



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Kondycja spektaklu : produkt, próżnia, przyspieszenie

Author: Marcin Mazurek

Citation style: Mazurek Marcin. (2002). Kondycja spektaklu : produkt, próżnia, przyspieszenie. "Er(r)go" (Nr 5, z. 2 (2002) s. 33-41).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Kondycja Spektaklu. Produkt, Próżnia, Przyśpieszenie

[Spektakl] nie jest dodatkiem do rzeczywistego świata, doczepioną dekoracją. Jest samym sercem irrealizmu realnego społeczeństwa. We wszystkich swych poszczególnych formach: w informacji lub w propagandzie, w reklamie lub bezpośredniej konsumpcji rozrywki, spektakl stanowi obecnie **model** społecznie dominującego życia. Jest on wszechobecnym potwierdzeniem wyboru **już dokonanego** [...].¹

Guy Debord

Jedną ze scen filmu *Człowiek, który Spadł na Ziemię*² przedstawia następującą sytuację: pośrodku pustego pomieszczenia, w wygodnym fotelu siedzi człowiek zmęczonym wzrokiem wpatrujący się w kilkadziesiąt monitorów stanowiących jedną ze ścian pokoju, które wypełniają cały horyzont jego spojrzenia. Scena ta, w równym stopniu powielona co powielana, z pozoru nie odkrywa żadnej nowej prawdy. Nie po raz pierwszy niepokoję związane z niekontrolowanym rozwojem technologii mediów elektronicznych ilustruje inwazja chaotycznych i przypadkowych obrazów nadając telewizji, wedle słów Jeana Baudrillarda, miano „medium nowej ery, ery bombardowania informacją, ery *cybernalotu*.”³

Nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na obojętny wyraz twarzy Przybysza (David Bowie), który w niewielkim stopniu wydaje się zainteresowany tym co widzi. Jego spojrzenie jest spojrzeniem osoby uzależnionej, oddającej się nałogowi nie dla czerpanej z niego przyjemności, ale dla uniknięcia bólu wywołanego przez odstawienie narkotyku. Oczywiście staje się jeszcze jedna rzecz. Przybysz nie tyle obserwuje rozpościerające się przed nim tele-wizje ile jest właśnie **przez nie** obserwowany. Z podmiotu-obszwaratora staje się przedmiotem-objektem obserwacji, zaś wpatrujące się w niego monitory zyskują rangę zbiorowego teologiczno-technologicznego oka, elektronicznej wyroczni, wszechobecnej, wszystko-wi(e)dzącej. Na entuzjastyczne *deus ex machina* pada cień wątpliwości co do kolejności zastosowanych określeń: *machina ex deo* ?

Opisana powyżej scena wskazuje zaledwie na całą sieć relacji i zjawisk występujących na linii człowiek-obraz. Relacje te nie tylko stanowią oś współczesnego dyskursu kultury medialno-wizualnej ale, co ważniejsze, wywierają ostatecznie zasadniczy wpływ na charakter i atrybuty obu wspomnianych pojęć, zmuszając nas w efekcie do ich powtórnego rozważenia, a nawet zdefiniowania.

Nie bez powodu też za przykład wprowadzający posłużył film z roku 1976, a więc z epoki, zdawałoby się dość odległej biorąc pod uwagę zainteresowanie, a przede wszystkim nagromadzenie praktyk wizualno-symulacyjnych jakie obserwujemy w ostatnich latach. *Matrix*⁴ braci Wachowskich czy obsesyjna wręcz popularność programów z gatunku *reality show* to tylko niektóre spośród całej rzeszy produkcji odnoszących się bezpośrednio do kwestii wizualnego charakteru współczesnej kultury społeczeństw konsumpcyjnych (aczkolwiek na różne sposoby). W rzeczywistości zaś geneza zainteresowania zjawiskiem sięga co najmniej do roku 1967, kiedy to światło dzienne ujrzało *Spoleczeństwo Spektaklu*⁵ Guya Deborda.

Niniejszy artykuł stawia sobie za cel próbę analizy zjawiska narastającej wizualizacji kultury początku nowego tysiąclecia oraz pewnych dramatycznych konsekwencji jakie zjawisko to ze sobą niesie. Dotyczą one w głównej mierze kwestii oddzielenia rzeczywistości pojmowanej empirycznie od jej wizualnej reprezentacji w stopniu tak dalekim, iż ta ostatnia zyskuje rangę pewnej jakości autonomicznej i z takiej właśnie pozycji wyznacza i wpływa na środowisko podmiotu.

