiązki refleksów warunkowych i że oblicza tylko jakie pytanie obudzi jaki refleks. Równocześnie nie może nie uznać statystycznej większości za wielką Rzeczywistość, za sekret życia, który stara się odkryć. Podobnie jak władcy kiczu jest on zupełnie niewrażliwy na walory i gotów przyjąć każdy idiotyzm, jeżeli ten znajduje poparcie u wielu. Arystokrata i demokrat krytykują smak masy i spierają się z nim: jeden robi to wrogo, drugi przyjaźnie, ale obie postawy wyrażają pewną

hierarchię wartości. Jest to mniej poniżające dla mas niż „obiektywne” podejście Hollywoodu czy socjologów „kwestionariuszowych”, podobnie jak mniej poniża człowieka kiedy się na niego krzyczy, niż kiedy spokojnie zakłada się, że jest kółkiem w maszynie.

Ale *p l e b s* bierze swój dialektyczny odwet: całkowita obojętność na jego ludzką *j a k o ś ć* oznacza całkowicie pokorne skłonienie się przed jego statystyczną *ilością*, a magnat filmowy, który cynicznie „daje publiczności to co ona chce”, tj. zakłada że chce ona śmiecia, poci się ze strachu, jeżeli wpływy kasowe spadną o 10 procent.

Przyszłość wyższej kultury: ciemna

Propozycja konserwatystów, aby ocalić kulturę wskrzeszając dawne klasowe podziały ma mocniejsze historyczne podstawy niż marksistowska nadzieja stworzenia nowej, demokratycznej, bezklasowej kultury, bo z wyjątkiem jednego możliwego (i ważnego) wyjątku Aten Peryklesa, wszystkie wielkie kultury przeszłości były kulturami elity. Jednak politycznie rzecz biorąc jest to propozycja bez żadnego znaczenia w świecie poddanym dominacji dwóch wielkich masowych krajów, USA i ZSSR, uprzemysławiającym się i umasawiającym się coraz bardziej. Jedynym praktycznym zabiegiem w tym kierunku mogłoby być tylko odnowienie kulturalnej elity, jaką stworzyła awangarda. Jak już zauważyłem, awangarda obecnie umiera, częściowo z wewnętrznych powodów, częściowo dlatego, że jest zdławiona przez swoją współzawodniczkę — kulturę masową, jeżeli nie jest wręcz przez nią wchłonięta. Oczywiście ten proces nie osiągnął jeszcze 100 procent i zapewne nigdy nie osiągnie, chyba że w naszym kraju zapanuje faszyzm albo komunizm. Nadal nad powodzią sterczą wyspy dla tych, co są dostatecznie zdecydowani, aby tam dotrzeć i tam pozostać. Jak pokazał Faulkner, pisarz może zrobić użytek nawet z Hollywoodu, zamiast być użyty przez Hollywood, jeżeli jest dość stanowczy w swoich zamiarach. Jednak homogenizacja wyższej i masowej kultury zaszła już daleko i wciąż postępuje, a brak poważniejszych danych aby oczekiwać odrodzenia się awangardyzmu czyli skutecznego ruchu przeciwko masowej kulturze. Zwłaszcza nie u nas, gdzie zatarcie podziałów klasowych, nieobecność jakiejś ciągłej kulturalnej tradycji i łatwość z jaką wyrabia się oraz sprzedaje kicz, pracują

w przeciwnym kierunku. W wyniku tego nasza inteligencja jest liczbowo szczupła, słaba i rozbita. Jedną z dziwnych cech amerykańskiej kulturalnej sceny jest ogromna liczba ludzi zaangażowanych w pracę umysłową i znikoma liczba intelektualistów, jeżeli określimy pierwszych jako fachowców, których myśl nie wykracza poza ich „dziedziny”, a drugich jako osoby obierające całą kulturę za zakres swoich zainteresowań. Nie tylko jest mało intelektualistów ale nie trzymają się oni razem, nie mają poczucia, że stanowią zespół. Są tak izolowani, że nie chce się im nawet kłócić — nie było wśród nich naprawdę dużej batalii od procesów moskiewskich.

Przyszłość kultury masowej — jeszcze ciemniejsza

Jeżeli konserwatywna propozycja, aby ocalić naszą kulturę poprzez arystokratyczną awangardę nie wydaje się historycznie uzasadniona, co z propozycją demokratyczno-liberalną? Czy wolno z pewnym prawdopodobieństwem przewidywać, że poziom kultury masowej się podniesie? W swojej ostatniej książce „The great audience” Gilbert Seldes twierdzi, że tak. Według niego odpowiedzialność za smutny stan naszej kultury masowej spada na władców kiczu, którzy nie doceniają potrzeb publiczności, bardziej dojrzałej niż sądzą; na intelektualistów grzeszących arogancją, popełniających ten sam błąd i uchylających się snobistycznie od pracy dla masowych środków porozumienia, jak radio, telewizja i film; wreszcie na samą publiczność, pasywną, niezdolną żądać lepszych produktów masowej kultury. Ta diagnoza wydaje mi się płytka, bo winę przypisuje subiektywnym, moralnym czynnikom: głupocie, perwersji, słabej woli. Według mnie, podobnie jak nie można obciążać odpowiedzialnością niemieckiego (czy rosyjskiego) narodu za okropności nacjonal-socjalizmu (czy sowieckiego komunizmu), postępuje się niesprawiedliwie ganiąc grupy społeczne za ten wynik. Istoty ludzkie dostały się w tryby nieubłaganego mechanizmu i ten urabia je, przy pomocy nacisku, któremu tylko bohaterzy mogą się oprzeć (a nie wolno *żądać*, aby każdy był bohaterem, chociaż wolno tego *oczekiwać*). Dla mnie kultura masowa jest obustronnie pracującą maszyną i kto potrafi orzec, skoro już ruszyła, czy odpowiedzialny za jej samo-czynność jest ruch czy przeciwruch?

Władcy kiczu sprzedają kulturę masom. Jest to zwyrodniała, nędzna kultura, odbierająca treść zarówno głębszej rzeczywistości (sex, śmierć, porażka, tragedia) jak prostym, spontanicznym uciechom, ponieważ rzeczywistość byłaby zbyt realna a uciechy zbyt *z y w e*, aby mogły wywołać to, co p. Seldes nazywa „nastrojem zgody”, tj. narkotycznym przyjęciem masowej kultury i jej towarów sprzedawanych jako namiastki wszystkiego co niepokoi i wymyka się przewidywaniom (a więc jest niesprzedalne): radości, bólu, dowcipu, oryginalności i piękna, jakie odnajdujemy w realnym życiu. Masy, psute w ten sposób od kilku pokoleń, z kolei zaczęły żądać bezwartościowych i wygodnych kulturalnych produktów. Co było najpierw, kura czy jajo, potrzeba mas czy jej zaspokojenie (i dalsza podnieta), nie nam rozstrzygać. Takie pytanie jest akademickie i nie może otrzymać odpowiedzi. Maszyna działa samo-czynnie i nie zdradza oznak, że wyczerpuje się jej energia.

Zaiste, nie tylko że kultura masowa nie staje się lepsza, ale będziemy mogli sobie winać jeżeli się nie pogorszy. Kiedyż zobaczymy drugiego takiego popularnego humorystę jak Szolem Aleichem, którego książki są nadal tłumaczone z yiddish i na którego pogrzeb w r. 1916 stawili się sto tysięcy mieszkańców Bronxu? Albo Finley Peter Dunne, którego Mr. Dooley tak dowcipnie mówił o Ameryce, że jego wiernym czytelnikiem był Henry Adams, a Henry James, po swoim słynnym powrocie do rodzinnego kraju, chciał spotkać tylko jednego amerykańskiego autora, Dunne'a? Ponieważ kultura masowa nie jest formą sztuki ale wytwarzanym towarem, dąży zawsze w dół, ku taniości a więc standardyzacji produkcji. Tak chociażby T.W. Adorno zwraca uwagę w swoim znakomitym esesju „O popularnej muzyce” (w „Studies in philosophy and social science”, New York, Nr 1, 1941) że refren w każdej popularnej piosence ma, *bez wyjątku*, tę samą ilość linii, a Mr. Seldes zauważa, że filmy Hollywoodu tnie się stosując jednolite szybkie tempo, rzadko pokazując zdjęcie dłużej niż przez czterdzieści pięć sekund, co sprawia, że mają standardowy efekt, w przeciwieństwie do zmiennego tempa montażu filmów europejskich. Ten rodzaj standardyzacji oznacza, że zaczęto od świeżości i oryginalności a następnie powtarza się to, aż staje się bezduszną rutyną — co zdarzyło się z Fredem Allen kiedy zaczął występować w radio może tutaj służyć za przykład. Kultura masowa bywa dobra tylko w jej samych początkach, kiedy „formuła” jeszcze nie zastygła a do dzieła nie zabrali się łapigrosze, eksperci wydajności i badacze

reakcji odbiorców. Wtedy jeszcze może przez chwilę mieć wartość prawdziwej sztuki ludowej. Ale ludowemu artyście brak dzisiaj kulturalnych korzeni i intelektualnej odporności (awangardowy artysta ma, biorąc względnie, więcej i jednego i drugiego) i nie potrafi on oprzeć się naciskom masowej kultury. Jego smak szybko się psuje, jego poczucie granic własnego talentu ulega przyćmieniu, na co wskazuje choćby droga Disneya, od wesołej, wynalazczej Mickey Mouse i rysunkówek *Silly Symphony* do wulgarno-pretensjonalnej „Fantazji” i nieudolnie-sentymentalnej „Królewny Śnieżki”, albo dzieje Westbrooka Peglera, który z dobrego dziennikarza sportowego, o wyczuciu formy i mistrzowskim uchwycie satyrycznym, zmienił się we wrzaskliwego, rozgadanego bonzę-polityka jakim jest dzisiaj.

Jakiegokolwiek cnoty posiada artysta ludowy, a posiada ich wiele, wytrwałość do nich nie należy. Ale wytrwałość jest podstawową cnotą dla kogoś, kto nie chce aby zdusiła go rozlewająca się breja masowej kultury.

CLEMENT GREENBERG

AWANGARDA I KICZ

Jedna i ta sama cywilizacja wydaje równocześnie dwie tak różne rzeczy jak poemat T.S. Eliota i piosenkę z Tin Pan Alley, czy obraz Braque'a i okładkę „Saturday Evening Post”. Wszystkie cztery należą do zjawisk kultury, są najwyraźniej częściami tej samej kultury i wytworami tego samego społeczeństwa. Tutaj jednak zdaje się kończyć ich podobieństwo. Wiersz Eliota i wiersz Eddie Guesta — jaka kulturalna perspektywa będzie dostatecznie szeroka, aby pozwolić nam ustalić coś mówiący związek pomiędzy nimi? Czy fakt, że taka rozbieżność w ramach jednej kulturalnej tradycji była i jest przyjmowana jako oczywista — czy ten fakt nie wskazuje, że rozbieżność należy do naturalnego porządku rzeczy? Czy też jest to coś najzupełniej nowego, właściwego naszej epoce?

Żeby dać odpowiedź nie wystarczy zatrzymać się na estetyce. Należy, jak sądzę, zbadać dokładniej i z większą śmiałością niż dotychczas, związek, jaki zachodzi pomiędzy doznaniem estetycznym danej — nie ogólnej — jednostki i historycznymi kontekstami, w których to doznanie miało miejsce. Co się stąd wyłoni pozwoli odpowiedzieć i na postawione wyżej pytanie i na inne, być może ważniejsze pytania.

Pierwodruk w *Partisan Review*, 1939. Przekład z upoważnienia autora.
(Copyright 1946, by The Dial Press).

Spółeczeństwo, w miarę jak coraz mniej jest zdolne wskutek swego rozwoju uzasadnić nieuniknionosć swoich poszczególnych form, rujnuje powszechnie przyjęte pojęcia, od których w znacznym stopniu zależy porozumienie artystów i pisarzy z odbiorcami. Trudno już jest uznać cokolwiek za pewne. Wszystkie prawdy poparte przez religię, autorytet, tradycję, styl, są pod znakiem zapytania a pisarz czy artysta, posługując się symbolami i aluzjami, nie może już liczyć na oddźwięk u odbiorców. W przeszłości taki stan rzeczy prowadził zwykle do zastygłego aleksandryzmu, do akademizmu, który uniemożliwia poruszanie naprawdę ważnych spraw, bo te są kontrowersyjne, i kieruje twórczy wysiłek ku wirtuozerii, ku pracy nad drobnymi szczegółami formy. O wszelkich większych zagadnieniach rozstrzyga się wtedy podając za wzór dawnych mistrzów. Te same tematy odmienia się w setkach różnych dzieł a jednak nie powstaje nic nowego : Statius, wiersze mandarynów, rzymska rzeźba, malarstwo Beaux-Arts, neo-republikańska architektura.

Jest to jedna z poważniejszych oznak, że wśród rozkładu naszego obecnego społeczeństwa, my — niektórzy z nas — okazaliśmy brak chęci, aby uznać tę ostatnią fazę za naszą kulturę. Próbuując wykroczyć poza aleksandryzm, część naszego zachodniego mieszczańskiego społeczeństwa wydała coś nigdy nieznanego dotychczas : kulturę awangardy. Umożliwiła to wyższa znajomość historii — ściślej, pojawienie się nowego rodzaju krytyki społecznej, krytyki historycznej. Ta krytyka nie porównywała naszego społeczeństwa z ponad-klasowymi utopiami, ale, stosując kategorie historii oraz przyczyny i skutku, trzeźwo badała skąd pochodzą, czym są uzasadnione i jak działają formy leżące u podstaw każdego społeczeństwa. Nasz obecny mieszczański ład społeczny ukazał się więc nie jako wieczny, „naturalny” warunek życia, ale jako ostatnie ogniwo w łańcuchu różnych społecznych ustrojów.

Nowe perspektywy tego rodzaju, przyswojone przez najbardziej rozwiniętą świadomość intelektualną w piątym i szóstym dziesiątku lat dziewiętnastego wieku, wkrótce zostały przyjęte przez artystów i poetów, chociaż najczęściej nieświadomie. Nie jest dlatego przypadkiem, że narodziny awangardy są chronologicznie, a również geograficznie, zbieżne z pierwszym śmiałym porywem naukowej rewolucyjnej myśli w Europie.

To prawda, pierwsi artyści bohemy — wtedy identycznej z awangardą — byli, jak się szybko okazało, demonstracyjnie niechętni polityce. Niemniej, bez rewolucyjnych idei krążących w powietrzu, nigdy nie potrafiliby wydzielić pojęcia *bourgeois*, aby przy jego pomocy określić *c z y m n i e s ą*. Bez moralnej pomocy ze strony rewolucyjnych postaw w polityce, nie umieliby też przeciwstawić się tak drapieżnie jak to zrobili, obowiązującym wówczas standardom społecznym. Trzeba było do tego niemało odwagi, bo emigracja awangardy z mieszczańskiego społeczeństwa na wyspy bohemy oznaczała również emigrację z rynków kapitalizmu, na które artyści i pisarze zostali rzućni na skutek uwiadu arystokratycznego mecenatu (wyglądało, że emigracja oznacza właśnie to — przymieranie głodem na mansardzie — chociaż, jak wykażemy dalej, awangarda pozostała przywiązana do mieszczańskiego społeczeństwa właśnie dlatego, że potrzebowała jego pieniędzy).

Jest jednak prawdą, że skoro tylko awangarda potrafiła „oderwać się” od społeczeństwa, zaraz zaczęła omijać i odrzucać zarówno rewolucyjną jak mieszczańską politykę. Rewolucja pozostała wewnątrz społeczeństwa, była częścią tego zamętu ideologicznej walki, który sztuka i poezja uważa za szkodliwy dla siebie, z chwilą kiedy dotyka on „cennych”, aksjomatycznych pewników, zawsze służących dotychczas za pożywkę kultury. Stąd wytworzyło się przekonanie, że prawdziwą i najważniejszą funkcją awangardy nie jest „eksperymentować” ale utrzymywać kulturę *w r u c h u* wśród powszechnego ideologicznego zamieszania i okrucieństwa. Wycofując się z publicznej widowni całkowicie, awangardowy poeta czy artysta starał się utrzymać swoją sztukę na wysokim poziomie, zważając jej zakres i czyniąc z niej wyraz absolutu, który albo rozwiązuje wszelkie sprzeczności albo odbiera im znaczenie. Pojawia się „sztuka dla sztuki”, „poezja czysta” a temat i treść są już czymś, czego należy unikać jak zarazy.

Właśnie szukając absolutu awangarda odkryła „abstrakcyjne” i „bezpředmiotowe” malarstwo — i podobną do niego poezję. Awangardowy poeta czy artysta stara się w istocie naśladować Boga, tworząc coś co ma wartość samą w sobie, podobnie jak natura, jak krajobraz — a nie jego podobizna — ma estetyczną wartość, od niczego niezależną. Coś co jest *d a n e*, nie-wytworzone, niezależne od znaczeń, podobieństw czy oryginałów. Treść ma być tak całkowicie roztopiona w formie, że

dzieło sztuki czy literatury nie da się sprowadzić ani w całości, ani w swojej części do niczego, co nie jest nim samym.

Ale absolut to absolut, a poeta czy artysta, będąc nie więcej niż poetą czy artystą, ceni pewne względne wartości bardziej niż inne. Same wartości, w imię których powołuje się na absolut, są wartościami względnymi, należą do sfery estetyki. Okazuje się więc, że naśladuje nie Boga — tutaj używam słowa „naśladować” w sensie arystotelicznym — ale dyscypliny i chwyt samej sztuki i literatury. Tutaj jest geneza „abstrakcjonizmu”¹. Odwracając swoją uwagę od materiału zwykłego doświadczenia, poeta czy artysta kieruje się ku środkom swego rzemiosła. Bezprzedmiotowa, abstrakcyjna sztuka, jeżeli ma mieć estetyczną wartość, nie może być dowolna i przypadkowa, musi być wynikiem posłuszeństwa wobec jakichś cennych przymusów czy oryginałów. Przymus, skoro świat zwykłych, z zewnątrz przychodzących doznań, zostaje odrzucony, można znaleźć tylko w dyscyplinach i chwytach, przy pomocy których sztuka i literatura już naśladowała ten świat. One to stają się materiałem sztuki i literatury. Jeżeli, w dalszym ciągu powołując się na Arystotelesa, uznamy wszelką sztukę i literaturę za naśladowanie, otrzymujemy tutaj naśladowanie naśladownictwa. Żeby zacytować Yeatsa :

*I żadnej innej szkoły tych śpiewów nie bywa
Niż pomniki jej chwały stawiane w umyśle.*

Picasso, Braque, Mondrian, Miro, Kandinsky, Brancusi, nawet Klee, Matisse i Cézanne czerpią swoje natchnienie głów-

1. Przykład muzyki, która długo była sztuką abstrakcyjną, przez to kuszącą dla awangardowej poezji, chętnej do współzawodnictwa, jest interesujący. Muzyka, jak dość dziwnie powiada Arystoteles, jest najbardziej naśladowczą i najżywszą ze sztuk, bo naśladuje swój oryginał — stan duszy — z największą bezpośredniością. Dzisiaj uderza nas to jako dokładne przeciwieństwo prawdy, bo żadna ze sztuk nie wydaje się nam tak mało związana z czymś poza nią samą jak muzyka. Jednakże, pomijając fakt, że Arystoteles w pewnym sensie może nadal mieć rację, należy pamiętać, że muzyka Greków starożytnych była ściśle połączona z poezją i że jej rola dodatku do wiersza pozwalała uwydatniać jej naśladowcze znaczenie. Plato, mówiąc o muzyce, powiada: „Gdyż jeżeli nie ma słów, bardzo trudno jest rozpoznać znaczenie harmonii i rytmu oraz orzec czy naśladowują one jakiś godny tego przedmiot”. O ile wiemy, muzyka w swoich początkach miała funkcję dodatkową. Kiedy jednak wyrzekła się tej funkcji, musiała w samej sobie znaleźć prawidła i wzory. Znalazła je w różnych środkach kompozycji i wykonania.

nie ze środków jakich używają w swojej pracy². Urok ich sztuki zdaje się wynikać w pierwszym rzędzie z jej troski tylko o inwencję i układ przestrzeni, płaszczyzn, kształtów, barw, etc. Uwaga poetów takich jak Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens, nawet Rilke i Yeats jest skupiona na tworzeniu poezji i raczej na samych „momentach” poetyckiego przekształcania niż na materiale życiowym, który należy przekształcić w poezję. Oczywiście nie może to wykluczać innych ich zainteresowań, bo poezja musi posługiwać się słowami a słowa muszą coś znaczyć. Niektórzy poeci, jak Mallarmé czy Valéry³, idą tu dalej niż inni — jeżeli zostawimy na boku poetów, którzy próbowali sprowadzić poezję do samych dźwięków. Jednakże gdyby łatwiej dało się określić co jest poezją, poezja nowoczesna byłaby znacznie bardziej „czysta” i „abstrakcyjna”. Co do innych dziedzin literatury, podana tutaj definicja awangardy nie ma być w mojej intencji prokrustowym łożem. Pomijając jednak już fakt, że większość naszych najlepszych powieściopisarzy przeszła przez szkołę awangardy, dość znamienne jest, że najbardziej ambitną książką Gide’a jest powieść o pisaniu powieści, a „Ulysses” i „Finnegans Wake” Joyce’a zdają się przede wszystkim redukować, jak powiada francuski krytyk, doznania do środków wyrazu, wyraz znaczy więcej niż to co jest wyrażone.

Że awangardowa kultura jest naśladowaniem naśladownictwa, sam ten fakt nie zasługuje jeszcze ani na pochwałę ani na potępienie. To prawda, że ta kultura zawiera w sobie ten właśnie aleksandryzm, który stara się przezwyciężyć. Cytowany dwuwersz Yeatsa odnosi się do Bizancjum, a od Bizancjum niedaleko do Aleksandrii. I w pewnym sensie naśladowanie naśladownictwa jest wyższym gatunkiem aleksandryzmu. Istnieje wszakże jedna bardzo ważna różnica: awangarda rozwija się, aleksandryzm stoi na miejscu. To, a nic innego, usprawiedliwia metody awangardy i sprawia, że są konieczne. Konieczność kryje się w fakcie, że nie ma innego sposobu dzisiaj, aby tworzyć sztukę czy literaturę wyższego rzędu. Oburzać się na konieczność i cis-

2. Zawdzięczam to sformułowanie uwadze, jaką zrobił profesor malarstwa Hans Hofman w jednym ze swoich odczytów. Z tego punktu widzenia surrealizm w plastyce jest tendencją reakcyjną, bo próbuje odzyskać „zewnętrzny” temat. Taki malarz jak Dali zajmuje się głównie przedstawianiem procesów i konceptów swojej świadomości a nie procesów, jakie zachodzą w użytych przez niego środkach.

3. Patrz uwagi Pawła Valéry o jego poezji.

kać takie terminy jak „formalizm”, „puryzm”, „wieża z kości słoniowej” itp. jest rzeczą albo głupią albo nieuczciwą. Nie zna-
czy wcale, że to czym jest awangarda przynosi jej *s p o ł e c z-
n ą* korzyść. Wręcz przeciwnie.

Specjalizowanie się awangardy w samej sobie, przez co jej
najlepsi artyści są artystami dla artystów, a najlepsi poeci poe-
tami dla poetów, zniechęciło wielu ludzi, którzy dawniej byli
zdolni wzruszać się ambitną sztuką i literaturą oraz ją cenić, ale
dzisiaj nie chcą albo nie mogą uzyskać wtajemniczenia w sekre-
ty rzemiosła. Masy zawsze były mniej czy bardziej obojętne na
kulturę w stadium rozwoju. Dzisiaj jednak ta kultura została
opuszczona przez tych, do których w istocie należy — przez na-
szą klasę rządzącą. Bo do niej to należy awangarda. Żadna
kultura nie może rozwijać się bez społecznej bazy, bez źródła
stałych zarobków. A w wypadku awangardy źródła tego dostar-
czała elita klasy rządzącej w tym społeczeństwie, od którego
awangarda w swoim przekonaniu się odcinała, choć łączyła ją
z nim zawsze złota pępowina. Paradoks ale rzeczywistość. Teraz
natomiast ta elita szybko maleje. Ponieważ awangarda stanowi
jedyną żywą kulturę jaką mamy, najbliższa przyszłość samej
kultury jest zagrożona.

Nie powinny nas ludzić powierzchowne zjawiska i lokalne
sukcesy. Wystawy Picassa ściągają tłumy a T.S. Eliota wykla-
da się na uniwersytetach; handlarze nowoczesną sztuką prospe-
rują a wydawcy ciągle jeszcze wydają „trudną” poezję. Ale
sama awangarda, już wietrząc niebezpieczeństwo, staje się z każ-
dym dniem coraz bardziej trwożliwa. Akademizm i komercjalizm
pojawiają się tam, gdzie najmniej się ich oczekiwało. Może to
oznaczać tylko jedno : że awangarda zaczyna być niepewna od-
biorców od których zależy — bogatych i wykształconych.

Czy tylko sama natura awangardy ponosi odpowiedzialność
za niebezpieczeństwo w jakim się znalazła ? Czy też jest to jedy-
nie pogarszająca okoliczność ? Czy wchodzi tu w grę inne, mo-
że ważniejsze czynniki ?

2.

Tam gdzie jest awangarda, znajdujemy zwykle również
ariergardę. I w samej rzeczy, równocześnie z wystąpieniem
awangardy, pojawiło się drugie nowe zjawisko na przemysłowym
Zachodzie : coś, czemu Niemcy nadali znakomitą nazwę
k i t s c h : popularna, handlowa sztuka i literatura, z chromo-

grafią, okładkami magazynów, ilustracjami, ogłoszeniami, tanim romansem, komikiem, muzyką Tin Pan Alley, tańcem w szybkich rytmach, filmami Hollywoodu itd., itd. Z jakichś powodów zawsze na to zjawisko patrzono jako na coś oczywistego. Pora zastanowić się nad „czemu i po co”.

Kicz jest produktem przemysłowej rewolucji, która przyniosła do miast masy zachodniej Europy i Ameryki a także wprowadziła tzw. powszechną oświatę.

Zanim to nastąpiło, jedynym rynkiem dla formalnej kultury, w odróżnieniu od kultury ludu, byli ci, co poza umiejętnością czytania i pisania rozporządzali wolnym czasem i dozą komfortu niezbędną dla kształcenia się jakiegokolwiek rodzaju. To właśnie rozumiano wtedy przez oświatę. Kiedy jednak wprowadzono powszechną oświatę, zdolność pisania i czytania stała się niemal drobną zręcznością fizyczną, jak prowadzenie samochodu i nie służyła już jako znak rozpoznawczy czyichś kulturalnych tęsknot, bo nie była już równoznaczna z wyrafinowanym smakiem. Chłopi, osiadłszy w miastach jako proletariat i drobno-mieszczaństwo, uczyli się czytać i pisać z powodów praktycznych, ale nie mieli ani wolnego czasu ani komfortu, aby przyswajać sobie miejską, tradycyjną kulturę. Tracąc jednakże gust do kultury ludowej, której tłem była wieś, odkrywając zarazem w sobie nowe pokłady nudy, nowe masy miejskie wywierały nacisk na społeczeństwo, żądając kultury nadającej się do spożycia. Aby zaspokoić potrzebę nowego rynku, wynaleziono nowy towar : kulturę-ersatz, kicz, przeznaczoną dla tych, co, niewrażliwi na wartość prawdziwej kultury, są jednak spragnieni rozrywki, jaką może dać tylko kultura takiego czy innego rodzaju.

Kicz, posługując się jako surowcem skażonymi i zastygłymi namiastkami prawdziwej kultury, chętnie wita i rozwija niewrażliwość. Jest źródłem dochodu. Kicz jest mechaniczny i operuje formułkami. Kicz zapewnia namiastkowe doznania i podrabiane wrażenia. Kicz zmienia się zależnie od stylu, ale zawsze pozostaje ten sam. Kicz jest wykwitem wszystkiego co jest fałszywe w życiu naszej epoki. Kicz zapewnia, że nie chce niczego od nabywców z wyjątkiem ich pieniędzy — nawet nie żąda ich czasu.

Niezbędnym warunkiem istnienia kiczu jest dostęp do wyższej, w pełni dojrzałej kulturalnej tradycji, której odkrycia, osiągnięcia i samowiedzę kicz potrafi wykorzystać dla swoich celów. Zapożycza od niej chwytły, tricki, podstępny, prawidła, zmienia

je w system i odrzuca resztę. Czerpie swoją krew, żeby się tak wyrazić, z rezerwuaru nagromadzonych doświadczeń. To zwykle ma się na myśli, kiedy się mówi, że popularna sztuka i literatura dnia dzisiejszego była kiedyś, dawniej, sztuką i literaturą śmiałą, ezoteryczną. Oczywiście takie zdanie to nieprawda. Znaczący tylko, że po upływie pewnego czasu nowość zostaje splądrowana, że bierze się z niej sposoby, rozwadnia się je i podaje na stół jako kicz. Jasne, że kicz jest akademicki i na odwrót, że wszystko co akademickie jest kiczem. Bo to, co otrzymuje przymiotnik : akademicki, nie ma już niezależnej egzystencji ale stało się nakrochmalonym gorsem, fasadą dla kiczu. Metody przemysłu usuwają w cień rzemiosło.

Ponieważ kicz da się wytwarzać mechanicznie, stanowi on integralną część naszego produkcyjnego systemu, czym nie może być nigdy prawdziwa kultura, chyba przypadkowo. Zainwestowano w niego olbrzymie kapitały i musi przynosić odpowiednie dochody. Zmuszony jest do rozszerzania i do utrzymania swoich rynków. Chociaż zasadniczo sam jest swoim sprzedawcą, stworzono dla niego wielki sprzedawczy aparat i ten wywiera nacisk na każdego członka społeczeństwa. Zastawia się pułapki na tych nawet terenach, które, zdawałoby się, są rezerwatami prawdziwej kultury. W takim kraju jak nasz, nie wystarczy ją woleć, trzeba mieć do niej prawdziwą namiętność, bo to tylko da siłę, aby odrzucać podrobiony artykuł, który wciskany jest nam wszędzie, od chwili kiedy jako dzieci patrzymy na komiczne gazetki. Kicz jest podstępny. Ma wiele poziomów a niektóre z nich są dość wysokie, aby przedstawiać niebezpieczeństwo dla naiwnego poszukiwacza prawdziwego światła. Taki magazyn jak „New Yorker”, zasadniczo kicz wyższego rzędu do luksusowego handlu, zużywa i rozwadnia na swój użytek sporo awangardowego materiału. I nie każdy wytwór kiczu jest całkowicie bez wartości. Od czasu do czasu udaje mu się wyprodukować coś przyzwoitego, co ma autentyczny ludowy wydźwięk. A te przypadkowe i izolowane osiągnięcia oszukały już niejednego z tych, co powinni byli poznać się na farbowanych lisach.

Fantastyczne dochody kiczu są źródłem pokus dla awangardy i jej przedstawiciele nie zawsze umieją oprzeć się tym pokusom. Ambitni pisarze i artyści zmieniają więc swoje dzieło pod presją kiczu, albo popadają w jego władzę. Pojawiają się też zagadkowe wypadki graniczne, popularni powieściopisarze jak Simenon we Francji i Steinbeck u nas. Wynik ostateczny jest w każdym razie zawsze szkodliwy dla prawdziwej kultury.

Kicz nie jest zamknięty w miastach, gdzie się narodził, ale rozlał się na wieś, niszcząc doszczętnie kulturę ludową. Nie liczy się też z żadnymi geograficznymi i narodowo-kulturalnymi granicami. Jako jeszcze jeden masowy produkt zachodniego industrializmu triumfuje na całym świecie, wypierając i zniekształcając tubylcze kultury w jednym kolonialnym kraju po drugim, tak że dzisiaj ma szanse stać się kulturą światową, pierwszą jaką widziano w dziejach. Dzisiaj zarówno Chińczyk jak południowo-amerykański Indianin, zarówno Hindus jak Polinezyjczyk, bardziej niż swoją rodzimą sztukę cenią okładki magazynów, roto-grawiurę i girlsy z kalendarza. Jak wytłumaczyć tę jadowitość, ten nieodparty urok kiczu? Naturalnie, maszynowo wytwarzany kicz sprzedaje się taniej niż rodzimy, ręcznie robiony produkt, a prestiż Zachodu pomaga również, ale dlaczego kicz jest znacznie bardziej dochodowym artykułem eksportu niż Rembrandt? Ostatecznie Rembrandta można również tanio reprodukować.

W swoim szkicu o sowieckim filmie, ogłoszonym w „Partisan Review”, Dwight Macdonald zwraca uwagę, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat kicz stał się dominującą kulturą w Rosji Sowieckiej. Winę przypisuje politycznemu reżymowi — nie tylko oskarża go o to, że kicz jest oficjalną kulturą, również o to, że jest on dominującą, najbardziej popularną kulturą i cytuje następujące zdania z „The seven soviet arts” Kurta Londona : „...postawa mas wobec dawnych i nowych stylów w sztuce prawdopodobnie zależy od natury wykształcenia, jakie zapewniają masom poszczególne państwa”. Macdonald dalej powiada : „Dlaczego właściwie ciemni chłopci mają woleć Riepina (czołowy przedstawiciel rosyjskiego akademickiego kiczu w malarstwie) niż Picassa, jeżeli abstrakcyjna technika tego ostatniego jest przynajmniej tak zbliżona do ich prymitywnej sztuki ludowej jak realistyczny styl poprzedniego? Nie, jeżeli masy tłumnie zwiedzają Tretiakowską Galerię (moskiewskie muzeum współczesnej rosyjskiej sztuki : kicz) to głównie dlatego, że wpojono im niechęć do formalizmu i nauczono podziwiać socjalistyczny realizm”.

Przed wszystkim nie jest to kwestia wyboru pomiędzy tym co tylko nowe i tym co tylko dawne, jak zdaje się sądzić London, ale wyboru pomiędzy tym co złe, dawne w przebraniu, i czymś co naprawdę nowe. Alternatywą do Picassa nie jest Michał Anioł ale kicz. Po wtóre, ani w zacofanej Rosji ani na postępowym Zachodzie masy nie zwracają się do kiczu tylko dlatego, że tak

je urabiają ich rządy. Tam, gdzie system wychowawczy zajmuje się trochę sztuką, każą nam szanować dawnych mistrzów, a nie kicz. A jednak idziemy i zawieszamy na ścianie Maxfielda Parrish albo jego odpowiednik zamiast Rembrandta czy Michała Anioła. Co więcej, jak podkreśla sam Macdonald, około roku 1925, kiedy sowiecki system popierał filmy awangardowe, rosyjskie masy nadal wołały filmy Hollywoodu. Nie, „wpajanie”, nie tłumaczy potęgę kiczu...

Wszystkie wartości są ludzkimi wartościami, względnymi wartościami, a stosuje się to również do sztuki. Jednak, jak się zdaje, w ciągu wieków istniało wspólne wszystkim ludziom wykształconym przekonanie o tym, co to jest zła i co dobra sztuka. Zmieniał się smak, ale w pewnych granicach: dzisiejsi znawcy zgadzają się z Japończykami osiemnastego wieku, że Hokusai był jednym z największych artystów swojej epoki. Zgadza się nawet ze starożytnymi Egipcjanami, że sztuka trzeciej i czwartej dynastii była najbardziej godna, by ją obrali za wzór jej następcy. Wolimy dzisiaj Giotta niż Rafaela, ale bynajmniej nie zaprzeczamy, że Rafael był jednym z najlepszych malarzy w s w o i m czasie. Istniała więc zgoda, a ta zgoda opiera się, śmiem twierdzić, na dość stałym rozróżnieniu wartości, jakie można znaleźć tylko w sztuce, i wartości, jakie można znaleźć gdzie indziej. Kicz, posługując się zracjonalizowaną techniką, zapożyczoną od nauki i przemysłu, zataił w praktyce to rozróżnienie.

Zobaczmy na przykład co się stanie jeżeli ciemny rosyjski chłop, wspomniany przez Macdonalda, otrzyma hipotetyczną wolność wyboru pomiędzy obrazem Picassa i obrazem Riepina. W pierwszym widzi, powiedzmy, grę linii, barw i płaszczyzn, które wyobrażają kobietę. Abstrakcyjna technika — jeżeli przyjmiemy supozycję Macdonalda, dla nas wątpliwą — przypomina mu trochę ikony, jakie zostały w jego rodzinnej wiosce i czuje coś swojskiego. Założmy nawet, że niejasno odgaduje wielkie wartości artystyczne przypisywane obrazom Picassa przez ludzi wykształconych. Idzie następnie do obrazu Riepina i widzi scenę batalistyczną. Technika nie jest swojska — jako technika. To jednak niewiele znaczy dla chłopca, bo nagle odkrywa u Riepina wartości, które wydają mu się znacznie wyższe niż wartości swojskiej ikony. A sama nieznaną techniką może być źródłem tych wartości: wartość czegoś rozpoznawalnego na pierwszy rzut oka, cudoownego, przyjemnego. U Riepina chłop rozpoznaje i widzi rzeczy, tak jak je widzi i rozpoznaje poza obrazem — nie ma przerwy pomiędzy sztuką i życiem, nie potrzeba już uznawać konwen-

cji i przekonywać siebie, że ikona przedstawia Jezusa, bo chce przedstawiać Jezusa, choćby nie było w niej wiele podobieństwa do człowieka. Riepin potrafi malować tak realistycznie, że identyfikacja jest oczywista, natychmiastowa, bez żadnego wysiłku ze strony widza — i to jest cudowne. Chłopu podoba się również bogactwo oczywistych znaczeń, jakie znajduje w obrazie : „obraz opowiada”. W porównaniu z tym Picasso i ikony są surowe, suche. Co więcej, Riepin wzmacnia, dramatyzuje rzeczywistość : zachód słońca, wybuchające pociski, biegnący i padający ludzie. Chłop chce Riepina i tylko Riepina. Całe szczęście Riepina, że chłop jest chroniony od produktów amerykańskiego kapitalizmu, bo Riepin nie miałby żadnych szans wobec okładki „Saturday Evening Post” pędzla Normana Rockwella.

Wolno ostatecznie powiedzieć, że wykształcony widz czerpie te same wartości z obrazu Picassa, jakie chłop czerpie z obrazu Riepina, bo co dostaje od Riepina jest też jakąś sztuką, choć niskiego gatunku, a idzie patrzeć na obrazy popychany przez ten sam instynkt, jaki popycha wykształconego widza. Jednak wykształcony widz czerpie z Picassa wartości niejako wtórnie, są one wynikiem refleksji o bezpośrednim wrażeniu, pozostawionym przez wartości plastyczne. Tylko wtedy wkracza rozpoznawalne, cudowne, przyjemne. Nie jest to bezpośrednio czy zewnętrznie obecne w obrazie Picassa, rzutuje to na obraz sam widz, ostatecznie wrażliwy, aby reagować na plastyczne zalety. Efekt jest „refleksyjny”. Natomiast u Riepina „refleksyjny” efekt jest już włączony w obraz, czeka na nie-refleksyjne wzruszenie widza⁴. Tam gdzie Picasso maluje przyczynę, Riepin maluje skutek. Riepin z góry trawi sztukę dla widza i oszczędza mu wysiłku, dostarcza mu skróconej drogi do artystycznych doznań, omijając to co musi być z konieczności trudne w prawdziwej sztuce. Riepin, czyli kicz, to sztuka syntetyczna.

To samo odnosi się do kiczu w literaturze : dostarcza on doznań-namiastek niewrażliwym czytelnikom, znacznie bezpośrednioj niż może tego dokonać poważna powieść. A Eddie Guest i *Indian Love Lyrics* są bardziej poetyczne niż T.S. Eliot i Szekspir.

