

JULIUSZ IWANICKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Katedra Religioznawstwa i Badań Porównawczych
e-mail: iwanicki@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-9391-1545

Między historyzoficznymi krytykami a próbami estetyzacji kultury popularnej

Abstract. *The article reflects various historiosophic criticisms of mass culture. The author from the elitist position criticized the change of society towards massification. In this trend you can also locate the philosophy of Theodor Adorno, who from the leftist positions criticized the “cultural industry” and the resulting form of “false consciousness.” In the further part of the text, reference was made to the category of “games” developed by Johan Huizinga, as well as the theory of Bakhtin’s carnival. Thus, the thesis was accepted that the tendency to play, firstly, is a constant cultural propensity for man, and secondly a new variation of this inclination is part of contemporary mass culture, including memes. In the part devoted to the aesthetization of popular culture, attention is paid to the phenomenon of pop art, which is partly the source of contemporary memes. What connects these two phenomena is not only the tendency to process and reproduce pictures, but also the ironic intentions of the creators, the desire to play with the existing cultural code.*

Keywords: *philosophy of culture, game, pop-art, memes*

Wstęp

Według Neila Postmana historyczne i filozoficzne źródła rozwoju społeczeństwa masowego można odszukać w epoce Oświecenia¹. Przyjęcie ideałów postępu oraz wiary w rozwój ludzkości, wraz ze stopniowymi procesami demokratyzacji, jakie nastąpiły w Europie Zachodniej po Rewolucji Francuskiej, a później Wiośnie

¹ N. Postman, *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąc, PIW, Warszawa 2011, s. 24.

Ludów, doprowadziło do uwolnienia impulsu rozwojowego i zmiany tożsamości w społeczeństwach zachodnich, z których znaczna część obywateli była w dużej mierze wykluczona przez większość dziejów. Stopniowa emancypacja poszczególnych grup tożsamościowych – najpierw białych mężczyzn z nizin społecznych, a pod koniec XIX wieku kobiet², doprowadziła do umasowienia zachodnich społeczeństw i odejścia od większości ideałów elitarystycznych i arystokratycznych (choć nie likwidacji wszystkich różnic ekonomicznych). Niedoszacowany w historii idei pozostaje wpływ liberalizmu, szczególnie w jego europejskim wydaniu, który również miał wpływ na powyższe przemiany³. Dla konserwatystów, szczególnie chrześcijańskiej proveniencji, historiozoficzne konsekwencje zmian w Europie wiążą się przeważnie z tradycjonalistyczną krytyką prawie wszystkich zmian społecznych, zniszczeniem starych wartości i ładu, jaki funkcjonował w Europie przez wiele stuleci⁴. Dla ich przeciwników właściwy postęp zaczął się dopiero po kolejnych rewolucjach i zmianach, które doprowadziły do trwałych przeobrażeń społecznych, likwidujących wpływ krytykowanych barier i przesądów⁵. Postman pisał, iż już pod koniec XVIII wieku pojawiły się obawy o to, czy postęp niesie za sobą same korzyści, stąd epoka Oświecenia nie jest wcale jednoznacznie ideowo zamkniętym okresem⁶. Zdaniem tego krytyka kultury wiele nadziei i obaw związanych z postępem zostało już w załączku wtedy zaprezentowanych, a dalszy rozwój idei w czasach nowożytnych i współczesnych wypływał z podstawowych, lecz twórczych sprzeczności tego okresu. Natomiast Leszek Kołakowski zauważył w jednym ze swoich wczesnych tekstów, iż podstawowa różnica między tymi opcjami aksjologicznymi (postępem i tradycją) polega na chęci do zmiany w imię lepszej przyszłości bądź zatrzymania transformacji w kulturze i społeczeństwie na rzecz utrzymania porządku⁷.

1. Historiozoficzne krytyki kultury masowej i popularnej

Podział na zwolenników i przeciwników rozwoju społeczeństwa masowego oraz wypływającej z niego kultury masowej nie jest jednoznaczny. Po stronie „tra-

² M. Perrot, *Moja historia kobiet*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2006, ss. 190-206.

³ Z. Drozdowicz, *Essays on European liberalism: history and ideology*, LIT Verlag, Wien 2013, ss. 7-8.

⁴ L. Mezzadri, *Rewolucja francuska a Kościół*, tłum. E. Łukaszyk, WAM, Kraków 2007, ss. 130-140.

⁵ T. Buksiński, *Moderność*, Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2001, ss. 175-198.

⁶ N. Postman, *W stronę XVIII stulecia...*, s. 42. Zapomnianym epizodem, uświadamiającym, jak wczesne były lęki przed postępem oraz techniką, był angielski ruch luddyzmu. Zob. T. Łach, *Strach przed postępem – kilka uwag o nurtach antytechnicznych*, „Kultura i Wartości” 4/2012, <http://kulturaiwartosci.umcs.lublin.pl/numery-archiwalne/numer-42012/> [dostęp: 06.06.2018].

⁷ L. Kołakowski, *Sens ideowy pojęcia lewica*, „Aneks” 2/1973, s. 138, <https://aneks.kulturaliberalna.pl/archiwum/sens-ideowy-pojecia-lewica/> [dostęp: 16.07.2018].

dycjonalistycznych” przeciwników można ulokować zarówno przedstawicieli konfesyjnych, jak i świeckich pisarzy oraz myślicieli. Sięgając w głąb historii kultury masowej i jej recepcji w ideach europejskich, warto nawiązać do refleksji hiszpańskiego pisarza José Ortegi y Gasseta. W *Buncie mas*, powstałym w 1929 r., analizował on kategorię „tłumu”, wcześniej niewidocznego, usuwanego z głównego nurtu sztuki i kultury. Według tego autora skutek rozwoju hiperdemokracji, połączonego z przekonaniem mas o możliwości narzucania swojej mocy mniejszościom oraz dotychczasowym elitom, doszło do swoistej dominacji „tłumu” w kulturze i społeczeństwie.

Ortega y Gasset pisze o tym, jak zmieniała się i rozrastała aglomeracja oraz miasto w jego czasach, pomimo ubytków ludności w niektórych metropoliach po I wojnie światowej. Dzieląc się obserwacjami, pisał, że te same osoby, które w czasach przed Wielką Wojną wiodły oddzielny żywot, w pewnej izolacji od innych, w ciągu kilkunastu lat zaczęły zapełniać miejsca, w których niegdyś nie były – autorowi chodziło m.in. o kawiarnie i teatry.

Jednocześnie hiszpański myśliciel zauważył, iż od 1800 do 1914 r. ogólna liczba ludności Europy wzrosła – według jego danych, z 180 do 460 milionów. Już ta skala eksplozji populacyjnej w tej cywilizacji, zdaniem autora świadczy o niebywałej wręcz ekspansji „mas”, co przygotowuje grunt pod dominację kultury masowej. Jeśli do tego dodać postęp industrializacji, urbanizacji, medycyny oraz stopniowe poszerzenie demokracji liberalnej, można lepiej zrozumieć procesy umasowienia twórczości XX wieku.