„Całe życie społeczeństw, w których królują nowoczesne warunki produkcji, zapowiada się jako gigantyczne nagromadzenie **spektakli**. Wszystko, co było dotąd przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie.”⁶ głosi pierwsza spośród 221 tez zawartych w manifestie Deborda. Natychmiast zatem stajemy wobec jasno określonej opozycji pomiędzy «życiem» a spektaklem, przy czym ten ostatni zostaje całkowicie odarty ze wszelkich cech o podłożu mimetycznym, ze wszystkiego co mogłoby sprowadzać go do rangi odwzorowania, przedstawienia czy komentarza. Spektakl traci swą pierwotną wtórność wobec życia, a wraz z nią znikają resztki teatralnej konwencji. Przestaje być obiektem, czy raczej przedmiotem obserwacji, w trakcie której człowiek świadomie przyjmuje pozycję widza będąc jednocześnie od spektaklu bezpiecznie oddzielony ścianą kurtyny. Debordowski spektakl posuwa się jednak o krok dalej. Kurtyna skonwencjonalizowanego przekazu opada bezpowrotnie, a sam spektakl rozrasta się w sposób niekontrolowany, przekraczając bariery nie tylko miejsca ale i czasu: trwa nieprzerwanie i jest wszędzie. W coraz większym stopniu oddala się także od swej pierwotnej publiczności – kurtyna, zerwana już na zawsze, staje się przepaścią, w której giną ostatnie złudzenia kontroli. W miarę pogłębiania się owej przepaści, czy też, jak ujął to Debord «rozdzielenia dokonanego», spektakl zyskuje swoją własną autonomię. Dochodzi zatem do zjawiska niemal wprost proporcjonalnego uniezależniania się spektaklu w miarę jego oddalania się od pierwotnego wpływu i władzy widza. „U źródeł spektaklu tkwi utrata jedności świata, a gigantyczna ekspansja nowoczesnego spektaklu wyraża całość owej utraty [...]. Te same siły, które nam się wymknęły, **jawią się** nam w całej swej potędze.”⁷

Oddzielenie spektaklu od wszystkiego «co było dotąd przeżywane bezpośrednio» jest jednak zaledwie początkiem całej serii zjawisk jakie występują w tak dualistycznie skonfigurowanej rzeczywistości. Spektakl, pomimo rozłamu dokonanego w jej jednolitej dotychczas strukturze, nie tkwi jednak w pustce swojego własnego wymiaru. Przeciwnie, powraca, czy wręcz kontr-atakuje «rzeczywistość bezpośrednią» podbijając coraz to kolejne obszary jej terytorium, subtelnie lecz konsekwentnie opanowuje nowe dziedziny: politykę, historię, religię, tożsamość. Rezultatem utraty jedności świata jest ciągle rosnąca skuteczność i siła spektaklu, która w połączeniu z jego ekspansywnym charakterem nada mu rangę jakości totalnie wyizolowanej.

Powrót spektaklu to powrót w aureoli tryumfu: wyzwolony z roli mediatora i komentatora staje się spektakl tworem samowystarczalnym i samo-referencyjnym, „[s]kąpany w bezmiarze własnej chwały, pokrywa całą powierzchnię świata.”⁸ Inwazja spektaklu przebiega zgodnie z zasadami polityki skutecznej kolonizacji. Następuje w sposób dyskretny i podbija obszary, w których nie zawsze można by się jej spodziewać. Spektakl wykracza poza swój czysto wizualny wymiar, z którym jest najczęściej utożsamiany, po to by w procesie subtelnej metamorfozy opanować płaszczyznę między-ludzkiego porozumienia. „Spektakl nie jest zbiorem obrazów, ale społecznym stosunkiem między ludźmi, nawiązanym za pośrednictwem obrazów.”⁹ W efekcie staje się podstawowym środkiem komunikacji, będącym jednocześnie swoim własnym punktem odniesienia. Tak postrzegany,

zyskuje rangę nowej waluty wymiany myśli, staje się iluzją światopoglądu, światopoglądu „[...] który się zmaterializował i stał się rzeczywisty [...]”¹⁰

