

 <https://orcid.org/0000-0002-2779-7481>

Robert Rogoziński

Uniwersytet Gdański

e-mail: robert.rogoziński@ug.edu.pl

STEFANA MORAWSKIEGO WIZJA SZTUKI MASOWEJ I ESTETYZACJI ŚWIATA – UWAGI KRYTYCZNE

Stefan Morawski's Concept of Mass Art and Aestheticization of the World – Critical Reflections

Abstract: The text considers the concept of aestheticization and the influence of mass culture on it in the light of Stefan Morawski's views. Morawski adopted a value-laden attitude towards mass art. That is why in his reflections on aestheticization processes its role remains unnoticed by him, contrary to his original declarations. This is why I have to ask Morawski questions that he leaves unanswered. Does in fact the spectacularity of contemporary life result in its "art-like" constitution? The author of the essay gives a positive answer here, stressing that mass art becomes the model for shaping life, and tries to answer what this pattern is based on. Thus Morawski's views appear here as a negative point of reference. The positive part of the considerations, on the other hand, focuses on Walter Benjamin and Jean Baudrillard.

Keywords: aesthetic value, aestheticization, aura, consumption, mass art

Wątek stosunku sztuki masowej do elitarnej ustawicznie przewijał się w myśli Stefana Morawskiego. Mnie jego rozważania interesują z uwagi na zależność pomiędzy masową produkcją artystyczną a procesami estetyzacyjnymi. Morawski zajął się nimi w artykułach: *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*¹ oraz *Niewdzięczne rysowanie mapy*², zagadnienie sztuki masowej zaś poruszał w tekstach zamieszczonych w zbiorze esejów *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*³, zwłaszcza

¹ S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej* [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Estetyczne przestrzenie współczesności*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1996.

² Idem, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.

³ Idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

rozprawkach *Sztuka masowa a elitarna* oraz *Sztuka łatwa i sztuka trudna (szkic wstępnej problematyki)*. Z dzisiejszej perspektywy eseje te trącą myszką, mimo to dość dobrze oddają intencje autora. Uważam, że estetyzację należy definiować jako proces kształtowania rzeczywistości społecznej wedle wzorów artystycznych, na modłę sztuki masowej. Jeśli przyjrzymy się historii estetyzacji, stwierdzimy, że w jej rozumieniu dokonano się przeniesienie akcentów aksjologicznych: pomysły, aby z samego siebie i własnego życia czynić dzieło sztuki, pojawiały się na długo przed XX wiekiem, tyle że za model typowy dla kształtowania etosu przyjmowano sztukę elitarną. Były to też koncepty adresowane do wyższych klas społecznych. Tak dzieło się w przypadku włoskich manierystów doby późnego renesansu, romantyków niemieckich, Charles'a Baudelaire'a, Oscara Wilde'a czy Fryderyka Nietzschego, na którym opierał się później Michel Foucault⁴. Już Georg Wilhelm Hegel opisywał Ateny starożytne jako państwo-widowisko (*Schauspiel eines Staates*)⁵, Hannah Arendt w ślad za nim w *Wykładach o filozofii politycznej Kanta*⁶ wskazywała na rolę władzy sądenia w życiu politycznym. Uważam, że w wymienionych przypadkach mówić należy raczej o estetyce egzystencji jako zbiorze postulatów odnośnie do kształtowania własnego bycia w świecie, a nie estetyzacji jako procesie społecznym⁷. Z estetyzacją natomiast w sensie współczesnym mamy do czynienia dopiero z pojawieniem się kultury masowej. Dla jasności w punkcie wyjścia proponuję za Antoniną Kłoskowską przyjąć pojęcie kultury masowej jako ogółu kulturalnych dóbr konsumpcyjnych rozpowszechnianych za pomocą środków masowego komunikowania się w ramach cywilizacji industrialnej, stanowiącego kulturowy produkt uboczny procesu industrializacji oraz urbanizacji⁸. Zgadza się to z koncepcją Waltera Benjamina i Jeana Baudrillarda, ale całkowicie odbiega od pojmowania sztuki masowej przez Morawskiego. Jak sądzę, było to skutkiem aksjologicznego uwikłania autora *Na zakręcie*. Piotr Jan Przybysz w książce *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego* stwierdza:

Wartość jest u Stefana Morawskiego kategorią centralną nie tylko w estetyce, ale i wyborach natury filozoficznej oraz światopoglądowej. [...] Świat bez zasad według Morawskiego przestacza się w chaos. Tracimy moc odróżniającą nas od fauny i flory, nie jesteśmy zdolni do

⁴ Idem, *O swoistym procesie estetyzacji...*, op. cit., s. 40.

