

Oblicza spektaklu

I. Ramy spektaklu

Kreśląc obraz tego, jak media, reklama i popularne widowiska przedstawiają rzeczywistość, amerykański pisarz i publicysta Raymond Federman nie ukrywał irytacji. Paradując przed nami w niekończącym się korowodzie, pisał gniewnie, niezliczone imprezy, które zabiegają o to, aby przyciągnąć widza i przykuć jego uwagę, ale o otaczającym świecie w zasadzie niczego nie mówią. Tasiemcowe seriale, które opanowały telewizję i przemysł rozrywkowy, zasługują w istocie tylko na miano śmieci, a udratyzowane quasi-dokumenty są warte niewiele więcej. Bardziej zakrywają rzeczywistość, niż informują o niej.

Wszystko to razem sprawia, że w chaotycznej galopadzie i pstrokatej mieszaninie obrazów oraz fabuł „rzeczywistość jako taka znika bez śladu”¹, a widz podlega pełnej dezorientacji. W rezultacie

„(...) odrzeczywistniający, migotliwy strumień obrazów medialnych pochłania naszą uwagę, świadomość, życie i oczywiście pisarstwo. Zmusza, aby poddać się temu, co można by precyzyjnie nazwać baśniowymi i uwodzicielskimi maskami spektaklu. (...) Ale mimo zaprawionego gorczyką ulegania czarowi tych obrazów orientujemy się przecież doskonale, iż wszystkie one są bez różnicy fałszywe, że tworzą tylko znikomy teatr cieni, który pustoszy nasze poczucie rzeczywistości; i że oferują one w efekcie jedynie mitologię szytą według gustu i kroju nowej generacji dzikusów”².

Publikując w ostatniej dekadzie XX wieku manifest zatytułowany *Rzeczywistość jest tam, gdzie kończy się spektakl*, Federman kontynuował w tonacji krytycznego lamentu mniej więcej to samo, co wcześniej w trybie analiz i diagnoz głosili tacy luminarze i prorocy ponowoczesności, jak Kanadyjczyk Marshall McLuhan i francuski socjolog Jean Baudrillard. Dołączyć należałoby do nich również francuskiego pisarza, filmowca i filozofa Guy Deborda, który w latach 60. XX wieku wprowadził do obiegu sugestywną, krytyczną formułę „społeczeństwo spektaklu”³. Warto przyjrzeć się tej formule chociażby dlatego, by przekonać się, czy z upływem czasu straciła ona aktualność, czy, przeciwnie, raczej ją zyskała i być może nawet wzmocniła.

Kluczowe było w tym wypadku samo rozumienie spektaklu. „Wszystko, co dawnej przeżywane bezpośrednio – pisał wspomniany Debord – oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”. Spektakl zamienił się w efekcie w „konkretnie odwrócenie życia

¹ R. Federman, *The real begins where the spectacle ends (a manifesto of sorts)*, <http://www.federman.com/rfsrcr1.htm>, 1996 [data dostępu: 28.09.2011].

² Ibidem.

³ G. Debord, francuski pisarz, filmowiec i filozof, swoje poglądy na spektakl wyraził w dwóch podstawowych pracach: *Społeczeństwo spektaklu* (*La société du spectacle*, 1967), tłum. M. Kwatko, Gdańsk 1998 oraz *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu* (*Commentaires sur la société du spectacle*, 1988), tłum. M. Kwatko, Warszawa 2006.

(*inversion concrète de la vie*)” oraz „samoistny ruch tego, co nieożywione (*le mouvement autonome de non-vivant*)”⁴. Istotę nowoczesnego i ponowoczesnego spektaklu określiły inwazja obrazów, ich automatyzm, symulowanie i zakrywanie rzeczywistości. Sprzęgły się z tymi zjawiskami afirmacja społeczna oraz szerokie uznanie ich za współczesny styl życia.

I w tym właśnie wyraziło się sporne – lub zgoła negatywne – oddziaływanie spektakli. Nieufni krytycy wykazywali, iż epoka, która skupia masowo i bez reszty uwagę na pokazywaniu, ekspozycji i widowiskach, niweluje i zabija ich naprawdę autentyczny zmysł. Zadowala się wielokrotnymi powieleniami i podróbkami, które utwierdzają jej dobre samopoczucie i samozadowolenie, ale zarazem odrywają ją od problemów, które jaskrawo przeczą gustownym, wyidealizowanym obrazom widowiskowym i pilnie domagają się rozwiązania.

Mimo naiwnego i utopiijnego założenia, że bezpośrednie przeżywanie rzeczywistości stanowi pożądaną i skuteczną alternatywę dla cywilizacyjnej inwazji obrazów oraz teatralizacji stosunków międzyludzkich i praktyk społecznych, krytyka Deborda trafiała jednakże pod niektórymi względami w sedno rzeczy. Wskazywała na pomnożone, zintensyfikowane oraz jakościowo i funkcjonalnie zmienione funkcje spektakli w nowoczesnych warunkach cywilizacyjnych. Będąc ongiś wyzwajającą, ludyczną alternatywą w stosunku do ekonomii pracy i wyzysku, utylitaryzmu, racjonalnej kalkulacji, interesowności i walki o byt – spektakl z czasem wrósł w te praktyki i podporządkował się im. Zachowując sugestywność, zmienność form, siłę przyciągania i pozorną autonomię, stał się sprawnym i skutecznym organem medialno-reklamowym, służącym hegemonicznym i skomercjalizowanym stosunkom społecznym.

Okazało się tedy, iż żywioł spektaklu nie wyczerpuje się bynajmniej, jak mogłyby wskazywać powierzchowne obserwacje i sądy, w oszałamiającej inwazji migotliwie przepływających obrazów i podniecającej dramaturgii widowisk. Nie spala się w intensywnym absorbowaniu przez nie percepcji i budzeniu doraźnych namiętności. Ilość przechodzi tu radykalnie w jakość. Kolejne diagnozy, opisy i analizy wykazywały bowiem przekonująco, iż nowoczesna i ponowoczesna spektakularność odzwierciedla, wyraża i promuje zgoła **odrębny** typ cywilizacji i kultury, które przybierają krok po kroku zasięg i charakter globalny. Dla jednych – jak dla Deborda lub Federmana – zachodzące przemiany oznaczały wynaturzenie i upadek autentycznej demokracji i humanizmu, dla innych – przykładem świeciłoby tutaj zagorzali postmoderniści – równały się krzewieniu ekonomicznego i obyczajowego liberalizmu, dla jeszcze innych – stanowiły proces konieczny i nieodwracalny, będący następstwem nieograniczonej władzy kapitału oraz jawnej i niejawnej komercjalizacji wszystkich stosunków i sfer życia.

Na uwagę zasługują niektóre cechy wspomnianej spektakularności. Kulminuje ona w dążeniu do aktualnej, atrakcyjnej, udratyzowanej i wabiącej prezentacji: do wystudiowanego „pokazania się”, bycia zauważonym, znanym, podziwianym i fetowanym. I same dzieła spektakularne, i przedstawiane przez nie rzeczy pomnażają za sprawą

⁴ G. Debord, op. cit., s. 33.

nowoczesnych mediów własne odbicia w nieskończoność i przenoszą je sugestywnie w obręb interpersonalnych relacji. Tworzą w ten sposób warunki do uzyskania rozgłosu i zdobycia popularności, a w konsekwencji wielu pochodnych wobec nich korzyści. Nowoczesna technologia zamienia prezentację tego rodzaju w fabrykat i przemysłową imprezę; rynek z kolei wszechstronnie ją komercjalizuje. To jedna strona medalu. Tymczasem medialno-promocyjne prezentacje ogniskują zbiorową percepcję na wybranych postaciach, zdarzeniach, przedmiotach, produktach, dziełach i miejscach. Tworzą z nich i na ich podstawie suwerenną i całościową *quasi-rzeczywistość*, która z kolei naturalizuje, nobilituje i utwierdza inne, cząstkowe prezentacje. Stają się one koniec końców, dzięki zaszewianiu się, przenikaniu, powszechności i powtórzeniom, rzeczywistością jedyną, ostateczną i nieprzekraczalną. Naginają do siebie niezliczone audytoria. Spektakle dla widzów tworzą i urabiają widzów dla spektakli. I w tym właśnie względzie i wymiarze ponowoczesna spektakularność miewa następstwa antropologiczne, społeczne i kulturowe.

Wywiera ona zatem wpływ na przemiany oraz odciska się na charakterze ponowoczesnej podmiotowości. Powoduje jej podwojenie (czy nawet chaotyczne zwielokrotnienie), rozszczepienie, skłócenie i rozmycie. Dzieli ją bowiem na spektakularne, publiczne, autorytatywne „ja” roli i pozycji – komponowane z materii kulturowej i społecznej, z natury rzeczy upozowane i wystylizowane, podległe warunkom i stosunkom – oraz na jednostkowe, osobnicze „ja” dla siebie, utkane z genów, cielesności i psychiki.