Krytyka Ortegi y Gasseta posiada znamiona elitarystyczne i arystokratyczne. Posądza on wielu przedstawicieli „mas” o braki intelektualne i niedostatki w wykształceniu, a także nieumiejętność zachowania właściwych manier. Rysuje wizję przyszłego upadku Europy, która – jego zdaniem – podobnie jak niegdyś Imperium Rzymskie dokona kresu dziejów, jeśli pozwoli się zdominować przez nieprzewidywalne i prymitywne masy. Charakterystyczny dla myślenia historiozoficznego Ortega y Gasseta jest następujący cytat:

Pragnęli, by każdy przeciętny człowiek poczuł się panem [...] nie powinni się teraz dziwić [ludzie postępu, liberałowie – J.I.], że zachowuje się po pańsku, że żąda dla siebie udziału we wszystkich przyjemnościach, że z pełnym zdecydowaniem narzuca innym swoją wolę, że odrzuca wszelką służalczość, że nikogo się nie słucha, że dba o swoje interesy i swój wolny czas, że przykłada dużą wagę do stroju: są to pewne odwieczne i niezienne cechy idące w parze ze świadomością pańskości. Obecnie zaczynają to być cechy człowieka przeciętnego, masy⁸.

W istocie krytyka mas Ortegi y Gasseta jest podobna do wcześniejszej, Nietzscheańskiej krytyki estetycznej upadku mieszczaństwa niemieckiego, twierdzącej, iż „mali ludzie” zdominowali wyobraźnię artystyczną i społeczną współczesnej kultury⁹.

⁸ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 2002, ss. 22-23.

⁹ „Albowiem dziś mali ludzie panami się stali: każą oni wszyscy uległość, przestawianie się na małym, roztropność, pilność, oraz to długie »i tak dalej«” małych cnót. Wszystko, co kobiece,

Hiszpański intelektualista zwraca również uwagę na inne aspekty dominacji mas w ówczesnej kulturze. Wzrost produkcji przemysłowej umożliwił napędzanie potrzeb konsumpcyjnych, a także afirmację iluzji samonasywienia poszczególnych jednostek z tłumu. Pojawiły się nowe formy zabawy i rozrywki, niegdyś niedostępne osobom z nizin społecznych. Na ten ilościowy rozrost twórczości wpływ miał zdaniem Ortegi y Gasseta rozwój mediów, takich jak: kino, ilustrowane gazety, plakaty, reklamy i afisze, które wywoływały wrażenie szczęścia w umyśle przeciętnego człowieka, wynikającego z mitu o niespełnionych możliwościach, jakie czekają ludzi w epoce masowości i rozwoju technologii. W tej interpretacji „człowiek przeciętny” żyje w sferze materialnej, charakteryzującej się dużo większym dobrobytem i bezpieczeństwem ekonomicznym niż ludzie z poprzednich stuleci, ale przez to odzwyczajają się od mierzenia z trudnościami i problemami życia współczesnego.

W tak zarysowanej koncepcji jednostka nie posiada wdzięczności dla poprzedników, którzy zbudowali zręby nowej cywilizacji, a co za tym idzie, wypowiada coraz więcej żądań i potrzeb. Ortega y Gasset porównuje poszczególnych przedstawicieli tłumu do psychiki rozpieszczonych dzieci, chronionych przed ograniczeniami zewnętrznymi. W następstwie podobnie jak mali i trudni wychowankowie traktują otaczający ich świat jako „oczywisty”, kręcący się wokół nich, niczym Ptolomeuszowe słońce, podobnie tłum w epoce kultury masowej traktuje swój świat jak pewny, nie odczuwając potrzeby wnikięcia w poprzedzające go procesy historyczne. Zdaniem Ortegi y Gasset, piszącego przed II wojną światową, bolszewizm i faszyzm stanowiły pewien szczególnie przykładowy regres, wynikający z masowości ówczesnej kultury. Obie ideologie, zdaniem autora, są z założenia antyhistoryczne, zatem tworzone przez ludzi z mas, pozbawionych pamięci i świadomości historycznej. W ten sposób popełniano błędy, nie wyciągając wniosków z wcześniejszych rewolucji¹⁰.

Krytyka społeczeństwa masowego powstała również w XX-wiecznej szkole frankfurckiej. Dla Theodora W. Adorno (oraz jego współpracowników) rozwój kultury masowej doprowadził do powstania „przemysłu kulturalnego”. Przedmiotem zarzutów Adorno nie stały się jednak same masy, lecz produkty konsumpcyjne dla mas, nieposiadające według niego żadnej wartości. Frankfurczyk uważał, że właściwym adresatem „właścicieli” kultury masowej nie jest przeciętny konsument, lecz zamaskowana ideologia, zniewalająca osoby zauroczone dobrami „przemysłu kulturalnego”. Lekka i przyjemna sztuka zakłamuje prawdziwą rzeczywistość, wprowadza pozory i zachęca do traktowania estetyki w kategoriach nienasywienia (odbiorca wciąż pragnie nowych wrażeń zmysłowych). W rezultacie, zdaniem

co ze służalczego pochodzi rodu, zwłaszcza ta motłochu mieszanina: panem doli człowieczej stać się to wszystko chce”. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i nikogo*, tłum. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 260.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, ss. 60 i 97-98.

Adorno i innych przedstawicieli marksistowsko-psychoanalitycznej szkoły frankfurckiej, dochodzi do nieuchronnego stępienia zmysłów widzów, ich infantylnizacji i osłabienia rozumu. Odwołując się do myśli Karola Marksa, autor mówi tu o stwarzaniu dla mas „falszywej świadomości”, obcej prawdziwej sytuacji klas pracujących. Niezgoda Adorno na rozwój „fabryki snów” i potężnej kinematografii hollywoodzkiej, jakiej był świadkiem w swoich czasach jest radykalna i przypominająca, przy zachowaniu wszystkich różnic, kategoryczność oraz surowość Platona względem zwodniczej sztuki¹¹. Można jednak zrozumieć perspektywę historyczną Adorno, dla którego główną traumą pokoleniową było wydarzenie Holocaustu. Jak pisał marksista: „Wszelka kultura po Oświećcieniu, włącznie z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem”¹².

