

WSTĘP

Ewa Partyga

Teatr na popkulturowych manowcach

Współczesne rozumienie kultury jako praktyki i wielopostaciowego procesu negocjowania znaczeń pociągnęło za sobą znaczącą redefinicję tego, co tradycyjnie określa się jako obszar kultury popularnej. Jeśli bowiem porzucić tęsknotę za kulturą jako hierarchiczną całością, zorganizowaną wokół wyraźnego, sensotwórczego centrum, absolutyzującego pewne wartości jako uniwersalne i ustanawiającego kryterium dobrego smaku, jeśli uznać, że znaczenie jest pochodną różnych sposobów reprezentacji, czyli historycznych metod konstruowania rzeczywistości jako sensownej, to zarówno granice tzw. kultury popularnej, jak i jej miejsce pośród innych społecznych praktyk, przestają być oczywiste i jednoznaczne. Zależą, mówiąc najprościej, od przyjętej perspektywy, od stylu odbioru¹.

Pojęcie kultury popularnej ma charakter relacyjny. „Wynalezienie” tego, co współcześnie nim określamy, czyli wyodrębnienie pewnych zjawisk kulturowych za sprawą ułożenia z nich hierarchicznej i podporządkowanej binarnym opozycjom struktury, wiąże się z procesami modernizacyjnymi i datuje na koniec XVIII wieku. Już w ostatnich dekadach XIX wieku do tej sfery kultury przylgnęła etykieta „kultura masowa” (do dziś preferowana w bibliotecznych katalogach). Ale chociaż dość dawno odłożono ją do la-

¹ Historia konceptu kultury popularnej została naszkicowana pobieżnie w niniejszym wstępie na podstawie m.in. następujących pozycji: J. Storey, *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*, Wiley-Blackwell, Malden 2003; idem, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson Education, Harlow 2009; idem, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998; J. Collins, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, Routledge, New York and London, 1989. Wybór tekstów źródłowych przywoływanych w tym wstępie można natomiast znaleźć w: *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, ed. by J. Storey, Paerson Education, Harlow 2009).

musa, zastępując etykietką „kultura popularna”, bardziej poprawną politycznie i zabarwioną na pozór mniej negatywnie, to sposoby interpretacji wypracowane przez niemal sto lat kariery kategorii „kultura masowa” są wciąż najczęściej wykorzystywaną strategią rozumienia zjawisk opatrywanych nową etykietką. Strategią rozpowszechnioną zarówno po prawej, jak i po lewej stronie, dodajmy. Za tekst założycielski tego konceptu uważa się *Culture and Anarchy* Matthew Arnolda² z 1869 roku, w którym cywilizacja (elit) została przeciwstawiona anarchii (mas). Nawet dziś nie brak chyba tych, którym przemawia do wyobraźni skonstruowana właśnie przez Arnolda opozycja: człowiek cywilizowany ma swoją kulturę, przyswajaną tylko bezinteresownie (nad tym konceptem kultury unosi się bowiem widmo kantowskiej estetyki), człowiek masowy zaś – ma swoje piwo, swój gin i swoją rozrywkę (oraz Internet, jeśli unowocześnimy formułkę Arnolda). Zdiagnozowany przez Arnolda lęk przed masami w Europie kontynentalnej stale narastał – w myśli Nietzschego, Le Bona czy Freuda, kulminując na początku lat trzydziestych we wpływowej do dziś książce Ortegi y Gasset, *Bunt mas*³. Siła oddziaływania *Buntu mas* wzięła się najprawdopodobniej z tego, że u Ortegi człowiek masowy nie jest już zdefiniowany klasowo, może nim być każdy, chorujący na przeciętność, zwyczajność i pospolitość, przypadłości niemożliwe do uleczenia za pomocą edukacji, skoro nie ma nic gorszego nad barbarzyństwo specjalistów i uczoną ignorancję technokratów. Lata trzydzieste to także renesans konceptu Arnolda, który w Anglii rozwinęło małżeństwo Leavisów, w książce o kolejnym wiele mówiącym tytule: *Mass Civilisation and Minority Culture*⁴. Tutaj także – podobnie jak u Ortegi y Gasset – nie anarchia już, lecz cywilizacja rozumiana jako postęp technologiczny została przeciwstawiona bezinteresownej kulturze. Leavisowie, bardzo wpływowi krytycy, którym zawdzięczamy kanonizację wysokiego modernizmu, przypieczętowali brzemienne w skutki przeciwstawienie kultury wysokiej i niskiej, sztuki i rozrywki. Chociaż modernizm tak często sięga po elementy kultury popularnej⁵, to od lat trzydziestych wykorzystuje przede wszystkim obraz tej kultury jako swojego Innego, dzięki któremu ugruntowuje własną tożsamość. Negatywne zwierciadło wtórnej i zestandaryzowanej kultury popularnej oraz obliczonej na emocje rozryw-

