

Anarcho-Biblioteka  
Dobry pieróg to wywrotowy pieróg



# Okolice społeczeństwa spektaklu

Maja Brzozowska-Brywczyńska

Maja Brzozowska-Brywczyńska  
Okolice społeczeństwa spektaklu

[pl.anarchistlibraries.net](http://pl.anarchistlibraries.net)

Według M. Featherstone (1997), estetyzację życia codziennego rozumieć można w trojaki sposób: to po pierwsze zacieranie granicy między sztuką i życiem codziennym, po drugie – zamiana życia codziennego w dzieło sztuki; po trzecie wreszcie (i to rozumienie wydaje się najbardziej adekwatne w odniesieniu do omawianego problemu) – „zalew znaków i symboli, wnikaających w strukturę życia codziennego współczesnego społeczeństwa” (ibidem: 306).

Korzenie trzeciego ze wskazanych przez Featherstone rozumień estetyzacji sięgają marksowskiej koncepcji fetyszyzmu towarowego, rozwijanej między innymi przez Szkołę Frankfurcką i J. Baudrillarda. I właśnie refleksje Baudrillarda są w tym kontekście najbardziej interesujące, gdyż w przeciwieństwie do klasycznych analiz fetyszyzmu towarowego, akcentujących przewagę wartości wymiennej nad wartością użytkową rzeczy, podkreślał on funkcję znakową wartości (czyli wtórną wartość użytkową, wypierającą faktyczną wartość użytkową rzeczy) obrazów. Jak pisze Featherstone:

„Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecných obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji: to świat symulowany, czyli kultura postmodernistyczna” (ibidem: 307)

Estetyzacja, która do takiego zatarcia (czy też przemieszania) granic między rzeczywistością i obrazem prowadzi – przynajmniej potencjalnie – widziana może być przy tym zarówno poprzez pryzmat kategorii zdystansowania, jak i bezpośredniości, choć ostatecznie łączy ze sobą te dwie – pozornie nie dające się pogodzić – kategorie.

Bezpośredniość, o której mowa, przywołany przez Featherstone S. Lash (ibidem: 310) wywodzi z możliwości przypisania kulturze ponowoczesnej pewnych metaforycznych własności: to „raczej zachowania pierwotne (pragnienia) niż wtórne (świadomość); raczej obrazy niż słowa; zanurzenie widza i lokowanie pragnień w przedmiocie, a nie podtrzymywanie dystansu” (ibidem). Lash łączy te własności z niwelowaniem różnicy (zwanym przez niego od-różnicowaniem, polegającym na zniesieniu wymogu odróżniania form estetycznych od rzeczywistości, na „estetyce pragnień, odczuć i bezpośredniości” [ibidem]) między rzeczywistością a jej przedstawieniem. Byłoby jednak błędem odnoszenie tych charakterystyk do rytualnego odbioru i uczestnictwa w rzeczywistości, bowiem ikoniczną postacią wyrażającą ten rodzaj estetyzacji jest flâneur, spacerowicz szukający coraz to nowych doznań, pragnący zachwytu, zdumienia, oszołomienia, które odkrywa

przede wszystkim w wielkomijskiej przestrzeni, gdzie wszyscy są dla siebie nawzajem obcy.

W obrębie rozumienia estetyzacji przez pryzmat zdystansowania, Featherstone sytuuje zarówno koncepcję estetyki I. Kanta, której podstawą jest bezinteresowność (ale też analiza estetycznego doświadczenia wzniosłości), jak i rozważania G. Simmla dotyczące „przyjemności płynącej z bezstronnego, kontemplacyjnego, niezaangażowanego oglądania przedmiotów” (ibidem: 313). Wydaje się, iż istota spacerowiczowskiego patrzenia polega właśnie na połączeniu nadmiaru bodźców i wrażeń z obojętnością wobec nich, z redukowaniem ich do tła, z którego raz po raz wyłania się coś godnego uwagi. Mamy zatem w ostatecznym rachunku do czynienia z estetyzacją rozumianą jako dynamiczna relacja zaangażowania i obojętności; estetyzacją jako zdystansowanym postrzeganiem rzeczywistości jako zbioru przedmiotów do oglądania, z których każdy jest w konsekwencji w stanie wzbudzić reakcję estetyczną oraz estetyzacją jako poszukiwaniem niezwykłych, przyciągających uwagę przedmiotów, pozwalających na wywołanie emocji, wzbudzenie fascynacji (choćby krótkotrwałej), zadziwienie, zaskoczenie.

