



<http://dx.doi.org/10.16926/pe.2020.13.03>

Andrzej PLUTA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kontakt: andplu@amu.edu.pl

Jak cytować [how to cite]: Pluta, A. (2020). Dla(czego) kicz (nie)uczy?. *Podstawy Edukacji. Dyskusje wokół kultury popularnej jako edukacyjnej przestrzeni*, 13, 27–50.

Dla(czego) kicz (nie) uczy?

Streszczenie

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na kicz jako kategorię z zakresu nauk społecznych i humanistycznych o odpowiednich implikacjach dla dyscypliny pedagogicznej. Zagadnienie kiczu osadzam w ramach swoiście rozumianej i uprawianej refleksji kulturoznawczej. Układ pojęć niezbędnych do tego osadzenia przedstawiam w następującym porządku: kultura – sztuka – uczestnictwo w kulturze (sztuce) – wprowadzanie do uczestnictwa w kulturze (sztuce). W przyjętej perspektywie nakreślanie granic pomiędzy „sztuką”, „złą sztuką”, „antyszuką”, „kiczem” jest mało atrakcyjne. Problem ten zostaje uwolniony od niepotrzebnych napięć. Kluczem jest tutaj sposób rozumienia pojęcia *kultura*, który implikuje odpowiedni sposób rozumienia sztuki, a w konsekwencji uczestnictwa w kulturze (sztuce) oraz wprowadzania doń (co jest prymarną funkcją edukacji). Publikacja ma na celu zapoznanie Czytelnika z różnorodnymi sposobami myślenia na temat kiczu oraz zaproszenie go do dyskusji na jego temat.

Słowa kluczowe: kultura – sztuka – kicz - uczestnictwo w kulturze (sztuce).

Tytułem wprowadzenia

Konteksty, w których pojawia się termin **kicz**, nie wspominając o mniej czy bardziej ogólnym lub szczegółowym jego ujęciu i problematyzowaniu, trudno jednoznacznie wskazywać i wyliczać. Nie wiadomo też, czy byłoby to trafne do niego podejście, skoro – być może jest to „burza w szklance wody” – kiczu już

nie ma (Leszczyński, 2005)¹. Wiadomo z kolei, że sam termin używany jest w języku potocznym, w publicystyce (także w tej opatrywanej mianem krytycznej i kontrkonsumpcjonistycznej), w języku filozofii, nauk o kulturze i sztuce, socjologii, ostatnio w refleksji pedagogicznej na temat edukacji i kiczu.

G. Żuchowska dość sceptycznie pisze, że

[...] kicz – pojęcie potoczne i mocno wartościujące – niełatwo włączyć w system dyskursu filozoficznego i akademickiego. Odpowiadający mu termin wydaje się zbyt subiektywny i nacechowany pejoratywnie, by opracowania go zawierające mogły spełnić surowe wymogi warsztatu naukowego. Taki typ pseudonaukowych pojęć bywa nazywany *Kampfbegriff*, jako że de facto służą one nie określaniu czy wskazywaniu czegokolwiek, lecz zwalczaniu jakiejś grupy zjawisk przez niekoniecznie umotywowane przypisanie ich do danej kategorii [...] (Żuchowska, 2013, s. 131).

Solidarny – moim zdaniem – z cytowaną autorką – przynajmniej w pewnej części co do kwestii wyżej podnoszonej – P. Jaworski zauważa, iż

[...] przeprowadzenie całościowej i uporządkowanej refleksji nad pojęciem kiczu to zadanie niezwykle trudne, jeżeli w ogóle możliwe. Trudność owa wynika z przynajmniej dwóch podstawowych przyczyn. Pierwszą stanowi brak zgody, tak na gruncie wiedzy potocznej, jak i akademickiej, co do prawidłowego sposobu definiowania powyższego terminu. Pojęcie kiczu określić można mianem „intuicyjnego” lub „otwartego”. Mówiąc krótko, dowolna kategoria semantyczna, w obrębie dowolnego języka funkcjonuje zawsze na mocy pewnej konwencji, społecznie (i najczęściej spontanicznie) wytworzonego konsensusu, co do tego, w jaki sposób powinno się ją prawomocnie stosować. [...] Drugą zasadniczą przeszkodę na drodze do przeprowadzenia systematycznej refleksji nad kiczem stanowi jego kontekstualny charakter. Niezależnie od tego, jak niejasnym byłby terminem, jedno właściwie nie podlega dyskusji: kicz, podobnie jak sztuka, jest kategorią estetyczną, a zatem jest kwestią gustu, który okazuje się zmienny zarówno w czasie, jak i przestrzeni społecznej... (Jaworski, 2013, s. 153, 155).

Mamy zatem na początek dwie wypowiedzi – dwa ostrzeżenia; nie jest łatwo operować pojęciem kiczu i liczyć na jakiś poznawczy konsensus.

Trzecią wypowiedzią chciałbym nawiązać do własnych zamierzeń. Jak pisze M. Poprzęcka:

[...] pojęcie kiczu stosowane jest w bardzo różny sposób. Może odnosić się zarówno do cech, jak też do ich funkcji, do wytwórców, lecz także do ludzi, postaw, przeżyć, zachowań... (Poprzęcka, 1998, s. 219).

Owo odnoszenie, czy jak wolałbym mówić, usytuowanie kiczu, jego praktykowanie nasunęło mi pomysł wykorzystania pewnych pojęć ogólniejszych, ściśle wszakże ze sobą powiązanych.

W pierwszym rzędzie mam na myśli szeroko pojęte uczestnictwo w kulturze. W tytule – świadomie założony – brak owego terminu. Faktycznie bowiem – bę-

¹ Zobacz uwagi jakie czyni na temat niezgodności rozumienia kiczu wśród krytyków sztuki, filozofów sztuki, w tym ich twierdzeń, że kiczu już nie ma: Leszczyński, A. (2005). Koniec kiczu. *Wiedza i Życie*, 12.

dać w zgodzie z zapowiedzią tematyczną – należy pytać: jaki kicz i czego uczy, bądź nie, w zakresie partycypacji kulturowej. Ale, aby mówić o partycypacji/uczestnictwie w kulturze należy wcześniej opowiedzieć się za określonym rozumieniem kultury. Deklaracja dotycząca samego odwołania się do pojęcia kultury jest zrozumiała dla każdego, kto podejmuje problematykę uczestnictwa w kulturze. Bardziej złożona jest już deklaracja określonego rozumienia kultury. Może ona wzbudzić zdziwienie przede wszystkim wśród zwolenników behawioralnego, „zachowaniowego” rozumienia kultury; behawioralne pojmowanie kultury (w jej ramach sztuki) czyni zbędnym posługiwanie się terminem „uczestnictwo w kulturze”, ponieważ nie odróżnia kultury jako bytu niezależnego od faktów uczestnictwa w niej oraz od wytworów (obiektów, przedmiotów) kulturowych.

Więcej jeszcze, występującego w tytule zwrotu „uczy” nie chcę rozumieć w sensie edukacyjnym czy w duchu „dydaktycznym” (Jaworski, 2013, s. 163)², ale konsekwentnie, tak jak wymienione uprzednio terminy, w pewnej konwencji kulturoznawczej – jako „wprowadzanie do uczestnictwa w kulturze”.

Ostatecznie zatem problematykę kiczu osądzam w ramach refleksji kulturoznawczej, zaś siatka pojęć niezbędna do tego osadzenia przedstawia się następująco: kultura – sztuka – uczestnictwo w kulturze (sztuce) – wprowadzanie do uczestnictwa w kulturze (sztuce). Dla refleksji kulturoznawczej (choć nie tylko dla niej, bo np. antropologicznej także) wytyczanie granic pomiędzy „sztuką”, „złą sztuką”, „antyszuką”, „kiczem” jest mało interesujące. W perspektywie kulturoznawczej problem ten zostaje uwolniony od napięcia. Dlaczego? Tu docieramy do kluczowego sposobu rozumienia pojęcia kultura, skutkującego odpowiednim sposobem rozumienia sztuki, następnie uczestnictwa w kulturze (sztuce) oraz wprowadzania doń. Przejdę zatem do zarysowania przyjętych założeń terminologicznych.

Kultura – sztuka – uczestnictwo w kulturze (sztuce)

Przedstawienie abstrakcyjne i dopuszczalnie uproszczone wybranej koncepcji kultury nie nastręcza większych trudności, jeśli uwzględni się jej tło w postaci różnorodnych ujęć kultury wywodzących się z filozofii, socjologii, antropologii, a zarazem tło owo potraktuje się jedynie jako tło: odgrywające rolę kontrastu i źródła pewnych wyselekcjonowanych do kontynuowania wątków.

Jeden ze wspomnianych wątków związany z antropologią kognitywną ujmuje kulturę „ideacyjnie”, jako rodzaj szeroko rozumianej „wiedzy”, i kontrastuje z koncepcjami kultury, które zakładają, iż jest ona zbiorem zachowań i wytworów

² „Duch” edukacyjny kiczu wygląda dość skromnie, gdy czytam u P. Jaworskiego: „Wśród najważniejszych zadań przezeń realizowanych najczęściej wymieniane funkcje to [...] edukacyjna (kicz jako «zły» gust, poprzez który wiedzie droga do poznania i zrozumienia «dobrego» gustu)” (Jaworski, 2013, s. 163).

row. Jednym z argumentów przemawiających za tym drugim założeniem ma być stwierdzenie, iż inne – „niezachowaniowo-wytworowe” – pojęcia kultury byłyby „nienaukowe”, bowiem ich użycie asertywne byłoby „empirycznie niesprawdzalne”. Zwolennik perspektywy „ideacyjnej”, „mentalnej” nie widzi jednak podstaw dla przyjęcia takiego stwierdzenia; odróżnianie przekonań składających się na kulturę od zachowań i wytworów stanowiących empiryczne (często zawodne) świadectwo ich respektowania nasz zwolennik uznaje za istotny środek intelektualnego wysubtelnienia myślenia o kulturze w ogóle, o jej poszczególnych dziedzinach, w tym sztuce i edukacji. Czym innym jest taka kultura (sztuka, edukacja), czymś innym obserwacyjna manifestacja w postaci zachowań uczestniczenia w niej (sztuce, edukacji) czy wytworów (przedmiotów) owego uczestniczenia.