² Por. M. Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge University Press, London 1960 [pierwodruk 1869].

³ Por. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 2002 [pierwodruk 1929].

⁴ Por. F. R. Leavis, *Mass Civilisation and Minority Culture*, Norwood Editions, Norwood 1976 [pierwodruk 1930]; Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, Chatto and Windus, London 1932.

⁵ Por. *Rekonfiguracje modernizmu*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

ki sprawia, że wysoki modernizm może być oryginalny, innowacyjny, elitarny i intelektualny. Autotematyczny charakter wielu modernistycznych tekstów to także – w pewnej mierze – owoc tego antagonizmu. Używanie sztuki, by zwrócić uwagę na jej wyjątkowość okazało się bowiem jednym z najlepszych i najskuteczniejszych sposobów, by dowieść, że doświadczenie proponowane przez sztukę ma charakter szczególny, niepowtarzalny i niemożliwy do reprodukcji.

Najbardziej koncept kultury popularnej jako masowej rozwinął się jednak na lewicy, w szkole frankfurckiej (potem zaś w 1957 roku w równie pesymistycznej teorii Dwighta Macdonalda⁶). W ramach słynnej teorii „przemysłu kulturowego” Adorno i Horkheimera ustaliło się oparte na serii binarnych opozycji przeciwstawienie żywnych wyżyn kultury wysokiej – jałowej ziemi kultury masowej. Przypomnijmy tu najważniejsze bieguny tej binarnej struktury: sztuka – rozrywka, podmiotowość – reifikacja; dzieło – towar, oryginalna twórczość – reprodukcja ze standardowych prefabrykatów; odbiór intelektualny i aktywny (czyli twórczy) – odbiór emocjonalny i pasywny (konsumpcja); krytycyzm – eskapizm. Siatkę opozycji można by rozbudowywać. Dość jednak na tym, że upiorem dla lewicujących krytyków (do wspomnianych już nazwisk dorzucić można jeszcze na przykład Baudrillarda czy Jamesona), tak samo jak dla Arnolda czy Ortegi y Gasset, pozostaje wizja masowej, homogenicznej publiczności, tłamszącej wszelką indywidualność. O ile jednak prawica widziała w masach i ich kulturze zagrożenie dla wysokiej, świętej i sakralizowanej kultury elit, to lewica zamartwiała się tym, że kultura masowa (produkowana i zarządzana przez profesjonalistów i biznesmenów) depolityzuje masy, manipulując nimi, hipnotyzując je, „narkotyzując” i ćwicząc w posłuszeństwie. Mistrzowie szkoły frankfurckiej i ich kontynuatorzy chcą więc chronić „lud” przed ową manipulacją za pomocą sakralizacji awangardy.

