

Un salt conceptual necesar: de la *folk culture* la *popular culture*

Dragoș GOGA

Universitatea din Craiova
University of Craiova
Personal e-mail: dragos.goga@yahoo.com

A necessary conceptual leap: From Folk Culture to Popular Culture

În eseu de față urmărim saltul conceptual de la folk culture la popular culture, care a avut loc în studiile culturale din a doua jumătate a secolului al XX-lea, cu variațiile terminologice aferente. Această „evoluție” a coincis și cu apariția și dezvoltarea unui metadiscurs care a reprezentat o provocare în sine pentru filosofia culturii, intrată în era postmodernă, și pentru studiile culturale. Eseul este structurat pe trei părți: în prima sunt propuse ipotezele și fixate obiectivele; în cea de-a doua sunt descrise mutațiile prin care „cultura populară” trece din momentul creării binoamelor „cultură populară” – „cultură înaltă”, respectiv folk culture – popular culture; în cea de-a treia parte abordăm modul de raportare metodologică la metadiscursul culturii populare.

Keywords: folk culture, popular culture, industrial culture, postmodernism, narrative knowledge



1. Introducere

În evoluția conceptului de cultură există două praguri istorice majore în urma cărora au avut loc, pe de o parte, disjunția dintre „cultura populară” și „cultura înaltă”, iar pe de altă parte, ruptura dintre „folk culture” și „popular culture”. Aceste praguri coincid cu schimbarea unor paradigme culturale majore, respectiv trecerea de la romantism la modernism și trecerea de la modernitate la postmodernitate. În eseu de față vom urmări să determinăm cum ne putem poziționa din punct de vedere metodologic față de continuitățile și discontinuitățile dintre *folk culture* și *popular culture*, iar pentru acest obiectiv este nevoie de câteva precizări în legătură cu scindarea dintre „cultura populară” și „cultura înaltă”, petrecută (data este una aproximativă și arbitrară) la jumătatea secolului al XIX-lea. Înainte de a trece la descrierea celor două mutații, observăm că în secolul al XX-lea, cultura populară s-a desfășurat „camuflat, discret sau afișat”¹, sub forma unor structuri narative arhetipale, a unor „noi mitologii” și „iconuri” etc. Remarcăm, în acest sens, că multe dintre temele *transcise* și

analizate de Roland Barthes ca *mitologii*, în volumul omonim, provin din sfera *popular culture*, ceea ce ne pare sugestiv pentru analiza pe care urmează să o întreprindem.



2. Paradigme ale culturii populare

Modernitatea a instituționalizat la jumătatea secolului al XIX-lea, anul 1850 fiind ale ca reper în acest sens, ruptura dintre *cultura înaltă* și *cultura populară*, aceasta fiind una dintre cauzele antropologice ale „impopularității” (Ortega y Gasset) sale. John Storey confirmă această ipoteză:

„Deși distincția dintre *cultura înaltă* și cea populară, făcută în baza practicilor de evaluare estetică, are origine recentă, ea este reperabilă încă de la începuturile istoriei umane. Este lesne de demonstrat că ceea ce numim *cultura înaltă* a devenit un spațiu instituțional semnificativ abia în a doua

jumătate a secolului al XIX-lea. Acest fapt a fost rezultatul a două cauze: apropierea selectivă, de către grupurile sociale de elită, a aspectelor care până atunci aparțineau unei culturi publice și comune, și asimilarea caracteristicilor culturale pe care le asociem modernismului”².

Recursul avangardelor la cultura populară poate constitui, de altfel, o categorie aparte, însă coexistența sa cu modernismul „nepopular” (Ortega y Gasset) ne determină, prin prisma cronologiei suprapuse, să ne reprezentăm interbelicul cultural sub semnul/ simbolul zeului *Iannus bifrons* (zeu al porților și ușilor și, mai ales, al tranziției). Prima față (cea a modernismului) este întredeschisă spre cultura populară, iar această întredeschidere a presupus distilări, transmutări și ermetizări extreme ale cunoașterii narative/ populare (Lyotard). Cea de-a doua față (cea a avangardelor) este într-atât de deschisă către cultura populară (arhaică și ancestrală, dar și a urbanului și modernității trecute de prima vârstă – dată fiind jumătatea de veac desfășurată anterior primelor răbufniri ale avangardelor istorice) încât aceasta a devenit atât sursă tematică (și chiar structurală în cazul suprarealiștilor, de pildă) a culturii în genere și a artei în particular, cât și o formă de autolegitimare a acestora.

