

PRZEMYSŁAW JAWORSKI

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

## KICZ W TRZECH ODSŁONACH

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 z nich 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. Można tutaj dokonać podziału na terminy denotatywne i konotatywne. W przypadku pierwszej z tych grup zgoda dotyczy samego sposobu definiowania pojęcia. Jeśli weźmiemy na przykład takie terminy jak: „krzesło”, „wojna” czy „sklep”, to zauważymy, iż zdecydowana większość użytkowników języka, nawet jeśli posługują się oni wyłącznie wiedzą zdroworozsądkową, wywiedzioną z codziennego doświadczenia, zdolna jest skonstruować proste ich definicje („mebel służący zajęciu pozycji siedzącej”, „militarne starcie dwóch lub więcej państw”, „miejsce dokonywania zakupów”), które generalnie nie budzą wątpliwości. Dwoje zupełnie obcych sobie ludzi na gruncie wspólnego języka może rozmawiać o krześle, ponieważ każdy z nich z grubsza przynajmniej wie, czym jest krzesło.

Sytuacja komplikuje się w przypadku kategorii konotatywnych (otwartych), takich jak chociażby „piękno” czy „gra”, które „choć powszechnie używane, nie poddają się definicji, a przedmioty przez nie oznaczane nie mają cech wspólnych, łączy je jedynie «podobieństwo rodzinne»” (Poprzeczka 1998, s. 11).

Wśród osób posługujących się pojęciem gry trudno byłoby znaleźć kogoś, kto potrafi przedstawić definicję obejmującą całą jego znaczeniową złożoność — wobec tak prostego, wydawałoby się, zadania kapitulują nawet uznani filozofowie analityczni<sup>1</sup>. Kategoria piękna z kolei od stuleci jest przedmiotem sporu estetyków i teoretyków sztuki — sporu, który prowadzi, jak można sądzić, do prostej konkluzji, iż stworzenie jednej, powszechnie podzielanej definicji piękna nie jest w ogóle wykonalne. Jednocześnie fakt ów nie przeszkadza miliardom ludzi na całym świecie w wymianie poglądów na temat gier i piękna — musi zatem istnieć jakaś płaszczyzna komunikacyjna, która na to pozwala. Cóż jednak może ją konstytuować, jeśli nie konsensus definicyjny? Otóż, jak się wydaje, pojęcia konotatywne funkcjonują jako fakty społeczne, ponieważ odsyłają do intersubiektywnych skojarzeń praktycznych lub układów wartości. Na przykład pojęcie gry zazwyczaj rodzi wśród przedstawicieli danej kultury podobne wyobrażenia: mecz piłkarski lub baseballowy, rozdanie pokerowe itp. — i na ich podstawie kształtuje się jakieś wspólne, w znacznym stopniu jedynie przybliżone pojęcie o tym, o co w danym momencie chodzi?

Kicz ponad wszelką wątpliwość należy do terminów konotatywnych. Jak zauważa Dariusz Czaja (1997, s. 136): „jest jakaś łatwość w posługiwaniu się pojęciem kiczu. Mówimy czasem: «To przecież zwyczajny kicz» i pozostajemy w błogim przekonaniu, że rzecz, o której mowa, została wystarczająco scharakteryzowana i wyjaśniona. [...] Nazwanie czegoś kiczem z punktu deprecjonuje obiekt tak zakwalifikowany i w zasadzie kończy dyskusję. Ale w tym miejscu właśnie zaczynają się kłopoty. Mimo bogatej literatury przedmiotu, traktującej o różnych postaciach i wymiarach kiczu [...], daleko do jednoznacznych i klarownych definicji tego pojęcia. Co to jest kicz? Gdzie się zaczyna, a gdzie kończy? [...] Czy kicz ma właściwe stałe, czy jest historycznie zmienny? Kto ustala i decyduje, co jest kiczem, a co nim nie jest? [...] Same wątpliwości”. Owo „słowo wiążące, ale niedające się precyzyjnie zdefiniować, funkcjonujące jakby na granicy języka” (Piątkowski 2008, s. 11), z jednej strony odsyła do pewnego zbioru zestalonych i zobiektywizowanych symboli kiczu (prym wśród nich wiodą osławione krasnale ogrodowe), z drugiej natomiast — do uwspólnionych negatywnych strategii waloryzacyjnych, kryjących się za (równie mało precyzyjnymi) pojęciami „jarmarczności”, „sentymentalizmu”, „patosu” czy „tandety”. W ten sposób konstytuuje się i reprodukuje społeczne „przybliżone” wyobrażenie kiczu. Adam Leszczyński (2005) podkreśla, iż „specjaliści — historycy i krytycy sztuki oraz filozofowie zajmujący się estetyką — używają oczywiście tego słowa, bardzo często jednak nie zgadzają się, co ono właściwie znaczy.

---

<sup>1</sup> Zobacz między innymi uwagi, jakie pod adresem pojęcia „gra” czyni Ludwig Wittgenstein (1972, s. 50–53) — jego zdaniem, gry tworzą wspólną klasę zjawisk tylko dlatego, że poprzez różnorakie powiązania cech pokrewnych wzajemnie definiują siebie jako gry, a nie przez wzgląd na fakt, że istnieje chociażby jeden definicyjny wyznacznik wspólny wszystkim praktykom określanym mianem gier.

Niektórzy z nich nawet twierdzą, że kiczu już nie ma”. Na przykład Marek Hendrykowski, relacjonując organizowane w Polsce Ludowej Festiwale Kiczu Filmowego, wspomina „kłopoty terminologiczne i burzliwe polemiki, jakie wywoływała każda próba zdefiniowania zjawiska kiczu [...]. Żadna definicja nie trafiała w sedno, nie mogła ogarnąć złożoności owego fenomenu, a kłopoty wywoływała już elementarna kwestia: czy kicz należy, czy też nie należy do dziedziny sztuki” (Hendrykowski 1997, s. 10). Również Elżbieta Anna Sekuła (2008, s. 38–39) zwraca uwagę na fakt, iż „zwykle znacznie łatwiej przychodzi nam wyrokowanie, co jest kiczem, niż próby zdefiniowania zjawiska jako takiego. [...] Można powiedzieć, że jest on perceptywną modalnością kultury, raczej postawą poznawczo-estetyczną niż zbiorem przedmiotów i reguł”.

Drugą zasadniczą przeszkodę na drodze do przeprowadzenia systematycznej refleksji nad kiczem stanowi jego kontekstualny charakter. Niezależnie od tego, jak bardzo niejasnym byłby on 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. Fakt, iż poszczególne grupy (by nie nadużywać anachronicznej już dzisiaj terminologii klasowej) reprezentują odmienne preferencje artystyczne (smaki), stał się przedmiotem kompleksowej analizy Pierre’a Bourdieu. Płynnie z niej wniosek, iż nie należy traktować percepcji „piękna”, „sztuki” czy „kiczu” w kategoriach uniwersalnego „wycucia” ludzkiego umysłu (jak sądzili chociażby Immanuel Kant czy André Lalande), gdyż dyspozycja estetyczna poszczególnych jednostek jest kształtowana przez środowisko społeczne i implemmentowana jako istotny element dystynktywnego habitusu danej grupy, innymi słowy — jest ona ważnym aspektem specyficznej kompetencji kulturowej, właściwego danej grupie sposobu „odczytywania” świata (Bourdieu 2005). Również Maria Poprzęcka (1998, s. 124–125) zgadza się co do tego, iż „rozróżnienie między sztuką «wysoką» i «niską», «kanoniczną» i «foralną», [...] «elitarną» i «masową», «trudną» i «łatwą» (we wszystkich tych przeciwstawieniach czai się dwuwartościowa ocena «dobra» — «zła») nieuchronnie prowadzi ku społecznym aspektom funkcjonowania sztuki. [...] Od społecznego kontekstu zależą jej funkcje i jej oceny, jej prestiż bądź jego brak, wreszcie nawet sama jej definicja. [...] Czynniki powszechnie uznane za decydujące dla wyborów estetycznych, takie jak tradycja, przyzwyczajenie, doświadczenie — wszystkie związane są ze statusem społecznym”. Ile zatem odmiennych grup (cechujących się odmiennym habitusem) w obrębie danego społeczeństwa — tyle odmiennych, często nawet nieuświadomionych strategii postrzegania kiczu.