Zarówno prawicowe, jak i lewicowe ujęcia kultury popularnej jako masowej były już wielokrotnie poddawane modyfikacjom, krytyce czy rozwinięciom – swoje zasługi mają tu strukturaliści, semiotycy i poststrukturaliści (z Umberto Eco i Rolandem Barthesem na czele), psychoanalitycy i brytyjscy kulturaliści zainspirowani neogramscianizmem (Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall i inni). Niebagatelną rolę w przewartościowaniu kultury popularnej odegrała też krytyka feministyczna, która wyszła od refleksji bardzo bliskiej pesymistycznym wizjom szkoły frankfurckiej, by później dojrzeć w kulturze popularnej potencjał emancypacyjny. Na najnowszych badaniach nad kulturą popularną swoje piętno odciska także coraz wyraźniej kryzys myślenia o intencjonalności w procesie sygni-

⁶ Por. D. Macdonald, *Kultura masowa*, przeł. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

fikacji i wytwarzania znaczeń. Teksty kultury popularnej, podobnie jak wszystkie inne, mogą być artykułowane i czytane na wiele różnych sposobów, w zależności od komunikacyjnego kontekstu. Od pytań, które im zadamy, zależy, jak będą znaczyć. Więcej nawet, o ich znaczeniu przesądzają w gruncie rzeczy sposoby ich użycia, bo kultura to nie tylko heterogeniczna sfera symultanicznych opcji, ale też przestrzeń konkurencji dyskursów, produkujących swe estetyczne ideologie. W takim zdecentrowanym ujęciu także kultura popularna jest zjawiskiem wewnątrznie zróżnicowanym i nie ma żadnego uniwersalnego odbiorcy (w postaci choćby słynnego człowieka masowego). Każdy jej odbiorca dokonuje swoich wyborów. Na zachwianie przekonania o pełnej intencjonalności procesu sygnifikacji oraz na tezę o arbitralności wszelkich konkurujących ze sobą systemów reprezentacji można spojrzeć na dwa sposoby: można uczynić te zjawiska źródłem rozpaczy albo radości. Szczególnie interesujące staje się w tym momencie pytanie o to, kto ma władzę nad znaczeniem praktyk i tekstów popkulturowych – od arbitralnej i wyrastającej z indywidualnych przekonań odpowiedzi na to pytanie zależy bowiem wybór ścieżki interpretacyjnej. W wariacie pesymistyczno-racjonalistycznym będzie po staremu, jak za „dobrych” czasów szkoły frankfurckiej: władzę nad znaczeniami przejął wielorako już dziś rozumiany „kapitał” i jego interesy. W wariacie pesymistyczno-irracjonalistycznym będzie jak u Baudrillarda, poczucie władzy nad znaczeniami to złudzenie, bo przecież żyjemy w symulakrycznym świecie. Istnieje jednak także wariant optymistyczny najbardziej łaskawy dla kultury popularnej, reprezentowany przez tzw. populistów kulturowych, którzy twierdzą, że jeśli znaczenie konstruujemy przez użycie, to realną władzę nad znaczeniami mają konsumenci. Co więcej, konsumpcja, traktowana do tej pory jako skrajna forma bierności zahipnotyzowanego niemal odbiorcy, może być w gruncie rzeczy postawą twórczą: akty konsumpcji mają nie tylko wymiar emotywny czy zmysłowy, ale i poznawczy. Nie znaczy to, że „producentów” (jeśli pozostaniemy przy starych określeniach) kultury popularnej nie sięgają po różne strategie, by narzucić odbiorcom określone znaczenia, określone przyjemności i określone tożsamości. Wręcz przeciwnie – sięgają po strategie coraz bardziej wyrafinowane. Ale to tylko jedna strona medalu. Bo po drugiej stronie jest publiczność, która też ma władzę nad znaczeniem i nad przyjemnością. W ujęciu jednego z czołowych kulturowych populistów, Johna Fiskego⁷, kultura popularna ma w zasadzie zawsze charakter subwersywny, zawsze jest partyzancka, bo powstaje przez użycie form kultury dominującej. Populizm kulturowy (tym razem w wydaniu Paula

⁷ Por. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1999; idem, *Understanding Popular Culture*, Unwin Hyman, London 1989.