Dacă în urma primului prag major, plasat – în parte prin convenție – la jumătatea secolului al XIX-lea de autorii de studii culturale și istoria mentalităților, a avut loc o scindare între cultura populară și cultura elitelor/ cultura înaltă, în urma pragului de la jumătatea secolului al XX-lea o parte dintre antropologii și teoreticienii culturii au invocat apariția unei diferențe insurmontabilă între „popular folk culture” și „Mass Culture”. Dominic Strinati ne oferă următoarea explicație:

„The pre-mass society is viewed as a communal and organic whole in which people accept and abide by a shared and agreed-upon set of values which effectively regulate their integration into the community, and which recognise hierarchy and difference. There is a place for art, the culture of elites, and a place for a genuinely popular folk culture which arises from the grass roots, is self-created and autonomous, and directly reflects the lives and experiences of the people. This authentically popular folk culture can never aspire to be art, but its distinctiveness is accepted and respected. With industrialisation and urbanisation this situation changes. Community and morality break down, and individuals become isolated, alienated and anomic, caught up in increasingly financial and contractual social relationships. They are absorbed into an increasingly anonymous mass, manipulated by their only source of a surrogate community and morality, the mass media. In this society, mass culture suppresses folk culture and undermines the integrity

of art.”³

Momentul a fost surprins, descris și omologat de studiile culturale, ceea ce demonstrează că secolul XX este un secol al teoriei, al preeminenței reflecției. Încă din 1957, MacDonald făcea cunoscut următorul raport:

„Folk art grew from below. It was a spontaneous, autochthonous expression of the people, shaped by themselves, pretty much without the benefit of High Culture, to suit their own needs. Mass Culture is imposed from above. It is fabricated by technicians hired by businessmen; its audiences are passive consumers, their participation limited to the choice between buying and not buying. ... Folk Art was the people’s own institution, their private little garden walled off from the great formal park of their master’s High Culture. But Mass Culture breaks down the wall, integrating the masses into a debased form of High Culture and thus becoming an instrument of political domination.”⁴

Schimbarea pare să aibă loc din cauza intruziunii politice. Walter Benjamin a sesizat că „în clipa în care criteriul autenticității nu se mai aplică producției artistice, se produc răsturnări și la nivelul funcției sociale a artei. În loc să se întemeieze pe ritual, ea se întemeiază, de acum înainte, pe o altă practică – politica”⁵. Se subînțelege că și Benjamin consideră această mutație una decisivă, dar nu putem să nu ne întrebăm dacă este astfel și la nivel structural.

Încă din romantism interesul pentru folclor, pe care-l putem considera provizoriu drept *cultură populară transcrisă* și omologată sub acest concept de etnologie și/ sau antropologii din secolul al XIX-lea și prima jumătate a celui de-al XX-lea, a fost de natură ideologică și, în multe momente, de natură politică. Pentru discursurile naționaliste, mai ales cele din spațiul cultural germanic, folclorul a fost un argument central în invocarea identității și „superiorității” culturale a „națiunii”. Prin urmare, nu dimensiunea politică este argumentul în contul căruia poate fi invocată o ruptură în interiorul culturii populare odată cu terminarea celui De-al Doilea Război Mondial și intrarea în Războiul Rece.

Sub influența teoriilor marxiste, Theodor Adorno a introdus ideea potrivit căreia cultura a devenit dependentă de industrie și că produsele și procesele culturii de masă nu sunt altceva decât produse ale „culturii industriale” (introducând astfel un nou concept). Adorno, alături de alți membrii ai Școlii de la Frankfurt, consideră că dezvoltarea culturii populare în secolul al XX-lea are legătură directă cu dezvoltarea capitalului de stat și cu apariția mass-mediei. Odată cu ascensiunea „industriei culturale” au loc mutații radicale la nivelul receptării, alterarea și dereglarea gusturilor, preferințelor și conștiințelor populare atrase de dorințele unor nevoi artificiale.

Din acest unghi ideologic marxist, industria culturală se impune în fața indivizilor prin produse culturale asupra cărora consumatorul nu mai are nici un fel de control. Asupra acestor lucruri atrage atenția și Alina Ciugureanu, în lucrarea *Efectul de bumerang: eseuri despre cultura populară americană a secolului al XX-lea*.

În urma acestei dereglări, descrisă sumbru de Adorno, se stabilește o nouă relație atât a producătorului, cât și a consumatorului de cultură cu fenomenele culturale și cu sferile acesteia. Aceștia „forțează atât domeniul *artei înalte*, cât și pe cel al *artei joase* [al artei populare, în speță], separate de mii de ani. Seriozitatea artei înalte este subminată de speculațiile asupra eficienței ei; seriozitatea *artei joase* este anulată de constrângerile pe care civilizația le impune rezistenței rebele, inerente ei într-o vreme în care controlul social nu este total”⁶. Concluziile nu pot fi decât unele negative, marcând o anumită decadență: „În aceste condiții, consumatorii culturii populare nu ar fi primari, ci secundari, nu ar fi subiectul, ci obiectul culturii și nu ar alege formele culturale, ci ar fi siliți să le accepte ca simple produse de consum”⁷.

