

WITOLD JAKUBOWSKI

Uniwersytet Wrocławski

POPKULTUROWE ILUSTRACJE UTOPII SPOŁECZNYCH, CZYLI O EDUKACYJNYM POTENCJALE KULTURY POPULARNEJ¹

ABSTRAKT: W pedagogicznym myśleniu o kulturze dominuje jej humanistyczne rozumienie, co prawdopodobnie wynika z wpływu niemieckiej tradycji intelektualnej, dla której charakterystyczny jest szczególny sens kultury, sprowadzający ją do szczytowych osiągnięć człowieka. W tradycyjnej refleksji pedagogicznej zauważalna jest koncentracja na tym właśnie obszarze jako „wartościowym dla oddziaływań wychowawczych”. W takiej perspektywie ignorowana jest przestrzeń kultury popularnej, mimo iż właśnie tam przeważnie toczy się życie współczesnego młodego pokolenia.

Kultura popularna często jest rozumiana jako synonim kultury masowej, której krytyka ma wieloletnią tradycję, mającą swe korzenie w poglądach „szkoły frankfurckiej”. Postrzegana jako Pan Hyde przestrzeni kulturowej, traktowana bywa jako obszar zagrożeń dla rozwoju dzieci i młodzieży. Tymczasem kultura to nie tylko kanon dorobku minionych pokoleń. W antropologicznym jej rozumieniu to po prostu sposób życia społeczeństwa. Właśnie w przestrzeni kultury popularnej komentowane są rozmaite jego aspekty.

¹ Tekst jest skróconą i zmienioną wersją artykułu *Popular culture as an educational space – depictions of utopia in pop culture texts*, który ukazał się w „Studiach Edukacyjnych” 2018, nr 49.

Dla refleksji o edukacyjnym potencjale kultury popularnej interesujące jest, o czym opowiada się w jej tekstach, a wbrew temu, co sądzą o niej jej krytycy, nie zawsze są to sprawy banalne. W artykule omówione zostały popkulturowe teksty, które obrazują charakterystyczne elementy utopii: pogrzebanie „starego świata”, ustanowienie „doskonałego” porządku, zabezpieczenie przed destrukcją od zewnątrz oraz zabezpieczenie przed destrukcją od wewnątrz. Powstałe w różnym czasie i w oparciu o różne środki wyrazu, opowiadają o dylematach związanych z myśleniem o „lepszemu świecie”. Przedstawiają „własnym językiem” mechanizmy oraz konsekwencje budowania nowego społeczeństwa. Analizie poddana została powieść polskiego pisarza *science-fiction* Stanisława Lema *Powrót z gwiazd* oraz filmy *Miasteczko Pleasantville* (1998) Garego Rossa i *Osada* (2004) M. Night Shyamalana.

SŁOWA KLUCZOWE: kultura popularna, edukacja nieformalna, pedagogika krytyczna, kulturoznawstwo, utopia

Zwrot „nowe szczęśliwe życie” powtarzał się kilkakrotnie. Należał do ulubionych określeń Ministerstwa Obfitości. [...] Fantastyczne dane wciąż lały się z ekranu. W porównaniu z ubiegłym rokiem więcej było żywności, więcej odzieży, więcej domów, więcej mebli, więcej garnków, więcej paliw, więcej statków, więcej helikopterów, więcej książek, więcej noworodków – więcej wszystkiego oprócz chorób, przestępstw i szaleńców. Z roku na rok, wręcz z minuty na minutę, wszyscy i wszystko pięło się na coraz wyższe szczyty.

George Orwell, Rok 1984

Do niedawna obszar kultury popularnej nie był traktowany poważnie w badaniach pedagogicznych. Akcentowano zazwyczaj eskapistyczny i rozrywkowy charakter jej wytworów, a jako takie nie były traktowane jako wartościowe dla procesów wychowawczych². To uczestnictwo w kulturze „wysokiej” miało/mogło mieć edukacyjny wymiar. Czy rzeczywiście takie zawężenie jest uzasadnione?

² Zob. D. Jankowski, *Aktywność kulturalna i autoedukacja*, [w:] D. Jankowski, K. Przy-szczypkowski, J. Skrzypczak, *Podstawy edukacji dorosłych*, Poznań 1996, s. 79.

Kultura jest często rozumiana jako zbiór tekstów, w których zawarty jest opis naszego świata. To właśnie tam jednostka uczy się wzorów zachowań, ról społecznych oraz możliwych scenariuszy własnej biografii. Trudno zaprzeczyć, że dziś to właśnie w kulturze popularnej „odbijają się” społeczne dyskursy. We wszelkich tekstach kultury zawierają się nasze wartości, namiętności, marzenia oraz obawy. Ich estetyczne wyrafinowanie nie ma tu większego znaczenia, nasza codzienność opisana jest bowiem nie tylko w kanonicznych dziełach prezentowanych w muzeach. Innymi słowy, konstruujemy naszą tożsamość w kontakcie z kulturą bez względu na jej „poziomy”. Wydaje się, że wskazywanie tekstów wartościowych i bezwartościowych z edukacyjnego punktu widzenia bardziej ilustruje przekonania autorów takich podziałów, niż uzasadnia rzeczywiste możliwości ich pedagogicznego wykorzystania.