To pierwsze, ego publiczne, formują sugestywne, stale powielane wzory kariery i sukcesu. Tyleż przeznacza się je dla otoczenia, ile podlega ono jawnie lub skrycie uwewnętrznieniu. Tymczasem to drugie ego staje się w konfrontacji z siecią medialnych i komercyjnych norm i stosunków (cokolwiek by na ten temat mówiono i pisano) szczątkowe, nieproduktywne, niepotrzebne, nieistotne i przypadkowe. W społeczeństwie spektaklu podlega ono nieuniknionej marginalizacji: istotność zdobywa jedynie wtedy, kiedy przepoczwarza się w aktualne, publiczne „ja” dla innych, a w konsekwencji akceptuje warunki i wymogi koniecznej prezentacji publicznej, słowem, występuje w stosownej formie i ramie.

W sytuacji spektaklu, zauważył Debord, „gesty i czyny podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia”⁵. Idol, gwiazda lub gwiazdor, celebrytka lub celebryta wizualizują w spektaklu już samym swym pojawieniem się i przypisaną do postaci konotacją „znakomości” powszechnie afirmowane wartości, w pierwszym rzędzie mierzony nagłośnieniem sukces, „bycie kimś rozpoznawalnym i znanym”. Personalizują i personifikują ów sukces w sposób znakowy i widowiskowy. Ukazując (czy raczej markując) na scenie „podmiotowość” dostępną zmysłom widzów i widowni, zachęcają do identyfikacji z nią. Wspomniane znaki sukcesu oznaczają zarazem *pars pro toto* i kumulują w abstrakcyjnej formie zbiorowe pożądanie: pozycję, władzę, bogactwo, obfitość dóbr, satysfakcję z życia, luksusową konsumpcję, nieustające wakacje.

⁵ Ibidem, s. 43.

Uległszy takim kuszącym obrazom – modelom egzystencji, widz podlega stopniowo, lecz nieuchronnie samouprzedmiotowieniu. Własne ego przemieszcza na scenę, a scenę przenosi do wnętrza i wypełnia nią psychikę. Będąc „tylko widzem”, asymiluje pod presją widowiska i z powodu jego magii potrzebę charakteryzacji oraz pragnienie bycia widzianym i podziwianym. Uczy się, jak sprostać warunkom sceny, wyzwaniom roli i oczekiwaniom publiczności. Przyswaja sobie konsumpcyjny etos społeczeństwa spektaklu oraz stara się mu sprostać.

Działanie i siła spektaklu przejawiają się tedy w ujednoliceniu percepcji, osaczeniu psychiki, uzyskaniu nad nią kontroli oraz bezpośrednim i pośrednim dysponowaniu nią. Spotęgowana, sugestywna spektakularność niepostrzeżenie, prawie samoistnie wnika w psychikę i niejako od wewnątrz jest w stanie oddziaływać na opinie, decyzje, postawy i zachowania widzów i widowni. Absorbująca logika spektaklu sprawia, że widz, obiekt spektaklu, staje się bezwiednie w sferze emocji i fantazji jego uczestnikiem i podmiotem. W przemianie tego rodzaju ujawniają się perswazyjna moc spektakularności, zaborczość i drzemiące w niej, częstokroć trudne do wytropienia, elementy manipulacji i przymusu.

Właściwości te określiły użyteczność spektakli. Ukształtowały one kluczową, efektywnie działającą część nadbudowy w stosunku do ustrojowej i wytwórczej bazy społeczeństwa. Stworzyły przede wszystkim samodzielną dziedzinę produkcji i konsumpcji, usługową i zarazem komplementarną względem wszystkich innych działań gospodarki i życia zbiorowego. Wyspecjalizowały się mianowicie w wytwarzaniu, promocji, upowszechnianiu i utrwalaniu pożądaných przez dysponentów wyobrażeń, opinii, znaków wartości, języków i modeli komunikowania się. Stały się konieczne i niezastąpione w kształtowaniu pozytywnej, aprobującej świadomości rynkowej, w rozbudzaniu konsumpcyjnych aspiracji oraz w rozwijaniu sprzyjających komercji emocji, nawyków, potrzeb, typów wrażliwości. Tworząc część rynku, nadając spektaklowi *modus* towaru, ponowoczesne spektakle odtwarzają i afirmują z natury rzeczy w planie estetyki, semiotyki, ideologii i komunikacji zasady własnej egzystencji oraz warunki cyrkulacji i *prosperity*. Ożywiają, odnawiają i konserwują system, którego są ogniwem. Stanowią urządzenie, które go naoliwia.

Powołując do życia niezliczone gatunki i odmiany komercyjnych widowisk, kontaminując je, intensyfikując obecność, wzmacniając oddziaływanie i nieustępliwą natarczywość, ekonomia spektakularności ukształtowała samą naturę ponowoczesnego spektaklu. Przeniknęła niejako do jego wnętrza. Określiła jego poetykę, estetykę i pragmatykę. Zaraziła swoim etosem również liczne, nominalnie niezależne formy artystyczne i literackie. Zatarła w wielu sferach granice między sztuką a biznesem. Dokładniej i dosadniej: zamienia systematycznie literaturę i sztukę w instrument biznesu. Wypiera i rozmywa w efekcie kryteria estetyczne, zastępując je biznesowymi. Przekształca deklarowaną przez twórców, krytykę i akademicką teorię zasadę autonomii sztuki w rodzaj alibi oraz dekorację. Upiększa ona praktykę sprzeczną z ideą autonomii. Pozbawia ją sankcji oraz czyni z niej wartość iluzoryczną i sentymentalną.

Jasne stały się również społeczne uwarunkowania, aspekty oraz skutki spektakli. Istota widowiska zawiera się bowiem nie tyle w nim samym, ile, jak zauważył Debord,

w „zapośredniczonym przez obrazy stosunku między osobami (wyróżnienie – E.K.)”⁶. Analizy socjologiczne wykazały z kolei, że istnieją rozmaite formy i style spektakularności, zależnie od typu społeczeństwa. Rozpoznano zgodnie z tą sugestią odmiany centralistyczne, programowane i kontrolowane przez aparat biurokratyczny; dalej, formy rozproszone, funkcjonujące w pluralistycznej demokracji wolnorynkowej; wreszcie modele integralne, posługujące się obiema metodami i technikami. We wszystkich tych wypadkach funkcje spektakli okazywały się mimo to zbieżne: afirmowały, utrwały oraz idealizowały dominujący model i tryb życia społecznego. Czyniły go naturalnym, oczywistym, nieprzekraczalnym. Usprawiedliwiałały właściwą mu, nierówną dystrybucję bogactwa, pozycji, władzy, zależności i przywilejów. Naturalizowały i utrwały podział na dysponentów spektakli oraz na karmioną i oszałamianą nimi publiczność.

Znaczenie i siła spektakularności wyraziły się zatem w kuszącej, dwuznacznej presji, aby pokazać się, być oglądanym, przyciągać uwagę i skupiać ją na sobie, działać na otoczenie, kształtować jego opinię, potrzeby, popyt, decyzje. Następstwa tej tendencji zawarły się również, paradoksalnie, w specyficznym, formalnym usamodzielnieniu i fikcjonalizacji niezliczonych i różnorodnych spektakli, w ich alienacji i oderwaniu się od materii przedstawianych zjawisk i rzeczywistości. Przejawiło się to z kolei w prymacie tego, „co się chce zakomunikować” i „co służy interesom komunikatora”, nad tym, co jest lub co się naprawdę wydarzyło. Tendencji tej sprzyjały postępujące upowszechnienie, uprzemysłowienie, urynkowienie i towarowość spektakli.

Można by rzec, iż moment i czynnik prezentacji wyrosły w tym wypadku ponad rzecz prezentowaną oraz na swój sposób oderwały i uniezależniły się od niej. Stały się określnikiem przesądzającym o jej publicznej egzystencji i wartości. I ten właśnie fakt przyoblekł się w rozliczne skutki. Pierwotny byt bytujący został bowiem pochłonięty i przetworzony przez wtórny byt zobrazowany, który usamodzielniał się i uzurpatorsko zajął miejsce pierwszego. Zbiegła się z tym dewaluacja takich kluczowych dla Europy norm i wartości, jak źródłowość, oryginalność, pierwszeństwo, autentyczność, prawdziwość, sprawdzalność, spójność czy konsekwencja. Metafizyka pośrednictwa, by użyć określenia Bolesława Leśmiana, przekształciła się w „pierwszą” i „prawdziwą” rzeczywistość, podczas gdy ta ostatnia uzyskała niechlubny status metafizycznej „rzeczy samej w sobie”, w zasadzie nieczytelnej lub niedostępnej poza aktualną prezentacją. Inwersja tego rodzaju umożliwiła z kolei powszechną ekspansję i globalny sukces spektakularności.