Uzasadniając tę myśl na gruncie powyższej argumentacji szkoły frankfurckiej, niezgoda Adorno wynikała z tego, że rozum poznający uniwersalne prawa rządzące światem miał wyzwolić ludzi z wszelkich opresji i niesprawiedliwości, zgodnie z klasycznymi hasłami Rewolucji Francuskiej (odczytywanymi jednak bardzo różnie – w zależności od orientacji liberalnej bądź konserwatywnej)¹³. Tymczasem zdaniem niemieckiego krytyka kultury XX-wieczna nowoczesność doprowadziła do powstania patologii oświeceniowego rozumu – narodowego socjalizmu i faszyzmu (tu jego konkluzje były podobne do Ortegi y Gasset). Pomimo zniszczenia ideologii nazistowskiej, niemieccy intelektualiści orientacji lewicowej nie wyrażali zadowolenia ze stanu kultury powojennej w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. W jednym z podrozdziałów swojej pracy zatytułowanym *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo* Adorno i Horkheimer wskazywali na kilka cech tego zwodniczego, ich zdaniem, przemysłu¹⁴.

W przytaczanej koncepcji, choć dla odbiorców ówczesna kultura masowa jawiła się jako atrakcyjna w swojej warstwie wizualno-dźwiękowej, to wprowadzała ich jednocześnie w poważny błąd – iluzję wspomnianej „falszywej świadomości”, polegającej na tym, iż potencjalny konsument zamiast widzieć w mediach i kulturze narzędzie władzy i panowania, zaczął utożsamiać je z narzędziem emancypacji, nowego wyzwolenia. Widz, oglądając film czy słuchając radia, ma czuć, z perspektywy właściciela przemysłu kulturalnego, radość z tego, co odbiera, nawet jeśli nie jest to autentyczna, lecz zafałszowana świadomość. Tym samym konsumenci zideologizowanej kultury masowej, według Adorno i Horkheimera, są jednocześnie poddani procesom alienacji (wyobcowania od prawdziwych problemów)

¹¹ Platon, *Państwo*, tłum. W. Wytwicki, Antyk, Kęty 2003, s. 237.

¹² T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 516, za: D. Mersch, *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, „Sic”!, Warszawa 2010, s. 87.

¹³ Z. Drozdowicz, *Blaski i cienie Deklaracji praw człowieka i obywatela z 1789 r.*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 3(19)/2017, ss. 86-87.

¹⁴ T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, za: J.P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2017, ss. 307-309.

oraz reifikacji (uprzedmiotowienia jako jednostki, gdyż nie posiadają prawdziwej wolności). Dla frankfurckich marksistów masowe towary Hollywoodu jawiły się jako pozorna ucieczka od powszedniości dla odbiorców, ograniczająca się do samej rozrywki, w której to następuje zapomnienie o sobie samym. W konsekwencji konsumenci tracą wyobraźnię oraz zdolność do samodzielnego myślenia¹⁵. Interesujące, że przejawy tej degeneracji kultury, według frankfurtczyków, były już widoczne w rozwoju niemieckich mediów rozrywkowych w dwudziestoleciu międzywojennym, poprzedzającym rozwój nazizmu¹⁶.

Skądinąd osobisty gust estetyczny Adorno był bardzo zachowawczy. Po jego emigracji do Stanów Zjednoczonych w 1938 r., wymuszonej sytuacją polityczną w Niemczech, miał on okazję skonfrontować się z ówczesną amerykańską kulturą masową. Adorno, mający zainteresowania muzykologiczne, nie tolerował jazzu, a także innych modnych kierunków muzycznych, wyrażał awersję do radia i kina, a jego koncepcja sztuki była ewidentnie bardzo elitarystyczna.

Zdaniem Adorno obcowanie ze sztuką nie polega na doznawaniu jakichkolwiek przyjemności, gdyż taka twórczość właśnie może doprowadzić do samozapomnienia. Twierdził: „Mieszczanin życzy sobie, by sztuka była wybujała”¹⁷, zatem odbiorca treści kulturalnych w epoce kultury masowej jest nastawiony przeciwko jakiegokolwiek intelektualnej ascezie, ceniąc sobie nad nią emocje, które Adorno odrzucał. Zrozumienie tej argumentacji przygotowuje do fenomenu zaistnienia niektórych memów religijnych w dalszych rozważaniach tego cyklu artykułów.

Tezy o dominacji mas we współczesnej kulturze, przekładają się na następne spostrzeżenie, iż kontakty między ludźmi uległy istotnemu rozluźnieniu w wymiarze różnorodnych więzi. Dominic Strinati przytacza koncepcję, w myśl której historyczne procesy industrializacji oraz urbanizacji doprowadziły do zjawiska znanego socjologom – atomizacji społeczeństw. Związki między ludźmi stały się umowne i przelotne, i pomimo nowych możliwości komunikacyjnych oferowanych przez różne media. W rezultacie, jeśli zgodzić się z tą teorią, w miejsce osłabionej rodziny oraz tradycyjnych instytucji, takich jak kościoły, kultura masowa nie wytworzyła nowej moralności ani propozycji umożliwiających integrację społeczeństwa¹⁸.

Powyższe nurty wpisują się w pewną tradycję krytyki kultury masowej. Precyzując ten termin, według Strinatiego przez kulturę masową można rozumieć kulturę popularną, tworzoną przez masową technikę przemysłową i sprzedawaną dla zysku masowej publiczności konsumentów. Zatem masowa produkcja i rynek

¹⁵ J.P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów: podstawy nauk o komunikowaniu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2017, ss. 312-314.

¹⁶ É. Maigret, *Socjologia komunikacji i mediów*, tłum. I. Piechnik, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 94.

¹⁷ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 26, za: É. Maigret, *Socjologia komunikacji...*, s. 95.

¹⁸ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998, ss. 18-19.

zintensyfikowały rozwój kultury popularnej, możliwej do zaistnienia dzięki istnieniu mas zainteresowanych konsumpcją. Aby osiągnąć sukces rynkowy, producenci twórców popularnych musieli je zestandaryzować i stworzyć według jednakowych recept. Jednocześnie zmieniła się pozycja artystów, którzy w większości nie mogli już pracować w oderwaniu od realiów komercyjnego rynku oraz nacisku na stosowanie sprawdzonych technik, z ograniczoną ilością możliwości na twórcze eksperymentowanie¹⁹.

2. Zabawa jako tradycja kultury popularnej

Pojęcie kultury, przywoływane w niniejszym cyklu, jest w istniejącej literaturze zbyt pojemne i szerokie, aby spróbować je nawet ogólnie zdefiniować. Jednak w rozważaniach tu zaproponowanych główna uwaga skierowana jest w stronę współczesnej postaci kultury, jaką jest popkultura (inaczej kultura popularna). Z tą ostatnią kategorią powiązane jest istotnie ważne pojęcie „zabawy”. Jeśli określić najzwęższą tendencję w nowych mediach i powiązane z nimi zachowania uczestników (w tym odbiorców memów), jest to skłonność do rozrywki. Współczesny człowiek jest zatem, patrząc z perspektywy antropologii historycznej, nowym rodzajem *homo ludens*. Jak spostrzegł holenderski mediewista Johan Huizinga, autor *Jesieni średniowiecza*²⁰, zabawa jest czymś starszym od kultury i wyrasta z żywiołu samej natury. Jego zdaniem zwierzęta wykazują skłonność do bawienia się bez ingerencji w ich zachowanie ze strony ludzkich opiekunów. Już małe szczenięta wykazują radość z gier polegających na udawaniu w baraskowaniu i udawaniu pewnych emocji (np. symulowanej próby zaatakowania drugiego zwierzęcia, będącej w istocie formą zaczepki)²¹.