4. T.S. Eliot powiedział coś w tym rodzaju, wyjaśniając niedostatki angielskiej poezji romantycznej. Rzeczywiście romantyków można uważać za pierwszych grzeszników i kicz odziedziczył po nich ten grzech pierworodny. Oni pokazali kiczowi drogę. O czymże pisze głównie Keats jeżeli nie o wpływie poezji na siebie ?

Jeżeli awangarda naśladuje procesy sztuki, kicz, jak widzieliśmy, naśladuje jej skutki. Zwięzłość tej antytezy nie jest wykombinowana. Ujmuje ona i określa ogromny dystans, jaki dzieli dwa tak równoczesne kulturalne zjawiska jak awangarda i kicz. Dystans ten, zbyt wielki, aby mogły go przewyciężyć różne odcienie popularnej „nowoczesności” i „nowoczesnego” kiczu, odpowiada społecznemu dystansowi, a ten zawsze istniał i w formalnej kulturze i wszędzie w cywilizowanym społeczeństwie; dwa krańce zbliżają się do siebie i oddalają zależnie od większej czy mniejszej stabilizacji danego społeczeństwa. Zawsze istniała po jednej stronie mniejszość ludzi potężnych i dzięki temu wykształconych — a po drugiej wielka masa wyzyskiwanych i ubogich — i przez to ciemnych. Kultura zawsze należała do pierwszych, podczas gdy drudzy musieli zadawałać się albo sentymentalną sztuką ludową albo kiczem.

W ustabilizowanym społeczeństwie, które funkcjonuje dostatecznie dobrze, aby zawieszać rozwiązanie sprzeczności między klasami, kulturalna rozbieżność nieco się zaciera. Pewniki drogie nielicznym znajdują uznanie u wielu. Ci ostatni wierzą przesądnie w to samo, w co poprzedni wierzą trzeźwo. W takich dziejowych momentach masy są zdolne podziwiać i cenić kulturę ich panów, choćby była na najwyższym poziomie. Stosuje się to przynajmniej do kultury plastycznej, dostępnej dla wszystkich.

W średniowieczu plastyk, przynajmniej pozornie, przyjmował najniższe wspólne mianowniki codziennego doświadczenia. Pozostało tak nawet do siedemnastego wieku. Można było naśladować powszechnie przyjętą, pojęciowo uporządkowaną rzeczywistość, jej ład artysta nie mógł podważać. Temat dzieła sztuki był przepisany przez tych, co zamawiali dzieła, nie tworzone ich jak w mieszczańskim społeczeństwie na zasadzie spekulacji. Właśnie ponieważ treść była dana z góry, artysta miał wolne ręce i mógł skoncentrować się na swoich środkach. Nie musiał być filozofem czy wizjonerem, ale tylko i wyłącznie sztukmistrzem. Jak długo istniała powszechna zgoda co do najbardziej wartościowych tematów sztuki, artysta był wolny od konieczności zdobywania się na oryginalność i inwencję w swoim „materiale” a mógł poświęcić całą swoją energię formalnym problemom. Jego środki stały się dla niego, prywatnie, zawodowo, treścią jego sztuki, tak jak dzisiaj dla abstrakcyjnego malarza środki są publicznie treścią jego sztuki, z tą różnicą jednak, że średniowieczny artysta

nie mógł zdradzać na zewnątrz tych swoich zainteresowań — musiał w wykończonym, oficjalnym dziele hamować i podporządkowywać osobiste oraz zawodowe pierwiastki.

Jeżeli jako zwykły członek chrześcijańskiej wspólnoty wzruszał się i przejmował tematem, przyczyniało się to tylko do wzbogacenia znaczeń dostępnych publiczności. Dopiero w Renesansie wolno jest ujawniać osobiste pierwiastki — ale w granicach tego, co powszechnie rozumiało. I tylko z Rembrandtem zaczynają się pojawiać „samotni” artyści, samotni w swojej sztuce. Nawet jednak w epoce Renesansu, podczas gdy sztuka zachodnia starała się wydoskonalić swoją technikę, zwycięstwa na tym polu mierzono wynikami w realistycznym naśladownictwie, bo brak było innego obiektywnego kryterium. W ten sposób masy nadal znajdowały w sztuce swoich panów przedmiot admiracji i podziwu. Nawet ptaszek dziobiący owoce na obrazie Zeuxisa mógłby przyświadczyć.

Jest to już komunał, że sztuka staje się dla ogółu kawiozem z chwilą kiedy naśladowana przez nią rzeczywistość nie odpowiada już nawet w przybliżeniu rzeczywistości uznanej przez ogół. Nawet wtedy wszakże gorycz jaką może odczuwać zwykły człowiek bywa przygłuszana przez trwożny szacunek dla mecenasów tej sztuki. Tylko kiedy człowiek jest niezadowolony z utrzymywanego przez nich społecznego porządku, zaczyna krytykować ich kulturę. Wtedy plebejusz po raz pierwszy znajduje odwagę wypowiedziania otwarcie swoich opinii. Każdy, od politykiera z Tammym Hall do austriackiego pokojowego malarza, sądzi, że ma prawo do własnej opinii. Najczęściej spotykamy niechęć do kultury tam, gdzie niezadowolenie ze stosunków społecznych przybiera formy reakcyjne, wyraża się w purytanizmie, albo, jak ostatnio, w faszyzmie. Wtedy wymawiając słowo kultura, jednym tchem mówi się o rewolwerze i pochodniach. W imię świątobliwości albo zdrowia, w imię prostoty i solidnych cnót, zaczyna się rozbijanie posągów.

MARSHALL MCLUHAN

OKO, DŹWIĘK I FURIA

Podczas swojej niedawnej wizyty w Ameryce Roy Campbell nam opowiedział, co się stało kiedy Dylan Thomas odkrył, że może czytać swoje wiersze przez radio. Odkrycie to zmieniło jego późniejsze wiersze na lepsze. Thomas odkrył nowy wymiar w swoim języku, kiedy nawiązał nowy kontakt z publicznością.

Do wynalazku Gutenberga publikować poezję znaczyło czytać albo śpiewać swoje wiersze małej liczbie słuchaczy. Kiedy poezja przeniosła się prawie całkowicie na drukowaną stronicę w siedemnastym wieku, powstała ta dziwna mieszanka wizualno-dźwiękowa, która później otrzymała nazwę „poezji metafizycznej”, tak bliska nowoczesnej poezji.

Kolonizacja Ameryki zaczęła się w czasach, kiedy jedyną kulturą dostępną dla większości ludzi była kultura drukowanej książki. Kultura europejska była wtedy, tak jak dzisiaj, równie dobrze sprawą muzyki, malarstwa, rzeźby jak literatury. Do dziś dnia więc północny Amerykanin kojarzy pojęcie kultury głównie z książką. A jednak, dość paradoksalnie, właśnie w Północnej Ameryce nowe środki, przemawiające do oka i ucha, zyskały największą popularność. Czy dlatego, że utrzymujemy taki przedział pomiędzy kulturą i nowymi środkami, nie możemy dopatrzyć się w nich pierwiastków poważnej kultury? Czy te cztery wieki kultury książkowej tak nas zahipnotyzowały, że skupiamy

Pierwodruk w *Commonweal*, vol. 60, 1954. Przekład z upoważnienia autora. (Copyright 1954, by The Commonweal Publishing Co., Inc.).

naszą uwagę na treści i książek i tych nowych środków, nie chcąc widzieć, że sama forma nowych środków porozumienia jest równie ważna jak to co zawiera?

Irlandia jest chyba jedyną częścią mówiącego po angielsku świata, gdzie przetrwała ustna tradycja kultury, pomimo druku. Irlandia dała nam Wilde'a, Shawa, Yeatsa, Synge'a i ostatnio Joyce'a — mistrzów mówionego słowa. Farmer z Ballynooley, który wrócił do Irlandii z Ameryki, tak opowiadał swemu sąsiadowi: „Przez trzy lata nie spotkałem tam nikogo, kto by potrafił zaśpiewać balladę, a już nie ma mowy, żeby ktoś sam mógł balladę na prędcie ułożyć”.

Drukowana stronica była już wysoce wyspecjalizowaną (i uprzestrzennioną) formą porozumienia. W 1500 r. była to rewolucja. I bodaj pierwszy Erazm z Rotterdamu zdał sobie sprawę, że rewolucja odbędzie się przede wszystkim w szkolnej klasie. Poświęcił się pracy nad podręcznikami i zakładaniem szkół. Drukowana książka szybko zlikwidowała dwa tysiące lat kultury rękopisów. Stworzyła typ samotnego ucznia i badacza. Ustaliła zasadę prywatnej interpretacji zamiast zasady publicznej dyskusji. Przeprowadziła rozwód pomiędzy „literaturą i życiem”. Wydała nową i wysoce abstrakcyjną kulturę. Gdyż była to już zmechanizowana forma kultury. Dzisiaj, kiedy podręcznik ustąpił miejsca nauce zespołowej, kiedy klasę traktuje się jako pracownię społeczną i grupę dyskusyjną, łatwiej jest nam sobie uświadomić, co odbywało się w r. 1500. Dzisiaj wiemy, że zarówno zwrot do czynników wizualnych czyli do fotografii, jak do środków słuchowych a więc radia i publicznych przemówień, przyniósł zupełnie nowe tło dla procesów wychowawczych.

André Malraux spopularyzował ostatnio pojęcie artystycznej rewolucji naszych czasów w swoim „Musée Imaginaire”. Twierdzi on, że ilustrowana książka obejmuje dzisiaj szerszy zakres niż jakiegokolwiek muzeum. Zbliżając jednak sztukę w tak szerokim zakresie, zmieniła nawet stosunek samych malarzy do malarstwa. I znów chodzi tutaj o więcej niż o sprawę tego co się mówi, obrazu czy treści. Książka z reprodukcjami, jako muzeum bez ścian, ma dla oka artysty nowe techniczne znaczenie, podobnie jak dla widza porozumiewanie się przy pomocy obrazków oznacza poważne choć nieświadome przesunięcie w jego myślowych i uczuciowych reakcjach.

Byliśmy długo przyzwyczajeni do poglądu, według którego wierzenia danej osoby kształtują i zabarwiają jej egzystencję. Są to niejako okna, służące za ramy wszystkiemu co dana osoba

ogląda. Trudniej natomiast jest nam uznać, że kształty jakie przybiera techniczne otoczenie są również takimi ideo-ramami. Każdy kształt (praktyczny wynalazek czy cała metropolis), każda sytuacja zaplanowana i zrealizowana przez twórczą inteligencję człowieka, to okno, ukazujące nam albo wypaczające rzeczywistość. Dzisiaj, kiedy technika potęgi używa całego planetarnego otoczenia, urabiając je jakby to był materiał sztuki, natura znikła wraz z poezją natury. A rola sali szkolnej zmniejszyła się, bo znika monopol kultury książkowej. Podczas kiedy Erazm z Rotterdamu w sali szkolnej widział nową scenę dla dramatu maszyny drukarskiej, my widzimy dzisiaj nową sytuację, bo i starzy i młodzi uczą się w szkołach bez ścian. Całe miejskie otoczenie stało się agresywnie pedagogiczne, każdy człowiek i każda rzecz coś oświadczają, do czegoś nawołują.

Jest to okres, kiedy kończy się wiek handlowy, w którym pomysłowość człowieka była zajęta produkcją i dystrybucją towarów. Dzisiaj przechodzimy od produkcji dóbr podawanych w opakowaniu do pakowania informacji. Niegdyś rzucaliśmy na obce rynki towary. Dzisiaj zalewamy całe kultury opakowaną zgrabnie informacją i rozrywką czy ideami. W porównaniu z szybkością i zasięgiem nowych środków wzrokowo-dźwiękowych, nawet gazeta jest powolna. Ale prasa wyparła książkę w dziewiętnastym wieku dlatego, że książka się spóźniała. Stronica gazety nie była tylko rozszerzeniem książkowej stronicy. Była, tak jak film, nową kolektywną formą sztuki.

Aby uzyskać potrzebną perspektywę, warto pamiętać, że Plato w „Fajdrosie” nie wróżył nic dobrego kulturze zrewolucjonizowanej przez umiejętność pisania. Utrzymywał, że zamiast myśleć będzie się polegać na pamięci i że mechaniczna nauka zastąpi prawdziwą dialektykę dochodzenia do prawdy w życiu poprzez opowieść i rozmowę. Jak gdyby przewidywał bibliotekę Aleksandrii i nieskończone komentarze do komentarzy pisane przez scholiastów i gramatyków.

Zdawałoby się, że wielką zaletą pisania jest jego zdolność ujęcia na stałe procesu myśli, tak że można myśl kontemplować i analizować. Pisane jest przekładem słyszanego na widzialne. W dużej mierze myśl wtedy staje się przestrzenna. Jednak pisanie na papierze czy na pergaminie wdrażało do zupełnie innych umysłowych przyzwyczajeń niż te, jakie łączą się z drukiem i książkami. Przede wszystkim nie znano cichego czytania zanim gładkie, uporządkowane stronice druku nie pozwoliły na szybkie ogarnięcie ich samym okiem. Po wtóre, ze względu na trudność

dostępu do rękopisów, czytelnik starał się zapamiętać możliwie wszystko co przeczytał. Prowadziło to do encyklopedyzmu, ale zarazem w ustnej wymianie poglądów rozporządzano od razu całą swoją erudycją.

Dziecko w średniowiecznej szkole swoje teksty sporządzało pod dyktando. Następnie musiało ułożyć sobie gramatykę, słownik i pomocniczy podręcznik. Kiedy pojawiły się tanie, jednolite, drukowane teksty, wszystko się zmieniło. Mechanizacja pisma dzięki taśmowej produkcji, tj. ruchomej czcionce, upowszechniła czytelnictwo i na drugi plan usunął się zwyczaj ustnej nauki.

W ciągu szesnastego stulecia istniał jednak pewien stopień równowagi pomiędzy ustną i pisaną nauką, co dla nas kojarzy się ze szczególną doskonałością elżbietańskiego dramatu, poezji i kaznodziejstwa.

W przeciwnym kierunku wigor amerykańskiej mowy i pisma w dwudziestym stuleciu jest w pewnej mierze wynikiem odwrotu od kultury książkowej i pędu do ustnego porozumienia. Nie-literacki nurt mowy ujawnił się w tym samym czasie znacznie słabiej w Anglii i w Europie. Radio zwłaszcza zachęcało do dialogu i dyskusji. Żywiłowy ruch, wprowadzając formę seminarium i grupowej dyskusji do nauki, zyskał pomoc w prasie i w fotografii, gdyż te podkopywały monopol książki.

Przed wszystkim jednak zwyczaję ludzi interesu, dla których konferencje i dyskusje są najszybszym sposobem ustalenia metod i kolejności działania w poszczególnych gałęziach przemysłu i handlu, zachęcały znów do polegania na mowie, jako środku odkrywczym. Znamiennie na przykład, że fizycy atomowi tylko przez codzienną wymianę zdań mogli, jak to sami przyznali, wywiązywać się ze swoich zadań podczas ostatniej wojny.

Od dawna jest truizmem, że zmiany w kulturze materialnej powodują przesunięcia wzorców całej kultury. Starożytne drogi umożliwiły powstanie armii i imperiów, oraz wydały na zniszczenie izolowane miasta-państewka Grecji. Droga jednak zależała w pierwszym rzędzie od pisma. Za rozkazem imperatora zwróconym do wielkich obszarów stało pisane słowo, łatwo przenośne.

W dziewiętnastym wieku dzienniki, a zwłaszcza kiedy wynaleziono telegraf, były zapłatą za nowe drogi i szybszy transport lądowy czy morski. Prasa wpłynęła na formy rządów a telegraf położył kres tajnej dyplomacji. Kiedy wypadki w Egipcie czy Rosji, w Londynie, Paryżu czy New Yorku zaczęły być natychmiast znane wszędzie, czas na tajne rokowania skurczył się do godzin i minut. A wielkie narodowe zbiorowości, podniecane

i uczulane przez prasę, mogły natychmiast zmierzyć się ze sobą w decydującej rozgrywce.

Druk od początku sprzyjał nacjonalizmowi, ponieważ języki narodowe z ich szeroką publicznością były bardziej dochodowe dla wydawców niż łacina. Prasa doprowadziła ten nacjonalizm do szczytu. I tak jest do dzisiaj. Ale fotografia i film, podobnie jak muzyka i malarstwo, są w swojej sile oddziaływania międzynarodowe. Równocześnie wiadomo, że obraz, na złe czy dobre, zdolny jest przeskakiwać bariery narodowych uprzedzeń.

Jeszcze jeden aspekt prasy zasługuje na uwagę. Treść gazet, ich artykuły i informacje szerzyły i szerzą nacjonalizm. Jednak forma gazetowej stronicy jest wybitnie między-kulturowa i międzynarodowa. Niesformułowany apel zawarty w wiadomościach z każdego zakątka globu mówi, że świat dzisiaj jest jednym krajem. Wszelka wojna jest wojną domową. Wszelkie cierpienie jest naszym cierpieniem. Tak więc niezależnie od linii politycznej, od czasu i miejsca, sam format prasy wywiera nacisk w jednym kierunku. O powszechnym uznaniu tego faktu świadczy stałe słabnięcie zainteresowania politycznymi partiami, dostrzegane wszędzie.

Z punktu widzenia formatu, prasa, jako przekrój wydarzeń całego globu, jest lustrem technicznych instrumentów porozumienia. Jest popularną codzienną książką, wielkim zbiorowym poematem, powszechną rozrywką naszej epoki. Przekształciła język poezji i z kolei uległa wpływom nowych środków jak film, radio i telewizja. Te oznaczają rewolucję równie radykalną jak sam druk. Są „czarodziejskimi okienkami otwartymi na pianę niebezpiecznych mórz”, którymi niewielu z nas dotychczas żeglowało, czy w myśli, czy w życiu, czy w sztuce. Jeżeli Erazm z Rotterdamu pierwszy pojął i wykorzystał prasę drukarską jako nową siłę w sztuce i wychowaniu, James Joyce pierwszy zaczerpnął z gazety, z radia i z filmu, układając swój „słowno-głosowo-wizualny” dramat w „Finnegans Wake”. Pound i Eliot w porównaniu z Joyce’em są lęklivymi wyznawcami książkowej sztuki. A jednak znika większa część trudności, na jakie natrafia zwykły czytelnik poezji Pounda i Eliota, jeżeli rozpatruje się tę poezję jako historyczny przegląd filmowy osób, mitów, idei i wydarzeń z wplecioną w to muzyką na dany temat. Joyce znacznie bardziej ufał językowi i rzeczywistości niż Pound i Eliot. Natomiast oni nadali swemu językowi i rzeczywistości jaskrawy połysk Hollywoodu. Joyce jest bliższy filmom Da Sica z ich wiarą w bogactwo ukryte w najzwyczajniejszych scenach i sytuacjach.

Niemniej czytelnik, który zda sobie sprawę, że zarówno Pound i Eliot jak Joyce wykorzystują kinowe aspekty języka, szybciej ich oceni niż ktoś, kto próbuje ich zrozumieć, nieświadomie sprowadzając ich wynalazczość do abstrakcyjnych form linearnych zamkniętych na książkowej stronicy.

Podstawowym faktem, który trzeba mieć w pamięci mówiąc o kamerze filmowej i o projekcji, jest ich podobieństwo do procesu ludzkiego poznania. To jest prawdziwe źródło ich magicznej, transformującej władzy. Kamera nawija zewnętrzny świat na szpulkę. Robi to przy pomocy szybkich nieruchomych zdjęć. Aparat projekcyjny rozwija szpulkę, jako rodzaj czarodziejskiego dywanu, który niesie zachwyconego widza dokądkolwiek na świecie, w jednej chwili. Kamera utrwała i analizuje widzialny świat z większą niż ludzka intensywnością, ponieważ jej oko nachylone jest pod kątem czterdziestu pięciu stopni. Aparat projekcyjny pokazuje ten dziwny, widzialny świat na ciemnym ekranie, gdzie staje się on światem snu.

Cudowne podobieństwo tego wszystkiego do procesu ludzkiego poznania w tym chociażby się uwidatnia : że poznając musimy interioryzować zewnętrzny świat. Musimy odtwarzać, posługując się naszymi zmysłami i wewnętrznymi zdolnościami, dramat istnienia. Jest to dzieło *logos poetikos*, sprawczego intelektu. W mowie wyładowujemy dramat, który w ten sposób odtworzyliśmy w nas samych. W mowie sporządzamy czyli „poetyzujemy” świat, podobnie jak możemy powiedzieć, że film małpuje świat. Same języki są więc największymi dziełami sztuki. Są zbiorowymi hymnami na chwałę istnienia. Gdyż w samym poznaniu zawiera się cały proces poetycki. Artysta jednak różni się od innych ludzi tym, że potrafi zatrzymać i następnie odwrócić stadia ludzkiej poznawczości. Uczy się zamykać stadia poznania („wątek” Arys-totelesa) w zewnętrznym dziele, które inni mogą kontemplować.

Nawet pod tym względem film przypomina proces poznawczy, bo dzienny świat, który kamera nawija na szpulkę, zostaje odwrócony i projektowany na ekran, stając się światem snu dla odbiorców. Wszystkie jednak środki porozumienia mają mniej czy bardziej poznawczy charakter, czemu jedynie tomistyczna wizja egzystencji i poznania zdolna jest oddać sprawiedliwość.

Telewizja na przykład różni się od filmu bezpośredniością z jaką chwyta i oddaje widzialne. Kamera telewizyjna jest tym, czym jest mikrofon w stosunku do głosu. Film nie ma takiej bezpośredniości uchwytu i odrzutu. Z chwilą kiedy zastanowimy się nad nieuniknieniem poznawczym charakterem różnych środków,

pozbedziemy się lęków, jakie pochodzą ze zbyt wyłącznego zajęcia się jakąś jedną formą komunikacji.

W swojej książce „The theory of film” Bela Balazs notuje, że „odkrycie druku stopniowo odebrało czytelność ludzkim twarzom. Tak wiele można było wyczytać z papieru, że metoda przekazywania sensu przy pomocy wyrazu twarzy wyszła z użycia. Wiktor Hugo gdzieś napisał, że drukowana książka zajęła miejsce średniowiecznej katedry i że w niej wyraża się duch ludu. Ale tysiące książek rozdarły jednego ducha... na tysiąc opinii... rozdarły Kościół na tysiąc książek. Widzialny duch obrócony został w odczytywanego ducha, a wizualna kultura w kulturę konceptów”.

Przed wynalazkiem druku czytelnik był to człowiek, który rozróżniał i badał zagadki. Po wprowadzeniu druku oznaczał człowieka, który biegł i skakał po chodnikach zadrukowanej stronicy. Dzisiaj, w końcowym etapie tego procesu, biegłość w czytaniu utożsamiamy już z szybkością i roztargnieniem raczej niż mądrością. Ale po druku czyli mechanizacji pisma, przyszła fotografia i następnie mechanizacja ludzkiego gestu w filmie. Z kolei nastąpiła mechanizacja mowy, w telefonie, w fonografie i w radio. Film mówiony i wreszcie telewizja zmechanizowały całość ludzkiej ekspresji, głosu, gestu i ludzkiej postaci w ruchu.

Każdy z tych kroków znaczących mechanizację ludzkiej ekspresji dałby się porównać co do swoich następstw z rewolucją, jaką była mechanizacja pisma. Zmiany w ludzkich związkach, społecznych i politycznych, zostały wciśnięte w czas i tak ukryte przed oczami przypadkowego obserwatora.

Jeżeli coś jest truizmem w historii ludzkiego porozumienia, to to, że każda nowość w zewnętrznych środkach pociąga za sobą gwałtowne społeczne zmiany. Jednym z następstw pisma były miasta, drogi, armie i imperia. Litery alfabetu były zaiste zębami smoka. Drukowana książka nie tylko szerzyła nacjonalizm ale pozwoliła obcować ze światem przeszłości we własnym pokoju. Gazeta jest codzienną książką, która przynosi nam co dzień kawałek wszystkich kultur świata. W tym stopniu odwraca tendencję prasy drukarskiej, podkreślającej tylko narodową kulturę. Dziennikarstwo ilustracyjne i reportaż również działają silnie w tym międzynarodowym kierunku. Czy tak jest jednak z radiem? Radio sprzyjało ustnej wymianie i przeniosło ją u nas, dzięki ciągłym dyskusjom przy okrągłym stole, do poważnego nauczania. Jednak radio również zdaje się być formą wzmacniającą kul-

turę narodową. Całkowicie „ustne” społeczeństwa posuwają na przykład wyłączność narodową do skrajności.

Kilku z nas zrobiło niedawno eksperyment z dużą grupą studentów. Podzieliliśmy ich na cztery sekcje i każdej przydzieliliśmy inny środek porozumienia. Wszystkie otrzymały równocześnie ten sam odczyt, ale jedna musiała tekst przeczytać, druga usłyszała to jako zwykły odczyt na sali, trzecia usłyszała przez radio, a czwarta usłyszała i zobaczyła na ekranie telewizyjnym. Natychmiast potem zadaliśmy ćwiczenie, aby sprawdzić czy studenci przyswoili sobie i zrozumieli ten nowy, dość trudny materiał. Sekcja telewizyjna zdobyła pierwszeństwo, na drugim miejscu była sekcja radiowa, następnie odczytowa, wreszcie na samym końcu sekcja czytelników. Był to zupełnie niespodziewany wynik i za wcześniej byłoby generalizować. Jest jednak zupełnie pewne, że tak zwane „mass media” nie muszą bynajmniej służyć tylko popularnej rozrywce.

„Wskazane” jest kiedy się myśli o nowych środkach pamiętać, że budynki są też językiem masowego porozumienia i że pierwszym środkiem mechanicznym był druk oparty na ruchomej czcionce. W istocie ruchoma czcionka jest przodkiem wszelkich taśm montażowych i byłoby rzeczą nierozsądną lekceważyć wpływ technicznej formy druku na życie psychiczne czytelników. Podobnie zdrowy rozsądek doradza uznać, że ogólna sytuacja stworzona przez dany instrument porozumienia oraz jego publiczność przyczynia się w znacznej mierze do szczególnego rodzaju więzi pomiędzy jednostkami. Zarejestrowany przekaz nie może być uważany tylko za pigułkę czy kuleczkę wyprodukowaną w jednym miejscu a spożywaną w drugim. Komunikowanie się trwa bez przerwy.

Można to zilustrować przykładem wziętym ze sportu. Najlepszej grze w football przy udziale tylko pięćdziesięciu osób publiczności będzie czegoś brakować, jeżeli chodzi o moc komunikowania. Wielki, entuzjastyczny tłum jest niezbędny, reprezentuje on całą nieobecną wspólnotę, podobnie jak gracze odgrywają jakby sztukę, która wynosi na powierzchnię pewne pobudki i napięcia życia wspólnoty, poza tym niewidoczne, pozbawione udziału publiczności. W Indiach ogromne tłumy zbierają się, aby doznać d a r s z a n u , który, jak twierdzą, następuje kiedy masowo uczestniczą w jakiejś widzialnej manifestacji swego zbiorowego życia.

Nowe środki dostarczają czegoś podobnego nam na Zachodzie. Filmy, radio i telewizja wynoszą pewne osobistości na pie-

destał. Osobistości te egzystują nie tyle jako ludzie, ile jako typy zbiorowego życia, odczuwane i dostrzegane dzięki masowemu przekazowi. L'il Abner, Bob Hope, Donald Duck i Marilyn Monroe stają się punktami zbiorowej samowiedzy i komunikacji dla całego społeczeństwa. A ponieważ technika coraz bardziej poddaje i całą planetę i treść świadomości celom sprawczej inteligencji człowieka, wypada nam pilnie baczyć na proces magicznej transformacji środków przekazu, tak aby możliwie nic się nam nie wymknęło.

Z tego punktu widzenia jest jasne na przykład, że ci, co układali kodeks moralności Hollywoodu, używali bardzo niejasnych pojęć i wyobrażeń o naturze filmu. Dzisiejsze dyskusje o cenzurze są również beznadziejnie powiązane z pojęciami zapożyczonymi tylko z książkowej kultury. A obrońcy książkowej kultury rzadko używali myśli któremukolwiek ze środków przekazu, jako formie sztuki, najmniej zresztą samej książki. W wyniku tego ich „obrona” mogłaby się równie dobrze odbywać na tle zużytych dekoracji do dawno kręconego filmu, bo nie ma ona wpływu na obecną sytuację.

Kiedy napisałem kilka lat temu „The mechanical bride”, nie zdawałem sobie sprawy, że próbuję bronić kultury książkowej przeciwko nowym środkom. Widzę teraz, że starałem się zastosować krytyczną samowiedzę, zdobytą dzięki literackiemu treningowi, do nowych środków obrazu i dźwięku. Moja strategia była błędna, bo obsesja literackich walorów kazała mi zamykać oczy na wiele z tego, co się dzisiaj dzieje, nie przesądzam, czy dzieje się na złe czy na dobre. Bronić musimy dzisiaj nie wartości rozwiniętych w jakiejś poszczególniej kulturze czy w jakimś jednym gatunku komunikacji. Nowoczesna technika zakłada próbę całkowitej przemiany człowieka i jego otoczenia. To z kolei wymaga zbadania i obrony wszystkich ludzkich wartości.

A skoro mamy ograniczyć się do pomocy czysto ludzkiej, za cytadelę obrony należy obrać analityczną wiedzę o naturze twórczego procesu, zawartego w ludzkim poznaniu. Gdyż w tej właśnie cytadeli osiedliła się już nauka i technika, manipulując nowymi środkami przekazu.

ERNEST VAN DEN HAAG

SZCZĘŚCIA I NIESZCZĘŚCIA NIE UMIEMY MIERZYĆ

W przeciwieństwie do innych typów kultury, kultura popularna — wyraźnie określony styl życia, ze swoistymi wzorami odczuwania, myślenia, wierzenia, działania — stała się możliwa i nawet konieczna dzięki masowej produkcji. Dopóki nie ogarnie się w pełni skutków industrializacji, kultura popularna jest niezrozumiała¹.

Przemysłowe tło

W ciągu dwóch ostatnich stuleci, technika i specjalizacja niesłychanie podniosły gospodarczą wydajność — ilość dóbr wy-

The Fabric of Society : an Introduction to the Social Sciences by Ralph Ross and Ernest van den Haag, copyright 1957 by Harcourt, Brace and Co., Inc. Przekład z upoważnienia wydawcy.

1. Choć różnice pod innymi względami są zasadnicze, kultura popularna jest nadproduktem uprzemysłowienia zarówno w warunkach demokracji jak dyktatury i niezależnie od tego, czy gospodarka jest planowana czy nie. Totalizm może zmuszać kompozytorów do tworzenia na popularną modłę. Ustrój nie-totalny zachęca ich do tego raczej pieniądzem niż groźbą. Z ludzkiego punktu widzenia różnica jest olbrzymia. Ale kulturę popularną da się produkować na oba sposoby. (Jednak w nie-totalnym przemysłowym społeczeństwie jednostka wyłączająca się z kultury popularnej może przetrwać fizycznie. W totalnym industrializmie przetrwanie jej nawet na wysepkach wewnątrz społeczeństwa jest wątpliwe).

produkowanych w ciągu człowieko-godziny w Europie i w Ameryce. Proces posunął się najdalej w Ameryce, gdzie też najbardziej rozwinęła się kultura popularna. Chociaż przyrost bogactwa doprowadził do znacznego przyrostu ludności, produkcja na głowę podniosła się w stopniu zdumiewającym i nadal się podnosi. Każdy na tym materialnie skorzystał, ale głównie ubodzy. Ich dochód wzrósł najbardziej. Poza tym, gdyby nawet nie zmniejszała się rozpiętość pomiędzy zarobkami bogatych i ubogich, co nastąpiło, zwiększony dochód narodowy podzielony w niezmiennych proporcjach i tak nieproporcjonalnie dźwignąłby stopę życiową ubogich. Jeżeli dochód i ubogich i bogatych wzrasta o 50 procent, stopa życiowa ubogich podnosi się znacznie bardziej niż stopa bogatych. Nasz system podatkowej progresji, obciążający mniej dodatki do dochodu u ubogich niż u bogatych, jest oparty na tym, poprawnym (na ogół biorąc ²⁾) poglądzie.

Masowa produkcja wzmocniła ubogich, podobnie jak dała im większy dochód. Samo ustanowienie podatkowej progresji wskazuje wyraźnie na rosnącą siłę polityczną grup o niższym dochodzie.

Ponieważ o wiele więcej produkuje się w krótszym czasie, więcej czasu zostaje na zajęcia nie-zarobkowe ³. To również przyniosło największą korzyść ubogim — czas pracy bogatych niewiele się skrócił. W istocie klasa rozporządzająca wolnym czasem, która popierała wyższą kulturę w przeszłości, skurczyła się jako grupa, częściowo wskutek podatków spadkowych, częściowo wskutek utraty prestiżu. Na ogół, mimo mniejszej materialnej potrzeby, ideologiczne zmiany spowodowały wzrost proporcji ludności zajętej pracą zarobkową, w miarę postępu techniki.

Zwiększona wydajność, która przyniosła te owoce, ulżyła również trudowi podczas skróconego dnia pracy. Jednak uciążliwość tylko się spotęgowała. Dzięki specjalizacji i mechanizacji praca większości ludzi jest standardowa, nie ma urozmaicenia, jej wzory i rytmy ustala maszyna, zostawiając mniejszy zakres

2. Nie ma dowodu, że „użyteczność” kolejnych dodatków do dochodu maleje, zwłaszcza jeżeli porównujemy osoby. Pogląd staje się całkiem wątpliwy, jeżeli dochód ubogich jest dość wysoki aby najpilniejsze potrzeby zostały zaspokojone.

3. Pracuje się mniej godzin niż przedtem i mniej dni w tygodniu. W proporcji do długości życia czas pracy skurczył się jeszcze bardziej. Ludzie żyją dłużej ale zaczynają pracować później i wycofują się z zawodowych czynności wcześniej.

indywidualnej inteligencji ⁴. Zorganizowana produkcja karmiąca maszynę i karmiona przez maszynę zależy od biurokratycznego systemu i wymaga od każdego robotnika tylko drobnych, w nieskończoność powtarzanych czynności. Monotonia jest tym bardziej przykra, że rozmiary produkcyjnych zakładów rozluźniają łączność robotnika z produktem końcowym i w ogóle z produkcją jako możliwym do ogarnięcia procesem. Emocjonalne przywiązanie do produkcyjnych zadań, a również do produktów ulega osłabieniu, bo każdy wkład energii traci wagę a końcowe produkty są pozbawione jakiegokolwiek piętna indywidualnej sprawności i wynalazczości. Z chwilą kiedy technika produkcji oparta jest na standardach, wymaga od robotnika więcej samo-represji niż samo-ekspresji.

Toteż, pomagając maszynom, robotnicy coraz częściej produkują coś, co dla nich jest abstrakcyjne i bezkształtne: zarobiony pieniądź i czas na jego wydawanie. Życie rozpada się na dwie części: praca-środek i zabawa-cel.

Ciężar rozrywki i osobistych doznań przesuwają się na coraz większą część życia wolną od pracy. Najdłuższy jednak okres czasu poświęcony jakiejś jednej rzeczy nadal zużywa się na pracę. Otepiający skutek bezsensownego wyładowania energii pozostaje i wpływa na rodzaj poszukiwanych doznań w zabawie. Chociaż skazani na przyjemność, ludzie bardzo często czują się więźniami zwolnionymi na słowo, starają się zapomnieć, idąc „od rozrywki do rozrywki w roztargnieniu” ⁵. Monotonia kaleczy ludzi psychicznie, przygasa ich i rozdrażnia. Spontaniczna pomysłowość, jakiej potrzeba do wykorzystania wolnego czasu, wycieka podczas pracy, bo nie jest zużyta ⁶. Dlatego „odpoczynek” często staje się pogonią za czymś podniecającym — choćby za namiastką, co zrównoważyłoby monotonię pracy i dało poczucie, że się „żyje”. Jednak pogoń za podniętą dla samej podnięty wyczerpuje chęci i popędy nic nie stwarzając. Pragnienie osobistych doznań zostaje być może przytłumione, ale nie zaspokojone, z chwilą kiedy wyrodnieje i zmienia się w żądę wrażeń.

4. Masowa produkcja różni się tutaj od pracy w małych farmach czy w małych firmach. Procent ludności wiejskiej spada, podobnie jak spada udział małych farm i małych firm w produkcji. Zauważmy też, że specjalizacja jest już szeroko stosowana w małych zakładach, którym udaje się przetrwać.

5. T.S. Eliot.

6. Choć jest ich mniej, godziny pracy są psychicznie dłuższe z powodu powtarzalności w robocie.

Skracając czas pracy, łagodząc fizyczny wysiłek, przedłużając czas zabawy, zwiększając dochód i zmęczenie, masowa produkcja przyczyniła się również do ruchliwości ludzkiej masy. Ludność jest skoncentrowana w wielkomiejskich ośrodkach jak nigdy dotąd. Nawet jednak tam, gdzie jest rozproszona, szybki, wszędzie docierający i tani transport prowadzi do znacznie częstszych i bardziej urozmaiconych kontaktów poza domem niż dawniej, jak również do zagęszczenia. Podróże samolotem i autobusem stykają ze sobą ludzi z różnych grup i z różnych obszarów. Mnogości kontaktów odpowiada wszechobecność środków porozumienia. Filmy, programy telewizyjne, gazety i magazyny spajają szeroką, różnorodną publiczność i ustalają ciągły kontakt pomiędzy ludźmi, nawet jeżeli ci siedzą na miejscu. Powodują pewną jednolitość postaw, zacieranie się różnic w obyczajach i wierzeniach⁷. Jednakże kontakty są przeważnie krótkotrwałe i powierzchowne, albo, jak w wypadku środków przekazu, uogólnione, namiastkowe i abstrakcyjne. Nie zastępują osobistego stosunku do ludzi i rzeczy, przeciwnie, utrudniają taki stosunek. Żaden człowiek nie jest wyspą — a przecie każdy jest na morzu i elektrycznie wzmocniony dzwon dzwoni tak ogłuszająco, że rozmowa przechodzi w krzyk.

Masowa produkcja nie tylko umożliwia ruchliwość, ale jej wymaga. Zmieniająca się technika, zmieniające się rynki i produkty, ekspansja i kurczenie się poszczególnych przemysłów — krótko mówiąc, inowacja — byłyby niemożliwe, gdyby ludzie nie byli gotowi przenosić się z miejsca na miejsce i obierać nowe zawody a tym samym wymieniać jedną grupę przyjaciół na inną, nieraz zyskując nowy status, rolę i przynależność do innej klasy społecznej.

Industrializacja ściiera też podstawowe grupy takie jak rodzina, ograniczając ich autonomię, intensywność, rozmiary, trwałość i funkcje, natomiast wzmacnia rolę płynnych grup wtórnych. Odpowiednio do tego wzrasta znaczenie masowych środków prze-

7. Kulturę popularną wolno nazwać niejednorodną jeżeli chodzi o jej początki, ale nie będzie to poprawne w zastosowaniu do tej gładkiej mieszanki, która sprawia, że amerykańskie społeczeństwo jest wybitnie jednolite. Społeczne dystanse, dzielące poszczególne grupy pionowo i poziomo, są mniejsze niż w którymkolwiek z europejskich krajów. Przeciwnie wrażenie pochodzi z dużej płynności oraz częstotliwości kontaktów. Jednostki odczuwają intensywniej i częściej różnice, choć różnic jest mniej niż gdziekolwiek i są łatwiejsze do przezwyciężenia. Stąd iluzja jakiej ofiarą pada wielu socjologów (Niektórzy z nich mogą wyolbrzymiać różnice powodując się zawodowymi czy ideologicznymi uprzedzeniami).

kazu. Niesłychany rozwój formalnej masowej oświaty wytwarza gotowość do zmiany. Szkoła gromadzi młodzież pochodzącą z różnorodnych grup i homogenizuje ją przy pomocy swoich programów. W wyniku tego słabnie wkład różniącego tę młodzież kulturalnego dziedzictwa i każde pokolenie zostaje przygotowane do ruchliwości, która ma jej służyć w zaspakajaniu ambicji takich jak sukces i szczęście, przy pomocy najnowszej techniki.