Ta dwuznaczność estetyzacji – która odwołuje się jednocześnie do braku emocjonalnego zaangażowania w doświadczanie rzeczywistości i czyni je podstawą jej percypowania – stanowi również ważną wskazówkę przy dookreślaniu znaczeń medialnych spektakli, które zgodnie z ambiwalencją logiki dystansu i przybliżenia – aktywizują dwie przeciwstawne metafory. Z jednej strony odsyłają bowiem do kategorii biernego widza bezbronno w obliczu napierających na niego obrazów, o czym przekazuje klasyczna definicja spektaklu G. Deborda. Z drugiej jednak wskazują na aktywnego (w tym sensie, że sam wybiera przedmioty swojego spojrzenia) voyeur, który posiada władzę nad przedmiotami swojego wzroku samemu pozostając w ukryciu, który realizuje pragnienie bezpośrednio odczuwania rzeczywistości z bezpiecznego dystansu. Zwłaszcza zaś tych jej aspektów, które w ogóle są wykluczane poza sferę sankcjonowanego społecznie spojrzenia, przestrzeni niebezpiecznych, dziwnych, momentów transgresji normalności, przełamania tabu.

Estetyzacja rzeczywistości (będąca w znacznym stopniu efektem jej pośredniczenia przez reprezentacje medialne) związana jest z bardziej gene-

ralną właściwością współczesności<sup>1</sup>, jaką stanowi jej wzrokocentryczny charakter. Fakt, że świat jest spektaklem, oznacza bowiem zarówno, że jest on przedmiotem oglądu, że umieszcza się go w pewnych ramach umożliwiających uporządkowane postrzeganie i interpretację, ale również to, że znajduje się on pod kontrolą, że jest w pewien sposób zawłaszczany. Do połączenia spektakularyzacji rzeczywistości i kolonizatorskiego charakteru władzy wzroku odwołują się w swojej analizie spektaklu N. Abercrombie i B. Longhurst, według których, „jeśli chce się poznać logikę społeczeństwa spektaklu, potrzeba zrozumieć logikę posiadania i władzy, co z kolei musi opierać się na zrozumieniu kapitalistycznego sposobu produkcji” (2003: 83-84). Jeśli spektakularyzacja polega na zamianie rzeczywistości w obrazy zgodnie z logiką zawłaszczania, nietrudno wyznaczyć paralelę między wspomnianymi powyżej procesami estetyzacji rzeczywistości a zasadami określającymi społeczeństwo spektaklu.

„Estetyzacja życia codziennego sprzyja upowszechnianiu się spektaklu. Celem reprezentacji jest przecież ostatecznie przyciąganie uwagi. W im większym stopniu świat poddawany zostaje estetyzacji, im bardziej nasycy się obrazami, tym wyraźniej staje się obiektem kulturowym i w tym większym stopniu zachęca do tego, aby mu się przyglądać<sup>2</sup>.” (ibidem: 84)

G. Debord, którego refleksje zainicjowały wątek analizy mediów i specyfiki ich funkcjonowania poprzez pryzmat widowiska, określa je jako „zorganizowaną w czasie i przestrzeni kumulację postrzegania eliminującą spontaniczną różnorodność na rzecz świata jednolitych wizji, zapośredniczonych za pomocą instrumentarium technicznego” (Pułka 2004: 25); co więcej, tak rozumiany, spektakl nie oznacza zwykłej proliferacji obrazów, ale stanowi