Powodem niskiej oceny popkultury przez pedagogów wydaje się być utożsamianie jej ze *sztuką* popularną, a ta tradycyjnie jest krytykowana za swą estetyczną niedojrzałość i prymitywizm. Warto jednak zauważyć, że większość krytycznych argumentów przeciwko sztuce masowej, sformułowanych przez Dwighta MacDonalda, Theodora Adorno czy Clementa Greenberga, została już dawno podważona i zakwestionowana. Sztuka popularna nie musi być banalna zarówno pod względem myślowym, jak i estetycznym; adresowanie jej do szerokiego odbiorcy nie jest jednoznaczne z zaniżaniem poziomu; przystępność odbioru nie wyklucza ani oryginalności ekspresji twórcy, ani aktywności odbiorcy; przemysłowy charakter produkcji kulturalnej nie jest dziś typowy wyłącznie dla sztuki „niskiej”, a standaryzacja występuje zarówno w sztuce „wysokiej”, jak i „niskiej”, gdyż wszelkie konwencje ułatwiają osiągnięcie pewnych form i efektów estetycznych³. Mimo iż zarówno w filmie, jak i współczesnej muzyce popularnej wskazać można wiele przykładów ukazujących złożoność i wielowymiarową atrakcyjność sztuki popularnej, w wielu tekstach pedagogicznych często kwestionuje się jej wartość

³ Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław 1998.

i przydatność w działaniach edukacyjnych, zapominając, że masowy charakter produkcji i konsumpcji sztuki popularnej jest po prostu charakterystyczny dla dzisiejszego społeczeństwa.

Kultura popularna stanowi dziś ważny obszar, w którym tworzone i negocjowane są znaczenia większości uczestników współczesnego życia kulturalnego, nie jest gorszym, lecz innym fragmentem kulturowej rzeczywistości. Ma wiele wspólnych cech z kulturą ludową i obecnie coraz częściej jest traktowana jako kultura ludowa społeczeństw postindustrialnych⁴. To właśnie w przestrzeni kultury popularnej ma miejsce nasze spontaniczne uczestnictwo w kulturze i nie sprowadza się ono wyłącznie do „taniej rozrywki”. To kultura popularna staje się miejscem konstruowania tożsamości nie tylko dla młodego pokolenia. Sztuka popularna natomiast spełnia tu istotne społecznie funkcje. Jak zauważa Noël Carroll, ludzie lubią mieć kontakt z tymi samymi dziełami, co ich sąsiedzi, by później móc o nich rozmawiać. Na tym polega socjalizacyjna rola sztuki. „To ważny składnik wspólnoty kulturowej”⁵.

Wielu badaczy wskazuje na „przesunięcie” kultury popularnej w stronę kultury dominującej⁶. Praktyki kulturowe dawniej tworzące kanon „wysoki”, przestają stanowić punkt odniesienia dla szukania przez jednostki swego miejsca w strukturze społecznej. Style życia obecnie częściej są definiowane przez uczestnictwo w kulturze popularnej. Szczególnie dla młodzieży kultura popularna stanowi znaczący czynnik kształtowania relacji wewnątrzgrupowych.

To odpowiednie i kompetentne uczestnictwo w preferowanych przez grupę praktykach popkulturowych decyduje w dużej mierze o miejscu jednostki w strukturze grupy, o jej akceptacji przez grupę lub marginalizacji. Tak więc kultura popularna stanowi – przynajmniej na poziomie mikro – potężny czynnik stratyfikacji⁷.

⁴ Zob. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010, s. 175–184.

⁵ N. Carrol, *Filozofia sztuki masowej*, Gdańsk 2011, s. 23.

⁶ Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

⁷ Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Kraków 2013, s. 34.

Kultura popularna nie jest bowiem „towarem na sprzedaż”, jak chcieli widzieć ją krytycy kultury masowej. Istotą jej jest emocjonalne związanie odbiorcy z komentowanym w niej problemem – bohaterowie kultury popularnej uwikłani są w perypetie, które nie są jemu obce, często on sam zadaje sobie te pytania, staje w tych samych sytuacjach, co postacie serialu. Kultura popularna nie funkcjonuje, jeśli nie odwołuje się do podświadomości odbiorcy, jego lęków, nadziei i marzeń, jeśli nie nawiązuje do codziennych mitów i nie tworzy nowych. Tylko wtedy może być *popularną*⁸. Seriale telewizyjne, programy publicystyczne, teksty muzyki popularnej, teledyski, komiksy są bowiem nie tylko przyjemną rozrywką, ale także są nośnikami dominujących w społeczeństwie narracji. Wizje przyszłości ukazane w filmach *science-fiction* więcej mówią o naszych niepokojach dotyczących terażniejszości, a w formalnie banalnych telenowelach komentowane są jak najbardziej realne problemy społeczne. Teksty kultury i sztuki popularnej opowiadają o naszym świecie i mogą dostarczać wielu odpowiedzi, jak się w nim poruszać, dlatego obszar ten staje się obecnie interesującą przestrzenią wielowymiarowych badań i analiz pedagogicznych⁹. Pedagogika staje się w tym przypadku miejscem krytycznej analizy wielorakich dyskursów obecnych w kulturze. Także utopijne wizje świata społecznego zostały zilustrowane w popkulturowych tekstach.