Zmiany te unaoczniała wszechobecność spektakularności. Objęła ona – poza mediami, sztuką czy rozrywką – również inne, bardziej solenne formy życia. Okopała się na dobre w ekonomii. Ogarnęła bądź ogarnia edukację, naukę, filozofię, religię, prywatność, intymność, życie wewnętrzne. Względ na efekty spektakularne przenika je, rozszczepia, zapośrednicza i podwaja. Zabiegają one gorliwie o *image*, prestiż, oglądalność i efekt przedstawienia. Częstokroć z premedytacją szokują odbiorcę z zamiarem nagłośnienia przekazu.

⁶ Ibidem.

Tym samym obraz, widowisko i przekaz, które w założeniu informują obiektywnie o rzeczywistości innej niż one same i/lub odzwierciedlają ją, ingerują jednocześnie w nią na różne sposoby. Modelują ją bowiem odpowiednio do intencji właścicieli i twórców przedstawienia oraz do warunków transmisji. Wybierają, kadrują i charakteryzują sceny, zdarzenia, aktorów. W stosownych okolicznościach same prowokują i aranżują wypadki, innymi słowami, komponują („ustawiają”) obiekty przedstawienia. Dostosowują wówczas rzeczywistość do potrzeb komunikatu.

Obrazy, widowiska i przekazy nie ograniczają się zatem jedynie do prezentacji niezależnych od nich zjawisk. Będąc artefaktami i tworamı znaczącymi, wyrażają również autorskie, znaczeniowe intencje tych, którzy je wyprodukowali, zakomunikowali i upowszechnili. I to one decydują zazwyczaj o sensie i wymowie przedstawień, w pewnym stopniu także o recepcji. I w tym właśnie rozumieniu nagłośnione („rozdmuchane”) wydarzenia medialne nierzadko przerażają swą symboliczną wagą i siłą oddziaływanie i wpływy realnych.

Są one w stanie zarówno kreować i wyolbrzymiać poszczególne wydarzenia realne, jak i ignorować je, przemilczać, pomniejszać i marginalizować. Intencje perswazyjne są w tym wypadku wzbogacane zazwyczaj sugestywną oprawą epifaniczną, akcentującą zaskoczenie, dramatyzm, niezwykłość lub szokujący charakter przekazu (tę medialną, publicystyczną epifaniczność sygnalizują nagłówki typu *breaking news*). Ponowoczesna spektakularność zawdzięcza im z pewnością sporą dozę wigoru i żywotność. Stały się one nieodzownym elementem ekonomicznego, politycznego i religijnego biznesu.

Poetykę spektakularności stosują dziś powszechnie przedsięwzięcia marketingowe i produkcyjne, ceremonie państwowe, inicjatywy obywatelskie, wiece, manifestacje i pochody polityczne, kampanie wyborcze, rytuały edukacyjne, imprezy sportowe, defilady wojskowe, uroczystości kościelne. Obejmuje ona niemal wszystkie formy konsumpcji: wystawne mieszkania, modne ubiory, egzotyczną kuchnię, ekskluzywne samochody, ekscytujące podróże, prestiżowe imprezy i znajomości. Ogarnia i przenika życie prywatne. Zawłaszcza nagość, kopulację, zapłodnienie i połów (tę rozległą sferę seksualności wizualizuje, eksploatuje i komercjalizuje na skalę niemalże przemysłową pornografia); zamienia w publiczne widowiska zaręczyny, śluby, romanse, kłótnie, zdrady, rozwody; transmituje sceny konania, pogrzebu i żałoby. Okaleczenie lub nawet własna śmierć na podium w ramach ulicznego *performance’u* – oto symbol i kondensacja ponowoczesnej, uwewnętrznionej siły spektakularności.

Wszystko to świadczy, iż widowiskowość stała się uniwersalnym zapośredniczeniem. Decyduje ona w tym czy innym stopniu o zaistnieniu („uznaniu w bycie”) i wartości danego zjawiska – postaci, czynu, wydarzenia lub produktu – w odbiorze powszechnym, a także określa jego istotność dla tych, którzy je tworzą, aranżują lub w nim uczestniczą. Tracą tu na znaczeniu właściwości wewnętrzne i wartości użytkowe, a zyskuje to, czym owo zjawisko staje się w oczach i opinii innych. „To, co uchodzi” i „to, co wydaje się”, zdobywa przewagę nad tym, co jest. Znamię oryginalności uzyskuje

na przykład nie to dzieło, które spełnia kryteria rzeczowe, lecz to, które zostaje umiejętnie wypromowane i za takie szeroko uznane.

Paradoks spektakularności oddziałał także na **etykę**. Wyraził się w stłumieniu i wyparciu osobowej, wewnętrznej etyki intencji i zastąpieniu jej – z natury rzeczy kontrowersyjną – etyczną autoprezentacją i autoafirmacją, przeznaczoną na użytek publiczny i konstruowaną z myślą o uzyskaniu uznania dla własnej osoby oraz dla własnych sądów, zachowań i postępów. Deklaracje i wyznania etyczne posiadały w ten sposób walory i funkcje spektaklu. Troska o etyczny konterfekt publiczny i konieczność jego tworzenia wyparły wewnętrzny głos sumienia i racje imperatywu kategorycznego, a godność, powinność i obowiązek zamieniły się w retoryczne *decorum*. Wewnętrzna etyczność jednostki okazała się w epoce ponowoczesności równie rozmyta i niejasna, jak rzeczywistość uprzednia wobec aktu prezentacji.

Konterfekt i rola pochłonęły bez reszty etykę, w szczególności jej wymiar osobowy i funkcje normatywne. Stały się wymagalnym, zewnętrznym *qui pro quo* jednostek i zbiorowości, a jednocześnie namiastką ich tożsamości i treści libido. Osobowe dzieje, perypetie czy przeżycia utraciły w tym odwróceniu własną istotność i wagę. Zastąpiły ją intersubiektywnym obrazem i dramaturgią spektaklu.

Prorocy i tropiciele ponowoczesności zwiastowali tedy epokę powszechnej mediokracji i semiokracji – totalnej władzy mediów i znaków – odwołującą się do ożywiającej i dynamizującej ją spektakularności. Uznali, iż władza ta zdegradowała autentyczne formy egzystencji, uschematyzowała i urzeczowiła więzi międzyludzkie, położyła kres żywej, dramatycznej historii burzącej stare systemy i wprowadzającej nowy ład. Ogłosili, jak czynił to Jean Baudrillard, zanik odniesień do rzeczywistości, rozmycie kryteriów prawdy oraz nastanie ery hiperrealności⁷. Usankcjonowała ona zawrotną karierę spektaklu i spektakularności.

W erze tej miejsce ekonomii politycznej produkcji i konsumpcji zajmuje polityczna ekonomia znaków, przekazów, obrazów i spektakli. Również zapalne kwestie społeczne przesuwają się w sferę hiperrealności. Podobny los spotyka także inne typy działalności: ideologię, kulturę, religię. Masy, twierdzą odkrywcy hiperrealności i apologeci społeczeństwa konsumpcyjnego, wcale nie fakną idei, wiary lub znaczeń. Nie interesuje je różnica prawdy i fałszu. Łakną natomiast spektakli: nimi pasjonują się naprawdę. Dlatego główne formy nadbudowy – ideologia, kultura i religia – przyjmują w hiperrealnym świecie oblicza i funkcje spektaklu. Spektakularność znaczy w efekcie więcej niż środek przekazu. Przenika do przekazywanych znaczeń i treści oraz panuje nad nimi. Staje się wiodącym komunikatem.

⁷ Idea hiperrealności uzyskała międzynarodowy rozgłos. Oznacza ona połączenie i pomieszanie rzeczywistości z jej symulacją, co uniemożliwia rozdzielenie obu tych dziedzin. Do teoretyków hiperrealności zaliczają się Jean Baudrillard, Albert Borgmann, Daniel Boorstin i Umberto Eco. Ideę hiperrealności (*hyper-réalité*) Baudrillard rozwinął w książce *Simulacres et simulation* (1981). Precyzyjnie określił ją pod koniec życia: „On a alors à faire à une réalité où tout est opérationnalité, ou plus rien ne reste hors champ. Si tout se réalise ou s’accomplit, c’est d’abord sur la base de la disparition de l’«essence», de la «transcendance» ou du «principe» de la réalité. Cette base spectrale nous mène, d’une certaine façon, au virtuel, et à tous ces mondes où règne la virtualité”. R. Bessism, L. Degryse (red.), *Entretien avec Jean Baudrillard*, „Le Philosophoire” (l’Histoire) n° 19, Hiver 2003, s. 9.