Jeden z polskich badaczy proponuje, aby obok kategorii „długiego trwania historii” przyjąć sformułowanie „długiej pamięci zabawy”. To pierwsze określenie pochodzi z francuskiej szkoły historycznej „Annales”, w ramach której przełamano dominujący wówczas model badań historycznych, oparty na pozytywistycznym historycyzmie. W ramach Braudelowskiej koncepcji dziejów, rozwiniętej dalej przez Jacques’a Le Goffa, opracowano myślenie historyczne, które zakładało uwzględnienie niespiesznego rytmu czasu, a więc powolnych zmian, zachodzących

¹⁹ Ibidem, s. 22.

²⁰ Zob. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, PIW, Warszawa 1998. Tytuł tej klasycznej pracy mediewistycznej został również poddany reinterpretacjom we współczesnej kulturze popularnej, m.in. w zwulgaryzowanej formie w filmie *Pulp Fiction* w reż. Quentina Tarantino (1994). Kwestię tę wypowiada Marsellus Wallace grany przez Vingę Rhamesa, pragnący się zemścić na swoim przeciwniku. Zob. <http://www.filmweb.pl/Pulp.Fiction> [dostęp: 6.06.2018]. Wyrażenie „jesień średniowiecza” w podobnej parafrazie jest także używane w wielu memach internetowych.

²¹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. L. Szaruga, Aletheia, Warszawa 2007, ss. 11-12.

na różnych poziomach rozwoju danego społeczeństwa. Zdaniem Marcina Jaworskiego (badacza komiksu – również ważnego źródła obrazkowego współczesnych memów) podobnie możemy odnieść się do czynności zabawy, której rozumienie, odczuwanie i formy trwają niekiedy dłużej niż czasy, które powołały ją do życia²².

Analizując „zabawę”, trzeba zatem w literaturze historycznej i humanistycznej odnieść się również do pojęcia „karnawału”. Ta ostatnia kategoria związana jest z „karnawalizacją”, a więc pomysłem literaturoznawczym odkrytym przez Michała Bachtina. W oparciu o badanie twórczości francuskiego pisarza satyrycznego François Rabelais, autor dokonał pewnej rekonstrukcji średniowiecznych i renesansowych zwyczajów związanych z zabawą i karnawalem. Niektóre fragmenty tych analiz mogą się wydawać szokujące nawet w świetle pojemności i tolerancyjności współczesnej kultury popularnej. Zdaniem Bachtina wielu uczestników średniowiecznych zabaw było na przykład gotowych do obrzucania ekskrementami w rytuale święta głupców. W świątyni, podczas uroczystej celebracji, obkładano nieczystościami zebranych z ulic miast kadzidła błazeńskiego biskupa, wybranego spośród uczestników. Następnie po nabożeństwie sadzano kler na wozy naładowane gnojem, jeżdżono nimi po ulicach i obrzucano tymi ekskrementami towarzyszący tej profanicznej procesji lud²³. Występy na placach podczas średniowiecznych świąt cechował styl jarmarcznych wypowiedzi, stosowano wulgaryzmy i przekleństwa, komunikacja była swobodna i bezpośrednia, nie obawiano się również bluźnierstw. Niektóre jarmarki trwały dość długo, np. przez 15 dni kilka razy w roku w samym francuskim Lyonie. Unikano jedynie takiej swobody w kręgach elit, w wyrafinowanej etykiecie w kontaktach kościelnych i pałacowych²⁴. Karnawału oczekiwano z dużą niecierpliwością, ponieważ przestrzeganie postu w tamtej epoce było dużo bardziej rygorystyczne niż we współczesnych, zeświecczonych czasach, stąd świętowanie stanowiło autentyczną okazję do zjedzenia mięsa i pokarmów ciepłokrwestych.

Ważną kwestią była dobrowolność uczestnictwa mieszkańców w karnawale, ich spontaniczna chęć do spędzenia tego czasu w nieskrępowanych rozrywkach dnia codziennego. Zdarzały się jednak przypadki sankcjonowania osób, które ośmieliły się skrytykować zbyt głośno bawiących się bywalców karnawału. Istnieją relacje z XVIII-wiecznej Wenecji, w których twierdzi się, że niektórzy mieszkańcy już wtedy opuszczali to miasto, aby zaznać spokoju i ciszy²⁵.

²² M. Jaworski, *Zabawa, święto, profanacja. Potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, s. 13. Leon Chwistek z kolei dostrzegał skłonności do zabawy już w starożytnym teatrze i kultach, gdzie sztuka była przepojona religią. Mitologia stanowiła pretekst do zabawy, czego przykładem były misteria dionizyjskie. Zob. L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, opr. T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 150.

²³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A.A. Goreniowie, Wyd. Literackie, Kraków 1975, s. 232.

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. Jaworski, *Zabawa, święto, profanacja...*, s. 89.

Jak zauważa Umberto Eco, karnawał średniowieczny był triumfem wszystkiego, co przez resztę roku uważano za brzydkie i zakazane. Wydarzenie to stawało się okazją do warunkowej tolerancji zachowań, których nie wolno było praktykować przy innych świątach i w trakcie codziennego życia. Karnawał miał również pewną funkcję „katharsis” – uczestniczący w nim lud przez moment przełamywał ograniczenia klasowe i społeczne, będące nieusuwalną częścią feudalnej kultury średniowiecznej. Bawiący się tłum mógł wyszydzić biskupów i monarchów oraz wyśmiać i przełamać lęk przed śmiercią i karami piekielnymi. Bohaterami karnawału mogły się również stać osoby zeszpecone czy chore, które na czas trwania karnawału uzyskiwały krótkotrwałą akceptację ze strony reszty osób²⁶.

Powyższe przykłady historyczne są egzemplifikacją tezy, iż skłonność do zabawy jest w pewnym sensie wrodzoną skłonnością ludzką. Współczesny świat memów (który jest bardzo zróżnicowany – oprócz memów ciekawych i prowokujących intelektualnie zawiera także memy płytkie i wulgarne w treści) jest zatem w tym sensie kontynuacją wrodzonej natury człowieka do szukania przyjemności i oddawania się rozrywkom, zarówno tym wyszukany, jak i tym pospolitym.