Sytuację komplikuje fakt, iż struktury społeczeństw współczesnych ulegają stopniowemu uelastycznieniu: przed poszczególnymi jednostkami, a nawet całymi grupami coraz szerzej otwierają się perspektywy stratyfikacyjnego awansu, ów zaś skłania zbiorowości „aspirujące” do mniej lub bardziej udanego (czy też autentycznego) przejmowania „smaku” warstw elitarnych i adekwatnych dla nich wytworów kulturowych, jednocześnie często drogich i niedostępnych. Na

tak zarysowaną kwestię szczególną uwagę zwracają Abraham Moles oraz Jean Baudrillard. Pierwszy genezy kiczu upatruje w ukonstytuowaniu się dziewiętnastowiecznego mieszczańskiego „społeczeństwa nadmiaru”, w którym burżuazja próbowała uprawomocnić swą rosnącą pozycję, otaczając się wytwarzanymi masowo, tandetnymi imitacjami arystokratycznych symboli statusowych (Moles 1998). „Bogacący się kupcy i fabrykanci chcieli zmanifestować swoją zamożność i stylem życia upodobnić się do starej arystokracji. Tyle że do tego nie wystarczają pieniądze — należy jeszcze mieć dobry gust. W praktyce oznacza to, że trzeba wiedzieć, co kupić i co wypada powiesić w swoim salonie. W XX wieku miało się jeszcze wielokrotnie okazać, że ludziom łatwiej udaje się dorobić olbrzymiej fortuny, niż nauczyć, co jest naprawdę ładne. Szybkiemu bogaceniu się społeczeństw — np. Amerykanów w latach 50. czy Japończyków w latach 70. i 80. — towarzyszyła zawsze eksplozja kiczu” (Leszczyński 2005). Poglądy poniekąd zbliżone reprezentuje Jean Baudrillard, tyle że odnosi je do współczesnych zbiorowości konsumpcyjnych i związanych ze społeczną mobilnością procesów cyrkulacji znaków. Jako wytwory masowo powielone oraz (przez wzgląd na przeważnie niewysoką cenę) masowo dostępne przedmioty kiczowate nie sprawdzają się jako dystynkcje (gdyż dystynkcją może być tylko to, co wyjątkowe), za to świetnie stymulują powszechną konsumpcję. Z kolei artefakty wyjątkowe (np. klasycznie pojmowane dzieła sztuki, samochody produkowane na zamówienie w limitowanych seriach itp.) niewątpliwie są wyróżniające (ponieważ luksus ich posiadania może stać się udziałem zaledwie garstki), ale mało użyteczne z punktu widzenia logiki funkcjonowania współczesnego kapitalizmu, kierującego się imperatywem masowego kupowania. Dwie powyższe perspektywy: dochodowość i dystynktywność, tworzą układ współrzędnych, pozwalający identyfikować społeczne znaczenie przedmiotu. Elity dystansują się względem klas niższych przez użytkowanie dóbr wyjątkowych, a gdy te (lub ich kiczowate „odpowiedniki”) wchodzą do masowej produkcji i stają powszechnie dostępne, pojawia się potrzeba określenia nowych dystynkcji, które posłużą reprodukcji dystansu klasowego (Baudrillard 2006, s. 138–141). Problem kontekstualności wymaga uwzględnienia również kwestii zabiegów artystyczno-kulturowych, takich jak transgresja: Myszka Miki w komiksie może być kiczem, a jako fragment kolażu na obrazie w galerii — dziełem sztuki (Leszczyński 2005).

Nie należy zapominać, iż status przedmiotów lub przedstawień kiczowatych jest zmienny w czasie. Dobrym przykładem są tu zarówno komiks, jak i przynajmniej niektóre gatunki filmowe. Jerzy Szyłak (1997, s. 66) podkreśla, że „komiks niemal od początku był traktowany jako «sztuka uboga», biblia peuperum, literatura dla analfabetów, sztuka dla kretynów, słowem — jako kicz. [...] Istniał on na łamach prasy jako wartość wykalkulowana — miał za zadanie przyciągać czytelników (i przyciągał), bawić ich (bawił) i pomnażać dochody ze sprzedaży pism (pomnażał). [...] Był tak skuteczny, że raz sprawdzony pomysł powielano w dziesiątkach odmian, nie bacząc na prawo autora

do własnego tworu lub sprytnie je omijając. Historia komiksu pełna jest przykładów plagiatu i rozmnażania ponad miarę tych samych fabuł z nieco tylko zmienionymi (bądź zaledwie inaczej nazwanymi) bohaterami”. Jeśli weźmiemy tedy pod uwagę, iż pośród najważniejszych wyznaczników kiczu zazwyczaj wymieniana jest kliszowa nieoryginalność, to komiks musiał uchodzić za kicz „czystej wody” i rzeczywiście, przez wiele lat uchodził, przynajmniej w oczach autorytatywnych krytyków sztuki. Tymczasem — zauważa Adam Leszczyński (2005) — „dziś poważne recenzje tomów klasyków komiksu — takich jak Frank Miller, autor ekspresjonistycznego *Miasta grzechu* — pojawiają się w wielkonakładowych dziennikach w dziale «kultura». To świadectwo, że przynajmniej niektóre komiksy należą dziś do kultury wysokiej — o ile w ogóle jeszcze da się ją jakoś określić”. Z kolei jako uderzający przykład diachronicznej rekontekstualizacji kiczu celuloidowego posłużyć może „kariera” odkrywanych na nowo niskobudżetowych horrorów klasy B (takich jak *Plan 9 z kosmosu*) kręconych w połowie XX wieku przez „najgorszego reżysera w dziejach kina” — Eda Woda, dziś niekwestionowanej ikony popkultury (Leszczyński 2005). Stąd prosty wniosek, iż „przedmioty, procesy czy zjawiska trudno jest niekiedy definiować w kategoriach kiczu. Można wskazać szereg przykładów, które charakteryzują pograniczność statusu, a ich obecności towarzyszy zmienność w czasie waloryzacji artystycznych zdarzeń oraz ich przemieszczanie się w polu sztuki od awangardy do kiczu i z powrotem” (Sekuła 2008, s. 38).

Całość problemu dopełnia subiektywistyczny wymiar analizowanej kategorii. W obrębie świata artystycznego nie istnieje żadna „ostateczna instancja”, władna obiektywnie wskazać, co jest, a co nie jest „kiczem”, chyba że przyjmiemy za punkt wyjścia instytucjonalne kryterium pojmowania zjawisk estetycznych i bezwarunkowo zawierzymy opiniom wygłaszanym przez prawomocnych krytyków. Sęk w tym, że — podobnie jak w przypadku szeroko pojętej „sztuki” — to, co jest kiczem dla krytyka, niekoniecznie musi nim być z perspektywy masowego odbiorcy wytworów kulturowych. Joanna Jessa (2008, s. 130–131) zauważa, że „mianem tym zazwyczaj opatruje się rzeczy, które *nam się nie podobają*, choć wśród innych osób uchodzą za bardzo ładne, jeśli nie nawet piękne. A zatem różnica w postrzeganiu kiczu nie leży w samej rzeczy, ale w relacji między daną rzeczą (czasami też zdarzeniem) a osobą oceniającą. Krytycy kiczu to raczej postronni obserwatorzy, zachowujący dystans «wiznowie», natomiast ci, którzy patrzą na kicz łaskawszym okiem, to zaangażowani uczestnicy «kiczowego dziania» i takichż treści. [...] Widzowie oceniają, a aktorzy (nawet jeśli są krytyczni) doceniają”. Kontekstualna i perceptywna modalność kiczu sprawia, że dziś to odbiorca indywidualnie i subiektywnie przesądza o tym, które elementy otaczającej go rzeczywistości społecznej powinien interpretować w taki właśnie sposób (Sekuła 2008, s. 46–47).

Należy również pamiętać o tym, że kicz, aby mógł być kiczem, wymaga całkowitej szczerości, pełnego utożsamienia się jednostki z tym specyficznym typem estetycznej wrażliwości. Kicz uświadomiony traci autentyczność i może

stać się cyniczną (w goffmanowskim tego słowa znaczeniu) parodią, w ramach której to, co wciąż pozornie sprawia wrażenie „naiwnego” kiczu, jest już w istocie kiczem wziętym w cudzysłów, swoistą metanarracją kiczu. Jak pisze Poprzęcka (1998, s. 244–245), „odbiorcy kiczu traktują go poważnie i «naprawdę». Dla nich kicz naprawdę pełni funkcję sztuki. [...] Jednak gdy coś zostaje zdemaskowane jako fałsz ukryty, jako intencjonalne oszustwo — zostaje odrzucone”. Do powyższej kwestii dość dosadnie podchodzi Marcin Rychlewski, przedstawiając ją na przykładzie utworów grupy Kury, która — mimo iż zdają się nawiązywać do kiczowatych (infantylnych, sentymentalnych, patos, banał) standardów w polskiej muzyce popularnej, wyznaczonych przez Violetkę Villas, Ich Troje oraz cały nurt disco-polo — tak naprawdę dokonuje ich parodystycznej rekontekstualizacji (np. zestawienie prostego, sielankowego tekstu ze skrajnie mu przeciwstawną, metalową formą muzyczną w utworze *Tryglaw*), czytelnej zarówno dla twórców, jak i ich odbiorców (Rychlewski 2008, s. 28–30). Takie przejście od naiwnej świadomości kiczu-jako-sztuki do refleksyjnej świadomości kiczu-jako-takiego stanowi kolejny typ możliwej zmiany receptywnej, jakiej w ciągu swego życia podlegać mogą poszczególni odbiorcy wytworów kulturowych — zmiennej, która w jeszcze większym stopniu komplikuje owo subiektywistyczne równanie społecznej percepcji omawianego zjawiska. W świetle powyższych twierdzeń, trudno więc nie zgodzić się z opinią Dariusza Czai (1997, s. 137), którego zdaniem „nie mogą istnieć żadne obiektywizujące definicje kiczu [...], ponieważ kicz jest zawsze w oku patrzącego, a wszelkie konstrukcje intelektualne są wobec tego faktu wtórne”.