W miarę jak mnożyły się kontakty a kurczyły się geograficzne odległości, kurczyły się również społeczne odległości. Większość przedmiotów, produkowanych przez nowoczesny przemysł, skraca dystans pomiędzy bogatymi i ubogimi. Ubodzy czytają, podróżują, noszą nylonowe pończochy i oglądają te same telewizyjne programy co bogaci. Jeżeli chodzi o rodzaj konsumowanych rzeczy, złamany został monopol wyróżniający bogatych. Być bogatym znaczy dzisiaj głównie mieć więcej tych samych, a nie innych, rzeczy — a często znaczy tylko mieć władzę nad rzeczami. Najlepiej będzie zacytować tutaj Johna Stuart Milla ⁸, proroczego świadka, na ogół przyjaźnie usposobionego do przemysłu bo ten zacierał kontury społeczeństwa, równając górę i wypełniając przepaści, jakie poprzednio dzieliły społeczeństwo na oddalone od siebie, nie-współzawodniczące ze sobą, warstwy.

„Okoliczności, w jakich kształtują się charaktery poszczególnych klas i jednostek są coraz bardziej podobne. Poprzednio różne stany, różne okolice, fache i zawody żyły w czymś, co można nazwać różnymi światami; obecnie świat ich w znacznym stopniu jest ten sam. Biorąc porównawczo, czytają to samo, słuchają tego samego, jeżdżą w te same miejsca, kierują swoje pragnienia i obawy ku tym samym przedmiotom, mają te same prawa i swobody oraz środki, aby się o nie upomnieć. Chociaż trwają nadal wielkie różnice w pozycji społecznej, są niczym w porównaniu z tymi, które zniknęły. I asymilacja wciąż postępuje. Wszystkie polityczne zmiany naszego wieku jej dopomagają, bo wszystkie dążą do podniesienia tych, co są nisko i do obniżenia tych, co są wysoko. Każdy krok w rozszerzaniu oświaty temu sprzyja, bo oświata poddaje ludzi tym samym wpływom i zapewnia im dostęp do ogólnego skarbcza faktów i uczuć. Sprzyja temu ulepszenie środków komunikacji, bo pozwala mieszkańcom oddalonych regionów na wzajemny kontakt osobisty i na szybkie zmiany miejsca zamieszkania. Sprzyja temu rozwój han-

8. „On liberty”, rozdz. III.

dlu i manufaktury, bo pozwala korzystać wielu ludziom z nowych okoliczności i sięgać ambicją nawet najwyżej, przez co chęć pięcia się do góry przestaje być cechą jakiejś jednej klasy, staje się cechą wszystkich klas. Jeszcze potężniejszym czynnikiem niż to wszystko, popychającym do ujednolicenia gatunku ludzkiego, jest, w tym czy innym wolnym kraju, publiczna opinia, która całkowicie ośwładnęła państwem. W miarę jak rozmaite przywileje, pozwalające obdarzonym nimi osobom lekceważyć opinię większości, upadają, w miarę jak politycy coraz rzadziej skłonni są opierać się woli wyrażonej przez publiczność, tam gdzie publiczność wyraźnie pokazuje, że ma wolę, przestaje istnieć jakiekolwiek społeczne oparcie dla nie-konformizmu, tej ważnej siły w społeczeństwie, która sprzeciwia się pochodowi w górę ludzkich rzesz i popiera opinie oraz tendencje niezgodne z opiniami i tendencjami przeważającej liczby ludzi”.

Większy dochód, więcej siły i skrócony czas pracy dla grup o niższym dochodzie; mechanizacja pracy; większa ruchliwość, zmniejszone dystanse społeczne, uwiad, obcięcie grup podstawowych; wreszcie rozwój masowych środków porozumienia — wszystko to są skutki industrializacji i zarazem bezpośrednie przyczyny erozji, jakiej ulega kultura ludowa, a także wyższa kultura. Sumując się, czynniki te stwarzają postawy i ambicje, rodzaj wrażliwości i niewrażliwości, które składają się na gotowy rynek dla kultury popularnej.

Kultura „ludu” i „wyższa” kultura kwitły równocześnie w różnych warstwach wielu minionych społeczeństw. Natomiast kultura popularna⁹, jeżeli jest w pełni rozwinięta, przenika do

9. Ta potrójna klasyfikacja powinna objąć wszystko. Choć kultury różnią się znacznie, mieszczą się w jednym albo w paru z podanych typów. Np. wszystkie kultury amerykańskich Indian należały do kultury ludowej. Europa miała kombinację kultur ludowej i wyższej w starożytności i od średniowiecza do XIX wieku. Zauważmy, że kultury ludowe pokrywają się z pierwszą połową zwykle stosowanych dychotomii (Weber: „tradycyjne-racjonalistyczne”, Tonnies: „wspólnota-społeczeństwo”, Redfield: „ludowe-świeckie”, Becker: „sakralne-świeckie”). Druga połowa dychotomii charakteryzuje *wszystkie* kultury popularne. Wreszcie wyższe kultury ogarniają obie części dychotomii, wyrastając z pierwszej połowy, przechodząc do drugiej. Ten proces odbywa się jednak tylko w wąskiej warstwie społecznej — chyba że rozpowszechni go industrializacja. Kiedy to się zdarza, kultura popularna zastępuje zarówno ludową jak wyższą kulturę. Zauważmy też, że niektóre pierwiastki każdego typu kultury są zawarte w innym typie. Tak więc, gdziekolwiek był miejski proletariatus czy pewna forma produkcji masowej, były również pierwiastki kultury popularnej. Nie górowały jednak zanim nie przyszła era maszyny.

wszystkich warstw niemal równomiernie, bez większych zmian w swoich właściwościach. Kiedy społeczeństwo jest w pełni uprzemysłowione, kultura popularna staje się najpowszechniej przyjętym typem kultury i zabarwia wszelkie aspekty jednostkowego oraz społecznego życia. Kultura wyższa i ludowa wywierają wtedy wpływ tylko marginesowy. Te wyspy opływa i nieraz zalewa kultura popularna. Są to izolowane i wyjałowione instytucje albo regiony, odcięte od społecznego rozwoju. Jeżeli nie są izolowane, kultury wyższa i ludowa ulegają zwyrodnieniu ¹⁰.

Ekonomia smaku

Większość dóbr, stanowiących niegdyś monopol nielicznych uprzywilejowanych, jest dzisiaj dostępna licznym rzeszom nie tylko dlatego, że mają one więcej czasu i pieniędzy, również dlatego, że same te dobra produkuje się masowo i że są one tanie ¹¹. Jakość zmieniła się, ale nie koniecznie na gorsze. Nasze plomby i okulary są lepsze niż te, jakimi rozporządzał Jerzy III czy Ludwik XIV. Nasz pokarm, sądząc po dłuższym przeciętnym życiu, jest niemniej sycący a jest go więcej. Oświetlenie, ogrzewanie, ochładzanie i transport są o wiele lepsze. Więcej książek dostaje się do rąk większej liczby ludzi, nie mówiąc o telewizji, filmach, radiu i płytach. Nawet kiedy chodzi o żywą rozrywkę, wątpliwe czy Jerzy III mógł jej mieć tyle, na ile mogą sobie pozwolić nasi ubodzy. Z pewnością nie znał nic takiego jak *Radio City Music Hall*. Różnorodność rozrywek będących do rozporządzenia przeciętnego mieszkańca New Yorku mogłaby wzbudzić zazdrość (i wzbudza) niejednego księcia.

Jednakże tylko te rzeczy — złe rzeczy i dobre — są tanie, których żąda dostateczna ilość ludzi aby umożliwić masową produkcję. Rzeczy nieprodukowane masowo są trudne do znalezienia i bardzo drogie. Ktokolwiek jest obciążony jakimś wyjątkowym smakiem — złym czy dobrym — musi się go pozbyć albo zgodzić się, że będzie płacić zawrotne ceny. Gdyż rozpiętość

10. Fragmenty mogą się jednak zachować i pokazuje się je wtedy jako atrakcje dla turystów (np. Greenfield Village Henry Forda i angielskie wielkopańskie siedziby).

11. Pozostające zróżnicowanie czy przywilej wywołuje zawiść tym większą, że razi na skądinąd wyrównanym tle. Nie wybija się jednak aż tak, żeby chronić uprzywilejowanych od nieżyczliwych porównań. Zawiść i żądza równości karmią się swoim własnym sukcesem.

między kosztem artykułu robionego ręcznie, dla wyjątkowych gustów, i kosztem artykułu produkowanego masowo, dla zaspokojenia powszechnie przyjętych gustów, stale się rozszerza.

Realny dochód spożywcy, który trzyma się indywidualnego smaku, spadł gwałtownie i jest o wiele niższy niż osoby, która żadnego indywidualnego smaku sobie nie wyrobiła. Chociaż ani materiał, ani wykończenie specjalnie robionych ubrań, mebli, naczyń czy domów nie są lepsze niż materiał i wykonanie masowo-produkowanych artykułów, osoba upierająca się przy swoim dziwacznym smaku musi płacić więcej¹². Indywidualista, jeżeli zarabia tyle samo co osoba pozbawiona indywidualnego smaku, musi kupować mniej rzeczy albo wyrzec się osobistego smaku i kupować artykuły masowo produkowane. Ponieważ jednak te dają mu mniej satysfakcji i tak jego realny dochód będzie niższy niż dochód kogoś, komu te artykuły się podobają. Nie korzysta z obniżonych kosztów produkcji masowej, przeciwnie, płaci za czynniki, które dzięki masowej produkcji podrożały: czas pracy i nadliczbowy czas pracy. Potęgująca się technika masowej produkcji bez ustanku zwiększa rozpiętość pomiędzy realnym dochodem konsumentów o powszechnie przyjętym smaku i konsumentów o smaku odrębnym. System przemysłowy karze gospodarczo za indywidualny smak, niezależnie od tego, jakie dobra czy usługi wchodzi w grę. Albo układamy swoje życie zgodnie ze smakiem masowym albo jesteśmy stale czegoś pozbawieni: materialnie, jeżeli ograniczamy kupno żeby mieć pieniądze na nieliczne przedmioty; psychicznie, jeżeli dostosowujemy się do otoczenia. Tyle można powiedzieć, nie przesadzając bynajmniej czy indywidualny smak jest bardziej wrażliwy na estetyczne wartości niż smak masowy i czy masowy smak musi być zły. Tylko, że nie jest indywidualny.

Społeczne (w odróżnieniu od gospodarczych) reperkusje powinny być oczywiste: pielęgnowanie własnej osobowości jest karane jak nigdy dotąd, bo naraża na niechęć ze strony wszystkich grup. Indywidualista musi wybrać pomiędzy izolacją i samo-represją, nie może jak dawniej żyć w swoim osobistym świecie. Nie może spodziewać się, że znajdzie restaurację przyrządzającą potrawy według jego tylko smaku. Właściciel wkrótce uzna, że znacznie więcej zarobi, dostosowując się do smaku wielu ludzi,

12. Pogląd, że artykuł robiony na obstalunek jest lepszy, opiera się głównie na snobizmie rzadkości i wyższej ceny. Często i jakość i smak są gorsze.

być może ogłaszając swój lokal jako uczęszczany przez indywidualistów — przez co ściąganie tłum. To samo stosuje się do miejscowości letniskowej czy idei. Wybór jest pomiędzy izolacją i banałem, pomiędzy gromadzkością i samotnością, nie ma natomiast społecznego obcowania ¹³.

Oczywiście masowy smak można dalej dzielić stosując podziały. Masowo produkowane spodeczki są różnego typu. Jednak każdy typ odpowiadać musi wymaganiom pewnej sporej grupy. Tak więc różnice zaspakają niewiele tylko indywidualnych upodobań. Poza tym, w miarę polepszania się techniki, kurczy się ilość typów, choć zmienia się co roku modele (zgodnie ze zmianami masowego smaku, z postępem techniki, czy też aby podnieść do zmiany czyli wytwarzać popyt). Z tym wszystkim, jak wspomnieliśmy, konsument o dochodzie niższym niż średni rozporządza większą różnorodnością towarów. Ale nie powinien wyrabiać sobie smaku, który nie jest powszechnie przyjęty. To zagroziłoby jego stopie życiowej.

Gospodarcze aspekty tej sytuacji są niemal ambarasujące jasne. Natomiast nie zwracano dość uwagi na kulturalne skutki, albo nie łączono ich jak należy z ekonomią masowej produkcji. Na przykład cena książek przeznaczonych dla małej tylko grupy podniosła się, podczas gdy cena książek sprzedawanych na masowym rynku spadła — choćby oba rodzaje miały tę samą ilość stron. Rozpiętość tym bardziej rośnie, im bardziej popularna książka korzysta z tańszej masowej produkcji i im drożej kosztuje mały nakład (wysokość nakładu, tak żeby był opłacalny, również się podwyższyła) ¹⁴.

Wydawcy mogą liczyć na masowy rynek, jeżeli publikują klasyków i w ogóle kiedy autorzy danych dzieł są dobrze znani, czy też kiedy temat i ujęcie odpowiadają masowemu zapotrzebowaniu (np. „The power of positive thinking” czy „New York Confidential”). Masowa produkcja musi albo zwracać się do powszechnego, przyjętego smaku albo do smaku, który już powstaje, tak że książka ma szansę powołać ten smak do życia. Książki

13. Społeczne obcowanie można określić jako chęć wzbogacenia, oglądania, zachowania i wyrażenia indywidualności przez stosunki z innymi. Gromadzkosc jest to chęć utraty cech odrębnych przez zlanie się z tłumem. Związek jest jak pomiędzy poezją i bełkotem.

14. Sytuacja ta istniała jako skutek działalności klubów książkowych na długo zanim uznano książki w miękkich okładkach za godne szacunku. Miękkie okładki mogą ją nieco polepszyć.

zwracające się tylko do nielicznych, zbyt oryginalne w swoim temacie i ujęciu, są niezwykle drogie (chyba, że wydawca źle skalkulował i książka została na składzie)¹⁵. Oczywiście książki te mogą wreszcie stworzyć nowy smak. Ale proces jest powolny a życie krótkie. Ponieważ wzrasta koszt eksperymentu, przybiera też ostrożności. Wydawcy ciągle jeszcze stawiają na możliwego *best-sellera*; zwiększyły się także wygrane na tej loterii. Nie mają jednak powodu wydawać książki ciekawej tylko dla nielicznych, chyba że mogą sprzedać mały nakład po wysokiej cenie (i na pewnym rynku, tutaj nie warto ryzykować).

Książki dla nielicznej grupy odbiorców nadal się jednak ukazują i sprzedają, choć są względnie drogie. Pod tym względem bezpośredni wpływ masowej produkcji nie zdaje się być znaczny. Zanim zajmiemy się wpływem na pisanie i czytelnictwo, należy zbadać niektóre inne sprawy.

Formowanie się masowego smaku

Jak formuje się masowy rynek, dzięki któremu trwa i przynosi zyski kultura popularna? Przede wszystkim indywidualny smak jest nieekonomiczny i dla nabywcy i dla sprzedawcy, a więc karłowacieje. Ludzi urabia w tym kierunku proces wychowania. Atmosfera grupy, wspólny smak, zastępują autorytet i własny sąd moralny czy estetyczny. Jak jednak wspomnieliśmy, ludzie często przenoszą się z grupy do grupy. Każdy smak, którego nie można się pozbyć — indywidualny, trudny do oddzielenia od danej osoby — staje się przeszkodą w adaptacji. Przy pogoni za sukcesem wybredny smak, wyrażający indywidualność, osobowość, jest hamulcem, sukcesowi pomagają niewybredne apetyty.

Niezbędne środki ostrożności stosuje się, poczynając od przedszkola (a ono już samo w sobie nie jest instytucją zbyt skłoną popierać indywidualizm), byle zapobiec wyrabianiu się osobistych upodobań i wpoić strach przed oddzieleniem się od grupy. Podkreśla się przynależność do grupy poprzez rozmaitego rodzaju konkursy popularności, pracę zespołową, badanie opinii pupilów.

15. Periodyki nie zwracające się do mas są w podobnej sytuacji. Porównajmy cenę „Kenyon Review” czy „Partisan Review” z ceną „Reader's Digest” czy „True stories”. Jednak te ostatnie przynoszą zysk i płacą dobrze współpracownikom, w przeciwieństwie do pierwszych.

Cała szkoła podkreśla grupowy charakter nauczania. Na przykład nie postępy poszczególnych uczniów ale ilość uczniów w klasie i przeciętna ich postępów służą często nauczycielowi za miernik ¹⁶. Sam uczeń jest traktowany jako część zespołu, do tego stopnia, że nieraz, z wyjątkiem wyższego szkolnictwa (które tylko częściowo jest tym niezarażone), dostaje promocję razem ze swoją grupą, niezależnie od zrobionych przez siebie postępów. Wreszcie, jeżeli przetrwa indywidualny talent, nie doradza mu się aby doskonalił swoje osiągnięcia, ale aby zaraz przynosił je innym. Pisarz daje wykłady sztuki pisarskiej, uczony wygłasza odczyty i pisze popularne książki, piękna dziewczyna zostaje modelką, albo występuje w telewizji a śpiewak porzuca salę koncertową dla piosenkarstwa ¹⁷.

Reklama

W ostatecznym swoim skutku reklama skłania do przyjęcia powszechnie uznanego smaku. Istotna funkcja społeczna reklamy *nie* polega na kształtowaniu albo psuciu smaku ¹⁸. Fabrykanci, wydawcy i producenci filmów zachowują się tutaj tak samo. Są zupełnie zadowoleni jeżeli mogą produkować i ogłaszać cośkolwiek, czego ludzie chcą — czy będzie to T.S. Eliot czy Edgar Guest, Kierkegaard czy Norman Vincent Peale, „September Morn” czy samochody. Nie ma znaczenia co ludzie chcą kupować, jeżeli tylko chcą kupować dostateczną ilość tej samej rzeczy i umożliwiają przez to masową produkcję. Reklama pomaga ujednolicić smak, wypieniać indywidualne odstępstwa, a więc umożliwia masową produkcję.

Nic nie przemawia za teoriami konspiracji, według których podli kapitaliści, posługując się reklamą i masowymi środkami przekazu, celowo albo z głupoty psują wrodzony dobry smak mas. Masowa produkcja kapitalistyczna czy socjalistyczna wymaga jednolitego smaku. Wydajność (albo rentowność) zależy

16. Santayana w swoim „Charakter and opinion in the United States” opowiada jak to sobie uświadomił na uniwersytecie Harvard.

17. O kompromisach powiemy dalej.

18. Modelowanie smaku może być pobudką poszczególnych ogłaszających, choć, przynajmniej na dalszą metę, troszczą się oni równie o modelowanie produktu, aby odpowiadał przyjętemu smakowi. W każdym razie interesuje nas tutaj funkcja a nie pobudki, chodzi o skutek kumulatywny, nie o poszczególną kampanię.

wyłącznie od tego, czy identyczny smak mają dostatecznie duże grupy ¹⁹.

Natura masowego smaku

Czy da się powiedzieć o masowym smaku coś więcej ponad to, że właściwa jest mu znaczna powszechność? Czy następuje homogenizacja ze spowodowaniem do najniższego wspólnego mianownika? Brak dostatecznych powodów, aby zakładać, że najniższy smak jest najbardziej rozpowszechniony. Coś w tym rodzaju może być prawdą w odniesieniu do tłumów, połączonych chwilowo przez brutalne, wspólne apetyty, kosztem rozsądku, umiaru i wrażliwości. Dlaczego jednak mamy uważać konsumentów za tłum? Nawet towar ofiarowany przez producentów przekazywanej drogą techniczną rozrywki, jest spożywany pojedynczo albo w bardzo małych grupach (z wyjątkiem kina, ale tam widzowie są od siebie oddzieleni choć są razem).

Producenci nie mają interesu w pogarszaniu smaku albo w zwracaniu się do niższego smaku raczej niż wyższego. Czego szukają, to jak trafić na *m o d a l n ą* przeciętną smaku i przy pomocy reklamy próbują zbliżyć tę przeciętną do zwykłej przeciętnej. Żadnej z nich nie należy utożsamiać z „najniższym wspólnym mianownikiem” ²⁰.

W pewnym jednak sensie traktuje się konsumentów jako tłum: do indywidualnego smaku nikt się nie zwraca. Masowo produkowany artykuł nie musi celować nisko, musi celować w

19. W kapitalistycznym ustroju niektórzy mogą posługiwać się bogactwem, aby wyrazić swój indywidualny smak, choćby to nie dawało zysku. W socjalizmie jest to mniej prawdopodobne. Socjalistyczni planiści byliby moralnie zobowiązani używać publicznych pieniędzy dla zadowolenia najbardziej rozpowszechnionego smaku i w tym kierunku wywierano by na nich polityczną presję. Poza tym kapitalistyczni producenci mogą ryzykować, na co nie koniecznie pozwolono by w socjalizmie administratorom publicznych pieniędzy. (Jeżeli planiści nie naginają się do życzeń mas w Rosji, to dlatego że Związek Sowiecki nie jest demokracją).

20. Przeciętnego smaku nie da się łatwo skalkulować. Zależy on od mody. Właściwie kultura popularna jest znacznie bardziej kapryśna i żądna nowości niż jakikolwiek inny typ kultury. Nie byłoby dla autorów piosenek i producentów filmowych ryzyka gdyby oddźwięk można było skalkulować mechanicznie. A jest ryzyko. Wydawca popularnego magazynu, agent reklamowy czy rysownik domu mody musi mieć specjalny talent pozwalający wyczuć co chwyci — a taki specjalny talent musi mieć również autor *best-seller*ów czy kompozytor piosenek.

przeciętną. Zadawalniając ogół (a w każdym razie wiele) indywidualnych upodobań pod pewnymi względami, pogwałca pod innymi każde upodobanie. Bo przeciętne osoby, mające przeciętny smak, nie istnieją. Przeciętna jest wynikiem statystycznej operacji. Masowo produkowany artykuł, chociaż odpowiada częściowo każdemu smakowi, całkowicie nie odpowiada żadnemu. Stąd właśnie pochodzi poczucie zadawanego gwałtu, racjonalizowane niejasno w teoriach o świadomym psuciu smaku.

Poczucie gwałtu płynie z tego samego przekreślenia indywidualności, które sprawia, że prostytutka (czy rozpusta) jest psychologicznie obrażająca. Ceną taniości i dostępności, ceną masowej produkcji, jest szeroki zasięg. A ceną szerokiego zasięgu jest de-indywidualizacja stosunku pomiędzy tymi, którzy zabiegają o sprzedaż i tymi, których względy trzeba pozyskać, jak również stosunku jednych i drugich do przedmiotu transakcji. Używając siebie na wzajem jako bezosobowych instrumentów (sprzedawca dla zysku, nabywca dla doznania — albo, w rozpuszcie, obaj partnerzy dla doznania czy też żeby ulżyć niepokoju) prostytutka i jej klient poświęcają w imię rzekomo pilnych potrzeb swoje *ja*, które może dojrzewać tylko jeżeli zapewni mu się ciągłość, swobodę wyboru i pełnię w związkach z innymi ludźmi²¹. Chociaż depersonalizacja pozwala czerpać zyski i doznawać, nie może być zadowolenia, bo właśnie ta część osoby, w której się ją zwykle odczuwa — indywidualne *ja* — więdnie i ulega atrofii, przynajmniej jeżeli utrata indywidualności jest stanem względnie trwałym i wszystko-obejmującym. Wreszcie nawet poczucie gwałtu traci ostrość.

Depersonalizujący wpływ masowej produkcji niektórych przedmiotów — powiedzmy elektrycznych zegarków — na konsumentów może być drobny i taniość kompensuje to z nadwyżką. Inaczej jest z masową rozrywką i oświatą. A chociaż niektóre jednostki mogą mieć jedno, odrzucając drugie, społeczeństwo nie może. Wpływy masowej produkcji na ludzi jako producentów i konsumentów prawdopodobnie się sumują. Zresztą nawet w towarach zdawałoby się czysto użytkowych, znaleźć da się niejedną pierwiastek estetycznej czy psychicznej (np. prestiż) ponęty. Jest faktem, że mniej niż połowa wydatków konsumenta

21. prostytutka oczywiście nie zawsze jest większym złem i może wynikać z różnych pobudek, podobnie jak walka z nią. Niewątpliwie jednak staje się psychologicznie szkodliwa albo wyraża psychiczny uraz kiedyś doznany, jeżeli jest jedyną i stale uprawianą formą seksualnej aktywności.

idzie na zaspokojenie elementarnych potrzeb biologicznych (więcej być może w grupach o niższym dochodzie, znacznie mniej w grupach o wyższym dochodzie). Rozróżnienia tego rodzaju są z konieczności mgliste, jeżeli jednak papierosy, gazety, telewizja, napitki, krem do golenia, róż do ust, prestiżowe mieszkanie, modny krój ubrań itc. mają zaspokoić nie-biologiczne potrzeby — a biologicznie potrafimy się bez nich obejść — kierujemy się psychicznymi potrzebami, wydając większość naszych pieniędzy. To oczywiście samo w sobie nie zasługuje na nagane, tylko że, niestety, procesy dzięki którym powstaje i znajduje zaspokojenie wiele z tych potrzeb, przywodzą na myśl dzisiejszą masową produkcję chleba.

W młynie i piekarni pozbawia się chleb jakiegokolwiek smaku i wszystkich witamin. Niektóre witaminy następnie się dodaje (smak zapewnia reklama). Zupełnie podobnie dzieje się ze wszystkimi masowo produkowanymi artykułami. Nie mogą one być wyrazem indywidualnego smaku ani producentów ani konsumentów. Stają się bezosobowymi przedmiotami, choć są pseudo-personalizowane. Producenci i konsumenci przechodzą przez młyn masowej produkcji, homogenizuje się ich tam i odbarwia — choć nie wydaje się rzeczą możliwą zastrzyknąć znowu startą na proszek indywidualność, tak jak dodaje się witaminy do chleba²². „Human relations” w przemyśle starają się to właśnie zrobić. Zapewne odpowiadają potrzebom i mogą być pomocne, podobnie jak chemiczne środki nasenne i podniecające. Nie wydaje się jednak, aby jakakolwiek taśma montażowa — choćby puszczali ją w ruch specjaliści z „human relations” — mogła dać coś innego niż tylko złudę indywidualności.

Aby produkować więcej, ludzie pracują w od-indywidualniających warunkach i w nagrodę za to mają wyższy dochód oraz więcej wolnego czasu. Mogą więc konsumować więcej. Ale jako konsumenci muszą również pozbyć się indywidualnego smaku. Z dobrodziejstw masowej produkcji korzysta się tylko łącząc anty-indywidualną pracę z równie anty-indywidualną konsumpcją. Im bardziej rozrywa się fizycznie więź pomiędzy zarobkiem i wydawaniem, tym bardziej zdaje się być ona mocna psychicznie. Jeżeli nie uda się poskromić osobowości w godzinach pracy czy po godzinach pracy, to drogo kosztuje. Tak wreszcie pro-

22. Choć książki o tym „Jak stać się indywidualnością”, „Jak zdobyć osobowość” — czyli książki zapewniające, że stosując ogólny przepis wypieczy się oryginalne ciastko — są równie częste w kulturze popularnej, jak restauracje ogłaszające „domową kuchnię”.

dukcja standardowych przedmiotów przez ludzkie osoby wymaga również produkcji standardowych osób.

W sensie materialnym takie wyrabianie, pakowanie i dystrybucja osób, życia, na taśmie montażowej, już się odbywa. Większość ludzi gnieździ się w masowo produkowanych, tymczasowych mieszkaniach przez całe życie. Rodzą się w szpitalach, żywią się w kafeteriach, żenią się w hotelach. Po ostatnim leczeniu umierają w szpitalach, krótko zajmują przedział w przedsiębiorstwie pogrzebowym i wreszcie są spalani w krematoriach. Przy każdej z tych okazji — a przy ilu jeszcze innych — osiąga się wydajność i oszczędność, natomiast znikają cechy indywidualne i ciągłość. Jeżeli ktoś żyje i umiera bez ciągłości, byle jak, w anonimowym otoczeniu, nie może już zidentyfikować się z niczym, nawet ze sobą samym, a być przywiązany do czegoś, nawet do własnej indywidualności — to nieekonomiczne. Rytm indywidualnego życia traci autonomię, spontaniczność, niczym się nie wyróżnia, jeżeli jesteśmy włączeni w strumień ruchu i posuwamy się według narzuconego przez masę tempa, jak to dzieje się z nami, kiedy jedziemy do pracy, ku rozrywce czy gdziekolwiek. Czerwone i zielone światła nakazują zatrzymywać się i ruszać, i choć zdaje się nam, że prowadzimy samochód, jesteśmy prowadzeni. Zatrzymać się z własnego popędu, krzyknąć: *Verweile doch Du bist so schön!* może nie zgubi duszy nowoczesnego Fausta ale na pewno spowoduje zator.

Kto wie, czy jedną z przyczyn przestępczości — sposób wyrwania się z szeregu — nie jest to właśnie, że niektórzy wolą siedzieć w więzieniu od czasu do czasu niż być więźniami rutyny. Zbrodnia, przez swoją irracjonalność, może być protestem przeciwko podporządkowaniu indywidualnych porywów nakazom społecznej wydajności. Anonimowe społeczeństwo wywołuje również trzy następujące reakcje:

1) Wzrósł prestiż aktorstwa. Naszą tęsknotą jest wcielić się w jakąś postać, mieć imię — lepszy pseudonim niż brak imienia, lepszy zapożyczony charakter niż żaden, lepiej udawać jakąś osobę niż nigdy nie czuć się jak osoba. Że można być sobą nie przychodzi do głowy, bo jedyne *ja* nam znane jest puste i musi zostać wypełnione z zewnątrz.

2) Próby żeby stać się interesującym (nieświadomie chce się obudzić własne zainteresowanie) kupując gotową indywidualność, a więc „żądając przysłania” broszury, „zapisując się”, „przygotowując się” czy „zwiedzając”.

3) Nieosobowe i abstrakcyjne przedmioty oraz użytkowe stosunki są mile „personalizowane”, mają jak gdyby zrównoważyć brak personalizacji w życiu jednostki.

Nie należy jednak patrzeć na de-indywidualizację jako na ponury, zamierzony czy narzucony, proces. Wkrada się ona stopniowo dzięki gospodarczym korzyściom i dotknięci nią nie zdają sobie z tego sprawy choć symptomy są uchwytne. Większość ludzi, żywionych homogenizowaną papką, nigdy nie kosztowało twardych pokarmów i nie wyostrzyło sobie zębów. Czują niejasny niepokój, niedosyt, ale nie wiedzą za czym tęsknią i nie umieliby tego ani pogryźć ani strawić, gdyby się do tego dorwali. Kucharze trudzą się bez ustanku wertując wszelkie możliwe przepisy znane na świecie i przyrządzając wciąż nowe potrawy. Ale te zawsze są kleiste, bo gnieciono, mieszano, tłuczono, podgrzewano i ochładzano ich składniki aż została miazga.

Masowe środki przekazu : wyłączenie sztuki

Zajmijmy się krótko kuchniami, w których przyrządza się „rozrywkę” — filmem, radiem, telewizją.

Masowe środki przekazu nie mogą nikomu się narażać, stąd szereg ograniczeń, choć mniej ważnych niż pozytywne przepisy, niemniej dość istotnych. Możemy pominąć uciążliwe reguły — zakazane słowa, sytuacje, postęпки²³, ale niebezpieczne skojarzenia (a jest ich mnóstwo), jakich środki przekazu muszą unikać, zasługują na wzmiankę.

Nie wolno urażać żadnej rasowej, zawodowej, narodowej, gospodarczej, politycznej etc. grupy. Stąd : czy zły człowiek może być Żydem ? mańkutem ? fajkarzem ? Czy może zginąć w wypadku samolotowym ? Czy łajdak może mieć pewne zalety właściwe także nie-łajdakom a bohater cechy niesympatyczne ? Inaczej, czy zarówno łajdak jak bohater mogą być ludzcy ? Dramaturg albo autor skryptu może nie mieć żadnego podstępного zamiaru, może wcale nie utrzymywać, że Żydzi są źli, czy że wszyscy źli ludzie są mańkutami albo że wszyscy palą fajkę.

23. Rytuał nakazuje przestrzegać skromności. Ale w podstępny, oblesny, a nieraz obrzydliwie słodki sposób programy potrafią być niezgorzej pornograficzne. Z religijnym pietyzmem chroni się natomiast sentymentalizm i *clichés* publiczności : „Do diabła z Bożym Narodzeniem” wywoła większy telewizyjny skandal niż najbardziej nieprzyzwoity wygibas.

Może wcale nie występować w obronie bigamii ani zapewniać, że samoloty są niebezpieczne czy też że wszyscy powinniśmy być ateistami. Józef Conrad swego „Murzyna z załogi Narcyza” nie pomyślał jako anty-murzyńskiej broszury, podobnie jak Szekspir nie pomyślał „Otella” jako traktatu przeciwko chusteczkom do nosa (w obronie papierowych chusteczek „Kleenex”?). Co z tego. Istnieje niebezpieczeństwo, że utwór zostanie tak zrozumiany. W postaciach Schyloka i Fagina²⁴ Szekspir i Dickens tworzyli indywidua, doświadczenia, idee i, w przeciwieństwie do skrypto-pisów i propagandystów, nie zalecali ich jako ostrzeżeń, wskazówek działania i myślenia. Jednakże grupy, które naciskają na środki przekazu i domagają się ograniczeń, nie są w błędzie. Bo odbiorcy skłonni są tak reagować, jakby otrzymali takie wskazówki.

Odbiorcy masowych środków przekazu przyzwyczajeni są, że sprzedaje się im towary, stereotypy, przepisy na sposób życia — nową witaminę na ich znużenie i niepokój czy nowy pomysł na zawiązanie romansu. I odbiorcy zwykle mają słuszość: ta sama aktorka, która właśnie błagała w *soap-opera* męża, aby nie opuszczał jej i dzieci, błaga równie szczerym i osobistym tonem, aby kupowano ubezpieczenia czy perfumy. Bohaterowie małego chłopca doradzają mu zażądać od mamy kupna tego czy innego przedmiotu (a nawet jeżeli nie żądają, ktoś sprzeda chłopczykowi futrzaną czapkę, jaką nosi ukochany Davy Crockett). W wielu informacyjnych programach reklama jest celowo pomieszana z „aktualnymi” wypowiedziami. Nawet niezawodowcy — przywódcy polityczni, znani powieściopisarze, głośni ludzie „przeciętni” — dźwięcznie deklamują swoje poglądy na ten czy inny gatunek mydła, piwa czy Boga: „W to wierzę”. Linia dzieląca opinie i postacie przedstawione jako fikcyjne od tych, które przedstawia się jako „realne” staje się mglista i odbiorcom mieszają się w głowie ogłoszenia, zachęty, czy przepisy życiowe pochodzące od sztuki. W takim kontekście publiczność nie może przyjmować sztuki jako czegoś doświadczanego indywidualnie, nie dostrzega, że życie w sztuce ujmowane jest z pewnej perspektywy. Sztuka traci wartość. Nie szanuje się jej swoistych praw, natomiast sprowadza się ją do szeregu porad i opinii o tym jak się zachowywać, poczem akceptuje się ją albo odrzuca na jej zasadzie.

24. Kontrowersja kiedy sfilmowano „Olivera Twista”. Albo kontrowersje o nowele w dialekcie etc.

Manażerowie zarządzający środkami przekazu są równie gorąco przekonani, że trzeba coś sprzedawać, jak odbiorcy. Ta wiara sięga dalej niż handlowe pobudki, które leżą u jej źródła. Stacje wychowawcze albo należące do stowarzyszeń, choć nie nadają handlowej reklamy, zażywają niemal tyle samo czasu na próby niehandlowej sprzedaży czegokolwiek, co stacje handlowe. Sprzedają siebie, albo swój program, albo zapowiedzi na następny tydzień — wszystko jedno co, byle się sprzedawało: „prosimy słuchać nas jutro”, „żądajcie naszej broszury”, „róbcie to albo nie róbcie tego” — słuchacz musi zawsze być pouczany, przyciągany albo popychany w jakimś kierunku²⁵.

W jaki więc sposób odbiorcy mogą pojąć, że postać taka jak Shylock po prostu *j e s t*? Postać, tak jak znają ją odbiorcy, istnieje zawsze w jakimś celu. Wynajduje się postać, żeby coś sprzedać: punkt widzenia, dany produkt czy siebie. Nigdy nie jest ona celem samym w sobie. Stąd publiczność zawsze pyta: *Should we buy that line?* — „czy mamy kupić (obrać) tę linię?” I prawie niemożliwością jest coś przedstawić nie zakładając milcząco, że zaleca się to nabywcom. Sztuka, podobnie jak miłość, może być jednak tylko osobistym, ciągłym, wzajemnym stosunkiem. W przeciwnym razie sztuka zmienia się w rozrywkę — często nudną rozrywkę — tak jak z miłości zostaje tylko sex albo prestiż. Nie znaczy to, że sztuka nie powinna dawać rozrywki. Ale nie zmierza do niej celowo, tak jak nie zmierza do niej miłość. Sztukę (i miłość) trzeba odczuwać, nie można jej fabrykować, starając się utrafić w smak odbiorców. Dania zalecane przez środki przekazu przygotowuje się dla konsumentów, spragnionych zabawy, podczas gdy sztuka (czy miłość) pragnie samego dzieła (albo osoby).

Układ okoliczności pozwalający na doznania artystyczne jest w ogóle czymś rzadkim w naszym społeczeństwie i trudno spodziewać się, aby dotarli do tych doznań odbiorcy masowych środków przekazu. Publiczność ta jest rozproszona i niejednolita, a choć słucha często, robi to przypadkowo, dorywczo, gotowa przerwać w każdej chwili, jeżeli natychmiast jej nie zachwycą

25. Zauważmy też, że w granicach zakreślonych przez ich charakter nie-handlowe stacje starają się bardziej o ilość odbiorców niż o ich kształcenie czy wtajemniczanie. Muzyka klasyczna — ale, tam gdzie to tylko możliwe, popularni klasycy w popularnych wersjach, z całą ogłoszeniową techniką, a więc np. „temat” (znak handlowy) wyrwany z jakiejś symfonii i używany stale jako wprowadzenie do „audycji symfonicznych”, kaleczenie dzieł sztuki etc.

i nie zabawia. Łapie się na krzykliwe i łatwe ponęty, afisze, serijną prozę. To uwarunkowanie wymaga obłądnej mieszaniny rzeczy ważnych i drobiazgów, bomb atomowych, przebojów, symfonii, łatwych opowieści, girłasów, dyskusji przy okrągłym stole i dowcipów. Razem : rozrywka ²⁶. Jeżeli wplątuje się w to sztuka, jest pojmowana jako zabawa albo propaganda. Shylock byłby zrozumiany jako antysemicki stereotyp. Masowe środki przekazu muszą liczyć się z odbiorcami i znając ich, postępowałyby nieodpowiedzialnie lekceważąc nieporozumienia jakich mogłyby być powodem. Muszą więc pomijać wszelkie ludzkie przeżycia zdolne wywołać nieporozumienie, wyłączając i przeżycia i formy, jeżeli nie są oczywiste i powszechnie uznane. To znaczy nie wolno im dotknąć przeżyć, którymi zajmuje się sztuka, filozofia i literatura : istotnych, coś znaczących przeżyć, ujętych w odpowiedniej dla nich, coś znaczącej formie. Gdyż wtedy pojawia się rzecz nowa, wątpliwa, trudna, może obrażająca, a w każdym razie łatwo rozumiana opacznie. Nie jest zadaniem sztuki czynić to co oczywiste i uznane jeszcze bardziej oczywistym i uznanym. W tym właśnie punkcie zaczyna się sztuka a kończą się masowe środki przekazu.