Rozpatrywany w kategoriach przekazu totalnego stanowiącego jednocześnie swój własny cel, spektakl w ujęciu Deborda staje się zjawiskiem nie tylko autonomicznym ale także obdarzonym pewną tożsamością, którą ilustruje precyzyjna konsekwencja w oponowywaniu poszczególnych obszarów relacji wewnątrz-społecznych. Tożsamość spektaklu nie bierze się jednak z próżni: jest wynikiem współuczestnictwa widza, który, skolonizowany w takim samym stopniu całkowicie co nieświadomie, wyzbywa się części własnej tożsamości w procesie biernego podporządkowania regułom spektaklu. Pomiędzy spektaklem a widzem zachodzi nie tyle sprzężenie zwrotne co wymiana barterowa, w której podmiot traci na rzecz spektaklu część swej tożsamości, uzyskując w zamian iluzję kontroli i aktywnej partycypacji w spektakularnej rzeczywistości. Spektakl pozbawia widza tożsamości po to, by przetworzyć ją według własnych zasad a następnie zwrócić widzowi w formie gotowego produktu, bądź też produktów umacniając w ten sposób iluzję kontroli popartą iluzją wyboru. I o ile pierwotna tożsamość podmiotu nosi znamiona autentyczności, o tyle tożsamość wtórna, zwrócona przez spektakl, stanowi zaledwie jej dalekie echo, rozmienione na iluzoryczną różnorodność procesów utożsamiania.

Topografia spektaklu bynajmniej nie ma charakteru jednorodnego: jako twór samo-generujący ulega spektakl ciągłym metamorfozom i przeobrażeniom, podobnie jak iluzoryczne cykle utożsamiania, które oferuje. Siła spektaklu leży w jego zdolności do niekończącej się mutacji, do ciągłej ewolucji własnego charakteru, której namacalnym świadectwem są niezliczone oferty nowych twarzy, ideologii, ciał, z których żadne nie ma charakteru ostatecznego. Prowizoryczność wyboru, wpisana w genezę spektaklu, jest obietnicą nieśmiertelności dla widza, którego zasadniczym zadaniem, zadaniem gwarantującym istnienie, staje się stawianie ciągłych żądań. Uczestnictwo, a tym samym życie w spektakularnej rzeczywistości, która wobec totalnego charakteru spektaklu jawi się jako rzeczywistość jedyna, trwa tak długo jak długo dokonywane wybory pozostają ulomne i niekonsekwentne, a tym samym wymagają ciągłej korekty.

Tożsamość spektaklu ma zatem charakter czysto intertekstualny w klasycznym już dziś ujęciu Rolanda Barthesa¹¹. Jest uwikłana w proces wiecznej metamorfozy, w trakcie której obecność przeplata się z nieobecnością. Metamorfozy tej nie ograniczają ani ramy obrazu ani poszczególnej wyselekcjonowanej wizji, przepełniają ją natomiast wzajemnie wykluczające się cechy. Jako produkt o zdecydowanie samo-referencyjnym i samo-generującym się charakterze, będący jednocześnie swym własnym celem oraz środkiem do jego osiągnięcia, spektakl na zawsze porzuca mit o elemencie znaczącym, przez sam fakt swej mutującej natury gloryfikując dynamiczne przeobrażenia składających się na niego elementów znaczących. I podobnie jak «tekst» Barthesa za swoje motto przyjmuje słowa człowieka opętanego przez złe moce: „Na imię mi «Legion» bo nas jest wielu.” [Św. Marek 5:9]

Agresywna wszechobecność spektaklu, nie tylko na poziomie wizualnym ale i dyskursywnym, w połączeniu z faktem, iż odradza się on „[w]szędzie tam, gdzie powstaje niezależne przedstawienie [...]”¹², nadają mu status zjawiska nie tylko totalnego ale i totalitarnego. Polityczny kontekst tego pojęcia nie pojawia się przypadkowo; dla Deborda zamysł spektaklu i jego geneza związane są ściśle z mechanizmami społecznej kontroli i sprawowania władzy: „Najstarsza specjalizacja społeczna – specjalizacja sprawowania – tkwi u źródeł spektaklu. Spektakl jest więc specjalistyczną działalnością, która mówi za innych, za ogół. Jest on dyplomatyczną reprezentacją przed sobą

samym hierarchicznego społeczeństwa, z której wszystkie inne słowa zostały wyrugowane [...].”¹³