Tworzenie utopii zazwyczaj wynikało z potrzeby zmian społecznych. Zakwestionowanie „złej” terażniejszości prowokowało do konstruowania wizji alternatywnej przyszłości. Owe projekty społeczne „nowego świata” wiązały się z pedagogicznymi pomysłami kształtowania „nowego człowieka”. Nadziejom na „nowy wspaniały świat” towarzyszyły jednak niepokoje dotyczące możliwych kosztów jego budowy. Przyjrzyjmy się wobec tego kilku wybranym przykładom wizji „lepszego świata”, przedstawionych w popkulturowych tekstach. Powstałe w różnym czasie i w oparciu o różne środki wyrazu, opowiadają o dy-

⁸ Zob. W. Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006.

⁹ Zob. *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, red. W. Jakubowski, Kraków 2016.

lematach związanych z myśleniem o „lepszym świecie”. Przedstawiają „własnym językiem” mechanizmy oraz konsekwencje budowania nowego społeczeństwa.

Zdaniem badaczy można wskazać kilka typowych elementów utopii¹⁰. Pierwszym z nich jest pogrzebanie „starego świata”. Utopia jest budowana jako sprzeciw wobec określonego zła. Utopia niszczy stary świat, odrzuca doświadczenia minionych pokoleń i na jego miejscu buduje nowy świat od tego zła wolny. Negacja zastanej rzeczywistości jest przesłanką dla budowy nowej.

Kolejny element to ustanowienie „doskonałego” porządku. Ojciec narodu lub rada starszych nadają społeczeństwu doskonałe prawa cywilne i normy obyczajowe, a także określają raz na zawsze, co jest dobre, a co złe, nawet w tak drobiazgowych sprawach, jak formy ubiorów. Po wyeliminowaniu określonych przyczyn zła, np. własności prywatnej, powinny zniknąć wszystkie konflikty.

Trzeci element to zabezpieczenie przed destrukcją od zewnątrz. Myślenie utopijne jest pesymistyczne i opiera się na założeniu, że świat jest organicznie zły. Uzasadnia to konieczność utworzenia wyspy, mającej być enklawą swoiście pojmanego dobra. Doskonały ład wymaga odizolowania zreformowanej społeczności. Czasami jest ona poddawana „poprawkom”, co ilustruje chęć tworzenia „doskonałego człowieka”, np. przez manipulacje genetyczne.

Ostatni element to zabezpieczenie przed destrukcją od wewnątrz. Konieczne jest pilnowanie nowego porządku przed złem płynącym z zewnątrz. O porządek dbają cenzorzy i aparat sprawiedliwości (sędziowie, prokuratorzy). Lęk przed zniszczeniem ładu zmusza do czujności wszystkich, np. kapłanów, urzędników, nauczycieli, którzy do pilnowania tego ładu zostali powołani¹¹.

Jak ilustrowane są te cechy utopii w tekstach kultury popularnej? Przyjrzyjmy się trzem przykładom.

¹⁰ Zob. A. Drózdź, *Mity i utopie pedagogiczne*, Kraków 2000.

¹¹ Tamże, s. 68–72.

„NOWY WSPANIAŁY CZŁOWIEK”, CZYLI POWRÓT Z GWIAZD STANISŁAWA LEMA

Wracający z transgalaktycznej wyprawy astronauta Hal Bregg trafia do dziwnej, zupełnie odmienionej w czasie jego studwudziestosiemioletniej nieobecności, Ziemi. Nie jest już ona tą samą planetą, którą opuścił przed laty i nie chodzi tu wyłącznie o nowinki techniczne ułatwiające egzystencję; najbardziej zmienili się sami ludzie, których życie wyznaczają już inne sensory i inne cele. „Nowy człowiek” stworzony zostaje wskutek zabiegu medyczno-chemicznego, przeprowadzane go na niemowlętach, określanego jako „betryzacja”, który powoduje usuwanie wszelkich agresywnych instynktów. Na Ziemi zapanował wprawdzie pokój i nastąpił niespotykany dotąd w przeszłości „skok technologiczny”, lecz konsekwencją tego stały się zmiany w hierarchii wartości ludzi i zatracenie licznych cech (np. rywalizacji, skłonności do ryzyka). Mieszkańców Ziemi przestał interesować podbój Kosmosu, a dalekie i niebezpieczne wyprawy dawno zostały zaniechane, tak więc to, czemu Hal Bregg poświęcił życie, przestało mieć znaczenie dla kogokolwiek. Bohaterowi dane jest, dzięki paradoksowi czasowemu Einsteina, poznać niejako dwa światy: ten, z którego wyruszył jako trzydziestolatek, oraz ten, do którego przybył po dziesięcioletniej podróży.

