

Anna Wolińska

Estetyka postmodernistyczna a współczesna kultura medialna

Sztuka i Filozofia 25, 147-152

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Wolińska

ESTETYKA POSTMODERNISTYCZNA A WSPÓŁCZESNA KULTURA MEDIALNA

Maria Gołębowska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, 336 s.

Zaskakująco brzmiący tytuł książki Marii Gołębowskiej *Demontaż atrakcji* został zainspirowany koncepcją *m o n t a ż u a t r a k c j i* Siergieja Eisensteina. Ów montaż „wydaje się terminem – jak stwierdza autorka – najlepiej ujmującym stan kultury współczesnej, zdominowanej przez komunikację i przekazy medialne” (s. 13). Zaproponowany natomiast przez Marię Gołębowską *d e m o n t a ż...* spaja bardzo różnorodne tematycznie eseje (podejmujące między innymi problematykę statusu ontologicznego przedstawień medialnych, człowieka – uczestnika współczesnej kultury oraz analizę takich zjawisk, jak obraz cyfrowy, film, reklama, kamp) poświęcone współczesnej kulturze medialnej ujętej z perspektywy estetyki postmodernistycznej.

We wstępie oraz w rozdziale zatytułowanym „Montaż i kultura atrakcji”, autorka obszernie wyjaśnia pojęcia „składające się na Eisensteinowski termin”.

Montaż w prezentowanej książce jest rozumiany przede wszystkim jako „montaż reprezentacji mentalnych – wyobrażeń czy obrazów danych w percepcji, a zapamiętanych i utrwalonych w świadomości” (s. 14). W wyniku montażu powstają nowe „sugestywne i przekonywujące” obrazy świata, z którymi identyfikują się społeczni odbiorcy.

Z jednej strony, sztuka (w szerokim tego słowa znaczeniu, tj. zarówno jako *ars*, jak i *techne*) posługująca się montażem, np. film czy fotografia, z której się on wywodzi, w istotny sposób wpłynęła na zmianę „w ocenie potocznej rzeczywistości – jak pisze Maria Gołębowska – dzięki filmowi potoczna rzeczywistość i codzienność została podniesiona do rangi czegoś wyjątkowego, wyjątkowego co może przydarzyć się każdemu, zaś postawa «nastawienia naturalnego» doczekała się pewnej nobilitacji” (s. 14).

Z drugiej strony, zgodnie z przywoływaną w książce reinterpretacją hermeneutycznej i fenomenologicznej koncepcji języka dyskursywnego widzialnego autorstwa Vilema Flussera, język filmowy tworzy przedstawienia, będące „nowymi obiektami poznania”, które stawiają widza w sytuacji, w której musi on zrezygnować z „łatwej oczywistości postawy naturalnego nastawienia” (s. 16).

Zatem właściwie każdy montaż, szczególnie ten występujący w kinie eksperymentalnym i awangardowym, jest zarazem demontażem.

Zjawisko demontażu zostało bardzo sugestywnie opisane przez Waltera Beniamina, w kontekście rozważań o upadku tradycyjnie rozumianego doświadczenia estetycznego (czy też, jak pisze Karol Sauerland, zdobywania doświadczeń tradycyjnymi sposobami). Ubóstwo doświadczeń doprowadza barbarzyńcę do tego: „że wszystko musi zaczynać od początku, od nowa, musi zadowolić się tym, co posiada, i z tego tworzyć, nie oglądając się ani na prawo ani na lewo. Wśród największych twórców zawsze znajdowali się tacy, którzy nie zrażając się niczym, zaczęli od porządkowania stołu, bo chcieli mieć stół do rysowania. Byli po prostu konstruktorami. Takim konstruktorem był Kartezjusz, który na początku niczego więcej nie pragnął dla swej filozofii jak tylko pewności: «Myślę więc jestem», i od niej zaczynał”¹.

