

Robert Rogoziecki

O złu w kulturze masowej

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2016.016>

Wystąpienie *Zło w kulturze masowej* (PTF OG, 25.03.2013) było próbą rozważenia pojęcia sztuki masowej. Czym jest sztuka masowa dziś i jaki jest jej sens? Pytanie to jest dla nas dziś o tyle istotne, że od czasów, gdy powstały klasyczne koncepcje sztuki masowej, w jej obrębie doszło do dość istotnych przemian. Wystarczy wspomnieć pogardę, z jaką Adorno odnosił się do jazzu, zdradzając przy tym kompletną ignorancję w rozważanym przedmiocie. Skutkowało to niezdolnością do uchwycenia potencjału krytycznego tkwiącego muzyce jazzowej – potencjału, który jeszcze za życia Adorna zaktualizował się w postaci freejazzu. Klasycy Szkoły Frankfurckiej – Walter Benjamin oraz Theodor Adorno – dostrzegali wprawdzie, że wraz z pojawieniem się środków masowej reprodukcji dzieł sztuki, zmienił się również sposób ich funkcjonowania, jednak w niedostatecznym stopniu ujęli związek pomiędzy zmianami zachodzącymi w społeczeństwie, a mianowicie pojawieniem się mas, a przemianami artystycznymi. Wydaje się, że Benjamin twierdząc, iż sztuka masowa pozbawiona jest aury, trafił w sedno, lecz jego uwagi utrzymują się raczej na powierzchni rzeczy, nie sięgają jądra problemu. Benjamin nie zdawał sobie sprawy z faktycznej dynamiki historycznej sztuki masowej. Najwyższą ze sztuk masowych był dlań film, który wszakże za jego czasów był jeszcze w powijakach. Nie mógł przewidzieć, prawdziwego wybuchu mas, który nastąpił wraz z pojawieniem się muzyki rockowej, z właściwym dla niej nośnikiem – płytą gramofonową. Rock'n'roll przekształcił całą rzeczywistość społeczną, doprowadzając do rewolucji obyczajowej. Od wczesnych lat sześćdziesiątych muzyka mechaniczna towarzyszy wszelkiej aktywności ludzkiej i to ona przede wszystkim – jak się zdaje – powinna stanowić właściwy przedmiot badań kulturoznawczych nad sztuką masową.

W prezentacji autor za punkt wyjścia dla poszukiwania sensu sztuki masowej przyjął Heideggerowską koncepcję sztuki jako odkładania się prawdy w dziele. Pytanie zaś zostało sformułowane jako pytanie o prawdę sztuki masowej. Czy zatem w ogóle daje się mówić o prawdzie w sztuce masowej? Jeśli tak, to na czym ona polega? Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* twierdzi, że sztuka to jeden z „istotowych” sposobów dziania się prawdy; podkreśla przy tym, że chodzi mu tylko o sztukę wielką i żadną inną. Z orbity jego zainteresowań całkowicie wypada tzw. przemysł kulturowy czy sztuka masowa. Czy zatem rozważania Heideggera daje się zastosować również do sztuki niskiej, a jeśli tak, to pod jakimi warunkami?

Sztuka wielka (piękna) według Heideggera to sztuka wystawiająca w nieskrytość prawdę bycia *Dasein*. Sztuka taka z swej istoty transcendentuje świat *Dasein*¹ i ukazuje go w jego różnorodnych uwikłaniach jako obszar realizowania się prawdy egzystencjalnej. Wielkie dzieła sztuki ufundowane są w istotowej skończoności bycia *Dasein* i do niej się odnoszą, do ludzkiego bycia-ku-śmierci. Stąd ich transcendentacja względem świata, dziejowy charakter oraz poetyckość, pochodna względem poetyckiego (twórczego i opartego na projektowaniu) bycia *Dasein*. Pod tym względem Heideggerowskie pojęcie sztuki pokrywa się z Benjaminowską wizją sztuki auratycznej. Aura decyduje o niepowtarzalności dzieł. W dobie technicznej (niemanualnej) reprodukcji dzieł sztuki – twierdzi Benjamin – tracą one aurę. Pojawia się sztuka masowa, która zwrotnie oddziałuje na sposób funkcjonowania także dzieł sztuki elitarniej. Sztuka masowa to sztuka technicznie reprodukowalna, niekiedy na skalę hurtową, i przeznaczona do masowego odbioru. Wykładając rzecz w terminach Heideggerowskich powiedzielibyśmy, że dzieła sztuki masowej jako pozbawione aury, nie niosą ze sobą prawdy – nie wykraczają ponad rzeczywistość, z której się wywodzą, ale są od początku do końca w niej zakorzenione, nie mają właściwego dla siebie miejsca i czasu występowania – są ahistoryczne.