Warunkiem przetrwania spektaklu, postrzeganego przez Deborda jako żywioł w pierwszym rzędzie polityczny, a dopiero potem kulturowy, jest jednak złudzenie nieograniczonej różnorodności oraz możliwości wyboru jakie spektakl proponuje, a zatem odruch z definicji liberalny. W politycznym wymiarze spektaklu występuje więc ścisła relacja pomiędzy totalitarnym zamysłem a (pseudo)liberalnymi środkami jego realizacji; spektakl w swej wewnętrznej złożoności stanowi mechanizm totalitarno-liberalny, którego pozorna wewnętrzna sprzeczność stanowi o jego sile: „Falszywy wybór w spektakularnej obfitości, wybór, który polega na zestawieniu konkurencyjnych, lecz solidarnych spektakli, tak jak zestawia się role niepowtarzalne, ale zazębiające się nawzajem (odgrywane i oznaczone głównie przez przedmioty), dokonuje się jako walka urojonych wartości, które mają wzniecić namiętność wokół wejścia w ilościową trywialność. W ten sposób odżywają fałszywe, archaiczne przeciwieństwa, [...] których rolą jest przemienienie wulgarniej hierarchii podyktowanej przez konsumpcję w ontologiczną urojoną wyższość [...].”¹⁴

Tak sformułowane podłoże ideologiczne spektaklu rzuca nowe światło na kwestię jego autonomii i tożsamości. To co w spektaklu unikalne i poprzez nieskończone metamorfozy generujące iluzję życia, okazuje się ubocznym produktem mechanizmu ideologiczno-ekonomicznego. Najważniejsza cecha spektaklu, legitymizująca pozostałe etapy cyklu konsumpcji procesów utożsamiania, odsłania jeszcze jeden sekret: tożsamość spektaklu jest pochodną produktu jakim jest sam spektakl.

Kwestia owego «falszywego wyboru» nie sprowadza się bynajmniej do potencjalnie nieskończonej ilości wizualnych iluzji i odmian propagandy nieustannie tworzonych przez media. Podstawy totalitarnego mechanizmu sprawowania kontroli sięgają znacznie głębiej, paradoksalnie, do podstaw pozornego mechanizmu wyzbywania się kontroli poprzez zapewnienie iluzji obfitości i wielorakich możliwości wyboru. Debord mówi o tym w sposób następujący: „W owej istotnej dynamice spektaklu [...] rozpoznajemy naszego starego nieprzyjaciela, który na pierwszy rzut oka tak zręcznie potrafi wydać się trywialny i sam siebie rozumiejący, podczas gdy w rzeczywistości, wprost przeciwnie, jest złożony i pełen metafizycznych subtelności, a mianowicie **towar**.”¹⁵

Towar postrzegany jest zatem jako pierwotna siła sprawcza inicjująca cały mechanizm tworzenia nieskończonego spektaklu, który w efekcie sam postrzegany jest jako „**podstawowa produkcja** obecnego społeczeństwa.”¹⁶ Pojęcie towaru nie ogranicza się jednak do jego czysto namacalnego charakteru. Prawdziwa natura towaru czai się w tym, co poza-zmysłowe i namacalne; towar objawia się przede wszystkim w swym wizerunku, mikro-spektaklu, który jest jego immanentną częścią. Iluzja wyboru towarów/spektakli stanowiąca ekonomiczną podstawę gospodarki kapitalistycznej jest w istocie iluzją wyboru tożsamości generowanych przez mikro-spektakle zakorzenione w idei towaru. Dynamika cykli konsumpcyjnych jest jednak według Deborda niemożliwa bez uprzedniej «fetyszyzacji» towaru polegającej na zamianie wizerunku towaru w mikro-spektakl, którego sam towar jest zaledwie drugoplanowym składnikiem: „Zdominowanie społeczeństwa przez «rzeczy nadzmysłowe, a jednak zmysłowe» jest zasadą fetyszyzacji towaru, która spełnia się w sposób absolutny w spektaklu, gdzie świat zmysłowy jest zastąpiony przez wybór obrazów, które istnieją ponad nim, a równocześnie pozwalają go rozpoznać jako *par excellence* zmysłowy.”¹⁷

Spektakl stanowi nie tylko produkt podstawowy współczesnego społeczeństwa: jest także jego produktem ostatecznym, alfą i omegą, zawiera w sobie bowiem wszelkie inne produkty.