Willisa⁸) nie ma też wątpliwości, że konsumpcja staje się przestrzenią mikropolityki: miejscem rozmontowywania, dekonstruowania albo oswojania produktów globalnego przemysłu kulturowego, które są niejednokrotnie na nowo „wynajdowane” przez odbiorców. Może rację ma Michel de Certeau⁹, gdy powiada, że wprawdzie wszelkie instytucje władzy mają swoje strategie, ale konsumenci mają swoje taktyki. Prowadząc wojnę podjazdową w miejscu „nie własnym” zawsze potrafią „wynaleźć” przestrzeń własną w obrębie narzuconej, użyć jej niezgodnie z intencją, uchylić sens dosłowny, wydeptać nowe ścieżki i za pomocą nadużyć i manewrów zawładnąć znaczeniem. Kulturowi populiści stosują właśnie coś w rodzaju taktyki w rozumieniu de Certeau: zawłaszczają większość pojęć, które służyły jako oskarżenia wobec kultury masowej i całkowicie je redefiniują. I tak: konsumpcja będzie dla nich formą odbioru twórczego, a nie biernego; standaryzacja przestaje być problemem, bo jeśli porzucamy przekonanie o intencjonalności znaczenia, to „produkt standardowy” może stać się jeszcze większym wyzwaniem dla kreatywności konsumentów. Określenie „rozrywka” straci negatywny wydźwięk, jeśli będziemy ją rozumieć jako przyjemność, o której charakterze decyduje odbiorca. Wreszcie masowość nabierze całkiem innego posmaku, jeśli uznamy, że kultura popularna staje się często praktyką więziotwórczą, prowokującą konsumentów do łączenia się w swego rodzaju nowe wspólnoty (jak choćby subkultury młodzieżowe).

Najważniejszym tematem niniejszej książki jest zmienna i dynamiczna relacja między kulturą popularną a dramatem i teatrem. Temat wyklął się z obserwacji współczesnego teatru, w którym języki kultury popularnej odgrywają coraz ważniejszą i wciąż jeszcze niewystarczająco opisaną rolę. Szybko jednak okazało się, że wprowadzenie nowych konceptów kultury popularnej w orbitę badań teatrologicznych, może przyczynić się także do reinterpretacji pewnych zagadnień zaczerpniętych z historii dramatu czy teatru. Teatrologia jako dyscyplina naukowa powstała bowiem w szerokiej ramie formacji modernistycznej, w tym jej nurcie, dla którego rozróżnienie między kulturą wysoką a kulturą popularną miało charakter konstytutywny. Owo rozróżnienie stanowiło niewidoczny niemal fundament, na którym oparty został koncept teatru jako sztuki autonomicznej, uzasadniającej emancypację dyscypliny¹⁰

⁸ P. Willis, *Common Culture*, Open University Press, Buckingham 1990.

⁹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

¹⁰ Choć oczywiście prowadzone były także interesujące badania nad tym, co zostało określone jako teatr popularny i pozostające niemal wyłącznie w jego orbicie tzw. gatunki użytkowe. Dość przypomnieć w tym miejscu bardzo ważne prace Dobrochny Ratajczakowej (por. D. Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*), Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

i potwierdzający zarazem kulturową oraz społeczną misję teatru. Granicę między kulturą popularną a wysoką wyostrzało w teatrologii także idealizowanie pewnych zjawisk historycznych (antycznego teatru greckiego, po części teatru średniowiecznego, hiszpańskich widowisk teatru Złotego Wieku czy teatru elżbietańskiego), wiązanych chętnie z pojęciem tzw. *common culture*, czyli organicznej kultury wspólnej. W obszarze idealizowanej, holistycznej „*common culture*”, istniejącej w wyobraźni twórców i badaczy od czasu romantyzmu, współistniały wprawdzie różne potrzeby odbiorców i różne odpowiadające im sposoby ekspresji, ale tylko po to, by „niskie” zostało uwzniośnione dzięki temu, co „wysokie”, „wysokie” zaś zyskało cielesny i konkretny wymiar dzięki temu, co „niskie”. Mitologizacja fenomenu „*common culture*” służyła zaś przede wszystkim temu, by w jak najbardziej czarnych barwach przedstawić obraz najpierw dziewiętnastowiecznej, potem dwudziestowiecznej kultury popularnej i związanych z nią zjawisk teatralnych. Dlatego właśnie zorientowana kulturowo teatrologia może zyskać całkiem nową perspektywę, jeśli przyswoi i podda dyskusji te koncepty kultury popularnej, które akcentują nie tylko jej wielopostaciowość i wewnętrzną różnorodność, ale także potencjał emancypacyjny i subwersywny.