Uznając – w duchu pragmatystycznym – że „wiedza” typu kulturowego jest pewną „rzeczywistością myślową”, utrzymać możemy, że taka szczególna dziedzina kultury symbolicznej jak sztuka też jest ową rzeczywistością, a nie zbiorem wytwarzanych przez artystów obiektów czy ich wystąpień.

Ponieważ owa „rzeczywistość myślowa” rozwija się w parze z poszerzaniem się kompetencji kulturowej, można mówić o postępie sztuki jako o zjawisku ciągłym, trwającym nieprzerwanie do chwili obecnej, bez konieczności odwoływania się do takich określeń, jak „antyszuka” i „antyestetyka”, mówienia w związku z tym z tym o „końcu” czy „śmierci” sztuki... (Jachimowicz, 1991, s. 99–100).

Nasuwa się od razu refleksja, że sytuacja kiczu w obrębie tak rozumianej kultury (sztuki) jest nie tylko bardzo skomplikowana, ale i bardzo zróżnicowana. Kwestie te podejmem jednak nieco później.

Konstrukcją służącą do charakterystyki procesu uczestnictwa jednostek w kulturze jest pojęcie respektowania przekonań, które, posiadając określony porządek, charakteryzują daną kulturę; owo respektowanie, czyli praktyczne stosowanie się do rzeczywistości myślowej, to podstawowa forma partycypacji kulturowej.

Jest to [...] najstarsza historycznie perspektywa myślenia i najwcześniejsza, w życiu osobniczym, postawa podmiotu przyswajania kultury na etapie pierwotnej socjalizacji. Wiąże się ona z nabywaniem określonych umiejętności „radzenia sobie ze światem” w nastawieniu praktycznym w sensie Heideggera... (Pałubicka, 2013, s. 50).

Inna, późniejsza, to świadoma akceptacja lub dezakceptacja owych przekonań przez jednostki. Obie formy partycypacji tworzą tę jej odmianę, którą A. Pałubicka nazywa zaangażowaną. W grę wchodzi jeszcze druga odmiana partycypacji, a mianowicie postawa obserwatora.

Na wczesnym etapie socjalizacji kulturowej przyswajamy przekonania kulturowe, rozpoczynając od ich praktycznego respektowania, a następnie nabywamy świadomie instrukcji dla posiadanych praktycznie umiejętności. Nabywamy wówczas wiedzę nie tylko na poziomie *j a k* (coś działa), ale i na poziomie *w i e m*, *ż e o* własnej kulturze. Zajmowanie postawy dystansującej się kontemplującej, niezaangażowanej w działanie odbywa się w sposób świadomy na poziomie *w i e d z y*, *ż e* [...].

Z tego przeciwstawienia nie należy wyciągać wniosku, iż kiedy działamy, to nie myślimy, nie reflektujemy czy nie wykorzystujemy określonej wiedzy. Nie o to tu idzie. Zamiarem moim jest zwrócenie uwagi na okoliczność, iż postawy, które wyróżniam, operują zgoła różnymi dwoma odmianami wiedzy składającymi się na różne perspektywy myślenia, a same są różnymi odmianami partycypacji w kulturze. Aktor może czynić coś, respektując tylko wiedzę lub nie tylko ją respektując, ale będąc jej świadomy. Obserwator natomiast jest zawsze świadomy, zdaje sobie sprawę z tego, co obserwuje... (Pałubicka, 2013, s. 52).

Rzecz jasna przekraczanie postawy praktycznego działania (opartej na respektowaniu lub świadomym stosowaniu się do wymogów kultury) w kierunku dystansowania się od zaangażowania, nie oznacza, że gdy poświęcamy swą uwagę tylko rozmyślaniom, nie możemy powrócić do aktywności (kierując ją czy to na nowe działania, nowe cele/wartości, czy wykorzystując nowatorską wiedzę, czy wreszcie wszystkie te elementy łącznie) (Pałubicka, 2013, s. 52).

Omówione wyżej odmiany partycypacji kulturowej określone być mogą jako tworzące tzw. charakterystykę kulturoznawczą uczestnictwa, co oznacza, iż wyznaczają ją właściwości samej kultury, jej poszczególnych dziedzin.

Przyjęcie takiej, a nie innej koncepcji kultury określa w konsekwencji sposób, cechy uczestnictwa w kulturze. Ustala jakie wymogi musi spełniać dany podmiot, aby móc orzekać czy partycypuje w kulturze (np. według semiotycznych ujęć kultury winien posiadać: znajomość „reguł dekodowania przekazów”, konwencji ustalających sposób tworzenia znaków czy umiejętności „symbolizowania” (Grad, 2005, s. 43).

W grę wchodzi jeszcze kompleks uwarunkowań związany ze zróżnicowaniem psychospołecznym jednostek wynikającym z różnych okoliczności i „zewnątrz-sytuacyjnych” i „wewnątrz-psychicznych. Zwane są też społeczno-kulturowymi oraz indywidualno-podmiotowymi uwarunkowaniami (zob. Zamiara, 1993/1995, s. 65). Wśród pierwszych podstawowym, obiektywnym warunkiem uczestnictwa jest istnienie wytworów kulturowych oraz odpowiednie ich usytuowanie instytucjonalne i techniczno-organizacyjne. Zaś wśród drugich daje się wyróżnić te, które – powiązane ze sobą – tworzą poziomy uczestnictwa w kulturze. Idzie o upodobania, zainteresowania i zamiłowania (Grad, 2005, s. 43).

Pierwsze przejawiają się w powierzchownym, bezrefleksyjnym, rozproszonym, niekonsekwentnym uczestnictwie w różnych dziedzinach kultury oraz emocjonalnym, pozbawionym czynnika poznawczego, a więc bezkrytycznym stosunku do treści i obiektów kulturowych (respektowanie). W tym sensie są przeciwieństwem pogłębionej myślowo partycypacji kulturowej. Treści i obiekty kulturowe oddziałują na jednostkę „hedonistycznie”, czyli emocjonalnie, są „przeżywane”, dostarczają wzruszeń, przyjemności (Grad, 2005, s. 47, 89–90), przypominają Kantowski „gust zmysłowy” (Welsch, 1999, s. 25). Wydaje się, że na poziomie upodobań kształtuje się stosunek do idola.

Jeżeli dochodzi do aktywności poznawczej, zaangażowania intelektualnego i są one trwale ukierunkowane, a przy tym jednostka zdaje sobie sprawę z pewnych swoich właściwości psychicznych, które umożliwiają jej określony sposób

(np. czynny, nadawczo-twórczy) uczestnictwa w kulturze, ale zdaje sobie zarazem sprawę z tego, jakie narzucają ograniczenia jej partycypacji – wtedy mamy do czynienia z zainteresowaniami kulturalnymi.

Gdy zaś do zainteresowań dołączy szczególne zaangażowanie (pozytywne nastawienie i duża intensywność, żarliwość) w uprawianie czegoś, a więc wysoki stopień zinternalizowania, wtedy zainteresowania przechodzą w zamiłowania. Stosunek do treści i obiektów kulturowych bywa i jest krytyczny, tak na poziomie tego, co jednostka sama tworzy, jak i recypuje (Grad, 2005, s. 87–88). Stosunek ten jest nadto oparty na znajomości kryteriów oceny i wyboru nowości. Widoczne staje się duże znaczenie przypisywane sztuce, odwoływanie się do autorytetów. Oczywiście „przyjemność” z oceny przedmiotów jako pięknych, harmonijnych, wzniosłych czy niezwykłych nie znika, ale jest to – ponownie odwołując się do Kanta – wyższa przyjemność „gustu refleksyjnego” (Welsch, 1999, s. 25; zob. także Has-Tokarz, 2007, s. 211).

Mając tak naszkicowaną perspektywę poznawczą, spróbuję obecnie zastanowić się nad dwoma kwestiami zasadniczymi dla podjętego tematu rozważań. Jaki kicz (jak rozumiany i usytuowany) i co „wymusza” na uczestniku kultury, po drugie – jak podmiot uczestnictwa w kulturze (kiczu) radzi z nim sobie w zależności od poziomu „alfabetyzacji”, na którym przychodzi mu się z nim zetknąć (upodobań, zainteresowań bądź zamiłowań)? Co więcej jeszcze – zakładając w duchu odpowiedzi na pytanie pierwsze kulturoznawczą relatywizację kiczu – postawić chciałbym tezę – tym razem nawiązując do pytania drugiego – że każdy z wyróżnionych poziomów rodzić może nie tylko inny stosunek do kiczu (ów sposób radzenia sobie z nim), ale także ...określone odmiany rozumienia (usytuowania) kiczu.

Podpowiedź dla stawiania takiej tezy znajduję w pracach, w których „czytanie” (zob. Myrdzik, Morawska (red.), 2007)³, kiczu wpisane jest w nowy świat kultury (Ożóg, 2007).

Czytanie kiczu....

W wydanym nie tak dawno w naszym kraju „Antypodręczniku filozofii” jeden z rozdziałów poświęconych sztuce nosi tytuł „Co więc robi Mona Liza w jadalni waszych dziadków”. Przygotowując odpowiedź na to pytanie, Michel Onfray stawia jeszcze dwa inne: dlaczego Mona Liza wykorzystywana jest wszędzie – na plakatach, znaczkach, kartkach pocztowych, parasolach, popielniczkach, apaszkach? Co usprawiedliwia przekształcenie tego zachodniego czy wręcz światowego arcydzieła w sprostytuowaną ilustrację na wszystkich nośnikach, od kiepskiej papierowej reprodukcji na podkładce pod szklankę, po tę wiszącą na

³ Określenie analogiczne do sformułowania „czytanie tekstów kultury”: B. Myrdzik, I. Morawska (red.), 2007.