A zatem, jak podkreśla Maria Gołębowska: „w kontekście myśli Waltera Beniamina pojęcie demontażu należy rozumieć jako typowe dla współczesności (przełomu XIX i XX wieku) rozbicie doświadczenia jednostkowego na elementarne składniki, które mogą tworzyć inne całości poznawcze, wyobrażeniowe, a których to punktem wyjścia są owe elementarne dane percepcyjne”².

W wyniku montażu i zawsze towarzyszącemu mu demontażu, pojawia się możliwość „lepszego poznania kultury”, tzn. takiego, które pozwala rozpoznać to, co ukryte, przemilczane, oczywiste.

Drugim obok montażu pojęciem wymagającym wyjaśnienia jest atrakcja. W znaczeniu nadanym jej przez Eisensteina, „atrakcja jest rozumiana jako pewna retoryczna, związana z perswazyjnością przekazu, cecha przedstawienia teatralnego i filmowego, która pozwala przyciągnąć uwagę widza, oddziaływać na jego emocje, rozbawić go, zaskoczyć lub

¹ W. Benjamin, *Erfahrung und Armat*, s. 215, cyt. za: K. Sauerland, „Przeżycie i doświadczenie...”, s. 154 (w:) K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

² M. Gołębowska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 16.

przestraszyć. Kategoria ta (...) nabrała nowego znaczenia wraz ze wzrostem roli kultury popularnej”³. Autorka wskazuje jednocześnie na kilka odcieni znaczeniowych tego pojęcia.

W rozważaniach Eisensteina *a t r a k c j a* czy też raczej *a t r a k c y j n o ś ć* jest cechą bardzo różnorodnych teatralnych i filmowych środków oddziaływania, które zastosowanie odnajdują w kształtowaniu nastroju widza.

A t r a k c y j n o ś ć powoduje skupienie uwagi wywołane zaskoczeniem. W świetle procesów umasowienia kultury *a t r a k c j a* pojawia się w kontekście montażu, również demontażu, gdzie ściśle związana jest z kategorią nowości, „to, co nowe; więc mało znane dla widza, jest w stanie przyciągnąć i zatrzymać na dłużej jego uwagę”⁴.

W nieco odmiennym kontekście pojęcie atrakcji pojawia się w myśli Simmla, gdzie: „atrakcja orientuje działania i reakcje ludzi tam, gdzie nie ma wyraźnego ukierunkowania działań i ich planu czasowego. Uczestnik wydarzenia o randze atrakcji orientuje swoje działania na bycie zabawianym, co zarazem definiuje jego rolę jako odbiorcy, klienta, konsumenta. Ujęcie atrakcji w kontekście życia towarzyskiego zabawy, gdzie krótkotrwałemu zawieszeniu bądź odwróceniu ulegają społeczne normy i wzorce, pozwala dostrzec w niej brak odniesień do moralnego czy w ogóle spójnego wartościowania. Atrakcja nie służy rozpoznawaniu świata czy nas samych”⁵.

Czym zatem jest demontaż atrakcji?

Po pierwsze: towarzyszy on zawsze montażowi.

Po drugie: demontaż występujący wraz z pojęciem atrakcji sugeruje jej rozbitcie. Demontowana byłaby tu atrakcja rozumiana zgodnie z Eisensteinowskim znaczeniem, czyli „figura” retoryczna języka teatralnego, której celem jest „przyciągnięcie uwagi widza”. Nie ma już atrakcji w powyższym rozumieniu, czy zatem demontaż jest montażem zarazem, skoro właściwie każdy montaż jest demontażem?

Określenie wzajemnych relacji pomiędzy charakterystycznymi dla współczesnej kultury medialnej (szczególnie w kontekście jej masowych produktów) zjawiskami montażu i demontażu wymaga podjęcia próby filozoficznej analizy problemu powtórzenia. Bezpośrednio wyraz tej potrzebie daje autorka we wstępie („Zamiast wstępu”), pośrednio natomiast problematyka powtórzenia w postaci dialektycznego procesu

³ Ibidem, s. 25.

