

Wyobrażenia i tolerancja. Kultura i jej rejestry

KSENIA OLKUSZ

Wstęp ma – w zamiarze autorki – stanowić głos w polemice bądź dyskusji o spolaryzowanych obszarach twórczości i ich odbiorcach, konkretniej zaś próbą wskazania, że tak istotny (i potrzebne) współcześnie aspekt, jak tolerancja dotyczyć może nie tylko dyskryminacji o charakterze rasowym, mniejszościowym, religijnym etc., lecz odnieść go trzeba do tego, co zwykliśmy nazywać kulturą, jak również tego, co w obrębie jej recepcji, przeżywania, angażowania się weń, uprawiania, korzystania, remiksowania, a też i badań naukowych wydaje się niebywale w takiej perspektywie ważne.

Różnorodność oraz wieloaspektowość kultury, różnaitość jej poziomów – niekiedy pozostających w ocenie krytyków i odbiorców w skrajnej estetycznej opozycji, niekiedy wobec siebie komplementarnych, inspirujących się jedne drugimi, ewoluujących, prekursorskich, takich, których istnienie zostało ograniczone czy zmarginalizowane, niszowych lub już nieistniejących w wyniku przemian cywilizacyjnych, technologicznych etc. – to kwestia relewantna dla uzasadnienia zebrania w jednym, obszernym tomie monograficznym przykładów oraz analiz przejawów, zjawisk czy artefaktów kultury. Choć bowiem zbiór ów wydawać się może cokolwiek stochastyczny pod względem dobranych egzemplifikacji czy podjętej tematyki rozdziałów, sam jego tytuł, a więc *Rejestry kultury*, ujawnia bardzo eksplicytnie badawczy zamiar, wiążący się z próbą wskazania subtelnych powiązań (niekiedy nieuświadamianych przez odbiorców, niewykładanych także klarownie bądź wystarczająco dobitnie w dyskursach naukowych), które spaja-

ją w całość te pozornie odmienne i dalekie od siebie dziedziny. Każdorazowo motywacją jest tutaj dążenie do wskazania, że wszystkie te – na pozór odległe artefakty, przejawy i teksty kultury – łączy jedna zasada. Jest nią reguła pełnoprawnej partycypacji w budowaniu kulturowego wizerunku świata, czego wykładnikiem jest założenie, że każde zjawisko kulturowe zasługuje na naukową rejestrację i deskrypcję, a tym samym uprawomocnienie negacji podziałów na aspekty warte lub niewarte naukowej introspekcji. Nie chodzi tu zresztą o sam postulat tolerancji tak dla twórczości różnego proveniencji i jakości, jak też dla zasadności pochylenia się nad tymi zjawiskami, lecz **badawczą solidność, uczciwość i obiektywność**, które cechować powinny naukowe aktywności.

W podobny sposób postrzega badanie zjawisk kulturowych między innymi Wioletta Kazimierska-Jerzyk, która uzasadnienia dla nich upatruje w perspektywie rewaloryzacji. Wyklada to następująco:

Zasadniczym elementem rewaloryzacji jako strategii badawczej jest kulturowa nieodzowność rewaloryzowanych zjawisk, fakt, iż nie da się ich zastąpić innymi, pokrewnymi fenomenami. To zaś budzi podejrzenia, że ich negatywna ocena jest stereotypowa, nieco mechaniczna. W domyśle pojawia się więc impet kulturotwórczy tych zjawisk, rdzennie konstruktywna myśl z nimi związana, zatarta jedna lub zapomniana. Rewaloryzacja ma zatem za zadanie zweryfikowanie dawnej hierarchii wartości według nowych kryteriów oceny oraz nie tylko podniesienie wartości przedmiotu, ale **przywrócenie jego stanu sprzed upadku** [podkreślenie oryginalne]. „Strategia rewaloryzacji” nie polega wobec tego na arbitralnym wyeksplikowaniu pozytywnego znaczenia jakiegoś terminu i odrzuceniu zarazem negatywnego. Dopiero respektując „wędrówkę” pojęć, możemy z powodzeniem podtrzymać zarówno diachroniczny porządek dialogu z tradycją, jak i uwzględnić synchroniczną dynamikę kultury poprzez dyskurs w obrębie aktualnych wydarzeń artystycznych (Kazimierska-Jerzyk 2007: 106).

W cytowanym artykule badaczka przywołuje i analizuje kilka egzemplifikacji, pisząc choćby o tandecie (Kazimierska-Jerzyk 2007: 107-109), banale, banalizmie (Kazimierska-Jerzyk 2007: 109-111) czy eklektyzmie i epigoniźmie (Kazimierska-Jerzyk 2007: 112-115), konkludując, że:

Strategia rewaloryzacji ma zastosowanie nie tylko w odniesieniu do zjawisk wyłącznie pogardzanych, ale także i takich, które wymagają [...] aktualnego uprawomocnienia, uzasadnienia w nowych warunkach kulturowych. Należy do nich [...] także

i piękno. Jednak szczególna jej rola uwidacznia się w tych rozważaniach, które tworzą konteksty pozwalające uchwycić sens odwołań współczesnych teoretyków sztuki i artystów do potocznego i powszechnego odbiorcy kultury. Strategia ta wskazuje, że sens ów nie jest tożsamy z koniunkturalnym, marketingowym zabiegiem. Związany jest natomiast z konstruktywnym namysłem nad połączonymi już sferami sztuki i kultury masowej. [...] Rewaloryzacja, ze swej definicji, odnajduje dawny sens i dostrzega (widzi) ów sens w zastanej sytuacji kulturowej. A najistotniejszą konsekwencją tej wizji jest wprowadzanie do refleksji naukowej zjawisk, które takiego statusu dotąd nie miały (Kazimierska-Jerzyk 2007: 116).

Optując za całościowym oglądem kultury – traktowanej jako zbiór przeróżnych aktywności, artefaktów, idei etc. – warto zwrócić uwagę na fakt współlistnienia rozmaitych jej przejawów nie tylko w drodze ich wzajemnych powiązań, lecz także z perspektywy historycznej, czego doskonałym przykładem jest monografia zbiorowa pod redakcją Lucy Grig, zatytułowana *Popular Culture in the Ancient World*. We wstępie badaczka podkreśla, że:

Uczeni mający wkład w powstanie tego tomu, zróżnicowana grupa reprezentująca dyscypliny kierunków klasycznych oraz rozmaite tradycje naukowe, podzielają przekonanie, że starożytna kultura popularna jest przystępna i warta badań. Istnieje ponadto podzielane przez wielu przekonanie, że badanie starożytnej kultury popularnej jest istotne, ponieważ wzbogaci ona i poszerzy nasze rozumienie starożytnego świata, a także koncepcję dziedzictwa starożytnego świata obecnego we własnym. Chociaż zebrane [...] rozdziały nie [...] oferują pełnego obrazu starożytnej kultury popularnej, stanowią [jednak – K.O.] ważny krok naprzód w badaniach nad nią (Grig 2017: 1)¹.

Wskazując szczególną potrzebę podejmowania takich badań, a ponadto na istotność dokonania rozpoznania kultury w różnych jej przejawach, także w starożytności, Grig konkluduje:

¹ Przekład własny za: „The scholars contributing to this volume, a diverse group from across the classical disciplines, and from different scholarly traditions, share a conviction that ancient popular culture is both accessible and worth studying. Moreover, there is a shared conviction that it is important to study ancient popular culture, in that it will enrich and broaden our understanding of the ancient world, as well as our conception of the legacy of the ancient world in our own. Although the chapters collected here do not claim to offer a complete picture of ancient popular culture, they represent an important step forward in its study”.

Jednym z głównych celów tego tomu jest oczywiście odejście od postrzegania starożytnej kultury popularnej jako „chleba i igrzysk” [...]. Zamiast tego książka celebruje bogactwo i różnorodność starożytnej kultury popularnej. Kultura ta nie musi współgrać z konkretną grupą spośród – K.O.] populacji [...]. Nie musi koniecznie pochodzić (wyłącznie) z „oddolnej [inicjatywy – K.O.]”. Jest to kultura, którą mogą dzielić różne podgrupy i która może mieć różnorodne możliwe relacje z kulturą elitarną i oficjalną. Wolelibyśmy wreszcie, zamiast tego, mówić o sieci starożytnych kultur popularnych. Kluczowe jest to, że te starożytne kultury popularne były w pełni osadzone w szerszym perspektywie starożytnej kultury i ideologii. [...] Ostatecznie „kultura popularna” jest oczywiście modelem heurystycznym, którego celem jest umożliwienie odpowiednio „grubego” opisu (starożytnej) kultury w całym jej bogactwie (Grig 2017: 36)².

Wyraźnie widać tu zatem argumentację wspierającą poznawczy sens naukowej introspekcji każdego kulturowego zjawiska – począwszy od czasów możliwie najdawniejszych aż po czasy współczesne. Nie sposób bowiem nie dostrzec, że wszelkie tego rodzaju spostrzeżenia przybliżają oraz wykładają pewien uniwersalny wzorzec istnienia kultury, skutkując przy tym uzasadnieniem dla potrzeby zajmowania się przez uczonych każdym z ewentualnych poziomów jej ujawniania się. Opisywanie kultury jest przecież jednocześnie formą opisywania świata.

Popkultura jako źródło przyjemności i pełnoprawny obszar badawczy

Kultura popularna stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych i już choćby z tego powodu zasługuje na badawczą introspekcję. Obszar jej oddziaływania wraz z rozwojem technologii

² Przekład własny za: „One of the main aims of this volume is of course to escape a ‘bread and circuses’ view of ancient popular culture [...]. Instead, the book celebrates the richness and diversity of ancient popular culture. This culture need not be coterminous with a particular group of the population [...]. It need not necessarily originate (solely) from the ‘bottom up’. It is a culture that can be shared by various sub-groups, and which can have diverse possible relationships to elite and official culture(s). Ultimately, we might prefer instead to talk of a network of ancient popular cultures. What is crucial is that these ancient popular cultures were fully embedded in the broader sphere of ancient culture and ideology. [...]. Ultimately, of course, ‘popular culture’ is a heuristic model, the point of which is to enable a properly ‘thick’ description of (ancient) culture in all its richness”.

staje się coraz potężniejszy, stąd niemożliwe jest dalsze negowanie ważności jej istnienia oraz wartości czy relewantności badań, które jej dotyczą. Rozwój, ewoluowanie, przenikanie się i zróżnicowanie zjawisk powstających w obrębie kultury popularnej jest niezwykle wielopoziomowym problemem, co sprawia, że nie tylko potrzeba właściwych narzędzi do analitycznego jej opisu, lecz także świadomości, że każde zjawisko kultury, także tej powszechnie uważanej za „pozamainstreamową” i stygmatyzowanej jako (negatywnie kwalifikowana) opozycja do „kultury wysokiej” jest naukowo uzasadnione i potrzebne. Postulat ten przywołany zostaje przez Gary’ego Burnsa, który pisząc o postawie badawczej wobec popkultury, konstatuje:

Nie oznacza to wcale, że każdy tekst kultury popularnej jest z dobry z estetycznego bądź etycznego punktu widzenia. Niemniej nawet „mierny” tekst zasługuje na przebadanie, choćby z powodu tego, co może ujawnić na temat swojego kontekstu. Zasadniczym jest zrozumienie, dlaczego pewien tekst kultury popularnej uważa się za dobry, a inny za zły. Istotnym jest przebadanie, jak, a także dlaczego tworzy się i używa tekstów kultury popularnej, niezależnie od ich subiektywnych ocen, jakim podlegają za sprawą krytyki (Burns 2016: 4)³.

Tymczasem w powszechnej świadomości także tej akademickiej – kultura popularna postrzegana jest w uogólnionych kategoriach estetycznej ułomności⁴ i jako taka – zwłaszcza w Polsce – nie doczeka się należytej jej uwagi. Jak słusznie zauważa Anna Gemra:

Istotnym problemem jest [...] fakt, iż mimo tego, że od początku lat 70. ubiegłego stulecia prowadzone są w Polsce coraz intensywniejsze badania nad literaturą i kulturą popularną, dotąd nie udało się na tyle ich skoordynować, by można było opracować choćby problemy związane z wydawaną w rodzimym języku literaturą

³ Przekład własny za: „That is not to say that every popular culture text is a good work from an aesthetic or ethical standpoint. Nevertheless even a »bad« work is worth studying for what it may reveal about its context. It is important to understand why we think one popular culture text is good and another is bad. It is important to study how and why people create and use popular culture texts, regardless of the value judgments critics make about the texts”.