* * *

W ogólnym ujęciu analiza Deborda sprowadza spektakl do rangi mechanizmu polityczno-ekonomicznego, którego głównym i jedynym celem jest opanowanie rzeczywistości społecznej w takim stopniu by zagwarantować sprawne i nieprzerwane funkcjonowanie cykli konsumpcyjnych współczesnego społeczeństwa. Spektakl koncentruje się zatem na wytwarzaniu sztucznych potrzeb, których pseudo-zaspokojenie możliwe jest tylko poprzez aktywne, czyli konsumpcyjne, uczestnictwo w spektakularnej rzeczywistości. Faktyczna możliwość wyboru pozostaje iluzją; spektakl jako twór o zdecydowanej kolonizacyjnej naturze zagarnia wszelkie możliwe obszary w procesie komodyfikacji w stopniu tak dalekim, iż przestaje odzwierciedlać rzeczywistość – zamiast tego staje się jej mapą, „mapą, która dokładnie pokrywa jego terytorium.”¹⁸

Metafora mapy nie jest przypadkowa. O ile dla Deborda iluzoryczna i spektakularna rzeczywistość «dokładnie pokrywa», o tyle dla Jeana Baudrillarda „mapa wyprzedza terytorium.”¹⁹ Wizja Deborda, pomimo wielu punktów zbieżnych, różni się jednak znacznie od koncepcji Baudrillarda. U podstaw Debordowskiego spektaklu leżą relacje ekonomiczne, spektakl jest strategią sprawowania władzy za pośrednictwem praktyk komodyfikacyjnych. W ujęciu Baudrillarda natomiast, pojęcie spektaklu zamienia się w pojęcie simulacrum, tworzy równie samo-referencyjne, oderwane jednak od bezpośrednich napięć jakie niesie ze sobą dyskurs relacji siły. Nie sposób nie dostrzec u Baudrillarda inspiracji manifestem Deborda, jednak spektakl od simulacrum oddziela złożony proces ewolucyjny. Według Scotta Bukatmana „przejście od «spektaklu» Deborda do «symulacji» Baudrillarda to przejście od państwa, które tworzy spektakl do spektaklu, który tworzy państwo.”²⁰

Porównanie to nie tylko trafnie oddaje ideologiczny kontekst obu koncepcji, zwraca również uwagę na odmienny pogląd obu krytyków na genezę zjawiska: o ile dla Deborda są to relacje ekonomiczne o tyle dla Baudrillarda decydujące znaczenie ma nieokielznany rozwój technologii medialnych i elektronicznych. Kolejną różnicę stanowi wreszcie język, jakim obydwaj się posługują: Debord już we wstępie do swojej książki zaznacza, iż była ona pisana „w intencji szkodzenia społeczeństwu spektakularnemu.”²¹ Język Baudrillarda z kolei, jest językiem ery symulacji zgodnym z założeniem, iż „nie wystarczy by teoria opisywała i analizowała, musi sama stać się wydarzeniem w świecie, który opisuje.”²²

Simulacrum Baudrillarda, podobnie jak spektakl Deborda, charakteryzuje całkowita samo-referencyjność. Jeśli jednak spektakl cechowała pewna tożsamość, przejawiająca się w przewrotnej celowości działań spektakularnych, to simulacrum jest tej tożsamości całkowicie pozbawione. Jego funkcjonowaniem nie kieruje żadna sfera referencyjna nawet skutecznie ukryta pod powierzchnią praktyk spektakularno-konsumpcyjnych. Rozdzielenie, o którym pisał Debord, u Baudrillarda realizuje się w sposób absolutny: „system traci cały swój ciężar, sam w sobie nie jest już niczym innym jak tylko gigantycznym simulacrum – nie nierzeczywistością, lecz simulacrum, nigdy nie wymienianym na rzeczywistość, lecz na samego siebie, w nieprzerwanym okręgu pozbawionym odniesienia i obwodu.”²³

Źródłem a-referencyjności (wyrażającej nie tyle sprzeciw wobec referencyjności, ile całkowitą ignorancję) jest nowoczesne przyśpieszenie medialno-technologiczne, przyśpieszenie, które „rozpedziło nas do «prędkości oderwania» [*escape velocity*], w wyniku czego uwolniliśmy się referencyjnej sfery rzeczywistości i historii. Jesteśmy «wyzwoleni» w każdym znaczeniu tego słowa, na tyle wyzwoleni, iż opuściliśmy pewną czasoprzestrzeń, przekroczyliśmy pewien horyzont, w obrębie którego to co rzeczywiste jest możliwe ponieważ grawitacja jest jeszcze na tyle silna by odzwierciedlać rzeczy a zatem, w pewien sposób, pozwalać im przetrwać i mieć konsekwencje.”²⁴