ścianie jadalni? (Onfray, 2010, s. 81–82). W odpowiedzi dowiadujemy się, że wisząca reprodukcja oznacza dwie rzeczy: potrzebę posiadania przedmiotu, który zrodziła sztuka, z drugiej – brak finansowych możliwości, aby kupić oryginał. Wystarczy namiastka i... zamiłowanie do kiczu (należałoby tu zdecydowanie mówić o upodobaniu, zwłaszcza, że w grę wchodzi brak podstaw wiedzy o sztuce, brak kontaktów ze sztuką) (Onfray, 2010, s. 83).

Niewysoka cena, szeroka dystrybucja, styl przeładowany detalami i zły gust to zazwyczaj cechy przedmiotów, które podobają się osobom tej kategorii ludzi. W ten sposób okazują, że mają gust z klasą, że wydają wartościowy sąd, wspólny dla ludzi o tym samym pochodzeniu lub wywodzących się z tego samego pejzażu społecznego. [...] Konsumenci papierowej „Mony Lizy” nie tyle kwalifikują się do tego, by ich odsunąć na bok, ile do tego, żeby ich zachęcić, by dołączyć do szeregu tych, którzy się wprawiają, kształcą i wstępują pełnoprawnie do świata prawdziwej sztuki... (Onfray, 2010, s. 83–84).

Zanim skomentuję powyższe wypada jeszcze zapytać: a czy domalowane przez Marcela Duchampa na pocztówce z reprodukcją Mony Lisy wąsy, to zaledwie gest niczego niezmiennający w rozumieniu kiczu, czy coś więcej – kicz *a rebours* (wandalizm, zbeszczeszczenie ważnego i rozpoznawalnego symbolu), a może prowokacja artystyczna, protest przeciw sztuce tradycyjnej i jej estetyce, sugestia, iż dorobek wieków dawnych tak naprawdę na szacunek nie zasługuje?⁴

Pozwalam sobie na przytoczenie dłuższej wypowiedzi, ponieważ ilustruje ona problem nieprzejrzystości terminu „kicz”; mamy tu z jednej strony pierwotne, „stare” jego rozumienie kiczu jako kopii, a więc przedmiotu obarczonego określonymi deformacjami estetycznymi, oraz jako sposobu uczestniczenia/odbioru, który cechuje nieświadomość podmiotu (inaczej, choć w uproszczeniu – nieświadomość przejawiania kiczowatej postawy). Jakby tego było mało, kicz umieszczony zostaje przez autora *Antypodręcznika filozofii* nie w kontekście kultury modernistycznej, ale współczesnej, w tym popularnej. Mamy tu do czynienia z pojmowaniem kiczu znanym od wieku, kojarzonym z podziałem na to, co „niskie” (np. nieudolne, zwulgaryzowane, imitacyjne, powielane, powtarzalne, zbanalizowane, odtwórcze, reprodukowane masowo, sztamkowe) i „wysokie” (np. niedoścignione, oryginalne, prawdziwe, niepowtarzalne, nieodtworzalne, autentyczne). W literaturze przedmiotu takie ujęcie identyfikowane jest być może jako uwzględniające perspektywy widzenia kiczu przez pryzmat immanentnych właściwości, cech zarówno treści jak i form przedstawiania (zob. Jaworski, 2013, s. 164–172).

⁴ Aby nie rozrywać głównego wątku dopowiem, że za M. Golką rozróżniam pojęcia prowokacji i skandalu. Skandal artystyczny to kicz *a rebours*. Autor pisze: „Zdaje się, że przynajmniej w ostatnich stu latach dziejom sztuki towarzyszy poboczna ścieżka prowadząca od kiczu do skandalu. Są to wa odmienne sposoby poszukiwania odbiorców. [...] Tak jak kiedyś kicz, tak dziś skandal stał się głównym mechanizmem popularyzacji sztuki. Niestety, sztuki często kiepskiej pod względem artystycznym i błażej pod względem intelektualnym. To, że skandal wzbogaci ją o arogancję (a najgorsza jest mieszanka prowokacji z arogancją!), nie musi poprawiać jej walorów” (Golka, 2013, s. 103, 115). Zob. także: Bortnowski, 2007, s. 279–280.

Mamy tu do czynienia w gruncie rzeczy z nieproblematycznym operowaniem kategorią kiczu. Tak jakby pod wpływem przemian, jakie dokonały się i nadal dokonują się we współczesnej sztuce, ba! kulturze całej, nie zmienił się kontekst „czytania” kiczu. Zresztą autor sam podsuwa tu interesujące tropy, gdy mówi o „konsumentach papierowej Mony Lisy”. Spróbuję w dalszej części opracowania na gruncie typologii, jakie jednostki nawiązują ze światem dóbr scharakteryzować za G. Żuchowską zaproponowany przez nią typ „autentycznej” i stylizowanej postawy kiczowatej, a także odwołać się do jednej z trzech odsłon kiczu w ujęciu P. Jaworskiego.

O tym, że zmienia się kontekst „czytania” kiczu przekonuje kulturowy zwrot w humanistyce (zob. Burszta, Januszkiewicz, 2010, s. 21), charakterystyczny dlań zmieniony układ narzędzi, konfiguracji podejść i metodologii (zob. np.: Michalik (red.), 2011; Nacher, 2012). Wiadomo, że łączy się z nim fenomen rozpleniania się sensów pojęcia kultury, a przy okazji... kiczu, dostrzeganie go niemalże wszędzie, bądź dokładnie odwrotnie – wieszczenie jego zaniku (zob. np. Sarzyński, <https://www.polityka.pl>). Odnotujmy kilka charakterystycznych przykładów.

Ambiwalencja – kulturowy kontekst kiczu

Jak wiadomo ambiwalencja zostaje zaliczona do nowych kategorii pojęciowych współczesnej filozofii, w tym filozofii edukacji i teorii wychowania, a w analizach (meta)pedagogicznych wprowadza ją Lech Witkowski. Współczesna kultura rozdarta wieloznacznością, nasycona złożonością, chaosem zmieniających się ofert, kultura „odwracalna”, której treści podlegają ciągłej rekonstrukcji musi być inaczej opisywana. Ambiwalencja ma być adekwatnym narzędziem jej opisu. Ambiwalencja rozumiana jako oscylacja pomiędzy różnoimiennymi wartościami (Rubacha, 2003, s. 60–61). Kategorię tę Witkowski usiłuje wykorzystać w swoim odczytaniu szeregu rozmaitych ilustracji kiczu. Złożoność przestrzeni, w jaką wpisuje się w kulturze współczesnej zjawisko kiczu, pozwala odróżniać kicz jako kopię od kiczu jako odrębnego zjawiska estetycznego, posiadającego własny kod wartości, formę istnienia, uwikłane w ambiwalentną oscylację między fascynacją i odrzuceniem wobec estetyki łamiącej konwencje i nawyki (Witkowski, 1997, s. 70). W zależności od relacji między nastawieniem rekreacyjnym, którego widomymi znakami jest lekka, zdystansowana, inteligentna i ryzykowna zabawa, gra na granicy dobrego smaku a nastawieniem realistycznym, w którym twórca stara się powiedzieć, że kicz jest cechą świata, pojawiać się może napięcie między obnażaniem go jako zagrożeniem czy patologią a akceptacją/rezygnacją będącą pogodzeniem się z kiczem jako wspomnianą cechą świata.

Kolejna pułapka kiczu wpisuje się w oscylację między biegunami nadmiaru i deficytu.

Nadmiar powagi, idealizacji, wzniosłości, upiększania, roszczenia do autentyczności [...] zderza się [...] z groźbą braku dostatecznego przetworzenia, zdystansowania, hierarchizacji... (Witkowski, 1997, s. 71).

Zatem ponownie: po jednej stronie pretensjonalność, przesada, wtórność, przesłodzenie, przesentymentalizowanie – drugiej – niedostateczność przetworzenia, zapośredniczenia, dystansu (Witkowski, 1997, s. 71). Więcej jeszcze

[...] nadmiar skrótu i brak dystansu – to bieguny wyznaczające jeden z kluczowych wymiarów kiczowatości... pedagogicznej...

– powie Witkowski (Witkowski, 1997, s. 72).

W klasycznym już tekście z 1939 roku C. Greenberg, to edukację obarcza „winą” za przyczynienie się do stworzenia grupy odbiorców skupionej na „kulturze ersatzu”, ponieważ upowszechnienie umiejętności czytania i pisanie nie służyło już do odróżniania ludzi o wyrafinowanych gustach od tych pozbawionych gustu (Nacher, 2012, s. 152–153). Ale to postmodernizm będzie tą formacją kulturową, która czyniąc z pojęcia kiczu jedno z najważniejszych narzędzi refleksji, rozmontuje granice między sztuką a kulturą masową.

Granica ta zostanie rozmontowana nie tylko za sprawą upodobania kultury postmodernistycznej do cytatu, ale – kto wie, czy nie najbardziej znacząco – ze względu na rosnące znaczenie projektowania form użytkowych. Design narodził się z ducha nowoczesności, więc opozycja wobec kiczu była jedną z jego prymarnych funkcji... (Nacher, 2012, s. 155).

Na inny element ambiwalencji kiczu zwraca uwagę Elżbieta Sekuła. Idzie o estetyzację codzienności. Kicz

[...] poprzez swój szeroki zasięg i dostępność [...] uwrażliwia nas na dbałość o urodę naszej przeciętności, zwyczajności, momentalności... (Sekuła, 2008, s. 44).

Ale taki *lifting* może być także niebezpieczny.

Tam, gdzie wszystko jest piękne, nic piękne być nie może. Nasz świat staje się „śliczny” i kategoria „śliczności” rodem z Disneylandu i Ikea zaczyna obejmować coraz większy obszar estetycznego doświadczenia rzeczywistości poza sztuką... (Sekuła, 2008, s. 45).

Dodajmy od siebie – także obszar edukacji, od przedszkolnej poczynając, co naocznia Małgorzata Cackowska (2014) w opracowaniu zatytułowanym *Wzrastać radośnie w przedszkolnym i szkolnym kiczu. Pytania o współczesną alfabetyzację wizualną dzieci*. Zaś dla dopełnienia informacji dodam, iż opracowanie to pomieszczone zostało w publikacji (*Anty*)edukacja wczesnoszkolna.