Owocem tych przesunięć, przewartościowań i przemian okazało się społeczeństwo spektaklu. Uzyskując za sprawą elektronicznych mediów zdolność oddziaływania na skalę globalną, gromadząc milionowe audytoria, synchronizując odbiór widowisk, ujednolicając percepcję i wykładnię, spektakl stał się wpływowym instrumentem kształtowania jednostkowego i zbiorowego światooobrazu. Uzyskał zdolność szerokiego i skutecznego oddziaływania na produkcję i konsumpcję, stosunki społeczne i polityczne, kontakty międzysobowe, obyczaje i kulturę. Zawładnął ludzką psychiką i wyobraźnią. Wpłynął na wrażliwość, wzorce percepcji i sposoby reagowania współczesnego człowieka. Przeniknął do ekskluzywnych dziedzin ludzkiej działalności. Będąc, zdawałoby się, zjawiskiem znikomym w proporcji do natury, egzystencji, produkcji i społeczeństwa, lekceważonym jako „fikcja”, „duplikat”, „rozrywka” czy „błahostka”, objawił się jako dynamiczny komponent i określnik ponowoczesnej cywilizacji.

Ponowoczesne społeczeństwo, dowodził wspomniany Baudrillard, zamienia wszystkie elementy i jakości swojego otoczenia – stosunki międzyludzkie, środowisko naturalne, produkcję, kulturę, obyczaje, tradycje, sposób bycia, idee, wierzenia – w semiotyczne obiekty oraz skupia się na ich ekspozycji i cyrkulacji. Reprezentują one wartości konotacyjne i przedstawieniowe. Nadbudowując się nad funkcjami użytkowymi oraz walorami wymiennymi, obiekty te komunikują znaczenia stylu, prestiżu, pozycji, posiadania, wolnego czasu, zbytku, władzy. Kształtują *image* jednostki. Im bardziej prestiżowymi obiektami ona dysponuje, tym bardziej zwyzkuje w dyskursach tożsamościowych. System społeczny upodabnia się do językowego. Pozycja indywiduum w społeczeństwie – akcentowanie miejsca w hierarchii, koneksje, pokazywanie się i bycie pokazywanym – przypomina jednostkę dyskursu.

Skutki spektakularności budziły jednakże kontrowersje. Jedni krytycznie oceniali społeczeństwo spektaklu, albowiem dostrzegali w medialno-reklamowej widowiskowości środek znieczulający, mistyfikację i opaczne preferencje. Inni, przeciwnie, witali to społeczeństwo z entuzjazmem. Dostrzegli w nim bowiem pochówek starego świata, wygaszenie socjalnych i politycznych konfliktów oraz pojawienie się fascynującej jakości cywilizacyjnej w postaci „wiecznej teraźniejszości” i nieustającego widowiska, oszałamiająco zmysłowego, barwnego i migotliwego. Widowiskowa feeria gasiła myśl o różnicach, dysproporcjach i tarciaach społecznych, o trudach walki o byt i nudzie codzienności. Dawała poczucie trwania i stabilności.

Krytycy wskazywali także, że owo społeczeństwo jest w istocie przykrywką despotycznej, ekonomicznej i politycznej władzy kapitału oraz narzędziem rozproszenia, izolacji, egoistycznego samozadowolenia, niejawnej manipulacji i przymusu, nierównej dystrybucji przywilejów i korzyści. Fasadowy pluralizm i konkurencja nie naruszały w niczym tej systemowej dominacji kapitału, prosperującego dzięki eksploatacji armii pracowników, urabianych, oszałamianych i biernych za sprawą lawiny spektakli. Ich barwna i hałaśliwa oprawa – na pierwszy rzut oka luźna i radosna – kryła wszakże sponsorów i reżyserów, działających za kulisami, komponujących precyzyjne szczegóły widowisk i zabiegających o efekt końcowy. Krytycy odstawiali zatem pedagogiczny i ideologiczny

aspekt widowiskowej maszyny oraz jej podporządkowanie założeniom ustroju i systemu politycznego. Uzmystawiali negatywne efekty: wymieszanie, zniwelowanie, unieruchomienie i bierność widzowi.

Dowodzili tedy, że wbrew autoreklamie społeczeństwo spektaklu nie jest idealnym stanem konsumpcyjnej szczęśliwości. O jego istocie stanowiło zarządzanie zbiorową percepcją, dysponowanie przestrzenią symboliczną i zagospodarowywanie dyskursów: przenikanie do nich oraz dysponowanie nimi. Społeczeństwo to wymagało z tego względu demaskacji i korekty. Żądało koncepcji alternatywnej, która przeciwstawiałaby się wszechobecności i wszechwładzy kapitału oraz rządzeniu za pomocą manipulacji i narkotycznego oszołomienia mas.

W skomercjalizowanym społeczeństwie spektakl tracił znamiona autentycznej rozrywki: bezpośredniość, bezinteresowność, beztroskę i radosny charakter. Ulegał, w porównaniu z dawnymi formami i funkcjami, głębokim przemianom. Zagubił zarówno znamiona rytuału kulminującego we wspólnotowej *katharsis*, jak i nieskrępowane, fantazyjne i spontaniczne cechy karnawału.

Przeobraził się bowiem w instrument medialno-kulturowy, podporządkowany przemysłowej racjonalności oraz logice przedsiębiorczości i biznesu. Stał się fabryką percepcji, emocji, przeżyć, wspomnień, skojarzeń, myśli, reakcji, zachowań i postaw. Mechanizmy i metody reprodukcji zabiły i zastąpiły w nim spontaniczność i autentyzm. Zamieniły go w produkt wiedzy, techniki, kooperacji i racjonalizacji inżynierskiej, podległy prawom produkcji, reprodukcji, obrotu, podaży i popytu oraz konsumpcji. Spektakl nabył w ten sposób cechy towaru.

Relacje między przedstawieniem i życiem uległy w nim w rezultacie przestawieniu. Podczas gdy wcześniej bywał on często autorską „próbą charakteru” oraz „procentem od życia”, zanurzał się w życie oraz je wyrażał, dokumentował, przedstawiał, krytykował i korygował, tak charakteryzowali bowiem swe dzieła jeszcze twórcy dziewiętnastowieczni, w ponowoczesnej rzeczywistości przeobraził się w psychiczny odpowiednik gumy do żucia i coca-coli. Przyjął rolę alibi dla zdezorientowanej egzystencji, bezsilnej i bezradnej wobec powodzi informacji, przekazów i obrazów. Tyrania spektaklu ubezwłasnowolniła tedy jednostkę. Uczyniła „człowieka spektaklu” – tak mogłaby wyglądać jego antropologiczna definicja – spektakularnym gniotem.

Skupił on bowiem swoją uwagę i zainteresowania na powierzchni zjawisk. Pogodził się ze stanem powszechnej symulacji, nawet więcej, uznał ją za naturę natury, konieczność i rzeczywistość ostateczną. Pusta, lecz narkotyzująca metafizyka spektaklu omamiła go. Uległ jej estetyce i mirażom. Poddał się przyjemnemu, na poły erotycznemu przepływowi wrażeń uwalniających od napięć i powszedniości. Uwierzył, iż migotliwa zmienność spektakli odpowiada naturalności, fantazji i swobodzie. Przeoczył jednak, że kończą się one uśpieniem świadomości i stępieniem wrażliwości. Tymczasem proste obserwacje podpowiadały, że skutkiem (jeśli nawet nie byłoby to intencją) spektakli jest „przykucie” do siebie widzów i widzowni oraz ich unieruchomienie i uwięzienie. Widzowie i widzownia stawali się więźniami – inaczej: narzędziami i tworzywem – spektaklu.

Zaabsorbowanie powierzchni miało także inne skutki. Powodowało zanik poczucia transcendencji zarówno w religijnym, jak i społeczno-historycznym wymiarze. Chaos towarów i wrażeń czynił jednostkę niezdolną do przekraczania wyobraźni istniejącego, upajającego komfortem sposobu życia. Odzwierciedlała to deklarowana awersja do zaświatów, utopii czy metafizyki. Tymczasem praktyka i kult spektaklu same w sobie tworzyły odmianę metafizyki. Tłumiła ona świadomość dramatycznej zmienności czasu, zatapiała indywiduum w monotonnej teraźniejszości, usuwała myśl o ograniczoności egzystencji, zamazywała różnicę „przed” i „po”, rozkoszowała się sytą kontemplacją trwania.