⁴ Jak pisze choćby Krzysztof Jaskułowski „większość definicji i tradycji badań nad kulturą popularną ma silnie wartościujący charakter. Kultura popularna często postrzegana jest jako negatywne odbicie właściwej kultury, czyli kultury wyższej” (Jaskułowski 2006: 10).

popularną XIX wieku – nie wspominając o innych zjawiskach kulturowych; wiele zagadnień czeka jeszcze na zainteresowanie naukowców i na systematyczne studia. W efekcie nie dysponujemy uporządkowaną „biblioteką naukową” dotyczącą tekstów kultury popularnej – taką, która mogłaby stać się podstawą kontynuacji badań dzieł z następnych stuleci: XX i XXI. Ten stan rzeczy widać chociażby w katalogach bibliotecznych: prace na temat literatury i kultury popularnej zapisywane są pod różnymi hasłami przedmiotowymi, co sprawia, że niejednokrotnie bardzo trudno jest odnaleźć interesujące pozycje. W katalogu Biblioteki Narodowej np. w ogóle brak hasła „literatura popularna”, istnieje za to „literatura straganowa”; poszczególne gatunki i odmiany literatury popularnej, m.in. fantastykę naukową czy literaturę grozy, omawia się jako osobne hasła przedmiotowe, a określenie „kultura popularna” potraktowano jako synonimiczne z terminem „kultura masowa” (Gemra 204: 12).

Niemożliwość pogodzenia środowisk badawczych, wzajemne zamknięcie i odcięcie się od rezultatów prac innych zespołów, a także stała i nagminna negacja ich wartości poznawczej przez instytucje akademickie oraz osoby niezainteresowane kulturą popularną, prowadzą do niezwykle niekomfortowej sytuacji, w której ta dziedzina nauki nie jest traktowana na równi z innymi i z konieczności stanowi dla wielu poboczną ścieżkę eksploracji. O kulturze popularnej mówi się w akademii z dużą dozą ostrożności i brakiem zrozumienia dla potrzeby realizacji badań dotyczących tej dziedziny. Nie jest to oczywiście wyłącznie specyfika polska, bo, jak zauważa Burns, także na Zachodzie spotkać się można z opiniami stygmatyzującymi i podobnymi do rodzimych problemami komunikacyjnymi:

„Kultura popularna” rozumiana jako etykieta oraz wyodrębnione pole badań, ma wiele mówiącą historię, w toku której podlegała kilku znaczącym przeobrażeniom. W historii dziedziny połączyć można kilka istotnych niepowodzeń – straconych szans na rozpoznanie rozległych obszarów nakładania się różnych istniejących oraz dopiero wyłaniających się dyscyplin. Odpowiedzią na marginalizowanie pozycji niektórych z tych dyscyplin w obrębie akademii powinno być tworzenie sojuszy między dyscyplinami, jednak i w tym przypadku zbyt wiele było podziałów, co nie tylko nie przysłużyło się badaczom kultury popularnej w jej wielu manifestacjach, lecz także studentom, twórcom i odbiorcom kultury popularnej (Burns 2016: 4)⁵.

⁵ Przekład własny za: „»Popular culture« as a label and as a distinct field of study has a revealing history and some significant permutations. Throughout the history of the

Wydaje się zatem, że istnieje pilna potrzeba demitologizacji ogromnego obszaru takiej kultury, która kształtuje ludzką codzienność i stanowi jej nieodłączny element. Jest to tym istotniejsze, że teoria literatury i kultury ma długą tradycję stygmatyzowania kultury popularnej jako kojarzonej z całą siecią zjawisk późnego kapitalizmu, od rewolucji postindustrialnej poczynając, a na „makdonaldyzacji” George’a Ritzera kończąc. Nawet Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* – nad wyraz przecież nieprzychylny wobec rozmaitych paradygmatycznych dyskursów, czuwających nad czystością artystycznych kanonów – nie uniknął języka stygmatyzującego i wykluczającego w imię aprioryczne przyjętych wartości, oświadczając:

Jestem przekonany, że kultura masowa (odróżnijmy ją, jak wodę od ognia, od kultury mas) **nie jest w stanie wytworzyć żadnego znaczenia (żadnej rozkoszy)** [podkreślenie — K.O.] gdyż wzorzec tej kultury jest drobnomieszczański. Naszą (historyczną) sprzeczność cechuje to, że znaczenie (rozkosz) całkowicie zawiera się w przesadnej alternatywie: albo praktyka mandaryńska (pochodna zmierzchu kultury mieszczańskiej), albo idea utopijna (świtającej kultury, wyrosłej z radykalnej, niezwykłej i nieprzewidywalnej rewolucji, o której piszący dzisiaj wie tylko tyle: niczym Mojżesz, na pewno tam nie wejdzie) (Barthes 1997: 48).

Potem Barthes posuwa się jeszcze dalej, wprowadzając kolejny ze stereotypów przypisywanych popkulturze, a mianowicie masowość i powtarzalność:

[...] aby powtórzenie było erotyczne, musi być formalne, dosłowne, a w naszej kulturze to jawne powtórzenie staje się ekscentryczne, zepchnięte w marginalne regiony muzyki. **Skundloną formą kultury masowej jest haniebna powtarzalność** [podkreślenie — K.O.]: powtarzamy treści, schematy ideologiczne, zacieramy sprzeczności i tylko powierzchownie różnicujemy formy – w nowych książkach, programach telewizyjnych, filmach, dziennikarskich michałkach trwa nadal ten sam sens (Barthes 1997: 61).

field there have been some important failures to connect – missed opportunities to identify extensive areas of overlap between various existing or emerging disciplines. The marginalized position of some of these disciplines within the academy should have created alliances between the disciplines, but here again there has been too much disconnection, which has done a disservice not only to the academics who study popular culture in its numerous manifestations but also to students and to the creators and audiences of popular culture”.

Dziś o tejże „skundlonej powtarzalności” mówi się jako o remiksologii – „poszukiwaniu remiksu w logosie (λόγος) [*the investigation of remix in λόγος*]” (Gunkel 2016: 27) – która rozpoznaje w remiksie nie mechaniczne i bezmyślne kopiowanie, ale „nowe i intrygujące przejawy artysty [new and interesting forms of artistry], rzucające wyzwanie skostniałym hierarchiom [*challenges the established hierarchies*] przemysłu kulturowego” (Gunkel 2016: 177).

Caitlin Hamilton w rozdziale wprowadzającym do monografii zatytułowanej *Understanding Popular Culture and World Politics in the Digital Age*, uznaje jednak właśnie na Barthesa za prekursora badań nad codziennością kultury. Uczona pisze:

W ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci kultura popularna stała się coraz wnikliwiej badanym obszarem jeśli chodzi o aspekty polityki światowej, ale początki naukowych rozważań nad „danymi o małym znaczeniu” [...] można wywieść z jeszcze wcześniejszych, [podjętych przez – K.O.] Rolanda Barthesa [...]. Barthes codzienne praktyki i artefakty potraktował jako poważne płaszczyzny analizy. Przedmioty i czynności, które przedstawiał – w tym margaryna i zabawki dla dzieci, mydło w proszku i wino – reprezentowały banalność, trywialność, codzienność. Pozostając dalekim od nieistotności, Barthes udowodnił, że banał, czyli „to, co oczywiste” [...], jest warte uważniejszej obserwacji i analizy. Pomimo tego intelektualnego przedpoła, badania kultury popularnej czasami spotkały się z oporem w tych dyscyplinach, które zajmowały się badaniem polityki światowej, jednym z powodów tego jest to, że „kultura popularna jest pozornie wszystkim tym, czym polityka światowa nie jest: fikcją, rozrywką, zabawą” (Hamilton 2017: 4)⁶.

Zresztą wychodząc od takiego założenia, Hamilton dowodzi potrzeby naukowego obserwowania rozmaitych płaszczyzn owej codzienności, uzasad-

⁶ Przekład własny za: „Popular culture has become an increasingly studied site of world politics in the past two decades, but the beginning of the scholarly consideration of 'low data' [...] can be traced back further than this, to Roland Barthes [...]. Barthes took everyday practices and artefacts and treated them as serious sites of analysis. The objects and activities that he featured – including margarine and children's toys, soap powder and wine – were representative of the banal, the trivial, the everyday. Far from being insignificant, however, Barthes established that the banal, or the 'what-goes-without-saying' [...] is eminently Worth of closer attention and analytical scrutiny. Despite this intellectual heritage, the study of popular culture has sometimes been met with resistance in those disciplines dedicated to the study of world politics, one of the reasons for this being that '[p]opular culture is ostensibly everything that world politics is not: fiction, entertainment, amusement”.

niając także sprofilowanie własnych badań i skupienie się na analizowaniu zależności między polityką a kulturą popularną. Píše tedy, že:

Coraz więcej uczonych upatruje dużej wartości w popularnych źródłach kultury. [...] Kyle Grayson i in. (2009) utrzymują na przykład, że kultura popularna może „zmienić sposób, w jaki postrzegamy IR jako dyscyplinę naukową, przekształcając nasze postrzeganie widoków, miejsc i źródeł władzy”. Autorzy tego zbioru wyraźnie popierają ten pogląd, każdorazowo wychodząc z założenia, że studiowanie polityki światowej poprzez pryzmat cyfrowej kultury popularnej i ogólnie kultury popularnej, „dostarcza nam do różnych miejsc, głosów, poglądów i doświadczeń. Nasze spojrzenie na świat i politykę międzynarodową poszerza się, gdy patrzymy na interakcje na poziomie „osobistym, politycznym, lokalnym i globalnym” [...]. Obserwowanie polityki światowej za pośrednictwem popularnych źródeł kulturalnych oferuje zatem możliwości nawiązania relacji ze światem, który w sposób znacznie bliższy odzwierciedla przeżywane doświadczenia. Poważne traktowanie popularnych źródeł kultury jako źródeł wiedzy o polityce światowej – oraz praktyk polityki światowej – przypomina nam, że polityka światowa odbywa się w wielu różnych miejscach i angażuje większą liczbę różnorodnych aktantów, niż zostało to powszechnie uznane w wielu badaniach na arenie międzynarodowej. Cyfrowa kultura popularna nie jest ani „dobrym”, ani „złym” rozwojem kierunku polityki światowej; cyberprzestrzeń to po prostu kolejna strona, na której światowa polityka jest różnie doświadczana, reprezentowana, kwestionowana, angażowana, a niekiedy i wykpiwana (Hamilton 2017: 5)⁷.

⁷ Przekład własny za: „However, a growing number of scholars see a great deal of value in popular cultural sources. In fact, recent scholarship on the intersection of popular culture and world politics is broad and diverse. Kyle Grayson et al. (2009, 158), for example, hold that popular culture has the potential to ‘change how we understand IR as a scholarly discipline by transforming our perception of the sights, sites and cites of power’. The contributors to this collection clearly subscribe to this view, all working from the premise that studying world politics through the prism of digital popular culture, and popular culture more generally, attunes us to different places, voices, views and experiences. Our view of the world and of international politics expands when we look at how interactions take place on ‘personal, political, local and global’ [...] levels. Studying world politics through popular cultural sources therefore offers possibilities for accounts of the world that more closely reflect lived experience. Taking popular cultural sources seriously as sources of knowledge of world politics – and as practices of world politics – reminds us that world politics Take place in a vast multitude of places and involve a greater variety and number of actors than has been conventionally acknowledged by much research into the international. Digital popular culture isn’t either a ‘good’ or a ‘bad’ development for world politics; cyberspace is simply another site at which world politics are variously experienced, represented, challenged, engaged with and sometimes mocked”.

Kultura popularna stała się zbyt rozległa i zbyt wewnętrznie skomplikowana, by można było już – nawet za protekcją najbardziej nawet szanowanych filozoficznych patronów – zbywać analizę kształtujących ją zjawisk przestarzałym (a niekiedy też niepozbawionym pobłażania i pogardy) argumentem o ich mniemanej bezwartościowości, kwantyfikując ją jako tę „niższą”.

Metodologie

Metodologia badawcza przyjęta do analizy tak złożonego i wielowymiarowego zjawiska, jakim jest popkultura, wymaga oparcia się na równie wieloparametrowym aparacie naukowym oraz analitycznym, a także otwartego, niedyskryminującego podejścia do eksplorowanej dziedziny. Rzetelność naukowa wymaga wypracowania zoptymalizowanej – w rozumieniu heurystycznym – teorii, która umożliwi wnikliwą, wszechstronną, pozbawioną uprzedzeń obserwację i deskrypcję przedmiotu.

Interdyscyplinarność, którą z ogromną nieufnością traktują przede wszystkim poloniści, stanowi bez wątpienia strategię o największym potencjale. Jak wskazuje Brendan Riley: “Badacze współczesnej kultury popularnej używają narzędzi zapożyczonych od tak różnorodnych dziedzin jak sama akademia. Jednak w bardziej zawężonym podejściu badawczym, nazywanym krytyką tekstu [*textual criticism*], techniki podstawowe przeważnie pochodzą z obszarów literaturoznawstwa oraz komunikacji” (Riley 2016: 32-33)⁸.