O ile spektakl Deborda cechowała tendencja do ekspansji i kolonizacji, simulacrum, zamiast atakować – pochłania, wykorzystując ciśnienie próżni wywołane całkowitym oderwaniem simulacrum od rzeczywistości. Pustkę próżni wypełniają zatem pseudo-wydarzenia prowokujące pseudo-komentarze, pseudo-tożsamości i pseudo-historię. Baudrillard proponuje odwrotny w stosunku do Deborda kierunek przepływu relacji pomiędzy rzeczywistością a simulacrum: intensja zamiast ekstensji, implozja zamiast eksplozji, nieodparte zauroczenie próżnią. Działanie Baudrillardowskiej próżni przypomina sytuację awarii samolotu na dużej wysokości, w której rozhermetyzowana zostaje przestrzeń pasażerska i wszyscy ludzie, wszystkie przedmioty wraz ze wszystkimi wydarzeniami jakie rozegrały się na pokładzie, zostają z coraz to większą prędkością [prędkość oderwania] wysane na zewnątrz w próżnię, samolot zaś zostaje pozostawiony swemu własnemu losowi, choć niechybnie skazany jest na katastrofę.

Baudrillard na nowo wyznacza zasady fizyki rzeczywistości będącej swym własnym simulacrum postulując „odwrotne przyciąganie przez próżnię w miejsce wzajemnego przyciągania ciał stałych.” Jak pisze „być może właśnie to zjawisko nadaje naszym wydarzeniom ów szczególny koloryt, ów posmak (czy raczej jego brak) pustki, ową próżność. Wydarzenia, nawet w momencie pojawienia, mogą się już bowiem stać się «znikającymi wydarzeniami» – o niewielkim znaczeniu ponieważ już kierują się ku próżni. Przeciwnieństwo tradycyjnej fizyki znaczenia stałoby się nową grawitacją – prawdziwą i jedyną: przyciąganiem przez próżnię.”²⁵

Próżnia simulacrum jest próżnią o nieograniczonej objętości. Procesowi wciągania w nią nic nie jest w stanie się oprzeć. Próżnia z równym powodzeniem wchłania historię, co terażniejszość, jedną i drugą przekształcając w «nieobecne wydarzenia» [*absent events*], wydarzenia medialne, pozbawione faktycznego odniesienia. W mechanizmie działania próżni zawarta jest głęboka ironia; era próżni, era symulacji i cybernalotu obfituje w wydarzenia, których sztucznie podsycana ranga nadaje im wymiar historyczny w tradycyjnym znaczeniu; każde z nich, opatrzone ekstatycznym komentarzem zwiastuje monumentalną zmianę, która jednak nigdy nie następuje, skazując podmiot na coraz to bardziej neurotyczne oczekiwanie. Sytuacja ta stanowi dokładne przeciwieństwo ery przed-symulacyjnej, w której „następowały wydarzenia o zasadniczym znaczeniu, które jednak za takie nie uchodziły.”²⁶ Spektakl Deborda przekształcał wydarzenia w towar, simulacrum Baudrillarda przekształca je w trywialny komentarz rozbrzmiewający przez krótką chwilę zanim zostanie zapomniany bądź zastąpiony przez kolejne nieobecne wydarzenie.

Wchłonawszy historię próżnia simulacrum wchłania także terażniejszość. Wspomniane uprzednio przyśpieszenie staje się podstawową strategią symulowanej hiper-rzeczywistości; zasadniczą rolę odgrywa tu nie tylko szybkość i ilość fabrykowanych pseudo-wydarzeń, ale przede wszystkim iluzja zbieżności z czasem rzeczywistym jaką mogą one wywołać – symulowane wrażenie obecności i uczestnictwa, dyskretny hymn na cześć medium przy jednoczesnej pogardzie dla informacji. Niewiele przykładów dobitniej ilu-

struje pogoń za symulacją w «czasie (prawie) rzeczywistym» niż programy z cyklu «reality show». Nie tylko poparte komentarzem medialnego autorytetu, w całej swej konstrukcji stwarzają wrażenie transmisji uwiarygodnionej przez swą własną sporadyczną ułomność i nieciągłość, jednocząc moment wydarzenia nieobecnego z momentem wydarzenia medialnego. Innymi słowy, „[...] wydarzenia [...] dryfują [...] w kierunku swojego punktu znikania – peryferyjnej próżni mediów.”²⁷