Dwie przedstawione przyczyny: konotatywna intuicyjność oraz społeczna kontekstualność omawianej kategorii, przesądzają o tym, że każda próba „całościowego” ujęcia zjawiska kiczu musi wydawać się ogólnikowa i nieostra. Na przykład w suplementcie do *Wielkiej ilustrowanej encyklopedii powszechnej Wydawnictwa Gutenberga* odnajdujemy notę, w świetle której „kicz jest synonimem szmiry, tandety, bezguścia. [...] Kicz reprezentuje pseudosztukę, ponieważ naśladuje efekty sztuki, dąży do «pięknych» efektów, posługując się w tym celu znanymi i akceptowanymi przez odbiorcę konwencjami artystycznymi, emocjonalnymi kliszami. Nie wymaga wysiłku ani znajomości sztuki, gdyż wycofuje się w regiony sztuki «oswojonej» i uładzonej, myląc kategorie etyczne z estetycznymi. Zapewnia widzowi poczucie bezpieczeństwa przez to, że potwierdza wyznawany przezeń system wartości i zaspokaja jego potrzebę obcowania z gwałtownymi emocjami i podniosłymi nastrojami” (zob. Rychlewski 2008, s. 26). W podobnie eklektycznym tonie wypowiada się Baudrillard, gdy proponuje zdefiniować kicz jako „[...] pseudoprzedmiot, czyli jako symulację, kopię, imitację, stereotyp, niedostatek rzeczywistego znaczenia i nadmiar znaków, alegorycznych odniesień, sprzecznych konotacji, jako spotęgowanie i gloryfikację detalu i nasycenie za jego pomocą. Istnieje ponadto ścisła zależność pomiędzy jego strukturą wewnętrzną (niepowiązany nadmiar znaków) a momentem jego pojawienia się na rynku (mnogość zasadniczo róż-

nych przedmiotów, masowa produkcja seryjna i nagromadzenie)” (Baudrillard 2006, s. 138).

Chociaż zapewne znajdują się osoby, które uznają przedstawione stanowiska za satysfakcjonujące i wystarczające, z naukowego punktu widzenia sprawiają one wrażenie przesadnie obszernych, gdyż odwołujących do zbyt wielu kwestii, a tym samym — mało efektywnych poznawczo. Jeśli bowiem przyjąć — za Fredem Inglisem (2007, s. 171) — iż „pojęcie [...] służy wybraniu i wskazaniu na te, a nie inne konkretne cechy”, to selekcyjny wymiar powyższych definicji okazuje się nader wątpliwy. Terminy naukowe mają w pierwszej kolejności ukierunkowywać zainteresowanie badacza na określony wycinek rzeczywistości społecznej — w przypadku zaś dziedzin humanistycznych pokroju socjologii czy kulturoznawstwa, które obejmują swym zakresem właściwie całość ludzkiego doświadczenia, ukierunkowanie owo musi być tym bardziej konkretne, w przeciwnym razie bowiem dana strategia konceptualizacji okazuje się bezużyteczna. Tymczasem trudno uznać, aby dwie przytoczone definicje, podobnie z resztą jak wszystkie inne całościowe definicje kiczu, odsyłały do czegokolwiek konkretnego. Nie do końca wiadomo bowiem, czy chodzi w nich o przedmioty, postawy czy też znaczenia oraz — jak wiele zaproponowanych wyznaczników (wszystkie, a może wystarczy tylko jeden?) powinno zostać w danym przypadku stwierdzonych, aby ponad wszelką wątpliwość można już było mówić o kiczu? Jak zauważa Maria Poprzęcka (1998, s. 219), „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. Kicz może być rozumiany intencjonalnie i nieintencjonalnie, subiektywnie i obiektywnie, charakteryzowany zewnątrz i wewnątrz. Może być widziany jako twór natury i jako twór człowieka. Pojęcie kiczu może być klasyfikujące, historyczne, uniwersalne”. Także Paweł Beylin (1975, s. 180) podkreśla, iż „wszelka próba sprecyzowania treści, jakie wkładamy w pojęcie kiczu, wskaże nam na jego wieloznaczność. [...] Trzeba by było człowieka na miarę Herkulesa, aby oczyścić tę stajnię Augiasza wieloznaczności i wprowadzić ład pojęciowy [...]”. W konsekwencji niepowodzenia ambitnych, lecz — jak się wydaje — u samych podstaw skazanych na porażkę prób wypracowania ujęcia esencjalistycznego nie dowiadujemy się ani tego, czym tak naprawdę jest kicz, ani gdzie oraz na podstawie jakich kryteriów moglibyśmy go szukać? Stąd bierze się tyleż słuszne, ile niespecjalnie przydatne naukowo (gdyż całkowicie w istocie intuicyjne) przekonanie, iż „nośnikami kiczu mogą być wszelkie przejawy twórczości i odtwórczości, wyroby rzemieślnicze, sztuki plastyczne, malarstwo, rzeźba, literatura, kino, teatr, przedmioty użytkowe, muzyka, a także architektura i wreszcie ogrody” (Tomasiewicz 2008, s. 191).

Nie zawsze jednak tak było. Problem z definiowaniem kiczu tak naprawdę pojawił się dopiero w pierwszej połowie XX wieku, kiedy to — począwszy od artystycznych ekscesów Marcela Duchampa (*Fontanna, L.H.O.O.Q*) — destruktywnej krytyce zostało poddane klasyczne ujęcie „wielkiej sztuki”. Do

czasu zaistnienia jakieś esencjalnej idei artyzmu, zakodowanej w kanonach siedemnastowiecznych akademików, kicz postrzegano po prostu jako jej antytezę, jako „złą sztukę”. Kryterium owego podziału miało charakter zarówno estetyczny, jak i etyczny, co więcej — odzwierciedlało poniekąd układ władzy wbudowany w ówczesną hierarchię stratyfikacyjną. Jak zauważa Krzysztof Piątkowski (2008, s. 16): „suponowane dwa nurty kultury: wysoki, elitarny i niski, powszechny — ukierunkowywały refleksję prowadzoną z pozycji wyższości elitarniej [...]. Te obiegi teoretycznie odwzorowywały istniejącą realnie strukturę społeczną”. Sztuka „dobra” była więc nie tylko doskonała formalnie, ale również — „ponadczasowa”, „transcendentna”, „oczyszczająca”, „ubogająca” itd., a to wszystko dlatego, że stanowiła domenę arystokracji, postrzeganej jako najbardziej wartościowy segment społeczeństwa. Sztuka „zła” musiała tedy uchodzić za formalnie ubogą, tandetną, niedopracowaną, schematyczną, niespójną, niepoważną, oglupiającą, a przede wszystkim — za arenę trywialnego, plebejskiego gustu. „Kicz wpisuje się w tę formułę jako degradacja, jako wieczne odniesienie do czegoś, pastisz, odtwórcza zmateriałizowana refleksja nad istniejącymi już przejawami kultury. To właśnie jego niesamodzielnosc i nieautentycznosc pozwala wyroznic go z tla” (Sekula 2008, s. 40). Zdaniem Marka Hendrykowskiego (1997, s. 12): „podejściem do kiczu, jako zaprzeczenia sztuki, rządzi [...] myślenie dwuwartościowe. Kompromis zostaje tym samym z góry wykluczony. Albo-albo, trzeciej możliwości nie ma”. W taki oto sposób omawiana kategoria uzyskuje status tyleż niedookreślony, co bezwzględnie negatywny: „kicz od wielu lat ma niezmiennie złą prasę. Krytycy sztuki, estetycy, miłośnicy artystycznej twórczości niemal bez wyjątku starają się opędzić od kiczu, a twórczość, której nie akceptują, naznaczają tą, jakże pejoratywną w ich mniemaniu, łatką kiczu. Przykleić taką łatkę jest bardzo łatwo, gorzej już z jasnym i przekonującym wyjaśnieniem, jakie są właściwie cechy kiczu [...]” (Jessa 2008, s. 129). W podobnym tonie wypowiada się Paweł Beylin (1975, s. 181), podkreślając, iż „przy całej nieokreśloności pojęcia kiczu jedno wydaje się pewne: kicz nie występuje nigdy w charakterze określenia estetycznie pozytywnego, niezależnie od tego, kto jakie utwory tym mianem obejmuje. Jest to więc określenie [...] wartościujące negatywnie. Ale na tym kończy się jednoznaczność. Przez owe cechy negatywne rozumiemy najrozmaitsze sprawy”.