Opowiadając o kreatywności innych badaczy zaangażowanych w tworzenie metodologii dokumentowania i opisu popkultury, Riley pisze następnie:

Osiągnięciem [...] była właściwa im chęć odwrócenia aparatury krytycznej od uświęconych tekstów, na których dotychczas się skupiali, i zwrócenia się ku kulturze dnia codziennego, której obieg odbywał się poza wieżą z kości słoniowej akademii. To oni przejęli na siebie obowiązek zbudowania mostów pomiędzy wcześniej izolowanymi dyscyplinami akademickimi a ogółem odbiorców. Podjęli także wysiłki, by rozszerzyć użyteczność ich aparatur badawczych, by ewangelizować pogląd, że każda

⁸ Przekład własny za: “Modern popular culture scholars use tool sets derived from a variety of disciplines as diverse as academia itself. But in the more narrow approach called textual criticism, the primary techniques descend mostly from the disciplines of literary studies and communications”.

kultura zasługuje na przebadanie. Zajęli się tymi samymi tekstami, nad którymi od początku pochylały się osoby spoza akademii – zupełnie jak gdyby uczeni nareszcie przyłączyli się do urzędników w okienku – albo zaprosili urzędników, by przyłączyli się do rozmów, które uczeni prowadzą w klasie. Krok ten wzmocnił znaczenie pracy samych badaczy, wiążąc ich bardziej bezpośrednio ze światem poza uniwersytetem (Riley 2016: 32)⁹.

Tak unikatowa postawa wiązała się z otwarciem na dokonania innych dyscyplin, niezbędnym choćby do poszerzenia zbioru pojęciowego. Rozłożenie akcentów między kilka dziedzin badawczych czyniących przedmiotem zainteresowania artefakty popkultury jest o tyle istotne, że każda z nich wypracowała narzędzia opisu, terminologię, stanowiska, które warto brać pod uwagę dokonując całościowego oglądu kultury popularnej.

Polscy badacze, podobnie jak ich zachodni koledzy, także podnoszą kwestię niedostatku narzędzi deskrypcji. Gemra pisze wprost, że:

Jednym z istotniejszych problemów badaczy jest także konieczność zajmowania się nie konkretną dziedziną – na przykład literaturą – ale, w przypadku próby opracowania jakiegoś zagadnienia, spojrzenie nań z punktu widzenia różnych dyscyplin. Ten sam motyw, typ postaci, rozwiązania fabularnego może występować we wpływających na siebie filmach, powieściach, grach itd. (Gemra 2014: 12)¹⁰.

⁹ Przekład własny za: „What [...] them successful was their willingness to turn critical tools away from the hallowed texts on which they had been focused and toward the everyday culture that circulated outside academia's ivory tower. In so doing, such scholars led the charge to create bridges between previously isolated academic disciplines and the public at large. But they also led the efforts to expand the utility of their tool sets, to evangelize the notion that all culture is worth studying. They engaged with the same texts that nonacademics had been dissecting and debating all along; it's as if scholars had finally joined the clerks at the counter – or perhaps invited the clerks to join their conversation in the classroom. In doing this, popular culture scholars reinforced the value of their own work by connecting more directly with the world outside the university”.

¹⁰ Niestety w kolejnych partiach wywodu badaczka posługuje się przestarzałym i nieadekwatnym do nowoczesnego aparatu pojęciowego terminem „supersystemu rozrywkowego”, pisząc: „trzeba przy tym pamiętać także o towarzyszących im innych zjawiskach kulturowych (jak np. fankluby, fanfiction, gadzety itp.), które mogą przyczynić się np. do zbudowania systemu (supersystemu) rozrywkowego” (Gemra 2014: 12). Gemra nie tylko nie wskazuje źródła tego określenia, ale też wydaje się tkwić w przeświadczeniu, że koncepcje wypracowane do wyspecjalizowanych badań nie powinny ulegać transformacji lub uzupełnieniu w momencie, gdy w obrębie badanej dziedziny pojawiają się nowe zjawiska i technologie, co sprawia, że język i metoda opisu powinny ewoluować wraz z kulturą.

Wtóruje jej Bogusław Dziadzia, zadając pytanie, „Czy niedobory metodologiczne, które utrudniają interdyscyplinarne ujęcia, winny prowadzić do zaniechania prób opisu – jakże ważnych – przemian współczesnej kultury?” (Dziadzia 2014: 17). Wskazuje tym samym na zbieżność trudności i uprzedzenia, na jakie natrafiają naukowcy usiłujący dokonać rzetelnej deskrypcji przedmiotu.

Do eksplorowania kultury popularnej przyjąć być może należy – przynajmniej na początku, by ujawnić powody, wskazać sens i osadzić w konkretnej argumentacji relewantność badań nad nią – postawę heurystyczną, optymalizując narzędzia i tworząc parametry dyskursu. Jak skonstatował Andrew Abbott, „Nauka to rozmowa między dyscypliną i wyobraźnią. Co proponuje jedno, podlega ewaluacji przez drugie. Każda ewaluacja prowadzi do formułowania nowych propozycji, i tak to się odbywa” (Abbott 2004: 3)¹¹. Warto wskazać, że heurystykę aplikuje się przede wszystkim do nauk ścisłych¹², wszelako niektóre jej kryteria zastosować można w badaniach sprofilowanych humanistycznie, w tym także nad popkulturą. Odwołując się do podstawowego modelu opracowanego przez jednego z najważniejszych heurystyków, George’a Pólya (1957), wskazać można kilka istotnych założeń przydatnych jako metody rozwiązywania problemu, a więc – zidentyfikowanie problemu, dostarczenie planu jego rozwiązania, przeprowadzenie go i oczekiwanie na rezultaty jego zastosowania. W ujęciu Abbotta, reguła ta wyklada się jako kolejne etapy pracy nad określonym projektem, a więc:

1. Zidentyfikowanie problemu

Jakie są niewiadome, jakie są dane? Jakie są „warunki”?

Narysowanie figury, Wprowadzenie odpowiedniego zapisu

Oddzielenie składowych warunków

2. Opracowanie planu:

Czy problem pojawił się już wcześniej?

Czy znany jest inny problem z tymi samymi niewiadomymi?

Czy znając podobny problem i jego rozwiązanie, da się zrobić z nich użytek?

Czy da się przeformułować problem? Rozwiązać jakąś jego część? Rozwiązać problem analogiczny? Rozwiązać problem nadrzędny, którego jest częścią?

¹¹ Przekład własny za: „science is conversation between rigor and imagination. What one proposes, the other evaluates. Every evaluation leads to new proposal, and so it goes, on and on”.

¹² W kontekście: „Most modern writing about heuristic comes from mathematics” (Abbott 2014: 81).

3. Przeprowadzenie planu:

Sprawdzenie każdego kroku. Czy wszystkie są poprawne? Czy da się tego dowieść?

4. Oczekiwanie na rezultaty:

Czy da się sprawdzić rezultat? Czy da się go osiągnąć innym sposobem?

Czy osiągnięty rezultat pozwala rozwiązać inny problem? (Abbott 2004: 110)¹³.

Heurystyka jako metoda badawcza jest także zapożyczaniem zewsząd nowych pomysłów (Abbott 2004: 113) i stosowaniem analogii do zjawisk już istniejących czy funkcjonujących w przeszłości¹⁴. Opiera się także na tworzeniu hipotez, o których Abbott pisze, że stanowić mogą sproblematyzowanie oczywistości¹⁵, odwrócenie – a więc odejście od tendencyjnego tradycjonalizmu, co cenne jest choćby w badaniu utworów literackich niekoniecznie przez pryzmat dotychczasowych osiągnięć i szkół teoretycznych, albowiem „Odwrócenia niekoniecznie są odwróceniami truizmów, jednak zawsze stanowią pożyteczny

¹³ Przekład własny za: „1. Understand the Problem:
What is the unknown? What are the data? What are the “conditions”?
Draw a figure . Introduce suitable notation.
Separate the parts of the conditions.
2. Devise a Plan:
Have you seen this problem before or something like it?
Do you know another problem with the same unknown?
If you have a related problem and its solution, how can you use that here?
Can you restate the problem? Solve a part of it? Solve an analogous problem ? Solve a bigger problem of which it is a part?
3. Carry Out the Plan:
Check each step. Are they really correct? Can you prove it?
4. Look Back:
Can you check the result? Can you derive the result differently?
Can you use the result to solve another problem ?”

¹⁴ Wedle Abbotta jest o tyle istotne, że „Analogia nie polega tylko na uciekaniu się do innych dyscyplin, czy instancji wiedzy. Jest ona przede wszystkim zdolnością wyłamania się z usankcjonowanych ram, którymi otaczamy zjawiska (Abbot 2014: 117). Przekład własny za: “analogy is not simply a matter of going to other disciplines and other bodies of knowledge. It is first and foremost having the ability to break out of the standard frames we put around phenomena”.

¹⁵ W wypadku zjawisk popkultury za taką oczywistość uznać można multimodalność, która jako metoda narracyjna istniała od dawna, ale nie była rozpoznawana naukowo, identyfikowana jako narzędzie twórcze, nazywana czy definiowana.

punkt wyjścia [*Reversals are not necessarily reversals of truisms, however, although that is always a useful place to start*]” (Abbot 2014: 121) – poczynienie założenia (najczęściej *ad hoc*) – oraz rekonceptualizacja [*reconceptualisation*] rozumiana jako „użycie znanego lub przyjętego za pewnik zjawiska i traktowanie go jak gdyby było ono przykładem na coś zupełnie odmiennego [*taking a familiar or taken-for-granted phenomenon and treating it as if it were an example of something quite different*]” (Abbot 2014: 134) – jest to heurystyka argumentacyjna (*argument heuristic*).

Podobne podejście stanowić by mogło optymalny punkt inicjujący zwrot w badaniach nad popkulturą zwłaszcza w Polsce, gdzie dziedzinę tę eksploruje się w sposób chaotyczny – bo niewspólniony – niekiedy amatorski (w znaczeniu „lubię, więc badam”) i gdzie postrzega się ją jako problem naukowo niszowy, nieistotny w perspektywie kulturowej czy artystycznej i jako taki niezaskładający na dojrzałą krytyczną analizę. Wyraźnie tedy widać bezwzględna potrzebę rewizji powszechnego poglądu o irrelevantności badań na popkulturę i konieczność podjęcia próby stanowczego wejścia na nową ścieżkę badawczą, które u podstaw swych wymaga owego heurystycznego, pozbawionego uprzedzeń punktu wyjścia.

Artefakty¹⁶

Teksty kultury, w tym także tej popularnej są integralną częścią ludzkiej codzienności, aczkolwiek ma to pewne konsekwencje. Jak pisze Karen E. Wheedbee:

Gdy ich użycie zastępują jakieś nowe obiekty pożądania, tracą one uzasadnienie i użyteczność. Trudno znaleźć jakiegokolwiek powody, by zatrzymać je w swoim otoczeniu. Gdy tylko nowe nabytki przekraczają próg drzwi wejściowych, starsze rzeczy wpychane są do kontenera na śmieci i odstawiane na bok. Nawet, jeśli z pobudek sentymentalnych decydujemy się zachować te rzeczy – pakujemy je do pudełek i oсыłamy do schowków – magazynów, składzików, piwnic i poddaszy, gdzie obiekty te wystawione są na zwiększone ryzyko powodzi, pożarów oraz powolnych procesów niszczenia. Ktoś mógłby się szczerze zastanowić, po co przechowywać wczorajsze ga-

¹⁶ Rozumiane za Władysławem Stróżewskim jako synonim „dzieła sztuki”, które „w treści swej niesie [...] wyraźne zaakcentowanie czegoś dokonanego przez sztukę” (Stróżewski 2002: 16-17).

zety? Jaki jest właściwie powód przechowywania wczorajszych zdjęć, nagrań dźwięku, filmów, teledysków, gier wideo i stron internetowych? (Wheedbee 2016: 64)¹⁷.