Połączenie ze sobą dwóch teorii pozwala stwierdzić, co następuje: dzieła sztuki masowej winny być analizowane w kategoriach struktur świata, z którego się wywodzą. Kluczowym dla analizy sztuki masowej za pomocą aparatu konceptualnego estetyki Heideggera okazuje się jego pojęcie nie-prawdy jako pierwotnej niewłaściwości bycia *Dasein*. Dzieła sztuki masowej z istoty swej nie odnoszą się do czasowego stawania się bytu ludzkiego, ale funkcjonują niejako poza czasem w ramach uogólnionej struktury świata – są aczasowe, przy czym ich aczasowość nie redukuje się – jak to przedstawiał Benjamin – do samych tylko metod tworzenia dzieł, a mianowicie zastąpienia manualnego ich produkco-

¹ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, w: idem, *Drogi lasu*, przekł. J. Mizera, Warszawa 1997.

wania produkcją maszynową, lecz ma podstawy egzystencjalne – wynika ze sposobu egzystowania ludzi w ramach mas. Sztuka masowa jako nieauratyczna jest zakorzeniona w potrzebach ludzkich i wchodzi w strukturalne związki ze światem ludzi. Sztuka ta zatem winna być analizowana w kategoriach kodów znaczeniowych właściwego dla niej świata. W konsekwencji, ujmując rzecz w kategoriach Heideggerowskich, należy przyjąć z definicji zamykający (skrywający) charakter. Jej rozrywkowość, która wyraża się w jej intuicyjnej zrozumiałości, łatwej przyswajalności, egzotyczności i schematyczności, bierze się właśnie stąd, że nie jest ona w stanie, ani nie chce mierzyć się ze skończonością bycia Dasein.

Zastosowanie Heideggerowskiej koncepcji sztuki do przemian artystycznych drugiej połowy XX wieku wymaga zatem gruntownego przeformułowania teorii estetycznej. Okazuje się, że Heideggerowskie pojęcie sztuki wielkiej nie tylko nie stosuje się do sztuki masowej (co zrozumiałe), ale również do awangardy artystycznej w obrębie tzw. sztuki wysokiej, czego świadectwem jest podjęta przezeń krytyka instytucji muzeum. Heidegger nie dostrzegał, że sztuka dziś, jak pokazują Arthur Danto oraz George Dickie, została poddana procesowi instytucjonalizacji oraz tego, że przemiany te dokonały się w wyniku pojawienia się nowych sposobów tworzenia dzieł. Danto ujmuje te przemiany jako przejście sztuki od okresu historycznego do posthistorycznego. Dzieje sztuki – twierdzi – to dzieje utraty jej historycznego azymutu oraz wewnętrznego wyczerpania się pojęcia sztuki: nie daje się jej już traktować jako dziedziny postępu, ponieważ nie ma kryteriów, na podstawie których dałoby się ocenić postępowość dzieł. Zdaniem Danto, historia sztuki dziś przybrała postać następstwa „indywidualnych aktów” artystycznych, które, jeśli pozbawić by je odniesienia do teorii artystycznej, nie byłyby w stanie funkcjonować jako dzieła sztuki – sens estetyczny i społeczny czerpią one ze swej teorii. Tak oto sztuka została wchłonięta przez własną teorię, względem której sztuka sama staje się niemalże zbędna. Oznacza to jej zasadniczy koniec – sztuka nowoczesna staje się filozofią sztuki. Uderzające jest też to, że ani Heidegger, ani Benjamin nie odnieśli się w swoich koncepcjach do sztuki ludowej. W konsekwencji nieauratyczność i związana z nią aczasowość dzieł u Benjamina została zarezerwowana dla sztuki masowej tylko. Benjamin nie dostrzegał, że sztuka ludowa, tak jak masowa, odznacza brakiem odniesienia do czasu historycznego, jednak w jej przypadku aczasowość polega raczej na cykliczności wynikającej ze sposobu istnienia wspólnot ludowych niż na wiecznym trwaniu w niezniszczalnym i nieskończone reprodukowanym medium masowym.