Walter Benajamin, celălalt reprezentat exponențial al Școlii de la Frankfurt, aflat și el sub influența teoriilor marxiste, dezvoltă o teorie potrivit căreia cultura populară contemporană are un caracter democratic și participativ. Este conștient și el de impactul industriei, tehnologiei și mass-mediei asupra culturii, însă consideră că implicarea și participarea maselor la forme culturale populare nu înseamnă o slăbire a conștiinței și o trecere a individului într-un plan de subordonare necondiționată, ci o schimbare semnificativă a stilului de viață și a modului de existență (în eseu *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*). În atare condiții, „cultura populară se legitimează ca o formă a consumismului, pendulând între omogenizare, globalizare, standardizare și eterogenizare, pluralism, diversitate. Încorporată consumismului, cultura populară este apropiată de structuri culturale transnaționale, democratizată și transformată în stilul de viață al unui popor sau al unei comunități”⁸.

Aceasta este concepția pe care o împărtășim și noi, însă problema care se ridică este de a determina continuitățile dintre „folk culture” și „popular culture”, respectiv noile întrepătrunderi între cultura populară și cultura înaltă, mai ales pe fondul unor fenomene catalogate drept subcultură, cultură underground sau contra-cultură.

În literatura de specialitate există două direcții de cercetare diametral opuse în privința evoluției și ramificării culturii populare. În fond, s-a schimbat, mai degrabă, paradigma (*tran*)scrierii culturii populare și nu structurile arhetipale și imagine

pe care se întemeiază. Pentru expunerea celor două perspective, Monica Spiridon introduce binomul conceptual *popular culture – cultura tradițională*. Prima dintre sintagme este conceptualizată și impusă nu numai ca denumire a unei arii de fenomene și evenimente culturale, ci și ca un discurs despre *practicile contemporane* din cultură.

Așadar, *popular culture* presupune, în rândul teoreticienilor (John Sorey, Jim Collins, Andrew Ross, Dominic Strinati) care se ocupă de fenomenele acoperite de această sintagmă conceptuală, un angajament metadiscursiv. La acest angajament face apel și Monica Spiridon în momentul în care plasează *popular culture* „între orizonturi de referință polare”, anume între *cultura postmodernă* și *cultura tradițională*.

Pentru linia argumentativă pe care am dezvoltat-o până în acest moment, ne interesează în primul rând relația dintre *popular culture* și *cultura tradițională*, deși este greu de înțeles dacă teoreticianul român o echivalează pe cea din urmă cu folclorul sau cu ceea ce se înțelege etnologic prin „cultură populară”. Potrivit Monicăi Spiridon, „pentru *moderniști*, noile tehnologii ruinează în mod axiomatic modelele culturale tradiționale, simulând construcția unei realități culturale total diferite”⁹. La o analiză de suprafață, noile descoperiri și invenții din domeniul comunicării și, mai ales, amploarea pe care a luat-o mass-media au lăsat impresia că greu mai pot fi identificate puncte comune între „două tipuri de furnitură creatoare între care se interpune o crevasă nu numai culturală, ci și tehnologică”. În această ordine de idei, pare că determinante sunt „emergența modernității și explozia unor tehnologii noi de comunicare, apte să influențeze în mod decisiv conținuturile colportate de ele”¹⁰. Aceasta este ipoteza susținută de cei care au teoretizat *popular culture* prin prisma rupturii radicale de *cultura tradițională*: „(...) adepții rupturii susțin că, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, cultura tradițională – identificată de ei și drept *folk culture* – se dezagrega și, în cadrul unui proces care se desvârșește până în secolul al XX-lea, publicul său dispare, făcând loc unei audiențe largi care profită de apariția unor noi mijloace de comunicare. În acest context nu s-ar mai vorbi nici măcar de actualizarea prin adaptare a modelelor culturale tradiționale, ci de apariția pe ruinele lor a unui nou tip de cultură”¹¹. Ipoteza se susține numai în condițiile în care în procesul propagării culturii populare se acordă o importanță absolută *canalului*.

Dar secolul al XX-lea nu este exclusiv unul al mass-mediei și cinematografului, ci este, probabil în primul rând, secolul industriei cărții. Cartea devine un obiect popular prin intermediul căruia *cultura tradițională* (*folclorul*) își continuă existența sub aceeași formă elementară și organică, deși în paralel apar noi modele

de cultură populară, ceea ce a determinat și apariția unor concepte noi. Propun aceste noi modele structuri imaginare radical diferite de cele propuse de folclor? Scot ele la suprafață alte arhetipuri? Adepții tezei continuității susțin că nu, iar aceasta este și opțiunea noastră, cu mențiunea că ritualurile și scenariile mitice au cunoscut transformări semnificative. Scenariile sunt tot mai pline, iar arhetipurile tot mai camuflete, deși formele sunt ținute de multe ori la suprafață. Publicitatea, de pildă, a căutat în permanență să creeze scenarii populare, apelând adesea la structurile elementare ale narativității din viața de zi cu zi, la „poveștile” accesibile tuturor.