* * *

Konsekwencje wizualnego charakteru współczesnej kultury społeczeństw konsumpcyjnych nie pozostają bez wpływu na kondycję zanurzonego w tej kulturze podmiotu. Opisane powyżej praktyki, pomimo wszystkich swych różnic oraz konsekwencji, pozostają głęboko zakorzenione w kulturze wizualnej i to właśnie z tej perspektywy wyznaczają topografię obszaru po jakim porusza się podmiot, kształtując w ten sposób jego środowisko empiryczne. Można by oczywiście postawić w tym miejscu pytanie o autentyczność tej topografii wobec założeń o jej symulacyjnym podłożu. Niezależnie jednak od faktu, czy opisana powyżej przestrzeń spektakularno-symulacyjna jest przestrzenią prawdziwą, czy też nie, doświadczenie podmiotu jest prawdziwym doświadczeniem i w takich właśnie kategoriach należy je rozpatrywać.

Bez względu na fakt, czy weźmiemy pod uwagę spektakl Deborda, czy *simulacrum* Baudrillarda, obie koncepcje cechuje, oprócz istotnego pierwiastka wizualnego, silne przeświadczenie o ich totalnej naturze, którego jedną z konsekwencji jest bardzo utrudnione, o ile w ogóle możliwe, skonstruowanie dyskursu opozycyjnego, który nie byłby jednocześnie częścią spektakularno-symulacyjnego uniwersum. Powszechność komodyfikacji (Debord) i trywializacji (Baudrillard) wydaje się skutecznie dławić wszelkie próby rozwinięcia kontr-strategii. Skuteczność owych dławień wynika w głównej mierze z faktu, iż w pierwszej kolejności dławiona jest sama potrzeba opozycji, którą zastępuje iluzja powszechnej obfitości, dostępności a przede wszystkim wyboru.

Jednak zarówno Baudrillard jak i Debord dostrzegają pewne wspólne konsekwencje, jakie praktyki spektakularno-symulacyjne wywierają na uwikłany w nie podmiot. „Człowiek coraz silniej oddzielony od swych produktów ze wzrastającą mocą sam produkuje wszystkie szczegóły swego świata, i dlatego jest coraz bardziej od niego oddalony. Im bardziej jego życie staje się jego własnym produktem, tym bardziej jest on od życia oddzielony.”²⁸ Uczestnictwo w spektaklu nie jest zatem aktem bezkarnym: «rozdzielenie dokonane» dotyczy nie tylko podziału na «to co przeżywane bezpośrednio» i rzeczywistość spektakularną – odziera podmiot z resztek neutralności co do charakteru zajmowanej przez niego pozycji, nie tylko nie stwarza możliwości wyboru, ale nawet nie informuje o jego przebiegu, wybór bowiem jest wyborem «już dokonany».

Warunkiem efektywnego funkcjonowania spektaklu jest także gotowość podmiotu do biernego przyjmowania jego produktów. „Widz jest zawsze bierny w obliczu spektaklu; akt oglądania jest aktem kapitulacji.”²⁹ Pasywność i zgoda na podporządkowanie wszechobecnym praktykom kolonizacyjnym staje się zatem podstawowym warunkiem uczestnictwa w spektaklu. Podmiot, w kolejnych etapach, wyzbywa się pragnienia doświadczenia indywidualnego, które zostaje zastąpione kontemplacją doświadczenia powielonego. W następnej kolejności nikną emocje zastąpione strategią kontroli energii. Baudrillard ilustruje tę utratę na przykładzie nowego wizerunku samochodu we współczesnym społeczeństwie, kiedy to „logika posiadania [...] zostaje zastąpiona logiką pro-

wadzenia. Koniec z prędkością, mocą i fantazjami przywłaszczenia związanymi z samym przedmiotem; ich miejsce zajmuje potencjalna taktyka związana z jego użytkowaniem – opanowanie, sterowanie i dowodzenie, optymalizacja możliwości, które pojazd oferuje jako wektor a nie psychologiczne sanktuarium – wszystko to zamienia podmiot w jeżdżący komputer zamiast w upojonego mocą demiurga.”³⁰ Bezpowrotnie ginie także idea kontaktu społecznego; miejsce interakcji zajmuje pokusa podglądania precyzyjnie podsycana przez obietnicę pseudo-partycypacji (*reality shows*).