Mimo utraty aktualności przez wiele nośników, na których zapisane są teksty, powinno się je zachowywać jako oryginalny materiał, wartościowy z punktu widzenia badań nad kulturą jako pierwotne źródło, źródło o wartości historycznej – niezależnie od tego, czy ma ono dwadzieścia, piętnaście czy pięć lat. Badaczka postuluje ową nienaruszalność pierwotnej formy w kontekście zdigitalizowania i – następującego po tym procesie – zniszczenia papierowych czasopism przez bibliotekę na kampusie, na którym ówczesnie (czyli w 2009 roku) pracowała. Akt ten wywołał bardzo dynamiczną dyskusję związaną z faktem, że dyrekcja biblioteki uważała, iż fakt zmiany nośnika nie wpływa na walor poznawczy i że „niczego nie ubyło” z zawartości katalogów. Rozważania Whidbee obejmują także refleksję nad powinnościami badaczy kultury popularnej, których specyfika pracy obliuguje do rozważnego postępowania z wytworami tej kultury. Badaczka pisze zatem:

Archiwizacja zapisów jest działalnością niemożliwą, ponieważ z przyrodzenia nie współgra ze współczesnymi trendami i aktualnymi potrzebami. Z perspektywy teraźniejszości nie ma gwarancji, że trzymanie się przeszłości będzie jakkolwiek dogodne czy opłacalne. Tymczasem przechowywanie zapisów osiągnięć we własnej dyscyplinie jest podstawowym obowiązkiem w badan ich oraz jednym z wiążących zobowiązań w przypadku stypendiów. Ponadto chciałabym zwrócić uwagę, że na tych, którzy studiują kulturę popularną ciąży dodatkowa odpowiedzialność wspierania działań na rzecz ochrony pierwotnych źródeł, których używamy w naszych badaniach. Produkowane na masową skalę artefakty są szczególnie narażone na traktowanie jako obiekty jednorazowe. Bez uważnych

¹⁷ Przekład własny za: „When their use is superseded by some newer object of desire, they lose their interest and utility. One can hardly see any point in keeping them around. As new acquisitions come through the front door, the old stuff is quietly shoved into dumpsters and hauled out the back [sic! – KO]. Even if, for some sentimental reason, we do decide to save the stuff, we pack it away in boxes and send it to remote storage – warehouses, lockers, basements, and attics – where it faces an increased vulnerability to floods, fires, and other slower processes of decay. One sincerely wonders, what is the point of saving yesterday’s papers? For that matter, what is the point of saving yesterday’s photographs, sound recordings, films, videos, videogames, and web pages?”.

opiekunów, zapisy kultury popularnej stają się łatwym celem projektów oczyszczania bibliotek i archiwów (Wheedbee 2016: 64)¹⁸.

Owo znamienne poszanowanie do wszelkich artefaktów kultury popularnej dyktowane jest świadomością ich ulotności jako elementów zespolonych z otaczającą rzeczywistością i przez to dla wielu niezauważalnych. Tymczasem to właśnie te wytwory stanowią esencję kultury popularnej jako etap jej rozwoju, dyferencjacji rozmaitych jej poziomów czy struktur, będąc jednocześnie także swoistą warstwą, na której konstruowane są kolejne iteracje.

Traktowanie z pietyzmem artefaktów kultury popularnej wydawać się może działaniem przesadnym czy niepotrzebnym, jednak warto zwrócić uwagę na fakt, że teksty te podlegają przecież tym samym regułom, co artefakty historyczne. Kiedy ISIS zaczęło niszczyć stanowiska archeologiczne i zabytki, ONZ wraz z całą opinią międzynarodową podniósł kwestię dewastowanych i w rezultacie bezpowrotnie traconych zabytków kultury materialnej. Jednak rzadko ktokolwiek oburza się w równym stopniu, gdy codziennie podobny los spotyka wytwory kultury popularnej – komiksy, fikcje fanowskie, e-ziny etc. Wheedbee zauważa, że jest to cecha charakterystyczna większości ulotnych performansów artystycznych, które zawsze się będą różnić – chociażby poprzez zaadresowanie do hermetycznej czy awangardowej grupy odbiorczej – od pozornie je jedynie utrwalających nagrań czy wszelkich innych form archiwizacji lub zapisu. To jest właśnie fenomen popkultury, zwłaszcza tej rezygnującej z redystrybucji treści artystycznej oficjalnymi i uznanymi kanałami przekazu – które częstokroć poprzez samo utrwalenie performansu kanonizują jego kopię, czyniąc ją przedmiotem błyskawicznej refleksji krytycznej czy nawet akademickiej w szanowanych periodykach kulturalnych i naukowych. W tym kontekście nie należy zapominać, że kultura popularna

¹⁸ Przekład własny za: „Record keeping is an unfashionable activity in the sense that it is inherently out of step with current fashions and present needs. From the perspective of the present, there is no guarantee that hanging on to the past will be convenient or profitable. And yet, maintaining the records of the accomplishments in one's discipline is a basic chore in research and one of the defining obligations of scholarship. In addition, I would like to suggest that, for those who study the history of popular culture, there is a special responsibility to help with the preservation of the primary sources that we use in our research. Popular, mass produced artifacts are especially vulnerable to being treated as disposable objects. Without attentive caretakers, the records of popular culture are easy targets in the weeding projects of libraries and archives”.

jest sztuką i jako taka funkcjonuje w różnych sferach codziennego życia. Wypada zatem nie zgodzić się z proponowanym przez Dominica Strinatię ujęciem sytuującym popkulturę w zdystansowaniu od sztuki z powodu komercyjnych pobudek leżących u podstaw jej funkcjonowania. Badacz pisze bowiem, że:

Sztuka staje się w coraz większym stopniu elementem ekonomii, ponieważ poprzez wzrastającą rolę, jaką odgrywa w reklamie skłania do konsumpcji, a także dlatego, ponieważ sama w sobie staje się dobrem komercyjnym. Ponadto, postmodernistyczna kultura popularna nie chce respektować uroszczeń i swoistości sztuki. Dlatego też kryzys rozróżnienia między sztuką i kulturą popularną oraz kombinacji ich obydwu staje się coraz powszechniejszy (Strinati 2004: 214)¹⁹.

Choć współcześnie niełatwo oddzielić sztukę od ekonomii²⁰, zwłaszcza mając na względzie powszechność jej dystrybucji, pamiętać należy, że niemal każdy rodzaj artystycznej działalności nastawiony był na aspekt sprzedażowy, czego dowodem są choćby płatne zlecenia powierzane wielu przedstawicielom sztuk pięknych, a były to często dzieła o charakterze użytkowym, mające zdobić rezydencje lub miejsca sakralne. Funkcjom praktycznym służyły też choćby zamawiane u mistrzów portrety dam, które to malowidła prezentowano potem arystokratom zainteresowanym zaślubinami, z kolei portrety rodzinne miały tę samą wartość pamiątkową, co współczesne fotografie. Za przykład niech posłuży choćby tak skromny wykaz dzieł: Antonio Moro (malarz flamandzki) – *Kardynał Granvella* (1549); *Fernando Alvarez de Toledo, książę Alba* (1549), Jan van Scorel – *Papież Hadrian VI* (1522), El Greco (właściwie: Domenikos Theotokopulos) – *Portret Gulia Clovio* (1571) (Bianco 2010), Botticelli (właściwie: Alessandro di Mariano Filipepi) – *Portret Guliano de Medici* (1476); *Portret damy (Smeraldy Brandini)* (147-1475);

¹⁹ Przekład własny za: „art becomes increasingly integrated into the economy because it is used to encourage people to consume through the expanded role it plays in advertising, and because it becomes a commercial good in its own right. Also, postmodern popular culture refuses to respect the pretensions and of art. Therefore, the breakdown of the distinction between art and popular culture, as well as crossovers between the two, become more prevalent”.

²⁰ Uwagi Barthesa z *Przyjemności tekstu* i w tym wymiarze zachowują charakter elitarystyczny, marzy on bowiem o tym, by nowoczesna sztuka „stawiała opór rynkowi” poprzez nieuczestniczenie w masowej wymianie (Barthes 1997: 96).

Lorenzo Tornabuoni... (1484-1486); *Portret mężczyzny* (*Michele Marullo Tarcaniota*, 1489-1494) (Sánchez 2011), Piero della Francesca, *Portret podwójny: Battista Sforza i Federico de Montefeltro* (1472), Pietro Perugino, *Portret Francesca della Opere* (1494), Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci* (1485), Rafael (właściwie: Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio), *Baltassare Castiglione* (1515/1516); *Leon X z kardynałami...* (1518/1519), Agnolo Bronzino, *Laura Battiferri* (1555); *Eleonora di Toledo i Fernandino de' Medici* (1545), Pisanello (właściwie: Antonio Pisano), *Portret Ginevry d'Este* (1433), Tycjan (właściwie: Tiziano Vecelli bądź Vecellio), *Portret Laury de Dianti* (1523); *Papież Paweł III i jego bratankowie* (1546) (Toman br), Jan van Eyck, *Portret Arnolfinich* (1434); *Portret Baldwina de Lannoy*, *Portret Jana de Leeuw* (Białostocka 1973), Rembrandta (właściwie: Rembrandt Harmenszoon van Rijn) portrety zbiorowe, jak *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632)²¹ oraz *Straż nocna* (1642), bardzo wysoko cenione – z uwagi na wyzwolenie ich z ograniczeń gatunkowych, „surowości kompozycji, sztywności póz” (Cabane 2009: 138) – głównie portrety grupowe przedstawicieli cechów²², na przykład *Portret syndyków cechu sukienników* (1662) (Cabane 2009: 138). Pomnożenie źródeł dystrybucji oraz zwiększenie dostępności do artefaktów kultury nie oznacza zatem koniecznie i bezwzględnie ich dewaluacji estetycznej, jest jedynie kolejnym krokiem w rozwoju cywilizacyjnym.

²¹ O historii tego obrazu Pierre Caban pisze tak: „kupiec Uylenburg [...] pozyskuje dla malarza ważne zamówienie. Wybitny chirurg Nicolaas Pieterszoon Tulp, który jest także urzędnikiem miejskim dwukrotnie wybieranym na głowę miasta, chce by Rembrandt namalował go podczas lekcji anatomii w obecności kilku znanych osobistości Amsterdamu. Takie portrety grupowe cechów, przeznaczone do wyeksponowania w salach honorowych gildii [wyróżnienie – K.O.] były symbolem intelektualnego i społecznego sukcesu poszczególnych grup zawodowych” (Cabane 2009: 50-52).

²² Kwestie finansowe pełniły istotną rolę w tworzeniu kompozycji takiego portretu. Cabane pisze, że „zgodnie z panującym zwyczajem, od stu lat jak istniał ten gatunek malarski, w każdym takim portrecie grupowym notable zabiegali o to, by zająć na płótnie jak najlepsze miejsce [...]. Każdy z nich płacił należną część ceny obrazu malarzowi, który musiał ich przedstawić w odpowiedniej kolejności, często w jednym rzędzie” (Cabane 2009: 52).

Metodologie badań popkulturowych²³

Charakterystyczną cechą egzemplifikacji tekstów teoretycznych powstających w obrębie tak zwanej narratologii postklasycznej i rozwijającej się obecnie narratologii transmedialnej jest zauważalna przewaga przykładów zaczerpniętych właśnie z kultury popularnej. Podczas gdy polska prekursorka kognitywnej teorii narracji, Magdalena Rembowska-Płóciennik w książce pod wiele obiecującym tytułem *Poetyce intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* analizowała powieściopisarstwo polskie głównie początku XX wieku i zdecydowanie dalekie od jakiegokolwiek awangardowości – przy

23

W tekście głównym rozdziału autorka nie przywołuje historii badań nad popkulturą, mając jednak świadomość, że podwaliny pod nie położyli między innymi Johan Huizinga's *Homo Ludens* (1938) czy Antonio Gramsci. Jak podaje Jim Cullen w *Intruduction do St. James Encyclopediae of Popular Culture*: Choć żadna z wymienionych pozycji nie skupiała się konkretnie na amerykańskiej kulturze popularnej, położony w nich nacisk na wytwory życia codziennego począwszy od średniowiecza niezwykle sugestywnie zadziałał w kontekście amerykańskim. Mimo, że wydarzyło się to dopiero pod koniec dwudziestego stulecia, kultura popularna przeżywa swój czas i to na własnych prawach. W dużej mierze przemiany te są dziedzictwem lat sześćdziesiątych. Koniec formalnego systemu segregacji rasowej; oddziaływanie Akcji afirmatywnej [*affirmative action – polityka społeczna, mająca na celu wsparcie grup defaworyzowanych – KO] oraz rządowego wsparcia finansowego; koniec edukacji zróżnicowanej na płeć [single-sex education] prowadzonej dotąd na wielu uniwersytetach o długiej tradycji znacząco wpłynęła na odmieniony skład ogółu studentów oraz wydziałów. Zaś te zmiany zaczęły wywierać wpływ na naturę i parametry studiów akademickich. Choć nie należy przeceniać wpływu tych przekształceń – zarówno w zakresie ich liczby, jak i ich oddziaływań na akademię, które w pewnym sensie po prostu zastąpiły dawne formy ciasnoty pogładowej i samozadowolenia nowymi – niemniej wydaje się uprawomocnionym stwierdzenie, że rzeczywista demokratyzacja wyższej edukacji dokonała się w ostatnim trzydziestoleciu dwudziestego wieku, torując drogę dla położenia sformalizowanych naukowo podwalin (dla) kultury popularnej” (2000: xiii). Przekład własny za: “While none of these works focused on American popular culture specifically, their focus on the jetsam and flotsam of daily life since the medieval period proved enormously suggestive in an American context. It has only been at the end of the twentieth century, however, that the study of popular culture has come into its own in its own right. To a great extent, this development is a legacy of the 1960s. The end of a formal system of racial segregation; the impact of affirmative action and government-funded financial aid; and the end of single-sex education at many long-established universities dramatically transformed the composition of student bodies and faculties. These developments in turn, began having an impact on the nature and parameters of academic study. While one should not exaggerate the impact of these developments—either in terms of their numbers or their effect on an academy that in some ways has simply replaced older forms of insularity and complacency with new ones—it nevertheless seems fair to say that a bona fide democratization of higher education occurred in the last third of the twentieth century, paving the way for the creation of a formal scholarly infrastructure for popular culture”.