Wśród zwolenników postrzegania analizowanej kategorii jako zwulgaryzowanego i nieudolnego odpowiednika „wielkiej sztuki” znajdują się, poza Beylinem, między innymi Hermann Broch, Clement Greenberg, Jan Mukarovsky, a także (choć poniekąd pośrednio) Marek Hendrykowski. Zdaniem pierwszego z wymienionych, kicz jest wytworem romantyzmu, ten zaś narodził się jako próba pogodzenia etycznego (ascetycznego) etosu mieszczaństwa z ideałami estetyki dworskiej. Poprzez romantyzm pragnęło ono „dojść do ładu z purytańską ascezą w sztuce, a zarazem z własnym pragnieniem większej ozdobności. Chociaż skrycie podziwiała dworsko-feudalną sztukę dekora-



tywną, była ona mimo to — zgodnie z ascetyczną tradycją — czymś godnym pogardy i gdyby teraz wolno było popuścić cugli własnej chęćce na ozdobność, miałyby to być coś poważniejszego, wznioślejszego, bardziej uniwersalnego niż sztuka jego poprzedników u steru władzy. [...] [Artysta] reprezentować miał nie tylko arystokrację ludzkości, być nie tylko «rycerzem» i «księciem poetą», lecz także arcykapłanem, którego powinnością jest zapewnienie [...] ciągłości istnienia bogów, utrzymanie kontaktu z nimi i nakłanianie ich do wyzwolenia piękna, aby można je było każdym dziełem sztuki ściągnąć na ziemię do śmiertelników” (Broch 1998, s. 111–112). Akt twórczy urastał w ten sposób do rangi misterium, podczas którego artysta-kapłan, jako jednostka nieprzeciętna, uzyskiwał dostęp do platońskiej „czystej idei” piękna. Jak jednak zauważa Broch (1998, s. 112), „bogini piękna w sztuce jest boginią kiczu”. Prawdziwy artysta nigdy bowiem nie zakłada, że uda mu się w procesie twórczym odkryć ostateczną postać piękna — „stanowi ono raczej [...] dojrzały owoc, który spada mu w dłonie, gdy szczęśliwie ukończy on dzieło. [...] Kto szuka wyłącznie nowych dziedzin piękna dla sztuki, stwarza sensację, a nie sztukę; sztuka powstaje z przeczuć rzeczywistości i jedynie przez to wznosi się ponad kicz” (Broch 1998, s. 113). Prawdziwa sztuka jest systemem nieskończonym i otwartym, nieustającym procesem dążenia do nieosiągalnej w istocie idei piękna, gdy tymczasem kicz romantyzmu „pragnie stworzyć sytuację odwrotną: chce uczynić platońską ideę sztuki, czyli Piękno, bezpośrednim, uchwytnym celem każdego dzieła sztuki” (Broch 1998, s. 114). Ułomność kiczu względem wielkiej sztuki wynika tutaj z próby przekształcenia jej w system zamknięty, skończony i skonwencjonalizowany. Sztuka jest twórcza, a kicz — jedynie naśladowczy, choć w niektórych przypadkach (takich jak opery Ryszarda Wagnera) może do złudzenia ją przypominać<sup>2</sup>. Sztuka jest przede wszystkim etyczna, podczas gdy kicz — wyłącznie estetyczny.

W opinii Jana Mukarowskiego, normy estetyczne kształtują się i odnawiają tylko w obrębie sztuki „wysokiej”, której istota polega na permanentnym naruszaniu utrwalonych wzorców tworzenia. Podczas gdy sztuka „wysoka” wymyka się konwencji, bulwarowa sztuka „niższa” (utożsamiana z kiczem) jedynie przechwytuje i utrwala w procesach bezrefleksyjnego powielania rozwiązania wypracowane przez prawdziwych artystów. Sztuka jest zatem twórcza, a kicz — odtwórczy (Mukařovský 1970, s. 41–136). W podobnym tonie wypowiada się Marek Hendrykowski (1997, s. 13–14): „dzieło sztuki wytrąca znaki z inercji ich dotychczasowego użycia. Im śmielej to czyni, tym bardziej efektywny jest cały proces. W tym jego oryginalność i siła oddziaływania na odbiorcę. Kicz

---

<sup>2</sup> Jak podkreśla Hendrykowski (1997, s. 13), „podobnie jak dzieło sztuki, kicz ma za dominantę funkcję estetyczną. Podobnie jak ono — czerpie swą energię z uporządkowania naddanego, czyli swoistej nadorganizacji sposobu przedstawienia. Posługuje się również dokładnie tym samym repertuarem znaków, co czyni go tym bardziej ludzko podobnym do sztuki. Podobieństwo nie oznacza przecież tożsamości: prawdziwa sztuka nigdy nie będzie kiczem, a kicz sztuką”.

natomiast te same — naznaczone uprzednio sztuką — znaki reprodukuje, po swojemu petryfikując nadaną im wcześniej funkcję estetyczną”.

W kanonicznym eseju *Avant-Garde and Kitsch* Clement Greenberg postrzega analizowane zjawisko jako wytwór społeczeństwa przemysłowego, w którym wprowadzenie obowiązkowej edukacji (przede wszystkim nauki czytania i pisanie) kompetencję kulturową niezbędną do recepcji sztuki, dostępną wcześniej jedynie niewielkiej części społeczeństwa, uczyniło domeną mas — te jednak nie były gotowe sprostać jej wysokim wymaganiom. W efekcie na kapitalistycznym rynku pojawiło się zapotrzebowanie na łatwą w odbiorze pseudosztukę. „Kicz jest mechaniczny i operuje formułami. Kicz jest zastępczym przeżyciem i fałszywą wrażliwością. [...] Kicz nie wymaga od swych konsumentów niczego poza ich pieniędzmi — nawet czasu. Przed-warunkiem kiczu, warunkiem, bez którego kicz nie byłby możliwy, jest dostępność na wyciągnięcie ręki w pełni dojrzałej tradycji kulturowej, której osiągnięcia, dorobek i doskonałą samoświadomość kicz może wykorzystywać do własnych celów. Zapożycza on jej pomysły, sposoby, fortele, metody postępowania, reguły, przekształca je w system i odrzuca resztę. [...] Ponieważ może być wytwarzany mechanicznie, stał się integralną częścią naszego systemu produkcji w taki sposób, w jaki prawdziwa kultura nigdy nie mogłaby się nią stać [...]” (Greenberg 1939). Kicz stanowi podporządkowaną wymogom rynku i zorientowaną na zysk imitację sztuki wysokiej, którą Greenberg utożsamia z awangardą, czyli dążeniem do całkowitej emancypacji procesu twórczego spod społeczno-ekonomicznych kontekstów i uwarunkowań. Ponieważ jednak w systemie kapitalistycznym, w którym zanika feudalna instytucja arystokratycznego patronażu, nawet „prawdziwi” artyści zmuszeni są sprzedawać swoje dzieła, aby uzyskać środki do życia, awangarda wytraca stopniowo swój impet, w coraz większym stopniu dopasowując się do oczekiwań i gustów masowego odbiorcy.

Zaprezentowane koncepcje, będące przykładami „klasycznego” pojmowania kiczu, łączy skłonność do określania go w kategoriach relatywnych, to znaczy przez odniesienie do czegoś innego — pewnego ideału, który nazwano „sztuką”. Problem w tym, że obecnie — jak zauważa Maria Poprzęcka (1998, s. 209) — jest to „raczej przeciwstawienie emocjonalno-wartościujące niż cokolwiek wyjaśniające”.

Po pierwsze, w świetle dorobku dwudziestowiecznych prądów artystycznych, takich jak kubizm, dadaizm czy późniejszy nieco popart, „trudno obecnie o oceny i normy tego, co zwykliśmy nazywać sztuką. Używamy tego słowa, chociaż coraz bardziej jasnym się staje, że obejmuje ono rzeczy i działania tak różne, że nie służy już porozumieniu, raczej jest źródłem nieporozumień i kontrowersji” (Poprzęcka 1998, s. 5). W ujęciu „klasycznym” jakiegokolwiek rozprawianie o kiczu „ma sens wtedy, kiedy wiemy, co jest dobre, a co nie — kiedy wiadomo, co jest sztuką wysoką, pod którą kicz się może podszywać, a co — niską i popularną. Jeżeli nie istnieją gusty lepsze i gorsze (albo potrafią szybko i radykalnie się zmieniać), nie istnieje także kicz” (Leszczyński 2005).

Po drugie, proste zestawienie kiczu i sztuki jako przeciwległych biegunów tego samego procesu estetycznego sprawia wrażenie nadmiernie upraszczającego, zważywszy na odmienny społeczny charakter obu zjawisk. O ile bowiem „prawdziwej” sztuce zwykle była przypisywana skłonność do autonomizacji i emancypacji spod oddziaływania „przyziemnych” uwarunkowań (czego najlepszy przykład dał Greenberg w swej charakterystyce awangardy), o tyle kicz jest zjawiskiem społecznie funkcjonalnym, dobrze wkomponowanym w strukturę zbiorowych potrzeb. Wśród najważniejszych „zadań” przezeń realizowanych najczęściej wymieniane funkcje to: (1) edukacyjna (kicz jako „zły” gust, poprzez który wiedzie droga do poznania i zrozumienia „dobrego” gustu); (2) dekoracyjna (polegająca na swoistym upiększaniu scenerii życia codziennego); (3) traumatyczna (kicz postrzegany jako sposób ucieczki przed opresyjnymi regułami porządku społecznego lub jako forma powrotu do infantylnej idylliczności okresu dzieciństwa); (4) poznawcza (której istotę stanowi przekazywanie prostych, łatwo zrozumiałych komunikatów o rzeczywistości i sposobach jej wartościowania); (5) komunikacyjna (kicz odgrywa rolę uniwersalnego, czyli ponaddystyngtywnego kodu kulturowego — owego molesowskiego „cichego porozumienia” o współuczestniczeniu w umiarkowanym i uspokajającym „złym guście”). Główny cel kiczu polega na dostarczaniu uczestnikom danej kultury szeroko pojętego komfortu, choć warto zauważyć, iż ze względu na swą atrakcyjność (wynikającą między innymi z silnego nacechowania emocjonalnego) oraz jednoznaczność pełni on także funkcje służebne w stosunku do poszczególnych dziedzin aktywności społecznej (np. kicz religijny podtrzymuje doświadczenie kontaktu z *sacrum* w warunkach postępującej laicyzacji). Co więcej, gdyby przynajmniej hipotetycznie założyć, że istnieje coś takiego, jak nie budząca definicyjnych wątpliwości „wielka sztuka”, to kicz jest służebny również wobec niej samej — nie dość, że jako jej antyteza dialektycznie współuczestniczy w procesach dookreślenia jej istoty, to jeszcze, jako swoisty bezrefleksyjny reproduktor i petryfikator norm estetycznych, pełni rolę bodźca permanentnie stymulującego „prawdziwych artystów” do twórczej kreacji.