Istotne były również psychologiczne konsekwencje inwazyjnej spektakularności. Obfitość bodźców rodziła bowiem zmęczenie i zarazem „zmiękczenie” odbiorcy. Dezorientowała go wewnętrznie. Umożliwiała w rezultacie „ustawianie go” oraz dyrygowanie nim. Pożądanie, potrzeby i sposoby ich satysfakcjonowania wywodził on wówczas nie z siebie samego, lecz z cudzych podpowiedzi, które symulowały głos wewnętrzny. Odbiorca ów zawierał tedy faktycznie ego, podmiotowość, etykę, sumienie i decyzje instrukcjom płynącym z budki suflera. Rezygnował w ten sposób z własnej tożsamości i osobowości. Zadowolając się atrapami, przybierał kształty golema.

Nie dziwi zatem, że przeciwnicy społeczeństwa spektaklu niekiedy w ferworze krytyki wylewali dziecko z kąpielą. Odwracali się z pogardą od rozumu, oświecenia, wiedzy, organizacji, produkcji, obyczajności, prawa czy ładu – wartości kojarzonych z racjonalnym, pragmatycznym, utylitarnym i funkcjonalnym modelem społeczeństwa – gloryfikowali natomiast anarchię, chaos, przypadkowość, zbytek, rozrzutność, trwonienie, ekscesy, pozy i gesty. W XX wieku ideały tego typu propagował na przykład Georges Bataille⁸. W postawach i zachowaniach tego typu krytycy pragnęli odkryć prawdziwą naturę człowieka i urzeczywistnić marzenia o niczym nieskrępowanej wolności jednostki, spontaniczności, panowaniu nad koniecznością i materią. Nie wydaje się jednak, by była to przekonująca alternatywa dla społeczeństwa spektaklu i skuteczny lek na jego dysfunkcje.

II. Literatura a spektakl

Nasuwa się pytanie, jak wygląda stosunek literatury i sztuki do społeczeństwa spektaklu. Prawdą jest to, że wybiórczo posługują się one zarówno środkami spektaklu w budowie dzieła, jak i mimetycznie obrazują widowiska, które dzieją się intencjonalnie „poza tekstem”, w świecie przedstawionym. Dramaty i powieści z upodobaniem i od dawien dawna „odmalowują” i fabularyzują widowiskowe pojedynki, turnieje, wesele, biesiady, bale, karnawały, festyny, obrzędy, bitwy, egzekucje, pogrzeby, pochody, zbiegowiska, ceremonie państwowe i religijne, obrazki uliczne, place miejskie i targowiska. Posługują się konwencjami, technikami, formami i środkami spektaklu w charakterze „tego, co przedstawia”, oraz przywołują widowiska w roli „przedmiotu przedstawienia” powiązanego z literacką relacją i akcją. Sceny z *Dziadów* Adama Mickiewicza, *Kordiana* Juliusza Słowackiego lub *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego dostarczają tutaj przykładów

⁸ Omawia je A. Koś, *Wolność według Georges’a Bataille’a*, „Nowa Krytyka”, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article394> 2009 [dostęp: 28.09.2011].

bodajże najbardziej wyrazistych, niejako szkolnych. Z kolei na przykład filmy chętnie wzmacniają strukturalny, właściwy ich formie wzgląd na widowiskowość narracji pokazywaniem widowisk. Dużą wewnętrzną spektakularność przekazu filmowego.

Należy podkreślić, iż specjalnością literatury i sztuki bywa także parodiowanie środków, epizodów i scen widowiskowych, które uległy konwencjonalizacji lub schematyzacji. Literacka oraz artystyczna spektakularność sytuuje się tutaj na poziomie „meta” i realizuje funkcje metasppektaularne. Umożliwiają one problematyzujące, krytyczno-satyryczne ujęcia oraz niejako wyjście poza ramy spektaklu, spojrzenie na niego z innej perspektywy niż jego własna. Rozdzielają one zwykle to, co w naturze spektakli utylitarne, zmanipulowane, konwencjonalne i wtórne, od tego, co oryginalne, autentyczne i spontaniczne. To, czy ujęcia te osiągają postawiony cel, zależy już bez wątpienia od wykonania i jakości konkretnych utworów.

Tak czy owak potencjał metasppektaularny pozwala literaturze i sztuce sytuować się zarówno we wnętrzu i nawet samym rdzeniu spektaklu, posługiwać się nim i uczestniczyć w nim, jak i wznosić się ponad niego oraz być na zewnątrz. Potencjał ten uruchamia refleksyjny, wartościujący oraz nacechowany ekspresywnie stosunek do spektaklu. Ten ostatni przestaje być wówczas jedynie machiną, środkiem do celu, standardem, eksploatacją i towarem, staje się natomiast samoistnym zjawiskiem oraz określoną **wartością** estetyczną i humanistyczną. Podlega artystycznym i światopoglądowym waloryzacji, aktualizacji, eksperymentalnym i nowatorskim modyfikacjom oraz wyborowi. To, co zatem opisane wcześniej społeczeństwo spektaklu zaciera w nim, tłumi i zabija, literatura i sztuka przywracają do życia. Taką możliwością w każdym razie dysponują. To, czy, a jeśli tak, to na ile i jak z niej korzystają, należy do osobnego porządku rozważań.

Częstokroć, jak dzieje się to w dramacie, teatrze i filmie, poszczególne dzieła modelują i kondensują właściwości spektakli funkcjonujących w społeczeństwie. Odnoszą się wówczas do rzeczywistości bytowo i jakościowo różnej od nich samych (wyjątek stanowiłyby zapewne utwory autoreferencyjne). Przenoszą tę rzeczywistość w lingwistyczną i semiotyczną sferę istnienia: umowną, zagęszczoną, zintensyfikowaną, nasyoną ekspresją i wieloznaczną. Metamorfoza tego typu sprzyja artystycznej wiwisekcji spektakli funkcjonujących w społeczeństwie i akceptowanych przez nie. Problem ten narasta zwłaszcza współcześnie, kiedy owa rzeczywistość symulowana i wtórna (ponowoczesna hiperrealność) pragnie być wyłączną, jedyną i ostateczną. Rysuje się tu konflikt między automatyzmem reprodukcji, standaryzacją treści, powielaniem zastanych i gotowych wzorów, konformizmem recepcji i przymusami działającymi w społeczeństwie spektaklu a kreacją artystyczną, której istotą pozostaje swoboda, fantazja, inwencja, dezautomatyzacja i wieloznaczność.

Spektakle rzeczywiście artystyczne (nie brakuje bowiem w obiegu podróbek i rzeczy wtórnych) preferują tedy transformację, metaforyzację i polisemię. Posługują się umownością, deformacją, przesadą, fikcją i licencjami. Nad konformizmem wobec widowni przenoszą postawę suwerenności i oporu, indywidualne środki wyrazu, eksperymenty

oraz innowacje. Eksploatację i utylizację obiegowych, ustalonych języków i znaków zastępują ich modyfikacją, przewartościowywaniem lub wynajdywaniem nowych kodów, komplementarnych, alternatywnych lub polemicznych w stosunku do istniejących. Nadrzędne kryterium innowacji różni w sposób zasadniczy spektakl artystyczny od komercyjnej masówki, nastawionej na zysk i podległej bez reszty logice towaru i rynku.

Spektakle o takich ambicjach przenoszą przedstawiane obiekty w plan intersubiektywnego i społecznego dyskursu. Od publicznych, użytkowych ceremonii i rytuałów odróżniają się przede wszystkim obecnością i prymatem funkcji estetycznych. Wiążą się z nimi nowatorstwo, eksperyment, oryginalność, wystylizowanie i dążenie do indywidualizacji. Toteż dzieła sztuki stosują niekonwencjonalne – nierzadko trudno czytelne dla odbiorcy – środki wyrazu i kompozycji. Przedkładają przedstawiane dzieło oraz efekt i moment przedstawienia nad pozostałe własności i funkcje. Dążą do tego, by delektować się wykonaniem i kształtem dzieła. Akcentują w efekcie jego autonomię i ogólnie niezależność sztuki.

Ale literatura i sztuka również same ulegają zaborczej presji spektakularności, która nakazuje dostosowywać się do opinii, kryteriów, oczekiwań i upodobań audytorium, a zarazem rodzi pokusę skalkulowanej, manipulacyjnej inżynierii. Cytowany Raymond Federman uważał, że literatura, która podporządkowuje się normom i rytuałom społeczeństwa spektaklu, „przestaje rozumieć świat i akceptuje biernie kryzys reprezentacji”⁹. Staje się po prostu częścią tego społeczeństwa. Taką uległością i akceptacją komercyjnej spektakularności charakteryzuje się literatura masowa i popularna, podczas gdy sprzeciw manifestują zazwyczaj autorzy utworów, które akcentują krytyczną i korekcyjną misję sztuki w stosunku do społeczeństwa.