Jeszcze inny wymiar ambiwalencji, tym razem na poziomie uczestnictwa w konsumpcji kiczu łączyłbym z doświadczeniem *guilty pleasure*, czyli „wstydlivej/winnej przyjemności”. Doświadczeniem przez podmiot uświadomianym, ponieważ zdaje on sobie sprawę, że „nie wypada” czerpać przyjemności z kiczu, że owa przyjemność, fascynacja są nieuprawnione, niepoprawne. Przyjemność płynąca z obecności poczucia wstydu

[...] może pochodzić z naszego wnętrza (oglądam i sam przed sobą się wstydzę), bądź z zewnątrz (oglądam i wstydzę się przed innymi)... (Sołodki, 2016, s. 3).

Jak pisze cytowany wyżej P. Sołodki „winna przyjemność” budowana jest na napięciu między – z pozoru – przeciwstawnymi elementami/emocjami, kulturowo wszakże regulowanymi, wstydem i przyjemnością. Były one długo w kulturze europejskiej kształtowane, traktowane jako narzędzia kontroli społecznej wszystkich.

Dopiero stopniowa sekularyzacja kultury Zachodu i wykształcenie się niezliczonych kategorii narodowych, etnicznych, klasowych, religijnych, płciowych, seksualnych i innych poprzedziła przestrzeń społeczną tyłoma granicami, że i sama „przyjemność” i „wstyd” stały się problematyczne[...]. George Bataille powiedziałby, iż właśnie to pomieszczenie wnosi dodatkową rozkosz, nie tylko wtedy, gdy granice zostaną naruszone, ale także gdy przyjemność zostanie wzbogacona o ból, strach, poczucie nadchodzącej śmierci czy właśnie wspomniany wstyd... [...] Nie byłoby [...] poczucia winy, gdyby nie sam fakt istnienia norm, które dzielą kulturę na wysoką i niską, elitarną i popularną. Poczucie winy generuje świadomość naruszenia pewnej umowy społecznej, jakiejś symbolicznej granicy (Sołodki, 2016, s. 3, 5).

W konkluzji prowadzonych rozważań, poprzedzonych pytaniem: żadnych granic?, autor stwierdza:

Tak długo, jak istnieć będą kulturowe granice, bez względu na to, jakie obszary będą parcelować i jak odwracać będą dotychczasowe porządki, tak długo żywe pozostanie odczuwanie „wstydliwych przyjemności” (Sołodki, 2016, s. 7).

O tym, że granice się zmieniają i to bezustannie, w tym przypadku chodzi mi o „czytanie” kiczu, być może przekonają kolejne przykłady.

Kicz: między mikrokosmosem wytworu a makrokosmosem odbioru

W nowszej refleksji antropologicznej pojawia się myśl, że określone wytwory kulturowe w naszej percepcji raz mogą jawić się jako sztuka, kiedy indziej – jako kicz (Sekuła, 2008, s. 46). Ważna okazuje się heterogeniczność kultur(y), bo, jak zauważa Michał Łaszczyk, najkrótszą drogą do banalizacji i kulturowych banialuk, sztuczności, karykatur owości, groteskowości jest czerpanie z kulturowego dorobku, który nie do końca się rozumie, jedynie naśladuje, odrywając od oryginalnego kontekstu kulturowego (zwłaszcza jeżeli czyni się to w celach komercyjnych) (Łaszczyk, 2008, s. 49, 51, 53). Krzyżujące się tendencje kulturowe naruszają homogeniczność poszczególnych tradycji, lub je niwelują.

Ale takie „kulturowe zastosowanie” oznacza, że na kicz patrzeć można jako na kategorię percepcji, odbioru, czy uczestnictwa właśnie. Znamienne w tym kontekście jest stwierdzenie polskich antropologów: „[...] dzisiaj to odbiorca decyduje o istnieniu kiczu...” (Burszta, Piątkowski, 1994, s. 119).

Ktoś sceptycznie nastawiony do takiej diagnozy zapytać może: czy każdy odbiorca jest w stanie podjąć taką decyzję? Zakładam, że nie każdy, a założenie uzasadnię w dalszej części rozważań. Pytanie kolejne: a skoro już taką decyzję odbiorca podejmuje, to jakim doświadczeniem kulturowym (bo nie tylko guilty pleasure wchodzi tu w grę) dysponuje i jak chce je przekraczać? I pytanie zasadnicze: czy to wytwory kultury zakładają jednocześnie odbiór na poziomie masowym (powiedzmy kiczowatym i same kiczem pozostają), czy też kierują/zawierają pewien przekaz (wychodzący poza estetykę kiczu), który odczyta tylko zaawansowany, wyposażony w „dekoder” (określenie Onfraya) uczestnik, a nie odczyta odbiorca kierujący się tylko upodobaniami? Czy takie przeniesienia (sklejenia – określenie, które wprowadza Sołodki) są możliwe, dopuszczalne; inaczej jeszcze formułując pytanie: czy przy pomocy tych samych „narzędzi” można oceniać sam wytwór (obiekt, tekst, przekaz), jak i odbiorcę? Czy jest to jeden ze sposobów (niedopuszczalnych) oceniania uczestników przez pryzmat oceny samych wytworów?

Wydaje się, że możliwe odpowiedzi nie będą proste, ulegać będą pewnym komplikacjom, gdy zwróci się uwagę na dość podstawowy problem dotyczący form występowania kiczu w kulturze.

Spośród różnych propozycji występujących w literaturze wezmę pod uwagę dwie. Wedle pierwszej z nich można mówić o kiczu pretensjonalnym i bezpretensjonalnym. Pierwsza forma oznacza taki rodzaj sztuczności i patosu, które same się ośmieszają, choć... śmiać się z siebie nie potrafią. Druga forma niejako unieważnia pierwszą, czyli burzy patos, unieważnia sztuczność (Sekuła, 2008, s. 44).

Pomijając wartościujące znaczenie wprowadzonego podziału, odwołam się do kolejnej propozycji. Cytowana wcześniej G. Żuchowska, z zamiarem wprowadzenia analitycznej użyteczności i przejrzystości, proponuje mówić o kiczu pierwotnym, właściwym, czystym, prawdziwym „autentycznym”, oraz o kiczu wtórnym, hobbystycznym, stylizacji na kicz, kiczu „nieautentycznym”.

„Aby oddzielić kicz pierwotny, prawdziwy od jego wersji wtórnej, należy odwołać się do intencji jednostki: kicz charakteryzować musi powaga i nieświadomość, ponieważ pastiszowe” (Jameson, 1996) i nie na serio posługiwanie się tą estetyką nie jest kiczem w sensie czystym (takie przypadki wyłączę zatem z analizy, zaliczając je raczej do kategorii kampu (Sontag, 1979) czy postmodernistycznej estetyzacji/stylizacji konsumpcji. Jeżeli zakładamy nieświadomość kiczu właściwego, to wiąże się z tym rezygnacja z poszukiwania istoty zjawiska w odczuciu samych zainteresowanych, czyli twórców i amatorów kiczu. O kiczu będę zatem pisać z perspektywy *n i e u c z e s t n i c z ą c e g o o b s e r w a t o r a* (podkr. moje A.P.) i uwzględniać tylko jego nieświadome przejawy – natomiast deklarację kiczowatej postawy interpretować będę jako przejaw kiczu wtórnego, „nieautentycznego” (Żuchowska, 2013 s. 132).

O tym, że intencja odbiorcy i kiczu nie jest bynajmniej prosta (prostolinijna?) przekonuje M. Rychlewski, którego sformułowania wykorzystałem w podtytule

obecnej części. Otóż skomplikowane relacje zachodzące między mikrokosmosem pojedynczego wytworu a makrokosmosem konwencji, gustów i oczekiwań odbiorcy – pisze wspomniany autor – mają charakter dialektyczny.

Z jednej strony kiczowate konwencje są wytworem określonych artefaktów (na przykład obrazu przedstawiającego jelenia na rykowisku), z drugiej zaś cech szerszego zbioru możliwości (maluję jelenia [...] dlatego, że w pewnych kręgach odbiorców jelen jest „ładny” i wzbudza pozytywne emocje). Tym samym kiczowaty motyw zasila makrokosmos konwencji, które następnie mogą zostać powielone lub przetworzone... (Rychlewski, 2008, s. 27).

Ten element „wytwarzania”, „odtworzenia” i „przetwarzania” pozwala mówić o stosunku odbiorcy wobec kiczu: naiwnym, ironicznym i symulacyjnym (zamiennie można tu mówić o strategii, czy skromniej – postawie). Rychlewski posługuje się tym podziałem w odniesieniu do muzyki popularnej. I tak stosunek naiwny polega na całkowitej identyfikacji autora i odbiorcy/publiczności z kiczowatą konwencją, ponieważ postawa naiwna jest z reguły odtworzeniem i utrwalaniem gotowych schematów (zarówno przez nadawcę, jak i publiczność, która je powieliła poprzez modę), drugi – charakteryzuje się dystansem nadawcy, zdolnego przetwarzać schematy, a trzeci (najciekawszy dla autora) zakłada częściową identyfikację i subtelną grę, której domeną są ciągłe wolty stylistyczne oraz zmiany wizerunku scenicznego, który zarazem przylega i nie przylega do nadawcy. Gdyby posłużyć się pojęciami z zakresu poetyki stosunek pierwszy uosabia stylizację poważną (wszystko brane jest „na serio” i traktowane jak „realność”); drugi – podobny jest do parodii, trzeci nosi cechy pastiszu względnie kolażu (Rychlewski, 2008, s. 27).

Omawiając dokładniej poszczególne postawy, autor zwraca uwagę na to, że w pierwszej jakości estetyczne ulegają każdorazowo przesłodzeniu, infantylizacji, dysproporcji/przesadzie i stereotypizacji. W tym przypadku głównie ikonografia przenika do popkulturowego makrokosmosu: dla odbiorców to nie tylko i już moda, ale również sygnał identyfikacji z pewnymi wartościami emocjonalnymi. Każdy chce być taki, jak Michał Wiśniewski – być... „sobą” (Rychlewski, 2008, s. 29).