Walory tej powieści nie sprowadzają się do prostego zestawienia „trafień” pisarza w przewidywaniu przyszłości, choć można wskazać ich całkiem sporo (kalstery, będące odpowiednikiem dzisiejszych kart płatniczych, optony i lektony jako e-booki i audiobooki czy wirtualna rzeczywistość), interesujące są także przewidywania dotyczące zmian społecznych (kult młodości i związane z tym operacje plastyczne oraz wszelkiego rodzaju zabiegi odmładzające). Najciekawsze są tu jednak w moim przekonaniu odczucia i przemyślenia Bregga, próbującego odnaleźć się w nieznannej rzeczywistości, które wzmacnia pierwszoosobowa narracja. Rzeczywistość, tak przyjazna i pomocna człowiekowi pod każdym względem, tak naprawdę jest bohaterowi obca. Nie do niej był socjalizowany, tak więc musi na nowo uczyć się życia w świecie, którego nie rozumie.

W powieści Lema znakomicie ilustrowane są wszystkie wspomniane elementy utopii. Stary świat zostaje zniszczony, gdyż tylko w ten sposób można stworzyć nowy. Zmiany – choć wymagają czasu – wprowadzane są systematycznie i z rewolucyjną konsekwencją (w momencie powrotu Bregga na Ziemię „betryzowane” jest trzecie pokolenie). Nowy porządek budowany jest w oparciu o naukowe dokonania. Szkolna edukacja dzieci wpisana została w uprawomocnienie nowego ładu. Treści kształcenia oraz cały mechanizm socjalizacji są podporządkowane idei „betryzacji” i mają na celu usankcjonowanie powołania do życia tego „nowego wspaniałego świata” bez przemocy. Z programów szkolnych usunięte zostały wszystkie „niewygodne” dla jego uzasadnienia zagadnienia. Narracja podręczników podporządkowana jest obowiązującej idei „nowego porządku”.

Ukazane w powieści Lema mechanizmy i niebezpieczeństwa budowania utopii mają uniwersalny wymiar, co powoduje, że czytać ją można nie tylko jako prostą krytykę wizji komunistycznego społeczeństwa dobrobytu. Poszukiwanie lepszego świata często bowiem staje się usprawiedliwieniem dla dyktatury, która w rozmaity sposób manipuluje społeczeństwem. Jak zauważa Aldous Huxley w swoim tekście *Nowy wspaniały świat poprawiony*, skuteczność propagandy wszelakiego rodzaju (religijnej czy politycznej) zależy od stosowanych metod, nie zaś od głoszonych zasad. Jeżeli indoktrynacja jest podawana w odpowiedni sposób, praktycznie biorąc w odpowiednich warunkach każdy może zostać nawrócony na każdą doktrynę¹².

Także w filmie możemy dostrzec ilustracje utopijnych wizji.

„ŚWIAT DOSKONAŁY”, CZYLI *MIASTECZKO PLEASANTVILLE* (1998) REŻ. G. ROSS

Utwór ten w warstwie fabularnej odwołuje się do znanych widzowi chwytów formalnych, w wielu miejscach nawiązującym do estetyki

¹² A. Huxley, *Nowy wspaniały świat poprawiony* (*Brave New World Revisited*), Paryż 1960, s. 67.

telewizyjnej. Film prowokuje bardziej do intelektualnego niż emocjonalnego zaangażowania odbiorcy. Słowem, może być potraktowany jako przykład kina postmodernistycznego. Akcja filmu dzieje się „gdzieś w Ameryce”. Bohaterami są młodzi ludzie żyjący w typowy dla nastolatków lat dziewięćdziesiątych sposób, dzieląc czas między zabawę i naukę w szkole. Pasją głównego bohatera jest oglądanie starych, czarno-białych programów telewizyjnych, które nadawane są przez stację „TV Time”. Właśnie zapowiadany jest wieloodcinkowy, połączony z konkursem, maraton serialu z lat pięćdziesiątych „Miasteczko Pleasantville”, cieszącego się szczególnym upodobaniem młodych odbiorców. Ze zwiastuna dowiadujemy się o charakterze tego serialu, który nie ukrywa swoich dydaktycznych cech. To w nim możliwe jest poznanie zasady „zdrowego żywienia”, „poprawnego witania” i „bezpiecznego seksu”. W pewnym sensie ilustrowana jest tu istota paleotelewizji jako instytucji funkcjonującej w oparciu o pedagogiczną umowę komunikacyjną, której cechami są: przekazywanie umiejętności jako cel komunikacji, ukierunkowany charakter komunikacji oraz podział i hierarchizacja ról – na tych, którzy posiadają wiedzę, „nauczycieli”, i na tych, którym usiłuje się ją przekazać¹³. Telewizja pokazuje i „uczy”, jak powinien wyglądać świat i człowiek w nim żyjący. Widoczny jest w niej model normatywny, który zapewnia instytucjonalny sposób komunikowania kultury dominującej.