Osobnym problemem jest wewnętrzna, artystyczna spektakularność literatury. Kulminuje ona w dążeniu do widowiskowego (naocznego, zmysłowego) podwojenia znaczeń oraz w translacji i podmianie pierwiastków intelektualnych (pojęciowych) na sensualne, podatne na wizualizację, pokazanie i oglądanie. Przeciwnym biegunem tego typu spektakularności jest z kolei demontaż zastanych pierwiastków widowiskowych, który wymaga wszakże ich przywołania i uobecnienia. Demontaż ów zamienia satyryczne, parodyjne i groteskowe realizacje w swego rodzaju „pośmiewisko” z innych widowisk, spejtryfikowanych w tradycji i recepcji. Te pierwsze tworzą wówczas swoiste antywidowisko, nadbudowane nad innymi, solennymi widowiskami, podlegającymi kompromitacji. Przykładem może być parodia „malowniczych” obrazów batalistycznych, które występują w Mickiewiczowskiej, mitotwórczej *Reducie Ordo* czy w dramacie Sławomira Mrożka *Śmierć porucznika*.

Ogólny kłopot praktyczny i teoretyczny polega tu jednakże na tym, iż słowo – tworzywo, środek i obiekt artystycznego przekazu literackiego – podlega wizualizacji przede wszystkim jako zapis. Jego postać graficzna zależy jednak od systemu pisma, a nie bezpośrednio od tego, co ono (jaki obiekt) oznacza. Graficzna obrazowość

⁹ Ibidem.

nasila się tedy w ideogramach, kulminuje w kompozycjach tekstowych zwanych *carmina figurata*. Znika ona jednakże w zapisach konwencjonalnych, które, ogólnie biorąc, określają odniesienie elementu znaczącego do znaczonego na podstawie zbiorowej, arbitralnej lub zgoła przypadkowej umowy, a nie na podstawie podobieństwa lub zależności przyczynowo-skutkowej.

Ten związek bywa zresztą celowo i kunsztownie zacierany w przekazach kryptograficznych, które szyfrują znaki i teksty oraz rozmyślnie utrudniają kojarzenie postrzeganych zmysłowo elementów znaczących ze znaczoymi (nazwami, pojęciami, denotatami). W mowie artykułowanej słowo traci po prostu przestrzenność znamionną dla wizualnych form graficznych. Jeśli wypowiedzianego słowa nie utrwali zapis graficzny lub foniczny, po prostu znika ono fizycznie. Zachowuje się ewentualnie jako wspomnienie i świadectwo pamięci.

Tekst literacki jako taki przedstawia zatem tylko w szczególnych wypadkach bytowo różny od niego element znaczoony za pośrednictwem zmysłowego, ikonicznego podobieństwa. Zdania „dom był imponująco wysoki” lub „w ogrodzie kwitły czerwone róże” brzmią, jak wiadomo, różnie w różnych językach. Nie posiadają wiarygodnych cech wspólnych z komunikowaną treścią przedmiotową, słowem, z niezależnymi od nich obiektami (denotatami). Wzrokowy kontakt z wysokim domem lub z czerwonymi różami kwitnącymi w ogrodzie nie daje sam z siebie żadnej wiedzy o tym, jak nazwać te zjawiska we wskazanym języku. Właściwości obrazowe uzyskują one jedynie pośrednio. Tworzą je znaczenia słów w danym języku, kulturowe asocjacje i wyobrażenia. Powstają one w celowo stylizowanych i komponowanych tekstach artystycznych. Kreują je tropy, gry słowne, unaoczniająca narracja, sceny reportażowe i dialogowe, dynamiczna fabuła. Specjalizuje się w nich hipotypoza.

Prawdą jest to, że w wielu sytuacjach autorzy zabiegają o nadanie utworom znamion widowiska, przeznaczonego nie tylko do rozumienia, lecz także do oglądu i zmysłowego delektowania się tym, co unaocznione. Trzeba tu przypomnieć, że widowisko jako takie nie sprowadza się do statycznych, nieruchomych obrazów tworzonych przez malarstwo sztalugowe lub ściennie oraz przez kształty zapisu. Literatura, jak wiadomo, porządkuje bowiem słowa „po sobie”, w porządku czasowym, wymaga również podobnej lektury, podczas gdy malarz układa z kolei kształty i kolory „obok siebie”, w porządku przestrzennym, który można ogarnąć rzutem oka. W konfrontacji z tymi praktykami widowisko łączy elementy jednej i drugiej: eksploatuje czasowość literatury i przestrzenność malarstwa. Samo rozgrywa się bowiem w określonym miejscu i czasie oraz przedstawia tematycznie zazwyczaj pewne dzianie się. Będąc wydarzeniem, pełni zarazem funkcje reprezentacyjne, słowem, przedstawia jakąś rzeczywistość „pomyślaną” i „znaczoną”, różną niż ono samo, na przykład inne dzianie się. Wywołuje ją z oddalenia, inscenizuje, obrazuje, ożywia i unaocznia. Taki wyrazisty charakter przybiera chociażby dramat (spektakl) historyczny. Będąc samodzielnym dziełem sztuki, dostępnym tu i teraz, kreuje intencjonalnie za pośrednictwem znaków i znaczeń odmienny bytowo – oddalony w czasie i przestrzeni – świat przedstawiony.

Literatura zawiera zatem bezsprzecznie określony potencjał widowiskowy, analitycznie zresztą jak same widowiska posiłkują się literaturą, która wykracza w ten sposób poza naturalne, „tekstowe” konteksty i granice, wpisuje się w struktury heterogeniczne i pełni w rozmaitych, pozaliterackich gałęziach i formach kultury (filmie, operze, teatrze, malarstwie, muzyce, rzeźbie czy balecie). To zresztą osobny temat, którym tutaj nie zajmuję się bliżej. Istotne w tym miejscu jest to, że widowiskowość literatury poświadczają pośrednio teatralne realizacje dramatów, adaptacje filmowe powieści, wszelkiego rodzaju scenariusze słowne. Gdyby utwory literackie nie miały aspektów i walorów widowiskowych, ich przekłady, transpozycje i adaptacje byłyby niemożliwe lub bezużyteczne.

Na innym już planie widowiskowość tę przekonująco dokumentują także rekonstrukcje wizji teatralnej w dramatach lub opisy narracji scenicznej w powieściach. Uzmystawiają ją takie kategorie krytyczne i teoretyczne, jak obrazowość czy malarskość literatury. Sławne tezy Gottholda Ephraima Lessinga w estetycznym traktacie *Laokoon, lub o granicach malarstwa i poezji* (1766) nie przeczyły, jak głoszą niekiedy uproszczone interpretacje, malarskości literatury, lecz wskazywały jedynie na jej ograniczenia i specyfikę w tej dziedzinie. Lessing dowodził, że malarstwo przedstawia (pokazuje) głównie przestrzenne przedmioty, podczas gdy literatura (poezja, *Dichtung*), zgodnie z sukcesywną, czasową naturą tekstu – rozciąga w czasie czynności, akcję i wydarzenia. Podkreślał, że również obrazy malarskie przedstawiają czynności, akcję i wydarzenia, ale posługują się w tym celu przestrzenną cielesnością, podczas gdy literatura naśladuje i pokazuje cielesność, ale stosuje w tym celu dynamiczną i sukcesywną akcję.

Od czasów Lessinga literatura jednakże, jak wiadomo, przeobraziła się. Nowoczesna prezentacja sceniczna (*scenic lub visual narrative*) przedkłada nieciągły i samodzielny moment przedstawienia i pokazania epizodu nad czynność opowiadania. Koncentrowała się ona ongiś, jak nakazywały normy eposu i epiki, na płynnym, ciągłym przebiegu wydarzeń, to jest na akcji i fabule. Współcześnie w pewnym stopniu rehabilituje ona na wiele sposobów kwestionowaną przez Lessinga przestrzenność literatury. Uwydatnia ją zarówno w wymiarze znaczącym, na płaszczyźnie przekazu (tekstu, narracji), jak i znaczeniowym.

We wspomnianym ujęciu scenicznym udział narratora sprowadza się tedy na ogół do przytoczenia wypowiedzi postaci i nakreślenia jej koniecznych okoliczności. Narracja tego typu rezygnuje tym samym z wyeksponowania wszechwiedzącej lub subiektywnej osobowości i podmiotowości narratora, z akcentowania bujności i specyfiki jego języka, sposobu i stylu mówienia, dystansu i perspektywy w stosunku do czytelnika i powieściowych postaci, fabuły. W prezentacji fabuły ogranicza elementy panoramiczne, informacyjno-erudycyjne i komentujące. Cięży niejako ku nagiej prezentacji sytuacyjnych, „punktowych” epizodów.