Rozważania powyższe pozwoliły na nakreślenie podstawowych podziałów w obrębie sztuki współczesnej. W wystąpieniu wyróżniono: (I) sztukę auratyczną oraz (II) sztukę nieauratyczną. Sztuka auratyczna

dzieli się na (1) historyczną sztukę auratyczną (2) posthistoryczną sztukę auratyczną; sztuka nieauratyczna na: (1) sztukę ludową oraz (2) masową, w obrębie której autor rozróżnia: (a) sztukę popularną (pop), (b) sztukę alternatywną (kontrkulturową) oraz (c) sztukę eksperymentalną. Charakterystyczne dla sztuki auratycznej jest to, że kod ją organizujący jest diachroniczny, podczas gdy w przypadku sztuki nieauratycznej kod ten jest ahistoreczny (synchroniczny). Sztukę auratyczną cechuje to, że ustawicznie transcenduje ona zastaną rzeczywistość historyczną: sztuka okresu historycznego przekształca kod, podług określonych reguł, od których wolna jest sztuka posthistoryczna – powołuje do życia nowe kody, poddając refleksji i dekonstrukcji kody zastane. Co zaś się tyczy sztuki nieauratycznej, to kody, którymi się ona posługuje wywodzą się ze środowiska społecznego, w ramach którego sztuka ta funkcjonuje i pozostają w ścisłym strukturalnym związku ze sposobami zabiegania przez ludzi o zapewnienie sobie środków do życia. Sztuka ludowa występuje w ścisłym związku z cykliczną formą życia plemiennego (względnie wiejskiego), masowa zaś to jeden z efektów pojawienia się masowej produkcji materialnej w dobie industrializmu i postindustrializmu (epoka industrializmu rządzi się kodem produkcji materialnej, zaś postindustrializmu – kodem konsumpcji). Podstawą podziału na sztukę popularną, alternatywną (kontrkulturową) oraz eksperymentalną jest stosunek dzieł względem kodu społecznego, który ją organizuje. Sztuka popularna zajmuje afirmatywną postawę względem kodu, kontrkulturowa – negatywną, (względnie krytyczną), trzymając się przy tym ram wyznaczonych kodem; sztuka eksperymentalna – jak nazwa wskazuje – eksperymentuje z kodami, wykorzystuje je i dokonuje ich rekonfiguracji. Tylko ta ostatnia pełni rzeczywiście krytyczne funkcje względem świata, w którym się ona pojawia. Ukazuje z gruntu niewłaściwy (w sensie Heideggera) sposób bycia ludzi w świecie industrialnym i postindustrialnym.

O ile Heidegger poucza nas, że właściwość bycia *Dasein* opiera się na jego stosunku względem własnej śmiertelności, Jean Baudrillard zaś, że kody które organizują industrializm i postindustrializm nacechowane są systematycznym rugowaniem śmierci z obszaru doświadczenia społecznego, o tyle też sztuka eksperymentalna rehabilituje skończoność istnienia człowieka. W przeciwieństwie do popu i alternatywy, które przenika żądza życia, kult młodości oraz witalizm (jakkolwiek rozmaicie pojmowane), sztuka eksperymentalna stara się oddać realność śmierci. Baudrillard pokazuje, że rozwój kapitalizmu oraz przejście do epoki konsumpcjonizmu to czas, w którym dochodzi od zasadniczych przemian w stosunku człowieka do dóbr materialnych, co skutkuje odmiennym niż wcześniej sposobem odnoszenia się człowieka do własnego bycia. Relacja ta staje się dziś większym lub mniejszym stopniem arbitralna, ponieważ potrzeby ludzkie podlegają kształtowaniu ze strony społecznego