⁵ Por. K. Guczalska, *Państwo jako dzieło sztuki. Piękno i wolność w filozofii Hegla*, Aureus, Kraków 2010, s. 112.

⁶ H. Arendt, *Wykłady o filozofii politycznej Kanta*, przeł. P. Kuczyński, M. Moskalewicz, Wydawnictwo Kronos, Warszawa 2012.

⁷ Uważam, że należy odróżnić estetykę egzystencji jako zbiór postulatów kształtowania życia ludzkiego wedle wzorów artystycznych od procesu społecznego dokującego się niezależnie od aksjologicznych czy egzystencjalnych decyzji jednostek. Termin „estetyka egzystencji” dotyczy etosu, natomiast „estetyzacja życia” sytuacji społecznej, w której znajdują się ludzie.

⁸ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka a obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2011, s. 105.

porządkowania i wartościowania oraz poszerzenia indywidualnej mądrości. Ponadto wartość rozumiana jako cel, do którego warto dążyć, nadaje sens naszemu bytowi⁹.

Dla Morawskiego sztuka masowa, zwrotne umasowienie sztuki wysokiej oraz estetyzacja życia były symptomami kryzysu kultury; stąd jego obrona wartości tradycyjnych, zwłaszcza sztuki elitarnej przed naporem kultury masowej – sztuki, która wedle Baudrillarda nie tylko się skończyła, ale – co więcej – straciła dziś rację bytu. Przyglądając się fenomenowi sztuki masowej przez pryzmat określonego systemu wartości, Morawski nie był w stanie – jak sędzę – nie tyle rozpoznać, ile zrozumieć natury zjawiska. Stale postrzega je z punktu widzenia elity, czyli reprezentanta zinstytucjonalizowanego „świata sztuki”. Benjamina i Baudrillarda zamierzam uczynić bohaterami drugiej części niniejszych refleksji, stanowisko Morawskiego natomiast stanowi dla mnie punkt wyjścia negatywny.

1. Morawskiego wizja estetyzacji

Tekst *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej* Morawski zaczyna od charakterystyki wspomnianego przekształcenia. Źródeł estetyzacji doszukuje się w osiemnastowiecznej rewolucji naukowo-technicznej, postępującej z nią sekularyzacji kultury, rodzącej alienację człowieka w świecie nowoczesnym, oraz wynikającej stąd potrzeby kompensacji jednostronności rozwoju opartego na rozumie: przeżycia estetyczne miały substytuować utratę doświadczenia religijnego, a bezinteresowna kontemplacja dóbr uznanych za najwartościowsze równoważyć strategie utylitarne. Zwrócono się więc ku „sferze doświadczeń estetycznych”, które traktowano jako schronienie dla doznań niedających się objąć poznaniem racjonalnym. Jednocześnie upowszechniła się edukacja dostarczająca ludziom rozeznania w wartościach, kształtująca ich smak i władze umysłowe.

Morawski wyróżnia tu dwa nurty – kantowski i schillerowski. Pierwszy traktował to, co estetyczne, jako podrzędne, zwłaszcza względem poznania i etyki, drugi natomiast w wartościach estetycznych upatrywał nowej formy zbawienia – myślenie utopijne zajęło tu miejsce religii, a od sztuki oczekiwano, że dostarczy impulsów do pełnej samorealizacji jednostek. Estetyzująca była przede wszystkim perspektywa człowieka wszechstronnie wychowanego, zdolnego do obcowania i tworzenia sztuki:

[...] z procesem estetyzacji w rozmaitych jego wersjach spotykamy się w rozwiniętej kulturze nowoczesności, kiedy próbuje się ocalić i uprawomocnić pozaracjonalne moce umysłu, doświadczenie tajemniczości i niewysławialności świata i ludzkiej egzystencji oraz wskazać drogi uzdrowienia kondycji ludzkiej pozostającej pod presją wartości pragmatycznych. Stąd uprzywilejowane miejsce sztuki i doświadczenia artystyczno-pragmatycznego, stąd przypisywanie twórcy funkcji kapłańskich, a sztuce niekiedy roli religijnej, a wszystko to w walce, której stawką jest kultura wysoka ulegająca powolnemu zwyrodnieniu z racji sukcesów

⁹ P.J. Przybysz, *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 244.

cywilizacyjnych. Odpowiedzią na te zagrożenia ma być między innymi idea estetyzacji etosu i poznania, przy czym charakterystycznym rysem owego pomysłu pozostaje to, że nie przekreśliła się niezawisłości (lub przynajmniej względnej autonomii) żywiołu estetycznego¹⁰.