⁴ Ibidem, s. 25.

⁵ Ibidem, s. 27.

zachodzącego pomiędzy tym, co znane, a tym, co nowe, pojawia się właściwie we wszystkich umieszczonych w książce esejach.

Umberto Eco, rozważając różnicę pomiędzy estetyką modernistyczną a postmodernistyczną, pisze: „Chciałbym teraz rozpatrzeć przypadek obecnego okresu historycznego, w którym iteracja zdaje się dominować w całej sferze twórczości artystycznej, i w którym niezwykle trudno dokonać rozróżnienia pomiędzy powtórzeniem masowym i powtórzeniem, jak to się mówi, wysokoartystycznym. W naszych czasach w dyskusji nad nową teorią sztuki mamy do czynienia ze zjawiskiem, które chciałbym nazwać «estetyką post-modernistyczną», a które powraca w różnych ujęciach w wielu koncepcjach iteracji i powtórzeń”⁶.

Inny jest sens masowej kultury dla estetyki modernistycznej, inny dla postmodernistycznej. Różnica jest wynikiem przede wszystkim, zdaniem Eco, odmiennego rozumienia przez te estetyki kategorii powtórzenia.

Dla estetyki modernistycznej dzieło posiadające wartość artystyczną „musi osiągnąć dialektykę pomiędzy ładem a oryginalnością, czyli inaczej mówiąc, między schematem a innowacją”⁷. Dzieło, aby być dziełem artystycznym, nie może powtarzać tego, co doskonale znane, nie może równocześnie swojej oryginalności przekształcić w nic nieznaczący „szum informacyjny”. Wartość artystyczna zależy zatem od wysokiej wartości komunikowanych sensów. „Dialektyka ta musi być postrzegana przez odbiorcę, który winien uchwycić nie tylko treść przekazu, ale też sposób, w jaki przekaz przenosi te treści”⁸. Oznacza to, że widz-uczestnik kultury powinien nie tylko koncentrować się na ciągu znaczeń wyłaniających się w trakcie odbioru – w rozwoju akcji – ale również powinien ocenić sposób „działań autora na użytek modelowego czytelnika poziomu pierwszego”. Eco podkreśla jednocześnie, że: „to ów czytelnik poziomu drugiego docenia seryjność serii, nie tyle z uwagi na powrót do tego samego / co czytelnik naiwny odbiera jako coś innego /, ile z uwagi na strategię zmienności /variation/. Innymi słowy – interesuje go sposób opracowania tej samej historii tak, aby wydawała się ona czymś odmiennym”⁹.

W estetyce modernistycznej, jeśli dzieło spełnia dwa powyższe warunki, powtarzalność nie wyklucza oryginalności. Natomiast „jeśli w tym, co seryjne, nie potrafimy doszukać się innowacji, to należy to być może

⁶ U. Eco, „Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną a postmodernistyczną estetyką”, tłum. T. Rutkowska, *Przekazy i Opinie* 1990, nr 1/2, s. 17.

⁷ *Ibidem*, s. 18.

⁸ *Ibidem*, s. 25.

⁹ *Ibidem*, s. 26.

przypisać nie strukturze samego tekstu, ale naszemu „horyzontowi oczekiwań” i przyzwyczajeniom kulturowym”¹⁰.