uzasadnionym założeniu, że w Polsce za wyjątkowo awangardową uchodzi w obiegu akademickim fantastyka – przedstawiciele kognitywnej teorii narracji, poczynając od Davida Hermana przez Wernera Wolfa po Marie-Laure Ryan i Jana-Noëla Thona zdecydowanie unikali przywoływania literatury zanalizowanej już na wiele sposobów przez inne szkoły teoretycznoliterackie. Uznać należy za rzecz wybitnie znamienne, że w wydanej w 2016 roku książce *Transmedial Narratology* wspomnianego już Thona, będącej rodzajem teoretycznoliterackiego manifestu narratologii transmedialnej, pojawiają się przykłady głównie z komiksów, gier komputerowych i *blockbusterowych* filmów fantastycznych (jak choćby *Harry'ego Pottera* i *Gwiezdnych wojen*) – podczas gdy w polskiej teorii literatury od lat sześćdziesiątych XX wieku po pierwszą dekadę XXI wieku przykłady tego rodzaju są raczej niezmiernie rzadkie, by nie rzec, że reglamentowane. Nie dziwi to o tyle, że także w zagranicznych pracach teoretycznoliterackich, w tym zwłaszcza w klasycznej teorii literatury, dominują przykłady z prozy tak zwanego wysokiego realizmu i jego późniejszych awangard, co już Linda Hutcheon pod koniec lat osiemdziesiątych powiązała z dysfunkcją metodologiczną „realistycznego imperializmu [*realist imperialism*]” (Hutcheon 1987: 2). Jak rozwinęła ten wątek w jednym z artykułów:

Historia krytyki prozatorskiej ukazuje, że podczas gdy forma powieści znacząco się rozwinęła, tak teorie powieści całkowicie zamarły gdzieś w okresie ubiegłego stulecia. Co było przejściowym stadium w literaturze, stało się sztywną definicją w krytyce. Od tej pory, każda forma dążąca do wyjścia poza owo stadium mogła być ujmowana raczej w kategoriach negatywistycznych (jako powieść niezupełna lub w najlepszym razie nowa albo metafikcyjna), aniżeli traktowana jako wynik naturalnego, dialektycznego rozwoju gatunku, widocznego już na poziomie realizowanej w tych tekstach polemiki z tradycją literacką. Jednym z powodów, dla których tego rodzaju fikcjom odmówiono wstąpienia w szeregi gatunku, może być tożsamość teoretycznych podstaw „tradycjonalistycznego realizmu” z tzw. mimesis wytworu. Czytelnik zostaje bowiem zobowiązany przez powieść, by identyfikować wytwory podlegające w niej imitacji (bohaterowie, zdarzenia czy lokacje) – i doszukiwać się podobieństwa do ich wzorców z rzeczywistości empirycznej, w wyłącznym celu nadania im wartości literackiej (Hutcheon 1980: 51).

Tego właśnie rodzaju imperializm metodologiczny legł, jak się wydaje, u podstaw dyskursu umniejszającego wagę i rolę powieściopisarstwa wykraczającego swą poetyką poza dobrze zapoznane wzorce narracyjne – i nie byłoby

w tym nic problematycznego, gdyby teoria literatury i krytyka literacka nie doprowadziły do wykształcenia mechanizmów władzy, służących metodycznemu wykluczaniu wszystkich tych nurtów, które nie wpisywały się albo w konserwatywnie zaprojektowany kanon, albo – niestety – w te prądy intelektualne, które miały wystarczające wsparcie polityczne i społeczne do skutecznej jego rewizji. Mówiąc wprost, kontrowersyjna pod względem formalno-językowym proza Doroty Masłowskiej miała większą szansę penetracji kanonu – i, dodajmy, szansę dobrze wykorzystaną, czego dowodzi włączenie jej twórczości w listy lektur polonistycznych wielu polskich uniwersytetów – przede wszystkim dzięki wsparciu wpływowych krytyków literackich, piszących o niej teksty na łamach opiniotwórczych gazet wysokonakładowych, aniżeli chociażby twórczość Jarosława Grzędowicza czy Marcina Szczygielskiego, niekwestionowanie rozpoznawalna w kręgach fanowskich, zacieśniających się głównie w internecie wokół tematycznych portali i e-zinów, lecz nierozważana nawet do nominacji do Nagrody Nike czy Paszportu Polityki.

Narratologia kognitywna i transmedialna dostarczają tymczasem narzędzi, które pozwalają na wymotanie dyskursu teoretycznego z tego spłotu kontrowersyjnych problemów polityczno-społecznych, które doprowadziły w Polsce do tak niskiego udziału egzemplifikacji popkulturowej w analizach akademickich – i które dopominają się o dedykowane im studium socjologiczne. Obydwa te odłamy narratologii wyrastają bowiem ze sprzeciwu wobec tak zwanego paradygmatu tekstocentrycznego, leżącego chociażby u podstaw wielokrotnie powielanego przekonania o niemożności (czy braku dostatecznej motywacji metodologicznej) włączania komiksów, gier komputerowych czy nawet seriali, animacji i filmów do nauczania polonistycznego w szkołach czy kursów filologicznych na uniwersytetach. Pewnym postępem na drodze do rewizji tego z gruntu niesłusznego stereotypu było pojęcie „tekstu kultury”, zakładające inkluzywne traktowanie mediów „pozaliterackich”, jak ujmował to język warszawskiego strukturalizmu. Tekstocentryczny kanon nie służy niczemu poza legitymizacją dydaktycznego Dobra i kulturowego Kapitału – którego wartość ma być udowadniania sama przez siebie, a nie z racji demokratycznego wyboru czy gremialnie podzielanej opinii krytycznej. W dobie rozwijającego się internetu i nowych mediów, w której aktywność kulturalna wykształconego człowieka nie ogranicza się jedynie do książek, ale i rozpościera na filmy, seriale, komiksy, gry komputerowe i wideo czy nawet amatorskie produkcje na YouTube, podtrzymanie paradygmatu tekstocentrycznego byłoby w zasadzie niemożliwe, gdyby nie nasilone akcje marketingowe i medialne

piewców tak zwanej **kultury wysokiej**, z nagminną uporczywością zapominających o tym, że podział taki po prostu już nie istnieje.

Wydaje się zresztą, że współcześnie nie ma miejsca na tego rodzaju wartościowanie – narracje krążą bowiem między różnymi mediami i jedynie funkcjonalizują się odmiennie w zależności od zapotrzebowań konkretnego medium. Teoria „uświadomiona medialnie” musiałaby przede wszystkim, o czym pisze Ryan w książce *Storyworlds Across Media* (rozpoczynającej się, nawiasem mówiąc, frazą „popular culture” i już na drugiej stronie przywołującej *Batmana* i *Tomb Raidera*), wyrastać z refleksji nad tym, czym we współczesnej kulturze jest medium – zwłaszcza w sytuacji, gdy badacze tak chętnie odwołują się (niestety także derogatywnie) do kategorii „nowych mediów”²⁴, nie do końca zdając sobie sprawę z historii pojęciowej terminu, a niekiedy używając go wyłącznie na nazwanie określonego obszaru badawczego, który nieprzynależy do kategorii literatury czy filmu²⁵, gdy tymczasem:

Trend rozpowszechniony zwłaszcza na gruncie amerykańskiego medioznawstwa polega na utożsamianiu mediów ze specyficznymi technologiami komunikacji, takimi jak pismo, film, fotografia, telewizja, radio, telefon oraz innymi zastosowaniami technologii cyfrowych, nazywanych „nowymi mediami”. Koncepcja mediów jako technologii przenika nowo rozwijający się obszar archeologii mediów (odkopywania nieżyjących przodków współczesnych mediów) oraz medioznawstwo komparatystyczne, które dotychczas polegało głównie na porównywaniu „książki” z cyfrowymi formami pisma [...]. Choć wąsko pojmowana technologiczna koncepcja mediów ma tę zaletę, że wspiera się na twardej definicji, nie znajdzie ona zastosowania w niniejszym rozdziale, ponieważ wyklucza wiele ważkich kulturowo form narracyjnych, zwłaszcza takich form sztuki, które nie mają osobnej technologii. Dla przykładu komiksy wspierają się na technologii wykorzystywanej przez prasę i literaturę; teatr oraz opera zamienne stosują technologie takie jak sceniczna maszyneria, efekty świetlne, mikrofony, projekcje filmowe; wreszcie przekazy mówione, które obywają się bez jakiegokolwiek tech-

²⁴ Jak czyni to choćby Marta Juza w artykule *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów* (Juza 2011).

²⁵ Na przykład Augustyn Surdyk w tekście zatytułowanym *Badanie kultury popularnej w zakresie nowych mediów w kraju i na świecie* na przykładzie organizacji ludologicznych (Surdyk 2014) nie podejmuje się nawet powiązania tego terminu z prowadzonymi przez siebie badaniami. W artykule sformułowanie „nowe media” pada zaledwie dwa razy: w tytule oraz słowach kluczowych.

nologii. Można by powołać się na argument, że przekaz mówiony nie zalicza się do mediów, jednak z perspektywy narracyjności jednoznacznie spełnia on warunki medialności, ponieważ odbywający się w bezpośredniej interakcji performans na żywo wpływa na to, jakie historie stają się przedmiotem opowiadania, oraz jak i dlaczego są opowiadane. Przykład ten unaocznia jak trudno stworzyć podstawową listę mediów, które wykraczają poza dyscypliny; co dla narratologa jednoznacznie jest medium niekoniecznie musi nim być dla historyka kultury czy technologii (Ryan 2017: 405)²⁶.

Słowa Ryan uświadamiają, jak nieroztropne jest tworzenie skojarzeń między kulturą popularną a określonym medium tylko dlatego, że, przykładowo, dopiero wysokobudżetowe kino trójwymiarowe umożliwiło pełnoskalową realizację fantastycznych marzeń Georgesa Meliesa, a gry komputerowe – realizację utopijnych pragnień o wznoszeniu wirtualnych miast *ex nihilo*. „Uświadczenie medialne” prowokuje momentalnie do zadania krytycznego pytania o to, dlaczego seriale kojarzone są *ad hoc* z kulturą popularną, mimo to że w medium tym realizowane są takie ambitne produkcje, jak chociażby antykonsumpcjonistyczny i „dystopijnie krytyczny” (sensu Tom Moylan) *Black Mirror*, kontrkapitalistyczny i rewizjonistyczny względem idylli luksusowych amerykańskich przedmieść *Big Little Lies*,

²⁶ Przekład własny za: „A widespread trend in media studies, especially in the United States, consists of associating media with specific technologies of communication, such as writing, film, photography, tv, radio, the telephone, and all the uses of digital technology known as “new media.” This conception of media as technologies permeates the newly developing fields of media archaeology (the unearthing of the dead ancestors of contemporary media) and comparative media studies, a project that, so far, has mainly consisted of comparing “the book” with digital forms of writing [...]. While a narrowly technological conception of media presents the advantage of resting on a solid definition, it cannot serve the purpose of this chapter because it excludes many culturally important narrative forms, especially art forms, that do not have their own technology. Comics, for instance, rely on the same printing technology that the press and literature do; the theater and the opera make only optional use of technologies, such as stage machinery, light effects, microphones, or film projection; and oral storytelling does not need any technology at all. It could be argued that as an unmediated form of communication, oral storytelling does not qualify as a medium, but from the point of view of narrative it certainly fulfills the conditions of mediality because the live performance of face-to-face interaction makes a difference as to what kind of stories are told, how they are told, and why they are told. This example demonstrates how problematic it is to establish a basic list of media that transcends disciplines; what is clearly a medium for the narratologist may not be one for the historian of culture or technology”.

poruszający między innymi problem nieheteronormatywności fantastycznonaukowy *Sense8*²⁷ czy rozprawiający się z mechanizmami światotwórczej władzy *Westworld*.