W postawie ironicznej przejawem dystansu wobec kiczu staje się parodia, a najczęściej stosowanymi chwytami – przestylizowanie i podstawienie, przejaśkrawianie infantylizmu i grafomańskiego charakteru tekstów piosenek, ośmieszanie tendencji do prostych przesłań emocjonalnych (typu „mam znowu doła”),

[...] które są adresowane do przeciętnego, „swojskiego” odbiorcy (czyli takiego, który ogląda seriale brazylijskie, lubi seks, był w wojsku i związku z tym jest „normalny”)... (Rychlewski, 2008, s. 30).

Sugerowany dystans wobec popkulturowych przejawów kiczu (na poziomie muzyki, tekstu i ikonografii) jest fragmentem szerszej strategii – mianowicie dwuznacznego stosunku do kultury masowej i nasuwa oczywiste skojarzenia z praktykami Andy’ego Warhola czy Stanisława Hasióra.

Z kolei postawa symulacyjna opisana być może poprzez metaforę aktora, który gra samego siebie, z elementami autoironii i błazenady.

Metafora ta [...] ilustruje całą dwuznaczność tejże postawy. Pojęcia, takie jak „aktor” i „grać”, konotują znaczenia związane ze „sztucznością” i kreowaniem czegoś, z kolei zaimek „siebie” wskazuje na pewną dozę autentyzmu i identyfikacji z rolą, którą się odgrywa... (Rychlewski, 2008, s. 31).

Siła tej strategii tkwi w przewadze pierwiastka znaczonego nad znaczącym, dokładnie odwrotnie niż w strategii naiwnej, gdzie idzie o nadmiar znaków a nie znaczeń. Odnotujmy jeszcze, iż żonglowanie wizerunkami scenicznymi jest przejawem erudycji, wyrafinowania, intelektualizmu, refleksyjności (Rychlewski, 2008, s. 32).

Swe rozważania cytowany tu wciąż autor kończy dwiema uwagami. Druga z nich ma istotne znaczenie dla tytułowego pytania mojego tekstu.

Obserwujemy różne postawy wobec kiczu, odmienne sposoby jego wykorzystania i przetwarzania. Trzeba zauważyć, że postawa naiwna jest związana z najbardziej egalitarnym obiegiem muzyki popularnej, z kolei wytwory postawy symulacyjnej i (zwłaszcza) ironicznej adresowane są do bardziej elitarnego odbiorcy. Muzyka popularna rządzi się wewnętrzną dialektyką „wysokie” – „niskie”, z czego fani zazwyczaj zdają sobie sprawę, badacze – rzadziej... (Rychlewski, 2008, s. 34).

Również „obserwację” postaw wobec kiczu przeprowadza cytowana uprzednio G. Żuchowska, a umieszczając go w relacji wobec świata materialnego, wyróżnia taki specyficzny typ stosunków, który nazywa „postawą kiczowatą” (chodzi o stosunek do kiczu pierwotnego) oraz pewne dominanty postaw charakteryzujące kicz wtórny.

Propozycje przedstawiają się następująco.

Dla uczestnika „naiwnego”, „autentycznego”, a zatem niemającego świadomości uczestnictwa w kiczu charakterystyczna jest

[...] postawa wobec przedmiotów codziennego użytku, dla której charakterystyczna jest dominacja subpostaw określonych [...] jako: nabywczo-gromadząca i hedonistyczno-komfortowa, ponadto mitracjonalności i użyteczności w ocenie własnej konsumpcji oraz preferowanie przedmiotów spełniających kryteria komfortu, dekoracyjności i przeciętności (rozumianej jako uległość wobec autorytetów estetycznych i unikanie ekstrawagancji... (wszystkie wyszczególnienia G. Żuchowska, 2013, s. 148–149).

Oto związła charakterystyka wyróżnionych postaw.

Postawa *nabywcza* łączy się z przesadnym gromadzeniem i eksponowaniem przedmiotów w danej chwili uznawanych za modne i mających przynosić prestiż społeczny, pomimo że nie są one oryginałami (powielają luksusowe oryginały, są podróbkami). Gromadzenie wyraźnie kontrastuje z postawą kolekcjonera – ten kieruje swą uwagę na oryginały. Eksponowanie zbieranych przedmiotów (nawet gdy brakuje już na nie miejsca) złączone jest z dekoracyjnością i przeciętnością.

Postawa *hedonistyczna*: nabywaniu przedmiotów traktowanych jak zabawki, a także terapeutycznie (nagradzam się lub pocieszam się zakupem niepotrzebnych akcesoriów) towarzyszy spontaniczna przyjemność, ekscytacja związana z ich zakupem i „obecnością”. Wysilek z użytkowania ma być niewielki, ale niewielka (wręcz zatracona) jest jakość i użyteczność przedmiotów. Ta postawa przenoszona zostaje na odbiór sztuki i manifestowana w podejściu do rozrywki.

Racjonalność – to postawa z pozoru stojąca w sprzeczności z kiczem, jednakże ten po to odwołuje się do pretekstu funkcjonalności, praktyczności przedmiotów, by zredukować dysonans konsumenta. W tym sensie można mówić o „micie” racjonalności, choć ze swojej strony wolałbym używać zwrotu „złudzenie” czy „zmyślenie”⁵.

Z kolei kicz wtórny złączony jest z postawą *surrealistyczno-humorystyczną ascetyczną* (krytycyzm i zdolność do ograniczania) i *agresywną* (uwalnianie się od przedmiotów, zmiana obiektu zainteresowania).

W obiektach konkretnych najwyżej cenione są: niedostosowanie, odchylenie od przeznaczenia, oryginalność, przesada i dziwaczność, nawiązania do minionych mód czy stylów, groteska i turpizm... (Żuchowska, 2013, s. 149).

P. Jaworski, proponując trzy perspektywy patrzenia na kicz, sporo miejsca poświęca odsłonięciu procesualnej. Warto ją przybliżyć, bo gdy mowa o kiczu z uwzględnieniem procesu kulturowego, polegającego na wytwarzaniu i petryfikacji klisz, zaprzeczającego twórczej kreacji, widoczne staje się łączenie go z kompetencją kulturową odbiorcy.

Z faktu ujmowania kiczu jako efektu społecznych procesów mechanicznej reprodukcji wynika, że nic nie musi być kiczem samym w sobie, lecz zarazem wszystko kiczem stać się może. Inaczej mówiąc „[...] kicz może być we wszystkim wytworzony w społeczno-kulturowym procesie bezrefleksyjnego powielania [...]. Nie istnieje żadne tematyczne tabu, żadna świętość wolna od zagrożenia kiczem” – ponieważ, jak to celnie ujmuje Krzysztof Piątkowski (2008, s. 24), „funkcjonuje on w takim ujęciu nie tyle jako kategoria estetyczna, ile jako określony sposób zachowania, dodajmy – zachowania względem wytworów lub ich «części składowych» [...]”.

Każdy wytwór kulturowy zawiera w sobie jakiś sposób obrazowania pewnego fragmentu rzeczywistości społecznej [...]. Jeśli takie obrazowanie zostaje odwzorowane w winnych wytworach – ulega stopniowej instytucjonalizacji i przekształca się we wzór kulturowy [...], który w tym miejscu roboczo moglibyśmy nazwać „projekcyjnym”. Intensywna eksploatacja danego wzoru (np. filmach, piosenkach, reklamach, literaturze), przydaje mu

⁵ Na przykładzie gadżetu, ucieleśniającego mit użyteczności „[...] mechanizm redukującego dysonans myślenia [...] wyglądać może na przykład następująco: «dobry pomysł: taki nóż do wydłubywania pestek z jabłek...mały, wszędzie można go zabrać, no i nierdzewny, więc taki trwały...poza tym pestki są przecież bardzo niezdrowe, więc to rozsądna inwestycja... no i je się przecież tyle jabłek... a jakby coś, to zawsze nada się na prezent» itd.” (Żuchowska, 2013, s. 148).

z kolei status kliszy kulturowej. Świadomość kiczu [...] wytwarza się wraz z subiektywnym poczuciem z podobną kliszą... (Jaworski, 2013, s. 167–168).

Z przyjmowanej tu perspektywy poznawczej ujmowania uczestnictwa w kulturze jako zjawiska indywidualnego posiadającego charakterystykę kulturoznawczą i podmiotową całkowicie zgadzam się z autorem, gdy ten pisze

[...] kicz stanowi w takim ujęciu kategorię ściśle subiektywną – ściśle zależy bowiem od indywidualnego uświadamiania sobie skali wyeksplataowania określonego wzoru projekcyjnego, co z kolei w każdym przypadku uwarunkowane jest przez kompetencję kulturową odbiorcy... (Jaworski, 2013, s. 169–170)⁶.

Biorąc obecnie pod uwagę fakt, że w konstrukcji kompetencji kulturowej uwzględnić można kulturoznawcze (przedmiotowe) i psychologiczne (podmiotowe) charakterystyki uczestnictwa w kulturze (o którym pisałem wstępnie wcześniej), widoczne się staje, iż można także mówić o dwóch pojęciach kompetencji kulturowej: kulturoznawczym i psychologicznym (zob. Zamiara, 1989, s. 155–157).

Dla(czego) kicz (nie) uczy – próba dyskusji

Spróbuję obecnie wyróżnione wcześniej indywidualno-podmiotowe uwarunkowania poziomów uczestnictwa w kulturze złączyć z omówionymi formami i strategiami przejawiania się kiczu.

Upodobania podmiotu, skoro przejawiają się w powierzchownym, bezrefleksyjnym uczestnictwie, wydają się preferować kicz pretensjonalny, czy – jak powiedziałby M. Czerwiński – „potworkowaty” (Witkowski, 1997, s. 41). Będzie to

[...] kicz przejawiający się płytkimi, acz przesadnymi i gorącymi emocjami, łatwą krótkochwilną rozrywką, wielobarwnym, przejawającym, nieprawdziwym i banalnym obrazem sztucznego świata zapełnionego tandetnymi, jarmarczonymi przedmiotami... (Cackowska, 2014, s. 278).