Po trzecie wreszcie, jak dowodzi Maria Poprzęcka (1998, s. 220–243), pewne atrybuty tradycyjnie przypisywane kiczowi (np. transpozycja, wtórność, niespójność stylistyczna) w równym stopniu mogą odnosić się do dzieł „wielkiej” sztuki i na odwrót. Na przykład kicz potrafi być oryginalny (inna sprawa, że oryginalności tej z reguły nie towarzyszy jakakolwiek wartość artystyczna), sztuka zaś — doskonale wtórna, jeśli tylko zbyt czołobitnie odnosi się do dzieł kanonicznych, w których upatruje istoty piękna.

Skoro zatem niemożliwym okazuje się określenie kiczu w odniesieniu do sztuki jako takiej, należy podjąć wysiłek opracowania strategii identyfikacyjnej, która mogłaby obejść się bez tej problematycznej kategorii. Jednocześnie trzeba również uporządkować chaos panujący w obrębie definicji ogólnych kiczu. Głębsza refleksja pozwoli nam zauważyć, że ich nieprecyzyjność wynika z próby opisanego jako jedność przynajmniej trzech odmiennych w swej istocie

percepcji — to z kolei prowadzi do zamieszania, z którego nic już kompletnie nie wynika. Spróbujmy tedy rozebrać ogólne pojęcie kiczu na czynniki pierwsze.

Zacznijmy od tego, że kicz ponad wszelką wątpliwość bywa postrzegany jako pewien specyficzny typ przedstawienia, rażąco sentymentalny lub przesadnie, cukierkowo wyidealizowany (Inglis 2007, s. 54), którego nośnikami mogą być: kobiety (idealna pani domu: zawsze piękna i uśmiechnięta, troskliwa matka, świetna kucharka, pracowita sprzątaczką), mężczyźni (idealny mąż: przystojny, bogaty, opiekuńczy, pomocny), dzieci (słodkie i wesołe, a do tego mądre i dobrze wychowane), zwierzęta (uroczy szczeniak, jeleń na rykowisku), postaci mityczne (kolorowe i uśmiechnięte skrzaty, cherubinkowate barokowe aniołki), krajobrazy (nadmorski zachód słońca, sielska łąka), uczucia (miłość silniejsza od śmierci, mickiewiczowski patriotyzm) czy obiekty architektoniczne (willa przypominająca bajkowy pałac). Najbardziej ewidentny przykład stanowią tutaj reklamy telewizyjne, w których dąży się z jednej strony — do uzyskania maksymalnej klarowności przekazu, z drugiej natomiast — do skojarzenia promowanych produktów z pozytywnymi emocjami, które mają finalnie przełożyć się na większy popyt. Kombinacja wymienionych elementów sprawia, że — jak to ujmuje Łukasz Plesnar (1997, s. 196) — „reklama telewizyjna w sposób organiczny związana jest z kiczem, sięga po niego nieustannie i bez niepotrzebnego wstydu”: margarynom, proszkom do prania, nowoczesnym gadżetom i innym prozaicznym przedmiotom codziennego użytku towarzyszą przedstawienia szczęśliwej rodziny, pięknych scenerii, rozczulających pupili — tak idealne, że w swej obłudnej doskonałości równie doskonale nierzeczywiste (Plesnar 1997, s. 185–197). Podobne reprezentacje spotkać można w komiksach, tabloidach, tanich kryminałach, romansach spod znaku Harlequina i telewizyjnych „operach mydlanych” — postaci negatywne są tutaj z gruntu i niezmiennie zepsute, postaci pozytywne — niezłomne w swej krystalicznej prawości, mężczyźni — zawsze przystojni, kobiety — zawsze atrakcyjne, zakochani — zawsze wierni, wnętrza — zawsze luksusowe, a dobro zawsze zwycięża. „Narracje kultury kiczu polegają na niekończącym się i powtarzającym oferowaniu opowieści na uspokojenie, która nie zawiera bolesnych doświadczeń, a morały, jakie można z niej wyciągnąć, pokryte są miodem” (Inglis 2007, s. 173–174). Dzieje się tak, ponieważ w pierwszej kolejności mają one wywoływać u odbiorcy poczucie komfortu, związane z chwilową przynajmniej ucieczką od szarej rzeczywistości do pięknego i sprawiedliwego świata, którego ludzie pragną (między innymi dlatego, że ucieleśnia promowany przez kulturę popularną system wartości), a który nigdy nie istniał i istnieć nie będzie. Sednem kiczu jest więc sublimacja. Jak zauważa Fred Inglis (2007, s. 75), „kicz usuwa ze sztuki prawdę i zastępuje ją pocieszeniem. Mówi do nas słodko: *wszystko będzie dobrze*”.

Idąc dalej — omawiane zjawisko z całą pewnością identyfikowane bywa jako specyficzny zespół cech formalnych przedmiotu, wśród których najczęściej wymienia się: trywialność (przechodzącą niekiedy w wulgaryzm), tandetę (taniość

— przede wszystkim w odniesieniu do materiału), dosłowność, krzykliwą przesadę (patos, przepych, ostentacja), dysproporcjonalność, pseudoużytkowość, eklektyczną niespójność (przejawiającą się w chaotycznym przemieszaniu elementów należących do odmiennych kontekstów kulturowych) oraz asekurancki konformizm. Nasuwają się w tym miejscu dwa spostrzeżenia. Po pierwsze, jak nietrudno zauważyć, przynajmniej niektóre wymienione cechy stanowią zaprzeczenie klasycznych (antycznych) reguł tworzenia (harmonia, proporcjonalność, powściągliwość, wewnętrzna koherencja dzieła), które przez stulecia służyły jako kanon definiujący esencję „wielkiej sztuki”. Po drugie (o czym była już mowa), powyższe cechy w sposób mniej lub bardziej uświadamiany zakorzenione są w utrwalonej percepcji podziałów klasowych: pojęcia „tandety” czy „bubla” kojarzą się przecież jednoznacznie z jarmarcznością, a zatem — z folklorem, ludycznością, plebejskim „złym” gustem. Jako dobry przykład posłużyć mogą białe kozaczki: jeden ze współczesnych symboli „bazarowego” chłamu. Jak dowodzi Piotr Szarota, konotacja owa bierze swój początek z faktu, iż w latach sześćdziesiątych XX wieku ten typ obuwia stanowił częsty atrybut amerykańskich tancerek erotycznych — od tamtego czasu upowszechnił się on w zbiorowej świadomości jako przejaw ostentacyjnej seksualności, kojarzonej z pospółstwem, które w przeciwieństwie do powściągliwych w swej naturze elit nie stroni od wyeksponowanego, wulgarnego erotyzmu. Tak oto przyklejona białym kozaczkom kompromitująca łatka „burdelowej” garderoby staje się synonimem garderoby klas niższych, a specyfika formalna przedmiotu oraz społeczny kontekst jego występowania wchodzi w dialektyczną relację identyfikacji „dobrego” i „złego” smaku (Szarota 2008, s. 82–83).

Jak już była mowa, skłonność do postrzegania kiczu jako negatywnej antytezy „wielkiej sztuki” najpewniej bierze się ze skłonności do postrzegania „ludu” jako negatywnej antytezy arystokratycznych „elit”. Na szeroką kategorię „plebejuszy” składały się jednostki, po pierwsze, znacznie uboższe, po drugie zaś — wyposażone w stosunkowo niewielką lub wręcz znikomą kompetencję artystyczną. W konsekwencji wytwory kulturowe klas niższych cechować musiały: mizerna jakość wykonania, znacznie odbiegająca od standardów wyznaczanych przez prawomocne dzieła sztuki, oraz nieudolność kompozycyjna, która przejawiała się w chaotycznym eklektyzmie czy krzykliwej przesadzie. Społeczno-ekonomiczny awans mieszczaństwa w dobie dziewiętnastowiecznej industrializacji w pewnej mierze wyeliminował pierwszy z wymienionych problemów (gdyż reprezentantów burżuazji stać już było na produkty luksusowe), drugi jednak pozostał. „Nowobogacy zazwyczaj nie znają się na sztuce, a skoro się nie znają, wybierają zawsze taką, która im się wydaje bezpieczna — bo nie urazi i nie szokuje ani ich, ani ich znajomych. Wybierają także to, co im się wydaje reprezentacyjne, bo chcą pokazać, że stać ich na przedmioty drogie i bezużyteczne (to zawsze stanowi symbol wysokiej pozycji społecznej). Kupują też to, co im się podoba i co rozumieją. Do tego, żeby docenić obraz abstrakcyjny, potrzeba wiedzy i przygotowania. Na jelenia na rykowisku albo rozświetlonego

elektrycznymi lampkami Titanica wystarczy spojrzeć, żeby zobaczyć, że starają się być ładne” (Leszczyński 2005).