Kultura popularna pełni zatem istotną rolę w wyrażaniu stanowisk społecznych, podejmowaniu problematyki ekonomicznej czy politycznej. Jak podkreśla Toby Miller:

Kanony sądów estetycznych oraz społecznych różnic, które niegdyś podzieliły podejście humanistyki i nauk społecznych wobec kultury popularnej, wyróżniając tropy estetyczne, potrzeby ekonomiczne i normy społeczne, teraz wzajemnie się na siebie nakładają. Media są czymś więcej niż tekstowymi znakami czy codziennymi praktykami. Kultura popularna oferuje ważne zasoby dla rynków oraz reakcji państw na kryzys przynależności oraz ekonomiczną konieczność spowodowane przez kapitalistyczną globalizację (Miller 2015: 6)²⁸.

W takim ujęciu uprawomocniona wydaje się perspektywa proponowana przez Boba Hodge'a, który uznaje semiotykę społeczną za istotne narzędzie badań nad popkulturą, pisząc, że:

Semiotyka społeczna jest próbą analizy kultury popularnej, kładącą nacisk na społeczny wymiar znaczenia, systematycznie przekraczając główne granice często wykorzystywane do ustanawiania różnych form kultury popularnej. W myśl tej teorii kultura popularna postrzegana jest jako zestaw społecznych i kulturowych faktów w systemie różnic. W szczególności może odnosić się do głównych gatunków współczesnej kultury masowej, filmu, telewizji i innych mediów cyfrowych, lub odwoływać się do tradycyjnych form kultury i praktyk kulturowych jako takich, lub też oddelegowanych lub wykorzystywanych

²⁷ Którego kilka relevantnych fabularnie scen zogniskowanych zostaje nota bene wokół sztuk plastycznych i dzieł takich mistrzów, jak Diego Rivera (więcej na ten temat piszę w artykule *Z Caravagiem wśród zombie, z van Goghem po nuklearnej zagładzie, z Rembrandtem w ogniu epidemii – artyści oraz wielkie i małe dzieła sztuki w serialach (rekonesans)*, Olkusz 2016a) czy Rembrandt (kluczowy dla drugiego sezonu moment rozgrywa się w Rijks Museum w Amsterdamie, a rozmowa, jaką odbywają bohaterowie w dużej mierze odnosi się do oglądanego przez nich obrazu *Straż nocna*).

²⁸ Przekład własny za: „the canons of aesthetic judgment and social distinction that once separated humanities and social science approaches to the popular, distinguishing aesthetic tropes, economic needs, and social norms, are collapsing in on each other. The media are more than textual signs or everyday practices. Popular culture offers important resources to markets and nations—reactions to the crisis of belonging and economic necessity occasioned by capitalist globalization”.

przez kulturę masową. W świetle semiotyki semantycznej różnice te nie posiadają statusu definicji, lecz opisują jednostkowy złożony krajobraz, którego przepływy i застоje znaczenia wzdłuż tych granic same stanowią główny przedmiot analizy (Hodge 2015: 36)²⁹.

Założenie takie umożliwia bowiem – wedle badacza – uzyskanie potrójnej, zoptymalizowanej perspektywy – wejrzenia w multimedialność³⁰, antynomię popularnej i „wysokiej” kultury oraz funkcję tej pierwszej w życiu codziennym.

²⁹ Przekład własny za: „Social semiotics is an approach to the analysis of popular culture which distinctively emphasizes social dimensions of meaning, systematically crossing major boundaries that are often taken to constitute different forms of popular culture. It sees popular culture as a set of social and cultural facts in a system of differences. It can refer primarily to the main genres of contemporary mass culture, film, TV and now other digital media, or it can refer to traditional popular forms of culture and cultural practices, in themselves, or displaced or cannibalized by mass culture. For social semiotics, these differences do not have the status of definitions, but describe a single complex landscape whose flows and blockages of meaning across these boundaries are themselves major objects for analysis”.

³⁰ Pojmowaną za Ryan jako „narrację w różnych mediach”. Badaczka pisze: „Termin medium (liczba mnoga: media) obejmuje szeroki zakres środków przekazu: (a) telewizję, radio, internet (zwłaszcza strony WWW) jako media komunikacji masowej; (b) muzykę, malarstwo, film, teatr i literaturę jako media sztuki; (c) język, obraz i dźwięk jako media ekspresji (a także, przez implikację, media ekspresji artystycznej); (d) pismo i oralność jako media języka; (e) pismo odręczne, druk, książkę oraz komputer jako media pisma. Definicja zawarta w Słowniku Webstera ustanawia relatywny porządek w tej różnorodności, proponując dwie różne definicje: (1) medium jako kanał lub system komunikacji, informacji lub rozrywki; (2) medium jako materialny lub techniczny sposób ekspresji (w tym ekspresji artystycznej) [...]. Pierwsza definicja dotyczy mediów jako kanałów transmisji informacji, druga zaś ujmuje je jako „języki”, które kształtują te informacje (Meyrowitz 1993). (Zastosowanie cudzysłowu będzie w tekście odróżniać „język” jako zbiór narzędzi ekspresji od języka rozumianego jako semiotyczny kod, który jest przedmiotem lingwistyki). Znaczenie koncepcji medium dla narratologii jest znacznie bardziej oczywiste w typie drugim niż pierwszym. 1. Ong [...] sprzeciwiał się koncepcji mediów, która redukowałaby je do „rurociągów”, służących przesyłowi materiału nazywanego informacją”. Jeśli istotnie media typu przesyłowego [conduit-type media] byłyby niczym innym niż tylko pustymi rurami, przesyłającymi twory zrealizowane poprzez medium w typie drugim (np. film transmitowany w telewizji, malowidło zdigitalizowane na WWW, występ muzyczny nagrany i odtworzony na fonografie), niosłyby znikomą wartośćnarratologiczną. Jednak kształt rury wpływa na rodzaj informacji, jaka może być przesłana, zmienia warunki odbioru i często prowadzi do tworzenia dzieł skrojonych na miarę danego medium (por. filmy nagrywane dla telewizji). Dla narratologa media typu przesyłowego są interesujące tylko w zakresie, w jakim angażują one „różnice powodujące narracyjną różnicę” – innymi słowy, w zakresie, w jakim działają zarówno jako kanały, jak i „język”. Pośród technologii telewizja, radio, film i Internet jednoznacznie rozwinęły niepowtarzalne możliwości opowiadania [storytelling], jednak trudno byłoby znaleźć powody, by dopatrywać się w kserokopiarkach czy w fonografach specyficznego dla nich „języka” narracji” (Ryan, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>).

Tymczasem John Hartley proponuje spojrzeć na kulturę popularną jako zjawisko ukierunkowane nie tylko na potrzeby ludzi, lecz sterowane i konstytuowane przez nich. Badacz nazywa to „**kulturą ludzkości**”, dowodząc, że jest ona rezultatem oddziaływania zbiorowego populacji. Odpowiedzią na pytanie, po co istnieje kultura byłoby: żeby konstruować grupy, które tworzą i poszerzają wiedzę w zakresie pomysłów, wartości i metod, zaś odpowiedź na pytanie, w jaki sposób funkcjonuje kultura brzmiałaby: „zewnątrznie” (w rozumieniu ewolucji zdolności *Homo sapiens*; Hartley 2015: 159)³¹. „[...] eksternalizm wnosi następującą perspektywę: to nie umysł indywidualny wytwarza sieć, ale usieciowany umysł wytwarza indywidualność” (Hartley 2015: 168)³². Hartley odwołuje się w rozważaniach także do badań Marka Pagela, wedle którego „social learning” jest kluczowe jako proces wymagający kreatywności, kompetywności, nie tylko internalizacji zasad (Pagel 2012: 38).

Z kolei Scott MacKenzie wskazuje na silne powiązanie istniejące pomiędzy zjawiskami awangardowymi a popkulturą, dowodząc wzajemnego przenikania się tych obszarów. Jak pisze:

Od lat dwudziestych zarówno w sztuce popularnej, jak i awangardowej daje się zauważyć, że relacja między tymi z pozoru odległymi formami jest znacznie bliższa niż by się wydawało. Możliwość prężnej, zaangażowanej politycznie kultury nie opiera się na prostej denuncjacji kultury popularnej jako „bezmąsnej rozrywki”, ani na zamykaniu awangardy w elitarnym, hermeneutycznym trybie wytwarzania

³¹ Wszystkie te tezy zawarte zostały w bardzo znamiennej zatytułowanym tekście – *Externalism and Linked Brains. Popular Culture as a Knowledge-Creating Deme*. Termin „deme” jest tutaj kombinacją greckiego „demos” oznaczającego między innymi „lud” oraz określenia stosowanego w naukach przyrodniczych – „krzyżowanie się subpopulacji” (Hartley 2015: 168). Demy [demes] są wytworzonymi kulturowo grupami „my” [‘we’-groups], w których wiedza jest generowana oraz użytkowana w obrębie danej grupy, i utrzymywana w tajemnicy przed osobami z zewnątrz, którzy mogą być postrzegani jako przeciwnicy (grupa „oni”). Wiedza trwa zatem i przekształca się dzięki kulturze grup wewnętrznych [in-group cultures], a nie jednostek. W udanych demach, jednostki są gotowe poświęcić interes własny (np. reprodukcję) dla korzyści grupy (gotowość, by umrzeć dla sprawy) (Hartley 2015: 168). Przekład własny za: “Demes are ‘we’-groups, made by culture, in which knowledge is generated and shared within the group, but kept apart from outsiders, who may be regarded as adversaries (‘they’-groups). Thus knowledge survives and adapts through in-group cultures, not individuals. In successful demes, individuals are willing to sacrifice their own interests (e.g. reproduction) for the benefit of the group (willingness to die for a cause)”.

³² Przekład własny za: „externalism proposes this: It is not the individual brain that produces the network, but the networked brain that produces the individual”.

autonomicznych, wysublimowanych, zmaskulinizowanych dzieł sztuki. Dostrzega się w zamian, że dialogiczna relacja między awangardą i popkulturą otwiera przed nimi oboma możliwość krytycznego zaangażowania we współczesne życie i sferę publiczną, dopuszczając radykalne przeobrażenie zarówno funkcji sztuki, jak i rozrywki (MacKenzie 2015: 185)³³.

Jest to dość znacząca hipoteza, jeśli wziąć pod uwagę powszechną stygmatyzację kultury popularnej, w której wielu badaczy dopatruje się jednolitej, niewyróżniającej się poziomu artystycznym czy estetycznym reprodukującej się bezustannie zbiorowości identycznych artefaktów. Tymczasem kwestie wyodrębniania się w samej popkulturze wielu warstw o różnym stopniu estetyzacji nie sposób zanegować, co egzemplifikuje choćby zestawienie dwóch produkcji serialowych, teoretycznie mających zakorzenienie w tej samej konwencji grozy, obu zbudowanych wokół konceptu transfikcjonalnego³⁴, a więc

³³ Przekład własny za: „What we see [...] from the 1920s onwards, in both popular and avant-garde art, is that the relationship between these supposedly distinct forms is much closer than either faction may care to think. The possibility of a vibrant, politically engaged culture rests on not simply denouncing popular culture as »mindless entertainment«, nor confining the avant-garde to a rarefied and hermetic mode of producing self-contained, elitist, masculinist works of art. Instead, what one sees is that the dialogical relationship between the avant-garde and popular culture offers the opportunity for both forms to critically engage with contemporary life and the public sphere, allowing for a radical re-imagination of the roles of both art and entertainment”.