Wytwarzają i umacniają „gust zmysłowy”, czy – jak to ujmuje Pierre Bordieu „barbarzyński” (Has-Tokarz, 2007, s. 215).

Z dokonanego wcześniej przeglądu sposobów rozumienia kiczu wynika, że antytetyczne jego postrzeganie jako absolutnego przeciwieństwa sztuki, na poziomie indywidualnego jego odbioru sugeruje, że upodobania nieodłącznie muszą się łączyć ze znikomą, czy wręcz żadną, kompetencją w sensie kulturoznawczym. Zauważmy bowiem, że kierowanie się upodobaniami czyni niemożliwym dystans, poczucie samoświadomości; raczej jest się pod dyktando kiczu, raczej jest się skazanym na niezdolność do niuansowania jakości estetycznej wytworów

⁶ Przytaczam za autorem instruktywny przykład: „O ile współczesna komedia romantyczna [...] nie będzie kiczem dla kogoś, kto ogląda tego typu historię po raz pierwszy, o tyle w oczach kogoś innego, kto identycznej narracji doświadczył już w wielu wytworach kulturowych, z o wiele większym prawdopodobieństwem uchodzić może ona za kicz...”, s. 170.

kulturowych, więcej: skazanym na uprzedmiotowienie. „Podobanie się” wytworów kulturowych, w tym kiczowatych, będące pewnym stanem emocjonalnym, pełnym szczerości, rozrywkowo-relaksacyjnym, jest ważniejsze od obecności w nich jakości artystycznych, estetycznych czy intelektualnych (Has-Tokarz, 2007, s. 210–211, zob. także, Nowak, 2011). Kierujący się upodobaniami uczestnik kultury nie rozpozna kiczu wziętego w nawias, cudzysłów, a więc swoistej metanarracji kiczu (kiczu wtórnego). Więcej, nie rozpozna kiczu podszywającego się pod sztukę wysoką, prezentowanego np. w mediach (w aurze strywalizowanego skandalu – medialnego właśnie) (Golka, 2013, s. 107, 113, 115).

Do tego upodobania podmiotu pozostawać mogą w związku z postawą podobania się, potrzebą przeglądania się w upiększającym zwierciadle (Witkowski, 1997, s. 59), bycia swoście „oryginalnym”.

Wartością naczelną nowej oryginalności jest nieustanna zmienność i pogoń za nowością. „Indywidualny styl” – niezwykle łatwo osiągalny – stał się zarazem bardzo łatwy do skopiowania. Nowa oryginalność różni się od starej przede wszystkim tym, że nic nie znaczy... (Światała, 2008, s. 157).

Rzecz jasna nie ma to wiele wspólnego z indywidualnością, tak jak pojmują ją filozofowie kultury (Kobylińska, 2010, s. 93).

Upodobania mogą się łączyć z kultem idola. Ponieważ

[...] mieć idola znaczy po części rezygnować z samego siebie. [...] Prawdziwy fan musi być wiecznie niedojrzały. [...] Fani to wyznawcy idola. Ich reakcje na kontakt z idolem bywają wręcz histeryczne, są niezwykle przeżyciem duchowym. Fani kochają idola, nawet gdy otwarcie ich krytykuje czy wręcz sztydzi z nich... (Światała, 2008, s. 158, 159).

Zwraca się uwagę, np. w odniesieniu do idoli muzycznych (by użyć dogodnego, acz niezgrabnego skrót), że im są okropniejsi, tym większą zyskują sławę i sympatię masowej publiczności. Oczekiwania fanów łączą się wtedy z zaznaniem oszołomienia, niekiedy zbliżającego się do samounicestwienia.

W wyniku zauroczenia wykonawcami i pędu do ich naśladowania oszołomienie przeradza się w zniszczenie. Dzieje się tak, gdy uczestnicy [...] tracą zdolność kontroli i możliwość samodzielnej rezygnacji z oszołomienia... (Filipiak, 2004, s. 56).

Ujęcie fana wyżej sugerowane wymaga jednak pewnego komentarza, bowiem w studiach kulturowych ujęcie fana nie jest bynajmniej jednolite. Choć Lawrence Grossberg powie, że fani to faktycznie audytorium biernych konsumentów, to amerykański kulturoznawca Henry Jenkins stoi na stanowisku oddzielenia fanów od „krajiny wspólności”.

Uważa on, że kultura fanów tworzy przestrzeń negacji „konwencjonalnych form kultury konsumpcyjnej”, gdzie „granice wyznacza odrzucenie pospolitych wartości i praktyk, celebrowanie głębokich emocji i namiętne wyrażanie upodobań”. Dysonans pomiędzy ruchem fanów a rozległym audytorium odbiorców mediów nie dotyczy wyłącznie intensywności odbioru. Jego różnice te należy rozpatrywać także „w kategoriach płytkości i pospolitości myślenia” (Has-Tokarz, 2007, s. 207).

Z kolei rodzima autorka na podstawie bezpośredniej obserwacji zbiorowości fanów i oceny ich wypowiedzi stwierdza, że kultura fanów to zbiorowość niejednolita i tylko jej część, tzw. liderów, czyli najbardziej aktywnych, włączyć można do kategorii znawców (Has-Tokarz, 2007, s. 207). Ta ostatnia kategoria wydaje się istotna w kontekście uczestnictwa kierowanego zainteresowaniami i zamiłowaniem i wróć do niej za chwilę.

Obecnie jednak na moment powrócę do kwestii uprzedmiotowienia. Być może mamy tu do czynienia z kolejną odsłoną zjawiska poddawania się gwałtowi estetycznemu. Wszak ten „trenowany” jest od wczesnego dzieciństwa,

[...] poprzez wystawiania dzieci na działanie wszechobecnego kiczu, zanurzenie ich w stworzonych przez dorosłych środowiskach banalizujących estetykę, codzienne ekspozowanie na skomercjalizowaną stylistykę ubrań, gadżetów i wnętrz, głównie przedszkolnych i wczesnoszkolnych, zabawek, filmów, programów telewizyjnych czy ilustracji w książkach. [...] Organizatorzy tego rodzaju dziecięcego świata czują się wręcz uprawnieni do takiej kreacji otoczenia dzieci przez dominujący dyskurs infantylności, traktujący je jako „wdzięczne stworzonka”, czyli wyolbrzymiony afektem dyskurs sentymentalizmu... (Cackowska, 2014, s. 275).

Gdyby jednak było tak, jak sugeruje autorka, to czy nadal zachowuje aktualność klasyczna sugestia S. Szumana, że dziecięce poczucie estetyki skłania się często ku kiczowi? A może rzecz całą dałoby się uogólnić, wysuwając tezę, że to upodobania (wtedy wiek nie miałby tu znaczenia) istotnie współgrają ze skłonnością do kiczu (zob. Wantuch, 2007, s. 433). Mielibyśmy tu do czynienia z zachowaniem owej dialektyki, o której wcześniej wspominałem.

Bo zgodnie z nią kicz gra upodobaniami podmiotu, a ten nic o tym nie wie, wiedzieć nie może/nie chce, a jednak skłaniać się doń może. Kryterium upodobania zastosowane do kiczu pozwala powiedzieć – ponownie za Bursztą – że jego odbiorca (kierujący się upodobaniami właśnie) decyduje – paradoksalnie – o nieistnieniu kiczu (w jego świadomości), choć faktycznie jest weń zanurzony i przezeń zniewolony i, być może, zeń zadowolony, a w skrajnej postaci – entuzjastycznie oszołomiony.

Ale może jest i tak, że w myśleniu kierowanym upodobaniami (a rzecz nie dotyczy tylko dzieci) sztuka i kicz zlewają się do tego stopnia, iż sprawiają wrażenie, jakby były tym samym, dotyczyły tego samego. Powszedniość uwidacznia się w uczestnictwie uzależnionym od

[...] czynników sytuacyjnych, w różnorodnych, rozproszonych i niekonsekwentnych wyborach, świadczących bardziej o upodobaniach niż zainteresowaniach... (Has-Tokarz, 2007, s. 217).

Zaś gdyby posłużyć się analizą P. Jaworskiego, uzasadniona stanie się sugestia, że podmiot kierujący się upodobaniami – skoro praktycznie nie czerpie z żadnej ważkiej wiedzy kulturowej – nie bardzo orientuje się w sposobach ogólnego odczytywania kiczu, w jego kontekstualnym charakterze, a już tym bardziej

w odczytywaniu danych wytworów kulturowych, poprzez ich rekontekstualizację (Jaworski, 2013, s. 166).

Jeżeli w przypadku uczestnictwa kierowanego upodobaniami kicz „ogrywa” podmiot, to z kolei w kontekście kierowania się przezeń zainteresowaniami i zamiłowaniami rozpocząć on może „grę o kicz” i „grę kiczem”, a to głównie za sprawą poddania go intelektualnej (zróżnicowanej co do zakresu i głębi) i emocjonalnej kontroli (w jakimś zakresie), których najwyższym poziomem zdaje się być znawstwo.

Skarnawalizowany charakter kiczu nie musi znikać w przypadku zainteresowań, czyli jego odbiorowi towarzyszyć może afirmujący go śmiech z elementem poznawczym, ograniczonym niekiedy tylko do świadomości reguł zabawy. Tak scharakteryzowałbym najniższy stopień zainteresowań widoczny np. wśród fanów kina kiczowatego, a dokładniej różne sposoby uprawiania przez nich zabawy w „złe filmy”. Istotne jest tu to, że nie interesują ich konkretne złe filmy, ale złe filmy jako zjawisko filmowe. Dlatego stosują oni amatorskie wyjaśnienie (dlaczego takie są) podporządkowane zabawie, przyjemności. Podobnie w przypadku kina kultowego. Andrzej Pitrus stwierdza, że kino to nie potrzebuje postaci uosabianej przez dysponującego dużą wiedzą krytyka filmowego, raczej takiej, która wyróżnia się tym, że wie, jak dostarczyć innym dobrej zabawy (Wasiak, 2008, s. 180).