Skłonność do czerpania przyjemności z zabawy można odnaleźć wśród małych dzieci. Na rolę zabawy już wśród młodych ludzi zwracał uwagę przytaczany wcześniej Gilbert Durand, teoretyk wyobraźni symbolicznej, zauważając, że zabawy mogą być przechowalnią symboli albo przemienionych rytuałów i baśni, wpływając na rozwój wyobraźni dziecka²⁷. Kult spontanicznego dzieciństwa w historii kultury można także odnaleźć w pismach francuskiego piewcy Natury, Jean-Jacques’a Rousseau, tworzącego w epoce Oświecenia, lecz ideowo niemieszczącego się w pełni w klasycznych, rozumnych wzorcach tego okresu dziejowego²⁸. Filozof, który miał poniekąd w swoich *Wyznaniach* skłonności ekshibicjonistyczne (tak jak współczesne media społecznościowe umożliwiają podobne uzewnętrznianie się ich użytkownikom). W swoich pismach chwalił własne dzieciństwo²⁹, jako utracony rustykalny Raj, i dostrzegał w nim coś, co należy uczynić właściwym przedmiotem filozofii i sztuki autentycznej, odpowiadając negatywnie w *Rozprawie o naukach i sztukach* na pytanie konkursowe Akademii w Dijon w 1750 r.: „Czy postęp nauk i sztuk przyczynił się do zepsucia czy naprawy obyczajów?” – jego zdaniem postęp zepsuł samą naturę ludzką. Dygresja na temat znaczenia myśli Rousseau w historii

²⁶ U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. zbiorowe, Rebis, Poznań 2016, ss. 137-141.

²⁷ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, PWN, Warszawa 1986, ss. 106-107.

²⁸ Z. Drozdowicz, *Filozofia francuska w epoce Oświecenia*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2005, s. 149.

²⁹ Przykładem może być następujący fragment: „[...] w Bossey przymus pracy obudził we mnie smak do zabaw, które stanowiły po niej ożywcze wytchnienie. Wieś była dla mnie czymś tak nowym, że nie mogłem się nią nasycić. Nabrałem do niej upodobania, które nigdy we mnie nie wygasło. Wspomnienie szczęśliwych dni na wsi kazało mi wciąż żałować jej uciech i słodyczy, aż wreszcie sprowadziło mnie ku niej z powrotem”. J.-J. Rousseau, *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Warszawa 2003, s. 27.

idei jest w tym miejscu ważna, ponieważ filozof ten w pewnej mierze przewidywał tendencje w rozwoju kultury masowej i popularnej, krytycznie oceniając stan ówczesnej sztuki jako dekadencjonalnej³⁰. Sam ją w jakimś stopniu antycypował swoją twórczością, gdyż w tamtych czasach popularne były jego powieści, jak *Nowa Heloiza*, gdzie według relacji, na każdy nowy transport tej książki czekały tłumy przed paryskimi księgarniami. Analizowano również biografię Rousseau jako skandaliczną, co nie przeszkadzało w popularności myśli filozofa celebryty (zachowując wszystkie proporcje, tak jak czytelnicy współczesnych portali i gazet tabloidowych pochłaniają informacje na temat życia ich ulubionych gwiazd³¹).

Wracając do myśli estetycznej Huizingi w kontekście zabawy jako istoty kultury, co historycznie wyprzedza popularność współczesnej sztuki obrazkowej (memów) – historyk pisze, iż zagadnienie elementu ludycznego we współczesnej sztuce jest czymś ważnym. Przeglądając ogólne dzieje twórczości ludzkiej, zauważył on, że element ludyczny działa w formach artystycznych przede wszystkim tam, gdzie myśl i ręka mogą się najswobodniej poruszać. W nowożytności Huizinga dostrzega istotny taki moment dziejowy, gdy obraz sztalugowy przesunął na dalszy plan malarstwo ścienne, a miedzioryt zajął miejsce miniatury. W warstwie architektonicznej zmiany zaczęły się rysować, gdy uwaga planistów nie koncentrowała się już na kościołach i pałacach, lecz przeszła na projektowanie domów i wnętrz mieszkalnych. W tym momencie sztuka stała się bardziej intymna i bliższa jednostce³².

Huizinga jednocześnie konkluduje, iż prawdziwa przemiana roli społecznej artysty zachodzi w XVIII wieku, a więc ponownie w epoce Oświecenia³³. Wcześniej dzieła sztuki nie traktowano w kategoriach absolutnych, poszczególne twory odgrywały raczej rolę ciekawostki, umilenia życia, a sam artysta miał status bardziej rzemieślnika niż geniusza (jest to zresztą w zgodzie z tradycją platońską³⁴). Dopiero wraz z rozwojem romantyzmu oraz klasycyzmu rozkosz estetyczna staje

³⁰ M. Ludwisiak, *Postać Jana Jakuba Rousseau i jego wpływ na współczesnych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 81/2007, s. 104.

³¹ Por. H. Örnebring, A.M. Jönsson, *Tabloid journalism and the public sphere: a historical perspective on tabloid journalism*, „Journalism Studies” vol. 5, 2004, ss. 283-295.

³² J. Huizinga, *Homo ludens...*, ss. 309-310. Także we współczesnej architekturze (np. budynek opery w Sydney w Australii) dokonał się proces sekularyzacji kultury miejskiej. Jak zauważa Bernd Ingmar Gutberlet: „[...] do opery w Sydney po schodach może dojść każdy przechodzień, ponieważ obiekt nie został zaplanowany jako miejsce dla elit, projektowano go z myślą o całym społeczeństwie. I choć świecką operę i świątynię dzieli ideologiczna przepaść, to bez trudu da się ją znieść, gdy się przyjmie założenie, że kultura jest religią nowoczesnego laickiego społeczeństwa”. B.I. Gutberlet, *20 najwspanialszych budowli świata*, tłum. B. Niedźwiecka, Wyd. Sonia Draga, Katowice 2018, s. 293.

³³ Ibidem. Nieco wcześniej lokuje zmianę pozycji społecznej artysty inny badacz, wskazując na włoski Renesans. Zob. Z. Drozdowicz, *Filozofia włoska w epoce Odrodzenia i Oświecenia*, Wyd. Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2012, s. 29.

³⁴ Jak pisał Platon: „Czy o malarzu powiemy, że coś robi? Przenigdy, on tylko naśladowe”. I w tym samym tekście już Władysław Tatarkiewicz: „Artysta nieraz ulega czarom zmysłowego piękna, ale Platon miał to za grzech artysty, jeśli wtedy dokonuje zdrady wobec prawdy”.

się wartością samą w sobie, czymś, dla czego warto całkowicie poświęcić uwagę umysłu i serca.