³⁴ W rozumieniu Richarda Saint-Gelaisa, gdy „dwa lub więcej tekstów (kultury) łączy relacja o charakterze transfikcjonalnym, gdy współdzielą one takie komponenty narracyjne, jak postaci, wyobrażone lokacje lub nawet fikcyjne światy. Transfikcjonalność można uznać za odmianę intertekstualności, lecz zazwyczaj maskuje ona intertekstualne odniesienie, jako że ani nie cytuje, ani nie ujawnia źródeł. W zamian, traktuje ona świat tekstu i jego mieszkańców w taki sposób, jakby funkcjonowali oni od tego tekstu niezależnie [Two (or more) texts exhibit a transfictional relation when they share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds. Transfictionality may be considered as a branch of intertextuality, but it usually conceals this intertextual link because it neither quotes nor acknowledges its sources. Instead, it uses the source text's setting and/or inhabitants as if they existed independently]” (Saint-Gelais 2008: 612). W ujęciu Ryan, transfikcjonalność „odnosi się do migracji fikcyjnych przedmiotów do różnych tekstów, przynależnych do tego samego medium, zazwyczaj narracji literackich [refers to the migration of fictional entities cross different texts, but these texts may belong to the same medium, usually written narrative fiction]” (Ryan 2013: 366). Transfikcjonalność obejmuje zwłaszcza zjawiska cross-overu, retellingu oraz wszystkich innych relacji wymagających do odbioru tekstu wiedzy wykraczającej poza reprezentację diegetyczną (czyli samo opowiadanie / fabułę) – a więc na przykład wiedzy o specyfice danego świata albo encyklopedii świata w tradycyjnym RPG. Definicja Saint-Gelaisa w precyzyjny sposób opisuje rozliczne formy zabiegów, jakim może zostać poddany element danego tekstu czy – szerzej – uniwersum. Relacje wiążące nowe fabuły i prezentowane w nich

*Penny Dreadful*³⁵ (Showtime 2014-2016 prod. Desert Wolf Productions, Neal Street Productions dla Showtime i Sky) i *Sleepy Hollow* (Fox 2013-, prod. Mark Goffman Productions [seasons 1-2], Sketch Films, K/O Paper Products, 20th Century Fox Television dla Fox)³⁶. Choć kody estetyczne obu produkcji obejmują ten sam zbiór znaczeń, symboli, tekstów literackich czy sztuk plastycznych, to jednak różni je staranność ich wyzyskania i wyrafinowanie w ich przywoływaniu. Wysublimowane, wypełnione aluzjami kulturowymi, aktorsko nieskazitelne, mające skomplikowaną fabułę *Penny Dreadful* nie sposób oceniać na podstawie kryterium przynależności do konwencji³⁷ w zestawie-

reinterpretacje znanych postaci z tekstami oryginalnymi bywają wielopoziomowe. Żeby zrozumieć motywację, jakie często kierują twórcami dokonującymi transfikcjonalnej relokacji, wyjaśnić należy, jakie czynniki determinują tworzenie nowych biografii znanych figur. Kluczowy jest tu z pewnością swoisty sentyment i świadomość wpływu, jaki na kształt danej konwencji wywarły określone utwory literackie, filmowe, komiksowe, i tak dalej. Ogromną rolę odgrywa także odwołanie się do znajomego imaginarium jako zbioru motywów, które można w dowolny sposób ze sobą łączyć, odświeżać poprzez zaprezentowanie ich z odmiennej perspektywy.

³⁵ W serialu dominuje mnogość literackich i pozaliterackich odniesień, spajająca fabularnie kilka różnych uniwersów i przywołująca najrozmaitsze konteksty. Widzowie mogą nie dysponować pełnym zakresem encyklopedycznej wiedzy, lecz rozpoznawać aluzje czy cytaty, słusznie przeczuwając transfikcjonalny charakter produkcji opartej na literackim pierwowzorze, odwoływać się mogą do wiedzy oferowanej przez inne media.

³⁶ Nawiązujący do utworów Washingtona Irvinga *Legenda o Sennej Kotlinie* (1820) i *Rip Van Winkle* (1819), a także do wydarzeń historycznych czy mitologii.

³⁷ Choć sam tytuł produkcji, oznaczający dziewiętnastowieczne „powieści groszowe”, kusi, aby analizować ten serial z takiej właśnie „niskiej” perspektywy, to niezwykle przewrotnie ukrywa on ogrom kulturowych odniesień pochodzących z różnych rejestrów artystycznych. Obok aluzji do Szekspira funkcjonują choćby odniesienia do sztuki Sweeney Todd. Twór Frankensteina, porzucony przez Victora zaraz po przywróceniu do istnienia, rekompensuje sobie owo odrzucenie zanurzeniem w twórczości poetyckiej i dramatycznej, a po zainicjowaniu kontaktów ze światem zewnętrznym początkowo posługuje się zaczerpniętym z dramatu Williama Szekspira aliasem Kaliban, później zaś imieniem i nazwiskiem John Clare, należącym do dziewiętnastowiecznego angielskiego poety. W rozmowach Stworzenia z inną bohaterką serialu, Vanessą Ives, często wybrzmiewają cytaty z poezji Alfreda Tennysona, Williama Wordswortha czy Johna Keatsa, a także Percy'ego Bysshe Shelleya, małżonka autorki powieści *Frankenstein*, co jednocześnie stanowi dowód wielokrotnie przez twórców deklarowanego upodobania do twórczości literackiej w ogóle. Znajduje to potwierdzenie także i w wypadku kilku innych przywołań. Na przykład w jednej ze scen szóstego odcinka pierwszego sezonu Victor Frankenstein także cytuje wiersz Shelleya, a przy okazji ujawnienia mu przez Abrahama Van Helsinga (w serialu przedstawionego jako hematolog) istnienia wampirów, ogląda pierwsze (co sugeruje identyczna z oryginałem okładka) wydanie *Varney the Vampire* Jamesa Malcolma Rymera i Thomasa Pecketta Presta. Ogromną rolę odgrywają tu także kody wizualne związane z konkretnymi bohaterami, ponieważ każdego z nich dopełniają stosowne rekwizyty – nie tylko przynależące do wykreowanego

niu z proceduralny³⁸ *Sleepy Hollow*, w którym braki aktorskiego warsztatu idą w parze ze schematyczną fabułą. Mimo że oba serie mają tę samą estetyczną genezę, trudno oceniać wedle takich samych kryteriów. Odium konwencji kojarzonej li tylko z zamiarem wzbudzenia lęku czy strachu determinuje zaburzenie poznawcze, skupione wokół wartościującego sądu o tym, że fantastyka grozy to utwory ukierunkowane wyłącznie na inicjowanie reakcji związanych z poczuciem strachu, obrzydzenia lub wstrętu.

W identyczny sposób odbierane są także choćby narracje zombiecentryczne³⁹ jako teksty wpisane jedynie w schemat horroru, a komentujące współczesne problemy społeczne, ekonomiczne, polityczne⁴⁰. Te same prawidłowości dotyczą też utworów określanych jako *young adult*, którym z uwagi na domniemanego młodego adresata przypisana jest niższa pozycja w estetycznej hierarchii. Nie inaczej postrzega się powszechnie literaturę *bizarro*, stanowiącą współczesną awangardę artystyczną w najbardziej radykalnym ujęciu, będącą nurtem prozy, gatunkiem oraz ruchem artystycznym, których genezy oraz specyfiki upatrywać należy w postmodernistycznej predylekcji do przekraczania skostniałych kanonów sztuki

w pierwowzorze świata – lecz również te funkcjonujące w rzeczywistości odbiorcy. I tak na przykład domostwo Doriany Graya wypełniają autentyczne dzieła sztuki – portrety oraz autoportrety pochodzące z najróżniejszych epok. Poszukujący informacji o kolekcji widz odnaleźć w niej może chociażby Jana Van Eycka Portrait of a Man (znany też pod tytułem Potrait of Man in a Red Turban z 1433 roku), Johna Everetta Miilais Dorothea Thorpe (1882) czy Frédérique O'Connell, Rachel dans le rôle de Phèdre (1850). Są to wszelako – podobnie jak i literackie nawiązania wspomniane wcześniej – dość głęboko skryte aluzje, na których deszyfrację szansę mają jedynie odbiorcy dysponujący dość szczególną wiedzą.

³⁸ Każdy odcinek prezentuje „sprawę tygodnia”, a czasem nawet i „monstrum tygodnia”.

³⁹ Pod pojęciem tym rozumiem utwory wpisujące się w konwencję fantastyki, których koncepcja światotwórcza zogniskowana zostaje wokół implikacji związanych ze zmianami w układach społecznych, politycznych, ekonomicznych czy obyczajowych, a będących rezultatem zaburzenia dawnego porządku w wyniku pandemii lub epidemii zombizmu. Żywe trupy tudzież liczne ich warianty bądź inkarnacje stanowić będą konstytutywny element konstrukcyjny świata, definiując status bohaterów w rzeczywistości przedstawianej i dookreślając stan teże jako porządek aktualnie się załamujący lub zdestabilizowany już wcześniej z powodu rozprzestrzenienia się plagi zmartwychwstałych dążących do zarażenia i/lub konsumpcji albo przetransformowania wszystkich żywych członków społeczności. Istotny jest w utworach zombiecentrycznych imperatyw redukcji roli jednostki do mobilnego nosiciela wirusa lub pasożyta oraz wyłączenie tych funkcji mózgu, które odpowiadają za pamięć (tożsamość), emocje (empatję, strach, cierpienie) i reakcje bólowe (na przykład niewrażliwość na obrażenia) jako zbędnych dla roli inkubatora i zarażającego.

⁴⁰ Więcej na ten temat przeczytać można w książce *Narracje zombiecentryczne. Literatura – teoria – antropologia* (Olkusz 2019).

(McHale 2012a, 2012b). Twórcy należący do środowiska *bizarro* określają swoją aktywność jako rezultat post-postmodernistycznych przemian, stanowczo sytuując się w awangardzie współczesnych zjawisk kulturowych (Nikiel 2013, Gibbs 2016, Arkenberg 2016, Mellick 2016). Literaturę *bizarro* charakteryzuje brutalizacja języka opisu, transgresywność i subwersywność podejmowanej problematyki, a także wpisywanie się w poetykę gatunków zmaconych (Łebkowska 2001: 20). Literatura *bizarro* – mimo stosunkowo niedługiej obecności na kulturalnym firmamencie – stanowi bardzo rozpoznawalny sposób konstruowania twórczych komunikatów. Ich wyróżnikiem jest intencjonalne kontaminowanie rozmaitych konwencji, stylów, detali estetycznych (Newman 2016), niezwykle częste zestawianie elementy horroru, groteski, surrealizmu, efektów gore, turpizmu i humoru. W wielu kręgach artystycznych i odbiorczych *bizarro* uchodzi za kultowy model twórczy z powodu zdystansowania wobec trywialności oraz z uwagi na skrupulatnie przestrzeganą konsekwencję w „sprzeciwianiu się wszelkim narzuconym [...] ograniczeniom” (Nikiel 2013: 94) w myśl wolności diegetycznej, tematycznej i stylistycznej (Arkenberg 2016). Mimo tych walorów literatura *bizarro* traktowana jest jako niszowa, trudna w odbiorze i adresowana do wąskiego grona odbiorców (co dość znacząco – dodać trzeba – przypomina definicję artefaktów przynależących do kulturowego „mainstreamu”, czykolwiek by on zresztą nie był).

Po prostu kultura

Kultura popularna – jak widać, niezależnie od przyjętej optyki badawczej – jest zjawiskiem wieloparametrowym, niejednolitym, skomplikowanym i – jeśli idzie o zasięg – powszechnym. Stanowi ona składnik codziennego życia tych nawet osób, które wprost negują wartość jej istnienia lub które deklarują odcięcie od jej zjawisk. Owo oderwanie o popkultury jest bowiem prawie niemożliwe do realizacji, skoro zmultiplikowaniu uległy źródła przekazu i dystrybucji artefaktów. Każdy twittujący, postujący na Facebooku, słuchający radia, audiobooka, oglądający telewizję, wychodzący na ulice miast wypełnionych reklamowymi billboardami, decydujący o tym, jaki styl w modzie preferuje – nie może pozwolić sobie na luksus zaprzeczania udziałowi w kulturze. Co więcej, jak przypomina Joanna Hańderek:

Ludzie zaczynają [...] myśleć pewnymi schematami proponowanymi przez kulturę popularną, komunikować się poprzez odwołania do filmów, seriali czy reklam. Tak

wytwarzana wspólnota przekracza granice i uwarunkowania lokalności, w jakiej żyje dany człowiek, wiążąc go z szerszym gronem odbiorców, a przez to pozwalając na pewne wspólnotowe odczuwanie i rozumienie rzeczywistości (Hańderek 2013: 65).

Oznacza to w praktyce niemożność wyizolowania się od partycypacji w kulturze, jej współkreowaniu. Jak zauważa ponadto Joke Hermes:

Dla większości z nas teksty kultury popularnej (seriale telewizyjne, thrillery, magazyny, muzyka pop) są dalece bardziej rzeczywiste niż krajowa polityka. W życiu codziennym nasze przywiązanie oraz poczucie wspólnoty łatwiej i bardziej bezpośrednio dają się odnieść do (ogólnoświatowej) kultury popularnej niż do kwestii krajowej czy lokalnej administracji (Hermes 2005: 1)⁴¹.

Tym samym popkultura oferuje uwspólnioną płaszczyznę porozumienia i równie uwspólniony zbiór wyobrażeń, które przetwarzane są w powszechnej świadomości, bezustannie się przemieszczając, mutując, zmieniając, replikując. Słuszne w tym kontekście są słowa Hańderek, podkreślające, że

Kultura popularna [...] daje interkulturowy kod porozumienia, tworzy nową płaszczyznę, na której wyrażane zostają nie tylko proste idee, ale również takie znaczenia, które mogą zmieniać światopogląd jej uczestników czy przemieszczać kulturowe symbole, modele i tym samym zmieniać kulturowe uwarunkowania (Hańderek 2013: 65).