Konsekwencją jest to, iż zakłóca lub rozbija ona w ten sposób następstwo, związki i wynikanie zdarzeń. Zwalnia przepływ i osłabia rytm czasu, izoluje i usamodzielnia epizody. Rozwijają się w realnym czasie lektury, niejako tu i teraz. Chętnie przyjmuje kształt

bezpośredniego, dramatycznego dialogu w *oratio recta*. Kształtuje się tedy w jawnej lub ukrytej opozycji do wspomnianej narracji sumarycznej, panoramicznej (informacyjnej) i komentującej.

Nie powoduje to jednak wbrew pozorom braku interpretującego i oceniającego komentarza. Zmieniają się jedynie jego właściwości: widoczność, charakter i funkcje. Komentarzem staje się samo widowiskowe zaprezentowanie sceny. Implikuje ono wszakże celowy wybór jej ram i wypełnienia, ujawnienie zawartości, kompozycję i zakomunikowanie. Wszystkie te operacje i akty komunikują określone znaczenia, oceny, emocje. Przesłankę oraz założenie narracji scenicznej stanowi już sam intersubiektywny (publiczny, dostępny czytelnikom) charakter oraz sens (albo brak sensu) prezentowanych postaci, zjawisk, sytuacji lub wydarzeń.

Otóż pozornie nagi, neutralny gest „pokazywania czegoś” kumuluje w sobie pewien implicytny kapitał symboliczny, znaczeniowy oraz ekspresywny. Narracja sceniczna ukazuje wszakże te czy inne epizody, postacie, sytuacje, wydarzenia i przedmioty „dla kogoś” i „po coś”. Uznaje je za znaczące, godne lektury, uwagi i zainteresowania. Zakłada milcząco, że są one zdolne wywołać reakcje: refleksję, podziw, zachwyt, admirację, oburzenie, potępienie, skandal i inne. Komentarzem staje się w tych okolicznościach sam akt wyróżnienia i zakomunikowania tego, co przedstawiane, a co w założeniu powinno absorbować odbiorcę oraz poruszyć go emocjonalnie lub intelektualnie. Spektakl literacki uruchamia tą drogą u odbiorcy procesy identyfikacji albo też – na przeciwnym biegunie – sytuuje go, zgodnie z Brechtowską teorią dystansu epickiego, w roli obserwatora, świadka lub sędziego.

Tę szczególną możność i zdolność widowiskową literatury uzmysławia dodatkowo podwójność podmiotu mówiącego. Ten, kto w utworze literackim występuje fikcyjnie w roli takiego podmiotu – kto autoryzuje bezpośrednią wypowiedź jako narrator, podmiot liryczny, persona dramatyczna – bywa zarazem „mówiony” i „wypowiedziany” przez rzeczywistego autora pisarza. Podlega on zarazem uprzedmiotowieniu. Jest ono konieczne, aby dana replika mogła być w odbiorze słyszana, czytana oraz do pewnego stopnia wyobrażalna i zobaczona.

Ów przedmiotowy, spektakularny aspekt wypowiedzi wydobyl sugestywnie rosyjski literaturoznawca Michaił Bachtin. Uznał on za niezwykłą właściwość człowieka wyrażanie siebie, polegające na nieprzerwanym wytwarzaniu za pośrednictwem słów i wszelkiego rodzaju innych znaków – również behawioralnych – tekstów dostępnych innym ludziom. Przyjął, iż wyrażanie to dokonuje się w przestrzeni intersubiektywnej, „na granicy dwóch świadomości, dwóch podmiotów”¹⁰. Stanowi ono swoistą grę, występ i przedstawienie. Ma to miejsce także wtedy, gdy aktorem i widzem bywa jedna i ta sama osoba. W okolicznościach tego typu każda replika zdradza pewien stopień uprzedmiotowienia, inaczej nie mogłaby być bowiem obiektem percepcji i zrozumienia (interpretacji):

¹⁰ M.M. Bachtin, *Estetyka słownego twórczości*, Moskwa 1979, s. 285.

„Ludzki postępek jest potencjalnym tekstem i można go rozumieć (właśnie jako ludzki postępek, a nie jako fizyczną czynność) tylko w dialogowym kontekście jego własnego czasu (jako replikę, pozycję znaczeniową, jako system motywów)”¹¹.

„Wyrzucić samego siebie znaczy tyle, co uczynić siebie obiektem dla kogoś innego i dla siebie samego (»realność świadomości«). I to jest pierwszy stopień zobiektywizowania”¹².

Kolejny stopień uprzedmiotowienia zakłada jego uwewnętrznienie i choćby elementarną świadomość. Prowokuje to pojawienie się „drugiego głosu”. Głos ten reaguje na rzeczowy wymiar wypowiedzi oraz manifestuje aktywny, interpretujący stosunek do niej. Toteż w świetle powyższej teorii „pisarzem jest ten, kto potrafi posługiwać się językiem, znajdując się poza nim, ten, kto ma dar mówienia nie wprost”¹³. Każde znaczące przywołanie lub powtórzenie istniejącej wypowiedzi wciąga ją w swego rodzaju spektakl, w którym występuje ona w roli obiektu dla odbiorcy (widza) i audytorium (widowni). Staje się nim ze względu na obecność drugiego głosu i dla niego. Stanowi „wypowiedź poza wypowiedzią”. Ucieleśnia tekst, który **wyzwolili się** spod bezpośredniej pieczy autora i nabył znamion słowa postrzeganego z zewnątrz, w sposób przedmiotowy, jako czyjeś i cudze.

Spektakl występuje zatem w literaturze w rozmaitych formach, wariantach, przekrojach i funkcjach. Na uwagę zasługuje jednakże wspomniane wcześniej jego podwojenie i rozszczepienie. Z jednej strony, podkreślmy, literatura asymiluje wówczas środki, poetykę i estetykę spektaklu, przyswaja go i uwewnętrznia, staje się on jej mową macierzystą i językiem. Z drugiej strony, uprzedmiotawia i alienuje spektakularność, zamienia ją w obiekt literackiej obserwacji i analitycznej wiwisekcji (dekompozycji), kompromituje jej repertuar, chwytły, ideologię, dwuznaczną etykę i społeczne zastosowania. Czyni ją, innymi słowami, ciałem obcym oraz celem satyry, groteski czy parodii.

Przypadek tego rodzaju tworzy pisarstwo, które przedstawia spektakle międzyludzkie i społeczne oraz odsłania i kompromituje ich wtórną, konwencjonalną, zmanipulowaną czy pokazową oprawę. Osnową pisarstwa tego typu staje się antyspektakl. Za sprawą podwojenia i rozszczepienia obnaża on umowność praktyk i stosunków międzyludzkich i społecznych, uchodzących lub pragnących uchodzić w oczach inicjatorów, sponsorów, reżyserów i aktorów za autentyk, rzeczywistość, prawdę, dobro, piękno, wiarę, szczerość, altruizm, użyteczność czy patriotyzm. Wartości te maskują jednocześnie grę, arbitralną umowność i sztuczność przekazu. Kodują go i prezentują jako bezwzględną naturę rzeczy, niekwestionowaną i niepodważalną.

Nie sposób przeoczyć, że i narracja sceniczna, i ujęcia antyspektakularne rozlewają się w literaturze szeroką falą. Można je spotkać w różnych typach literatur oraz we wszystkich epokach. Nie są one bynajmniej wynalazkiem całkowicie nowym. Załączki krytycznej refleksji o naturze spektakli w różnych sferach życia społecznego i gałęziach sztuki pojawiły się już u księcia filozofów Platona. Podstawy tej refleksji krytycznej tkwią w rozróżnieniu i aksjologicznym przeciwstawieniu istoty rzeczy i pozorów.

¹¹ Ibidem, s. 286.

¹² Ibidem, s. 289.

¹³ Ibidem.

Trzeba zarazem podkreślić, że dwudziestowieczne przemiany cywilizacyjne, społeczne i kulturowe stworzyły w dziedzinie spektakularności niezwykle sprzyjające warunki, dostarczyły silnych bodźców oraz ukształtowały nieznane wcześniej jakości i formy. Sympiotyczna stała się w tym względzie postmodernistyczna, szeroko popularyzowana negacja kategorii istoty, uznanej za przeżytek i dziedzictwo „skompromitowanej metafizyki”, oraz towarzysząca jej paralelna nobilitacja zjawisk symulacji, symulaków i hiperrealności. Do legalizacji, upowszechnienia i utrwalenia wspomnianej tendencji przyczyniły się zwłaszcza techniczna i kulturowa ekspansja elektronicznych mediów oraz powstanie formacji rozpoznawanej jako społeczeństwo spektaklu.