Podstawowa różnica między zaprezentowanymi perspektywami polega na tym, że o ile w przypadku pierwszej z nich kicz jawi się jako atrybut treści wytworu kulturowego, o tyle w przypadku drugiej — jest on domeną jego formy. Mamy w tym miejscu do czynienia z dość znaczącą odmiennością obu percepcji, która winna być wzięta pod uwagę przy okazji podejmowania kolejnych prób stworzenia całościowej konceptualizacji kiczu. Forma nie jest równoznaczna z treścią (choć zachodzące między nimi powiązania z całą pewnością są dużo bardziej złożone i niejasne, niż może się to z pozoru wydawać) i nie powinniśmy o tym zapominać, zwłaszcza gdy zamierzamy zamknąć obie kategorie w obrębie jednej definicji. Niemniej jednak istnieje pewna cecha wspólna zarysowanych podejść, mianowicie — w każdym z nich kicz stanowi immanentną, esencjalną cechę określonego wytworu. W przypadku obu perspektyw mówimy o kiczu-jako-takim, który istnieje jakby sam z siebie, ponieważ spełnia wymogi określonego zespołu desygnatorów. Przedstawienie nadmorskiego zachodu słońca jest kiczowate, gdyż stanowi uosobienie idyllicznego sentymentalizmu, podobnie jak bryła architektoniczna hotelu Excalibur w Las Vegas — modelowy przykład kiczu formalnego, łączący w sobie krzykliwy przepych, bajkową dziecinność oraz eklektyczny chaos. Kicz istnieje tutaj niezależnie od jakichkolwiek innych wytworów kulturowych — po prostu dlatego, że pasuje do pewnych wyznaczników definicyjnych. Nie oznacza to, rzecz jasna, że przytoczone przypadki zawsze były i zawsze będą należeć do domeny kiczu — omawiana kategoria jest bowiem konstrukcją społeczno-kulturową i tak jak wszystkie inne tego typu konstrukcje podlega transformacjom. Jak się jednak wydaje, ich status mógłby ulec zmianie jedynie wtedy, gdy zmieniłby się sposób ogólnego odczytywania kiczu lub odczytywania danego wytworu kulturowego, poprzez jego rekontekstualizację (co nastąpiło choćby w przypadku wspomnianych już filmów Eda Wooda, poddanych współcześnie rekonceptualizacji z pozycji kampu). Jednocześnie zmiana taka wydaje się mało prawdopodobna w odniesieniu do pojawienia się jakichś innych wytworów kulturowych — kicz ma bowiem charakter wyraźnie jakościowy, zależy wyłącznie od specyfiki przyjętych kryteriów waloryzacji.

Istnieje jednak przynajmniej jeszcze jedna odsłona analizowanego pojęcia, wyraźnie odmienna od dwóch przedstawionych do tej pory — kicz jako kategoria ilościowa lub, jak kto woli, procesualna. Kicz, którego istota nie wynika z immanentnej zgodności wytworu (przedstawienia lub przedmiotu) odpowiadającej określonym wyznacznikom, lecz stanowi efekt społecznych procesów mechanicznej reprodukcji — „zjawisko charakteryzujące się warsztatową doskonałością, lub przynajmniej sprawnością, i jednocześnie banalną treścią odwołującą się do różnego rodzaju klisz, ogranej ornamentyki i oczekiwań możliwie masowego odbiorcy” (Pitrus 1997, s. 199). W tej perspektywie nic nie jest kiczem samo w sobie, lecz jednocześnie wszystko może stać się kiczem, lub

inaczej — kicz może być we wszystkim wytworzony w społeczno-kulturowym procesie bezrefleksyjnego powielania (motywowanego z reguły ekonomiczną logiką zysku — dlatego właśnie przedstawiciele szkoły frankfurckiej, z Theodorem Adorno i Maksem Horkheimerem na czele, upatrywali korzeni owego zjawiska w powstaniu i upowszechnieniu się „przemysłu kulturowego”). 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 pewnych wytworów lub ich „części składowych”. Za kicz uchodzić więc mogą zarówno produkowane na masową skalę niesławne krasnale ogrodowe, jak i kolejne spoty telewizyjne fundacji społecznych (nakłaniające telewidzów do udzielenia finansowego wsparcia leczeniu dzieci chorych na nowotwory czy białaczkę), z uporem godnym lepszej sprawy od lat niestrudzenie „wałkujące” te same (kolorystyczne, muzyczne itd.) wzory obrazowania. Za przykład posłużyć może tutaj również „sięganie przez realizatorów filmowych do stereotypowych konstrukcji fabularnych, w znacznej mierze ukształtowanych przez literaturę popularną i brukową”, która — jak zwykło się uważać — „w przeciwieństwie do tekstów kultury wysokiej — nie potrafi przełamać i przekroczyć swych własnych reguł normatywnych, wręcz przeciwnie jej istota polega właśnie na tym, że owa normatywność i sztywność reguł zostają utrwalone i pogłębione. [...] Kino, podejmując tego rodzaju wzorce, odwołuje się wprost do procedur masowego powielania i kopiowania, nastawiwszy się głównie na przeciętnego, masowego widza” (Wilk 1997, s. 19–20). Podobnie jest z komiksem, który w powszechnym przekonaniu „wykorzystywał silnie skonwencjonalizowane sposoby przedstawiania postaci i widoków rzeczy, gdyż tylko one były dostatecznie czytelne, ale w ten sposób zyskiwał miano przekazu nieoryginalnego” (Szyłak 1997, s. 70).

Tak pojmowana koncepcja kiczu jako stereotypowej, skonwencjonalizowanej reprezentacji określonego typu interakcji społecznej, ukierunkowanej przede wszystkim na uzyskanie maksymalnej czytelności przekazu (a tym samym — największego potencjału komercyjnego), nie jest, rzecz jasna, niczym nowym, gdyż występuje w refleksji estetycznej niemalże od stulecia. Problem w tym, iż przeważnie była ona wręcz automatycznie kojarzona z odrzuconym tu podziałem na sztukę „wysoką” i „niską”: kicz jawił się pod postacią zbanalizowanej i odtwórczej, a przez to — nieudolnej imitacji wielkiej i oryginalnej sztuki, zgodnie z założeniem, w świetle którego „autentyzm dzieła sztuki jest w jakimś stopniu tożsamy z jego niepowtarzalnością. Dzieło autentyczne, jako całość, jest niepowtarzalne i nieodtwarzalne. Natomiast kicz jest z reguły powtarzalny i odtwarzalny” (Beylin 1975, s. 183). Jak zauważa Maria Poprzęcka (1998, s. 228): „ponieważ nie da się naśladować aktu twórczego, stąd kicz posługuje się formami czysto zewnętrznymi, najłatwiejszymi do przechwylenia i zastosowania. A zatem w krytykowanych adaptacjach będzie to fabuła oderwana od ideowego przesłania utworu, w przedmiotach — powtórzona

będzie ozdoba, ale nie konstrukcja, w różnych dziedzinach i gatunkach będzie to zawsze przejmowanie efektów bez wewnętrznej treści”. Innymi słowy, „uważa się, że każdy przedmiot ma jakąś wartość, a przedmiot odtwarzany masowo i sztamkowo — musi być z definicji kiczem i afirmować go nie należy” (Piątkowski 2008, s. 24), jako że ponad wszelką wątpliwość jest on reprodukcją jakiegoś niedoścignionego oryginału, do którego nawiązać może jedynie w sposób powierzchowny, nie będąc w stanie przeniknąć jego istoty, w której to przecież kryje się prawdziwa, niepowtarzalna wartość dzieła.