Pisząc o wyczerpywaniu się podstaw do ustanawiania opozycji między kulturą „niską” a „wysoką”, Raymond F. Betts argumentuje z kolei:

Nie ma żadnego ustalonego centrum, ani łatwo dającego się zmierzyć dystansu, dzielącego obserwatora od obserwowanego obiektu. Linearne metafory utorowały drogę metaforom ruchu, dla których odpowiednim terminem deskryptywnym wydaje się słowo „wir” [*swirl*]. Wir rzeczy – określane za pomocą takich parametrów jak tempo, intensywność, rozpowszechnianie się aktywności i dostępność do dóbr oraz rozryw-

⁴¹ Przekład własny za: „For most of us, popular cultural texts (television series, thrillers, magazines, pop music) are far more real than national politics. In everyday life, our allegiances and feelings of belonging often relate more easily and directly to (global) popular culture than to issues of national or local governance”.

ki – wyjaśnia zanik tak wielu z rozróżnień ustanowionych pomiędzy kulturą wysoką i niską. Nawet tak „wysokokulturowe” instytucje jak muzea, galerie, sale koncertowe i uniwersytety otworzyły się na nową, zróżnicowaną publiczność, oferując programy, które przed stu laty jednomyślnie zostałyby odrzucone (Betts 2004: 6)⁴².

Wielopoziomość, globalny zasięg, powszechna dostępność i omalże nieuniknioność kontaktu z popkulturą czynią zeń wszechkulturę, w której zanikałby podział na to, co „wysokie” i to, co „niskie” – stąd też decyzja o konsekwentnym zapisywaniu tej strukturalnej dychotomii w cudzysłowach – a budowałby się potencjał badawczy innego rodzaju, oparty na świadomości wzajemnego przenikania się form, konwencji, uniwersów, mediów i tak dalej. W obrębie tak postrzeganej kultury eksplorować można zróżnicowane jej przejawy. Wiązałoby się to z zaniechaniem prób postępowania jej jako sztuki (wszak choćby wykonawców popularnej i mniej popularnej muzyki określa się wspólnym mianem „artystów”), a zamiast tego dostrzec by można potencjał tkwiący w dynamicznej, migotliwej, oddziaływującej na różne sfery codzienności, płynnej w formułach dziedzinie ludzkiej aktywności, którą Hermes proponuje nazwać „kulturalnym obywatelstwem [*cultural citizenship*]” (Hermes 2005: ix). Badaczka wywodzi tę koncepcję z refleksji Johna Fiskego i Johna Hartleya, postrzegających popkulturę w kategorii „czynnej demokracji [*democracy at work*]” (Hermes 2005: 2), i wkłada ją następująco:

[...] kulturalne obywatelstwo można zdefiniować jako proces tworzenia więzi i budowania wspólnoty, a także jako namysł nad owym procesem, implikowanym poprzez udział w praktykach powiązanych z tekstem, takich jak czytanie, konsumpcja, celebrowanie, krytyka, których dostarcza kultura (popularna) (Hermes 2005: 10)⁴³.

⁴² Przekład własny za: „There is no fixed center, no easily measured distance from observer to object observed. The linear metaphors have given way to metaphors of movement, for which the word “swirl” seems an appropriate descriptive term. The swirl of things – characterized by pace, intensity, proliferation of activities and accessibility to goods and entertainment – explains the disappearance of so many of the distinctions made between high culture and low culture. Even such highculture institutions as the museum, the art gallery, the concert hall and the university have opened to new and diverse audiences, just as they now offer programs that one hundred years ago would have been sternly rejected”.

⁴³ Przekład własny za: „cultural citizenship can be defined as the process of bonding and community building, and reflection on that bonding, that is implied in partaking of the text-related practices of reading, consuming, celebrating, and criticizing offered in the realm of (popular) culture”.

W podobnym ujęciu styczność z popkulturą wydaje się całkowicie nie-
możliwa do uniknięcia, co wskazuje na powszechność działań związanych
z produkcją i (nawet mimowolną) partycypacją. Owa wszechkultura staje się
zatem udziałem czy doświadczeniem ogólnym i codziennym, a obcowanie
z nią nie wiąże się każdorazowo z potrzebą nabywania specjalnej lub specyficz-
nej wiedzy na jej temat. Z drugiej strony nie determinuje to wszelako ujemne-
go wartościowania badań jej poświęcanych, zwłaszcza tych, które odnoszą się
do zjawisk czy artefaktów najnowszych. Wobec takiego paradygmatu badacze
współczesnej kultury byłiby w pewnym sensie jej kronikarzami i to na nich
spoczywałby obowiązek rzetelnego, kompetentnego opisu z użyciem wszelkich
dostępnych narzędzi mogących wesprzeć ich analizy.

Źródła cytowań

- ABBOT, ANDREW (2004), *Methods of Discovery. Heuristics for the Social Sciences*, New York-London: Norton.
- ARKENBERG MEGAN (2016), 'An Interview with D. Harlan Wilson', "Mirror Dance", online <http://www.mirrordancefantasy.com/2009/09/nonfiction.html> [dostęp: 12.09.2016].
- BARTHES, ROLAND (1997), *Przyjemność tekstu*, przekł. Ariadna Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- BATEMAN, J.A. (2008), *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*, New York: Palgrave Macmillan.
- BETTS, RAYMOND F., (2004), *A History of Popular Culture. More of Everything, Faster and Brighter*, New York-London: Routledge.
- BIAŁOSTOCKA-MAURIN, JOANNA (1973), *Jan van Eyck*, Warszawa: Prasa, Książka, Ruch.
- BURNS, GARY (2016), 'Introduction', w: Gary Burns (red.), *A Companion to Popular Culture*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, ss. 3-9.
- CABANE PIERRE (2009), *Rembrandt*, przekł. Małgorzata Skalska, Warszawa: Oficyna IMBIR.
- CHANNEL 4 (2011-2014), *Black Mirror* (sezony 01-02).
- CULLEN, JIM (2000), 'Introduction', w: Tom Pendergast, Sara Pendergast (red.), *St. James Encyclopaedia of Popular Culture*, Detroit: St. James Press, ss. IX-XIV.

- DAVID, BIANCO (2010), *Bruegel. Życie i sztuka*, przekł. Hanna Borkowska, Warszawa: Świat Książki.
- DZIADZIA, BOGUSŁAW (2014), *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- FOX (2014-2017), *Sleepy Hollow* (sezony 01-04).
- GARCÍA SÁNCHEZ, LUCAS (2011), *Botticelli*, przekł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Warszawa 2011
- GEMRA, ANNA (2014), 'Przedmowa', w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.) *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 9-17.
- GIBBS, MICHAEL (2016), *Interview with D. Harlan Wilson*, online: <http://www.fictionfactor.com/interviews/dharlanwilson.html> [dostęp: 12.08.2018].
- GRIG, LUCY (2017), 'Introduction: Approaching Popular Culture in the Ancient World', w: Lucy Grig (red.), *Popular Culture in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 1-37.
- GUNKEL, DAVID J. (2016), *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*, Cambridge: MIT Press.
- HAŃDEREK, JOANNA (2013), 'Droga samuraja', *Estetyka i Krytyka*: 29, ss. 59-77.
- HARTLEY, JOHN (2015), 'Externalism and Linked Brains. Popular Culture as a Knowledge-Creating Deme', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 159-171.
- HBO (2016-2020), *Westworld* (sezony 01-03).
- HBO (2017), *Big Little Lies* (sezon 01).
- HERMES, JOKE (2005), *Re-reading Popular Culture*, Massachusetts: Blackwell Publishing.
- HINDMAN, MATTHEW (2009), *The Myth of Digital Democracy*, Princeton: Princeton University Press.
- HODGE, BOB (2015), 'Social Semiotics', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 36-44.
- HUTCHEON, LINDA (1980), 'Process and Product: Implications of Metafiction for the Novel', w: Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo.
- HUTCHEON LINDA (1987), 'Metafictional Implications for Novelistic Reference', w: Anna Whiteside, Michael Issacharoff (red.), *On Referring in Literature*, Indiana: Indiana University Press .

- JASKUŁOWSKI, KRZYSZTOF (2006), 'McNacjonalizm, czyli kultura popularna w służbie narodu', *Kultura Popularna*: 3, ss. 9-17.
- JUZA, MARTA (2011), 'Perspektywy Rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów', w: Agnieszka Ogonowska (red.), *Oblicza nowych mediów*, Kraków: Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości, ss. 11-30.
- KAZIMIERSKA-JERZYK, WIOLETTA (2007), 'Rewaloryzacja pojęć i zjawisk jako strategia badawcza współczesnej estetyki', w: Krystyna Wilkoszewska (red.), *Wizje i Re-wizje. Wielka księgi estetyki w Polsce*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 105-116.
- ŁEBKOWSKA, ANNA (2001), *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MACKENZIE, SCOTT (2015), 'DE DO DO DO, DE DA DA DADAISM. Popular Culture and the Avant-Garde', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 175-186.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ (2013), 'Medium doskonałe', w: *ConradFestival.pl*, online: <https://web.archive.org/web/20131026032437/http://www.conradfestival.pl/pl/3/463/525/medium-doskonale> [dostęp: 14.02.2017].
- McHALE, BRIAN (2012a), 'Postmodernism and Experiment', w: Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Londyn, Nowy Jork: Routledge, ss.
- McHALE, BRIAN (2012b), *Powieść postmodernistyczna*, przekł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- MELICK, III CARLTON (2016), *Carlton Mellick III an Author of Bizarro Fiction*, [online:] <https://carltonmellick.com/faqs/>, [dostęp: 10.08.2016].
- MILLER, TOBY (2015), 'Introduction: Global Popular Culture', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 1-10.
- NETFLIX (2015-2017), *Sense8* (sezony 01-02).
- NETFLIX (2016), *Black Mirror* (sezon 03).
- NEWMAN, N. KAREN (2016), 'Stabbed In Stanzas Feature Writer: D. Harlan Wilson', *The Black Glove. Horror, Culture and Entertainment*, online: <http://the-black-glove.blogspot.com/2009/12/stabbed-in-stanzas-feature-writer-d.html>, [dostęp: 12.09.2016].
- NIKIEL, JULIA (2013), 'Bizarro: „porąbany” gatunek literackiego outsidera: w: Ewa Antoszek, Katarzyna Czerwiec-Dykiel, Izabela Kimak (red.), *Inne bębny: różnice i niezgoda w literaturze i kulturze amerykańskiej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

- OLKUSZ, KSENIA (2019), *Narracje zombiecentryczne. Literatura – teoria – antropologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), ‘Z Caravagiem wśród zombie, z van Gogiem po nuklearnej zagładzie, z Rembrandtem w ogniu epidemii – artyści oraz wielkie i małe dzieła sztuki w serialach (rekonesans)’, w: Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Piotr Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 167-182.
- PAGEL, MARK (2012), *Wired for Culture*, London: Allen Lan.
- PÓLYA, GEORGE (1957), *How to Solve It*, New York: Garden City.
- RILEY, BRENDAN (2016), ‘Textual Criticism of Popular Culture’, w: Gary Burns (red.), *A Companion to Popular Culture*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, ss. 31-47.
- RYAN, MARIE-LAURE, ‘Narration in Various Media’, w: *The Living Handbook of Narratology*, online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>, [dostęp: 18.03.2020].
- RYAN, MARIE-LAURE, JAN-NOËL THON (2014), *Storyworlds across Media: Toward a Media-conscious Narratology*, London: University of Nebraska Press.
- SAIN-GELAIS, RICHARD (2012), ‘Transfictionality’, w: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge.
- SHOWTIME, (2014-2016), *Penny Dreadful* (sezony 01-03).
- STÖCKL, HARTMUT, (2004), ‘In Between Modes. Language and Image in Printed Media’, w: Elija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (red.), *Perspectives on Multimodality*, Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., ss. 9-30.
- STRINATI, DOMINIC (2004), *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London, New York: Routledge.
- STRÓŻEWSKI, WŁADYSŁAW (2002), *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- SURDYK, AUGUSTYN (2014), ‘Badanie kultury popularnej w zakresie nowych mediów w kraju i na świecie na przykładzie organizacji ludologicznych’, w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.) *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 251-266.

- TOMAN, ROLF (br) (red.), *Renesans w sztuce włoskiej. Architektura. Rzeźba. Malarstwo. Rysunek*, przekł. D. Guzik, E. Kochanowska et al., Warszawa: h.f. ullmann.
- TURNER, GRAEME (2015), 'The Media and Democratization', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 56-65.
- WHEDBEE, KAREN E. (2016), 'Preservation, Restoration, and Accessibility of Popular Culture Materials', w: Gary Burns (red.), *A Companion to Popular Culture*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, ss. 63-81.