Una dintre demonstrațiile cele mai solide privind teza continuității provine de la „Școala de semiotică de la Tartu”, Iuri Lotman înaintând un sistem coerent de referință care scoate în evidență conexiunile și „afinitățile funcționare” dintre *popular culture* și *culturile tradiționale*. Cele din urmă sunt considerate de teoreticianul rus *semantice* sau *paradigmatice* (*prin opoziție cu cele sintagmatice*), putând fi identificată o tipologie aplicabilă unor paliere istorico-culturale, sociale și antropologice diverse, inclusiv producției culturale moderne și postmoderne, am adăuga noi.

Lotman demonstrează, de fapt, că prin prisma unei abordări tipologice a culturii, elementele de *ruptură* (cărora le conferă sensul de *explozii*) sunt inerente oricărei evoluții culturale, fără a însemna că acestea sunt decisive, totul depinzând de metoda prin care este creată structurarea fenomenelor culturale alese ca obiect de studiu și de trecerea lor, prin metalimbaj și *numire*, într-un discurs integrator. Teoreticianul rus are, pe parcursul studiilor sale, următoare ipoteză: „Cultura reprezintă cel mai perfect dintre mecanismele create de umanitate pentru transformarea entropiei în informație”¹². Această frază memorabilă presupune că acest *mecanism* trebuie să conserve, să transmită și să sporească, totodată, volumul cultural. Autodezvoltarea și autoreferențialitatea sunt legile sale, cum, de altfel, cercetătorul culturii se poziționează, inevitabil, în interiorul unui discurs cultural în momentul în care descrie evoluția culturală, fie că o face în termenii discursurilor istorice, fie în termenii unei abordări tipologice. Caracteristicile de stabilitate ale culturii sunt dublate de trăsăturile sale dinamice, ceea ce face „să fie o structură și în același timp să nu fie”, fiind, totuși, în permanență pasibilă de structurare. Din acest punct de vedere, cultura apare „în anumite proiecții” sub forma unui sistem ierarhic organizat după un principiu central, iar în alte cazuri ca un macrosistem rezultat dintr-o sumă de structuri organizate după criterii și principii dintre cele mai diferite. Vor exista în permanență zone care opun rezistență organizării, dar aceste zone non-organizabile reprezintă însăși condiția evoluției. Reluăm concluziile la care a ajuns

Lotman:

„Dacă în anumite circumstanțe, gradul de organizare va fi egal împărțit între limitele diferitelor nivele ale culturii, în altele el nu numai că se va reduce pe măsură ce se complică nivelul, ba chiar se va divide inegal și în limitele aceluiași strat al sistemului. Reglementările locale vor dispune, am putea spune, sub forma unor insulițe având o organizare structurală extrem de precisă la centru și tot mai nebulosă spre periferie.

Un asemenea sistem de construcție se dovedește extrem de eficient. El asigură culturii elasticitatea și dinamismul ce îi sunt necesare. Prezența unor viguroase programe formative de structură, programe care ne permit să prezentăm orice verigă ca fiind funcțional organizată, se îmbină cu inevitabila rezervă de dezorganizare. Ultima este tot atât de necesară pentru funcționarea unei structuri vii, lucru confirmat de faptul că fiecare tip de cultură dispune, alături de un mecanism de autoorganizare, și de un mecanism de autodezorganizare. Tensiunea reciprocă ce ia naștere între mecanismele amintite în condițiilor unui anumit echilibru dinamic asigură funcționarea normală a culturii. Preponderența primului dintre mecanisme duce la osificarea sistemului, iar a celuiilalt – la descompunerea lui.”¹³

Dacă urmărim această schemă evolutivă, cu sugestiile metodologice aferente, constatăm că fenomenele și evenimentele culturale din a doua jumătate a secolului al XX-lea au creat, în primul rând, o stare generală de *dezordine*, provocând o dezorganizare care-și are temeiul în schimbările provocate de Al Doilea Război Mondial și, nu mai puțin, de așa numitul Război Rece. Starea de surescitare din primele decenii postbelice a dus la un eclecticism, ce poate fi adesea interpretat ca un ecumenism necontrolat, vizibil mai ales în mișcările New Age și *hippie*. Este important și interesant de urmărit, din acest punct de vedere, cum s-au perpetuat structurile și temele folclorice în astfel de manifestări culturale.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, scenariile arhaice/ tradiționale (ale narațiunilor folclorice) cunosc o camuflare prin prisma barochismului postmodern. S-a considerat că ele intră, ca și tradiția artistică, într-un stadiu de reciclare, respectiv într-o etapă de bricolaj. În cartea *Cultură și explozie*, Lotman atrage atenția asupra următoarei desfășurări structurale: „spațiul semiotic este plin de fragmente în derivă ale unor structuri dintre cele mai diverse, care păstrează fidel memoria întregului și care, nimerind în interiorul unor sisteme străine, sunt capabile să-l restaureze brusc. În cursul ciocnirilor care au loc în semiosferă, structurile semiotice manifestă capacitatea de a supraviețui, de a se transforma, rămânând ele însele, aidoma lui Proteu, chiar și după

metamorfozare, astfel încât numi putem vorbi decât cu foarte multe rezerve despre dispariția completă a vreunui¹⁴. În aceeași ordine de idei, după cum își continuă demonstrația Lotman, în permanență straturi întregi ale culturii sunt împinse la periferia sau în afara sferei semiotice a culturii dintr-un interval de timp dat, pentru a fi recuperate în momentul unei alte paradigme.