**może raczej kontekstem wytwarzania) obojętności i bierności widza, ale także specyficznie rozumianego zaangażowania.**

Literatura:

- Abercrombie N., Longhurst B, 2003, Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination, London
- Baudrillard J., 1999, The Consumer Society. Myths and Structures, London
- Dayan D., Katz E., 2008, Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo, Warszawa
- Debord G., 1998, Społeczeństwo spektaklu, Gdańsk
- Featherstone M., 1997, Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego, [w:] R. Nycz (red.) Postmodernizm. Antologia przekładów, Kraków
- Kellner D., 2003, Media Spectacle, London&New York
- Pułka L., 2004, Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji społecznej i kultury popularnej, Wrocław

<sup>1</sup> Choć, jak przekonują N. Abercrombie i B. Longhurst (2003), związana z estetyzacją spektakularność świata (postrzeganie go jako zbioru przedmiotów i zdarzeń, które stanowią obiekty spojrzenia) nie może być przypisana wyłącznie współczesności (czy – idąc jeszcze dalej – ponowoczesności). Autorzy podają interesujący i obrazowy przykład idei krajobrazu jako przedmiotu spektakularnego spojrzenia w Anglii w XVII i XVIII wieku. W okresie tym, jak piszą autorzy, krajobrazy były zarówno rekonstruowane tak, aby wyglądały jak obrazy, postrzegane jako swojego rodzaju widowiska, wreszcie, reprezentowane właśnie tak, aby przypominały spektakle. W swojej analizie spektakli medialnych (2003), D. Kellner sięga jeszcze dalej w przeszłość, wskazując jako ich pierwowzory greckie olimpiady, starożytne wojny, orgie rzymskie, walki gladiatorów, triumfy Cezara, czy średniowieczne karnawały i misteria.

<sup>2</sup> Paradoksalność spektakularyzacji ujawnia się jednak w tym, że z jednej strony komodyfikacja reprezentowanej rzeczywistości daje widzowi władzę voyeuera, która podgląda sam pozostając w ukryciu; z drugiej jednak komodyfikacja w połączeniu z logiką konsumpcji czyni z widza biernego spektatora spektaklu świata, który jest mu dostępny o tyle, o ile zostaje uobecniony w medialnym przedstawieniu.

Bazując na wytycznych francuskiego sytuacionisty, proponuje spojrzeć na spektakle mediów (ibidem: 2) jako na:

„te zjawiska w obrębie kultury mediów, które ucieleśniają kluczowe wartości współczesnego społeczeństwa, które służą inicjacji jednostek w sposób życia właściwy temu społeczeństwu oraz poddają dramatyzacji jego zmagania i paradoksy, a także odgrywają sposoby rozwiązywania konfliktów, które obowiązują w jego ramach<sup>6</sup>.”

W definicji tej odnaleźć można klasyczną już w polu badań mediów tezę o wzrastającej roli mediów we współczesnej codzienności. **Według Kellnera jednak, w przeciwieństwie do Deborda, obecność spektakli, spektakularyzacja rzeczywistości, nie skutkuje w sposób konieczny alienacją jednostek i bierną postawą wobec świata. Jest raczej tak, że na skutek konfrontacji jednostek z – jak ją nazywa Kellner (ibidem) – „semiotyką nowego świata rozrywki, informacji i konsumpcji”, spektakularyzacja w istotny sposób przyczynia się do redefinicji sposobu myślenia o świecie, ale przede wszystkim działania w jego ramach.** Realizm i bezpośredniość wywołujące wrażenie żywości medialnych spektakli oznaczają bowiem możliwość podejmowania quasi-wirtualnych, quasi-realnych działań nie wymagających de facto zaangażowania, jak np. wysyłanie SMS-ów w odpowiedzi na apel organizacji humanitarnej, bądź też definiowania jako formy działania samego aktu uczestniczenia w spektaklu cierpienia, bycia naocznym (ale nie korporalnym) świadkiem. Tym jednak, co ważne w odniesieniu do tej kategorii działań, jest specyficzne uwikłanie telewizyjnych mediacji rzeczywistości w jej reprezentację, zdefiniowanie na nowo pojęcia sprawstwa i zaangażowania, skontrastowanie go (choć jest ono kontrowersyjne i problematyczne) z biernym podglądaniem rzeczywistości. **Mówiąc inaczej, spektakle mediów są więc – najprawdopodobniej – nie tylko przyczyną (czy**