Książka, którą Państwu przedstawiamy, stanowi propozycję częściowego oswojenia i wykorzystania tych nowych konceptów. Wypada jednak od razu zaznaczyć, że *Niebezpieczne związki?* mają charakter rekonesansu za ledwie, badawczej przygody, w ramach której autorzy starali się spojrzeć inaczej na popkulturową podszewkę dawnych i nowych zjawisk w teatrze, inspirowani najrozmaitszymi lekturami i konceptami metodologicznymi. Czytelnicy nie znajdą tu zatem ani systematycznego, analitycznego wykładu związków dramatu i teatru z kulturą popularną, ani też jednolitego, wyraziście zorientowanego metodologicznie stanowiska względem roli, jaką zjawiska popkulturowe w dramacie czy teatrze odgrywały czy odgrywają. Każdego z autorów należałoby usytuować w innym punkcie mozaikowej mapy współczesnych (i dawniejszych) poglądów na tę wciąż podejrzliwie albo paternalistycznie traktowaną sferę kultury. Niektórzy rewidowali swoje myślenie o interpretowanych zjawiskach w trakcie pracy nad artykułami, a ślady owych rewizji nie zostały, tekstach zatarte. Wierzymy jednak, że w takim przedsięwzięciu, jakim jest niniejsza książka, wątpliwości są raczej atutem niż usterką, bo pomagają uniknąć paternalizującego stylu. Autorzy niektórych artykułów podjęli próbę odświeżenia dawniejszych sposobów podejścia do kultury popularnej, zaczerpniętych z pism Macdonalda, Barthesa czy Eco. W wielu tekstach znaleźć można wyraźny ślad inspiracji przemaszającymi do wyobraźni metaforami Baudrillarda. Pojawiają się także odniesienia do zaangażowanej w redefiniowanie kultury popularnej myśli feministycznej (zwłaszcza do konceptów wypracowanych w ramach analizy filmu popularnego) oraz psychoanalitycznej (w wydaniu Žižka). W artyku-

łach, których autorzy przyjęli perspektywę kulturową, powraca z kolei często nazwisko Michela de Certeau. Oddajemy zatem Czytelnikom książkę programowo eklektyczną pod względem metodologicznym, w której zderzenie różnych stanowisk i podejść tworzy wewnętrzne napięcia dynamizujące i decentrujące obraz.

*

W rozdziale pierwszym umieściliśmy trzy teksty podejmujące tematy na pozór bardzo od siebie odległe – pierwszy dotyczy średniowiecznych widowisk misteryjnych, drugi recepcji Shakespeare’a w dziewiętnastowiecznych Stanach Zjednoczonych, trzeci zaś twórczości Czechowa i jej teatralnych interpretacji. W każdym z artykułów zaproponowana została jednak podobna zmiana perspektywy w spojrzeniu na dobrze – na pozór – znaną przeszłość dramatu i teatru, zmiana wynikająca z usytuowania charakteryzowanych zjawisk w kontekście zredefiniowanej i zrewaloryzowanej kultury popularnej. Autorzy tego rozdziału pokazują, w jak ogromnym stopniu negatywny i jednostronny obraz kultury popularnej, który najbardziej wpływowi badacze dramatu i teatru traktowali jako oczywisty, nie dostrzegając niemal zupełnie jego ideologicznego nacechowania, zaważył na sposobach lektury i myślenia o teatrze średniowiecznym, o dramacie szekspirowskim i jego recepcji, a także o twórczości Czechowa.