Sistemul pare unul cât se poate de funcțional și în ceea ce privește trecerea de la *folk culture* la *popular culture*. O analiză de adâncime va scoate la iveală modul în care structurile semiotice/ simbolice/ arhaice atribuite folclorului supraviețuiesc în *popular culture*. Un bun exemplu de urmărit va fi cel al eroului justițiar, trecut din basme în cultura cinematografică a Hollywood-ului. Un întreg panteon de figuri mitice au sărit peste ruptura petrecută la mijlocul secolului al XX-lea, regăsindu-se în romanele de larg consum, în filme, pictură, publicitate, benzi desenate emisiuni și seriale TV.



3. Fundamente epistemologice ale metadiscursului culturii populare

Trecerea de la romantism la modernitatea estetică are ca revers trecerea de la modernitate la postmodernitate sau, forțând o analogie care s-ar putea dovedi fertilă, postmodernismul este pentru modernitate ceea ce a fost, în bună măsură, Romantismul Biedermeier pentru High-Romanticism (păstrând terminologia lui Virgil Nemoianu din lucrarea *Îmblânzirea romantismului*). Sigur, evoluția culturii nu este atât de schematică, dar această simplificare este benefică pentru surprinderea avatarurilor *culturii populare*. *Bricolajele* și țesăturile intertextuale din postmodernitate tind să anuleze orice diferență între cultura populară și cultura înaltă, însă apar noi provocări. În ce măsură manifestările *contra-culturii*, cele ale *culturii underground* sau cele ale *culturii pop* sunt *cultură populară*?

Relațiile dialectale, asumate teoretic încă din secolul al XIX-lea, sunt definitorii pentru taxinomia cronologică și tipologizantă a accepțiilor *culturii populare* în ultimul secol și jumătate.

Camuflarea în „scris” și codificarea culturală a „fondului autentic” în discursuri care se cer descifrate în alte discursuri i-a determinat pe antropologii americani să inițieze incursiuni interdisciplinare pe care le-au conceptualizat, ulterior, sub sintagma, cu funcții metodologice, *Writing Culture*:

„Today, *Writing Culture* can be read as a call to method, to the invention of new research forms. In readings of culture as written, culture is not exterior

to its inscription but emergent from play with it. This mean that culture analysts participate in the production of culture through their inquiries. It also means that culture can never pinned down, but is always becoming, catalyzing, amassing new properties”¹⁵.

Această necesitate metodologică a apărut pe fondul schimbărilor provocate de intrarea societăților în era consumistă, postmodernă și post-industrială. Discursurile au suferit o mutație direct proporțională cu aceste schimbări, pe care Michel Maffisoli le sintetizează astfel:

„Marea schimbare de paradigmă care tocmai are loc constă, (...), în trecerea de la o concepție «egocentrată» despre lume la una «lococentrată». În primul caz, modernitatea care se încheie, se acordă întâietate individului rațional ce trăiește într-o societate contractuală; în cel de-al doilea caz, al postmodernității care se naște, sunt puse în joc grupurile, «neotriburi» care invadează spații specifice și se adaptează”¹⁶.

Pentru antropolog, în postmodernitate sunt redescoperite „marginile”, unde „cultura populară” este afișată, iar „autenticitatea” pe care o presupune nu este la fel de învăluită ca în *cultura înaltă*. Observația și analiza sunt eliberate de determinismul general, adoptând în structurarea discursului „determinisme locale” care nu sunt supuse unei iluzorii ordini universale. Specificul unor comunități este, astfel, stabilizat și valorificat, fiind mult mai ușor de pus în relații interculturale cu cel al altora.

Interdisciplinaritatea este gândită în afara constrângerilor mono-metodice și practicanții săi au libertatea să-și creeze propriile „jocuri de limbaj” atâta timp cât se dovedesc pragmatice. Jean-François Lyotard a atras atenția asupra faptului că discursurile postmoderne cultivă „neîncrederea în metapovestirile”¹⁷ care, bunăoară, fundamentau epistemologic disciplinele. Una dintre consecințe este slăbirea criteriilor de legitimare a metodelor, în lipsa unor discursuri epistemologice și metodologice integratoare. Răspunsul lui Lyotard este unul interesant, care pune accentul tot pe individul receptor/ analist, repus sub altă formă în drepturile de povestitor: „Cunoașterea postmodernă nu este numai instrumentul puterilor. Ea rafinează sensibilitatea noastră la diferențe și ne întărește capacitatea de a suporta incomensurabilul. Ea însăși nu-și găsește rațiunea de a fi în omologia experților, ci în paralogia inventatorilor”¹⁸. Este nevoie, în concepția lui Lyotard, de o regândire și re poziționare a cercetătorului, în genere, dar și a celui care interoghează modul în care cel dintâi cercetează, de ce o face, în baza cărei rațiuni, credințe sau utilități.