Efektom bierności podmiotu jest jego postępująca alienacja. Akt oglądania jest bowiem nie tylko aktem kapitulacji, jest przede wszystkim czynnością wyizolowaną od innych czynności społecznych wymagających fizycznego współuczestnictwa. W procesie podporządkowania się wymogom kultury ery symulacji „każda jednostka postrzega się [...] jako wyizolowana w doskonałej pozycji wszechwładzy, nieskończenie odległa od swego pierwotnego świata [...], znajduje się w takiej samej pozycji co astronauta w bańce powietrznej, egzystując w stanie nieważkości, która zmusza go do ciągłego lotu po orbicie i utrzymania odpowiedniej prędkości w stanie zerowej grawitacji, tak by nie rozbił się o planetę, z której pochodzi.”³¹

Charakter spektakularnego simulacrum nie pozostawia wielu złudzeń co do roli, jaką odgrywa on w procesie kształtowania podmiotu, który zostaje w znacznym stopniu skolonizowany, odarty z indywidualnych atrybutów, a jego pozycja marginalizuje się za sprawą wtórnych, prowizorycznych i nieustannie mutujących tożsamości, na wybór których jest podmiot nieprzerwanie skazany. W kontekście opisanych powyżej zjawisk, ztraca się także klarowna do niedawna granica pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Równie problematyczny staje się problem zadowalającego określenia ram rzeczywistości, w jakiej ów częściowo uprzedmiotowiony podmiot się znajduje. I chyba tylko jeden wniosek nasuwa się w sposób nie budzący powszechnej kontrowersji: kondycję współczesnego **spektaklu** można określić jako znakomitą.

Przypisy:

¹ Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Gdańsk, Wyd. słowo/obraz terytoria 1998, s.12.

² Roeg Nicholas, reż., *The Man Who Fell to Earth*, 1976.

³ Baudrillard Jean, *Design and Environment, or How Political Economy Escalates into Cyberblitz*, W: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, red. i przeł. Charles Levin, St. Louis: Telos Press, 1981. Zacytowany fragment pochodzi z: Bukatman Scott, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, NC, Duke UP 1993, s. 62, tłum. MM.

⁴ Wachowski Andy, Wachowski Larry, reż. *The Matrix*, 1999.

⁵ Debord, *Spoleczeństwo...*, passim.

⁶ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 1, s. 11.

⁷ Debord, *Spoleczeństwo...*, tezy 29 i 31, s. 19.

⁸ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 13, s. 14.

⁹ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 4, s. 12.

¹⁰ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 5, s. 12.

¹¹ Zob. Barthes Roland, *From Work to Text, W: Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, red. J. Harari, London, Methuen 1980.

¹² Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 18, s. 15.

¹³ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 23, s. 16.

¹⁴ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 62, s. 32.

¹⁵ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 35, s. 21.

¹⁶ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 15, s. 14.

- ¹⁷ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 36, s. 21.
- ¹⁸ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 31, s. 29.
- ¹⁹ Baudrillard Jean, *The Precession of Simulacra*, W: *Simulacra and Simulation*, przeł. S. Faria Glaser, Michigan, The University of Michigan Press 1995, s.1. tłum. MM.
- ²⁰ Bukatman Scott, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, NC, Duke UP 1993, s. 68-69, tłum. MM
- ²¹ Debord, *Spoleczeństwo...*, s. 7.
- ²² Baudrillard Jean, *The Ecstasy of Communication*, przeł. Bernard i Caroline Schutze, New York, Semiotext(e) 1988, s. 99, tłum. MM
- ²³ Baudrillard Jean, *The Precession...*, s. 6, tłum. MM.
- ²⁴ Baudrillard Jean, *Pataphysics of the year 2000*, W: *The Illusion of the End*, przeł. Chris Turner, Stanford, Cal., Stanford University Press 1994, s.1, tłum. MM.
- ²⁵ Baudrillard Jean, *The ascent of the vacuum towards the periphery*, W: *The Illusion of the End*, przeł. Ch. Turner, Stanford, Cal., Stanford University Press 1994, s.18, tłum. MM.
- ²⁶ Baudrillard Jean, *The ascent...*, s.16, tłum. MM
- ²⁷ Baudrillard Jean, *The ascent...*, s.19, tłum. MM.
- ²⁸ Debord, *Spoleczeństwo...*, teza 33, s. 20.
- ²⁹ Bukatman, *Terminal...*,s.39, tłum. MM.
- ³⁰ Baudrillard, *The Ecstasy...*, s.13, tłum. MM.
- ³¹ Baudrillard, *The Ecstasy...*, s.15-16, tłum. MM.