Osiemnasto- i dwudziestowieczne wizje estetyzacji Morawski przeciwstawił estetyzacji wynikającej z rozwoju kultury masowej, która wszakże nie ma więc nic wspólnego z tendencjami kontralienacyjnymi, lecz wprost przeciwnie. Tu Morawski nawiązał do Wolfganga Welscha oraz Mike’a Featherstone’a. Obaj akcentują fragmentaryczność, wielopostaciowość i przygodność dzisiejszej kultury; obaj są też przekonani, że sprężyną estetyzacji jest konsumpcjonizm.

(I) Wizja Welscha sprowadza się do stwierdzenia, że procesy estetyzacyjne są dziś powszechne i wielopostaciowe – w związku z tym należy rozróżnić estetyzację powierzchniową i głęboką. Pierwsza dotyczy reklam, ubioru, mody, wystrojów wnętrz itp., druga zaś podstawowych doświadczeń egzystencjalnych – wiedzy o świecie, która harmonijnie łączy w sobie elementy racjonalne i pozaracjonalne, „ożywiając wszystkie władze umysłu”¹¹. U podstaw estetyzacji głębokiej natomiast znajduje się *aisthesis* w arystotelejskim sensie olśnienia zmysłowego powstającego w zetknięciu z różnorodnością świata oraz związanego z tym doznaniem doświadczenia sensu zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego. Obcowanie ze sztuką staje się tu przypadkiem modelowym. Autentyczna *aisthesis* przekracza wąskie ramy sztuki i estetyki traktowanych jako dziedziny autonomiczne, uprzytamnia, że:

[...] to, co skłonni byliśmy wiązać przede wszystkim ze sztuką – to znaczy zagadkowość i paradoksalność, opór wobec prawidłowości, pojedynczość każdego zjawiska, wymykanie się ideologicznym nakazom i w ogóle jakimkolwiek regułom etc. – należy rozszerzyć na całą rzeczywistość i wzbogacić charakterystykę o takie cechy, jak przygodność, kontyngencja, fragmentaryczność, heterogenność, wielość mącająca wszelkie wysiłki całościowania, którego rezultat jest jedynie konstruktem i nie przylega do zmieniających się stanów faktycznych. *Aisthesis* tedy – kontynuuje Morawski – stając się głównym medium myślenia filozoficznego, podważa paradygmat teorii, jakim posługiwał się rozum. Teoretyzowanie nie zostaje zniesione, ulega natomiast przeobrażeniu w konsekwencji nakładania się i krzyżowania ze sobą różnych rodzajów myślenia, które uobecniają się w rozumie nazwanym transwersalnym¹².

Tak pojęta estetyzacja jest, zdaniem Morawskiego, jedną z prób odnowy i obrony myślenia mitologicznego przeciwko abstrakcyjnemu myśleniu logicznemu.

(II) Inaczej do rzeczy podszedł Featherstone. W książce *Consumer Culture and Postmodernism*¹³ zaczyna od powszechnie znanych tez dotyczących świadomości burżuazyjnej. Człowiek nowoczesności to jednostka etyczna, przepełniona poczuciem obowiązku, stale doświadczająca alienacji. Ponowoczesność nastąpiła wraz z pojawieniem się społeczeństw obfitości, w których podstawową aktywnością ludzi

¹⁰ S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji...*, op. cit., s. 32.

¹¹ Ibidem, s. 33.

¹² Ibidem.

¹³ M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications Ltd., London 2007.

stała się konsumpcja nadmiaru dóbr. Ponowoczesny człowiek-konsument żyje chwilą i zabawą, a czerpiąc stąd satysfakcję, cieszy się wolnym czasem, który jest dlań ważniejszy aniżeli mozolna praca i polityczne czy ideologiczne zaangażowanie. Dominantą egzystencji stają się dlań różnorakie mass media i aparatury. Słowem, estetyzacja – tak jak pojmuje ją Featherstone – odnosi się do powierzchni zjawiska w sensie Welscha¹⁴. Featherstone przy tym – podkreśla Morawski – traktuje ten proces jako pożądany, ponieważ zmusza on jednostki do odpowiedzialności za własne życie: brak bogów i autorytetów pociąga za sobą brak uznania dla tyranów. Dotyczy to także artystów, którym nie przypisuje się już ról kapłańskich, a co najwyżej robi z nich przewodników po rozmaitych obszarach kultury. O ile w wizji Michaiła Bachtina karnawał wiąże się z chwilowym zawieszeniem zwykłego znaczenia znaków i nadania im nowego, o tyle dzisiejszy karnawał

odbywa się bez przerwy, zasilany pomysłowością menadżerów, napędzany nieograniczonym głodem wciąż nowych podniet ze strony masowego odbiorcy. Bódcze muszą być zawsze w estetycznej otoczce – im więcej sztuki i inwencji, tym szybsza przemiana materii kulturowej, a więc mniej rzeczy najbardziej przerażających, tj. monotonii i nudy¹⁵.