Conceptul de „cultură populară” în secolul al XX-lea trece prin toate aceste transformări și depinde de

toate aceste moduri de raportare ale antropologului la realitățile pe care le reperează, în mod empiric sau prin recurs la tradiție, ca fiind în circumscripția acestei sintagme. Cultura populară a devenit o „cultură transcrisă”, topită în discursurile sau metadiscursurile culturii în genere, fiind în permanență cartografiată și în continuă expansiune. Dacă postmodernismul este și „întoarcere la tradiție împotriva modernismului”¹⁹, atunci îi revine antropologului sarcina de a pune față în față două concepte cum sunt „tradiția” și „cultura populară”, pentru a identifica zonele de incluziune, de juxtaponere, de emergență sau convergență dintre acestea etc.

În orice caz, prima sarcină care îi revine antropologului este aceea de a delimita fenomenele și realitățile culturale, precum și câmpurile discursive aferente, în funcție de care să poată propune etape de „evoluției” ale „culturii populare”. Mai este pentru acest lucru nevoie de un algoritm al raportării la fenomenele și realitățile în cauză? Am fi tentați să spunem că „algoritmul” se reglează în funcție de specificul materiei asupra căreia se răsfrânge, însă apare delicata problemă a legitimității discursului.

Bibliografia ultimilor decenii a legitimat anumite moduri de a iniția interpretări antropologice, acest corp bibliografic devenind el însuși – în ciuda confruntărilor și contradicțiilor interne – legislativ, dar nu în sensul pur științific al cuvântului, ci în baza cunoașterii în genere, incluzând aici mai ales discursurile noilor teorii ale cunoașterii, pe cele epistemologice și estetice, elaborate de filosofi, sociologi, antropologi și esteticieni declarați sau nu postmodernei, practicieni ai gândirii slabe. Lyotard atrage atenția importanței ciberneticii în economia cunoașterii, neignorând-o pe cea a studiilor etnografice și sociologice. La baza susnumitei interdisciplinarități sunt acum plasate nu seturi axiomatice autosuficiente, ci dinamice „jocuri de limbaj”, ce au un caracter „agonistic”²⁰, recunoscute de anumite comunități de practicieni care le includ în macro-rețele.

Jean-François Lyotard inițiază o nouă orientare metodologică prin asimilarea „jocurilor de limbaj” în discursurile disciplinare. Filosoful francez distinge, pe considerentul tipului de legitimare al discursului, între două tipuri majore de cunoașterea: cunoașterea narativă și cunoașterea științifică. Definirea cunoașterii narative „ca formare și cultură se întemeiază pe descrieri etnologice”, ceea ce au și realizat reprezentanții „școlii culturaliste americane: C. DuBois, A. Kardiner, R. Linton, M. Mead”²¹. Pentru început trebuie remarcat consensul asupra „preeminenței formei narative în formularea cunoașterii tradiționale” și a faptului că „povestirea este forma prin excelență a acestei cunoașteri, în mai multe sensuri”. Autorul *Condiției postmoderne* constată și următoarele:

„Mai întâi, aceste istorii populare povestesc ele însele ceea ce se poate numi formări (*Bildungen*) pozitive sau negative, adică succesele și eșecurile care încununează faptele eroilor, și care fie își transmit legitimarea lor instituțiilor societății (funcția miturilor), fie reprezintă modele pozitive sau negative (eroi fericiți sau nefericiți) de integrare în instituțiile stabilite (legende, povești). Aceste povestiri permit deci, pe de o parte, să se definească criteriile de competență specifice societăților unde se povestesc, iar, pe de altă parte, să se evalueze datorită acestor criterii performanțele care se realizează sau care se pot realiza în cadrul ei.”²²

După ce subliniază câteva dintre proprietățile transiterii acestor povești și după ce subliniază că această cunoaștere demonstrează că tradiția povestirilor este și cea a criteriilor care definesc o triplă competență: a ști să spui, a ști să ascuți, a ști să faci – prin care se realizează raporturile comunității cu ea însăși și cu mediul său înconjurător, Lyotard afirmă că odată cu povestirile se transmite grupul de reguli pragmatice care constituie legătura socială. Sinteza concluzivă de la finele secțiunii a șasea a cărții relevă statutul și specificul cunoașterii narative:

„Există astfel o incomensurabilitate între pragmatica narativă populară, care este de la bun început legitimoare, și acest joc de limbaj cunoscut de Occident [cel al științei în sens modern], care este problema legitimității, sau mai exact legitimitatea ca referent al jocului interogativ. Povestirile, am văzut, determină criterii de competență și/ sau le ilustrează aplicarea. Ele definesc astfel ceea ce are dreptul de a fi spus și făcut în cultură și, întrucât fac parte din aceasta, se legitimează odată cu ea.”²³