Równolegle, zdaniem Jay Davida Botlera, odkąd druk został wynaleziony, kultura podporządkowała obraz słowu. Pierwsze, drukowane książki nie były tak piękne jak średniowieczne rękopisy. Praktykowano wprawdzie, dzięki technice miedziorytniczej, nanoszenie wykresów, ilustracji i map, ale w większości były one obramowane tekstem. Wynikało to z pewnych ograniczeń w procesie druku – ruchoma prasa drukarska sprawdzała się w przypadku „produkowania” słów, ale do nanoszenia ilustracji trzeba było stosować oddzielne techniki (grawiurę lub litografię). Zatem na tym etapie rozwoju druku słowo i obraz zajmowały oddzielne przestrzenie (zarówno wizualne, jak i techniczne). Nadto praktyki kulturowe nowożytności, takie jak wtapianie przez pisarzy i poetów obrazu w tekst oraz coraz większe upowszechnianie się umiejętności czytania, sprawiały, że słowo domino wało nad obrazem w tej fazie historii kultury. Jednak dalszy rozwój techniki drukarskiej już w XX wieku (obraz można ulokować w książce na oddzielnej stronie, nie trzeba go obramowywać tekstem), jak i wspomniana dalsza ewolucja mentalności pisarzy i czytelników (kultura popularna ceni sobie obrazowość i zmysłowość) sprawiły, że obecne „wahadło” między słowem a obrazem przechyliło się na rzecz obrazu³⁵. Warto przypomnieć, iż pierwszą drukowaną książką była Biblia Gutenberga, zwana też czasami Biblią Mazarina (ponieważ znalazła się w księgozbiórce kardynała Mazarina³⁶). Stała się ona symbolicznym przełomem komunikacyjnym w historii mediów i kultury. Przygotowanie druku tego pierwszego wydania Biblii łacińskiej zajęło Gutenbergowi trzy lata, podczas których musiał wraz z zespołem sześciu czeladników przygotować i złożyć 290 różnych matryc, do każdej strony 1286-stronicowej Biblii przygotowano kilka tysięcy czcionek. Po tak długiej pracy wydrukowano jedynie 200 egzemplarzy. Mimo to Gutenberg udowodnił, iż pojedynczy egzemplarz jego drukowanej Biblii jest dziesięciokrotnie tańszy od ówczesnych cen ręcznie przepisywanych ksiąg Nowego i Starego Testamentu. Sam jednak zbankrutował i na wynalazku się nie dorobił³⁷.

Pierwsze druki XVI-wieczne produkowano w małych warsztatach typograficznych, na zamówienie wędrownych handlarzy i jarmarcznych recytatorów. Wiele druków sprzedawano na targach i miejskich placach, a ich odbiorcami stali się prości ludzie, którzy potrafili czytać (stopniowo ich liczba się zwiększała). Eco

W. Tatarakiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1975, ss. 288-290.

³⁵ J.D. Botler, *Eksploracja obrazów*, w: A. Gwóźdź (red.), *Ekrany piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, ss. 120-129.

³⁶ R. Bonney, *Society And Government In France Under Richelieu And Mazarin 1624-61*, Palgrave Macmillan UK, London 1988, ss. 26-78.

³⁷ P. Levinson, *Miękkie ostrze, czyli Historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2006, s. 53.

zwraca uwagę na to, że treść wiele książek, nawiązujących do epopei rycerskich, dowcipów, rymowanek itd., często było wydanych niestarannie, bez podania miejsca i czasu wydania. Jednocześnie zauważa, że te pierwsze, masowe druki o charakterze świeckim wyprzedzały współczesną kulturę masową poprzez swoją nietrwałość i próby wywołania uczuć wśród ludu³⁸. W ten sposób następuje również przejście od *sacrum* do *profanum* (od Biblii jako pierwszego wydrukowanego dzieła do masowych druków skierowanych do ludu).

Kolejny przełom historyczny następuje wraz z rozwojem fotografii pod koniec XIX wieku³⁹, a następnie XX-wiecznej awangardy. Wtedy to szacunek dla sztuki staje się powszechny i wychodzi poza pasję wykształconych elit. Artysta uzyskuje status „półboga”, kogoś, kto wiedziony jest twórczym geniuszem, a biografie znanych ludzi sztuką przedmiotem powszechnego podziwu⁴⁰. Wśród publiczności pojawia się pragnienie nowości, żądza oryginalności, co napędza produkcję artystyczną. Huizinga krytycznie ocenia ten proces umasowienia sztuki, widząc w tym szkodliwość przymusowej współpracy sztuki z rynkiem oraz podleganie regułom efekciarstwa i mechanizacji twórczości⁴¹. Skądinąd w świecie memów i memofanii znaczna część twórców memów z powrotem stała się anonimowa. Tymczasem holenderski mediewista i twórca koncepcji *homo ludens* umiera w 1945 r. i można powiedzieć, że apogeum prawdziwej produktywności masowej sztuka popularna osiągnęła dopiero po II wojnie światowej, nie mówiąc już o rozwoju Internetu. Czas memofanii miał dopiero nadejść.

3. Pop-art jako prekursor memofanii?

Emblematycznym przykładem z klasycznej już twórczości powojennej jest praca *Puszki z zupą firmy Campbell*, czyli seria obrazów namalowana techniką serigrafii przez czołowego przedstawiciela pop-artu, Andy’ego Warhola. Twórca bezpośrednio nawiązał do ówczesnej kultury masowej, a dzieło to pozwoliło mu na awans z pozycji ilustratora reklamowego na czołowego artystę tamtej dekady, tym samym udowadniając, że reklama może również spełniać pewne standardy estetyczne⁴². Skądinąd niezbyt znana jest odnotowana już przez biografów, osobista religijność nowojorskiego artysty, który był praktykującym katolikiem w swojej parafii, a część

³⁸ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010, s. 34.

³⁹ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2017, s. 163.

⁴⁰ Ostatnim tego przejawem jest polsko-brytyjska produkcja animowana *Twój Vincent* (2017), stworzona techniką malarską, <http://www.filmweb.pl/film/Twój+Vincent-2017-698207> [dostęp: 06.06.2018].

⁴¹ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 311.

⁴² K. Łuczaj, *Reklama – popularna forma sztuki?*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2/2015, s. 267.

z jego prac bezpośrednio dotyczy motywów religijnych w sztuce, np. wariacje *Ostatniej Wieczerzy*, nad którymi pracował w ostatnim okresie swojego życia⁴³. Warhol pokazał, że sztuka popularna może być mobilna i wkomponowana w krajobraz cywilizacji miejskiej i przemysłowej. Pop-art charakteryzował się w swoich możliwych odczytaniach polifonią znaczeń, otwartością i nieprzewidywalnością, współtworzeniem rzeczywistości, wraz z akceptacją jej ulotności i niejednoznaczności.