<sup>6</sup> W tak zakreślonej definicji mieszczą się zarówno swoiste medialne atrakcje, które eksplodują i eksploatują prywatność, kontrowersyjne emocje, życie celebrytów w zwyczajnych sytuacjach i zwykłych ludzi w sytuacjach niezwykłych; wydarzenia sportowe – zwłaszcza zaś transmitowane na żywo mecze, igrzyska; polityczne oraz publicystyczne debaty oraz serwisy informacyjne. O ile zatem Debord zajmował się kategorią spektaklu w sposób dość abstrakcyjny i ogólny – traktując go jako swego rodzaju regułę porządkującą rzeczywistość, o tyle Kellner skupia się na specyficznych, konkretnych spektaklach mediów (czy może raczej spektaklach, które bez udziału mediów nie zyskałyby tak widowiskowej widzialności), sposobach ich produkcji, konstrukcji, cyrkulacji i funkcji we współczesnej kulturze. Połączenie logiki kapitalistycznej produkcji z konsumpcją dobrze oddaje zaproponowana przez Kellnera kategoria infotainment, która stanowi najlepszy przykład funkcjonowania ekonomii spektaklu – dzięki temu i kryzys i karnawał dobrze się sprzedają. Podstawową sferą wytwarzania i oddziaływania spektaklu była zawsze, zdaniem Kellnera, rozrywka.

jednocześnie formę zapośredniczonych przez te obrazy stosunków społecznych. Okazuje się podstawowym produktem współczesnych społeczeństw opartych na kapitalistycznym modusie produkcji (swoistym narzędziem interpretacyjnym związanym z wytwarzaniem i produkowaniem dóbr), zmieniając przy tym zasadniczo sposób organizowania i postrzegania przestrzeni społecznej. Spektakl staje się, mówiąc innymi słowami, szczególną formą totalnego rytuału<sup>3</sup>, który monopolizuje władzę objaśniania skomplikowanej natury świata i tworzenia zbiorowej jaźni; który, zmieniając elementy rzeczywistości w obrazy, nadaje im status towaru konsumowanego i niemal wyłącznie z perspektywy konsumpcji postrzeganego przez publiczność spektakli. Stąd też definicja spektaklu według Deborda brzmi następująco:

„Spektakl oznacza moment, w którym towar całkowicie opoławiał życie społeczne. Odniesienie do towaru staje się nie tylko zauważalne, ale nie widać nic poza nim: świat staje się tym, co widzimy. Reguły współczesnej produkcji panują coraz silniej i w coraz większej ilości obszarów życia społecznego” (1998: 42).

Synonimem spektaklu jest więc obrazowość, która łączy się tutaj z wytwarzaniem substytutu (czy może raczej surogatu) rzeczywistości. Podstawową funkcją spektaklu okazuje się konstruowanie przestrzeni i jednocześnie stanowienie mechanizmu produkowania iluzji. Iluzoryczność przedstawień rzeczywistości prowadzi z kolei do marginalizacji doświadczenia bezpośredniego kosztem biernego oglądania spektakularnych przedstawień; do rozbicia na fragmenty traktowanej dotychczas jako czywista i spójna, rzeczywistości; fragmenty, co ważne, których ustawiczne rekombinacje uniemożliwiają ponowne zrekonstruowanie owego całościowego obrazu milieu ludzkiego działania. Dokonująca się poprzez spektakularyzację zamiana rzeczywistości w obrazy, wiąże się w konsekwencji z przypisaniem tym ostatnim statusu większej, niż pierwowzór,