Czy zatem możemy w ogóle wyzwolić procesualną percepcję kiczu spod imperatywu odniesienia do tej abstrakcyjnej i niejasnej kategorii, jaką jest „sztuka”? Spróbujmy spojrzeć na całą kwestię w nieco inny sposób. Można chyba bez większego ryzyka założyć, iż każdy wytwór kulturowy zawiera w sobie jakiś sposób obrazowania pewnego fragmentu rzeczywistości społecznej — zazwyczaj są to określone typy sytuacji interakcyjnych (np. moment zauroczenia drugą osobą lub doświadczenie bólu po jej stracie). Jeśli takie obrazowanie zostaje odwzorowane w innych wytworach kulturowych — ulega stopniowej instytucjonalizacji i przekształca się we wzór kulturowy czy raczej — w pewien typ wzoru kulturowego, który moglibyśmy w tym miejscu roboczo nazwać „projekcyjnym”. Intensywna eksploatacja danego wzoru, polegająca na częstym jego wykorzystywaniu w kolejnych wytworach (np. filmach, piosenkach, reklamach, literaturze), przydaje mu z kolei status kliszy kulturowej. Świadomość kiczu — w istocie, jeśli przyjmiemy za Peterem Bergerem i Thomasem Luckmannem (1983) tezę o społecznym konstruowaniu rzeczywistości, możemy mówić raczej o świadomości kiczu, a nie o jakiegokolwiek postaci kiczu obiektywnego — wytwarza się wraz z subiektywnym poczuciem obcowania z podobną kliszą.

Od „naturalnie” funkcjonującego w percepcji społecznej wzoru projekcyjnego odróżnia kliszę brak autentyczności. Jednocześnie musimy w tym miejscu pamiętać, aby nie mylić autentyczności z realizmem. Utożsamienie tych pojęć prowadziłoby bowiem do kuriozalnego założenia, iż wszystkie wytwory kulturowe o treści nierealistycznej (np. powieści i filmy *science fiction* lub *fantasy*, przeważająca większość komiksów, ale również poezja romantyzmu, kanoniczne teksty religijne, jak Biblia czy Koran itd.) muszą być niejako automatycznie siedliskiem kiczu, gdy tymczasem intuicyjnie wręcz czujemy, iż nie jest to prawda — nawet bowiem wśród współczesnej prozy fantastycznej bez trudu wymienić da się wiele pozycji (*Władca pierścieni* J. R. R. Tolkiena, *Kroniki Diuny* Franka Herberta, *Człowiek z wysokiego zamku* oraz *Ubik* Philipa K. Dicka, *Solaris* Stanisława Lema, *Fundacja* Isaaca Asimova itd.), które weszły do kanonu najwybitniejszych dzieł literatury światowej. Pamiętajmy, że realizm (prawdopodobieństwo) zdarzeń lub świata przedstawionego jest w istocie kwestią całkowicie umowną, zrelatywizowaną do prawideł rządzących konwencjami gatunkowymi — można by rzec, że tak jak poszczególne dyskursy każdorazowo ustanawiają w swym obrębie typowe dla siebie kryteria prawdziwościowe, tak też poszczególne ga-



tunki określają właściwe sobie warunki prawdopodobieństwa przedstawianych wypadków, które następnie stają się przedmiotem niepisanej, mniej lub bardziej uświadomionej umowy między twórcą a odbiorcą. Nikt nie wybiera się na film *science fiction*, którego akcja rozgrywa się na Jowiszu lub za pięćset lat, jeśli nie założy uprzednio, iż zdarzenia, które zostaną mu pokazane, rzeczywiście mogłyby mieć miejsce w obrębie ram wyznaczonych przez charakterystykę gatunku — w przeciwnym bowiem razie nie byłby w stanie doświadczyć jakiegokolwiek przyjemności z jego oglądania.

Chodzi więc tutaj o coś innego. Owo „zawieszenie niewiary” (*suspension of disbelief*), potrzebne do „prawidłowej” recepcji wszelkiego wzoru projekcyjnego, dotyczy sprawy głębszej, a mianowicie jego autentyczności lub inaczej — naturalności (jest ono każdorazowo niezbędne, ponieważ przedstawienia, o których tutaj mowa, mają z reguły charakter fikcyjny, a zatem — odbiorca musi w nie „uwierzyć”). To owa autentyczność, a nie prawdopodobieństwo ewentualnych zdarzeń lub postaci, stanowi podstawę wiarygodności wzoru. Jeśli na przykład oglądamy film sensacyjny albo komedię romantyczną (czyli wytwory, których konwencje gatunkowe raczej wykluczają udział elementów nierealistycznych) lub słuchamy podobnie realistycznego utworu muzycznego opowiadającego o prozaicznym spotkaniu dwojga ludzi w klubie, oczekujemy, że opisane w nich interakcje zostaną nam przedstawione w sposób autentyczny. Gdy jednak po raz któryś doświadczamy identycznej niemalże, bezrefleksyjnie powielonej aranżacji, to w końcu przestajemy w ów autentyzm wierzyć, dostrzegamy bowiem jej przewidywalność, odgórną programowość. Zauważamy, że w istocie mamy do czynienia ze schematem, instrumentalnym modelem interakcji, a nie z interakcją jako taką. W takiej sytuacji wzór projekcyjny traci naturalność, a nasze „zawieszenie niewiary” względem niego wygasa, zastąpione poczuciem obcowania z kliszą, z czymś sztucznym i mechanicznym. Kicz w tym ujęciu „jest więc przede wszystkim fałszem. Jest zaprzeczeniem nie sztuki, lecz prawdy” (Poprzęcka 1998, s. 244). Jego identyfikacja, będąca formą demistyfikacji ogranych „chwytów” stosowanych masowo przez masową kulturę, prowadzi do niechęci, odrzucenia, nieprzychylnych waloryzacji — nikt bowiem nie lubi być oszukiwany. Jak stwierdza Eugeniusz Wilk (1997, s. 21): „stereotypowe konstrukcje filmowych postaci Murzynów, kobiet i homoseksualistów oceniane są z reguły negatywnie przez widzów właśnie dlatego, że «stopień stereotypizacji» jest tutaj zbyt duży i w odczuciu odbiorców w sposób znaczący odbiega od przeciętnych wyobrażeń o «złożoności życia» czy «złożoności psychiki człowieka»”. Stereotypizacja jest zaś w istocie pojęciem ilościowym, kwestią skali — powstaje bowiem jako efekt nachalnej reprodukcji danego wzoru.

Zamykając ową pobieżną refleksję nad perspektywą procesualną kiczu, warto poczynić jeszcze kilka uwag ogólnych. Po pierwsze, kicz stanowi w takim ujęciu kategorię *stricte* subiektywną — ściśle zależy bowiem od indywidualnego uświadomienia sobie skali wyeksploatowania określonego wzoru projekcyj-

nego, co z kolei w każdym przypadku uwarunkowane jest przez kompetencję kulturową odbiorcy. Na przykład: o ile współczesna komedia romantyczna (skonstruowana prawie zawsze podług tego samego schematu fabularnego: zaznajomienie — niechęć — narodziny uczucia — kryzys — refleksja — pojednanie) 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.

Po drugie, omawiane zjawisko jest również zrelatywizowane do określonego kontekstu — zarówno sytuacyjnego, jak i historycznego. W pierwszym przypadku zwraca się uwagę na fakt, że o ile zastosowanie określonych przedstawień lub nawet całych wytworów kulturowych w pewnych okolicznościach nie wywołuje poczucia sztuczności, jeśli tylko rządzą nim niejako reguły proceduralne, z samej istoty odporne na eksploatację, o tyle w innych — rodzić może ono świadomość obcowania z kliszą. Na przykład wykonanie *Carmina burana* Carla Orffa w operze, teatrze lub filharmonii (choćby odbywało się tysięczny raz) nie jest kiczem (stanowi bowiem cel sam w sobie — utwór ten jest tam jakby „na swoim miejscu”, ponieważ podobnym wydarzeniem kulturowym rządzi reguła proceduralna mówiąca o tym, że kantata komponowana jest właśnie po to, aby mogła być wykonywana w takich właśnie miejscach, jak opera czy filharmonia), ale nagminne włączanie jej fragmentów do trailerów filmów fabularnych i programów rozrywkowych pokroju *Mam talent* — już tak (co wynika z faktu, iż stanowią one tutaj część wzoru projekcyjnego określającego aprobowany sposób „skomponowania” tego typu audycji, zostają przeniesione do obcego sobie kontekstu, w którym stają się jedynie środkiem do celu — sposobem uatrakcyjnienia trailera, nie zaś celem samym w sobie). Co zaś się tyczy wymiaru czasowego, to procesualność i reproduktywność projekcji kiczowatych niewątpliwie wymaga uwzględnienia czynnika czasu w analizach kulturowych. Współcześnie filmy takie jak *Przeminęło z wiatrem* czy *Casablanca* sprawiają wrażenie doskonale kiczowatych, lecz pamiętać musimy, że w czasach, kiedy powstały, wcale za takie nie uchodziły — zastosowane w nich wzory projekcyjne dopiero później uległy skonwencjonalizowaniu i wyeksploatowaniu w dziesiątkach, jeśli nie setkach innych wytworów kulturowych. Nie powinniśmy winić ich twórców za to, że zastosowane przez nich rozwiązania techniczno-narracyjne padły ofiarą bezrefleksyjnej reprodukcji. Jednocześnie wytwory współcześnie powielające podobne rozwiązania, jeżeli oczywiście nie czynią tego w sposób metanarracyjny, z pewnością narażą się na słuszny zarzut kliszowości. Dlatego że w złożonych, wieloletnich procesach konwencjonalizacji i eksploatacji ich status kulturowy uległ zmianie. O problemie owym, wychodząc poza przytoczone powyżej przykłady ze świata mediów masowych, pisze również Maria Poprzęcka (1998, s. 57): „ocena dzieł z perspektywy ich późniejszego oddziaływania może [...] powodować ich dewaluację. Klasycznym przykładem może być [...] zaliczenie rzeźby greckiej z V wieku czy malarstwa

Rafaela do kiczu dlatego, że dostarczyły one później modeli dla tandetnych pamiątek czy odpustowych dewocjonaliów”. „W rezultacie — jak spostrzeża Paweł Beylin (1975, s. 230) — sam Rafael nabrał w oczach ludzi zmęczonych i zniechęconych masowym kiczem, jaki produkowano w jego imieniu, cech kiczowatych. Z wielkiego malarza stał się prekursorem kiczu, tak jak gdyby ponosił za to jakąkolwiek odpowiedzialność. [...] Protest przeciwko kiczowi obrócił się w protest przeciwko źródłom, z których kicz czerpał swe natchnienie. Pierwowzory oglądane przez pryzmat swoich kopii nabrały charakteru tych ostatnich”.