Zauważa się, iż obok Warhola każdy z pop-artystów miał swój indywidualny styl i kierunek pracy artystycznej⁴⁴. Twórczość ta była z założenia bezroszczeniowa, nieobawiająca się banału, swobodnie operująca kanonami piękna. Według badaczy ten kierunek sztuki masowej nie miał pokazywać odbiorcom życia wewnętrznego artysty, lecz jedynie rejestrować obraz świata ludzi, pogrążonych w zwykłej codzienności, otoczonych niezliczonymi towarami konsumpcyjnymi. Nie stosuje się w pop-arcie nowych oryginalnych form, lecz raczej wprowadza się nowe treści z życia codziennego. Inspiracje ikonograficzne mogą czerpać z ilustracji prasowych, obrazków i plakatów w folderach reklamowych, zdjęć celebrytów i innych twórców społeczeństwa konsumpcyjnego. Pop-art antycypował zjawisko memów internetowych o tyle, że wielu twórcom tego nurtu nie chodziło tylko o samo powielanie i przetwarzanie obrazków, ale mieli oni również prawdopodobnie zamiary ironiczne, a nawet złośliwe, chcąc skomentować wielkomiejski sposób życia⁴⁵. Sztuka pop-artu uczyniła codzienność czymś tożsamym z samym życiem, a także spowodowała, że w sferze konsumpcji złożony zespół znaków, symboli i obrazów stał się wspólnym doświadczeniem wizualnym dla wielu ludzi, co dało możliwość uniwersalizacji tego języka sztuki (jako zrozumiałego dla wszystkich)⁴⁶. W tym sensie pop-art przetarł szlaki niektórym memom, które w jakimś sensie sytuują się w tym nurcie kulturowym jako masowe i powszechnie odbierane twory.

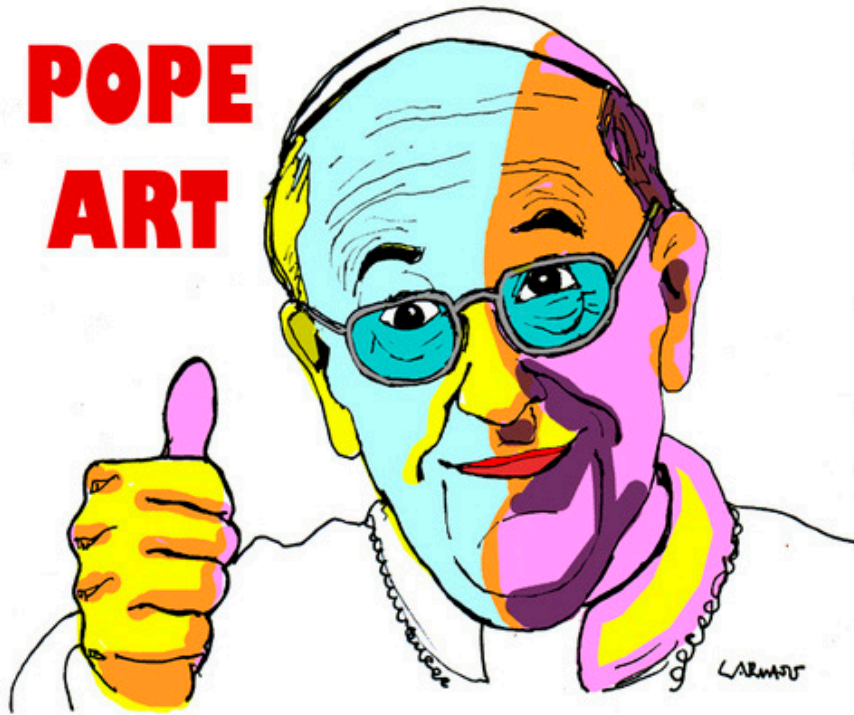
We współczesnych zasobach sieciowych pojawiają się również memy o inspiracjach pop-artowskich, odnoszące się do religii chrześcijańskiej. Przykładową pracą, nawiązującą do tej stylistyki artystycznej wprost, jest ilustracja *Pope art* (il. 5), przywołująca obecnego papieża Franciszka. Obrazek opublikowany w serwisie internetowym Toonpool przedstawia papieża z rozpozgodzoną twarzą, trzymającego podniesiony kciuk. Autor obrazka, pochodzący z Włoch, o pseudonimie Carma, zastosował krzykliwą kolorystykę, inspirowaną Warholowską pracą *Portret Marilyn Monroe*. Prezentowany mem powstał z inspiracji przetworzonych fotografii,

⁴³ J.D. Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol*, The Continuum Publishing Company, New York 2007, ss. 79-100.

⁴⁴ J. Stępień, *Swingujące tożsamości. Brytyjski pop-art i płynna ponowoczesność*, w: A. Cybal-Michalska, P. Wierzbę (red.), *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*, Impuls, Kraków 2012, s. 62.

⁴⁵ K. Kukieliński, *Artysta w kulturze audiowizualnej. McLuhan, Warhol i widzenie rzeczywistości*, „Kultura Współczesna” 3(45)/2005, ss. 36-37.

⁴⁶ A. Jęczeń, *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, „Kultura – Media – Teologia” 8/2012, s. 10.



Il. 5. Pope art

Źródło: https://www.toonpool.com/user/128296/files/pope_art_2435885.jpg [dostęp: 12.11.2018].

przedstawiających papieża w podobnej pozie, z podniesionym kciukiem. Obrazek, podpisany „Pope Art” (w zależności od tłumaczenia „sztuka papieża” bądź „papież sztuki”⁴⁷), tworzy charakterystyczną dla wielu memów, grę językową, gdzie wykorzystano dość zbieżne podobieństwo angielskich wyrazów „pop” i „pope” (papież). Nasuwające się konotacje przy odczytaniu niedosłownego przekazu stwarzają przynajmniej kilka możliwości interpretacyjnych. Po pierwsze, może chodzić o styl pontyfikatu papieża Franciszka, odczytywany jako entuzjastyczny i zaangażowany, a biskup Rzymu nazywany jest „proboszczem świata”, zainteresowanym codziennością zwykłych ludzi⁴⁸. Następne odczytanie mogłoby dotyczyć

⁴⁷ Przy czym żadne z powyższych tłumaczeń nie jest gramatycznie poprawne (w przypadku papieża sztuki powinno być „Pope of Art”, natomiast „sztuki papieża” – „Pope’s art). Nie wiadomo, czy ewentualny błąd twórcy w podpisie jest celowy.

⁴⁸ A. Ivereigh, *Prorok. Biografia Franciszka, papieża radykalnego*, tłum. M. Masny, Wyd. Niecałe, Bytom 2015, s. 446.

porównania Franciszka do Andy'ego Warhola, gdzie ten drugi posiadał przydomek „papieża popu”. Wydaje się jednak, że pewna część przekazu konotacyjnego tego memu kontrastuje z antykonsumpcyjnym nauczaniem obecnego papieża.

Serię prac Warhola poświęconych puszkom zupy można wpisać w nurt wspomnianej estetyzacji życia codziennego. W rezultacie człowiek ukształtowany we współczesnym, powojennym społeczeństwie konsumpcyjnym (w polskim przypadku w społeczeństwie po transformacji 1989 r.⁴⁹) oczekuje, iż otaczające go produkty, takie jak: ubrania, domy, meble, samochody i wreszcie żywność, nie tylko będą wygodne i przyjemne, ale sprawią także radość z ich pięknego zaprojektowania i wyekspozowania. Dotyczy to w pewnym sensie również sfery *sacrum*.