<sup>3</sup> Granica między tradycyjnym rytuałem a spektaklem rozumianym jako rytuał polega przy tym na fakcie, iż o ile pierwszy ma na celu umożliwienie jednostkom uczestnictwa we wspólnocie wartości, odtwarzanie i podtrzymywanie wspólnej definicji rzeczywistości, o tyle drugi odrywa je od rzeczywistości, stając się powodem ich alienacji i przyczyną pasywności. Spektakularyzacja rytuałów problematyzuje zresztą także samą kategorię media events (Katz i Dayan 2008), które stanowią przykład rytuału angażującego widzów we wspólne przeżywanie definiowanej jako wspólna rzeczywistości, celebrowanie kluczowych wartości kultury. Obecność rytuałów medialnych (będących, jak chcą tego autorzy, formą świadomości zbiorowej), jak się okazuje, nie musi w sposób konieczny ani też automatyczny generować rytualnego charakteru ich odbioru; mówiąc innymi słowami: wydarzenia mogą przekształcić się w spektakle, zaś nasza postawa względem świata w postawę widza własnie.

autentyczności. Mówiąc jeszcze inaczej, urealnienie obrazów ma w założeniu Deborda prowadzić do odrealnienia rzeczywistości; przede wszystkim zaś odrealnienia jej jako przestrzeni twórczego, autentycznego działania<sup>4</sup>. Dzieje się tak dlatego, że spektakl afirmuje pozór zamiast prawdziwości, powodując przez to odwrócenie, czy wręcz odmówienie wagi fundamentalnej dla definicji samej rzeczywistości relacji prawdy i kłamstwa (a mówiąc dokładniej, tego, co istnieje i tego, co nie istnieje). Poprzez uprzywilejowanie spektaklu jako zasady organizującej życie społeczne ujawniona zostaje, zdaniem Deborda, ważna prawda dotycząca funkcjonowania społeczeństwa zorganizowanego według zasad spektakularyzacji rzeczywistości: „to, co się pojawia jest dobre, a co jest dobre, pojawia się” (ibidem: 13).

Oczywistą konsekwencją tej tautologii jest kategoryzacja rzeczywistości po pierwsze ze względu na to, co widać, po drugie zaś ze względu na to, co da się, co można pokazać. W ten sposób spektakl staje się naturalną soczewką, poprzez którą postrzegana jest i interpretowana rzeczywistość. Charakterystycznymi elementami Debordowskiego modelu społeczeństwa spektaklu okazują się, podsumowując, pasywny, bierny i bezbronny wobec uwodzących spektakli widz oraz wszechwładne media, totalizujące przestrzeń życia społecznego i prowadzące do marginalizacji rzeczywistości na rzecz jej konstruowanych według kapitalistycznych zasad produkcji i w celu zapewnienia rozrywki, nierzeczywistych ekwiwalentów. Nie ulega wątpliwości, że tak wyraźnie dualistyczne stanowisko nie wytrzymuje konfrontacji ze współczesnym obrazem heterogenicznej kultury mediów. Dla Deborda spektakl tworzył odmienne zasady społecznej kartografii (dojrzewającej dopiero kultury konsumpcyjnej), które skutkowały powstaniem nowej mapy świata całkowicie przykrywającej dotychczasowe terytorium. Zdaniem (będącego początkowo pod silnym wrażeniem jego teorii) J. Baudrillarda, współczesnej zniknęło jednak samo realne terytorium i pozostała jedynie mapa, która nie rejestruje już rzeczywistości zmierzonej, zbadanej, wziętej w posiadanie, ale wyprzedza jej powstanie. Mapa ta stanowi dopiero plan nowej rzeczywistości, doskonalszej i bardziej realnej od oryginału, hiperrzeczywistości; tym samym zaś pojęcie spektaklu zastępuje koncepcja symulacji, jako nowy etap

<sup>4</sup> Spektakl jest zatem narzędziem interpretacyjnym, które umożliwia przeprowadzenie krytyki społeczeństwa konsumpcyjnego opartego na zasadach kapitalistycznej produkcji, które dystrybuuje swoje towary dzięki kulturowym mechanizmom rozrywki i konsumpcji. Wiąże się z pasywnością i alienacją, pozwala oddzielić od siebie sferę biernego patrzenia prowadzącego do zapadania się coraz głębiej w nierealny świat medialnych reprezentacji i aktywnego działania w dostępnej bezpośrednio realnej rzeczywistości.

tego samego procesu, przyłożony jednak do logiki rzeczywistości ponowoczesnej<sup>5</sup>.