Udając powagę, masowe środki przekazu muszą stawiać pseudo-problemy i rozwiązywać je przy pomocy banałów. Nie mogą tykać rzeczywistych problemów i rzeczywistych rozwiązań. Wątki wyładowuje się akcją, która maskuje kruchość i mglistość znaczeń oraz problemów. Podobnie też, aby zamaskować brak indywidualności, każdą postać i każdą sytuację przybiera się w mnóstwo szczegółów i manieryzmów. Zwykle jednak im bardziej realistyczna jest charakterystyka, tym mniej realna jest postać i sytuacja i tym mniej nam mówią. Drobiazgowy realizm nie zastąpi ciężaru gatunkowego. Masowe środki przekazu srożą się przeciwko grzechowi i złu, czyli przeciwko temu, co się za zło i grzech uważa. Nie mogą jednak podawać w wątpliwość rzeczy nie uznanych za złe, ani narażać się na zarzut, że popierają rzeczy odczuwane jako złe. Nawet „Rigoletto”, gdyby operę tę napisano teraz, nie można by jej było nadać przez radio, bo zbrodnia i niemoralność tam popłacają i koniec jest nieszczęśliwy dla wszystkich z wyjątkiem łajdaka ²⁷.

26. Nie-handlowe stacje i tu robią to samo choć bardziej nudnie, mieszając dentystykę i Dantego.

27. Klasyków można pokazywać od czasu do czasu bo są sterylizowani przez oddalenie. Tolerancja to hold jaki niewiedza składa reputacji. Ciekawe, że pierwszy cenzor obawiał się politycznej wywrotowości „Rigoletta”. Nie

Walka z legalną cenzurą, ze zorganizowanym naciskiem grup, z agencjami reklamy, jest rycerska i romantyczna — ale i daremna, jak walka człowieka z własnym odbiciem w lustrze. Te instytucje starają się jedynie dawać to, czego ludzie chcą i zapobiegać wszystkiemu, co mogłoby ludzi urazić²⁸. Może są przykre ale bez nich niewiele by się zmieniło. Policjanci nie tworzą prawa, choć są nieraz atakowani przez nielicznych, którzy prawu rzucają wyzwanie.

Sama natura masowych środków przekazu wyklucza sztukę i wymaga surogatów czyli kultury popularnej. Chociaż „kodeks produkcji” Haysa stosuje się tylko do filmu, określa zasady jakich wszystkie środki muszą przestrzegać: „Poprawne standardy życia, dostosowane jedynie do wymagań dramatu i rozrywki”. Niewątpliwie „poprawne” to uznane przez większość odbiorców za poprawne²⁹. Wolno pokazywać cokolwiek, byle nie przygnębiało to i nie urażało odbiorców i nic poza tym. „Poprawne standardy życia” wyłączają sztukę (z wyjątkiem niektórych klasyków)³⁰. Bo sztuka musi odbiegać od przyjętych tj. obiegowych poglądów moralnych i estetycznych, w każdym razie takich, jakie istnieją w umyśle odbiorców. Sztuka zawsze jest świeżą wizją świata, nowym przeżyciem, stwarzaniem życia. Jeżeli nie przełamuje czy nie rozwija czy nie odnawia w jakimś ważnym aspekcie tradycyjnych, obyczajowych, uznanych wzorów, moralnych czy estetycznych, jeżeli zamiast tworzyć powtarza, nie jest sztuką³¹. Jeżeli natomiast nią jest, popada w konflikt z „poprawnymi standardami życia”, jakich muszą przestrzegać środki przekazu.

przyszło mu do głowy zajmować się istotną treścią sztuki, obrazem ludzkiego losu, miłości, zbrodni, okrucieństwa. Sytuacja się odwróciła. Trudno o lepszą ilustrację do naszej tezy.

28. Nie zawsze odgadują trafnie. Ale kto by to umiał? W ich interesie jest trafna ocena, pomijając dość drobne uboczne interesy sprzyjające zorganizowanej opinii. Co do tych, powołujemy się na zasadę *de minimis non curat scriptor*.

29. Choć niekoniecznie przestrzegają tych standardów w praktyce.

30. Publiczność w przeszłości była dość jednolita i przyzwyczajona do rozwijanych artystycznych tradycji, podczas gdy publiczność masowa wywodzi się z wielu tradycji albo jest bez tradycji. Dlatego część jej mogłaby oburzyć się na spektakl, który, choćby nie zawierał nic nowego, dla niej byłby nowy i rażący. Stąd masowe środki pokazują nawet klasyków w okaleczonej formie, niekiedy wyprowadzając im wewnętrzną albo odwracając moral. Na przykład „Annę Kareninę” musiano wycofać i złagodzić przez dodanie szczęśliwego zakończenia.

31. Nie twierdzimy, że nowe wzory są lepsze. Jedynie że są nowe.

Masowe środki nie mogą więc zastanawiać się nad losem człowieka, tam gdzie warto się nad nim zastanawiać. Nie mogą podważać przyjętego stylu życia ani jakiegoś powszechnie uznanego prawidła. Z pewnością, często atakują to i owo, pozwalają ścierać się opiniom. Stanowi to część naszego stylu życia, tak długo, jak długo atak zwrócony jest przeciwko grzechowi i złu oraz prowadzony w przyjęty sposób. Masowe środki popierają „poprawne standardy życia” podczas gdy sztuka, zamiast popierać poglądy, tworzy. Wizje dramaturga czy powieściopisarza, jeżeli zostają sfilmowane albo nadane przez radio, nie mogą odbiec od „poprawnych standardów” i muszą zapewniać rozrywkę. Muszą poddać się smakowi odbiorców. Nie mogą go formować. Cnota musi triumfować bawiąc — cnota, czyli to, co odbiorcy uważają za cnotę.

Potęga konsumentów

Poeci, jak sądził Shelley, są „nieuznanymi prawodawcami świata”. Poeci Shelleya pisali dla nielicznych, którzy zadawali sobie trud, aby ich rozumieć³². Zwracali się do odbiorców znających i ceniących rozwijane przez poetów tradycje. Wyższą kulturę pielęgnowano w specjalnych instytucjach — na dworach, w klasztorach, w kościołach, uniwersytetach — a trudnili się tym ludzie poświęcający całe życie rozwijaniu jej tradycji, ani izolowani ani otoczeni przez masy spragnione rozrywki. (Zresztą nie można było się zwracać do mas z braku środków). Artysta nie potrzebował troszczyć się o nic poza samym dziełem, nie odciągała go żadna pokusa³³. Poeci, malarze czy filozofowie należeli do grupy, dla której produkowali, jak wtedy większość

32. Rozumienie sztuki zawsze nastęrczało trudności. „Mądry bez wątpienia jest ten kto zgaduje co każde słowo w mojej pieśni znaczy”, pisał prowansalski trubadur Marcabru. Przeciętny Ateńczyk słabo rozumiał tragiczne misteria (nie bardziej niż przeciętny katolik rozumie Mszę) a przeciętny Rzymianin Horacego — który przecie powiedział: *Odi profanum vulgo et arceo*. Nie, nowoczesna poezja nie jest na ogół trudniejsza *per se* niż poezja kiedykolwiek. Tak się jednak zdarzyło, że żąda jej zrozumienia większa niż dawniej ilość czytelników za słabo przygotowanych i nie umiejących zdobyć się na konieczny wysiłek. A jeżeli jest dla nich za trudna, no, to wina poety. Oczywiście jest to np. w książce I. A. Richards'a „*Practical criticism*”.

33. Bywały okresy cenzury i należało liczyć się z gustami poszczególnych protektorów. Jeżeli jednak ograniczano ekspresję, rzadko przepisywano jaka ma być. A zwłaszcza nie zmuszano żeby dzieła były łatwe dla odbiorców.

ludzi, czy chodziło o chłopów, rzemieślników czy artystów. Stosunki pomiędzy producentem kultury i jej konsumentem były tak osobiste (jak w ogóle stosunki pomiędzy producentem i konsumentem) że trudno byłoby mówić o nieosobowym rynku, na którym jeden sprzedaje, inny kupuje.

Zarówno w wyższej jak w ludowej kulturze, każdy zamknięty, autonomiczny świat — dwór czy wioska — polegał na swoich własnych wykonawcach czy odkrywcach w dziedzinie sztuk i nauk, a ci z kolei polegał na swoim otoczeniu. Każdy region czy dwór utrzymywał swoich muzyków, podobnie jak utrzymywał swoich rzemieślników. Wzajemna osobista zależność miała złe i dobre strony, jak zwykle w bardzo bliskich stosunkach. Michał Anioł i Beethoven zależeli od dokuczliwych mecenasów bardziej niż byliby zależni dzisiaj. Jednakże smak i wymagania tych mecenasów były bądź co bądź indywidualne a nie przeciętne. Ludowa kultura rosła sama, bez pomocy zawodowców. Wyższą uprawiano jak sad czy ogród. Zarówno jednak ludowa jak wyższa kultura wyrastały od środka, wewnątrz grup, wyróżniały je i pozostawały ich własnością.

Wyższa kultura była całkowicie opanowana przez ludzi o wysokim prestiżu, potężnych i zamożnych — przez grupę elity, a ta grupa dominowała zarazem nad polityką i społeczeństwem w ogóle³⁴. Określała ona co należy produkować również w kulturze i nakładała haracz, nieraz uciskając i łupiąc masę rządzonych.

Z rozwojem przemysłu elita jako grupa straciła potęgę. Szerokie masy konsumentów teraz określają co ma być produkowane. Zyskuje się dzisiaj prawa elity czy miejsce przywódcy, zabiegając o względy mas, a nie łupiąc je czy uciskając. Szlachcic mógł się bogacić rabując swoich chłopów (zabierając od nich)³⁵. Ale przemysłowiec zarabia miliony, sprzedając farmerom (wymieniając z nimi). A swemu przedsiębiorstwu pomaga, dając swoim klientom w programach telewizyjnych zabawiaczy, jakich sobie życzą. Ci z kolei wchodzi w szeregi elity, bo podobają się masom. Tak samo politycy.

Elita już nie określa co należy produkować ani nie dominuje nad społeczeństwem pod innymi względami. Jeżeli jest elitą to dlatego, że produkuje towary które się sprzedają, obliczone

34. We wszystkich przed-industrialnych społeczeństwach dystans pomiędzy elitą i innymi grupami był większy a płynność grup mniejsza niż dzisiaj.

35. Jak również chroniąc ich od innych rozbójników i od walk pomiędzy sobą.

na przeciętną smaku. W kulturze elita ani nie narzuca smaku ani nie pielęgnuje własnego. Wystawia na sprzedaż i pomaga homogenizować i rozprowadzać kulturę popularną — tę, która podoba się ludziom przeciętnym — przy pomocy środków przekazu. Zmiany w podziale dochodu, ruchliwość, postęp transportu, ekonomia masowej produkcji przyczyniły się, jak to już mówiliśmy, do osłabienia indywidualnych konsumentów. Ale siła konsumentów jako grupy zwiększyła się a producentów jako grupy zmalała.

Wraz z wynalazkiem masowych środków przekazu, masowy rynek kulturalny stał się możliwy. Oszczędności, uzyskane dzięki masowej produkcji samochodów, pozwalają na masową produkcję rozrywki. Producenci kultury popularnej pracują dla tego nowego masowego rynku. Kultura popularna nie *w y r a s t a* wewnątrz jakiejś grupy. Fabrykuje ją jedna grupa — w Hollywood czy w New Yorku, żeby ją sprzedać na anonimowym rynku. Produkt musi odpowiadać przeciętnym upodobaniom, a jeżeli traci na spontaniczności i indywidualnym charakterze, wyrównuje to jego przystępność i taniość. Twórcy kultury popularnej nie są wyniosłą grupą „nieuznanych prawodawców”. Z pomiarów Hoopera odgadują czego ludzie chcą. W pierwszym rzędzie są sprzedawcami. Sprzedają rozrywkę i produkują z myślą o sprzedaży. Twórcy wyższej kultury nie są już chronieni od wymagań masowego rynku przez wykształconą elitę, jak byli jeszcze w dziewiętnastym wieku (a brak już zwartych, oddzielnych wspólnot, gdzie mogłaby rosnąć kultura ludowa). Nie utrzymują już osobistych stosunków z odbiorcami i nie prowadzą ich jak się „prowadzi rozmowę”. Wychowawca-osoba jest znacznie bardziej zależny od kilku osób niż wykładowca w telewizji. Ale jego wpływ na ucznia jest również o wiele większy niż wpływ telewizyjnego wykładowcy na jakiegokolwiek ucznia.

Dzisiaj producent filmowy, śpiewak albo pisarz znacznie mniej zależy od indywidualnego klienta, wioski czy dworu, niż niegdyś. Ale zależy znacznie bardziej od przeciętnego smaku i może wpłynąć nań znacznie mniej. Nie musi utrafić w nicość indywidualny smak — nawet nie w swój własny. Nie jest zaangażowany w rozmowę. Jest jak mówca na masowym wiecu, starający się zdobyć publiczność pochlebstwem ³⁶.

36. Zwłaszcza potęga konsumentów jest głównym tematem Ortegi y Gaseta w jego „Buncie mas”. De Tocqueville również widział rozwój „publicznej opinii” podkreślając jednak głównie polityczne przyczyny i skutki.

Dlaczego Brooklyn, o ileż bogatszy i większy, o ileż bardziej wykształcony, oświecony i mający więcej wolnego czasu — produkuje kulturalnie znacznie mniej niż niegdyś Florencja? Chociaż brak popytu na wyższą kulturę ze strony masowych środków przekazu wywiera tu wpływ, nie wyjaśnia jeszcze dlaczego tej wyższej kultury jest tak mało. Ostatecznie istniała ona zanim wynaleziono masowe środki. Żeby wytłumaczyć uwiąd wyższej kultury i kultury ludowej musimy wziąć pod uwagę siłę, z jaką masowy rynek przyciąga artystów. Ta siła przyciągania, nieobecna w dawnych czasach, wyjaśnia dlaczego artyści są bardziej rynkowo-zorientowani a mniej artystycznie-zorientowani, dlaczego tworzą raczej dla anonimowych klientów niż dla samego dzieła, dlaczego masowy rynek zaczyna przenikać do ich wnętrza i zagarnia talenty, które mogłyby się poświęcić wyższej kulturze³⁷.

Czyniąc swój produkt tanim i bardziej przystępnym Dante nie zyskałby sukcesu ani prestiżu, jak może to zrobić dzisiejszy artysta. Gdyby „Boskiej Komedii” nadał tytuł „Plotki z Florencji” nie sprzedalby o wiele większej liczby egzemplarzy. Rynek był szczupły, źle to czy dobrze, ale masowego rynku nie było i nie było techniki dającej korzyści masowej produkcji. Gdyby Dante napisał *best-seller* bardziej pojętny dla czytelników niż jego poemat, i tak nie można by było sprzedawać go taniej (przeciwnie, cena mogłaby się podwyższyć). Dzisiaj jednak, im bardziej coś się podoba, tym tańsze to jest dla konsumenta i tym bardziej zyskowne dla producenta. Proporcjonalnie zwiększa się pokusa dostosowania się do przeciętnego smaku, poświęca się własny smak (albo się go nie rozwija).

Producent dawniej niewiele zyskiwał jeżeli kaleczył czy osłabiał swój talent. Dantego nie kusiło, aby pisać dla „Sports Illustrated”, streszczać swoje dzieło dla „Reader’s Digest” czy przerabiać je na film. Nie miał szczęścia pisać telewizyjnych

37. To rozumowanie może pomóc wytłumaczyć dlaczego nawet w dziedzinie nauk ścisłych amerykańskie sukcesy polegały głównie na zręcznym zastosowaniu i masowej produkcji wielkich wynalazków zrobionych gdzie indziej. Wolno to powiedzieć nawet o radarze, penicylinie i rozbiciu jądra atomu. Nie żeby Amerykanie mieli mniej talentu do czystych badań. Po prostu ich talenty bardziej pociągało zastosowanie. Różnica w materialnych korzyściach była znaczna. Teraz, kiedy w pełni zrozumiano pragmatyczne znaczenie czystej teorii, wolno oczekiwać zmiany, ale następuje ona z utylitarnych zasadniczo powodów.

skryptów, nowel w stylu „Saturday Evening Post”, reklam czy artykułów w gazetach. Jeżeli umiał pisać, nie miał innej alternatywy jak starać się wydobyć z siebie tyle, na ile pozwalał mu talent³⁸. Istniały naturalnie polityczne i religijne naciski, dotyczące wyrażanych przez niego filozoficznych idei. Ale żaden masowy rynek nie skłaniał go do przycinania formy w jakiej zamyslał idee, tak aby ją uzwyklić i aby przeciętny czytelnik rozumiał ją bez wysiłku. Dzisiaj alternatywy i pokusy są bardzo rzeczywiste. Zyski, jakie zapewnia masowy rynek, są olbrzymie, a nie mniejsze ograniczenia twórcy, żeby się tak wyrazić, wyrobniczej, literatury. Realny dochód producentów, którzy nie schlebiają masowemu smakowi, spadł jeszcze bardziej niż realny dochód indywidualistycznie usposobionych konsumentów. Cole Porter opisał tę sytuację (a o brak popularności trudno go posądzić):

*Why be a great composer with your rent in arrears?
Why be a major poet and you'll owe it for years!
When crowds will pay to giggle
If you wiggle
Your ears... *).*

Nasze społeczeństwo nie traktuje może twórcy wybitnych dzieł sztuki gorzej niż traktowano go w przeszłości. Ale twórcę sztuki popularnej traktuje o tyle lepiej, że pokusa staje się niemal nieodparta. Nie było jej dawniej. A łatwiej było oczywiście starać się podobać tylko sobie, kiedy za podobać się innym brakło jakiegś wyjątkowo dużej nagrody. Talent na ogół bywa dość elastyczny.

Niektórzy upierają się, aby pozostać sobą, ale pokusy są niezliczone i występują w niezliczonych przebraniach. Zresztą izolacja nie jest zdrowa dla twórczego procesu. Jeżeli nie ma odbiorców, zdolność i wola komunikowania się z innymi zostaje zahamowana, a obrona przed pokusami kultury popularnej zużywa wiele energii potrzebnej w twórczości. Artysta, który nie

38. Zawsze chyba istniała możliwość wyrobnictwa. „Grub Street” pojawia się w XVII wieku. Jakiś rodzaj wyrobnictwa istniał zapewne również w czasach Dantego. Różnica jest jednak ogromna, choć, jak różnica pomiędzy pokusą zdobycia 1 dolara i 1.000.000 dolarów — tylko ilościowa.

*) Po cóż być wielkim kompozytorem i zalegać z komornem? Po cóż być wybitnym poetą i nie mieć na komorne przez lata, jeżeli tłumy zapłacą żeby chociaż kiedy poruszysz uszami. (Przyj. tłum.).

chcąc pracować dla masowego rynku spycha siebie na margines, nie zdoła tworzyć tego, co tworzyłyby gdyby masowego rynku nie było. Można woleć monolog niż mowę na masowym wiecu. Monolog jednak nie jest rozmową³⁹.

Nie musimy wcale twierdzić, że smak mas jest gorszy niż dawniej. Jedynie stał się ważniejszy dla potencjalnych producentów wyższej kultury, o tyle ważniejszy, że izoluje ich albo wypycha na masowy rynek. Zły czy dobry, smak mas nie przeszkadzał w tworzeniu wyższej kultury dopóki masowy rynek nie zaczął przyciągać tak silnie jak obecnie.

Sam smak masowy został prawdopodobnie skażony przez jednolicące i zgubne dla tradycji procesy omówione wyżej. Kultura ludowa zawierała pewien zespół potencjalnych możliwości, ale do ich rozwinięcia potrzeba osobistych i właściwych wspólnotie stosunków a te industrializm zniszczył. Inny jednak zespół możliwości, dzisiaj w pełni rozwijany przez masowe środki przekazu, istniał zawsze (i był przedmiotem skarg, mniej więcej od czasów Platona)⁴⁰.

Masowe środki wystarczają, aby ujawnić te możliwości i pokonać ludową (oraz wyższą) kulturę. W pełni dojrzały industrializm nie jest niezbędny, choć zapewne potrzeba go, aby tworzyć (nie rozpowszechniać) kulturę popularną. Kiedy nie-przemysłowe społeczeństwo, jak w zapadłych zakątkach Pakistanu, Hiszpanii, Burmy czy Ceylonu, importuje filmy, łatwo zajmują one miejsce ojczystych sztuk i obrzędów, zarówno u wyższych

39. A klika na marginesie nie jest elitą, choćby się za taką podawała. Może powinna nią być. Ale jako fakt społeczny nie jest nią dopóki społeczeństwo nie przyzna jej takiego statusu. Zajmujemy się tutaj uznaniem wartości a nie samą wartością.

40. Industrializm jest warunkiem kultury popularnej, która zmywa kulturę wyższą i ludową. Nie twierdzimy jednak, że bez industrializmu nie może być złego smaku. Nikt, kto oglądał freski w Pompei i badał Rzym z okresu jego dekadencji, nie zdoła oprzeć się niektórym porównaniom z naszą kulturą popularną — przeprowadzali je Arnold Toynbee, Guglielmo Ferrero i M.I. Rostowcew. W istocie były podobieństwa, w urbanizacji, ruchu ludności i handlu. Ponieważ jednak brakło maszyn, które by ją rozpowszechniły, rzymska „kultura popularna” była sprawą dość lokalną, choć wystarczała aby zniszczyć rzymską wyższą kulturę, nigdy zbyt obfitą. Nasza kultura popularna ma się tak do jej protoplastów jak odrzutowiec do dyliżansu. Bez cudów nowoczesnej techniki mogłyby być tłumy i mogłyby upadać tradycja. Ale całkowite, wszechobecne i (przynajmniej potencjalnie) trwałe od-indywidualizowanie było niemożliwe. Pierwiastki kultury popularnej zawsze istniały w historii. Niech historycy oceniają ich siłę w poszczególnych epokach. Nowe jest to, że dzięki industrializmowi przewaga kultury popularnej jest nieunikniona.

jak u niższych klas. Produkt przemysłowy, dostosowany do przeciętnej smaku, bardziej pociąga niż najlepsza nawet kultura ludowa czy wyższa i to niemal wszędzie.

Niezależnie od stopnia uprzemysłowienia inwazję kultury popularnej ułatwiają dwa warunki: 1) brak silnych, zakorzenionych tradycji kultury wyższej i ludowej z przed-industrialnego okresu. Na przykład w Stanach Zjednoczonych te tradycje, tam gdzie istniały, zostały zmiecione przez napływ wielkich mas o różnorodnych tradycjach, mas, które homogenizowała kultura popularna. Rodzime tradycje nie tkwiły mocno w tych masach. (Było wśród nich niewielu przedstawicieli wyższej kultury. A kultury ludowe nie mogły się przystosować do miejskiej cywilizacji przemysłowej). 2) Nagłość uprzemysłowienia, jego fragmentaryczność, a zwłaszcza wkroczenie masowych środków przekazu zanim cała produkcja została uprzemysłowiona. Te dwie hipotezy — gdyż z konieczności są to tylko hipotezy — mogą pomóc w wyjaśnieniu dlaczego kultura popularna jest tak wszechobecna w Stanach Zjednoczonych i tak łatwo przenika do zacofanych gospodarczo krajów, podczas gdy w Anglii, najstarszym kraju przemysłowym, przetrwały spore, choć nadkrużone, wyspy ludowej i wyższej kultury.

Rola uniwersytetów i fundacji

Niewątpliwie uniwersytety i fundacje dostarczają wyższej kulturze jakiegoś, choć niepewnego, schronienia. Nie mogą całkowicie oprzeć się infiltracjom kultury popularnej i, dając wyższej kulturze przytułek, równocześnie ją zamykają w swoich murach. Niemniej często prowadzą godną podziwu walkę opóźniającą⁴¹.

Jest jednak, niestety, różnica pomiędzy wspaniałomyślnością fundacji i wspaniałomyślnością Mecenasa czy dworu Medicis. Administratorzy fundacji zawsze pamiętają, że wydają powierzone im pieniądze. Wiedzą, że muszą się z nich wyliczyć. Usi-

41. Obserwujemy nieodporność fundacji i uniwersytetów na infiltrację kultury popularnej i ich zasadniczą niezdolność zastąpienia gruntu, na którym wyższa kultura rosła dawniej. Obraz fundacji i uniwersytetów jest z konieczności jednostronny, bo rozpatrujemy wyłącznie ich stosunek do kultury popularnej. Szlachetność pobudek i skuteczna pomoc jakiej nadal udzielają niekiedy jednostkom oraz grupom uprawiającym wyższą kulturę, nie została tutaj w pełni uwzględniona.

lują więc wydawać pieniądze na cele uznane przez wszystkich albo przynajmniej na cele wyraźnie użyteczne. Zużywają fundusze na empiryczne badania i na projekty przynoszące dotykalne rezultaty, aby mieć wykazy, dane, cyfry. Jeżeli fundacje przychodzą z pomocą literatom i sztuce, wspomagają artystów o ustalonej już renomie, aby nie narazić się na zarzut, że administratorzy kierowali się osobistymi pobudkami czy indywidualnym smakiem. Krótko mówiąc, fundacje wspomagają tych, którzy apelują do już uformowanego smaku, a nie tych, którzy by mogli go formować. (Nie będziemy się tu zatrzymywać nad jałowymi próbami formowania nie nowego smaku ale smaku tradycyjnego, pozwalającego oceniać ładną, choć martwą przeszłość). Szczupłe są szanse, że fundacja udzieli stypendium początkującemu Proustowi, Kafce czy Dostojewskiemu, zanim znajdzie on publiczność. Nieco większe są szanse, że fundacja poprze ich wielbicieli i naśladowców ⁴². Fundacje mogą nawet kusić artystów i nęcić uczonych do napisania czy zrobienia czegoś, co znajdzie poparcie fundacji — a choć nie będzie to przeznaczone dla masowego rynku, nie będzie też tym samym, ci zrobiłby pisarz czy uczony, gdyby był niezależny.

Sytuacja na uniwersytetach jest nieco lepsza, częściowo ze względu na tradycję, częściowo dlatego, że uniwersytety płacą swemu personelowi głównie za nauczanie (choćby wymagały publikacji). Ponieważ nie badają zbyt drobiazgowo publikacji, profesor może zachować pewną niezależność — chyba że jest bardzo chciwy zaszczytów i sukcesów ⁴³.

Fundacje i uniwersytety bardziej pomagają w pielęgnowaniu wyższej kultury stworzonej w przeszłości niż w wyłanianiu się nowych zjawisk. Jednak sama dziś pospolita koncepcja ich roli wychowawczej, obniża wartość ich prób, kiedy starają się przekazywać dziedzictwo minionych pokoleń. Dbając o skutecz-

42. Kiedy znaczna część opinii publicznej sprzeciwiła się nagrodzie dla Ezry Pounda. Library of Congress w ogóle wycofała się z udzielania tego typu nagród. Nie obchodzą nas tutaj zasługi Ezry Pounda. Istotne jest, że opinia publiczna, słusznie czy nie, może postawić veto i rozstrzygnąć w ten sposób komu wolno korzystać z publicznych pieniędzy a tym samym z pomocy fundacji.

43. Jeżeli jest chciwy, „praca zespołowa” czy publikowanie w wydawnictwach masowych pomoże mu znacznie. I źle postąpi, zużywając na wielkie dzieło dziesięć lat, które może wykorzystać na mniejsze i mniej przymyślane publikacje. (Jest to mniej prawdziwe w naukach ścisłych, gdzie kryteria są wyraźne — a bardziej prawdziwe w tych dziedzinach, gdzie trudno sformułować wymogi).

ność, to jest o przyciągnięcie odbiorców w epoce kultury popularnej, uniwersytety są skłonne współzawodniczyć z innymi alternatywami, ofiarowanymi tym odbiorcom. I wreszcie, zamiast dźwignąć odbiorców do poziomu sztuki, czy wyższej kultury w jakiejś innej formie, przynoszą sztukę odbiorcom — dostatecznie łagodząc wyższą kulturę, tak aby nie była już trudna do przełknięcia dla masowego rynku⁴⁴.

Niekiedy fundacje i uniwersytety po prostu idą, zachowując przyzwoity dystans, za środkami masowego przekazu. Dzieło sztuki zostaje odrobinę rozweselone albo uproszczone aby „śmieli się z niego nieuczeni chociaż może ono zasępić rozumnych” jakkolwiek „zdanie tych właśnie powinno dla was ważyć więcej niż cały teatr innych”. O radzie Hamleta trudno jest pamiętać administratorowi, który nie wie kto są „ci właśnie” — podczas gdy może rozpoznać „cały teatr innych”⁴⁵.

Falszowanie minionej kultury

Psucie minionej wyższej kultury przez kulturę popularną przybiera wiele postaci, poczynając od bezpośredniego fałszerstwa⁴⁶. Bach ucukrzony przez Stokowskiego, Bizet zbrutalizowany przez Rodgersa i Hammersteina, Biblia odbarwiona i podana w gładkiej, akademickiej prozie, Szekspir w pikantnym sosie, zmieniony w błahą, muzyczną komedię, Freud rozmieniony na

44. Nie dostarczamy dowodów, odsyłając czytelnika do podręczników i antologii, do raportów fundacji i programów telewizyjnych.

45. Niewiele by się zmieniło gdyby bogaci wydawali pieniądze osobście. Amerykańscy bogacze nie byłoby mniej wrażliwi na publiczną opinię niż fundacje. Nawet sto lat temu, kiedy bezpośredni popyt na przedmioty zbytku był w modzie, pieniądze szły na kulturę z certyfikatem — antyki czy imitacje — nie na pomoc twórczości. Klasa zamożna, która nagle się wzbogaciła schlebając smakowi masy, nie zdradza takiej skłonności do tworzenia czy popierania własnej autonomicznej kultury jak odgradzona wyższa klasa z tradycjami niezależności od mas. (Chociaż sto lat temu sytuacja miała swoje dobre strony — niektórzy bogaci, np. rodzina James'ów, kształcili się. Dzisiaj taka rodzina wydawałaby dziennik albo coś w tym popularnym gatunku). Niemniej co dostrzegamy dzisiaj, nie było nieobecne w przeszłości. Odbiorcy narzucali swój smak i uniwersytety niekiedy były gniazdami konformizmu. Różnica jest ilościowa. Jednak pozostaje ważną różnicą.

46. Mr. Dwight Macdonald ma zupełną słuszość mówiąc, że „związek (pomiędzy kulturalnymi tradycjami i kulturą popularną) nie jest związkiem pomiędzy liściem i gałęzią ale pomiędzy gąsiennicą i liściem”. Myli się jednak, utrzymując z Clementem Greenbergiem, że „w pełni dojrzała kulturalna tradycja”, jest „warunkiem” kultury popularnej. Nic nie dowodzi,

drobne w gazetowej rubryce korespondencji i porad (jak być szczęśliwym choć dobrze przystosowanym) — listę można by było przedłużać w nieskończoność.

Psucie przybiera również postać cięć i kondensacji. Mozart zanadto kołuje, Tolstoj był nudny, Dostojewski rozwlekły ⁴⁷. Aby uwolnić nas od kłopotu i oszczędzić nam czasu na ważniejsze rzeczy (takie jak audycje reklamowe) obcina się, kondensuje, upraszcza i poprawia ich dzieła, aż wyciśnie się z nich wszelkie niepokojące czyli estetyczne przeżycie a wątek i akcja staną się sensacją bez treści, z obowiązującym łkaniem i patosem; muzykę sprowadza się do hałasu, dzwonienia czy rozlewnego sentymentalizmu.

Redaktorzy, którzy nie utrzymują po prostu, że wiedzą lepiej niż Tolstoj jak pisać powieści i lepiej niż Beethoven jak komponować symfonie, powiadają, że pół bochenka jest warte więcej niż nic. Niekiedy używają argumentu, że ich okaleczona i popsuta wersja zachęci do zapoznania się z oryginałem, nad którym się znęcali. Ten argument nie wytrzymuje krytyki. Dla czego czytelnik, słuchacz albo widz, któremu wszystko ułatwiono, usuwając to co jest złożone i oryginalne, miałby chcieć borykać się z nieprzetrawionym dziełem? Czy potrafi je strawić? Czy bardziej subtelne i być może powolniej działające uroki dzieła mogą rywalizować z żywą, pełną napięcia akcją, do jakiej jest przyzwyczajony? Matki, jeżeli ulegają dzieciom i karmią je słodyczami są bardziej szczerze: nie udają, że chcą zaostrzyć ich apetyt i przygotować do zjedzenia obiadu.

że kultura popularna potrzebuje kulturalnych tradycji, które mogłaby eksploatować. Owszem, Liberace, Max Lerner i Herman Wouk potrzebują. Ale czy potrzebuje „Rock and Roll” albo ekstrawagancje Hollywoodu?

Kultura popularna przegania kulturę wyższą i ludową. Ale trudno to wytłumaczyć „prawem Greshama w kulturze”, jak chce Macdonald. Prawo Greshama twierdzi, że w obiegu zostaje zła moneta ponieważ ludzie chowają dobrą monetę i w ten sposób wycofują ją z obiegu. Tymczasem kultura popularna wciska się wszędzie ponieważ ludzie wolą zły materiał niż dobrą tkaninę. (Niestety, *clichés* kultury popularnej mogą zarazić nawet jej upartych oponentów). Śpieszmy dodać, że jedno z najlepszych analiz kultury popularnej zawdzięczamy bystremu pióru Dwighta Macdonalda. I on nazwał pojęcie, choć nie on je wynalazł.

47. Naturalnie, że ci autorzy mają swoje wady — konieczne dla ich zalet (tak przynajmniej sami sądzili). W kompozycji jedna jej część może być lepsza i ważniejsza niż inna. Czy mamy więc ciąć wielkie płótna na kawałki? A co z kompozycją jako taką? W każdym razie kondensator wycina zalety razem z wadami. Stara się żeby to było łatwiejsze, krótsze, prostsze, a nie lepsze.

Nawet gdyby przetrawiona wersja była pomostem do oryginalnego dzieła, publiczność napotkałaby idee i chwytły zmienione, dzięki ich fałszywemu użytkowi, w banały. Jaskrawy obraz z „Classic Comics”, pompatyczne zdanie z „Carmen Jones”, blichtr kondensacji, ważą więcej niż dzieło, zwracają uwagę na niektóre tylko jego punkty, przez co zamącony jest odbiór barw i proporcji, te sprowadzone zostały do swojskich *clichés*. Żadna *pin-up* girl nie zastąpi realnej dziewczyny (choć może wpłynąć na gatunek erotycznych pragnień) podobnie jak namalowany befsztyk nie zaspokoi głodu. Zdolna jest jednak zniechęcić do *obrazu* innych dziewczyn, zwłaszcza bardziej subtelnych, trudniejszych do zredukowania. I jeżeli dziewczyna z kalendarza jest Goyą o liniach opływowych, z pewnością to utrudnia przeżycie estetyczne przy napotkaniu prawdziwego dzieła. Niektórzy mogą być zdolni otrząsnąć się z wpływu tandety. Nawet jednak u nich podziw i świeżość doznań ulegają stępieniu. A zresztą ilu ludzi nabrało chęci do wspinaczki, jadąc wygodną kolejką linową? Udostępniając góry, czy kolejki linowe nie zmniejszyły ich wysokości dla pasażerów?

Kultura zrób-to-sam

„Sto wielkich książek”, jakie Mr. Hutchins zaleca do przeczytania każdemu, to książki niesfałszowane i w większości wypadków nieskrócone. Godną pochwały pobudką przy ułożeniu tego planu był bunt przeciwko postawie lekceważącej wobec naszego kulturalnego dziedzictwa. Przyjrzawszy się jednak bliżej, odkrywamy w tym jedynie bardziej ambitną i pretensjonalną formę digestu⁴⁸.

Poprawiając i pieląc, kondensatorzy zapewniają, że odrzucają co zbędne i zachowują dla nas samą esencję. Twórcy programu „Sto wielkich książek”, odkryli natomiast, że kultura jest już skoncentrowana w stu określonych książkach, które oczy-

48. Zgodnie z ogłoszeniami ktokolwiek przeczyta 100 książek wykształci się, przyjemnie spędzi czas i „poprawi swoje stosunki w byzniesie... z kolegami i rodziną”. Nauczy się rozwiązywać wszelkie osobiste problemy i „wychodzić z nich zwycięsko”. Czy cel uświęca *takie* środki? Czy tak zalecając wybitne dzieła nie podważa się ich wielkości i nie doradza się oczekiwać po nich czegoś, czego dać nie mogą? Niech zajmuje się tym zresztą Better Business Bureau. My wspomnimy tylko o absurdach wyboru i dziwnym katalogu zamówień, w istocie katalogu idei, „Synopticon”, na co zwracano już niejednokrotnie uwagę.

wiecie zawierać mają esencję wszystkich stuleci. Żadnej potrzeby przeróbek. Zarówno kondensatorzy jak zwolennicy Hutchinsa są przekonani, że w kulturalnym dziedzictwie istnieją esencje, które znają i które wydzielili — przez destylację, twierdzą kondensatorzy, po prostu wybierając je, twierdzi Hutchins. Każdy może zrozumieć i ocenić te esencje, czytając taki sam wybór dzieł, od Arystotelesa do Einsteina, bez żadnego systematycznego wykładu fizyki czy filozofii i bez komentarzy (Hutchins) albo taki sam wybór w obrębie dzieł (kondensatorzy). Zrobili za nas *research* i wybawili nas z kłopotu. Kultura jest w kapsułkach, wystarczy je zażyć a będziemy zdrowi, zasobni i mądrzy.

Przy kondensacji omija się pierwiastki niestrawne dla kultury popularnej i całość jest przekształcona w papkę. W ujęciu Hutchinsa czytelnik skacze od drogowskazu do drogowskazu, nie zauważając nawet kraju, przez który prowadzą⁴⁹. Dzieła zaskakują czytelnika, jakby wyrastały z poza-czasowego gruntu. Tkanka łączna historii, dzięki której są zrozumiałe, jest pominięta. Nie ma historii, powiedzmy, idei ekonomicznych czy historii ekonomii. Ani systematycznego wykładu ekonomii. Czytelnik po prostu dostaje pewne sławne ale nie połączone niczym dzieła, dotyczące pewnych zagadnień. A jednak inny sposób rozumienia dzieła klasycznego jak poprzez tradycję, której jest ono częścią, nie istnieje. I nie istnieje inny sposób rozumienia zagadnień niż poprzez systematyczne studia. Człowiek kształci się tylko wchłaniając i badając krytycznie tradycje oraz problemy. Ostatecznie nawet gra w *base-ball*^a jest pozbawiona sensu dla widza, który nie zna ani zasad ani tła rozgrywki. A idee, żeby zostały przyswojone, wymagają nieco większej wiedzy.