Zdaniem Bohdana Dziemidoka uzasadnione są wątpliwości co do tego, czy sztuka i kultura popularna są w stanie zaspokoić prawdziwe potrzeby estetyczne, szczególnie że część tych prac hołduje prymitywnym bądź wulgarnym gustom. Jednak jak zauważa badacz, w dziedzinie gustów i upodobań panuje bardzo duże zróżnicowanie i nawet krytyk sztuki nie jest ostatecznie uprawniony do tego, by decydować, które rodzaje potrzeb estetycznych są właściwe, a które należy odrzucić. Obok wyrafinowanych form artystycznych mają prawo istnieć również prostsze ich odmiany, odwołujące się do innych środków wyrazu. Nadto, jak słusznie zauważa Dziemidok, estetyka oraz sama historia kultury pokazuje, iż nie należy ignorować faktów i odrzucać istniejącej rzeczywistości, lecz lepiej rozwijać wrażliwość estetyczną ludzi, taką jaka jest⁵⁰. Uzupełniając tę myśl spostrzeżeniem Anny Kowalskiej, warto też zwrócić uwagę na to, iż współczesny odbiorca [także memów – J.I.] zasługuje na szacunek, gdyż nie zawsze jest to niesamodzielna i niemyśląca jednostka, zmanipulowana przez popkulturę⁵¹, jak mogliby powiedzieć krytycy kultury masowej.

Memy, podobnie jak sztuka współczesna, są bardzo zróżnicowane w swojej formie artystycznej i odwołują się do różnych źródeł ikonograficznych. Są również wyrazem świadomości znacznej części współczesnych odbiorców w środowisku wirtualnym, którzy starają się zrozumieć zjawiska kulturowe (i religijne) przez pryzmat odpowiednio wyselekcjonowanych obrazków, którym towarzyszy krótka myśl bądź komentarz. Memy są również na różne sposoby odbierane i odczytywane.

⁴⁹ Ta kwestia jest zresztą do dyskusji. Choć społeczeństwo polskie przed 1989 r. (za wyjątkiem dekady gierkowskiej) nie miało możliwości masowej konsumpcji, to już w okresie międzywojennym oraz w PRL-u istniało wiele ambitnych prac wzornictwa polskiego. „Wyzwanie podjęli projektanci, którzy musieli zmierzyć się z trudną sytuacją ekonomiczną. Mimo ograniczeń, twórcy dbali o estetykę przedmiotów użytkowych, co pokazuje nowa ekspozycja, obejmująca zarówno przedmioty luksusowe, jak i te znajdujące się w powszechnym użyciu”. *Galeria Wzornictwa Polskiego*, <http://www.mnw.art.pl/kolekcje/galer/galeria-wzornictwa/> [dostęp: 12.06.2018].

⁵⁰ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2002, ss. 307-308.

⁵¹ A. Kowalska, *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014, ss. 22-23.

W swojej istocie są również wyrazem skłonności ludzkiej do rozrywki i zabawy, gdyż znaczna część z tych memów ma na celu jednocześnie rozśmieszyć odbiorcę i zachęcić do refleksji nad danym problemem w nim poruszonym.

Literatura

- Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A.A. Goreniewie, Wyd. Literackie, Kraków 1975.
- Bonney R., *Society And Government In France Under Richelieu And Mazarin 1624-61*, Palgrave Macmillan UK, London 1988.
- Botler J.D., *Eksploracja obrazów*, w: A. Gwóźdź (red.), *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Buksiński T., *Moderność*, Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2001.
- Dillenberger J.D., *The Religious Art of Andy Warhol*, The Continuum Publishing Company, New York 2007.
- Drozdowicz Z., *Blaski i cienie Deklaracji praw człowieka i obywatela z 1789 r.*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 3(19)/2017.
- Drozdowicz Z., *Essays on European liberalism: history and ideology*, LIT Verlag, Wien 2013.
- Drozdowicz Z., *Filozofia francuska w epoce Oświecenia*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2005.
- Drozdowicz Z., *Filozofia włoska w epoce Odrodzenia i Oświecenia*, Wyd. Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2012.
- Durand G., *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, PWN, Warszawa 1986.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.
- Eco U., *Historia brzydoty*, tłum. zbiorowe, Rebis, Poznań 2016.
- Gutberlet B.I., *20 najwspanialszych budowli świata*, tłum. B. Niedźwiecka, Wyd. Sonia Draga, Katowice 2018
- Hudzik J.P., *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. L. Szaruga, Aletheia, Warszawa 2007.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, PIW, Warszawa 1998.
- Ivereigh A., *Prorok. Biografia Franciszka, papieża radykalnego*, tłum. M. Masny, Wyd. Niecałe, Bytom 2015.
- Jaworski M., *Zabawa, święto, profanacja. Potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015.

- Jęczeń A., *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, „Kultura – Media – Teologia” 8/2012.
- Kołakowski L., *Sens ideowy pojęcia lewica*, „Aneks” 2/1973, <https://aneks.kulturaliberalna.pl/archiwum/sens-ideowy-pojecia-lewica/>.
- Kowalska A., *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014.
- Kukiełko K., *Artysta w kulturze audiowizualnej. McLuhan, Warhol i widzenie rzeczywistości*, „Kultura Współczesna” 3(45)/2005.
- Levinson P., *Miękkie ostrze, czyli Historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2006.
- Łach T., *Strach przed postępem – kilka uwag o nurtach antytechnicznych*, „Kultura i Wartości” 4/2012.
- Łuczaj K., *Reklama – popularna forma sztuki?*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2/2015.
- Maigret É., *Socjologia komunikacji i mediów*, tłum. I. Piechnik, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Mersch D., *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Wydawnictwo „Sic”!, Warszawa 2010.
- Mezzadri L., *Rewolucja francuska a Kościół*, tłum. E. Łukaszyk, WAM, Kraków 2007.
- Michałowska M., *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2017
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i nikogo*, tłum. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2000.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 2002.
- Örnebring H., Jönsson A.M., *Tabloid journalism and the public sphere: a historical perspective on tabloid journalism*, „Journalism Studies” vol. 5, 2004.
- Perrot M., *Moja historia kobiet*, tłum. M. Szafrąńska-Brandt, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2006.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Wytwicki, Antyk, Kęty 2003.
- Postman N., *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
- Rousseau J.-J., *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Warszawa 2003.
- Stępień J., *Swingujące tożsamości. Brytyjski pop-art i płynna ponowoczesność*, w: A. Cybał-Michalska, P. Wierzba (red.), *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*, Impuls, Kraków 2012.
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1975.

Źródła internetowe

<http://www.filmweb.pl/Pulp.Fiction>

<http://www.filmweb.pl/film/Twój+Vincent-2017-698207>

https://www.toonpool.com/user/128296/files/pope_art_2435885.jpg

<http://www.mnw.art.pl/kolekcje/galer/galeria-wzornictwa/>