Wspomniana tendencja przestała być w tych okolicznościach jedynie inicjatywą teoretyczną, uzyskała natomiast sankcję praktyczną oraz szerokie zastosowanie i poparcie. Hiperrealność – czyli fikcja lub fikcja przemieszana z faktami – przeobraziła się w technologiczną, technokratyczną i społeczną rzeczywistość oraz nabrała jej twardej, obligującej konsystencji. Takim kategoriom, jak istota rzeczy lub prawda, przyszło zadowolić się skromną rolą Kopciuszka. Dawne centrum filozoficzno-aksjologiczne przesunęło się zatem na peryferie, podczas gdy niegdysiejsze, hałaśliwe i skandalizujące peryferie oparowały centrum.

Sukcesy spektaklu uzmysłowiły jednakże potrzebę oraz zaktualizowały ideę antyspektaklu. Jeśli szukać jego typowego przykładu, to podobne funkcje demaskatorskie, polemiczne i subwersywne w stosunku do „spektakli międzyludzkich” pełniła w dwudziestowiecznej literaturze polskiej powieściowa i dramatyczna twórczość Witolda Gombrowicza. Spektakularne epizody stawały się w niej degradującą, groteskową parodią spektakli funkcjonujących w społeczeństwie, aranżowanych w rodzinie, życiu sąsiedzkim i towarzyskim, w szkole, kościele, różnego typu instytucjach państwowych, na niwie obywatelskiej, politycznej, artystycznej, w stosunkach generacyjnych, płciowych lub klasowych.

Inny punkt odniesienia dla antyspektakli Gombrowiczowskich stanowiły z kolei obrazy, epizody i sceny spektakli kreowane w samej literaturze i wysokich dyskursach kulturowych (estetycznych, artystycznych, filozoficznych, społecznych, politycznych, religijnych, oświatowych, naukowych, obyczajowych, etycznych, erotycznych, płciowych, generacyjnych). Traktowano je w tradycji i recepcji jako „dzieła narodowe”, „wielką sztukę”, „esencję życia” lub „rzeczywistość”. Fetowano i celebrowano w sposób rytualny i z namaszczeniem. Antyspektakle rozwiewały podniosłą aurę i sprowadzały ją do trywialnego poziomu. Realizowały opisany przez Brunona Schulza mechanizm „uniwersalnej deziluzji rzeczywistości”¹⁴.

Aranżując w powieściach sceny widowiskowe typu „kupa” czy „gęba”, Gombrowicz odśpiewał i parodiował postacie lub sytuacje, które manifestowały inną naturę niż ta, która była im właściwa. Demaskował ich niegotowość, bezkształtność, sztuczność, umowność i komizm. Ukazywał lichą podszewkę i kiepski materiał, z których były utkane.

¹⁴ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 445.

Kompromitował pretensje, by owe postacie lub sytuacje traktować serio, z namaszczeniem lub nabożeństwem, słowem, zgodnie z tym, za co pragnęły one uchodzić we własnych oczach lub w opinii innych.

Demontaż dokonywał się u Gombrowicza na planie widowiskowo-artystycznym, społecznym („międzyludzkim”), antropologicznym. Podstawą i motywacją demontażu było przekonanie, iż gra – identyfikowanie się z formą i oficjalnością, ukrywanie się za nimi, szukanie w nich alibi – jest wrodzoną, niezbywalną częścią każdego człowieka i że stanowi popęd, który go alienuje, usztywnia i automatyzuje oraz, jeśli tylko potrafi on zdobyć się na świadomy i krytyczny dystans wobec niej oraz na postawę sceptycznego widza, wyzwala. Autor *Ferdydurke*, *Pornografii* i *Transatlantyku* ukazywał tedy niezdarność, lichotę, upozowanie, perwersję różnego typu spektakli międzyludzkich. Trudno o bardziej wyraziste przykłady groteskowego spektaklu degradującego solenne sceny niż, dajmy na to, szkolne sceny w *Ferdydurke*, umieranie Amelii w *Pornografii* lub dyplomatyczne występy „JW. ministra Kosiubidzkiego Feliksa” i błazeńskie wyczyny Gonzala w *Transatlantyku*.

Sceny takie Gombrowicz motywował stosowną teorią. Przyjmował w niej, iż spektakularność osadza się w tym, co ludzkie i międzyludzkie, oraz stanowi nieusuwalną część jednostkowego i społecznego życia. Względ na reprezentację i formę w stosunku do innych i siebie samego narzuca potrzebę aktorstwa, stylizacji, gry. Rodzi je niemożliwa do pełnego okiełznania natura psychiki, osobowości i relacji międzyludzkich, w szczególności uwewnętrzniona konieczność nieustannego „pokazywania się innym” w kondycji lepszej niż rzeczywista, idealnej, upozowanej, oficjalnej. Wytryska z wyzwalaanej przez imperatyw aktorski złożonej i dwuznacznej dialektyki, pragnącej kontrolować, nagiąć i zawłaszczyć cudze widzenie siebie oraz identyfikującej innych z widzeniem własnym i z ukształtowanym przez nie cudzym *image’em*. Dialektyka ta steruje w efekcie ludzką autoidentyfikacją, prezentacją i prezencją. Określa ona zarówno podległość temu, jak indywidua widzą się wzajemnie, jak i pobudza do buntu przeciwko formie, która w rachunku końcowym ogranicza, upraszcza i trwoni spontaniczną, niesformą, twórczą energię jednostek.

Spektakl w utworach Gombrowicza stał się zatem formą ambiwalentnej gry artystycznej, która na niwie literackiej i środkami literatury nieustannie się odradza, odnawia i przedrzeźnia, a zarazem degraduje, kompromituje i ośmiesza egzystencjalną motywację, oprawę i stawkę tej gry. Toczy się ona na poziomie narracji, dramaturgii i fabuły. Inaczej niż u Guy Deborda, który rozprawiał się wprost – niekiedy w sposób agitacyjny, rezonujący i moralizatorski – ze społeczną, zinstytucjonalizowaną, komercyjnie skalkulowaną, nowoczesną i ponowoczesną ideologią i praktyką spektaklu, Gombrowicz kompromitował tę ideologię i praktykę w sposób intuicyjny, przekorny, obrazowy, swobodny, fantazyjny, uniwersalny. Odwoływał się do zmysłu komizmu, wyobraźni, nonkonformizmu i zaangażowanego współudziału czytelnika.

Prawdą jest to, że oba te biegunowe ujęcia, mimo odmiennych nawiązań i różnych języków, inaczej ukształtowanych środków oraz zupełnie odrębnych dyskursów¹⁵, a także mimo rozbieżnego akcentowania podejmowanych problemów oraz wykluczających się niekiedy stanowisk światopoglądowych i politycznych, okazywały się jednakże w znacznym stopniu paralelne, zbieżne i wzajemnie przekładalne. Obaj autorzy ukazywali niwelujący i zawłaszczający charakter nowoczesnej i ponowoczesnej spektakularności. Wskazywali na jej plenienie się i alienujące efekty. Debord akcentował jednakże ekonomiczne, klasowe, cywilizacyjne i polityczne funkcje spektaklu oraz przeciwstawił mu projekt społeczeństwa upodmiotowionego, wolnego od tyranii spektaklu. Starał się budzić czytelnika z oszołomienia powodowanego kotowrotem produkcja – konsumpcja. Gombrowicz skupił się na antropologicznych, międzyludzkich, behawioralnych oraz ludycznych aspektach spektaklu. Penetrował je artystycznie, komicznie zniżał i w ten sposób oswobadzał od nich. Chociaż światopoglądy i estetyki obu pisarzy artystów różniły się, ich diagnozy były zasadniczo zbieżne i, jak wolno sądzić, zadziwiająco trafne. Niewątpliwie pozostają one nadal aktualne w swojej istotnej części i wymowie.

Summary

The Faces of the Spectacle

The article first reflects upon Guy Debord's concept of the society of the spectacle and discusses some of its aspects, such as the theatricality of all human gestures and relations, the marginalization of privacy, and the influence of mass culture on the human imagination. The boundary between art and entrepreneurship has blurred, and there are not any permanent aesthetic or ethic criteria of assessing the value of art. Subsequently, the article describes three possible relations between the modern society of the spectacle and its literature: 1) (popular) literature and its attachment to the logic of the spectacle, 2) (high) literature as a vehicle for cultural criticism, 3) the theatrical/ dialogical aspect of all human enunciations.

¹⁵ Trzeba tu dodać, że Guy Debord (1931–1994) był nie tylko filozofem, letrystą („mieszanka intelektualizmu, protestu i hedonizmu”) i działaczem Międzynarodówki Sytuacionistycznej, lecz także utalentowanym artystą: poetą, pisarzem i filmowcem. Tłumaczy to w pewnym stopniu pokrewieństwo z Gombrowiczem w „spektakularnym” odczuwaniu współczesności.



Fotografia – Monika Ekiert-Jezusek