Popularność klasyków

„Sto wielkich książek”, podobnie jak wiele innych książek, płyt, klubów digestu, nie pokazuje czytelnikowi krajobrazu. W najlepszym razie kupuje on ścięte kwiaty, często o sztucznym zapachu i sztucznej barwie. Co jednak powiedzieć o mnóstwie tanich i kompletnych wydań klasyków, o znakomitych nagraniach arcydzieł muzycznych, nie zalecanych bynajmniej jako

49. Tam gdzie nie ma wyraźnych drogowskazów, gdzie idee i poglądy nie wyraziły się w poszczególnych wielkich książkach, idee te są przemilczane, choćby były ważne i wywierały wpływ.

krótsza droga do kultury ? ⁵⁰. O orkiestrach symfonicznych wyrastających jak grzyby po deszczu w małych miastach ? O muzeach i klubach poświęconych kulturze ? Chociaż Amerykanie spędzają niebywale dużo czasu na czytaniu gazet i oglądaniu telewizji, wydają również więcej pieniędzy na koncerty niż na *base-ball*owe zawody. Dwanaście milionów ludzi słucha co miesiąc Nowojorskiej Orkiestry Symfonicznej. A klasycy w papierowych okładkach sprzedają się dobrze — choć nie ma porównania z „Reader's Digest” (każdy numer ok. 10 milionów nakładu w Stanach Zjednoczonych) czy z „Confidential”, (każdy numer około 2 milionów nakładu) pomijając już komiki, bibułę sensacyjną i erotyczną czy Normana Vincent Peale ⁵¹. Dane wskazują, że niektórzy przynajmniej z dotychczas obojętnych kupują klasyków i chodzą na koncerty. Czy więc kultura popularna cofa się czy ulega transformacji ?

Rozszerzył się zasięg powszechnie przyjętego smaku. Zwłaszcza smak *middlebrow* jest bardziej eklektyczny i obejmuje dzisiaj zarówno materiał uznany poprzednio za *highbrow* jak materiał poprzednio zarezerwowany dla *lowbrow* ⁵². Linie graniczne są zatarte bardziej niż kiedykolwiek. Grupa *middlebrow* powiększyła się i nie jest tak agresywnie ignorancka jak wtedy, kiedy opisywali ją Sinclair Lewis i H.L. Mencken. Czyli szerszy zasięg smaku staje się wspólną własnością wielu i nie oznacza to, jak już zanotowaliśmy, sprowadzenia do „najniższego wspólnego mianownika”. A jednak kultura *middlebrow* pozostaje kulturą popularną, choć Book of the Month Club posyła swoim prenumeratorom Prousta, choć coraz więcej młodzieży otrzymuje wykształcenie a „New Yorker” dociera do Kansas City. Wynikiem jest nie mniejsza ale większa homogenizacja. Dzieła wyższej kultury i kultury ludowej, jeżeli nawet nie są fizycznie skażone, zmieniają swoją funkcję dostając się w strumień kultury popular-

50. Wiele z nich sprzedaje się pod niestosownymi tytułami i w śmiesznych okładkach, które wprowadzają w błąd czytelnika idącego na ich lep. Inne są ładnie sprezentowane. Nie trzeba dodawać, że jedne i drugie są dobrodziejstwem dla jednostek trzymających się wciąż wyższej kultury.

51. Dane dotyczące nakładów są na ogół wiarogodne, ale dane o tym jak ludzie spędzają czas, jako zbyt niedokładne, nie zasługują na to żeby się nimi przejmować. Statystyki podają, że tylko 17 procent Amerykanów czyta jakieś książki po opuszczeniu szkoły. To również należy uważać za poprawne tylko w przybliżeniu.

52. Ta terminologia, użyta przez Van Wyck Broocks'a w 1915 r., została następnie rozszerzona, zwulgaryzowana i systematycznie wyłożona przez Russela Lynes.

nej. Nie mogą one zmienić funkcji czy zasadniczego charakteru kultury popularnej.

Niegdyś nagi afrykański kacyk w cylindrze na głowie był ulubioną postacią pism humorystycznych. Dziwaczne zastosowanie cylindra, noszonego z pełną niewiedzą o jego ceremonialnej funkcji w naszym społeczeństwie, i bez stroju, jakiego wymaga, uderzało nas jako śmieszne. Kiedy inne fragmenty naszej cywilizacji znajdują zupełnie obcy dla nich użytek — poza wzorami, które nadają im sens w naszym społeczeństwie — również nas to bawi ⁵³.

Amerykańskie domy są dzisiaj udekorowane afrykańskimi maskami i posążkami meksykańskich bogów, gotyckimi krucyfikami, japońskimi drzeworytami — i wszystko to jest niemniej dziwaczne niż cylinder na głowie wodza szczepu ⁵⁴. Czy pochodzą one z minionych cywilizacji — włączając w to zachodnią wyższą kulturę i kulturę ludową — czy ze współczesnej Afryki, czy wiszą na ścianach, czy się je nosi, czyta, ogląda, tańczy albo ich słucha — takie fragmenty, choćby ciekawe czy nawet pouczające, są jedynie lukrem na torcie kultury popularnej. Nie zmieniają jej charakteru, ale wzmagają jej synkretyczną bezstylowość. Kalejdoskopiczna różnorodność ułamków, wziętych ze wszystkich niemal kultur świata, pomaga wyjałowić i zniżyć każdą z nich, podobnie jak barwy spektrum zlewają się w jednolitą białość jeżeli tarczę obracamy dostatecznie szybko. Rzecz dziwna, jesteśmy dumni z tego, że mieszamy różnorodne kulturalne wzorce. Lubimy festiwale, na których wykonuje się „ludowe tańce (czy pieśni) wszystkich narodów”, jakby to nie pozbawiało tańców ludowych każdego narodu tej treści, jaką mają wzięte pojedynczo i nie sprowadzało ich do rzędu importowanych ciekawostek.

Dlaczego klasycy raczej zamulają niż wzbogacają umysły tak wielu czytelników? Dlaczego znajdujemy głośnie tytuły ułożone obok siebie na chybił trafił, niby „słynne osobistości” w

53. Jeżeli nowe znaczenie powoli włącza się w nowy wzorzec, nie razi to nas jako śmieszne i niesmaczne. Kiedy jednak w zmienionych okolicznościach fizyczny przedmiot ani nie włącza się w nowy wzorzec ani nie zachowuje dawnego znaczenia, kiedy używa się go tylko dla jego egzotyki, jak kacyk używał cylindra, słusznie ośmiesza pretensjonalność.

54. Evelyn Waugh, skazując bohatera swojej powieści „*Handful of dust*” na czytanie Dickensa przez resztę życia, niepiśmiennemu tubylcowi puszczy brazylijskiej, spragnionemu rozrywki, ostro to zaznacza. Sytuacja musi coś przypominać niejednemu profesorowi college'u.

nocnym klubie ? Dlaczego nie składają się na całość, która porządkuje umysły i wyostreza wrażliwość ? Poza wrodzonymi uzdolnieniami, przynajmniej niektóre z wyliczonych elementów są potrzebne, aby uchwycić w pełni walory wyższej kultury : czas (i cierpliwość), upodobanie, koncentracja uwagi, obecność przewodników i otoczenie, w którym dałoby się przeżywać dany styl ⁵⁵. Te warunki są już dziś rzadkie, nawet w najlepszych naszych uczelniach.

Czy te wymogi były łatwiejsze do spełnienia w przeszłości ? Być może niektóre. Co wiemy, ma wartość tylko anegdotyczną, choć nie brak aż za śmiałych uogólnień. Ważne jest jednak nie to, że może więcej ludzi poświęcało się wyższej kulturze w proporcji do ogółu ludności, ani nawet że znajdowali skuteczniejsze poparcie (co nie jest wykluczone). Ważne jest, że nikt z nich nie poświęcał się kulturze popularnej. Wyższa kultura przeszłości, choć ograniczona, miała swój styl. Brak kultury popularnej i industrializmu oznaczał, że funkcjonowała w warunkach sprzyjających jej ciągłemu wpływowi i rozwojowi, przynajmniej w jednej warstwie społecznej. Dzisiaj, choć szeroko rozpowszechniona, jest w każdej warstwie społeczeństwa tylko drobną zmarzczką na potężnej fali.

Można żyć szczęśliwie i dobrze bez wyższej kultury. Sokrates utrzymywał, że życie nie-przebadane nie jest życiem, ale Sokrates był zawodowym badaczem życia, kto wie czy nie jego platońskim miłośnikiem, intelektualistą, człowiekiem o ukrytych intencjach. Może dla niego życie niepogłębione nie było nic warte. Dla większości ludzi jest coś warte. Wystarczy ich zapytać albo ich obserwować. (A świat złożony z samych Sokratesów nie byłby ani przyjemny ani możliwy).

Jeżeli jest w kulturze popularnej łapczywość przyswojenia wyższej kultury, to sprzyja ona podbijaniu wyższej kultury, ze zgubnymi skutkami dla podbijanego terytorium. Często skutki są oplakane również dla zdobywców. Zrywając obce dla nich owoce, niedość wyposażeni, aby je zgryźć i strawić, narażają się na niebezpieczeństwo zepsucia sobie apetytu i odrącają potem to, co mogłoby ich nakarmić. Nie jest niczym nowym ani zgubnym, że tak niewielu ludzi czyta klasyków. Nowym jest to tylko, że tak wielu ludzi czyta ich źle. Niewątpliwie pragną oni intelektualnych i estetycznych przeżyć. Trudno im wróżyć, że znajdą czego

55. Nie wszystkie te czynniki są potrzebne. Ale kiedy brak jednych, inne powinny być tym mocniejsze.

szukają. Może uda się to im częściowo. Trzeba jednak czegoś więcej niż wykształcenia (a nawet tego często brak) i formalnego przygotowania, aby przyswoić sobie w pełni treść dzieła sztuki. Trzeba środowiska i doświadczeń życiowych, a o to nie jest łatwo w naszym społeczeństwie.

Moralna izolacja i gromadzkosć

Odnotowaliśmy działanie kultury popularnej na wyższą (i ludową), jak również ograniczenia masowych środków przekazu oraz masowego smaku. Powróćmy teraz do wpływu kultury popularnej na osobę ludzką.

Wszelkie masowe środki przekazu alienują wreszcie ludzi od ich osobistych przeżyć i choć pozornie usuwają izolację, w istocie pogłębiają moralną izolację od innych ludzi, od rzeczywistości i własnego *ja*. Ktoś może zwracać się do masowych środków przekazu, bo jest samotny albo znudzony. Kiedy jednak staną się one nałogiem, hamują zdolność do przeżyć pełnych treści. Choć nie tak władczy i wymagający jak w wypadku narkotyków, nałóg karmi się sobą, zamykając człowieka w błędnym kole.

Masowe środki przekazu nie zastępują fizycznie różnych rodzajów działalności i kontaktów — wycieczki, podróże, życie towarzyskie itd. Jednak wkradają się wszędzie. Przenośne radio bierze się ze sobą dokądkolwiek — na brzeg morza czy na szczyty górskie — i izoluje ono jego właściciela od otoczenia, od innych ludzi, od niego samego. Większość ludzi unika znalezienia się sam na sam ze sobą, nastawiając radio na coś czy na kogoś. W każdym razie jest ponad ludzkie siły uciec od radia. Muzyka i głosy speakerów sączą się w restauracjach, barach, sklepach, kawiarniach, pociągach, autobusach, nawet w taksówkach. Można zamknąć radio, ale nie radio sąsiada, a nie da się zamknąć jego przenośnego aparatu w restauracji. Na szczęście niewiele osób zdaje się odczuwać brak prywatności — jej koszt jest chyba jeszcze bardziej niedostępny przy średnim dochodzie niż koszt indywidualizmu.

Nie zdarza się nigdy, żeby ludzie gdzieś się zebrali, nie grając równocześnie, pojedynczo czy zbiorowo, w jakąś inną stronę, roztargnieni albo porwani przez masowe środki przekazu. Nieustanne zapowiedzi, arpeggia, gruchania, szlochy, myczenia, ryki, grzechoty przyciągają ku jakiemuś odległemu światu i, osłabiając łączność z bezpośrednim otoczeniem, czynią ludzi samot-

nymi nawet kiedy są w tłumie, wtłaczają ich w tłum nawet kiedy są samotni.

Podkreśliliśmy już, że masowe środki przekazu muszą ofiarowywać homogenizowany pokarm dla przeciętnego smaku. Co więcej, niezależnie od jakości poszczególnych dań, sam fakt że wchłania się je ciągle, bez wyboru, na oślep, trywializuje wszystko. Nawet najgłębsze z przeżyć, powtarzane zbyt często na tym samym poziomie, błędnie i jest banałem. Wpływ każdego z dań jest więc osłabiony przez danie następne. Ale wpływ całego strumienia kumuluje się i jest silny. Zmniejsza on zdolność ludzi do przeżywania samego życia.

Niektórzy twierdzą, że odbiorcy mieszają rzeczywistość z fikcją i reagują na postacie i sytuacje w *soap operas* czy w komikach jakby były prawdziwe. Na przykład fikcyjne pary dostają ślubne prezenty. Wydaje się jednak, że odbiorcy raczej wolą wyposażać fikcję w rzeczywistość — jak ktoś może woleć śnić czy marzyć — nie mieszając naprawdę fikcji z rzeczywistością. Ostatecznie nawet dzieci wiedzą, że Hopalong Cassidy to aktor a dorośli wiedzą, że „I love Lucy” to fikcja. I dzieci i dorośli mogą jednak woleć przeżywać fikcję, bo wolą ją niż własne życie. Istotnym skutkiem może być nie wyposażanie fikcji w rzeczywistość (co gra stosunkowo nieznaczną rolę) ale od-realnienie życia, które nabiera cech fikcji. Sztuka może pogłębić naszą percepcję rzeczywistości. Ale kultura popularna przesłania rzeczywistość, odwraca od niej i staje się przeszkodą do jej doznawania. Jest to nie tyle ucieczka od życia, ile najpierw iwazja życia a wreszcie całkowite wymknięcie się jego prawom ⁵⁶.

Dzieci i brutalność

Rodzice, wiedząc dobrze, że masowe środki przekazu mogą zaabsorbować energię, często pozbywają się kłopotu, jakiego mogą przyczynić dzieci szukające jakichś zabaw czy zajęć. Pozwalają więc, aby energia wyladowała się w sposób zastępczy, dzięki ekranowi telewizji. Zanim wprowadzono telewizję, używano kołyski czy makowego odwaru, żeby przykrócić inicjatywę i ruchliwość małych dzieci. Telewizja, w przeciwieństwie do fizycznych środ-

56. Ucieczka zakłada istnienie dwóch oddzielnych światów, życia od którego się ucieka i marzeń w które się ucieka. Natomiast kultura popularna zaciera oba światy, tak że jeden wchłania się w kategorie drugiego.

ków nasennych, uspakaja dając namiastkę zadowolenia. Fabrykowane akcje i wątki mają zaspokoić głód rzeczywistych przeżyć właściwy dziecku. Skutecznie też przeciwdziałają inicjatywie i kierują wyobraźnię w określonym kierunku. Jednak wprowadzając wcześniej od-indywidualizowane postacie i sytuacje, przyzwyczajając do homogenizacji smaku i do biernej, beztreściowej czynności, nie pomaga się zapewne wcale rozwojowi. Kto wie czy odwar maku, który nie dostarczał żadnych gotowych foremek dla wyobraźni, nie był lepszy ⁵⁷.

Homogenizujący wpływ komików i telewizji, fakt, że ani nie wyrażają indywidualności ani się do niej nie zwracają, jest chyba znacznie bardziej szkodliwy dla umysłu i charakteru dziecka niż brutalność, jakiej w nich nie brak, choć ją to głównie się obarcza odpowiedzialnością za przestępczość młodocianych. Oskarżenia te mijają się z celem. Brutalność nie jest niczym nowym, ani w życiu ani w literaturze. Pełno jej w starych podaniach, w baśniach i w tragediach, od Sofoklesa do Szekspira.

Mama zawsze wie, że „jej chłopakowi nigdy by to nie przyszło do głowy”, że musieli go namówić inni chłopcy. Przekonanie, że dzieci dokonują aktów brutalnych, bo oglądały to albo o tym czytały jest wiarą mamy, maskującą się pozorem psychiatrii ⁵⁸. Dzieci są z własnych porywów okrutne i potrzebują zarówno bezpośrednich jak imaginowanych wyładowań dla swojej brutalności. Co jest szkodliwe w masowych środkach przekazu, to nie brutalność ale jej charakter — nie jest to sztuka, brutalność jest pozbawiona znaczenia, podnieca ale nie daje nic. Gwałtowna chęć życia i treści zostaje przesunięta na boczny tor i wydaje się wtedy, że jest to chęć beztreściowej brutalności. Ale bez ustanku dostarczana brutalność nie może zaspokoić tej chęci, bo nie zaspakaja zepchniętych pod powierzchnię pragnień ⁵⁹.

57. Nie wszystkie uciechy dostarczane dzieciom w przeszłości były niewinne. Ale niewiele z nich fabrykowano i pozbawiano indywidualności a żadne nie panowały tak wszechwładnie jak telewizja.

58. Na przykład w „Seduction of the innocent” Frederika Werthama (Dr. Wertham, przebierając Mamę w psychiatrę, wyciągnął również trochę para-marksistowskich formuł ze strychu). Oczywiście, że wpływ komików czy filmu na wyjątkowo wrażliwe dziecko może być zły. Ale zły może być również wpływ nieszkodliwych skądinąd doświadczeń na poszczególne osoby.

59. To samo stosuje się do pornografii. Nie pociąga ona tylko podnieca, choć nie zaspakaja. Szkoda jaką wyrządza, jeżeli jest jej dużo naokoło polega, tak jak przy brutalności, na skażeniu smaku. (Jeżeli jest jakaś ogólna przyczyna przestępczości młodocianych to jest nią nuda, powodująca zarówno pęd do brutalnej literatury jak do brutalnej akcji).

Napomykaliśmy stale, że kultura popularna ofiarowuje namiastki i nie nasycza. Postarajmy się teraz zsumować te uwagi i, o ile to możliwe, określić wyraźnie jej psychologiczne skutki.

Przemysł, ogromnie powiększając nasze wygody, nasz komfort, zapewniając nam wolny czas i nieproporcjonalnie podnosząc realny dochód ubogich, zarazem zubożył nam życie. Masowa produkcja i masowa konsumpcja, ruchliwość, homogenizacja smaku i wreszcie całego społeczeństwa, należą do kosztów, jakie płacimy za wyższą wydajność. Od-indywidualizowały one życie i wydrażają każdy nasz cel z treści, w miarę jak ten cel osiągamy. Pogoń jest więc bez kresu. Z wolnym czasem nie mielibyśmy co robić, gdyby nie masowe środki przekazu, które pomagają nam go zabijać. Wykluczają one wszelką sztukę i w ogóle cokolwiek o jakimś znaczeniu, jeżeli nie pasuje to do masowej rozrywki, ale odwracają naszą uwagę od upływu czasu, zarazem nie pozwalając go wypełniać. Ściągają również na masowy rynek talenty i dzieła, które mogłyby w innym wypadku przyczynić się do nowej wizji, a zdolność do przeżywania życia oraz sztuki w znacznej mierze zmieniają w abstrakcję. A jednak nie przynoszą nic innego niż to czego ludzie chcą.

Zbadawszy przyczyny, skutki i w ogóle cechy kultury popularnej, doszliśmy do wniosku, że są one nie do uniknięcia w gospodarce, opartej na masowej produkcji. Zaledwie jednak dotknęliśmy samej treści, jaką zawiera kultura popularna. Istnieją prace na ten temat i wiele jest jeszcze do zrobienia ⁶⁰. Z braku miejsca nie podkreśliliśmy też licznych korzyści industrializmu. Nie mamy zamiaru im przeczyć. Wreszcie, nie mamy danych na bawienie

60. „Movies”, książka pióra Marthy Wolfenstein i Nathana Leitesa, może służyć za model tego co można zrobić badając treści i tematy. „The lonely crowd” przez Riesmana, Denney’a i Glazera zawiera dużo ciekawych spostrzeżeń, nieco popsutych przez zbytnią dziennikarską kompetencję autorów i niejasność użytych pojęć (zwłaszcza psychologicznych). Nie dość uzasadniony pomysł łączenia wzorców jakie tak wymownie opisują ze zmianami ludnościowymi nie pozwolił zapewne autorom na zbadanie pojęć dokładniej. Niemniej pełno tam fascynujących uwag. Bardzo pożyteczne analizy masowych środków przekazu można znaleźć w obszernej literaturze na temat opinii publicznej i komunikowania się, zwłaszcza w tomach o „Radio Research” i „Communication Research” wydanych przez P. R. Lazarsfelda i F. Stantona.

się w proroków⁶¹. Z pewnością, ekstrapolując dzisiejsze przejawy, otrzymuje się niewesoły obraz. Pocięchą jest fakt, że żadna ekstrapolacja nie przepowiedziała nigdy poprawnie przyszłości. Można przewidzieć pewne elementy, ale tylko prorocy mogliby zdobyć się na więcej (a są albo zawodni, albo trudno ich interpretować). Historia zawsze chowała w rękawie niespodzianki — byłoby dziwne, gdyby zmieniła swoje obyczaje. Nasza niewiedza pozostawia tutaj zarówno różowe jak ponure możliwości na przyszłość. To jednak nie znaczy, że wolno nam odwracać wzrok od dnia dzisiejszego i od najbliższych perspektyw. Te nie są pocieszające.

Represja i niezadowolenie

Istotą każdej kultury jest pewien *ethos*, który nadaje znaczenie życiu pozostających w jej obrębie ludzi. Jeżeli to ma być wkładem kultury popularnej, to ten jest wątpliwy. Staraliśmy się pokazać jej słabe strony. Dlaczego tak zawodzi, najlepiej się uwydatni, jeżeli zbadamy związek pomiędzy rozrywką, sztuką i nudą.

Freud uważał sztukę za rozrywkę, za „iluzję w przeciwieństwie do rzeczywistości”, za „zastępcze zaspokojenie”, jak sfera marzeń⁶². Całkowicie w tym podzielał rozpowszechniony i wtedy

61. Nawet badając teraźniejszość czujemy z przykrością, że splywa na nas płaszcz proroka. Nie jesteśmy godni. Próbowaliśmy wyłożyć, możliwie jasno, kilka zągębających się hipotez — teorię — które stosują się do serii faktów i pomagają je wyjaśnić to jest połączyć je z inną serią faktów. Te drugie (industrializm itd.) są ustalone, natomiast te pierwsze wymykają się niemal miarom i testom. Nasze wnioski pokrywają się z dotychczasowymi pomiarami. Jednak większość dotychczas obmyślonych testów ma niewiele związku z naszym tematem. Dlatego liczni socjologowie uważali ten temat za nieistotny dla socjologii. Ale to tylko odsuwa socjologię od współczesnej kultury. Inni socjologowie dokonywali, gdzie się dało testów, ale nie kusząc się o szersze hipotezy i pojęcia. To z kolei nie pozwala zrozumieć wielu danych faktycznych. (Niektóre fakty poddawane *ad nauseam* testom są bez pożytku dla jakiegokolwiek teorii). Notujemy więc z zadowoleniem, że tylko przy pomocy przyjętej metody da się ująć materiał, choć musimy odwołać się do czytelników, aby zweryfikowali nasze tezy opierając się na rozsądku i doświadczeniu. *Si monumentum queris, circumspice*.

62. W snach i w sztuce idee i uczucia, których śniący (czy artysta) może nie być świadomy, kondensują się, scalają albo rozszczepiają, są zarówno wyrażane jak maskowane w symbolach. Analogii nie należy jednak posuwać zbyt daleko. Artysta musi mieć specjalną zdolność, aby wybierać, kształtować, kontrolować i organizować swoje materiały. Sen nie jest sztuką, tak jak sztuka nie jest snem, nawet gdyby były tylko „zastępczymi zaspokojeniami”. Sam Freud nie sądził, że analogia (czy psychoanaliza jako

i dziś pogląd na sztukę. Jest to pogląd poprawny — na „sztukę” popularną, na pseudo-sztukę fabrykowaną dla tych co szukają rozrywki. Jednak jest to błędna, zważająca definicja sztuki ⁶³.

Według Freuda „dzieło snu” stara się ukryć albo przebrać prawdziwe pragnienia i lęki marzyciela, tak aby nie niepokoiły jego świadomości. „Zastępcze zadowolenie” zapewnione przez dzieło snu, głównie dzięki przesunięciom, pomaga marzycielowi spać dalej ⁶⁴. A przecie jedna z głównych funkcji sztuki to właśnie rozrywać krąg snu, sięgać poza przebrania, odsłaniać naszej świadomości prawdziwą naturę naszych pragnień i lęków. Dzieło snu przesłania i chroni sny. Sztuka odkrywa i próbuje śpiącego obudzić. Podczas gdy dzieło snu sprzyja regresji pragnień, dzieło sztuki wzmacnia i pogłębia percepcję oraz doznawanie świata i nas samych. Próbuje przeniknąć do serca tajemnicy, wskazuje, gdzie „czyn objawia się w swojej prawdziwej naturze”.

Chociaż i sny i sztuka mogą pomijać dosłowną rzeczywistość, czynią to we wręcz przeciwnych celach. Sen może pomijać rzeczywistość po to, żeby śpiący miał oczy zamknięte. Sztuka wykracza poza bezpośrednią rzeczywistość, aby uzyskać szerszy obraz, sięgnąć do głębszych doświadczeń i postawić człowieka oko w oko z jego przeznaczeniem. Dzieło snu próbuje nawet przykryć niemiłe elementarne popędy przy pomocy nieszkodliwej, bezpośrednio danej rzeczywistości. Sztuka, przeciwnie, odwraca się od bezpośrednich danych, dążąc do pierwiastków istotnych ⁶⁵. Rewelacja artysty nie musi zajmować się zewnętrzną czy

całość) rzuci światło na artystyczne uzdolnienia i techniki. Zdawał sobie sprawę, że jego podejście, choć może wystarczyć do zbadania artystycznych pobudek, nie wyjaśnia estetycznej wartości. Że więc nie może zdefiniować sztuki. Freud myśli się pisać niekiedy jakby mógł dać taką definicję, czasem traktując artystę jako pacjenta, czasem jako kolegę-psychoanalitika. Sztuki nie można sprowadzić ani do snów ani do analizy snów, choć zawiera pierwiastki i jednego i drugiego.

63. Freud tak samo zważał religię. W obu wypadkach więcej wnioskował z genezy niż jest to dozwolone. I nie dosyć opierał się pokusie, aby sprowadzać estetykę do tych jej pierwiastków, które umiał wytłumaczyć.

64. Dzieło snu podobnie radzi sobie z lękami. Przesuwa je i ukrywa, starając się wytworzyć złudne uspokojenia.

65. Używając psychoanalitycznych terminów, sztuka nie jest symptomatycznym wyrazem rzeczy reprimowanej, ale sublimacją, wyrazem pod kontrolą, nie ucieczką od doświadczenia, czy jego maską, ale próbą spotkania go ze zwiększoną świadomością, sięgnięcia do jego istoty. Sztuka różni się od nauki swoimi metodami poszukiwań i badań, jak również przez to, że raczej odsłania niż przepowiada i koncentruje się na ludzkich reakcjach oraz wartościach. A przede wszystkim sztuka dąży do wytworzenia subiektywnych doznań, podczas gdy nauka dostarcza obiektywnej informacji.

społeczną rzeczywistością. Może być czysto estetyczna. Nie może jednak nigdy być iluzją jeżeli ma być sztuką. Sztuka nie odrywa od rzeczywistości, jest formą rzeczywistości, która zdziera z powierzchni życia co przypadkowe i obnaża co istotne, abyśmy mogli tego doświadczyć.

Jednakże w kulturze popularnej „sztuka” jest tym, co Freud za nią uważał i niczym więcej. Podobnie jak dzieło snu, zniekształca ona ludzkie przeżycia, dostarczając „zastępczych zaspokojeń” czy pociech. Podobnie jak dzieło snu, pokazuje „iluzję w przeciwieństwie do rzeczywistości”. Z tego powodu popularna „sztuka” nie zadawalnia. I cała kultura popularna pozostawia niejasne uczucie braku czegoś, bo, jak popularna sztuka, jest tylko „zastępczym zaspokojeniem”. I, podobnie jak sen, odrywa od życia oraz prawdziwych zaspokojeń.

Zastępcze zaspokojenia są, jak to Freud nieraz podkreślał, nieekonomiczne. Nie zaspakajają tak znowu bardzo a kosztują psychologicznie więcej niż prawdziwe, do których dzięki nim dostęp zostaje zamknięty. Dlatego też sublimacja i realistyczna kontrola są więcej warte od namiastek i zahamowań. Dlatego też rzeczywistość jest więcej warta niż iluzja, a pełne doznanie więcej niż znamienne przesunięcia i mechanizmy obronne. Jednak zastępcze zaspokojenia, do jakich zwykle się uciekamy, odbierają jednostce zdolność do zaspokojeń prawdziwych. Częściowo powodują albo potęgują wewnętrzne opory wobec realnych i zaspakajających doznań, częściowo nęcą, bo wewnętrzne bariery już zagroziły drogę do prawdziwego zaspokojenia pierwotnie istniejących popędów.

Chociaż szczególna rola kultury popularnej zmienia się zależnie od innych czynników urabiających życie każdej jednostki, należy ją uwzględniać pośród niepokojąco dużej liczby przyczyn i skutków puszczających w ruch mechanizmy obronne i samo-represje. Może wyrządzić wiele szkody albo wcale, czy też być jedyną rzeczą uchwytą, choć niewystarczającą. Tam jednak, gdzie kultura popularna gra wybitną rolę w życiu, miały miejsce (albo mają miejsce) znamienne samo-represje. Kultura popularna maskuje brak tych zaspokojeń, których się już nie szuka, bo pierwotnie istniejące popędy zostały zdławione. Jest jednak tylko namiastką i falsyfikatem. Zawodzi i musi zawodzić, bo ani pragnienia ani zaspokojenie nie są prawdziwe. „Wszystko zużyli, nic za to nie mieli /Kiedy pragnieniom ludzkim treść odjęli”.

Opisywanie kultury popularnej przy użyciu terminu „represja” może wydać się paradoksem. Przeciwnie, jest ona uderzają-

co swobodna. Jednak pozorny paradoks zniknie, jeżeli uznamy, że straszliwy zgiełk, nieustający hałas i wrzask mają zagłuszać krzyk nieużytych uzdolnień, reprimowanej osobowości skazanej na milczenie.

Nuda i rozrywka

Represja spycha popędy nie pozwalając ich sobie uświadomić i nie zaspakajając ich wcale. Wskutek tego zatamowania zawsze powstaje uczucie jałowości i apatii, albo, jako odruch obronny, gorączkowa żądza akcji. Pierwsze można nazwać niedbałą nudą, drugie ruchliwą nudą. Mogą występować na zmianę i przedostawać się do świadomości tylko jako niepokój i brak sensu wszystkiego, jako zmęczenie i niedosyt. Niekiedy gotowość i zapał, zbyt często oszukiwane, tak drętwieją, że pozostaje tylko tępe ćmienie szarości i pustki. Częściej jest to tęsknota, chęć żeby coś się działo. Świat zewnętrzny ma dostarczyć wydarzeń które by wypełniły pustkę⁶⁶. Ale osoba znudzona nie umiałaby wskazać co zaspokoiliby jej tęsknoty, równie stałe jak mgliste. Żadne wydarzenie jej nie nasycy.

Żądza rozrywki, do jakiej apeluje kultura popularna, nie może być zaspokojona przez rozrywkę bo „trochę więcej niż mało jest o wiele za dużo”. Żadnego źle skierowanego pragnienia nie da się nasycić apelując do jego zwyrodniałej formy. Tylko kiedy doznajemy pragnienia w jego prawdziwej formie i pozbywamy się wewnętrznych zahamowań, które przesunęły je na boczny tor, możemy pragnienie zaspokoić. Rozrywka najwyżej, nużąc i męcząc, znieczula i rozwadnia niepokój.

W niektórych popularnych filmach na przykład poddaje się masażowi nasze gruczoły wydzielania, prowokując łzy, i dokonuje się mechanicznych ataków na nasze ośrodki wrażliwości. Chwilowo nas to rozrywa, wreszcie zwykle wyczerpuje — ale nie nasycy⁶⁷. Bezpośrednie manipulowanie wrażeniami może zwiększać

66. U osób cierpiących na symptomatyczną newrozę nacisk reprimowanych popędów może spowodować taki niepokój, że nuda słabnie. Ale nie jest to pożądana alternatywa.

67. Filmy, produkowane celowo dla jak najszerszego rynku, stanowią doskonałą ilustrację kultury popularnej. Fakt, że tylko najbardziej głośne z nich odpowiadają opisowi w tekście, świadczy jak trudno jest wyrabiać homogenizowane fantazje, które znajdują powszechny poklask — pomimo audiometru Nielsona i televotera Hopkinsa. Być może fakt ten świadczy

napięcie i powodować wyładowanie, jak onanizm, ale jest to naniastka. Nie wciąga całej jednostki jako jednostki, nie dotyka rzeczywistości, ale ją podrabia. Wrażenia nie powinny być tylko prowokowane i wyładowywane, powinny je wzmacniać i uzupełniać uczucia pod kontrolą intelektu, w przeciwnym razie deprawuje się nas, bo nie obejmują całej jednostki w jej stosunkach z rzeczywistością. Kiedy ktoś jest znieczulony na otaczającą rzeczywistość i na własną indywidualność a wybiera beztreściową rozrywkę, jakiegokolwiek zaspokojenie staje się wreszcie niemożliwe.

Kogo zabija się zabijając czas ?

Skoro zasadnicze popędy są beznadziejnie skrzywione i tak reprimowane, że brak już świadomości ku czemu nas popychały, skoro niknie pragnienie życia z treścią i zdolność jego tworzenia, pozostaje tylko pustka. Życie rozplywa się w *taedium* kiedy bariera pomiędzy popędami i celami jest tak wysoka, że ani z pragnień ani z celów nie zdaje się sobie sprawy i nie odbywa się już żadna sublimacja. Rozrywka, choćby nieprzytomna, może ulżyć chwilowo ale nie zaradzi nudzie, która lęgnie się z niedosytu.

Chociaż osoba znudzona gorąco pragnie, żeby coś jej się zdarzyło, niestety, jeżeli coś się jej zdarzy, wyjaławia to z tej właśnie treści, której nieświadomie pożądała, ponieważ co się zdarza traktuje jako rozrywkę. W kulturze popularnej nawet powtórne przyjście Chrystusa stałoby się jeszcze jednym *thrill'em*, oglądanym na telewizji, do chwili kiedy na ekranie ukaże się Milton Berle. Żadna rozrywka nie uleczy nudy, podobnie jak towarzystwo, tak uparcie poszukiwane, nie usunie samotności. Osoba znudzona jest samotna wobec siebie, nie, jak jej się zdaje, wobec innych. Zabrano jej indywidualność, zdolność do tych właśnie doświadczeń, których jej brak. Żadna rozrywka tego nie naprawi. Nadzieja ulgi jest złudna.

Popyt na historie „zza kulis”, na zastępczy udział w życiu „osobistości” opiera się na tęsknocie do prywatnego życia — choćby cudzego — u tych, co niejasno uświadamiają sobie, że nie mają żadnego w ogóle, a przynajmniej nie mają życia, które

też o pewnym idealizmie producentów. Niekiedy wybiera się kompromis i nie zawsze przynosi on zawód kalkulacjom handlowym czy szlachetniejszym ambicjom.

by ich ciekawiło. Próby zażegnania nudy są równie uparte jak daremne. Niezliczone książki obiecują nauczyć przy pomocy ogólnych reguł i chwytów czegoś, czego nie nauczą żadne reguły i chwyt. Indywidualnej osobowości nie można produkować masowo (ze szczęściem na dodatek albo zwrotem pieniędzy). Niemniej hasłem dość pospolitym w kulturze popularnej jest: „ty też możesz być szczęśliwy”, jeżeli tylko kupisz ten samochód czy ten eliksir do włosów; będziesz zachwycony, będziesz miał przygody, romanse, popularność — nie będziesz już samotny i opuszczony jeżeli zastosujesz się do tej i tej formuły. A sukces, szczęście, albo przynajmniej wolność od niepokoju ciążą również na religii popularnej, niechrześcijańskiej zarówno w swoich celach jak środkach⁶⁸. Od Dale Carnegie do Normana Vincenta Peale, do Harry'ego i Bonaro Overstreet zmienia się jedynie słownik. Zasada pozostaje ta sama. Formułę dobrze ilustruje poniższy wycinek:

Miły uśmiech jest atrybutem wdzięku

Aby to osiągnąć, ćwicz górną wargę następującą metodą:

1. Wyciągnij górną wargę pokrywając zęby. Powiedz „Mu-u-u”.
2. Trzymaj wargę pomiędzy zębami i uśmiechaj się.
3. Połącz wargi, ściągając je w dół i próbuj uśmiechu.
4. Opuść dolną szczękę i staraj się dotknąć nosa górną wargą.

Miesiące codziennej praktyki są konieczne, aby usunąć wysiłek przy tej nowej metodzie, ale można zdobyć taką wprawę, że twój uśmiech będzie naturalny i uroczy⁶⁹.

Jakakolwiek jest formuła, nic bardziej uciążliwego, niż niestrudzona, bezduszna pogoń za przyjemnością. Dnie, kiedy są puste, upływają wolno, trudno odróżnić jeden od drugiego. A jednak lata biegną szybko. Kiedy stale zabija się czas, człowiek żyje w niekończącym się teraz, aż czas kończy się, choć nie prze-

68. „Daj się lubić — zwiększ swoje zarobki” — ogłasza dr. Peale. Takich celów nie znajdziemy w Ewangeliach, ani u Lutra ani u Kalwina, ani nawet u Pelagiusa i Coelestiusa.

69. Cytuje „New Yorker”, 21 stycznia 1956, z „Indianapolis News”.

mijał, i ten, kto nigdy nie żył, może tylko wykrzyknąć : „Niszczyłem czas a czas teraz niszczy mnie”.

Szczęście i rozpacz

Dla chrześcijanina rozpacz jest grzechem, nie dlatego, że należy czegoś spodziewać się po tym życiu, ale dlatego, że rozpaczając to nie mieć wiary w odkupienie od niego — w życie wiekuiste. Co do przyjemności tego życia, nie są one godne pogoni za nimi. Lancelot Andrews tak je opisywał : „...choć błędną one nie same w sobie, jednak dla nas błędną. Jesteśmy głodni i jemy. Czyż nie jemy aż do chwili kiedy błędnie to i jesteśmy tak samo znużeni naszą sytością jak poprzednio głodem ? Jesteśmy zmęczeni i odpoczywamy. Czyż nie odpoczywamy aż do chwili kiedy błędnie to i jesteśmy tak samo znużeni naszym odpoczynkiem jak poprzednio znużeniem ?” Nasze ciała i umysły rozwiewają się równie jak nasze przyjemności. Nikomu z nas nie są oszczędzone zniewagi czasu. Taka jest dola człowieka.

W „Civilisation and its discontents” Freud zwrócił uwagę na dodatkowe ciężary jakie cywilizacja nakłada na barki ludzkich istot. Ciężary te są nieuniknione, bo cywilizacja, pomimo swoich kosztów, czyni ogólny ciężar przez nas dźwigany lżejszym.

Nieco ponad sto lat temu Henry David Thoreau pisał w swoim „Walden” : „Życie masy ludzi jest życiem cichej desperacji. Stereotypowa ale nieświadoma rozpacz ukrywa się nawet pod tym, co nazywamy gram i zabawami ludzkiego gatunku”. Dzisiaj rozpacz nie jest już cicha. Kultura popularna stara się przepędzić demona brzękiem i hukiem. Może, aby ją stłumić, trzeba jeszcze więcej hałasu. Może jesteśmy mniej skłonni spotykać ją oko w oko. Czy jednak my, pogrążeni w kulturze popularnej, jesteśmy mniej szczęśliwi niż nasi spokojniejsi przodkowie albo tubylcy z Bali, musi pozostać kwestią otwartą, pomimo wszelkich romantycznych urojeń. Nie mamy też innej alternatywy niż kultura popularna. A zresztą, jakaś propozycja dla „masy ludzi” zapewne nie naruszyłaby samego rdzenia kultury popularnej. Natomiast rady dla jednostek muszą być indywidualne.