Rozdział drugi zawiera dwie grupy tekstów obracających się wokół zagadnienia wizerunku i tożsamości. Na część pierwszą złożyły się analizy strategii aktorów i reżyserów (od Modrzejewskiej, przez Eichlerównę do Warlikowskiego i Lupy), świadomych możliwości i niebezpieczeństw wpisanych w kreowanie i popularyzowanie własnego wizerunku, który z jednej strony ma służyć promowaniu pewnych wartości oraz określonej wizji artysty i sztuki, jej celów czy powinności, z drugiej zaś staje się ważnym elementem konstrukcji, dekonstrukcji i rekonstrukcji ich prywatnej tożsamości. W drugiej grupie tekstów znalazły się z kolei refleksje na temat kłopotów z tożsamością, chętnie dziś tematyzowanych w teatrze zarówno w reinterpretacjach klasyki, jak i w najnowszym dramacie. Oba teksty oświetlające tę kwestię, zostały poświęcone kłopotom z tożsamością, przeżywanym przez męskiego bohatera współczesnego teatru. Okazuje się, że owa tożsamość jest niezmiennie uwikłana w popkulturowe wzorce, bez względu na to, czy bohater będzie współczesną „reaktywacją” antycznego tragicznego herosa, czy też „nowym” na pozór mężczyzną, ukształtowanym przez emancypacyjne standardy kultury skandynawskiej.

W rozdziale trzecim pomieszczone zostały artykuły w różny sposób dotykające zagadnienia komunikacji oraz relacji między sceną i widownią

w teatrze. Autorzy na podstawie wybranych przedstawień, które można było oglądać w polskich teatrach w ciągu minionych dwóch dekad, ukazują rozmaite strategie kreowania wirtualnego odbiorcy, nawiązywania porozumienia z publicznością, wreszcie tworzenia więzi między sceną i widownią poprzez odwołania do kultury popularnej oraz wykorzystywanie jej potencjału. Dynamikę ekspansji kultury popularnej w przestrzeni teatru w tym właśnie okresie oraz związane z kulturą popularną nadzieje na integrację publiczności obrazuje w pewnej mierze rama rozdziału: rozpoczyna go bowiem przegląd mniej lub bardziej udanych sposobów wpisywania w kontekst kultury popularnej tekstu fundamentalnego dla polskiej kultury teatralnej, czyli *Dziadów*, kończy zaś interpretacja całkiem udanej adaptacji do polskich realiów amerykańskiego dramatu Leslie Ayvazian, o którego specyfice decydują umiejętne odwołania do współczesnych słabo jeszcze znanych u nas teatralnych gatunków popularnych – *one women show* i *stand up comedy*. W tę ramę wpisane zostały przedstawienia twórców, którzy nie kryją swej fascynacji kulturą popularną: Piotra Cieplaka i duetu Paweł Demirski-Monika Strzępka. Z tymi propozycjami najlepiej radzi sobie publiczność przygotowana do przemieszczania się pomiędzy różnymi strategiami odbioru, czyli tego, co dziś określa się jako konwergencję kulturową¹¹.

Tematy poszczególnych rozdziałów określają tylko jeden z wielu możliwych wariantów uporządkowania prezentowanego w książce materiału. Artykuły korespondują ze sobą także na wiele innych sposobów. Ciekawy szlak wyznacza między innymi powracający w wielu tekstach wątek myślenia gatunkami. Kultura popularna zawsze była przywiązana do gatunków, choćby dlatego, że stanowiły one znakomite narzędzie służące połączeniu dwóch na pozór wykluczających się zasad, czyli zapewniającej poczucie bezpieczeństwa zasady repetycji z zasadą rewelacji (gatunek to stabilna rama wypełniana w przewidywalny sposób nieprzewidywalną, szokującą czy ekscytującą treścią). Dlatego w całym tomie rozsiane są odwołania do starych i nowych gatunków popkulturowych, ujmowane przez każdego z autorów nieco inaczej: od metod tradycyjnych inspirowanych klasycznymi badaniami semiotycznymi i strukturalistycznymi, przez ujęcia o zabarwieniu psychoanalitycznym (które były szczególnie owocne w odniesieniu do melodramatu), po metody inspirowane studiami kulturowymi, zmierzające do wypracowania kulturowej teorii gatunków.

Warto zatem posłuchać powracającego w tej książce często Michela de Certeau i wydeptać sobie w niej własne ścieżki, nie lękając się bezdroży i manowców.

¹¹ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.