Podsumowując, idea spektaklu w ujęciu G. Deborda tworzy opozycję widza i aktora (tego, co pasywne i tego, co aktywne), konsumpcji i produkcji; pasywna konsumpcja spektaklu jest ponadto tożsama z alienacją człowieka od jego twórczego potencjału kreatywności i wyobraźni. Poza tym, spektakl lokuje się pomiędzy oraz wytwarza podział na sztuczne - prawdziwe, abstrakcyjne - konkretne. Rozumienie spektaklu jako pewnej idei porządkującej dychotomicznie rzeczywistość społeczną kryje w sobie jednak ryzyko związane z poprawnością odniesienia na przykład prawdziwych potrzeb jednostek do sfery kreatywności i komunikacji, przypisania statusu sztuczności potrzebom konsumpcji dóbr i uczestniczenia w spektaklu. Rację ma tutaj raczej J. Baudrillard, który pisze w *The Consumer Society* (1999), iż nie sposób oddzielić od siebie potrzeb fałszywych i prawdziwych, gdyż z perspektywy jednostki wszystkie odczuwane są jako prawdziwe. Mówiąc inaczej, wydaje się ryzykowne twierdzić w sposób jednoznaczny, że spektakl wytwarza surrogat rzeczywistości, że oddziela myślenie od działania, że zamienia bezpośrednio doświadczanie rzeczywistości na przedstawienia obrazów i znaków, gdzie zamiast tworzenia samodzielnych projektów życia, jednostki kontemplują powierzchnię świata towarów i przyjmują jako swoją własną psychologię utowarowionego ja, które definiuje się poprzez konsumpcję, a scenariusze działania i myślenia kopiuje z życia celebrytów.

Do naszkicowanej powyżej koncepcji społeczeństwa spektaklu G. Deborda odwołuje się D. Kellner (2003) w swojej analizie spektakli mediów.

<sup>5</sup> Choć Baudrillard, podobnie, jak przed nim Debord, rozumie technologiczne zapośredniczenie komunikacji bezpośredniej jako jednokierunkową transmisję, która redukuje odbiorców do roli pasywnych widzów i punktem odniesienia jest dla niego również autentyczna, bezpośrednia komunikacja zakładająca dostępność prawdziwej, bezpośrednio doświadczalnej rzeczywistości, widzi on zasadnicze ograniczenie metafory spektaklu jako narzędzia mającego stanowić adekwatną definicję współczesnego społeczeństwa, kultury, czy rzeczywistości w ogóle. Według Baudrillarda ograniczenie to polega na zakładanym przez spektakl wyraźnym dychotomizowaniu oglądających i oglądanych; opozycji, która w sytuacji hiperrzeczywistości traci na znaczeniu. Pojęcie rzeczywistości implikuje bowiem swoistą „pojedynczość”, oznacza pewien stały punkt odniesienia do całej reszty stanów, zjawisk i rzeczy. W sytuacji symulacyjnej reprodukcji, ta konkretność, pojedynczość zostaje zdewaluowana, bo sama rzeczywistość staje się przedmiotem manipulacji - podlega namnażaniu swoich wersji, rozszerzaniu i redefiniowaniu uprzednio przyjętych granic. Hiperrzeczywistość Baudrillarda, mówiąc inaczej, jest końcowym rezultatem historycznego procesu symulacji, gdzie naturalny świat wraz ze wszystkimi swoimi współzrędnymi zostaje stopniowo zastępowany technologią i autoreferencyjnymi znakami.