Inițial, cele două tipuri de cunoaștere par să nu interfereze în vreun sens semnificativ. „Amândouă sunt alcătuite din ansambluri de enunțuri; acestea sunt «mutări» făcute de jucători în cadrul regulilor generale, care sunt specifice fiecărei cunoașteri, iar «mutările» apreciate ca bune într-un joc și în celălalt nu pot fi de același tip decât accidental” și, mai mult, „nu putem aprecia existența și valoarea cunoașterii narative pornind de la cunoașterea științifică, și nici invers: criteriile pertinente nu sunt aceleași într-un caz și în celălalt”²⁴. Pentru cunoașterea narativă, cultura populară în genere, cunoașterea științifică este echivalentul unei „variante în familia culturilor narative”, însă, de cealaltă parte, omul de știință interoghează enunțurile culturii populare și pune la îndoială validitatea lor, din moment ce nu pot fi supuse propriilor rigori. Ele au fost și sunt clasificate, adesea, ca provenite dintr-o altă mentalitate, numită „sălbatică” sau „primitivă”. Trebuie spus că în bună măsură, lucru sugerat și de Lyotard, cunoașterea narativă se concretizează în „cultură populară”.

Problema legitimității scoate la iveală un paradox

epistemologic care ne oferă un bun teren de extracție a culturii populare. Acest paradox este semnalat de Lyotard astfel:

„Înclinația generală a modernității de a defini condițiile unui discurs într-un discurs despre aceste condiții se combină cu reabilitarea demnității culturale narative (populare), deja în umanismul renesanțist și în moduri diverse în Lumini, în *Sturm und Drang*, în filosofia idealistă germană sau în școala istorică franceză. Narațiunea încetează de a fi un lapsus al legitimării. Acest apel explicit la povestire în problema cunoașterii coincide cu emanciparea burgheziei în raport cu autoritățile tradiționale. Cunoașterea prin povestire revine în Occident pentru a oferi o soluție legitimării noilor autorități.”²⁵

În acest registru putem să interpretăm tendințele actuale de popularizare a cunoașterii științifice, succesul de piață al unor cărți ce vizează probleme de fizică moleculară, fizică cuantică sau de astrofizică și, poate cel mai important, importarea metodologică în cadrul unor discipline umaniste, tânjirea după eficacitatea acestora. Știința și-a asumat cunoașterea narativă ca mijloc de popularizare, de legitimare în fața unui receptor care nu face parte din comunitățile restrânse de specialiști. Lyotard demonstrează că nici nu putea supraviețui altfel. Cărțile unor Albert Einstein (cu a sa lucrare numită paradigmatic pentru demonstrația noastră: *Teoria relativității pe înțelesul tuturor*), Stephen Hawking, Werner Heisenberg, Richard P. Feynman, Niels Bohr, Mario Livio etc. sunt adevărate *best-selle-uri* în prezent. Autorii amintiți, fizicieni, matematicieni, chimiști sau istorici ai științei, sunt noii „preoți” ai cunoașterii în secolul al XX-lea. Ei și-au transpus descoperirile și rezultatele științifice – de o complexitate și dificultate extreme – în adevărate „povești” în care eroi sunt formule, cum e celebra formulă a relativității a lui Einstein, atomul care se descompune sub particule elementare, secvențe de numere etc. A apărut, astfel, o nouă formă de discurs, întemeiat pe o metaforic științifică bine elaborată.

Trebuie remarcat că pe oamenii de știință nu-i interesează, cu adevărat, decât forma narativă a cunoașterii populare, nu și cunoașterea propriuzisă a acesteia aflată în joc, „simțul comun” ne mai conținând pentru ei în stare embrionară adevăruri pe care să le legitimizeze logic sau matematic. Forma narativă este întrebuințată ca un limbaj secundar, care transmite numai în parte, cvasi-general, scenariile cosmogonice și viziunile cosmologice în continuă expansiune, parcă direct proporțional cu presupusa expansiune a universului. Spre exemplu, Stephen Hawking introduce „eleganța” ca una dintre condițiile unei teorii: „Eleganța se referă la forma teoriei, dar e strâns legată de absența elementelor ajustabile, deoarece o teorie înțesată cu factori arbitrari nu mai

este elegantă”²⁶.

Cunoașterea narativă este, așadar, prezentă și în formele moderne cele mai radicale de cunoaștere: în discursurile științifice – formalizate logico-matematic, așa cum este prezentă, camuflat, discret sau afișat și în arta modernă. Nu ne interesează consecințele acestei prezențe în acțiunile de legitimare științifică, este o problemă mult prea complexă și particulară, iar dezinteresul nostru e cauzat de faptul că științele colportează doar forma narativă nu și conținutul de cunoaștere al culturii populare. Este suficient să constatăm, alături de Lyotard și alții, că prin această conlucrare a celor două tipuri de cunoaștere s-au schimbat mult regulile științelor și disciplinelor contemporane. Și pentru că trebuie să ne poziționăm științific față de obiectul nostru, care este „cultura populară în secolul al XX-lea”, ne întrebăm în ce anume poate consta această poziționare, care sunt mijloacele, instrumentele și metodele prin care să o practicăm? Câmpurile semantice ale „culturii populare” s-au schimbat și transformat, după cum am observat anterior, în ritmul impus atât de evoluția artei, cât și în ritmul impus de progresul științific și tehnic.