Po trzecie wreszcie, procesualna strategia definiowania kiczu pozwala na objęcie jego zakresem szeregu zjawisk i wytworów kulturowych wymykających się definicjom esencjalistycznym. Nie zostaje on sprowadzony wyłącznie do przedstawień infantylno-idyllicznych, gdyż może stać się również częścią składową treści poważnych i poruszających, jeżeli tylko kultura masowa poddaje je intensywnej eksploatacji. Próżno ograniczać go do tandetnej formy poszczególnych artefaktów, jeśli może być (i zazwyczaj jest) reprezentowany w perfekcyjnie dopracowanych produktach wartych setki milionów dolarów (czego świetnym przykładem — większość hollywoodzkich blockbusterów). Wreszcie — trudno zamknąć go w obrębie kilku arbitralnie wyznaczonych cech, logika ich identyfikacji ma bowiem odmienny, ilościowy charakter. Weźmy chociażby jeden z kanonicznych atrybutów kiczu, czyli przesadę, utożsamianą z patosem (pod warunkiem, rzecz jasna, że mówimy o patosie „pompatycznym”, czyli wartościowanym negatywnie — pojęcie owo może bowiem funkcjonować również jako kategoria analityczna, w sensie waloryzacyjnym indyferentna). Najogólniej rzecz biorąc, patos powstaje zawsze w efekcie nieuzasadnionego odwołania się do transcendencji (przy czym kategorii owej nie powinno się ograniczać jedynie do konstruktów religijnych lub magicznych — równie dobrze może ona obejmować wzniosłe wyobrażenia „narodu”, „dobra” czy nawet „wielkiej sztuki”). Na przykład powoływanie się na Boga w dyskusji politycznej lub sięganie po „wielkoartystyczne” środki ekspresji w celu uatrakcyjnienia wytworów kultury masowej (choćby użycie monumentalnych chórów, jednoznacznie kojarzących się z operą — ostateczną świątynią „sztuki wysokiej” — w celu zilustrowania trywialnych rozterek bohaterów amerykańskich superprodukcji) budzi tego typu kiczowato-patetyczne doświadczenia. O prawomocności (lub jej braku) podobnego odwołania zawsze decyduje szerszy kontekst kulturowy. Patos jako odmiana kiczu ma więc tym samym charakter typowo jakościowy — powstaje jako skutek estetycznej „pomyłki” (czasem zamierzonej, czasem nie), polegającej na niedopasowaniu kontekstów. W perspektywie procesualnej tymczasem mniej liczą się jakościowe wyznaczniki omawianego zjawiska niż fakt jego instrumentalnego upowszechniania w świecie wytworów kulturowych w celu uczynienia transmitowanego przekazu maksymalnie przewidywalnym i zrozumiałym, zgodnie z baudrillardowską zasadą „najmniejszego wspólnego mianownika”.

\*

Zarysowane tu zostały trzy „odslony” kiczu, trzy odmienne perspektywy jego definiowania: (1) jako immanentnej właściwości pewnych typów treści (przedstawień); (2) jako immanentnej cechy określonych typów specyfiki formalnej przedmiotu; (3) jako procesu kulturowego polegającego na wytwarzaniu i petryfikacji klisz, zaprzeczeniu twórczej kreacji. Żadna z tych perspektyw nie odnosi się w żaden sposób do tak problematycznego dziś pojęcia sztuki. Oczywiście, w istocie są one raczej typami idealnymi, które w wielu przypadkach będą się na siebie nakładać. Przykładowy krasnal ogrodowy wpisuje się po części w każdą z nich: jego kiczowatość wynika bowiem z tego, że (odpowiednio): (1) reprezentuje sentymentalną tęsknotę za beztroską lat dziecińczych; (2) cechuje go specyficzna estetyka (krzykliwość kolorów, dysharmoniczna deformacja, funkcjonalna bezużyteczność, tandetny materiał); (3) status kiczu uzyskał dopiero wówczas, gdy stał się częścią masowej produkcji. Mimo to można zakładać, że zaproponowane tu trójdzielne rozróżnienie pozwoli uporządkować nieco chaos definicyjny związany z kategorią kiczu, jak również stanie się inspiracją dla nowych, bardziej aktualnych i skonkretyzowanych konceptualizacji w epoce „sztuki po końcu sztuki” (Dziamski 2009).

## BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard Jean, 2006, *Spółczesność konsumpcyjna: jego mity i struktury*, tłum. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa.
- Berger Peter L., Luckmann Thomas, 1983, *Spółczesne tworzenie rzeczywistości*, tłum. Józef Niżnik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Beylin Paweł, 1975, *Autentyczność i kicz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa.
- Broch Hermann, 1998, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. Danuta Borkowska, Jan Garewicz, Ryszard Turczyn, Czytelnik, Warszawa.
- Czaja Dariusz, 1997, *Anioł Stróż w filmowym kadrze. O kiczu religijnym*, w: Grażyna Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków.
- Dziamski Grzegorz, 2009, *Sztuka po końcu sztuki: sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań.
- Greenberg Clement, 1939, *Avant-garde and Kitsch*, „Partisan Review”, t. 6 (5), s. 34–49.
- Hendrykowski Marek, 1997, *Kłopoty z kiczem filmowym*, w: Grażyna Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków.
- Inglis Fred, 2007, *Kultura*, tłum. Małgorzata Stolarska, Sic!, Warszawa.
- Jessa Joanna, 2008, *Zbawienny wpływ kiczu, czyli jeszcze raz o związkach kiczu i religijności ludowej na przykładzie Sanktuarium Licheńskiego*, w: Wojciech Jerzy Burszta, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa.
- Leszczyński Adam, 2005, *Koniec kiczu*, „Wiedza i Życie”, nr 12.

- Moles Abraham André, 1978, *Kicz czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, tłum. Anita Szczepańska, Ewa Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Mukařovský Jan, 1970, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, tłum. różni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Piątkowski Krzysztof, 2008, *Kicz jako problem antropologiczny*, w: Wojciech J. Burszta, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Academica, Warszawa.
- Pitrus Andrzej, 1997, *Kicz czy antykicz? Reklama w poszukiwaniu widza*, w: Grażyna Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków.
- Plesnar Łukasz, 1997, *Piękne kobiety, pejzaże i zwierzęta — czyli kicz w reklamie telewizyjnej*, w: Grażyna Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków.
- Porpręcka Maria, 1998, *O złej sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Rychlewski Marcin, 2008, *Kiczosfery muzyki popularnej*, w: Wojciech Jerzy Burszta, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa.
- Sekuła Elżbieta Anna, 2008, *Kicz jako źródło radości*, w: Wojciech Jerzy Burszta, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa.
- Szarota Piotr, 2008, *Cała prawda o białych kozaczkach*, w: Wojciech Jerzy Burszta, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa.
- Szyłak Jerzy, 1997, *Kicz, komiks i filmy fantastyczne*, w: Grażyna Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków.
- Tomasiewicz Kamila, 2008, *Kicz w przedogródkach wiejskich*, w: Wojciech Jerzy Burszta, Elżbieta Anna Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa.
- Wilk Eugeniusz, 1997, *Neokicz w ikonosferze audiowizualnej*, w: Grażyna Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, Universitas, Kraków.
- Wittgenstein Ludwig, 1972, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

### THREE VIEWS OF KITSCH

#### Summary

This article contains an attempt to put order in the chaos of definitions accompanying the concept of kitsch and simultaneously to free kitsch from any cognitively dubious connection with the category of art. While considering the difficulties of definition arising from the connotative nature of the concept and its contextual modality, the author criticizes the entirety of the conceptualization of kitsch and then divides the phenomenon into 'first elements', distinguishing three different views of kitsch: textual essentialist (idylism, sentimentalism), formal essentialist (triviality, eclecticism), and processual (the effect of unthinking pop culture reproduction). Configurationism and its derivative category of the projective model are useful to the attempt to reject 'art' as the 'good' antithesis of 'bad' taste. These arguments are accompanied by the author's thoughts on the cultural function of kitsch, its contextual entanglements, and its role in forming the social structure.

Key words/słowa kluczowe

kitsch / kicz; art / sztuka; social structure / struktura społeczna; projective model / wzór projekcyjny; mass culture / kultura masowa