Podczas szamotaniny Davida z siostrą zostaje uszkodzony pilot telewizyjny, bez którego obsługa odbiornika jest niemożliwa. Z pomocą przychodzi tajemniczy starszy pan (pracownik serwisu), który ofiarowuje młodemu bohaterowi nowy, trochę „podrasowany”, pilot. To za jego przyczyną dwójka młodych ludzi zostaje w magiczny sposób przeniesiona w czarno-biały telewizyjny świat, końca lat pięćdziesiątych, w którym David wraz ze swoją siostrą „wypełniają” role rodzeństwa – bohaterów ulubionego serialu; pozostali mieszkańcy telewizyjnego miasteczka nie rozpoznają ich jako „obcych”.

¹³ Zob. W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 92.

Pleasantville to miejsce, gdzie wszystko jest „tak jak ma być”: życie jest proste, ludzie są idealni i wszystko jest... czarno-białe. Tu nikt nie jest bezdomny – po prostu tak jest! Tu nie ma pożarów, a straż wzywana jest wyłącznie do ściągnięcia kotka z drzewa. Wszyscy są grzeczni, zdrowo odżywiają się i nie mają brzydkich myśli. Nawet deszcz tutaj nie pada. Wyeliminowane zostało wszystko, co niepożądane. To tu ucieleśnia się „idea czystości”. Zdaniem Zygmunta Baumana jest ona

wizją doskonałego stanu rzeczy, w którym to już nic ująć, nic dodać nie będzie trzeba; stanu, jaki trzeba dopiero stworzyć, a stworzywszy chronić czujnie i pieczołowicie przed zagrożeniami – zarówno tymi rzeczywistymi, jak i wszelkimi innymi; takimi, które dają się już wyobrazić, lub jakich jeszcze wyobrazić sobie nawet nie można¹⁴.

Mieszkańcy Pleasantville nie mogą wyobrazić sobie przede wszystkim tego, że poza ich miastem jest jeszcze jakaś inna rzeczywistość. Jest to przecież świat idealny, „najlepszy ze światów”. Izolacja przed światem zewnętrznym ma charakter przede wszystkim mentalny, nikt nie zadaje pytań o to, „co jest poza Pleasantville”.

David wraz z siostrą mają pewną przewagę nad pozostałymi bohaterami. Nie tylko zdają sobie sprawę z tego, gdzie są, ale przede wszystkim znane im są emocje i namiętności nigdy nie pojawiające się w „kulturalnym” świecie telewizyjnego serialu. To właśnie uaktywnienie się tych emocji powoduje, iż zaczyna on nabierać barw. Początkowo jest to zwykły kwiat, który przestał być szary i stał się czerwony, z biegiem czasu pojedynczy mieszkańcy Pleasantville – zwłaszcza ci oddający się, nieznanym wcześniej rozkoszom – stają się kolorowi. Nie chodzi tu o zwyczajowo określane tym słowem kolor skóry – wszyscy dotychczas byli tacy, jak w czarno-białej telewizji, natomiast teraz „nabierają barw”, przez co stają się „obcy” dla akceptowalnego porządku. Tymczasem – jak zauważa wspomniany wcześniej Bauman – nowo-

¹⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 12.

czesne utopie cechuje przejrzystość. W tym świecie nic nie może być „nie na swoim miejscu”.

Wyśniony przez umysł nowoczesny Świat Doskonały, wbrew nowoczesnej rzeczywistości, był światem wiecznie czystym; światem nie znającym brudu; światem bez obcych¹⁵.

„Prawdziwi” mieszkańcy miasteczka Pleasantville potrafią doznawać tylko tych „dozwolonych” przyjemności, inne uznając za „niestosowne” bądź wulgarne. W pewnym sensie ilustruje to rozróżnienie przyjemności *jouissance* i *plaisir* jako to, co „naturalne” i co „kulturowe” w nas. Powszechne zgorszenie wywołuje eksponowanie na wystawie sklepowej małżeńskiego łóżka, natomiast szczególnie zaniepokojenie powoduje pojawianie się „kolorowych” obywateli. Jednocześnie określenie to nabiera pejoratywnego zabarwienia. Pogardliwe zdanie jednego z kolegów Davida rzucone pod jego adresem: „może jesteś zbyt zajęty zabawianiem swojej ‘kolorowej dziewczyny’”, jednoznacznie określa, kto teraz jest kim w Pleasantville. Przychodzą tu na myśl skojarzenia z rozważaniami Victora Klemperera o roli języka w konstruowaniu przestrzeni społecznej, gdzie jedno słowo może ją spolaryzować na zasadzie: „Ty jesteś niczym, ja jestem wszystkim”¹⁶.