Śmiech afirmujący kicz da się przemienić w śmiech ambiwalentny, objawiający dostrzeżenie i zrozumienie głębszych sensów za niekiedy pozornie kiczowatą formą obiektów, wytworów czy utworów (zob. Grad, 2004, s. 18). Ale też strategia odbioru zakładać musi już inną świadomość podmiotu, np. widza – pozostając przy kinie. Wyobraźmy go sobie jako czytelnika recenzji „Trędowatej” Antoniego Słonimskiego”.

Ludzie, którzy przeszli przez *Trędowatą*, są jak potępienicy, którym dane jest wyrwać się z ognia piekielnych i dostać się do nieba prawdziwej sztuki. Porównanie to jest może niezupełnie ścisłe, w piekle bowiem dzieje się mnóstwo ciekawych rzeczy i na pewno nie ma takiej nudy, która króluje w *Trędowatej*. Film ten pozbawiony jest zupełnie akcji. Stado nudnych i nudzących się wałkonii przewala się z ogrodu do salonu i z salonu do ogrodu. Od czasu do czasu jakiś wałkon siada na konia albo spada z konia. [...] Kinematograf powiększył głupotę tej powieści do rozmiarów kosmicznych. I nie będzie sprawiedliwości, dopóki ktoś nie zrobi z tego filmu potężnej humorystycznej parodii. *Trędowata* niesłychanie prosi się o taką parodię, zresztą łatwą do urzeczywistnienia. Wystarczy bowiem przesłać ten obraz za granicę, aby wywołać huragany śmiechu... (Wasiak, 2008, s. 170).

A ogólniej – śmiech ambiwalenty, to śmiech kontestatyczny; zainteresowany dysponuje już wiedzą pozwalającą na dostrzeganie, ale też i kwestionowanie obiegowych prawd na temat kiczu oraz docierania do ukrytych dla „zwyčajnego”, czyli kierującego się wyłącznie upodobaniami, uczestnika kultury. Zatem zauważalna staje się różnica w posiadanej kompetencji kulturowej związanej z kulturoznawczą charakterystyką uczestnictwa.

Recz jasna nie zawsze musi tu występować postawa krytyczna, lecz z całą pewnością obecny będzie dystans. Prześlędę to na przykładzie zjawiska zwa-

nego ekokiczem, o którym pisze Anna Nacher. Traktując kicz jako formę uczestnictwa komunikacyjnego (przesunięcie kiczu ze sfery czysto estetycznej w obszar komunikacji, czyli współdzielenia wrażeń, w rozpowszechnianiu których główną rolę pełnią media), autorka konstatuje:

Nie zawsze brak krytycyzmu będzie oznaczał brak dystansu; sądzę, że podejście krytyczne polega obecnie raczej na dostrzeganiu wielu złożonych kontekstów, na postrzeganiu czegoś więcej, niż sam obiekt/działanie/zakup. Kicz zawiera się nie tyle w perfekcyjnie opracowanym, zgodnym z regułami profesjonalnymi obrazie, jakim posługuje się przekaz reklamowy – ile w przyzwoleniu na logikę jego działania, a ta logika rzadko każe iść pod prąd proponowanego odczytania. Nie zawiera się ono w samym „znaczeniu” obrazu [...], ale w postawie, która każe nam na tym obrazie poprzestać. Wyłączyć z kontekstu. Poprzestać na metonimii. W warunkach współczesnej kultury konsumpcyjnej, dla której kluczowym pojęciem jest zagadnienie marki, postawa krytyczna oznaczałaby to także, że nie poprzestajemy na etykietach. Nieufność wobec nich jest zrozumiałym elementem praktyki krytycznej... (Nacher, 2012, s. 171–172).

Przejdźmy do kategorii znawców, którymi w pierwszym rzędzie zdają się być osobami kierujące się zamiłowaniem. Kim jest znawca?

Zdaniem części autorów znawca, to człowiek zawodowo związany z kulturą (sztuką): twórca, krytyk, badacz, nauczyciel polonista, działacz kultury, bibliotekarz, a oprócz tego: miłośnik, erudyta, maniak, pasjonat (Has-Tokarz, 2007, s. 207). Znawców znamionuje określony typ żarliwości intelektualnej, poszukiwanie zachwycenia, bezinteresowności, swoisty szacunek dla tradycyjnych wartościowań i wielkości.

Są to ludzie, którzy[...] zawdzięczają tożsamość dialogowi z arcydziełami, procederowi ich kreowania (Has-Tokarz, 2007, s. 211).

Ich wybory podporządkowane są naczelnemu kryterium arcydzieła. W grę wchodzi wybór utworów należących do kręgu sztuki wysokiej, spełniające warunki doskonałości, o którym decydują standardy sztuki i oryginalności dzieła. Sytuację znawcy charakteryzuje brak wyraźnej granicy między bezinteresownym uczestnictwem w kulturze a uczestnictwem profesjonalnym. Wszyscy oni preferują książkę; jest to środek przekazu stale obecny w codziennym doświadczeniu, zaś lektura zajęciem niezwykłym, oczywistym i naturalnym (Has-Tokarz, 2007, s. 209, 211).

W świetle powyższych rozróżnień nie ma się co łudzić – znawcą kiczu zostać nie można; kicz nie ma racji bytu w zbiorowości znawców. Bo oni są „arystokratami” kultury, albo inaczej: jej „kapłanami”.

A jednak z taką koncepcją znawstwa i co z nim związane podmiotowo – zamiłowań, można polemizować. Bo obok „kapłana” może istnieć inny znawca. Pewną podpowiedź dla charakterystyki owego „innego” znawcy znajduję u polskich noblistów, Wisławy Szymborskiej i Leszka Kołakowskiego⁷.

⁷ Nie popełniam błędu, mówiąc o L. Kołakowskim jako o nobliście. Jak wiadomo otrzymał on nagrodę J. Klugego za twórczość filozoficzną – odpowiednik nagrody noblowskiej.

Stosunek W. Szymborskiej do kiczu (który chcę jednak nazywać znawstwem w innym znaczeniu, o którym wspomniałem wcześniej, a więc nie „arystokratycznym” i nie „kapłańskim”) próbuję przedstawić w trzech przybliżeniach.

Przybliżenie pierwsze

M. Rusinek, wieloletni sekretarz W. Szymborskiej (a miał nim być tylko przez trzy miesiące), autor książki *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, która ukazała się cztery lata po Jej śmierci, w rozmowie radiowej na temat „słabości” noblistki do kiczowatych przedmiotów, które otrzymywała w prezencie, mówi:

Najbardziej kiczowate przedmioty od razu trafiały do kosza, nieco mniej tandetne Szymborska przekazywała dalej, a najciekawsze zachowywała dla siebie. Jestem dumny, że znalazła się wśród nich chodząca, nakręcona zakonnica, którą kupiłem kiedyś w Londynie w sklepie z dziwnościami. Szymborska stawiała ją na stole podczas spotkań towarzyskich, gdy konwersacja nieco opadła...⁸

Przybliżenie drugie

A. Bikont i J. Szczęsna w pierwszej książce o W. Szymborskiej przytaczają jej opinie o kiczu:

Można mieć dobry i zły gust jednocześnie. Rzecz w tym, żeby wiedzieć, który w jakiej sytuacji uruchomić. [...] Z kiczem jak z tygrysem. Póki żyw, przepędza się go bezlitośnie. Kiedy już martwy, jego wyprawiona skóra staje się ozdobą salonu, wszyscy cmokają, jaki wspaniały tygrys i głaszczą go po głowie [...] Kicz im gorszy, tym lepszy, to znaczy zabawniejszy... (Bikont, Szczęsna, 1997, s. 178).

Przybliżenie trzecie

A. B. Maj w rozmowie z M.I. Niemczyńską charakteryzuje W. Szymborską w taki sposób, że jej stosunek do kiczu określiłbym jako wpisujący się w ogólną filozofię życiową i Jej osobowość, to znaczy, że nie był on „dziwactwem”, „czym nienormalnym”, „odskocznią”, „przerywnikiem” w działalności twórczej.

[...] W zamiłowaniu Wisławy do kiczu [w tym przypadku filmowego, związanego z serialami brazylijskimi – uzup. moje A.P.] było coś tajemniczego, wieloznacznego. W kiczu również objawia się jakaś prawda.

Potem już zresztą prawie nie oglądała telewizji. Kwintesencja chamstwa i głupoty, którą się stała współczesna telewizja – to już jej nie bawiło. Podobnie kolorowe pisma czy popularne dzienniki. [...]

W jednym z tomików WS napisała mi: „Kochany Bronusiu, wybaczam Ci wszystkie wady, których nie masz”; nawet w tak błahym tekściku potrafiła umieścić jakiś typowo „szymborski”, paradoksalny, ironiczny koncept: we wszystkim – od największych wierszy po zwyczajną rozmowę – była „cała ona”, była niezwykle mocną, jednorodną osobowością. [...]

⁸ Rozmowa z Michałem Rusinkiem wokół książki *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej* <https://www.polskieradio24.pl> [dostęp: 1.02.2016].

WS była [...] pozbawionym złudzeń co do ludzkiej kondycji i bezsensu tego, co się z nami dzieje, surowym mędrcom. Niby to psi obowiązek człowieka – być surowym mędrcom pozbawionym złudzeń. Ale ona obok surowego mędrca była również radosną, głodną świata dziewczynką, niesamowicie ciekawą świata we wszystkich jego przejawach, zdolną i wciąż gotową do najczystszych zachwyty, zdumienia, entuzjazmu. To niewiarygodne, nigdy z czymś takim się nie spotkałem. Z takim połączeniem pesymistycznie nastawionej do ludzkiej natury przenikliwej, bezlitosnej mądrości i dziecięcej, czyli prawdziwie poetyckiej, ciekawości świata.

[...] WS miała wrażliwość, uważność, czułość i czujność intelektualną, która dawała jej tak świeże, tak cudowne spojrzenie na wszystko co nas otacza, na ten zachwycający koszmar. [...] Była mędrcom i dzieckiem... (Niemczyńska, 2013, s. 24–25).