Dodając na marginesie: od powyżej opisanej modernistycznej postawy odbiorcy sztuki-kultury, którego zaangażowanie można ująć, jak mi się wydaje, jako „podporządkowanie się zamysłowi autora, który krok po kroku prowadzi go przez cykl przewidywań i oczekiwań co do dalszego rozwoju akcji”¹¹, natomiast zdystansowanie jako „czerpanie przyjemności z obserwacji działań autora”¹², niedaleko do nowej postmodernistycznej wrażliwości – szczególnie opisywanej przez Marię Gołębiewską – kampu. Zasadność interpretacji, w której pomiędzy postawą modernistyczną a postmodernistyczną postawą kampu dostrzega się ciągłość, wskazuje również autorka *Demontażu atrakcji*, opisując stosunek kampu do tradycji. W wyniku analiz wybranych stanowisk podkreślających ową ciągłość, stwierdza: „Kamp, tak trudny do określenia przy pierwszym oglądzie, okazać się może elementem kultury współczesnej, który najlepiej łączy sprzeczności postmodernizmu:

- jest zaangażowany i zdystansowany;
- w celu zmanifestowania jednostkowości zawsze odnosi się do wciąż obecnych wzorców powszechnie przyjmowanych, z zawsze obecną tradycją traktowanych prześmiewczo;
- łączy ostentację z tym, co niewymuszone;
- przyznaje prymat estetyczności, jednak bez absolutyzacji estetycznych wartości i poszukiwania doskonałości;
- neguje podział na kulturę wysoką i popularną, wprowadza specyficzny rodzaj zdystansowanego wyalienowania, z perspektywy, z której dobrze widać całą postmodernistyczną złożoność świata społecznego i kultury (...) Kampowi w miejsce harmonii, celowości formalnej, uporządkowania da się przypisać takie cechy, jak: nadmiar, przesada, brak harmonii, przesyt formalny lub przypadkowość w doborze środków wyrazu”¹³.

Jak sądzę, istnieje istotny związek pomiędzy postawą kampu a nową – jak ją określa Eco – postmodernistyczną koncepcją nieskończoności. Powtórzenie modernistyczne generuje nieskończone łańcuchy semiologiczne składające się z elementów, którymi są znaczenia konstytuujące się

¹⁰ Ibidem, s. 27.

¹¹ Ibidem, s. 26.

¹² Ibidem, s. 26.

¹³ M. Gołębiewska, op. cit., s. 161–163.

podczas odbioru, natomiast w powtórzeniu postmodernistycznym nie są ważne poszczególne elementy owego łańcucha następujących po sobie znaczeń (pojedyncze zmiany) oraz relacje pomiędzy nimi (dialektyczny proces pomiędzy tym, co znane, a tym, co nowe), „ale «zmiennosc» (variability) jako zasada formalna, i to, że można dokonać «wariacji w nieskończoność». Nieskończona zmienność ma zawsze cechy powtórzenia i bardzo mało z innowacji. Ale to «nieskończoność» procesu nadaje nowe znaczenie zasadzie zmienności. Postmodernistyczna estetyka każe nam czerpać przyjemność z faktu, że seria możliwych wariantów jest potencjalnie nieskończona. Jest to więc forma świętowania swojego rodzaju zwycięstwa życia nad sztuką. Rezultat tego jest paradoksalny: era elektroniki, zamiast entuzjazmu dla zjawiska szoku, zerwania ciągłości, nowatorstwa i niesprawdzających się oczekiwań odbiorcy – niesie ze sobą powrót do Kontinuum, Cykliczności i Regularności”¹⁴.

Książka Marii Gołębskiej ukazuje współczesne zjawiska kultury medialnej z bardzo wielu różnorodnych perspektyw – co stanowi jej ogromną zaletę. W tak określonych ramach książki nie sposób ostatecznie wyjaśnić pojawiających się w związku z estetyką postmodernistyczną problemów: wielości, różnorodności, nowości i powtórzenia. Prezentowana praca zdecydowanie bardziej inspiruje do zadawania kolejnych pytań niż daje gotowe odpowiedzi.

Zachęcając nie tyle do przeczytania, co do czytania książki Marii Gołębskiej *Demontaż atrakcji*, namawiam do krytycznego spojrzenia na utrwalony obraz estetyki postmodernistycznej.

¹⁴ U. Eco, op. cit., s. 31.