„Kolorowym” można stać się nie tylko oddając się cielesnym rozkoszom, równie „szkodliwe” może być słuchanie rockandrollowej muzyki, jak i jakiegokolwiek niekontrolowane oddanie się emocjom, np. czytanie książek, które dotychczas leżały spokojnie na bibliotecznym półkach i nikt nawet nie wiedział, co się w nich kryje (pierwszymi tekstami czytany przez młodzież Pleasantville są „buntownicze” powieści: *Przygody Hucka* Marka Twaina i *Buszujący w zbożu* Jerome Salingera). Kiedy zostaje przez mieszkańców „odkryta” biblioteka, okazuje się, iż nawet reprodukcje dzieł Moneta, Rembrandta czy Tycjana mogą wywoływać podobny efekt. Miasteczko zaczyna zmieniać się, przy czym zmiany nie-

¹⁵ Tamże, s. 25.

¹⁶ Zob. V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, Warszawa 2014, s. 48.

pokoją przede wszystkim dojrzałych obywateli, młodzież dziwnie lekko im się poddaje. Wymyślony przez telewizyjnych scenarzystów idealny porządek świata Pleasantville wali się w gruzy w zderzeniu z autentycznymi, lecz tłumionymi emocjami. W prosty sposób odzwierciedlone zostało to, co wynika z naszej natury, i to, co narzuca nam kultura.

Miasteczko Pleasantville przestaje być „przyjemne”. Wiosenna burza i pierwszy prawdziwy opad deszczu wywołuje nerwową reakcję władz miasta. Skutkuje to zwołaniem zebrania mieszkańców, by ustalić strategię przywołania porządku. Społeczność Pleasantville zostaje podzielona na „prawdziwych obywateli” i „kolorowych”. Zabiegi językowe stosowane przez władze miasteczka uzasadniają i tłumaczą wszelkie „zdecydowane” reakcje. Jak zauważa burmistrz: „po pierwsze musimy oddzielić to, co dobre, od zgnilizny”. Formułowane są zasady, którymi „prawdziwi obywatele” próbują ponownie porządkować życie w miasteczku, by „wszystko było jak przedtem”. Kodeks ów zakłada wprawdzie, iż „wszyscy mieszkańcy miasteczka mają się odnosić do siebie z szacunkiem”, lecz jednocześnie wskazuje, jakiej wolno słuchać muzyki w miejscach publicznych (marsze wojskowe), jakich używać kolorów (czarny, biały i szary), natomiast w szkole powinno się „wykazywać wyższość stałości nad ewolucją”. Określona zostaje dozwolona szerokość dostępnych w sprzedaży łóżek (do 90 cm), jak i wprowadzony zostaje zakaz sprzedawania parasoli.

W filmie Garego Rossa znakomicie zilustrowane są konsekwencje wprowadzania utopijnego ładu społecznego, który zachować należy „za wszelką cenę”. Zauważalny jest wzrost zachowań agresywnych i brak akceptacji dla „odmieńców”. Srogie działania prewencyjne służą dobru publicznemu i są usprawiedliwione. Dzięki temu socjalizacja młodzieży może przebiegać bez zakłóceń. Destrukcja od wewnątrz musi być powstrzymana, winni zmian muszą być ukarani, a „niebezpieczne” książki spalone. Wszyscy powinni myśleć w sposób, który władza uważa za „właściwy”. Jak zauważa cytowany wcześniej Huxley, wrogowie wolności w swej propagandzie metodycznie poddają język skażeniu, ażeby uwodzić, czy przymuszać swe ofiary do myślenia i działania tak, jak oni, manipulatorzy umysłów, życzą sobie, aby myślano, odczuwano i działano. Nauczyć się wolności to jest także na-

uczyc się właściwego posługiwania się mową¹⁷. Manipulując językiem, władza może kierować myślami obywateli.

„STARY WSPANIAŁY ŚWIAT”, CZYLI OSADA (2004)

REŻ. M. N. SHYAMALAN

Czas akcji utworu początkowo jest trudny do określenia, gdyż nie pomagają w tym ani kostiumy, ani scenografia; widz intuicyjnie może umiejscowić ją w XIX wieku. Rzeczywistość przedstawiona w filmie jest uosobieniem ładu, wszystko bowiem w tytułowej osadzie jest uporządkowane i zorganizowane. Starszyzna pilnuje przestrzegania rytuałów nadających rytm funkcjonowania wspólnoty, a mieszkańcy wydają się być szczęśliwi żyjąc w zgodzie z naturą. Ich spokój burzy świadomość niebezpieczeństwa, jakie czai się w lesie otaczającym wioskę, do którego nie wolno wchodzić, gdyż żyją tam stworzy stanowiące zagrożenie dla ludzi i zwierząt. Reguły życia w świecie mieszkańców wioski opierają się na pewnym pakcie zawartym z tajemniczymi mieszkańcami lasu – *Tymi-O-Których-Nie-Mówimy*: „My nie zapuszczamy się do ich lasu, oni nie przychodzą do naszej wioski”.