Teraz Leszek Kołakowski. Chciałbym przywołać Jego myśli dotyczące filozofii kapłanów i filozofii błaznów, a następnie wykorzystać je w rozróżnieniu „innego” znawstwa.

Kapłan jest strażnikiem absolutu i tym, który utrzymuje kult dla ostateczności i oczywistości uznanych i zawartych w tradycji. Błazen jest tym, który wprawdzie obraca się w dobrym towarzystwie, ale do niego nie należy i mówi mu impertynencje; tym, który poddaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste. Nie mógłby jednak tego czynić, gdyby sam do dobrego towarzystwa należał; on musi być na zewnątrz, oglądać towarzystwo z boku, wykrywać nieoczywistości jego oczywistości i nieostateczność jego ostateczności. Zarazem musi się w dobrym towarzystwie obracać; dzięki temu zna świętości, ale ma też okazję prawnienia impertynencji (Kołakowski, 2010, s. 78).

Jeżeli teraz umówimy się, że „kapłan” i „błazen” posiadają to coś, co wcześniej określone zostało jako znawstwo, to pierwszy wykorzystuje jako jego niepośledni składnik tradycję, drugi – nieufność wobec niej. Z tym, że pierwszy będąc „arystokratą” dokonuje operacji na umysłach innych „obrozą katechizmu”, drugi – „igłą szyderstwa”, ale też żartu, anegdoty, fececji, przysłowia, humoru (w każdym razie zdystansowania wobec własnego znawstwa).

Gdyby powyższe rozważania odnieść do sztuki i kiczu, wtedy być może L. Kołakowski zgodziłby się z następującą konkluzją, którą zamykam rozważania.

Filozofia błaznów demaskuje jako wątpliwe to, co uchodzi w oczach kapłanów sztuki za niewzruszone. W zależności od miejsca i chwili myśl błazna może poruszać się po wszystkich ekstremach myślenia, bo świętości sztuki dziś mogą być paradoksami. Postawa błazna jest stałym wysiłkiem refleksji nad możliwymi racjami idei przeciwstawnych dotyczących sztuki i kiczu; nie przyjmuje jej z przekory, ale z zamiłowaniem do nieufności wobec wszelkich ustabilizowanych rozstrzygnięć, z zamiłowaniem do pluralizmu świata (kultury, sztuki) i indywidualności ludzkiej (Kołakowski, 2010, s. 79–80). Znaczący kapłan i znaczący błazen; konflikt pomiędzy nimi wydaje się nieunikniony i może przypominać

[...] ścieranie się nieznosnych cech wieku dojrzenia z nieznosnymi cechami demencji; różnica polega na tym, że tylko pierwsze są uleczalne... (Kołakowski, 2010, s. 80).

Bibliografia

- Bikont, A., Szczęsna, J. (1997). *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bortnowski, S. (2007). Wartościowanie poza kontrolą, czyli pamflet na najnowszą sztukę plastyczną. W: B. Myrdzik, I. Morawska (red.), *Czytanie tekstów kultury. Metodologia. Badania. Metodyka* (s. 274–289). Lublin: Wyd. UMCS.
- Burszta, W.J., Piątkowski, K. (1994). *O czym opowiada antropologiczna opowieść*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Burszta, W.J., Januszkiewicz M. (2010). Słowo wstępne: Kłopot zwany kulturoznawstwem. W: W.J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturoznawstwo – dyscyplina bez dyscypliny?* (s. 5–22). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Cackowska, M. (2014). Wzrastać radośnie w przedszkolnym i szkolnym kiczu. Pytania o współczesną alfabetyzację wizualną dzieci. W: D. Klus-Stańska (red.), *(Anty)edukacja wczesnoszkolna* (s. 273–289). Kraków: Wyd. Impuls.
- Filipiak, G. (2004). Muzyka – zabawa i oszołomienie. W: J. Grad, H. Mamzer (red.), *Ludyczny wymiar kultury* (s. 51–64). Poznań: Wyd. Naukowe UAM.
- Golka, M. (2013). Skandal artystyczny. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 103–116.
- Grad, J. (2004). Problem karnawalizacji kultury współczesnej. W: J. Grad, H. Mamzer (red.), *Ludyczny wymiar kultury* (s. 3–21). Poznań: Wyd. Naukowe UAM.
- Grad, J. (2005). Uczestnictwo w kulturze artystycznej społeczeństwa polskiego i jego uwarunkowania. W: J. Grad, U. Kaczmarek, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu* (s. 43–90). Wyd. 3 poprawione i uzupełnione. Poznań: Wyd. Naukowe UAM.
- Has-Tokarz, A. (2007). Nieprofesjonalistów i znawców czytanie tekstów (kultury). O demokratycznej i arystokratycznej postawie odbiorców wobec literatury/sztuki. W: B. Myrdzik, I. Morawska (red.), *Czytanie tekstów kultury. Metodologia. Badania. Metodyka* (s. 205–118). Lublin: Wyd. UMCS.
- Jachimowicz, D. (1991). Pop-Art a postmodernizm. W: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne* (s. 92–111). Warszawa: Instytut Kultury.
- Jaworski, P. (2013). Kicz w trzech odsłonach. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 153–174.
- Kobylińska, E. (2010). Nauki o kulturze i przyszłość filozofii. W: W. J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturoznawstwo dyscyplina bez dyscypliny?* (s. 84–102). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Kołąkowski, L. (2010). *Nasza wesola Apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*. Wybór i układ Z. Mentzel. Kraków: Wyd. Znak.
- Leszczyński, A. (2005). Koniec kiczu. *Wiedza i Życie*, 12, wiz.pl [dostęp: 11.12.2020].

- Łaszczyk, M. (2008). Bez-granicze kiczu. W: E.A. Sekuła, W.J. Burszta (red.), *Kiczosfery współczesności* (s. 48–56). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Michalik, J. (red.). (2011). *Kultura i metoda*. Warszawa: Eneteia Wyd. Psychologii i Kultury.
- Nacher, A. (2012). *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*. Poznań: Wyd. Galeria Miejska Arsenal.
- Nowak, M. (2011). Mistyka – sztuka – kicz. Metoda rozpoznawania autentyczności. W: J. Michalik (red.), *Kultura i metoda* (s. 199–211). Warszawa: Eneteia Wyd. Psychologii i Kultury.
- Onfray, M. (2010). *Antypodręcznik filozofii. Lekcje sokratejskie i alternatywne*. Warszawa: Wyd. Czarna Owca.
- Ożóg, K. (2007). Nowy świat kultury – hiperrzeczywistość i jej znaki. W: B. Myrdzik, I. Morawska (red.), *Czytanie tekstów kultury. Metodologia. Badania. Metodyka* (s. 9–21). Lublin: Wyd. UMCS.
- Poprzęcka, M. (1998). *O złej sztuce*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Rubacha, K. (2003). Nowe kategorie pojęciowe teorii wychowania. W: Z. Kwieciński, B. Śliwerski (red.), *Pedagogika* (s. 59–67). t. 2, Warszawa: PWN.
- Rusinek, M. (2016). Szymborska ofiarą namiętności do kiczu. Rozmowa wokół książki „Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej”; <https://polskie-radio24.pl> [dostęp: 1.02.2016].
- Rychlewski, M. (2008). Kiczosfery muzyki popularnej. W: W.J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności* (s. 25–34). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Sarzyński, P. (2016). Kicz jest wszechobecny: nie tylko w sztuce; www.polityka.pl/tygodnik/kultura [dostęp: 18.12.2016].
- Sekuła, E. (2008). Kicz jako źródło radości. W: W.J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności* (s. 35–47). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Sołodki, P. (2016). O doświadczeniu guilty pleasure; <http://ekrany.org.pl/> [dostęp: 13. 11.2020].
- Światała, A. (2008). Gra w autentyczność. Rola indywidualności we współczesnej kulturze masowej. W: W.J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności* (s. 148–165). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Wantuch, W. (2007). Ilustracje tomików dla dzieci jako wprowadzenie do lektury. W: B. Myrdzik, I. Morawska (red.), *Czytanie tekstów kultury. Metodologia. Badania. Metodyka* (s. 425–436). Lublin: Wyd. UMCS.
- Wasiak, P. (2008). So Bad...It's good – obcowanie z filmowym kiczem. W: W.J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności* (s. 166–182). Warszawa: Wyd. SWPS.
- Welsch, W. (1999). Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy. W: K. Zamiara, M. Golska (red.), *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne* (s. 13–52). Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora.

- Witkowski, L. (1997). Ambivalencja kiczu jako wyzwanie w kulturze. (Elementy meta-pedagogiczne w ilustracjach nie tylko estetycznych). W: Z. Kwieciński (red.), *Nieobecne dyskursy* (s. 30–76). Cz. 5. Toruń: Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Zamiara, K. (1989). Kompetencja jako wiedza. W: T. Kostyrko, A. Szpociński (red.), *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe* (s. 155–169). Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Zamiara, K. (1993/95). Konstrukcja podmiotu w społeczno-regulacyjnej teorii kultury. W: K. Zamiara (red.), *Humanistyka jako autorefleksja kultury* (s. 63–71). Poznań: Wyd. CIA BOOKS.
- Żuchowska, G. (2013). Kicz – przegląd koncepcji teoretycznych i propozycja definicji do celów badawczych. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 131–151.

Why (what) does(n't) kitsch teach?

Summary

The aim of the article is to draw attention to kitsch as a category in the field of social sciences and humanities with appropriate implications for the pedagogical discipline I place the problem of kitsch within a specifically understood and cultivated cultural studies reflection. The system of concepts necessary for this embedding is presented in the following order: culture – art – participation in culture (art) – introduction to participation in culture (art). In the adopted perspective, delineating the boundaries between “art”, “bad art”, “anti-art”, “kitsch” is not very attractive. This problem is relieved of unnecessary tensions. The key here is the way of understanding the concept of culture, which implies an appropriate way of understanding art and, consequently, participation in and introduction to culture (art) (which is the primary function of education). The aim of the publication is to familiarize the reader with various ways of thinking about kitsch and to invite him to discuss it.

Keywords: culture – art – kitsch – participation in culture (art).