Note:

1. Michel Maffesoli folosește o schemă tripartită asemănătoare, apreciind că arhetipurile recurente într-o societate pot fi „secrete, discrete sau afișate”, schemă pe care a folosită și într-o altă carte pentru a evidenția prezența mitului dionisiac. Michel Maffesoli, *Clipa eternă. Reîntoarcerea tragicului în societățile postmoderne*, traducere de Magdalena Tălăban, București, Editura Meridiane, 2003, p. 14.
2. John Storey, *Inventing popular culture*, Cornwall, Blackwell Publishing, 2003, p. 32.
3. Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Second Edition, London and New York, Routledge, 2005, p. 9.
4. D. MacDonald, *A theory of mass culture* apud. Dominic Strinati, *op. cit.*, p. 9.
5. Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj, Idea Design & Print Editură, 2002, p. 113.
6. Theodor Adorno, *The Culture Industry*, Londra, Routledge, 1991, p. 85.
7. Adina Ciugureanu, *Efectul de bumerang: eseuri despre cultura populară americană a secolului al XX-lea*, Iași, Editura Institutul European, 2008, p. 18.



8. *Ibidem.*, p. 19.
9. Monica Spiridon, *Popular culture. Modele, repere și practici contemporane*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2013, p. 81.
10. *Ibidem.*
11. *Ibidem.*
12. Iuri Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, București, Editura Univers, 1974, p. 117.
13. *Ibidem.*
14. I. M. Lorman, *Cultură și explozie*, traducere de George Ghețu și Justina Bandol, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, p. 154.
15. Kim Fortun, "Forward to the 25th Anniversary Edition Clifford", James Clifford, George E. Marcus (coord.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2010, p. xv.
16. Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 14.
17. Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Cluj, Idea Design & Print Editură, 2003, p. 11.
18. *Ibidem.*, p. 12.
19. Luc Ferry apud. Jean-François Lyotard, *Ibidem.*, p. 5.
20. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, pp. 24-25, 33-35.
21. *Ibidem.*, p. 38.
22. *Ibidem.*, p. 39.
23. *Ibidem.*, p. 42.
24. *Ibidem.*, p. 46.
25. *Ibidem.*, p. 51.
26. Stephan Hawking, Leonard Mlodinow, *Marele plan*, traducere din engleză de Anca Vișinescu și Mihai Vișinescu, București, Editura Humanitas, 2012, p. 42. Menționăm că Editura Humanitas a lansat o serie de succes a cărților de popularizare științifică, în care se regăsesc toți autorii dați exemplu în această pagină.



Bibliography:

- Adorno, Theodor, *The Culture Industry*, Londra, Routledge, 1991.
- Barthes, Roland, *Mitologii (Mythologies)*, traducere, prefață și note de Maria Carpov, Iași, Editura Institutul European, 1997.
- Benjamin, Walter, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice” („*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*”), în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj, Idea Design & Print Editură, 2002.
- Clifford, James; Marcus, George E. (coord.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London, University of

- California Press, 2010.
- Ciugureanu, Adina, *Efectul de bumerang: eseuri despre cultura populară americană a secolului al XX-lea (The Boomerang Effect: Essays on American Popular Culture of the Twentieth Century)*, Iași, Editura Institutul European, 2008.
- Hawking, Stephan; Mlodinow, Leonard, *Marele plan (The Big Plan)*, traducere din engleză de Anca Vișinescu și Mihai Vișinescu, București, Editura Humanitas, 2012.
- Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii (The Postmodern Condition: A report on Knowledge)*, traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Cluj, Editura Idea Design & Print Editură, 2003.
- Lotman, I. M., *Studii de tipologie a culturii (Studies on The Typology of Culture)*, traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1974.
- Lotman, I. M., *Cultură și explozie (Culture and Explosion)*, traducere de George Ghețu și Justina Bandol, Pitești, Editura Paralela 45, 2004.
- Maffesoli, Michel, *Clipa eternă. Reîntoarcerea tragicului în societățile postmoderne (The Eternal Moment. The Return of the Tragic in Postmodern Societies)*, traducere de Magdalena Tălăban, București, Editura Meridiane, 2003.
- Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Bidermeier (Taming the Romance. European Literature and the Age Bidermeier)*, traducere de Alina Florea și Sanda Aronescu, București, Editura Minerva, 1998.
- Spiridon, Monica, *Popular culture. Modele, repere și practici contemporane (Popular Culture. Patterns, Landmarks and Contemporary Practices)*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2013.
- Storey, John, *Inventing popular culture*, Cornwall: Blackwell Publishing.
- Storey, John (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd edn. Hemel Hempstead, Prentice Hall, 2003.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Second Edition, London and New York, Routledge, 2005.



Acknowledgment:

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133255, Project ID 133255 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.