W filmie M. Night Shyamalana władze wioski (kierując się co prawda szlachetnymi intencjami) konstruują całą mitologię, mającą na celu odstraszenie jej mieszkańców od lasu. Zakazany jest kolor czerwony, jako „przyciągający” zło. Nocą strażnicy ubrani w żółte peleryny, na specjalnych wieżach pilnują wioski, by w razie nagłego pojawienia się stworów ostrzec mieszkańców. Młodszemu pokoleniu „zaszczepia się” lęk przed opuszczeniem osady. Zadaniem „rady starszych” wioski jest utrzymywanie wszystkich w przekonaniu o niebezpieczeństwach, które spotkają każdego, kto zapyści się w ten groźny, obcy teren. „Normalni” ludzie tam nie wchodzi. Jednak okazuje się, że niewidoma dziewczyna i obłąkany chłopiec są w stanie uniknąć tragicznych skutków wejścia do lasu, gdyż tylko oni – z powodu swych ułomności – nie

¹⁷ Zob. A. Huxley, *Nowy wspaniały świat poprawiony*, dz. cyt., s. 108.

poddają się presji ograniczeń, jakie narzuciła im kultura dominująca (dziewczyzna nie widzi umownych granic ustalonego porządku, chłopiec nie jest ich świadomy).

W finałowych sekwencjach okazuje się, że świat wioski został sztucznie wykreowany. Rada starszych to w rzeczywistości grupa rozczarowanych XX wiekiem, skrzywdzonych przez rozmaite wypadki ludzi, którzy postanowili z nim zerwać. W oderwaniu od zła, ale i również dóbr cywilizacji, zdecydowali prowadzić życie z dala od jej zgiełku, ponosząc jednocześnie wszystkie tego konsekwencje. Tęsknota za „rajem utraconym” pchnęła ich do zbudowania sztucznego społeczeństwa, funkcjonującego w oparciu o bliskie naturze reguły. Od wrogiego świata osada odgradzona jest lasem, a oparta na lęku mitologia „zabezpiecza” przed próbą poznania prawdy. Doskonale ilustruje to trzecią z cech charakterystycznych utopii. Osada jest „wyspą” swoiście pojmowanego dobra, gdyż doskonały ład wymaga odizolowania zreformowanej społeczności.

W obu filmowych obrazach utopijnego świata, podobnie jak w powieści Stanisława Lema interesująco zaakcentowana jest rola szkoły jako instytucji zabezpieczającej przed destrukcją od wewnątrz. Z jednej strony tłumaczy się tu zasadność panujących reguł, z drugiej zaś zaszczepia lęk przed jakimikolwiek zmianami. Świat tytułowej osady jest „najlepszym z możliwych” a porządek w nim panujący jest nie do zakwestionowania. Szkoła jawi się jako instytucja kontrolująca, zapewniająca stabilizację struktury społecznej. Nie jest powołana, by realizować indywidualne potrzeby uczniów *jakimi są*, jej istnienie motywowane jest „wyższymi celami”. Ma za zadanie tworzyć ludzi *jakimi powinni być*. Ilustruje to dążenia wszelkich totalitarnych ustrojów do podporządkowania szkoły i ukrycia w jej programach obowiązującej ideologii oraz akceptowanego ładu społecznego, jednocześnie pokazuje, w jaki sposób użycie języka może być skuteczne w relatywizacji zła.

Obrazy utopii, które zostały tu krótko omówione, nie są jedynymi, jakie możemy odnaleźć w popkulturze. Szczególnie antyutopie

stały się chętnie eksploatowanym tematem i zwłaszcza kino science-fiction dostarcza tu wielu ciekawych przykładów (np. *Gattaca* – szok przyszłości (1997) reż. A. Niccol; *Equilibrium* (2002) reż. K. Wimmer; *Ludzkie dzieci* (2006) reż. A. Cuaron). Czytając popkulturowe teksty, często jesteśmy w stanie odkryć w nich nader trafne analizy procesów społecznych. To właśnie dzięki nim możemy lepiej dostrzec rozmaite uwikłania polityki, manipulatorskie zabiegi władzy oraz rozmaite lęki cywilizacyjne. Nasz świat na pewno nie jest wspaniały, ale to właśnie w nim przyszło nam żyć i dzięki takim historiom serwowanym przez kulturę popularną czasem możemy go lepiej zrozumieć.