totum. Innymi słowy, otaczający *Dasein* świat przestał być obszarem nieskrytości i rozumienia bycia, ale wręcz przeciwnie, zapomnienia o nim, które nie podlega na oczywistości i przeoczeniu bycia, ale tym, że świat ten narzuca człowiekowi określoną wykładnię bycia. Tym, czego nie dopuszcza ta wykładnia, jest rozumienie śmiertelności *Dasein*. Sztuka eksperymentalna to sztuka, która śmiertelność przywraca myśleniu *Dasein* i występuje z radykalną krytyką konsumpcji i konsumpcyjnego stylu życia. Czyni to jednak w dość specyficzny dla siebie sposób, a mianowicie sięga po to, czego nie sposób skonsumować – śmierć, starość, brzydotę, przedstawienia obozów koncentracyjnych, ideologię nazistowską czy satanistyczną i włącza je w proces konsumpcji, czyniąc go w ten sposób nieznośnym. Pasożytuje na kulturze popularnej i w nią uderza przy pomocy jej własnych środków. To twórczość, która spełniając podstawowe warunki masowości w sztuce, masowości właśnie się opiera. Dlatego sięga po zło. Konsumpcji jest w stanie oprzeć się tylko to, co jest całkowicie niestrawne i z tej tylko perspektywy możliwe jest rozpoznanie jej totalnego charakteru. Hasło awangardy rockowej zatem brzmi *Beauty is our Enemy*. Twórcy tacy jak Diamanda Galas, Trobbing Gristle, Current 93, S.P.K., Sleep Chamber czy Women of SS, to twórcy, którzy wypowiedzieli totalną wojnę całemu istnieniu i wszelkiej naturze. Uderzające są tu słowa założyciela grupy S.P.K. (Socialistische Patientenkollektive) Graeme'a Revella, który w jednym z wywiadów mówi: „[...] interesują mnie śmierć i destrukcja, jednak nie w romantycznym sensie. Chcę być autentyczny, tak jak jest to tylko możliwe. Gdy coś pokazuję, staram się to pokazać takim jakim to jest, nie robiąc z tego sztuki. Śmierć jest ukryta. Większość ludzi nie wie, co znaczy doświadczyć śmierci lub ją widzieć. W szczególności zachodnia cywilizacja hołduje wzorowi czystego, zorganizowanego, uczciwego społeczeństwa, którego ilustracją miałby być ekran komputera. Staram się przynosić śmierć do domu [...]”. W pewnym specyficznym sensie mamy tu do czynienia ze strategią odwrotną do tej, z którą spotykamy w głównym nurcie kultury masowej. Od czasów Kanta możliwe stało się przeciwstawienie piękna dobru i prawdzie. Dlatego np. Leni Riefenstahl, Siergiej Eisenstein czy nawet Dymitr Szostakowicz mogli zaprząć piękno w służbie zła. Rock awangardzisci próbują dokonać czegoś przeciwnego, a mianowicie wykorzystują zło w służbie prawdy. Sztuka masowa, pomimo swego ideologicznego uwikłania, odnajduje prawdę, sięgając po coś, co – jak to ujął Jim Morrison – „i tak już nas dopadło – śmierć na końcu świecy”. Bunt znajduje spełnienie w samozniszczeniu. Stąd pytanie o niego wiąże się ściśle z zagadnieniem swoistej fascynacji złem w kulturze masowej, przy czym nie chodzi tu o zło rodem z horrorów czy filmów sensacyjnych, ale o zło w jego radykalnej formie – zło pojęte jako wola nieistnienia.