Były okresy szczęśliwsze i okresy bardziej przepojone rozpaczą niż nasz. Ale nie wiemy które. A nawet taka umiarkowana opinia jest hipotezą, jak zawsze kiedy porównujemy dzisiejszy błogostan z wczorajszym błogostanem. Szczęście, odczuwane

przez nierówne sobie grupy, w nierównych sobie okresach i miejscach, nie poddaje się miarom ani porównaniom ⁷⁰. Twierdzimy po prostu, że odwracając uwagę od doli człowieczej, tamując rozwój osobowości i zdolność do doświadczeń, kultura popularna zubaża życie a nie dostarcza zadowolenia. Ale czy „masa ludzi” czuła się gorzej czy lepiej bez technik masowej produkcji, której kultura popularna jest nieodłączną częścią, nie będziemy nigdy wiedzieć. Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć.

70. Nawet badając jedno życie wydaje się absurdem kłaść na tę samą szalę oddzielne chwile radości jakich doznaliśmy słuchając muzyki kame-ralnej, jedząc brzoskwinie, kochając, czy wygrywając zawody. Jeszcze trudniej mierzyć głębokość rozpacz w jaką pogrąża się ten, komu się nie udało albo kto ma konkretne zmartwienia. Jednak, aby sumować, musimy smutek przeciwstawić radości i netto rachunku porównać z wynikiem rachunku u innych osób. (Może pragnienia da się mierzyć. Ale czy zaspokojenie pragnień przynosi szczęście?). Cały pomysł zadaje gwałt temu, co wiemy doświadczalnie i stwarza problemy, których nie rozwiąże żadna obserwacja. Gdzie jest intensywność, przeciwstawiona trwaniu i głębi? Czy wyobrazimy sobie, że „suma” szczęścia doznanego w życiu pełnym wielkich uniesień i wielkich smutków równa się „sumie” wydobytej z życia, któremu brak było i smutków i uniesień? Czy dwa te życia dawały równe szczęście?

Może da się uporządkować szczęście w jednolitych segmentach życia posługując się słowami „nic”, „trochę”, „dużo”. Wtedy mówilibyśmy o „więcej” i „mniej”. Nawet jednak taki porządek wymaga jakiegoś punktu w czasie i jakiegoś punktu widzenia. Będzie różny zależnie od osoby.

LESLIE A. FIEDLER

ŚRODEK PRZECIW KRAŃCOM

Należę z pewnością do nielicznych ludzi, którzy, dbając o swoją intelektualną renomę, mogą pochwalić się zarazem, że czytali więcej książek komików niż ataków na te książki. Nie znaczy to, że zajmowałem się specjalnie komikami czy przeprowadzałem nad nimi badania — po prostu czytałem je, często z pewną przyjemnością. Siostrzeńcy i siostrzenice, moje dzieci i dzieci sąsiadów, przynosiły mi je, żebym i ja mógł się zabawić. Stara dama na promie idącym przez Puget Sound raz rzuciła mi dwa zeszyty na kolana w przypływie niemej sympatii. W owym czasie nosiłem mundur marynarza.

Trudniej mi jest właściwie zagłębiać się w te książki niż srożyć się przeciwko nim. Ataki nie podobają mi się przede wszystkim ze względu na nieścisłość faktów. Kiedy Mr. Geoffrey Wagner w swojej „Parade of pleasure” nazywa Superboya „bratem Supermana” (oczywiście jest to sam Superman jako dziecko) od razu usposabia mnie to podejrzliwie. Ale książka Wagnera jest jeszcze jedną z najmniej przykrych na ten temat; z pewnością mglista, ale całkiem żywa i bez zarozumialstwa, choć podtrzymuje absurdalną teorię o plutokratach, którzy zawiązali spisek żeby propagować „popularną literaturę” i deprawują niewinny lud amerykański. Taki tani melodramat może zadowolnić tych tylko co wierzą, jak zdaje się wierzyć Mr. Wagner, że dziewczęta

Pierwodruk w *Encounter*, 1955. Przekład z upoważnienia autora i wydawcy. (Copyright 1955, by Martin Secker and Warburg, Ltd.).

Harlemu wchodzi na złą drogę ponieważ słuchają dwuznaczników w gramofonowych *blues*'ach.

Koncepcje Mr. Wagnera są w każdym razie bardziej urozmaicone i wyszukane niż Mr. Gershona Legmana, który woła w swojej książce „Love and death”, że to po prostu nasze seksualne niewyżycie jest przyczyną całej popularnej kultury i jej brutalności. Teoria Mr. Legmana wyjaśnia za wiele : nie tylko książki komików, ale Hemingwaya, wojnę, Luce, Faulknera, status kobiet — a obawiam się, że również krzykliwe hyperbole autora. Z tym wszystkim Mr. Legman jest chyba bliżej prawdy w swoich poszukiwaniach jakiejś głęboko ukrytej przyczyny niż Frederic Wertham w „Seduction of the innocent” ze swoim twierdzeniem, że sensacyjne pisma i komiki są szkołą morderców. Wcale nie wątpię, że nieokreślona agresywność wytraconych z równowagi dzieci może przybrać kształt dzięki książkom komików. Dałoby się przytoczyć sporo argumentów na poparcie tezy, że taka literatura standardyzuje zbrodnie oraz kieruje wyobraźnię ku brutalności, ale trudno mi uznać, że tak oczywisty objaw mógłby być główną przyczyną czegokolwiek. Może jestem tutaj trochę przeczulony, bo właśnie w tym tygodniu słyszałem jak niedawne samobójstwo jednego z moich studentów wyjaśniano tym, że czytał (ja właśnie to wykladam) Goethego, Dostojewskiego i „Death of a salesman”. Do licha, czytał to ? Czytał. I zabił się ? Zabił.

W żadnej z książek na temat komików jakie przeglądałem, w żadnym raporcie kobiecych klubów, proteście ustawodawców, w żadnym oświadczeniu oburzonych duchownych nie natrafiłem na poważniejszą próbę zrozumienia komików. Nigdzie nie definiowano samej formy, pośredniej między obrazem i opowieścią, nie rozróżniano pod-typów : zwierzęce, młodzieżowe, kryminalne, westerny itd — i nawet nie oddzielano od seryjnej odmiany takich z cicha pęk żartów jak „Pogo”, jawnej satyry jak „Mad” czy pół-surrealistycznych gatunków jak „Plastic Man”. Nie potrzeba byłoby do tego talentów Arystotelesa, wystarczyłoby posłużyć się jego metodą i zadać kilka ciekawych pytań, tych samych, jakie zadawał zastanawiając się nad równie popularnym i krwawym rodzajem literackim : jakie są jego przyczyny i jaka jest jemu właściwa forma ?

Już pobieżne badanie wykazałoby, że komik z superbohaterem („Superman”, „Captain Marvel”, „Wonder Woman” etc.) jest formą ostateczną. Cieszy się on największym statystycznie powodzeniem u najbardziej chciwych czytelników i on to

jedynie daje nowy legendarny materiał wynaleziony razem z formą, a nie dostosowany tylko do niej.

Następnie należałoby ustalić najogólniejszy wzorzec mitu superbohatera i wydedukować jego znaczenie : miejskie środowisko, grożąca światowa katastrofa, bohater, który nigdy nie używa broni, który po swoich czynach znów jest słaby i anonimowy, który musi ukrywać swoją tożsamość, który jest bezsilny itd. Dopiero wtedy wolno byłoby oczekiwać odpowiedzi zapytując : do jakiego celu służą komiki ? Dlaczego zyskały tak olbrzymią popularność właśnie w ciągu ostatnich piętnastu czy dwudziestu lat ? Dlaczego muszą się maskować jako literatura dla dzieci, jeżeli czytają je mężczyźni i kobiety różnego wieku ? A odpowiadawszy na to, można by było postawić najbardziej niebezpieczne ze wszystkich pytanie : skąd ciągle zjadliwe napaści na komiki i w ogóle na kulturę popularną, której komiki są szczególnie jaskrawym przykładem ?

Strategicznie, jeżeli nie logicznie, rzecz biorąc wypadałoby to ostatnie pytanie zadać najpierw. Cemu ataki ? Takie napaści ze strony uczonych i laików są równie charakterystyczne dla naszej epoki jak purytańskie diatryby przeciwko teatrowi ery elżbietańskiej czy pobożne protesty przeciwko czytaniu powieści w drugiej połowie osiemnastego stulecia. Podejrzewam, że zbadawszy takie konwencjonalne reakcje dowiedzielibyśmy się równie wiele o naturze danego okresu, jak zatrzymując się nad formami, które je wywołują. Najbardziej fascynującą i podejrzaną cechą tej opozycji wobec popularnej fabuły jest jednomyślność. Wszyscy, od ustawodawców ze stanu Montana do pań z bostońskiej *Parent Teachers Association*, od posłów brytyjskich do najzacieklejszych post-freudystów obu kontynentów, są tu w zgodzie, choćby poza tym nie mogli się ze sobą zgodzić w niczym. Łączy ich wszystkich, śmiem wyrazić obawę, poczucie, że należą (we własnych oczach) do sprawiedliwych. A ich protesty są jeszcze jednym przykładem, choć niespodziewanym, z jaką prawidłowością cnota zawodzi w sprawach sztuki.

Cóż zarzucają wulgarnej literaturze różni strażnicy moralności i zdrowia ? Wszystko : zachęca ona do zbrodni, osłabia czytelnictwo, wyraża seksualne niewyżycie, rozpętuje sadyzm, rozpowszechnia antydemokratyczne idee i, oczywiście, deprawuje włóczęg. Aby zrozumieć podstawę takich zarzutów, ich uzasadnienie i stroniczość, trzeba najpierw zrozumieć coś z natury tej pod-sztuki, którą się zajmujemy.

Najbardziej chyba rozjaśnimy kwestię mówiąc od razu na początku, że jest to zjawisko typowo amerykańskie, nieoczekiwany nadprodukt dążeń nie tylko do powszechnej oświaty, ale do uzależnienia smaku od głosu większości. Nie twierdzę oczywiście wcale, że zjawisko to spotyka się tylko w Stanach Zjednoczonych, ale gdziekolwiek się spotyka, pochodzi w pierwszym rzędzie od nas i tylko u nas występuje w zupełnie rozwiniętej formie. Nasze doświadczenia w tym względzie są więc dla reszty świata niejako pra-premierą, pokazującą co musi nastąpić po nieuniknionym rozpadzie starszych arystokratycznych kultur.

Wystarczy przyrzeć się niektórym europejskim imitacjom ilustrowanych magazynów takich jak „Look” czy „Life” albo książkom obrazkowym wywodzącym się z Disneya, aby natychmiast sobie uświadomić zależność od amerykańskich przykładów i nieudolność naśladownictw. Bo prawdziwa „literatura popularna” wymaga czegoś więcej niż zwyczajnej słodyczki, wymaga doskonałego wykończenia, co możliwe jest tylko przy maszynowo produkowanym towarze i w gospodarce o maksymalnej *prosperity*. Współczesna kultura popularna, ta funkcja uprzemysłowionego społeczeństwa, wyróżnia się od dawnej ludowej sztuki przez to, że nie zgadza się być z wyglądu niepozorną i drugorzędną, że nie godzi się już, żeby „znać swoje miejsce”. Wydał ją ten sam impuls, który rozpowszechnił gotowe ubrania, dzięki czemu nie uda się już rozpoznać damy po jej stroju.

Jednak produkty kultury popularnej nie są poto, aby je gromadzić, raczej żeby je wyrzucać. Książka w papierowej okładce jest jak papierowe pieluchy czy jak papierowy *container* do mleka. Choć jest starannie wykończona, nie można jej przechowywać na zakurzonych półkach, jak niegdyś tomy oprawne w cielecą skórę. Sam rodzaj jej istnienia sprzeciwia się pojęciu prywatnej czy publicznej biblioteki. Beztroska rozrzutność, kiedyś zarezerwowana dla elity, jest dziś dostępna dla każdego. Byłoby to wykluczone gdyby nie absurdalnie wysoka stopa życiowa i gdyby nie mechaniczna wydajność, która pozwala technice zastąpić naturę a także wynajduje, wśród innych artykułów syntetycznych, — również literaturę syntetyczną.

Podobnie jak produkcja popularnej fabuły wymaga przemysłowych warunków najbardziej rozwiniętych w Stanach Zjednoczonych, przy jej dystrybucji potrzebne są szczególne warunki naszego rynku : masowy czy też zdemokratyzowany rynek. Podksiążki i dzieła pod-sztuki nie są w większości wypadków rozprowadzane przez tradycyjne instytucje : muzea, biblioteki i szko-

ły, bo te są opanowane przez ludzi niechętnych masowej kulturze. To w *drug-store'ach*, w sklepach samo-obługi i na dworcach lotniczych ten gatunek literatury leży pokornie wśród tabliczek czekolady i płatków mydlanych. Dosieśliśmy końca długiego procesu, u którego początków jest, powiedzmy, Samuel Richardson : dzieło sztuki coraz bardziej nabierało cech towaru. Nawet książka komików jest ostatnim potomkiem „Pameli”, ostateczną konsekwencją zgody na to, aby smak (czy ściślej siła kupna) klasy nieobowiązanej do pielęgnowania tradycyjnych rodzajów rozstrzygał o literackim sukcesie czy porażce.

Ci, co krzyczą dzisiaj że utwory Mickey Spillane'a czy „The adventures of Superman” parodiują powieść, zapominają, że powieść przez długi czas była oskarżana o parodiowanie literatury. Jak się zdaje obraża nas nie tyle upadek literackiego poziomu, co fakt, że książkę, samo jej pojęcie, jej kształt, obracają w parodię komiki. Jazz i filmy, które są również popularną miejską sztuką, naprawdę mniej nas martwią, bo ich dystrybucja i oddźwięk zależą od postępów techniki (przy jazzie od gramofonu).

Najbardziej uzasadnionym źródłem zmartwień jest ostateczne, choć zakamuflowane, odrzucanie oświaty widoczne w tych nowych formach. Ale wszelka sztuka tak powszechnie konsumowana była zawsze dla nieoświeconych, nawet witraże, nawet sztuki Szekspira. Co jest nowe w obecnej sytuacji i dlatego tak przykre, to pojawienie się po raz pierwszy sztuki dla powrotnie-oświeconych tj. dla tych, którzy nie raczyli skorzystać z tego, do czego, jak wierzano, wzdychali, kiedy byli tego pozbawieni. Poza tym nowoczesna popularna fabuła jest niepokojąco nieustna : nie wyrzeknie się żadnych dobrodziejstw, jakie zapewnia prasa drukarska jako maszyna, choć może zupełnie obojętnie odnosić się do tej prasy jako kontynuatorki technik pierwotnie obmyślanych dla gęsiego pióra. Od prasy drukarskiej żąda się wszystkiego, z wyjątkiem materiału który naprawdę można byłoby czytać : ilustracji, typografii, i nawet, w wielu wypadkach, złudzenia że czyta się, zachowując rozkoszną beztroskę analfabety. Jednak nowe formy popularne trzymają się na ogół narracji prozą albo są obrazkową namiastką noweli. Nawet odpowiadająca im forma filmowa w swoim operowaniu czasem, przestrzenią i akcją wyraźnie zbliża się bardziej do powieści niż do sztuki teatralnej.

Od dawnej ludowej literatury, którą sentymentalnie staramy się odtworzyć przez cały czas triumfów maszyny, literatura popularna różni się swoją niechęcią do malowniczości. Mająca swoje

korzenie w prozie, nie w wierszu, świecka, nie religijna, określająca siebie w obliczu miasta a nie w obliczu przyrody, nadprodukt fabryki, nie rolnictwa, dzisiejsza literatura popularna niweczy romantyczne tęsknoty do chłopów w wyszywanych bluzach, śpiewających czy grających na bałałajkach ku poklaskowi panów. Wrogowie naszej kultury popularnej lubią schodzić do ludu. W ostatnich latach mieliśmy śpiewaków, którzy, występując w modnych nocnych klubach czy nagrywając płyty, zarobili nieźle sumy na komercyjnych przeróbkach ludowych pieśni. Ale współczesna literatura pospółstwa jest brutalna i niepokojąca: quasi-spontaniczny wyraz odciętych od korzeni i kulturalnie zdziuczonych mieszkańców anonimowego miasta, zajętych tworzeniem mitów, a te mają sprowadzić do jakiejś uchwytniej formy grozę nowych wynalazków, horror nieograniczonej wojny, ogólną korupcję świata, w którym społeczne podstawy dawnych lojalności i heroizmów dawno zostały zniszczone. Że taką sztukę eksploatują dla zysku w handlowym społeczeństwie, że masowo ją produkują bezimienni współpracownicy, że ulega ona standardyzacji i wyrodnieniu, ma wtórne tylko znaczenie. Chodzi o stały koszmar nas wszystkich, jest to zmechanizowany sposób dania sobie rady z otaczającym światem, sprzedawany za dziesięć centów tym, co odrzucili nieproszony dar wiedzy.

Rozpatrywane w tym świetle, książki komików z ich tematyką wiecznie zagrożonej metropolii, wiecznie ratowanej przez nieskazitelnych i skromnych bohaterów (którzy po każdym wy-czynie wracają do swojej skromnej roli kulawego sprzedawcy gazet czy tchórzliwego reportera) ukażą się, pomimo wszelkich powierzchownych różnic, jako spadkobiercy *wewnętrznych* impulsów tradycyjnej sztuki ludowej. Ich prostackie rysunki, ubóstwo ich języka, nie zdołają przesłonić ich łączności z pierwotną przemocą, ich sięgania po stary konflikt pomiędzy czarną magią i białą magią. Pod dziennikarskim komentarzem do bomby atomowej i komunizmu dotycząją materiału pra-typów: tych wspólnych nam wszystkim postaci zamieszkujących niższe złoza umysłu, bardziej podobnych do zjaw sennych niż do faktów. W świecie, gdzie ludziom grozi rozpląnięcie się w ich własnej płytce i mechanicznej technice, wrośnięcie w banal zapożyczony z gazety, one zachowują związek z impulsywnym, ukrytym życiem. Są naszymi, nie całkowicie ujarzmionymi przez maszynę, bajkami Grimma, choć Czarny Las zmienił się, jak był powinien, w Miasto, Czarownik w Uczzonego, a Głupi Hans w Kapitana Marvel. W społeczeństwie, które uważa siebie za „nau-

kowe'' — a co cudowne uważa za dziecinne — taka literatura musi wydać się literaturą dla dzieci, choć naturalnie czytana jest przez wszystkich.

Teraz możemy już zacząć odpowiadać na pytanie : co sprawiedliwi naprawdę mają przeciwko książkom komików ? W niektórych częściach świata sam fakt, że są amerykańskie już wystarcza, i nawet pewni samo-kajający się Amerykanie kierują się tym samym u nas. Jest to jednak błahy argument, któremu wagę chwilowo nadały aktualne polityczne potrzeby. Kto oświadcza, że jest przeciwko „amerykanizacji kultury” nic przez to nie mówi, chyba że jest zdecydowanie przeciwny industrializacji i powszechnemu nauczaniu.

Nieco bardziej celny jest atak na kulturę masową za to, że wypiera się ona samych celów oświaty. W nielicznych wypadkach zarzuty stawiane są poważnie i z pełną odpowiedzialnością. Częściej jednak są to tylko oskarżenia o złą gramatykę i używanie „slangu” rzucane przez szkolnych pedantów, dla których przyjęcie się składni „różny niż” (zamiast „różny od”) zdaje się grozić przyszłości cywilizacji. Do nieufności powinno nas skłaniać w tym wypadku to chociażby, że atak prowadzą nie naprawdę oświeceni, intelektualisci i poważni pisarze, ale niezbyt pewni siebie pół-oświeceni. W Ameryce wygląda to trochę absurdalnie, kiedy oburzeni delegaci *Parent Teachers Association* (każdy z nich przechowujący ostatnie numery „Life'u”) występują w obronie literatury. Zapytani o sugestie, tacy krytycy zaleciłiby zapewne „Reader's Digest” jako obowiązkową lekturę szkolną — albo doradziliby przerabiać na komiki więcej „klasyków” : wykastrowany Melville, ocenzonego Hawthorne, czy też dawać dziecięce wersje czegoś „budującego” jak „Upadek domu Uszerów”. W innych krajach nie trudno znaleźć ich odpowiedniki.

Właściwie zarzut ten rzadko nawet bywa podtrzymywany z prawdziwym przekonaniem. W istocie światłych cenzorów rażą obrazy zbrodni i horroru (rzadziej sexu). Zarzucano sztuce masowej, że jest sadystyczna, fetyszystyczna, brutalna, terrorystyczna, że przedstawia kobiety z przesadnie pełnymi piersiami i zadkami, że portretuje śmierć na drukowanej stronie, że jest często ukradkiem homoseksualna etc. etc. O tych zarzutach można powiedzieć dwie rzeczy. Po pierwsze, są one na ogół słuszne. Po drugie, są one słuszne również w zastosowaniu do wielu najpoważniejszych dzieł sztuki w naszej epoce, zwłaszcza tworzonych w Ameryce.

Nie ma objawów sadyzmu i brutalności których nie dałoby się znaleźć również u Hemingwaya czy Faulknera czy u Paula Bowles — albo, jeżeli kto woli, u Edgara Allana Poe. Niektórzy, całkiem bystrzy, krytycy padają tutaj ofiarą własnego pomieszania pojęć. Potępiają film klasy B za jego sceny chłosty i przelew krwi i zaraz jednym tchem będą chwalić taką orgię wzniosłego sadyzmu jak „Le salaire de la peur”. Ktoś może woleć treść polityczną francuskiego filmu albo jego fotografię. Te jednak nie okupują sceny, w której umazany błotem i oliwą szofer ciężarówki wypelza z bagnistej jamy pokazując sterczące białe kości złamanego w wielu miejscach uda. Jest to fotografia-horror, równie jak w „Scarface” czy w „Little Caesar”. Nie można ganić „Supermana” za to, że eksploatuje brutalność i chwalić egzystencjalistyczno-homoseksualno-sadystyczne utwory Paula Bowles. Wolno mruczeć coś o sztuce i *katharsis* żeby to uzasadnić. Nikt jednak nie jest gotów tępić jakichś dzieł tylko dlatego że są estetycznie złe. W tej erze kolidujących kryteriów szybko wytępillibyśmy się nawzajem.

Od czasu do czasu jakiś Savonarola bywa co prawda gotów odrzucać wszystko. A przeciętny wróg kultury masowej jawnie czy skrycie gardzi niekiedy większością współczesnej wartościowej literatury. Z historycznego punktu widzenia dałoby się dość przekonywująco wykazać, że zarówno nasza wyższa jak niższa sztuka pochodzi z tego samego anty-mieszczkańskiego źródła. Edgar Allan Poe, który wcielał w życie ideał dandysa, tak drogi odtąd artytom, wynalazł również, jak pamiętamy, popularną detektywną opowieść. I prosta linia prowadzi od Hemingwaya do O'Hara, do Dashiella Hametta, do Raymonda Chandlera i do Mickey Spillane.

O obu tendencjach wywodzących się z Edgara Poe da się powiedzieć, że wyrażają czarną i przygnębiającą prawdę (jesteśmy stworzeniami o mrocznych popędach w zagrożonym i pełnym winy świecie) i że sprzeciwiają się bardziej łagodnym wersjom „dobrego smaku”. Za niechęcią do literatury pospółstwa kryje się ten sam strach w obliczu pra-typowych, nieświadomych sił, jaki był pobudką podobnych ataków na elżbietański teatr i na osiemnastowieczną powieść. Stosując miarę Szekspira zawsze uważamy, że Gosson był głupi. Nie o Szekspira jednak chodzi — bo tak samo mylił się w swoich atakach na najgorzej napisane, krwawe i sprośne sztuki swoich czasów. Byłoby mi przykro gdyby moje wywody zostały zrozumiane jako obrona tego co jest banalne, mechaniczne i nudne (a naturalnie jest tego mnóstwo) w

kulturze masowej. Jest to jedynie kontr-atak na tych, co poprzez napaść na tę banalność i pospolitość starają się ugodzić w nerw żywotny wszelkiej coś wartej literatury. Kto jest choć trochę wrażliwy na sprawę wyobraźni będzie na pewno wołał, żeby jego dzieci czytały najbardziej prostackie bajki o Złych i Dobrych walczących o Miasto Człowieka, niż żeby recytowały grzeczne wierszyki czy obierały za swoją lekturę higieniczne sprawozdania o sklepach samo-obslugi i farmach bez krowiego nawozu. Jednak większość ciała nauczycielskiego jest po stronie mentalnej higieny. I oni to przewodzą w napaściach na kulturę masową.

Ktokolwiek ma dostateczną ilość lat żeby pamiętać „Rain”, musi zachować postawę obronną wobec tych, co niby chcą zniszczyć dzikość i ciemnotę, prowadzą właściwie wojnę przeciwko spontaniczności i bogactwu. Jesteśmy co prawda skłonni myśleć o takich możliwościach tylko w kategoriach sexu. Sami zacni i sprawiedliwi trochę zarazili się Freudem i mocno wierzą w szczerość oraz w „wychowanie seksualne”. Ale winszując sobie takiej postępowości padają ofiarą nowej i zażartej pruderii. Człowiek, który wstydziłby się straszyć swego onanizującego się syna niebezpieczeństwem obłędu, gotów jest (zwłaszcza jeżeli czytał Werthama) przepowiadać elektryczne krzesło młodemu wisusowi przyłapanemu z zeszytem zakazanych komików. Superman to nasz Sadie Thompson. Żyjemy w okresie, kiedy chroni się dziecko, wystawione na „fakty życia”, od „faktów śmierci”. Na przykład w Stanach Zjednoczonych niejaki doktor Spock napisał oświecony przewodnik dla nowoczesnych matek — książkę w miękkiej okładce, której sprzedano, jak się domyślam, miliony egzemplarzy. Mówcie dzieciom wszystko o sexie, doradza dobry doktor, ale na temat śmierci — sza !

Bardziej „postępowi” doradcy posuwają tabu aż do absurdu : żadnego krwawego Grimma, żadnego przerażającego Andersena, żadnych dziecinnych wierszy o przewracających się kołyskach — bo ze strachu lęgnie się brak poczucia bezpieczeństwa, z braku poczucia bezpieczeństwa agresywność, z agresywności wojna. Jest nawet zaopatrzona w *happy-end*, czyli ocenzurowana, kolekcja wierszyków Mother Goose, w której „trzy ślepe myszy” (*three blind mice*) stały się „miłymi myszami” (*kind mice*) a żona farmera nie obcina im ogonów tylko „kroi im ser ostrym nożem”. Wszędzie widzimy strach przed strachem, strach przed samymi nazwami strachu. Ci, co gorąco chcieliby skończyć z wojną i z ludzkim okrucieństwem w otaczającym ich świecie i są dlatego

najbardziej przygnębieni uporczywością tych zjawisk, zawiązują spiszek aby wypłenić brutalność na półkach dziecięcej biblioteki. To na pewno mogą zrobić. Jeżeli nie potrafią utrzymać pięknej pogody, wolno im stłuc przekłętą barometr.

Ten sam strach przed instynktownymi i mrocznymi siłami, to samo przekreślanie śmierci i winy, skłania wytwornie oświeconych również do nieufności wobec poważnej literatury. Nie lubi się Faulknera, zabrania się komików, nie w interesie klasyków czy nawet Roberta Louisa Stevensona, jak utrzymują napastnicy, ale w imię literatury tych warstw środkowych, których fikcyjny obraz łaskawego i przyjaznego świata jest podgryzany z dołu i z góry. Nie mówię tutaj o paru intelektualistach pozyskanych na rzecz cenzurowania, ale o ogóle wytwornych cenzorów, których bożyszczem jest Lloyd Douglas i nawet A.J. Cronin. Kiedy taki krytyk, jak Mr. Wagner, przyklaskuje temu co uważa za „kierunek”, tj. obieraniu doktorów, prawników etc. za bohaterów niektórych nowel w magazynach, wpada w pułpkę i rozpatruje literaturę środkowych grup jako pas transmisyjny wiodący wzwyż. Nie może jednak być mowy o powolnym wznoszeniu się od poziomu literatury, która wysławia reporterów, gazetarzy i komentatorów radiowych (są oni również super-bohaterami w obcisłych mundurach zaopatrzonych w insygnia), poprzez literaturę obierającą za swoje postacie dobrze zarabiających ludzi z wolnych zawodów, do szczytów poważnej literatury, gdzie występują samobójcy o kazirodzich skłonnościach, lubieżne damy z krótko strzyżonymi włosami, niebieskie ptaki, gangsterzy i zmarnowane podrostki. Próbować ustalić progresję to wykazać jej absurdalność.

Koncepcja takiego kierunku jest niczym więcej niż standardową postawą standardowego rodzaju literatury, literatury kobiecych magazynów w słodkawych okładkach. Literatura ta woli stereotyp od pra-typu, kocha poetyczną sprawiedliwość, sentyment i wytworność, a jest zaludniona przez postacie kąpiące się często, mieszkające w podmiejskich osiedlach i zatrudnione w wolnych zawodach. Krąży ona bezmyślnie w potrzasku dwóch swoich tematów: nie-skonsumowanego cudzołóstwa i skonsumowanego czystego romansu. Nie ulega wątpliwości, który rodzaj osób i jaki gatunek baśni lepiej wyraża nasz los, który mówi prawdę — albo, lepiej, część prawdy — w języku ludzi do jakich się zwraca.

W ostatnim zdaniu tkwi mała zadra. Niezbyt miło jest uznać, że istnieje więcej niż jeden gatunek sztuki, albo raczej że istnieje

jakaś niezupełnie-sztuka spełniająca funkcje sztuki dla większości ludzi w naszym społeczeństwie. Sentymentalny zwolennik równości, który marzył, że powszechne nauczanie prowadzi prosto do uniwersalnej kultury, nie może się z tym w ogóle pogodzić. Tutaj zaczynamy widzieć, że w mieszczańskie wrogości wobec kultury popularnej czai się polityka, równie jak patologia. Nie mam na myśli tylko jawnie wypowiedzanych idei politycznych w komikach czy w literaturze kulturalnej elity. Ale z pewnością każda z tych sztuk ma charakterystyczną postawę: pierwsza, populistyczno-autorytatywną, druga, arystokratyczno-autorytatywną.

Wiadomo powszechnie jak niewielu wybitnych powieściopisarzy czy poetów w naszych czasach opowiadało się za politycznymi ideałami, co do których moglibyśmy się zgodzić, że są najszlachetniejsze z nam dostępnych. Flirty Yeatsa i Lawrence'a z faszyzmem, niesamowita mieszanka konfucjanizmu, jeffersonizmu i społecznego kredytu u Pounda, złagodzone zasady Dixie-kratów u Faulknera — zastraszająco to podkreślają. Pomiędzy najlepszą sztuką i poezją naszej epoki i krytycznie-liberalnym czytelnikiem nie może być więzi wspólnych poglądów. W najlepszym razie mamy ironiczne zderzenie sceptycznego umysłu z pełną wiary wyobraźnią. Ten właśnie podział, jak sądzę, skłonił nas do coraz węższego określania „doznań estetycznych”, do próby aby izolować jakoś widzenia i mówienia i przyznać im moralną wartość niezależną od tego co się widzi czy słyszy.

*Time that with this strange excuse
Pardoned Kipling and his views,
And will pardon Paul Claudel,
Pardons him for writing well *).*

Ale umysł wykwintnisiów trzymających się środka szuka w sztuce rozrywki oraz pierwiastków budujących i nie znosi tego punktu widzenia. Stąd krzyki furii przeciwko tym, co nagrodzili Ezrę Pounda i twierdzą, że „dopuszczyć aby jakikolwiek inny wzgląd niż wzgląd na poetyckie osiągnięcie wpływał na decyzję... to odebrać wagę tym obiektywnym miarom wartości, na jakich musi wspierać się wszelkie cywilizowane społeczeństwo”. Żyjemy w stanie dziwacznej dwufrontowej wojny klas: czytelnicy obłej, grzecznej literatury zwalczają zarówno prenumeratorów

*) Czas, który znajdując tę dziwną wymówkę, wybaczył Kiplingowi jego poglądy i wybaczy Pawłowi Claudel, wybaczy mu, bo dobrze pisze. Cyтата z wiersza W.H. Audena „In memory of W.B. Yeats. (Przyp. tłum.).

małych awangardowych pism jak konsumentów wydawnictw brukowych. Sentymalnie-równościowa świadomość przeciwko ironiczno-arystokratycznej wrażliwości z jednej strony, przeciwko brutalno-populistycznej mentalności z drugiej. Dowcip na tym polega, że właśnie „demokratyczne” centrum coraz to nawołuje do wytępienia swoich rywali, podczas kiedy elita zaleca pobłażliwą tolerancję, a pospólstwo chce tylko żeby zostawiono je w spokoju.

Zaskakujący jest fakt, że kulturalna represja kwitnie tam, gdzie kultura środka idzie ręką w rękę z liberalizmem pełnym najlepszych chęci, choć niezbyt przemyślanym. Ten sam dobrze myślący obywatel, który subsydiuje wycieczki do Ameryki japońskich dziewcząt przestraszonych bombardowaniem Hiroszimy i narzeka w prasie na McCarthy'ego, również narzeka na komiki i chciałby je cenzurować. W pewnym sensie jest to całkiem niegłupie. Gdyż pod powłoką hasła że „zbrodnia nie popłaca” i nibypochwałą prawa oraz porządku, komiki są odbiciem tej samej mrocznej populistycznej wiary, którą eksploatował McCarthy. Istnieje rodzaj „czarnego socjalizmu” amerykańskich mas, tkwiącego głębiej niż formalne opowiadanie się za tą czy inną partią: poczucie, że zawsze jest jakiś spisek w centrach politycznej i finansowej władzy, że oficjalni obrońcy republiki są najczęściej „kupieni”, zniecierpliwienie moralnymi skrupułami i nieufność do intelektu, zwłaszcza intelektu ekspertów i uczonych, chęć żeby wreszcie udało się odkryć wroga czyli przerzucić wszystko, czego najbardziej boimy się w sobie, na jakiegoś wskazanego przez dziennikarzy politycznego oponenta w danej chwili.

Nie jest to całkiem „fasyzm” jak się go niekiedy nazywa. Brak mu na przykład europejskiego antysemityzmu, pomimo konwencjonalnie garbatego nosa u uczonego-złoczyńcy. (Wynalazcy i główni producenci komików byli i są, tak się złożyło, Żydami). Brak również uwielbienia dla postaci dyktatora, na wzór Hitlera czy Stalina. Chociaż jeden z pra-typów Wyzwolicielea nosi imię Supermana, nie jest on wcale nietzscheańską figurą: trwa w nim Cincinnatus, pra-typ, który zaprzęta amerykańską wyobraźnię od czasów Washingtona: przywódca pojawiający się na pewien okres i powracający, bez nagrody, w masę ludzi przeciętnych.

Byłoby absurdem żądać od konsumenta takiej sztuki aby zamiast obrazów, które rzutują jego własną bezsilę i tęsknotę do ładu w kraju, uwielbiał jakiegoś bohatera kultury *middlebrow* — na przykład grzecznego chłopca z „Death of a salesman” Artura

Millera, chłopca który, ponieważ przykładał się do nauk w szkole, został prawnikiem, broni spraw przed Sądem Najwyższym i ma przyjaciół rozporządzających własnymi tenisowymi kortami. Równym absurdem jest żądać aby ogół ludności za przedmiot czci obrał Stefana Dedalusa z „Ulyssesa” czy kapitana Ahaba z „Moby Dicka” ! Ale szlachetnie myślący drobnomieszczanin nie może zrozumieć ani wybaczyć, że ktoś ośmiela się odrzucać jego marzenia, które on uważa, ni mniej ni więcej, za najwyższe marzenia ludzkości. Samo istnienie rodzajów sztuki zależnej od innych przywiązań i walorów sprzeciwia się jego politycznej wierze. A kiedy taka sztuka jest „popularna”, czyli bardziej czytana, bardziej lubiana i kupowana niż jego własna, czuje, że sama jego racja bytu, sama jego zasada samoobrony jest w niebezpieczeństwie. Drobnomieszczaństwu nie udało się zdobyć kulturalnej hegemonii i to zagraża jego marzeniom o naprawdę bezklasowym społeczeństwie. Gdyż wierzy ono, nie bez podstaw, że takie społeczeństwo musiałoby mieć jedną kulturę. I w mocnym życiu wyższej sztuki oraz niższej sztuki, po obu stronach przeciętnej, widzi objawy ponownego wyłaniania się klas tam, gdzie najmniej tego oczekiwano.

Problem kultury popularnej jest więc ostatecznie problemem podziałów klasowych w demokratycznym społeczeństwie. Istota rzeczy polega na tym, że znaczna część ludności dobrowolnie odrzuca kulturalną równość. Błędem jest myśleć o kulturze popularnej jako o dziele spisku wyzyskiwaczy przeciwko reszcie obywateli. Właśnie kultura masowa stawia pod znakiem zapytania czcigodne pojęcie wiecznie uciśnionego i wydziedziczonego, ale niewinnego, ludu. Wielu z darów, jakie egalitaryści z wyższych klas pragnęli przynieść przeciętnemu człowiekowi, ten nie chce — a zwłaszcza nie chce się kształcić. Sytuacja jest zadziwiająca i złożona, bo ludzie nie odrzucili całkowicie pojęcia kulturalnej równości, chcą jej jednak raczej symbolicznie niż faktycznie. W tym samym momencie kiedy połowa ludności Stanów Zjednoczonych nie czyta ani jednej książki *w twardej okładce* w ciągu roku, więcej niż połowa absolwentów szkół średnich wstępuje do *college’ów* i na uniwersytety. Za dwadzieścia pięć lat prawie wszyscy Amerykanie będą mieli początkowe przynajmniej wyższe wykształcenie. Jasne, że czego się żąda, to tytułu magistra dla każdego, pod warunkiem, że nikt nie będzie zmuszony czytać, żeby stopień zdobyć. I *colleges*, ze swoimi „obiektywnymi testami”, „audio-wizualnymi pomocami” robią co mogą, choć niechętnie, żeby zaspokoić to żądanie.

Jednym z najbardziej przygnębiających aspektów kulturalnej porażki egalitarystów jest to, że przyszła ona po rzekomym zwycięstwie. Przez pewien czas (w anglosaskim świecie przynajmniej) zdawało się, że zanik analfabetyzmu, rozrost mieszczaństwa i pojawienie się powieści jako formy panującej zniszczy skutecznie zarówno tradycyjną sztukę ludową jak arystokratyczną literaturę nadal wierną eposowi, odzie i tragedii wierszem. Ale sama powieść (w rękach Lawrence'a, Prousta, Kafki etc.) szybko wymknęła się zrozumieniu tych, dla których początkowo była pomyślana. A różne regresywne jej pochodne — kolejne etapy odwrotu ku fabule bez słów — digesty, brukowe nowele, filmy, ilustrowane magazyny — dowiodły, że literatura „środkowa” nie jest prawowitym spadkobiercą ani ludowej ani wyższej sztuki, ani tym bardziej obu, ale *tertium quid* o niepewnej pozycji i wartości.