Jak zauważa Jerome Bruner, „Zaludniamy nasz świat postaciami z gatunków narracyjnych, pojmujemy sens zdarzeń poprzez nadawanie im formy komedii, tragedii, ironii, romansu”¹⁸. „Kostiumy”, w których opowiada kultura popularna, mogą mieć rozmaity charakter, ważniejsze jest natomiast to, że właśnie w jej tekstach komentowane są rozmaite aspekty naszego świata i w tym właśnie tkwi jej edukacyjny potencjał. Teksty kultury popularnej, mimo że zazwyczaj zarzuca się im brak estetycznego wyrafinowania, często znakomicie ilustrują mechanizmy funkcjonowania społeczeństw oraz konsekwencje wprowadzania „nowego porządku” przez politycznych wizjonerów. Stanowiąc przez to mogą pretekst do refleksji i krytycznego namysłu nad codziennością. Nawet najbardziej fantastyczne historie mają bowiem swój początek w realnych zdarzeniach, a to, co z nimi „zrobi” odbiorca, zależy w dużej mierze od jego kompetencji kulturowych, ale to już jest temat na oddzielny artykuł. Być może właśnie takie popkulturowe opowieści pozwolą uniknąć sytuacji, którą ilustruje jeszcze jeden cytat z głośnej antyutopii George’a Orwella, przywołanej jako motto niniejszego tekstu:

I rzeczywiście partyjny światopogląd najłatwiej dawał się wpoić ludziom o zbyt ograniczonej inteligencji, aby go mogli pojąć. Bez protestu akceptowali nawet najjaskrawsze wypaczenia rzeczywistości, bo nie rozu-

¹⁸ J. Bruner, *Kultura edukacji*, Kraków 2006, s. 190.

mieli w pełni potworności tego, czego od nich żądano, a ponadto zbyt mało interesowali się aktualnymi wydarzeniami, aby zdawać sobie sprawę z grozy sytuacji. Niewiedza pozwalała im zachować zdrowe zmysły. Przeżykali wszelkie kłamstwa, i to bez najmniejszego uszczerbku, bo przelatywały przez nich – nie strawione – niczym kamyki przez układ pokarmowy ptaka¹⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000.
- Bruner J., *Kultura edukacji*, przekł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Universitas, Kraków 2006.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przekł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Dróżdź A., *Mity i utopie pedagogiczne*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Godzic W., *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Universitas, Kraków 1996.
- Jakubowski W., *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006.
- Jankowski D., *Aktywność kulturalna i autoedukacja*, [w:] D. Jankowski, K. Przyszczypkowski, J. Skrzypczak, *Podstawy edukacji dorosłych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.
- Klemperer V., *LTI. Notatnik filologa*, przekł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Altheia, Warszawa 2014.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2003.
- Melosik Z., *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Impuls, Kraków 2013.
- Orwell G., *Rok 1984*, przekł. T. Mirkowicz, Mediasat Poland, Kraków 2004.

¹⁹ G. Orwell, *Rok 1984*, dz. cyt., s. 131.

Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań, red. W. Jakubowski, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2016.

Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksje nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski [i in.], Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

POP ILLUSTRATIONS OF SOCIAL UTOPIA (EDUCATIONAL POTENTIAL OF POP CULTURE)

ABSTRACT: Pedagogical thinking about culture is dominated by its humanistic understanding, that might result from the influence of the German intellectual tradition, in which a special sense of culture has been understood as one of the top of human achievement. In traditional pedagogical reflection, there is noticeable concentration on culture as “valuable for educational interactions”. In such a perspective, the space of popular culture is ignored, even though the life of the contemporary young generation is usually there.

Popular culture is often understood as a synonym of mass culture, which criticism has a long tradition, and has been rooted in the views of the “Frankfurt School”. Perceived as a bad Mr Hyde of cultural space, it is treated as an area of threats to the development of children and youth. But culture is not only a canon of the achievements of past generations. In the anthropological sense, these are simply the ways of living a life in a society. Popular culture is the space where various aspects are commented on.

For reflection on the educational potential of popular culture is interesting what is said in these texts and despite what critics think about it, they are not always trivial. Considering that one of the issues of the conference concerns the issue of utopia, the second part discusses the pop-cultural texts that illustrate the characteristic elements of utopia: burial of the “old world”, establishing a “perfect” order, protection against external destruction and protection against destruction from inside. Formed at different times and based on different means of expression, they talk about the dilemmas associated with thinking about a “better world”. They present the mechanisms and consequences of building a new society “with their own language”. The article presents a review of the novel of Polish science-fiction writer Stanisław Lem “Return from the Stars” and films “Pleasantville” (1998) directed by G. Ross and “Village” (2004) and M.N. Shyamalan.

KEYWORDS: popular culture, informal education, critical pedagogy, cultural studies, utopia