Middlebrow reaguje z równą furią na sztukę dla niego obraźliwą bo niezrozumiałą, jak na tę, która nie raczy wznieść się do jego poziomu. Pierwsza przypomina mu, że ostatecznie jeszcze nie *doszedł* (i może nigdy nie dojdzie). Druga przywodzi mu na myśl stan, w jaki łatwo mógłby się ześlizgnąć, kto wie czy nie czując się w nim lepiej, bo nie potrzebowałby wysiłku (tu rozdrażniony purytanizm łączy się z niespokojnym egalitaryzmem), a nawet pozwala podejrzewać, że tak właśnie on sam musi wyglądać w oczach tych, co są trochę wyżej. Ponieważ nie zdoła, posługując się swoim zakresem pojęć, wytłumaczyć sobie dlaczego ktoś miałby wybierać inny poziom niż najwyższy (to znaczy jego własny), niechęć mas wydaje mu się jedynie wynikiem ciemnoty i lenistwa — zbrodnią! A odrzucenie przez awangardowych artystów jego kanonów uderza go jako dziwactwo, jako bezsensowny i trudny do wybaczenia snobizm. Zarówno więc wyższa jak niższa sztuka wprowadzają nieznośne pojęcie hierarchii smaku, hierarchii walorów, zakładają możliwość kulturalnych klas w demokratycznym państwie. Na to, zmieszany i wściekły, może tylko wołać o policjanta. Strach przed pospółstwem jest odpowiednikiem strachu przed doskonałością i są to dwa aspekty strachu przed tym co inne: objawy dążenia do konformizmu u trwożliwego, sentymentalnego mięczaka na poziomie.

MELVIN TUMIN

KULTURA POPULARNA A SPOŁECZEŃSTWO OTWARTE

Amerykańscy intelektualiści są podzieleni na dwa, niemal równej siły, walczące ze sobą obozy. Jak oceniać należy warunki życia i kultury w Stanach Zjednoczonych — oto jest główny przedmiot sporu.

Jednych, zwłaszcza jeżeli w przeszłości otarli się o marksizm, niepokoi fakt, że nigdy żaden naród nie był tak wolny od materialnego niedostatku a zarazem bogactwo jest zużywane w sposób, zdaniem tej grupy, estetycznie i moralnie rewoltujący. Odpowiedzialność za to zjawisko ponosi ich zdaniem masowość społeczeństwa i mniej czy bardziej popularny charakter kultury.

Drugi obóz obejmuje tych, co uważają za możliwe pochwalac w wielkich liniach tendencje i wzorce widoczne dzisiaj w kraju. Jeżeli niepokoją ich niektóre przerosty złego smaku i niemądrego samozadowolenia jakie dostrzegają naokoło, pocieszają ich z nadwyżką takie objawy jak ilość orkiestr symfonicznych i nakłady książek oraz klasycznych płyt. Choć niekiedy z nadmiernym entuzjazmem wołają o spadku zainteresowania *base-ball'em* (dlaczego ma to cośkolwiek oznaczać trudno odgadnąć) jest to zapewne mało ważne w całości obrazu. Taki szczegół zależy osta-

Pierwodruk w *Mass Culture, the popular arts in America*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, The Free Press, 1957. Przekład z upoważnienia autora i wydawcy. (Copyright 1957 by The Free Press).

teczenie od stopnia w jakimś ktoś jest zwolennikiem ekipy *Brooklyn Dodgers*.

Z punktu widzenia socjologii idei, ciekawie jest zauważyć, jak mała różnica w społecznym pochodzeniu i formacji dzieli członków obu obozów. Tak sąd jest oparty bardziej na wyczuciu niż na dowodach, ale chyba jest prawdą, że w obu grupach znajdzie się tyle samo ludzi z ubogich rodzin, jak również ludzi których młodość przypadła na lata gospodarczej depresji, pochodzących z europejskich immigrantów, czy biorących udział w radykalnych politycznych ruchach lat trzydziestych. Co ważniejsze, żadna z grup nie zdaje się być lepiej uplasowana jeżeli chodzi o zajmowane dzisiaj stanowiska i zarobki. Obie rozporządzają równą ilością katedr na dużych uniwersytetach, przedstawiciele obu widzimy w redakcjach zarówno pism o masowym jak ograniczonym nakładzie, obie mogą otrzymywać i otrzymują poparcie fundacji dla swoich projektów i mają dostęp do równie wielu publicznych trybun żeby stamtąd kierować obstrzałem. Obu stronom wiedzie się nieźle. A w porównaniu z tym co mieli nadzieję zdobyć w czasach kiedy moda i przyzwoitość nakazywały rozprawiać o przyszłości z romantycznym smutkiem, dzisiejsze warunki życia wykraczają poza najśmielsze oczekiwania.

Krótko mówiąc, nic ze zwykłych socjologicznych zmiennych nie potrafi wyjaśnić różnic — i tak właśnie powinno być w świecie idei.

Z pewnością są różnice w mniejszym czy większym oddźwięku na jaki napotykają ich poglądy. Jak łatwo przewidzieć, tych, co pochwalają warunki życia w błogosławionym przez Boga kraju, słucha się częściej i chętniej. Ale tę przychylność dla afirmatywnych opinii spotykamy wszędzie i zawsze — z wyjątkiem okresów czy krajów gdzie warunki są ciężkie. Ostatecznie trudno oczekiwać, aby ktoś mile przyjmował gwałtowne ataki na jego smak i moralność.

Niekiedy zarzuca się, że pobudki kryjące się za przyjazną postawą wobec naszej kultury nie są całkiem szlachetne, że jest to głównie chęć przypodobania się publiczności. Ale prawdą jest też chyba, i w równie wielu wypadkach, że pobudką ciągłych ataków na kulturę popularną i masowe społeczeństwo jest przekorna chęć by stać się niepopularnym — co osiągnąć można w pełni. Niekiedy pobudki bywają pomocne przy analizie idei. Tutaj jak się zdaje niczego nie tłumaczą.

Niewiele pomoże też stwierdzić, że w obu punktach widzenia jest mieszanina prawdy i błędu. Gdyż to samo da się powie-

dzieć o wszelkich sprzecznych poglądach. Jest to dla nas już oczywiste.

Nie starajmy się więc zaprzeczać, że mamy wątpliwości ani ukrywać ich pod maską albo całkowitego potępienia albo całkowitej aprobaty dzisiejszego życia w Ameryce. Jest prostym faktem, że materialne warunki życia są nieporównanie lepsze niż kiedykolwiek mogliśmy się spodziewać; i że jakość naszej kultury, niezależnie od wszelkich ładnych czy wspaniałych osiągnięć, pozostawia, jako zespół możliwości, o wiele więcej do życzenia niż gospodarcza sytuacja przeciętnego człowieka.

Wyrażając to samo w inny sposób: byłoby znacznie mniej powodów do niepokoju, gdyby poziom smaku, myśli i moralności podniósł się tak znacznie od 1933 roku, jak przeciętny dochód w ciągu tego samego czasu. Oczywiście wolno wysunąć argument że mieliśmy w 1933 r. nadmiar „wyższej kultury” jak na nasz dochód i że dochód wzrósł nadrabiając po prostu poprzednie niedostatki. Po cóż jednak podtrzymywać tak oczywiście fałszywy punkt widzenia?

Nie powinniśmy też, jeżeli mamy uniknąć pułapki „wulgarnego marksizmu”, okazywać zdziwienia dostrzegając niezgodność pomiędzy poziomem dochodu i kulturą. Niewątpliwie, wolno nam utrzymywać, że ubóstwo wszystko utrudnia, nie musząc zarazem przyjmować tezy, że zamożność wszystko umożliwia. Ktoś *może* kupować więcej książek i płyt jeżeli ma więcej pieniędzy, ale przede wszystkim jeżeli interesuje się książkami i płytami. Ale jest rzeczą oczywistą, że istnieją hordy ludzi którzy mają pieniądze a książek i płyt nie kupują. A wielka ilość ludzi uboższych kupuje. O ile, ma się rozumieć, kupowanie książek i płyt coś tu znaczy.

Pytanie czy wysoka *prosperity* opiera się na solidnych podstawach czy też jest tylko jednym z chwilowych wyżów w cyklu depresji i dobrobytu, jest pytaniem kluczowym, ale tutaj bez większej wagi. Nasza produkcja *może* w znacznym stopniu zależeć od stałych militarnych potrzeb. Te same jednak militarne potrzeby mogą trwać w nieskończoność. Albo, jak zapewniają niektórzy, jest dość elastyczności i potencjalnego rozrostu w naszej gospodarce, tak że nie-militarne zapotrzebowania szybko i sprawnie wypełniłyby w naszej gospodarczej strukturze luki spowodowane przez ewentualny koniec „zimnej wojny”. Ciężar dowodu spoczywa na tych co tak twierdzą. Ale znów to zupełnie inna sprawa.

Gdziekolwiek się obrócimy, jakkolwiek próbowalibyśmy się wykręcać, stoimy w obliczu faktu, że Ameryka i Amerykanie

rozporządzają zasobami, zarówno umysłów jak materii, pozwalającymi im zbudować i utrzymać najpiękniejszą kulturę jaką znał kiedykolwiek świat ; że jak dotychczas trwoniono te zasoby w głupi a niekiedy ohydny sposób; że zasoby jednak rosły i nadal trwa szansa. Jak to wykorzystać ?

Czy takie społeczeństwo, żyjące w najbardziej pomyślnych jakie wydały dzieje materialnych warunkach, potrafi wykazać, że jest godne tak niezwyklej okazji ? Czy zdoła podtrzymać stałą wolną grę przeciwstawnych systemów wartości i smaku, w ramach form demokratycznych ? Czy robi miejsce dla rozrostu tych duchowych, twórczych impulsów w człowieku, które w gorszych warunkach życia nie mogą wydostać się na powierzchnię ? Czy w swoich świątyniach sławy umieści ludzi pióra, sztuki, nauki i idei, obok ludzi handlu, potęgi i broni ?

W równie istotnym sensie ten sam rodzaj próby czeka dzisiaj intelektualistów Ameryki. Gdyż nigdy przedtem nie zajmowali oni takich stanowisk, na których mogą działać jako intelektualiści, jako ludzie idei, a zarazem korzystać, jak wszyscy, z gospodarczej obfitości. Nie chcę przez to powiedzieć, że szanse podboju wyobraźni popularnej są równie dostępne dla wszystkich. Bynajmniej. Ale w żadnym społeczeństwie, chyba w Utopii, nie było zapewne inaczej. A zresztą, czy zdobywanie wielkiej liczby umysłów jest rozsądnym celem dla intelektualisty ? Jego wartość z pewnością znajduje lepszy sprawdzian w o wiele skromniejszych i bardziej treściwych zadaniach.

Warunki próby dość łatwo jest ustalić. Gorzej, kiedy przychodzi do określenia miar wyniku. Co obrać za oznakę wygranej czy porażki społeczeństwa — i jego intelektualistów ? Kto wie, czy potrafimy wymienić coś bardziej szczegółowego niż to co nastąpi, ale to przynajmniej jest najważniejsze : a więc zachowanie społeczeństwa otwartego, naprawdę wolnych badań we wszelkim zakresie i lojalnego współzawodnictwa pomiędzy przeciwstawnymi systemami wartości oraz różnymi standardami smaku. Jak długo to zachowuje moc, społeczeństwo zdoła utrzymać demokratyczne warunki życia, które jedynie różnią je od innych systemów i pod tym względem czynią je godnym pochwały i ze strony jego najostrzejszych i najbardziej przyjaznych krytyków — niezależnie od „masowości” czy kultury popularnej.

Jeżeli zdaje się przeceniać i za mocno podkreślać zalety obecnych społecznych warunków, to z entuzjazmu dla możliwości jakie kryją się w sytuacji, a nie z sentymentalnego zachwyty nad dotychczasowymi świetnymi osiągnięciami. Złe jednak wywiązy-

wałby się ze swoich obowiązków społecznego analityka, kto by nie zauważył, że idee i ludzie szerzący idee mają dzisiaj większą szansę odgrywania poważnej roli w społeczeństwie niż kiedykolwiek dotychczas. A teraz zastrzeżenia i ostrożności. Bo żadna sytuacja nie jest bez swoich blasków i cieni. A nowe dostojęstwo, jakie spłynęło na ludzi z różnych warstw społecznych w Ameryce zawiera w sobie dość sił samo-niszczących, aby wywołać spore obawy co do możliwości zachowania i ekspansji społeczeństwa otwartego.

To mając na myśli, pragnę teraz wyliczyć tendencje i wzorce, ściśle związane ze wstępującym ruchem dwóch ostatnich pokoleń, tendencje i wzorce, które grożą moim zdaniem znacznymi niebezpieczeństwami, jeżeli pozwolimy im się rozwinąć. Trudno będzie uniknąć zdań i określeń, które, wyrwane z poprzedzającego kontekstu, wydadzą się ogólnikowym i nieprzemyślanym potępieniem. Należy też przypomnieć, że to co będzie powiedziane odnosi się często do wyłaniających się dopiero tendencji równie, jak do ustalonych już praktyk, do prawdopodobnych niebezpieczeństw równie jak do napotkanych już trudności.

1. Nowy „front ludowy”

Bez wątpienia na czoło tych, co troszczą się o zachowanie społeczeństwa otwartego, wysuwają się ludzie sceptyczni, krytyczni, rozczarowani do wyobraźni popularnej oraz popularnego smaku. Ten smak sam w sobie nie jest niczym złym ani dobrym. Kiedy jednak twórcy smaku kierują się jedynie kryterium zarobku, dbając tylko o sprzedażność swoich produktów, istnieją powody do nieufności wobec gatunku kupowanych rzeczy. Jest to tym bardziej prawdziwe, że obecni konsumenci nie mieli dawniej okazji, by rozwijać krytycznie swój smak i dlatego oglądają się trwożliwie na przywódców i wybitnych ludzi wspólnoty, podglądając jak ci się zachowują i co kupują. Dużo zależy wtedy od tego, kim są ci przywódcy, kto w społeczeństwie ma najwięcej prestiżu. Jeżeli, tak jak u nas, często w pierwszym rzędzie bogactwo daje prestiż, trudno oczekiwać by rozpowszechnione style były wyrazem krytycznego, przemyślanego sądu o kulturalnych możliwościach.

Niektórzy twierdzą, że smak popularny można poprawić tylko w jeden sposób: opanowując od środka masowe środki przekazu, poświęcając pewne walory chwilowo, inne na stałe,

jako nieistotne, i, polepszając jakość ofiarowanych odbiorcom produktów, powoli podnosić poziom smaku. Wygląda to po prostu nie. Bo lepiej iść do ludzi i z nimi pracować niż siedzieć i mieć za złe, w złudnej nadziei, że to będzie miało jakiś skutek. Co jednak pokazuje doświadczenie? Należy tutaj powiedzieć jasno przy czym się stoi. Wydaje mi się oczywiste, że ci co obrali tę drogę zostali schwytani z nogami i rękami przez te właśnie instytucje i kuszące pułapki, które, jak zapowiadali, mieli od środka zreformować.

Oczywiście w każdej instytucji różne rodzaje kompromisów są potrzebne, po prostu żeby tam przetrwać. Zestawia się zadania i swoje wartości, tak że na przykład jeżeli warunkiem zdobycia katedry na uniwersytecie jest zgolenie brody, wybór jest jasny. Tylko fanatyczne poglądy na „zasadę” mogłyby usprawiedliwić pielęgnowanie brody. Z pewnością ten proces wyboru pomiędzy wartościami kryje w sobie niebezpieczeństwa, jak każdy system, gdzie wartości ze sobą współzawodniczą. Żadna formuła nie wskaże poza jaki punkt nie wolno posuwać kompromisu. Zależy czego ktoś najbardziej chce.

Chroni się przed „ugrzęźnięciem”, jak wiadomo ten, kto bardziej ceni wartości niż „sukces”. Każdy człowiek ma ostatecznie tylko dwa rodzaje miar, których przestrzega: jedne odnoszą się do jego pracy, drugie do jego stosunków z innymi ludźmi. Żadnego z tych rodzajów nie może narazić na jakieś większe kompromisy, jeżeli chce uniknąć wchłonięcia przez system. Zagadnienia są oczywiście znacznie bardziej skomplikowane niż w tej uproszczonej wersji. Jednak to byłyby najbardziej istotne ich zarysy.

Te uwagi wspierają tezę, że wielu, jeżeli nie większość, z tych co chcieli przechwycić instytucje, zostali sami przez nie przechwyceni. Wszystko to jest dość jasne: zrobili duże kompromisy zarówno w swojej pracy jak w stosunkach z innymi ludźmi. I zdobyli sukces — jeżeli zastosujemy miary innych ludzi nie ich własne. I na to co dostali zasługują.

Na takich ludzi nie należy zbyt liczyć, myśląc o przyszłości. Nawrócenia na opak są zawsze możliwe, kiedy ktoś raz został nawrócony i nawet niektóre przewodniki doktryny wspominają o zaletach skruszonych grzeszników. Mówimy jednak o całkiem ziemskiej łasce, nie o jakichś eschatologicznych dziedzinach. Sceptycyzm, raz utracony, nie odradza się łatwo.

2. Kult wdzięczności

Drugi sposób grzęźnięcia w systemie, tak że się już nie jest zdolnym do spełnienia niezależnej roli krytyka, sprowadza się do poczucia wdzięczności wobec systemu, za ofiarowane przezeń okazje. Jak się zdaje rozwinął się wśród znacznej liczby intelektualistów prawdziwy kult wdzięczności, co tłumaczy się ich romantyczną tęsknotą do porażki w młodych latach, ich niewiarą, że cośkolwiek dobrego mogłoby się przydarzyć im osobiście czy w ogóle i zawrotem głowy, kiedy spostrzegli, że dzisiaj są prawie na szczycie. Zapewne, wdzięczność jest całkiem uzasadnionym uczuciem w niektórych międzyludzkich stosunkach. Jest się wdzięcznym za rzeczywiste dobrodziejstwa i pomoc. Ale jaki sens ma wdzięczność wobec systemu? Albo jeszcze gorzej, wdzięczność wobec elity reprezentującej system?

Nie trzeba dowodzić, że wartościowi ludzie rzadko dostają więcej niż zasługują, podczas gdy mniej warci często są ambasującą obficie nagradzani. Być zadowolonym, że łaskawa fortuna przyniosła nam uznanie naszych talentów i że czerpiemy z nich korzyści dostępne w tym życiu — to wolno. Ale być wdzięcznym systemowi, w którym to się zdarza, jest po prostu formą kultu przodków. Jeżeli od czasu do czasu ktoś prywatnie bawi a może nieco zdumiewa jego powodzenie, doradzić mu należy aby natychmiast, skoro zapyta siebie: „Co ja tu robię?”, odpowiedział: „A kto byłby lepszy?”. U intelektualistów, jeżeli świeżo zdobyli rozgłos i bogactwo, kult wdzięczności niszczy krytycyzm i skazuje ich na służebność wobec tego właśnie systemu, który ich myśl krytyczna poprzednio pomagała powołać do życia.

Pomijając nawet intelektualistów, zauważa się coraz częściej postawę wdzięczności w innych warstwach, które niedawno osiągnęły wysoki społeczno-gospodarczy status. Wyrażając to uczucie zaprzeczają swoim własnym dziejom: dziejom mozolnej pracy, poniżeń, cierpień, potu i łez. Zaprzeczając swoim dziejom, zaprzeczają wartości wkładu, jaki wniesli na swój sposób i umożliwili przez to ten nowy sukces. Tak robiąc ograniczają zakres możliwości składających się na otwarty charakter społeczeństwa.

Więcej, zaprzeczają *sobie* i swojej godności. Gdyż zasłużyli na ten nowo-uzyskany czas odpoczynku i na ten zbytek nie mniej niż ktokolwiek w dziejach człowieka. Mogą być dumni ze swoich obecnych osiągnięć tylko jeżeli będą pamiętać dzieje swojej walki. Zaprzeczać tym dziejom, próbować je ukryć, to zaprzeczać własnemu człowieczeństwu. Bo opierać swoje poczu-

cie własnej wartości na tym, że posiada się taką samą ilość dóbr, to znaczy obrać podstawę najbardziej kruchą. Człowiek czuje się bezpieczny kiedy wierzy w swoją wartość niezależnie od swojej doli. Można to zdobyć tylko ceniąc swój charakter, a nie los, jaki zgotował nam świat.

3. Kult nieskończonych okazji

Całkiem realne niebezpieczeństwo dojrzeć można ostatnio w postawie studentów, którzy urodzili się w latach Depresji albo później, czyli tych wszystkich, którzy nie zaznali Depresji jako ważnego faktu, mogącego wpłynąć na ich los. Postawę tę wolno nazwać kultem nieskończonych okazji. Rozumiem przez to pogląd na życie, w którym jest miejsce tylko na sukcesy. Możliwość porażki w ogóle nie wchodzi w grę. Nie odczuwa się potrzeby jakichkolwiek zastrzeżeń co do życia i jego możliwości.

Prawie nieuniknionym następstwem tej postawy jest bezkrytyczne przyjęcie społeczeństwa i jego instytucji. Pojawia się też pogarda dla socjologicznej analizy społeczeństwa i psychologicznej analizy siebie samego. Zwykłym objawem tego jest zupełne niezrozumienie społeczeństwa i własnego *ja*. Drobne potknięcia i porażki są w takich okolicznościach często interpretowane jako poważne kryzysy i klęski. Proste, zdrowe i nieuniknione starcia i konflikty w osobistych stosunkach urastają do rzędu zasadniczych sprzeczności — bo na dyskusję, konflikt, wrogość czy niejasność nie ma miejsca w kulcie nieskończonych okazji.

W tym zbiorowym klimacie na krytyków społecznego systemu patrzy się ze zgrozą a krytyka osobista uchodzi za zniewagę. Gdyż w świecie nieskończonych okazji każdy musi być kochany przez wszystkich albo niekochany wcale.

Przy takim sposobie życia trudno kultywować odporność i wytrzymałość. Nie gromadzą się rezerwy, zdolne w razie potrzeby stawić czoło przeciwnościom, bo nie myśli się o przeciwnościach jako o czymś naprawdę możliwym. Zapasowa energia nie odkłada się na wypadek przeszkód. Spryt jest ceniony bardziej niż intelekt a dobre maniery bardziej niż moralność. Podejrzewam, choć nie potrafię tego dowieść, że zachodzi ścisły związek pomiędzy tym światopoglądem i przekonaniem, że „dobry administrator” może działać sprawnie jako *organizational man* nie mając żadnej wiedzy o celach tego co organizuje, zadaniach

i specyficznej treści. Gdyż tutaj aż nadto widać, że „technikę manipulacji” ceni się jako najwyższą zaletę.

4. *Kult szczęścia*

Spółczeństwo jest narażone na prawdziwe kłopoty, kiedy jego członkowie są dostatecznie bezmyślni i nieczuli, aby obierać „szczęście” za główny cel życia. Łatwo byłoby wykazać, że pewna ilość nędzy i nieszczęścia jest prawdopodobnie niezbędnym warunkiem kulturalnego rozwoju. Ale nie trzeba nawet tego wykazywać, bo i tak jest dość jasne, że samo szczęście niczego dobrego nie wróży. Stwierdźmy po prostu: szczęście do nikąd nie prowadzi. Nie wskazuje się dróg, nie stawia się wymogów, nie żąda się myśli ani twórczego daru. Nic, tylko spokój i cisza. To może być miłe podczas wakacji. Ale nie w życiu.

Nie lepsze są pseudo-myślowe namiastki. Nie ucieknie się od problemu rozprawiając o szczęściu pod pokrywką spokoju ducha, spokoju duszy, harmonii światopoglądu czy wolności od niepokoju. Nie rozwiążą go wołania o większą naturalność, o miłość i altruizm czy tezy o przyrodzonej wyższości kobiet. Jeżeli mężczyźni nie myślą, nie martwią się, nie zastanawiają się i nie utrzymują siebie w ciągłym stanie wewnętrznego wrzenia, po prostu nie dojdą do nikąd i niczego nie zrobią.

Nie będzie przesadą powiedzieć, że masowe środki przekazu zdają się mieć wyłącznie to jedno podwójne zadanie: utrzymać amerykańską publiczność w stanie bezustannej, gorączkowej troski o pozycję społeczną i zarazem dostarczać jej znieczulających i nasennych narkotyków w każdej formie — nie wyłączając trepanacji czaszki w groźniejszych wypadkach.

Szczęśliwe zakończenia, tanie przeglądy urazów doznanych w dzieciństwie, teraz uleczonych kojącą ręką nowoczesnej magii i czarnoksiężstwa, wybujałe fantazje dla umysłów zbyt zmęczonych, aby mogły same na to się zdobyć; wykresy seksualne mające pocieszyć nas wszystkich, mieszczańskich impotentów; pompatyczność i cikliwy sentyment: jakkolwiek brzydki wyraz ciśnie się na język, da się go zastosować do kultu szczęścia, który otacza nas zewsząd.

W bardziej wytwornych sferach słyszy się o konieczności przystosowania. Padają ostrzeżenia, aby nie okazywać wobec dzieci nietolerancji wobec przekonań innych ludzi, bo mogłyby nasiąknąć naszymi poglądami i przez to następnie „nie móc się

odpowiednio przystosować". Nigdy nie jest jasne czyje poglądy poza naszymi są lepsze dla dziecka, byle rodzice nie narzucali swoich i nie robili w ten sposób z dziecka społecznego wyrodka. Wygląda na to, że jakaś przeciętna, złożona z głupot jego rówieśników, z opinii zawsze niespokojnych sąsiadów i sztywnych nauczycieli będzie dla dziecka bardziej wskazana.

W jeszcze bardziej wykwintnych sferach wierzy się, że kochać śmiertelnie dziecko jest najlepszym sposobem przygotowania go do życia. Nowy biologizm pojawił się w tej szkole. Dziecko jest z natury dobre. I jeżeli wie, że rodzice je kochają — samo się wychowa, śliczne i różowe jak brzoskwinia.

Na poziomie dorosłych — dorosłych odbiorców — masowe środki przekazu traktują wszystkie problemy, jakby dało się je rozwiązać stosując szampon, korkowe ustniki i jednego magicznego ducha opiekuńczego na głowę ludności.

Na prawdziwy dar twórczy patrzy się podejrzliwie, bo oznacza on przede wszystkim inność, nietolerancję i dążność do zdobycia cech indywidualnych.

Z równą nieufnością i niechęcią patrzy się na prawdziwe uczucie, bo prawie zawsze oznacza ono złe maniery, spontaniczność, niespodziankę, brak realizmu, nieumiejętność dostosowania się do rutyny. Najważniejsza jest kwestia formy. Nie umie zachowywać się powściągliwie, kto podkreśla swoje uczucia. Zachowywać się niepowściągliwie, to zła forma. Zła forma jest gorsza niż nie pachnący oddech. Gładcy, przystosowani, szczególnie — tacy, jak nas zapewniają, powinniśmy być. Żadnych chropowatości, żadnych ostrych kantów, żadnych rozpacz ani wzlotów. Nic, tylko okrągłe bilardowe kule, toczące się spokojnie po miękkim zielonym suknie do z góry wyznaczonych otworów, wpadające powoli do przedziałków pod stołem, gotowe do użycia w ten sam bezsensowny sposób w następnej grze. Kreska dla tego, kto jest przeciętny. Tylko on w tej grze wygrywa.

Jedną z bardziej wyszukanych gier jest dzisiaj odbieranie wszelkiej wagi celom w pracy. Muzak i „krowia socjologia” to już nie wystarcza. Najnowszą wersją jest zabawa w *hobbies*. Niech ludzie nadrabiają w rozszerzonym wolnym czasie niedostatki swojego stosunku do pracy. Narzędzia stolarskie czy kije do golfa skompensują jakoś codzienne, ośmiodzinne wyrzeczenie się życia i swojej osoby przy robocie.

Ale może to być prawdą tylko jeżeli przy pracy człowiek nie spędza najlepszych swoich godzin i nie wydatkuje najlepszej części swojej energii, jeżeli nie czerpie stamtąd głównych swoich

zasobów i nie jest zależnie od zasług pracownika umieszczany w hierarchii społecznej — nie w sensie prawa wstępu do klubu ale w sensie wartości dla społeczeństwa. A właśnie to stanowi główny rys zawodowej pracy człowieka w dzisiejszym amerykańskim społeczeństwie.

Jeżeli potrzebny jest myślowy przełom to właśnie tutaj, bo стоимy przed problemem jak zawodowe życie przeciętnego człowieka przekształcić w pełne treści doświadczenie.

Ten i inne kluczowe problemy są omijane z chwilą kiedy nacisk kładzie się na przystosowanie i szczęście. Będziemy na prawdę zdradzeni i stracimy główną wartość naszego nowo-zdobytego dobrobytu, jeżeli będziemy lgnęli do doktryn, sprzedawanych dzisiaj w każdym ulicznym straganie.

5. Kult bezklasowego społeczeństwa

Pomimo wszystkich artykułów i książek napisanych w ciągu ostatnich lat dziesięciu, gdzie podkreślano znaczenie „klasy”, w każdym niemal z aspektów nowoczesnego społeczeństwa, modnym stało się ostatnio krzywić się na stosowanie tego terminu do naszej struktury społecznej i zastępować go takimi milej brzmiącymi słowami jak *grupy interesów*, *grupy presji* i innymi podobnymi eufemizmami. Choć terminy te mogą być przydatne przy opisie grup, o których ludzie mówią porównawczo albo do których chcą się dostać, nie tłumaczą wyraźnie linii podziału dóbr i usług w naszym społeczeństwie. Dochód, wykształcenie i zawód : to są główne hierarchie i to są główne przekroje naszej organizacji społecznej. One to w pierwszym rzędzie rozstrzygają o nierówności.

Należycie oceniać fakt, że prawie wszystkim Amerykanom udało się osiągnąć większy dobrobyt — to jedno. Twierdzić, że nie jesteśmy już społeczeństwem podzielonym na klasy *ponieważ* każdy zdobył więcej — to zupełnie co innego — i jest to po prostu nieprawda.

Grupy interesów, grupy popierające, stowarzyszenia — to cenne pojęcia, kiedy staramy się zrozumieć jak ludzie będą się grupować i ile poszczególnych sił każdy polityk musi wziąć pod uwagę. Kiedy jednak problem polega na tym, żeby przedstawić sobie jak dałoby się bardziej równomiernie podzielić zasoby społeczeństwa, jakie są główne przeszkody do dalszego rozrostu

gospodarki, jak układają się szanse życiowe, wtedy ogólne kryteria klasowe stają się właściwą podstawą.

Różnica jest zasadnicza. Manipulacja opinią publiczną należy do jednego zakresu, ale zmiana struktury społecznej do zakresu zupełnie innego. Nie możemy sobie pozwolić na lekceważenie linii klasowych i pozbawianie ich wagi, jeżeli szczerze i naprawdę chcemy utrzymać społeczeństwo otwarte i dobrze prosperujące.

Oto jest pięć czołowych objawów, pretendujących do tytułu „teraźniejszego i bliskiego” niebezpieczeństwa, jakie grozi społeczności mniej więcej otwartej. Nowy „front ludowy” pozbawia system jego najbardziej utalentowanych krytyków. Kult wdzięczności odbiera ludziom ich godność, każe im wyrzec się owoców historycznego trudu i osłabia w nich poczucie, że należy walczyć. Kult nieskończonych okazji nie pozwala ludziom na gotowość w obliczu zwykłych niepowodzeń życia, łudzi ich bezpieczeństwem, tak że zapominają o ostrożności i odwadze. Kult szczęścia gwarantuje triumf miernotom. I wreszcie kult bezklasowego społeczeństwa daje nam wykrzywiony obraz spraw społecznych, właśnie teraz, kiedy powinniśmy być najbardziej prawdomówni i najbardziej przenikliwi w naszych spostrzeżeniach. Takie są najważniejsze niebezpieczeństwa i one to rzucają nam wyzwanie.

CZESŁAW MIŁOSZ

PYTANIA DO DYSKUSJI

Prace o kulturze masowej są w pierwszym rzędzie wewnętrzną krytyką społeczeństwa przeprowadzaną przez amerykańskich intelektualistów, którzy, posługując się przykładami znanymi im z doświadczenia, rzadko i tylko dorywczo szukają podobieństw czy różnic w innych cywilizacjach. Wykrzywia to być może trochę perspektywę i nawet szkodzi niektórym ujęciom teoretycznym.

Kultura masowa, w swojej formie komercyjnej, obejmowała przed ostatnią wojną swoim zasięgiem również Europę środkowo-wschodnią, w każdym razie miasta, gdzie jej forpocztą było kino. Choć wyrosłem w orbicie i kultury inteligenckiej i ludowej, już zaznałem niektórych nowych wpływów (zeszyty Nata Pinkertona czytane pod ławką w szkole, romanse kryminalne, *science fiction* o Marsjanach) a kino oddziaływało silnie na nas wszystkich — Mary Pickford, Chaplin, Buster Keaton, Greta Garbo, ekspresjonistyczne filmy niemieckie. Po drugiej wojnie światowej została jednak w środku Europy ustawiona bariera, tak żeby masowa kultura zachodnia nie mogła na wschód się przedostać. Równocześnie jednak odbywa się tam industrializacja, której ta kultura, w takiej czy innej odmianie, jest funkcją. Trzeba więc zapytać co wchodzi tam na jej miejsce i co zaspakaja potrzeby mas, wyrwanych ze wsi i zarzucających tradycyjny sposób życia.

Podział na „kulturę ludową”, „kulturę wyższą” i „kulturę masową”, jaki wynaleźli pisarze amerykańscy, jest użyteczny i może chyba z powodzeniem służyć jako hipoteza robocza przy tych refleksjach, z konieczności bardzo urywkowych.

Ponieważ kultura ludowa należy w Ameryce do przeszłości, da się zauważyć u amerykańskich intelektualistów drobną skłonność do jej idealizacji a także do traktowania jej *en bloc*, może do uproszczeń. Ta kultura nie jest prawie nigdy „czysta”. Jest czysta w dokładnie takim samym stopniu jak język francuski, który jest skażoną łaciną. Włączały się w nią kolejno różne nurty, często przychodzące „z góry”, asymilowane i przekształcane, albo żyjące w postaci szczątkowej, np. wierzenia pogańskie zdolne przetrwać wiele stuleci. Nie jest też prawdą, że kultura ludowa była ogródkiem oddzielnym od formalnej kultury panów. Tak twierdzić, to zapominać chociażby o Kościele. Rzeźba i malarstwo ludowe mają też swoje „epoki stylów”, powtarzające z opóźnieniem styl kościelnej sztuki tworzonej przez zawodowych artystów. Bardzo charakterystyczne są litewskie święte obrazy z XVII wieku — drzeworyty o napisach najczęściej polskich, a więc w języku klasy panującej. Niektóre zapożyczenia w kulturze ludowej są bardzo późne, tak np. stroje w niektórych okolicach nie są niczym innym niż adaptacją mundurów regularnego wojska, dragonów czy huzarów (góralskie parzenice). Amerykańskie *negro spirituals* jak również *blues* dobrze przedstawiają ten charakter hybrydy właściwy sztuce ludowej. Jazz, który narodził się w murzyńskich bordelach Nowego Orleanu w końcu XIX wieku (nie uwłaczając jazzowi, muzyka z bordelu jako wyraz naszej epoki ma w sobie coś z symbolu) jest zjawiskiem granicznym.

Tym niemniej jest prawdą, że kultura ludowa miała w sobie organiczność, spontaniczność i że jest niemal wszędzie dzisiaj skazana na zagładę. Industrializacja i telewizor w wiosce ją przekreślają. Coś z niej może pozostać w lokalnej tradycji i w niektórych swojskich kształtach (wiejskie budownictwo), ale chyba tam tylko, gdzie zachowuje się sprzyjająca temu struktura rolna, tj. średnie gospodarstwo chłopskie. Oczywiście dziedzictwo tej kultury nie przepada całkowicie i ciekawie byłoby zbadać jak w każdym kraju ulega modyfikacji w kulturze masowej — w Ameryce muzyka popularna czy film korzystają z ludowych wzorców i tematów (*square dances*, *blues*, pieśni cowboyskie, *Peter Rabbit*) albo na nich pasożytują. Poszukując ładnych i prostych modeli producenci mebli i tkanin w krajach skandynawskich odkryli wartość ludowych, rzemieślniczo wypróbowanych proporcji. Nie darmo zresztą Skandynawia wydała taką pisarkę jak Selma Lagerlöf — jej „Cudowna podróż” czyli przygody Nilsa Holgers-

sona to coś więcej niż książka dla dzieci, bo wyraz szczególnie tkliwego przywiązania do rodzimej gleby, tego samego przywiązania, które skłoniło Szwedów do założenia muzeum Skansen. Gdzie indziej zdarzało się, że elementy ludowe były albo wzgardzone albo już zbyt słabe żeby mogły wystąpić takie tendencje. Styl *rustique* we Francji to zwykle tylko odmiana stylu Louis XIII czy Louis XV. W Polsce, obok wyraźnie secesyjnego użytku jaki robiono z góralszczyzny, powstał przed II wojną światową ruch „Ładu”¹. Gdyby napisać dzieje zespołu artystów którzy po II wojnie starali się podtrzymywać w Polsce tzw. rzemiosło artystyczne na wsi i wprowadzać je do handlu a nawet, poprzez fachowo opracowane rysunki, do masowej produkcji, otrzymalibyśmy w skrócie przegląd porażek sztuki ludowej. Owi artyści, mimo że wywalczyli sobie w Warszawie specjalny instytut, stale natykali się na 1) opór kierowników przemysłu, o smaku pluszowo-drobnomieszczańskim, skłonnych do utożsamiania masowej produkcji z produkcją tandety, 2) aparat państwowego handlu, z trudem rozprowadzający nawet towary seryjne, natomiast niezdolny do sprzedaży za granicą (ważna baza finansowa) wyrobów rękodzieła, jak to umieją Szwedzi, Duńczycy czy Finowie. Zresztą te próby świadomego „estetycznego zarządu” kulturą masową przez artystów, przynajmniej w dziedzinie plastyki, dotyczą raczej sztuki stosowanej w ogóle, niż twórczości ludu bo np. domorosły warsztat ceramiczny albo trafi na masowy rynek albo podlega takim samym prawom jak pracownia rzeźbiarza. Czy można wyrabiać w wielkiej liczbie przedmioty tanie i estetycznie wartościowe, przez to niezależne od mody (ta jest zawsze zła) że przestrzegające ludowych proporcji, czy nie musi zawsze wkradać się tutaj podejrzany modernizm z drugiej ręki, to już osobne i wielkie zagadnienie.

Stosunek komunistycznych rządów do folkloru jest dwuznaczny i właściwie irracjonalny. Z jednej strony dążą do uprzemysłowienia, które kulturę ludową niszczy, z drugiej udzielają jej poparcia, pod warunkiem jednak, że jest odpowiednio poprawiona i zwulgaryzowana. Składają się na to liczne przyczyny. Partie komunistyczne są ostatecznie spadkobiercami dziewiętnastowiecznego „chodzenia w lud” i przechowują się tutaj emocjonalne naleciałości. Popierając folklor okazuje się sympatie dla warstw niższych. Jak zwykle przy oświeconym absolutyzmie, chłopi

1. Tkaniny „Ładu” pochodziły prawie wyłącznie z terenów litewsko-białoruskich albo z Białostockiego.

i chłopki pływając na estradzie dają dygnitarzom w łóżu poczucie dobrotliwej potęgi, otoczonej miłością podopiecznych. Poza tym kraje te są skrajnie nacjonalistyczne, skazane na wyciskanie czego się da z własnej przeszłości i folklor jest tutaj pomocny.

Jednak muzyka ludowa, przeniesiona na estradę, do radia czy do filmu, po prostu nie wytrzymuje i natychmiast rozszczerza się na dwa składniki, które w niej samej tworzą organiczną całość. Słyszałem wprawdzie w Warszawie po wojnie zespoły autentyczne, wielkiej piękności, przywiezione z zapadłych wsi, ale faza w której jeszcze mogą trwać jest chyba krótka. Pieśń ludowa „umasowiona”, z przytarciem jej „dziwactw”, z odrzuceniem tego co „niepotrzebne” (odwołuję się tutaj do muzyków) jest horrorem i najczęściej narzędziem totalizmu. Drugi składnik muzyki ludowej okazuje żywotność tylko jeżeli jest podjęty przez świadomych artystów. Więcej niż cokolwiek wyprodukowanego pod opieką państwa jest warte „Sacre du printemps” Strawińskiego czy kompozycje Beli Bartoka. Zachodzi tutaj to samo co w plastyce czyli wyraźny podział.

„Wyspy” kultury ludowej w cywilizacji nowoczesnej najlepiej, jak się zdaje, mogą oprzeć się zalewowi tam gdzie industrializacja odbyła się dość dawno i nie zniszczyła całkowicie miejscowych obyczajów, obrzędów oraz ceremonii — a więc w zachodniej Europie, ściślej w niektórych częściach Wielkiej Brytanii, Flandrii, Szwajcarii, Skandynawii, Niemiec. Jest to zapewne kwestia równomiernego, spokojnego rytmu mniej czy bardziej zdecentralizowanych prowincji i regionów.

„Wyższa” kultura

W samym terminie *high culture* siedzi coś ze snobizmu i zarozumiałstwa. Takie pojęcie zawsze jednak wyrażało przynajmniej dążenia. Moglibyśmy w zastosowaniu do Europy środkowo-wschodniej użyć terminu „kultura inteligencji”, gdyby nie okazywał się on bardzo nieścisły. Bo konflikt pomiędzy kulturalnie wyższymi i kulturalnie średnimi czyli pomiędzy *highbrow* i *middlebrow*, tak wyraźny w Ameryce, osiągał i osiąga we wschodniej części Europy wyjątkową ostrość. Jest to konflikt pomiędzy intelektualistami i inteligencją, pojmowaną jako warstwa „robotników w białych kołnierzykach”, silnie naznaczona przez nałogi dawnej klasy oświeconej czyli posiadającej, niezależnie od swego społecznego pochodzenia. W XIX wieku kulturę „wyższą” two-

rzyli pisarze i artyści oczywiście dla oświeconych, bo lud nie umiał czytać ni pisać, i buntując się nieraz przeciwko warstwie z której sami się wywodzili, dali początek pewnym stereotypom (romantycy i przeciętni zjadacze chleba, „czujący” i „świnie”, artyści i filistrzy). Konflikt był zawsze wyczuwany przez obie grupy i w Polsce wyłonił się np. w okresie między wojnami². W krajach o rozwiniętym kapitalizmie przeciwnik *middlebrow* z jego zamiłowaniem do „lekkości” i wstrętem do trudniejszych problemów był czy jest mieszczaninem (we Francji „Le Figaro Littéraire”) ale w Polsce mieszczaństwo jego była jeszcze wątpliwa, należał on do mieszanej, szlachecko-miejskiej warstwy, inteligencji (pierwsiastek ściśle mieszczańscy reprezentowali w tej warstwie adwokaci i lekarze żydowskiego pochodzenia).

Z różnych bardzo złożonych powodów historycznych zasadnicza różnica pomiędzy Rosją i krajami Europy środkowo-wschodniej polega na tym, że grupa twórców (i odbiorców) wyższej kultury czyli elita jest w nich bardzo mocna, natomiast w Rosji, i proporcjonalnie do ogółu ludności i zważywszy na całkowite niemal fizyczne wyniszczenie, bardzo słaba. Przewrót powojenny w Polsce równał się gospodarczemu triumfowi tej grupy, bo upaństwowienie środków produkcji uniezależniło ją od prywatnych przedsiębiorców i od gustów publiczności, złożonej pomimo wszystko w pierwszym rządzie z *middlebrow*, zastępując kalkulację handlową subsydiami. Wkrótce masowy napływ młodzieży do uniwersytetów pomnożył tę elitę o nowe talenty, o nowych czytelników, widzów i słuchaczy. Niewątpliwie pewien tylko procent tej młodzieży dosięga szczytowego pułapu, ale tam gdzie istnieje „załączek”, tj. atrakcyjne środowiska, procent ten jest względnie wysoki.

Subsydia (np. państwowe domy wydawnicze pracujące z deficytem) mogą być rozpatrywane teoretycznie, tj. z zapomnieniem na chwilę o naciskach do jakich mogą służyć. Nie jest tajemnicą, że handlowe powodzenie literatury i sztuki godnej tego imienia jest w krajach zachodnich czymś dość rzadkim i że rozgłos poszczególne jednostki uzyskują zwykle późno. „Wyższa kultura” jest na Zachodzie dzisiaj przeważnie subsydiowana. Subsydiowane są prawie wszystkie miesięczniki literackie — przez fun-

2. „Wiadomości literackie” były z zamierzenia pismem dla *middlebrow*. Inteligencja zaakceptowała Tuwima i Boga-Zeleńskiego, ale już nie St. Ign. Witkiewicza i nie awangardę. Socjologicznie rzecz biorąc, wojny Gombrowicza to wojny intelektualistów z inteligencją.

dacje, uniwersytety, albo firmy wydawnicze, które utrzymują je dla honoru czy też w celu reklamy swoich publikacji.

Subsydiowane są trudniejsze książki (nieraz niemal na siłę włącza się je do jakiejś kolekcji uniwersyteckiej, byle był pretekst do wyciśnięcia zasiłku). Mnóstwo książek ukazuje się na zasadzie subwencyjno-loteryjnej; polityka niektórych wydawców paryskich musi pozostać nieprzeniknioną zagadką: wypuszczają oni na rynek wielką ilość tytułów, wiedząc z góry, że ogromna ich większość sprzeda się tylko w 2.000 — 3.000 egzemplarzy (ich autorzy nie mogą się, rzecz jasna, z literatury utrzymać) ale jeden *best-seller* powetuje wszystko, przy czym wcale nawet tamte pozostałe tytuły nie są przewidziane jako możliwe *best-seller'y* — byle ruch, dla honoru firmy. Subsydiami są posady na uniwersytetach dla pisarzy (Ameryka), stypendia dla kształcących się artystów, nagrody, zakupy przez muzea. Nie brak też mecenasów prywatnych — podobno swój „trudny” (i wspaniały) film „Siódma pieczęć” Ingmar Bergman nakręcił za pieniądze bogatego przyjaciela. Jest oczywiście cały światek impresariów muzycznych, teatralnych, *marchand'ów*, ale to już zahacza o kulturę masową czy popularną. Kiedy chodzi o mniej przystępną twórczość, *free enterprise* jest w sporej mierze fikcją, listkiem figowym, choć przyczynia się do różnorodności i swobody³. Sukces takiej czy innej książki (choćby przytrafiło się to nam osobście) nie powinien przesłaniać ogólnego obrazu. Zresztą roli prywatnych przedsiębiorstw dawniej nie warto wyolbrzymiać. Artyści i pisarze ubiegłego stulecia albo byli zamożni z domu albo przymierali głodem. Co prawda Buloz, redaktor „Revue des Deux-Mondes”, finansował bardzo kosztowne awantury miłosne George Sand (niezwykle zamożnej z domu) i Musseta w Wenecji, ale George Sand była dla niego tym, czym dobry reporter dla redaktora „Life”.

Ważna jest jednak treść danej kultury. Gdyby ukryte fermenty nie wydostały się w Polsce na powierzchnię w latach 1956-1958, niespodziewane nawet dla wielu pilnych obserwatorów tam zamieszkających — a nie mówimy tutaj o fermentach czysto politycznych — przyszłość grup „elitarnych” w znacjonalizowanej gospodarce skłonni bylibyśmy zbyt pochopnie lekceważyć. Pomimo jednak fałszów i kłamstw, w jakie łatwo wpadają śro-

3. Ponieważ jednak do sukcesu potrzebna jest prawie zawsze jakiegokolwiek rodzaju sensacja, pojawia się współzawodnictwo przejawienia albo dumne wycofywanie się w zawilść. Jedno i drugie premiuje smak kawioru, nie premiuje smaku chleba.

dowiska zamknięte, narastało tam coś nowego — i nieraz właśnie to nowe, oficjalnie tępione albo przemilczane, służyło za dość przewrotny argument intelektualistom, którzy wstąpili do Partii, czyli ustrój według nich wypuszczał demona z butelki. Najcenniejszą może zdobyczą nowych pokoleń jest większa świadomość socjologiczna, tak widoczna kiedy się porówna młodych z Polski i młodych z Francji czy Anglii na międzynarodowych seminariach dyskusyjnych. Nastąpiło też u-filozoficznienie i u-historycznienie poezji, sztuki, piśmiennictwa, i na odwrót, literatura wkroczyła w filozofię, w historię, w socjologię, tak że pojawiać się zaczęły gatunki graniczne, najbardziej płodne. W zainteresowaniu Polską na Zachodzie wypada, żeby uniknąć błędu, rozróżnić czynniki politycznej koniunktury i czynniki innego rzędu. Wierszom młodych poetów tłumaczonym na obce języki, rzeźbom czy filmom eksperymentalnym nie pomogłaby żadna koniunktura, gdyby były złe i zamiast szukać zbyt daleko lepiej pochwalić się przyjemnym faktem, że są niekiedy bardzo dobre. Wszystko to jest kruche i ołówki cenzorów mogą ten ruch zahamować na lat dziesięć. Niemniej istnieje wyraźna możliwość — choć nie wiemy czy nie stanowi ona polskiej specyfiki, czy jest równie mocna na Węgrzech, w Czechosłowacji, Rumunii, Bułgarii.

Adolf Rudnicki, w swoich notatkach z paryskiego hotelu, tak pisze o błogosławionym przekleństwie czy o przekętym błogosławieństwie :

„Albowiem w takich ustroju jak nasz, nikt nie jest zapomniany, nikt nie jest odstawiony na boczny tor, każdy jest grany. Każdy jest grany, podczas gdy tutaj konsjerżka pewnego dnia może znaleźć twoje zapomniane, rozkładające się zwłoki w pokoju. Podczas gdy tutaj nie obchodzisz nikogo, czego zupełnie nie da się znieść po naszym życiu, po naszych nawykach. U nas nie ma zbędnych kart, wszyscy biorą udział — są za lub przeciw ! Jeśli nawet nie chcesz, jeśli nawet nienawidzisz, twoja nienawiść daje ci rację bytu, głos, treść, robi z ciebie filozofa, ideologa, c z ł o w i e k a ; już nie jesteś niczym, jesteś kimś (nawet jeśli jesteś niczym !). U nas w każdej chwili za wszystko możesz winić państwo, ustrój — to wielka rzecz dla istoty tak pokręconej, tak pogmatwanej, tak nie mogącej znieść siebie jak człowiek ! U nas za wszystko odpowiada ktoś, coś — nie ty, nigdy ty, w żadnym razie ty sam. W każdej chwili jesteś grany, nie wypłuty, nie wyrzucony za burtę — tkwisz w środku ! Tkwi w tym fascynacja, *idea*, której siłę i wagę odczuwasz dopiero tutaj, na

tutejszych ulicach, gdzie widzisz nagle, że nie masz co począć ze swą wolnością, gdzie widzisz, że ona może — zabić”.

Znam to nieźle i wiem, że aby nauczyć się obracać na coś tę wolność, trzeba wiele trudu a niekiedy lat. Tamten lęk jest już dla mnie miniony. Ale Rudnicki ma rację próbując ująć kolektywne uczucia niemal nieprzetłumaczalne na słowa. Dwight Macdonald, kiedy widzi przyszłość „wyższej kultury” w czarnych barwach, nie powinien minąć tego obojętnie. Bo właśnie tu, w tym zdaniu, że za cenę cierpienia (wystrzegajmy się jednak mistycyzmu tortury!) zostaje się filozofem, ideologiem, człowiekiem, zawarty jest jakiś zadatek jutra.

Przez uniezależnienie się od *middlebrow*, a zwłaszcza dzięki nowemu obrazowi społeczeństwa w świadomości (które nie występuje jako *dane*, ale jako przedmiot możliwy do kształtowania) kultura, zwana przez Amerykanów wyższą, miałaby w takim kraju jak Polska teoretycznie dobre szanse i nie przesadzajmy jaka mogłaby być. Powiedzmy jednak okrutnie, że „wyższa” kultura wygrywa w warunkach dla przeciętnego człowieka nieznosnych, że ten rozwaliby ją, byle mieć przyzwoite ubrania, lodówki i samochody. Rudnicki w Paryżu tęsknił do Polski, *paradisum doctorum, infernum rusticorum*, bądź co bądź. Prognozy na przyszłość byłyby pomyślne gdyby nie... właśnie ten człowiek przeciętny czyli kultura masowa.

Kultura masowa ?

Kim są po wschodniej stronie bariery masy ? Chłopi ? Już w większości nie. Robotnicy ? Co przetrwało z typu dawnego robotnika przemysłu zostało zepchnięte na bok przez nowe elementy przychodzące ze wsi albo z drobnomieszczaństwa, które utraciło swoje warsztaty pracy. Wyłania się typ nowy, pozbawiony, ze względu na słabość cywilizacji miejskiej, form jakie mógłby naśladować, typ lumpenproletariacko-knajakcko-drobnomieszczańsko-robotniczy i sporo czasu zapewne upłynie zanim ulegnie on nieuniknionej „homogenizacji”.

Socrealizm wynaleziony w Rosji nie był czymś bardzo różnym od naśladowania amerykańskich drapaczów nieba i w ogóle marzeń o doścignięciu oraz prześcignięciu Ameryki. Chodziło o dostarczenie masom kiczu, ale kierowanego odgórnie i centralistycznie, bezpośrednio użytecznego dla rządzących. Nie warto zastanawiać się czy zamiar imitacji był świadomy. Prawdopodob-

nie nie, rządzący ulegali naciskom sytuacji a także swoim własnym gustom. Korzenie tej pod-sztuki łatwo odkryć w rosyjskim wieku dziewiętnastym, zarówno w społecznikowskim lekceważeniu praw twórczości, jak w malarstwie kiczarzy-realistów i muzycznej czajkowszczyźnie t.j. odkręconym kurku z wodą dźwięków. Prawie wszystkich pisarzy i artystów zaprzęgnięto do tej produkcji, opornych zlikwidowano fizycznie a los Borysa Pasternaka dowodzi jak źle być rajskim ptakiem wśród (tłustych) wróbli. Bezustanna „krytyka” niedociągnięć, tj. szarości, monotonnii, nudy, „schematów” wiele mówi o ideale drogim dygnitarzom. Chcieliby oni sztuki masowej tak barwnej jak „Saturday Evening Post”, tak pełnej ruchu jak filmy Hollywoodu, a zarazem tak sucho-pedagogicznej jak wykład pruderyjnej nauczycielki, co wydaje się być niemożliwością.

Trzeba odnotować, że kultura masowa zachodnia, narastająca powoli w myśl przykazania: „nasz klient, nasz pan”, jest dla odbiorców ponętna, natomiast kultura socrealizmu jest przyjmowana nawet przez odbiorców rosyjskich ze sceptycyzmem (jeżeli wyłączymy „narodową” muzykę i „narodowe” malarstwo) czy apatią. Za paradoks należy też uznać internacjonalność tej pierwszej, nacjonalistyczny charakter tej drugiej: kiedy się ją oderwie od specyficznej wewnętrzno-rosyjskiej atmosfery, razi obcością⁴. W Polsce, obcinając subsydia (możność druku, wystaw etc.) wszystkim jej przeciwnikom usiłowano przez szereg lat ją wprowadzać z użyciem lokalnych nacjonalistycznych upiększeń. Jednakże typ człowieka masy, przez swoją silniejszą niż w Rosji knajacko-podstępną ironię, bronił się uparcie i potworne kpiny mieszkańców Warszawy z Pałacu Kultury (tej imitacji amerykańskich drapaczów z 1900 r.) ilustrują jego postawę wobec socrealizmu w ogóle. Odraza pisarzy i artystów, początkowo ukryta, następnie jawna, jest odpowiednikiem tej grozy z jaką amerykańscy intelektualiści mówią o kulturze masowej, choć różnica jest istotna, bo socrealizm służy za narzędzie gloryfikacji wszelkiego totalitarnego okrucieństwa.

4. O Chinach wiemy zbyt mało aby wyrokować. Chińczycy jak się zdaje robią swoją własną socrealistyczną kulturę, nieco odrębną od rosyjskiej, idącą w „masowości” znacznie dalej, przy użyciu technik bardziej amerykańskich. Jestem w posiadaniu książeczki wydanej w 1958 r. w Pekinie, po angielsku. Jest to nowela *obrazkowa*, a więc komik, tekst sprowadza się do krótkich podpisów. Może ta forma istniała w Chinach dawniej. Temat to walka Dobrych (biedniacy) ze Złymi (kułacy).

Co w takim kraju jak Polska dostają masy? Trochę odpowiednio ulizanego folkloru, rodzimą literaturę ubiegłego stulecia, im bliską. Najchętniejszych nabywców znajduje twórczość patriotyczno-dewocyjna. Kto wie jednak czy nie przebywają w rodzaju no man's landu. Stąd tęsknoty do kultury masowej zachodniej, w terminach europejskich do „kultury Vespy”: kolorowe ciuchy, jazz, masowy run na bardziej sensacyjnych autorów zagranicznych w tłumaczeniach, na zachodnie filmy itd. Zgodni są tutaj ze sobą *lowbrow* i *middlebrow* czyli inteligencja, która przez cywilizację zachodnią rozumie po prostu (w przeciwieństwie do intelektualistów) kulturę popularną — nie T.S. Eliot, W.H. Auden czy Camus, ale przeboje sezonu, modne filmy, Françoise Sagan itd. W braku takich potraw zadawała się niekiedy, ze snobizmem ale i z nudą, bardziej wyszukаныmi produktami intelektualistów.

Gdyby jakaś magia usunęła barierę, Polska natychmiast zostałaby pochłonięta przez kulturę masową komercyjną⁵ i to w stopniu o wiele większym niż przed wojną, kiedy brakło do tego społecznych warunków, bo cała niemal wieś (wtedy przynależąca większość ludności) była wyłączona z obiegu. Co przyznał mi jeden z polskich redaktorów, dodając z melancholią — choć nie czytał Dwighta Macdonalda — że „zły pieniądz zawsze wypiera dobry”. Ale czy ten pieniądz jest naprawdę dobry? Prawie wszystko co było przeznaczone dla ludzi o wysokim wyrobieniu intelektualnym — pisma, teatr, książki — miało w Polsce lat 1956-1958 dobrą jakość, prawie wszystko dla szerokich mas miało jakość złą. Utwór literacki, w którym autor zdobywa się na prawdziwy wysiłek myślowy, może ostatecznie ukazać się w paru tysiącach egzemplarzy, ale nie stanie się towarem masowym, albo dlatego, że jest trudny, albo dlatego że cenzura (pomijamy tu momenty jej rozluźnienia) nie pozwoli na większy nakład z powodów politycznych. Poza tym, niezależnie od estetycznej czy moralnej treści, wystarczy zatrzymać się na technicznym wykończeniu takich chociażby pism jak „Time”, „Life” czy „Reader's Digest” (wzorowany na „Life” paryski „Match” zdumiewa nota bene swoją anty-demokratycznością: ilość fotograficznych reportaży poświęconych życiu książąt i księżniczek pozwala domyślać

5. Jak wykazuje przykład Ameryki, im słabsza jest w jakimś kraju „wyższa” kultura, tym skuteczniejsza inwazja kultury masowej. Toteż w Rosji ten proces odbyłby się znacznie gwałtowniej. Cały ten problem będzie nabierał ostrości w miarę jak stopa życiowa będzie się podwyższać.

się u francuskiego czytelnika jakiejś arystokratycznej obsesji). Być może zresztą, że polor i blask kultury masowej jest ściśle zależny od masowej produkcji artykułów pierwszej potrzeby i że w krajach, gdzie tych artykułów brak, byłby rażącą jaskrawością na szarym tle.

Świadomy zamiar zaspokojenia potrzeb masowego odbiorcy widać w tygodniku „Przekrój”, który łączy porady towarzyskie, modę, sensacyjne opowieści (często pióra najlepszych autorów) z informacją, rysunkiem i bardzo nieraz wyszukаныmi dowcipami. Ten gatunek tygodnika jest nieznaną na Zachodzie — gdzie żadne pismo o 400.000 nakładu nie odważyłoby się drukować nowel Kafki.

Cały proces gospodarczo-społeczny odbywał się w Polsce przy akompaniamencie nawoływań do „upowszechniania kultury”, przy czym wątpliwe czy twórcy hasła dostrzegali czające się tu podstępny rzeczywistości. Poza skuteczną walką z analfabetyzmem, trudno orzec ile było w tym złudzeń popieranych przez zawsze entuzjastyczne raporty przeznaczone dla zwierzchników. W każdym razie plody socrealistycznej literatury, po przymusowej dystrybucji, zalegały półki czytelników świetlicowych, dostarczając tylko ich autorom pieniędzy i kłamliwego poczucia „kontaktu z masami”. Co do klasyków w wysokich nakładach, przedstawień teatralnych itp. to potencjalny widz filmów Hollywoodu, nie mogąc ich mieć, szedł na Szekspira, a potencjalny czytelnik komików, chcąc nie chcąc, czytał (już w okresie odwilżowym) Kafkę. I coś w niego przenikało. Choć nie dowiemy się nigdy, *w co zmienia się* „Pustelnia Parmeńska” Stendhala dla robotnika z Kurska albo z Nowej Huty, czy nie jest ona dla niego tylko ucieczką od codzienności, namiastką przeżyć i czy nie dokonuje on sam takiej kondensacji, jaką w Ameryce podsuwają usłudźni technicy digestów.

Jest to kwadratura koła. W Polsce (a chyba, podziemie, również w innych demokracjach ludowych) żywotna jest, w przeciwieństwie do Ameryki, tylko kultura „wyższa”. Ale rządzący nie kochają intelektualistów. Są opętani manią bezpośredniej użyteczności, zresztą ich smak jest przeciętny i masowy, w czym dzielą dezorientację i płynność nowo-przemysłowych mas. Rozporządzając subsydiami i cenzurą mogą albo popychać w kierunku socrealizmu albo, dochodząc do wniosku że Ateny artystycznych kawiarni kosztują ich za dużo, skłaniać się ku rentowności kulturalnych przedsiębiorstw (domów wydawniczych, pism, teatrów etc.), co nie zniszczyłoby wprawdzie całkowicie imprez

poważniejszych, bo wyrafinowana baza jest dość szeroka, ale ograniczyłoby ich zasięg. W tym ostatnim wypadku kielkowałaby nawpół-samorzutnie wulgarna kultura masowa. Tutaj jest sedno zagadki.

Do tego rachunku trzeba wprowadzić korekturę, wcale nie ułatwiającą sądów: większą niż w krajach zachodnich polityczno-społeczną namiętność, skłonność do zbiorowych uniesień i nienawiści, przez co „każdy jest grany” i taka izolacja od masy jak u amerykańskich *highbrow* jest nie do pomyślenia. To prawda, że fazy uniesień przeplatają się z fazami apatii, ale czy robotnicy jakiegokolwiek amerykańskiej fabryki byliby gotowi wyruszyć na odsiecz poecie, dowiadując się, że grozi mu niebezpieczeństwo — jak to zdarzyło się, kiedy rozeszła się w Warszawie pogłoska, że ma być aresztowany autor „Poematu dla dorosłych?”⁶.

L'homme moyen sensuel

Okazowym przedstawicielem tego obozu w Ameryce, który sprzeciwia się krytyce kultury masowej jest prof. Edward Shils z Chicago. Jeden z jego szkiców⁷, napisany właśnie z okazji

6. Obawiam się, że nie wyrażam się dość jasno, ale to dlatego, że być mądrym tutaj trudno. Jeżeli przyjmiemy, że kultura masowa może przybrać albo postać komercyjnego albo pedagogiczno-politycznego kiczu, popełnimy błąd fatalizmu. Skoro zgodzimy się, że masowość jest nieunikniona, pojawiają się w planowej gospodarce, z grubsza biorąc, następujące możliwości: 1. Niszczenie kultury „wyższej” jako niepotrzebnej, co jest żadnym rozwiązaniem. 2. Ochrona jej w rezerwach dla rzadkiej zwierzyny, ze względu na wartość „laboratoryjną”, „eksperymentalną”. Taka kultura będzie jednak chorowita wskutek zwężenia terenu. 3. Bogactwo, różnorodność poziomów, ze stałym ruchem pomiędzy nimi. Za przykład może służyć architektura. Jest ona najbardziej masową ze sztuk, a zarazem da się w niej stosować najśmielsze pomysły, syntezę wszystkich sztuk plastycznych. Piśmiennictwo nie jest w tak dobrej sytuacji, ale i w nim bardziej popularne gatunki (teatr, scenariusz filmowy) mogą być zapładniane przez gatunki mniej popularne (poezja), co jednak zależy od wolności słowa, jeżeli rzecz nie ma się sprowadzać do czysto formalnych chwytów. Główna trudność polega na tym, że mocodawcy w gospodarce planowanej zawsze proklamują swój zamiar przyniesienia kultury „najwyższej jakości” wszystkim, co jest najczęściej h.pokryzją, niekiedy ślepotą. Tylko zachowując świadomość, że potrzeby poszczególnych grup są różne można zredukować kicz do rozmiarów względnie nieszkodliwych.

7. „Daydreams and nightmares”, w kwartalniku „The Sewanee Review”, jesień 1957.

książki „Mass Culture”, grupuje wszystkie argumenty wysuwane zwykle przeciwko intelektualistom „niezadowolonym”. Streścimy lojalnie co im zarzuca.

1. Lekkomysłność. Ubolewając nad jałowością nowoczesnych społeczeństw, zapominają o potwornym losie mas ludzkich w erze przedmaszynowej. „Jest to czysty romantyzm mówić, jak mówi prof. van den Haag, że „przemysł zubożył życie”. Prawda jest wręcz odwrotna. Głód i niebezpieczeństwo śmierci, praca taka, że dzisiaj na Zachodzie uważalibyśmy ją za zbyt ciężką nawet dla zwierząt, przez niesłuchanie długie godziny, uniemożliwiały rozwój indywidualności, stępiały wrażliwość, niszczyły uzdolnienia, z wyjątkiem tych nielicznych w niższych klasach, którzy albo mieli wyjątkowo mocną osobowość, albo wyjątkowy talent, albo wyjątkowe szczęście nawiązania kontaktu z arystokratycznymi czy handlowymi klasami, względnie wszystkie te szanse naraz”. A „organiczna” kultura przeszłości, do której tak wzdychają intelektualiści? „Kultura tych warstw, otępionych przez trud fizyczny, choroby i strach, warstw stanowiących znacznie większy procent ludności niż w rozwiniętych społeczeństwach 20-go wieku, była kulturą okrutnych zabaw z niedźwiedziami, walk kogucich, pijaństwa, bajek o czarownicach, plotek o seksualnym życiu księży, mnichów i mniszek, opowiadań o morderstwach i okaleczeniach”. „Dzisiejsze uciechy robotników i niżej-niż-średnich klas nie są godne prawdziwego estetycznego, moralnego czy intelektualnego szacunku, ale na pewno nie są gorsze niż te obrzydliwe rzeczy, które cieszyły ich europejskich przodków od średniowiecza po wiek dziewiętnasty”.

2. Kopanie przepaści pomiędzy nowoczesnym społeczeństwem, nowoczesnym człowiekiem i człowiekiem minionych stuleci. Czytając krytyków masowego społeczeństwa odnosi się wrażenie, że człowiek dzisiejszy jest czymś zupełnie nowym i nieznanym w świecie, że nie ma prywatnego życia, rodziny, religii, że jest niezdolny do miłości, samotny, odarty z indywidualności, skretyniały, w przeciwieństwie do dawnego człowieka, który był włączony we wspólnotę, miał religię, sztukę na swoją miarę, znał ciągłość w swoich stosunkach z innymi i, nie poddany odcłowieczającym wpływom techniki, zachowywał autonomię. Taka wizja jest fałszywa. *L'homme moyen sensuel* istniał zawsze, jest dzisiaj taki sam, jak dawniej, takie same też są jego cele: dobrobyt i rozrywka; nade wszystko chce on, żeby go zostawiono w spokoju, żeby nie włączano go w jakieś ideologie i intelektual-

ne zawłości czyli nie dźwigano go przemocą na obojętne dla niego duchowe szczyty.

3. Europejskie trucizny. Krytyka kultury masowej nie opiera się na doświadczeniu i obserwacji, ale jest wynikiem klina wbiętego w głowę Europejczykom ubiegłego stulecia. Początki tego można znaleźć we wczesnych pismach Marksa i w niemieckim socjologicznym romantyzmie. „Przekształcając heglowską filozofię ducha w doktrynę krytyczną wymierzoną przeciwko istniejącym instytucjom społeczeństwa, kładziono nacisk na zjawisko alienacji czyli takiej kondycji człowieka, kiedy nie jest on przepojony „duchem”. Niemiecki socjologiczny romantyzm, który znalazł swój pełny wyraz w „Gemeinschaft und Gesellschaft” (1887) Ferdinanda Tönnies, w licznych dziełach Georga Simmla, szczególnie w „Die Philosophie des Geldes” (1900) i w „Über soziale Differenzierung” (1890) oraz we wczesnych quasi-marksistowskich pismach Wernera Sombarta na temat kapitalistycznego społeczeństwa, za centrum swojej koncepcji świata obierał obraz dawnego chłopskiego społeczeństwa, w którym ludzie żyli zachowując więzy hierarchiczne i czuli się integralną częścią wspólnoty a ta z kolei przechowywała dziedzictwo przeszłości. Istniały mocne tradycje, grupy spajało wewnętrzne pokrewieństwo i solidarność. Nikt nie był alienowany od siebie samego ani oddzielony od terytorialnej wspólnoty i swoich bliskich”. Ta „idylla”, jak to nazywa prof. Shils, służyła do napaści na kapitalizm i industrializm. Wczesne, bardziej romantyczne pisma Marksa i Engelsa znakomicie uzupełniały ten romantyzm. Synteza została dokonana przez *Institut für Sozialforschung* działający do 1933 r. we Frankfurcie, który, po emigracji do New Yorku (na uniwersytet Columbia) wprowadził to do Ameryki, oraz przez nowojorskie pismo „Politics” wydawane przez Dwighta Macdonalda (1944-1949).

4. Marksistowski bakcyl u intelektualistów, zarówno Amerykanów jak Europejczyków. Tłumaczy on ich odrazę do *l'homme moyen sensuel*, którego chcieliby za wszelką cenę „uduchowić” wbrew jego woli. „Nie jest przypadkiem” — pisze prof. Shils — „że nowi krytycy kultury masowej w swojej większości są albo byli marksistowskimi socjalistami, niekiedy dość skrajnymi, przynajmniej w swoich minionych przywiązaniach do socjalistycznego ideału. Mr. Dwight Macdonald, który, jako redaktor „Politics”, zrobił więcej niż jakikolwiek amerykański pisarz aby wysunąć badanie kultury masowej na czoło zainteresowań intelektualnego środowiska, był poprzednio komunistą-trockistą, zanim jego zapał

nie ochłódł i wreszcie całkowicie nie zniknął. Prof. Max Horkheimer, czołowy reprezentant „krytycznej” filozofii koła z Frankfurtu, jest apolitycznym marksistą, którego hegeliańska socjologiczna terminologia zaciemnia marksizm. Prof. T. Wiesengrund-Adorno i prof. Leo Lowenthal, pierwszy na Uniwersytecie Frankfurtu, drugi na Uniwersytecie Kalifornijskim, są obaj czołowymi zwolennikami tej szkoły, w której wykwinął marksizm znajduje swój najbardziej wyszukany wyraz. Dr. Erich Fromm był psychoanalizującym marksistą. Karl Bednarik jest austriackim socjalistą. Czesław Miłosz jest polskim poetą, który służył stalinowskiemu polskiemu rządowi jako kulturalny urzędnik przez kilka lat, po czym uprzedził niedawne załamanie się polskiego stalinizmu porzucając swoją posadę i osiedlając się za granicą, choć nadal hołduje tym ideałom jakie zrobiły go komunistą. Richard Hoggart jest socjalistą w duchu Labour Party. Irving Howe i Bernard Rosenberg są socjalistami w tradycji Trockiego i głównymi działaczami pisma „Dissent”. Żaden z tych socjalistów czy byłych socjalistów nie jest ortodoksyjnym marksistą a niektórzy w ogóle nie myślą już o sobie jako o marksistach. Nazwiska i terminologia marksizmu nie ukazują się niemal na ich stronicach. Jednak marksizm wycisnął swoje piętno na ich myśli o kulturze masowej. Ich wcześniejsza ekonomiczna krytyka kapitalistycznego społeczeństwa przekształciła się w moralną i kulturalną krytykę społeczeństwa przemysłowego na wielką skalę”. Wspólne tym wszystkim ludziom jest, według prof. Shilsa, nostalgiczne marzenie o takiej pełni człowieczeństwa dla ogółu ludności, że każdy człowiek wzniesie się na wyżyny dawnych geniuszów, będzie filozofem i poetą — a tak marząc, muszą być oczywiście rozczarowani.

Polemika z prof. Shilsem jest dla mnie uciążliwa, bo gdyby nie brak mu było niektórych europejskich doświadczeń, myślałby inaczej. Zauważę tylko, że wyjaśnianie jakichś poglądów ich genezą tj. romantyczną zarazą, która rozszerzyła się z Niemiec XIX wieku na inne kraje Europy i na Amerykę, jest zawodne. To samo dotyczy poglądów poszczególnych jednostek. Znaleźć wśród współczesnych intelektualistów takich, którzy by zachowali całkowitą obojętność na socjalizm, marksizm — czy psychoanalizę — jest równie trudno, jak wśród ich kolegów z okresu Renesansu i Reformacji napotkać takich, którzy by nie słyszeli o Erazmie z Rotterdamu. Rozumowanie : ponieważ większość z tych, co krytykują kulturę masową nosi na ręku zegarki, ta krytyka ma coś wspólnego z zegarkiem, byłoby co najmniej nieścisłe. Jed-

nak nie lekceważyć wcale zasadniczego argumentu prof. Shilsa — o potrzebach i upodobaniach *l'homme moyen sensuel*, na którego pomyślności bardzo mi zależy. Żeby gra była jasna, podaję, że z przyjemnością czytam niektóre komiki (belgijsko-francuski „Tintin”) i wyżej cenię dziennikarską technikę sensacyjnej prasy paryskiej niż zbite kolumny nudnego „Le Monde”; ezoteryzm literackich klik mnie drażni. Poza tym pamiętam, że wiele dzieł uznanych dzisiaj za „wyższe” powstało jako fabuła „wulgarna” i sedno rzeczy moim zdaniem nie jest zupełnie tam, gdzie próbują je umieścić amerykańscy krytycy kultury masowej. Mój system odniesienia jest inny : kraje, gdzie masa albo pozostaje bez formy (w czym kryje się nadzieja ?) albo wtłaczana jest w formę najwyraźniej sztuczną, niewygodną, która nie tylko nie robi z niej geniuszów, ale nawet może ją zmusić do szukania jedynej rozrywki w pijaństwie czy zapasach niedźwiedzi.

Prof. Shils, jak słyszałem, dokonywał swego czasu w Ameryce testów nad uchodźcami z Europy środkowo-wschodniej i odkrył, że wszystko to są *hommes moyens sensuels*, których nic nie obchodzi ideologia i polityka, natomiast obchodzi zarobek, przyzwoite mieszkanie, ubranie i rozrywka. Co, w danym kontekście, jest prawdą. Kelnerka w Chicago, uchodźczyni z Polski, powiedziała do Józefa Czapskiego : „Proszę pana, tu jest niebo”. Miała rację ? Miała. A jednak, ośmielałem się twierdzić, prof. Shils, niby tak trzeźwy, ulega złudzeniom. Niejeden europejski obserwator orzeknie też zapewne, że postawa taka jak prof. Shils wyjaśnia liczne porażki Ameryki na terenie międzynarodowym i że jego krytycznie usposobieni koledzy, których zwalcza, są lepszymi amerykańskimi patriotami niż on. Gdyby (założmy) przeprowadził swoją metodą socjologiczne badania nad Węgrami, którzy uciekli bo groził im stryczek za udział w rewolucji 1956 r., potwierdziłoby to tylko jego wnioski. Ale tutaj właśnie kryje się dziwne coś. Bo *ten sam przeciętny człowiek*, który dba tylko o zarobek i przyjemność *równocześnie* nosi w sobie impulsy zdolne uwikłać go w ideologię, w politykę, w poezję, a nawet kazać mu umierać na barykadach. Zatomowanie tych impulsów przez kulturę masową jest przedmiotem szkicu prof. van den Haaga. Lekceważenie ideologii, niezrozumienie wagi intelektualnych i emocjonalnych powikłań w innych społeczeństwach, naiwna pewność, że brzuch jest wyłączną przyczyną szczęścia albo nieszczęścia („Nie samym chlebem żyje człowiek” — musiał mu przypomnieć sowiecki autor) stanowią podszewkę tez prof. Shilsa

zdawałoby się rozsądnych, sprowadzających się do maksymy : „żyć i dać żyć”.

„Nie żyć i nie dać żyć” czyli torturować tego *homme moyen sensuel* w imię jutra, które przyniesie obfitość dóbr, a więc rzekomo wszystko załatwi, jest jednak rozwiązaniem jak najgorszym, z tego choćby względu, że obfitość dóbr, jeżeli przyjmiemy, że jest w systemie gospodarki kolektywno-biurokratycznej możliwa, co nie jest wcale pewne, nie załatwi jeszcze niczego i tylko z opóźnieniem postawi pytania o cywilizacji przemysłowej, zadawane obecnie przez Amerykanów. Ci, co mgliście przewidują, że wartości wyłaniają się same w „trudnej drodze”, zdają się nie wiedzieć jak łatwo ludzie zapominają o pasjach i lękach minionych pokoleń. W takim kraju jak Polska problem tego co mogą otrzymać masy jest na dziś, nie na jutro. Nie do mnie należy udzielanie tutaj odpowiedzi. Myślę tylko, że okres 1945-1958 jest dostatecznie długi, aby przesądzić kto miał słuszność a kto się mylił. Mieli słuszność wszyscy, którzy w tępieniu prawdziwej myśli, prawdziwej literatury i sztuki dopatrywali się nie tylko przykrości dla elity, ale groźnego niebezpieczeństwa właśnie dla mas, wszyscy, którzy, jak artyści-plastycy marzący o produkcji pięknych przedmiotów codziennego użytku, składali dowód, że wierzą w taką czy inną łączność pomiędzy kulturą wyższą i masową, mimo wrogości rządzących dla tej idei. Mylili się zwolennicy politycznie wydajnego kiczu, próbując przy jego pomocy uzyskać „jedność” kultury. Owocem ich zabiegów był nie „nowy człowiek”, ale człowiek emocjonalnie skurczony, stary *l'homme moyen sensuel*, tyle tylko, że obolały i nienawistny.



SPIS RZECZY

<i>Przedmowa</i>	7
Dwight Macdonald: <i>Teoria kultury masowej</i>	11
Clement Greenberg: <i>Awangarda i kicz</i>	31
Marshall McLuhan: <i>Oko, dźwięk i furia</i>	45
Ernest Van Den Haag: <i>Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć</i>	55
Leslie A. Fiedler: <i>Srodek przeciwko krańcom</i>	103
Melvin Tumin: <i>Kultura popularna a społeczeństwo otwarte</i>	117
Czesław Miłosz: <i>Pytania do dyskusji</i>	129

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 20 MARS 1959
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE RICHARD,
24, RUE STEPHENSON,
PARIS (18^e)

Dépôt légal : 1^{er} trim. 1959.

"Kulture"

5. IV. 53

Odkwaszone

21 - 00 2008

.....