Welschowi Morawski zarzuca brak jasności. W rzeczywistości nie wiadomo, co zawiera się w idei rozumu transwersalnego. Wyjaśnienia wymaga także, na czym polegać ma racjonalność związana z doświadczeniem zmysłowo-afektywnym. Nieklarowny jest też jego stosunek do sztuki. Zdaje się ją honorować, ale ogranicza się do sztuki najnowszej, awangardowej, gdyż tylko ta w jego opinii może witalizować refleksję i występować jako wzorzec myślenia. Zarazem tego rodzaju podejście sam Welsch uważa za anachroniczne. Krytykuje przy tym estetyzację powierzchniową, gdyż grozi ona dyskredytacją wartości autentycznych; mimo to pojęcie estetyzacji głębokiej też nastęrcza trudności, na przykład nie wiemy, dlaczego opisywane przezeń przemiany nazywać mielibyśmy estetycznymi. Welsch – podkreśla Morawski – „rewiduje dotychczasowe sposoby filozofowania, aby przywrócić oryginalną wartość myślenia nie zredukowanego do czystych abstraktów”¹⁶. Można powiedzieć, że koncepcja Welscha do złudzenia przypomina wizję estetyzacji z XIX wieku. Z kolei Featherstone wydaje się przesadnie optymistyczny. Często odsyła do Jeana Baudrillarda, ignorując jednak opisane przez autora *Przejrzystości zła*¹⁷ skutki procesów estetyzacyjnych, w których widowisko pochłania piękno.

[W] tym kontekście narzuca się wątpliwość, czy wszystko, co odnosi się do żywiołowej spontaniczności, fragmentaryczności i przypadkowości istnienia, zasadnie kojarzone jest właśnie z estetycznością. Wątpliwość tę usprawiedliwiają wywody autora, gdyż proces estetyzacji opiera on nie na samym rozchwieanym porządku społecznym, na epizodyczności czy efemeryczności zdarzeń, lecz na ładności (widowiskowości) wszystkiego, co aranżuje się na scenie

¹⁴ S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji...*, op. cit., s. 35.

¹⁵ Ibidem, s. 36.

¹⁶ Ibidem, s. 37.

¹⁷ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.

publicznej. Te różnego typu zjawiska mogą, ale nie muszą iść w parze. Ponadto trzeba zapytać, czy owa ładność (widowiskowość) konstituuje sztuko-podobny charakter życia¹⁸.

Ostatecznie Morawski opowiada się po stronie Featherstone'a, zauważając zarazem komplementarność obu teorii. Choć można pomiędzy nimi znaleźć punkty styeczne, to jednak dotyczą one odmiennych zjawisk. O ile Featherstone odnosi się do życia potocznego i świadomości masowej, o tyle Welschowi chodzi przede wszystkim o estetyzację myślenia filozoficznego. Morawski zauważa, że procesy estetyzacyjne wzięły się z demokratyzacji kultury. Nasuwa się pytanie, jak się z nimi uporać – czy poddać się powszechnemu utowarowieniu dóbr duchowych, co pociągać musi obniżenie ich jakości, czy też szczepić kulturę wysoką w „gospodarstwie niskiego obiegu kulturowego”, tak aby nie utraciła ona swoich walorów, a zarazem dawała się popularyzować.

Widzimy zatem, że dla uchwycenia różnicy pomiędzy koncepcjami estetyki egzystencji z XIX wieku a estetyzacją współczesną zasadnicze znaczenie ma pojmowanie sztuki masowej. Tu Morawskiemu sporo można zarzucić – nie rozumiał jej. Był niezrównanym erudytą w zakresie sztuki elitarnej, ale sztuka masowa w swojej różnorodności i bogactwie była mu obca. Można by go potraktować jako przypadek modelowy, gdy багаż sztuki wysokiej i klasycznej estetyki uniemożliwia analizę fenomenów masowych. Dzieje się tak dlatego, że nie sposób do nich zastosować klasycznych kategorii estetycznych. Na refleksji Morawskiego ciąży estetyka ingardenowska z jednej strony i klasyczny neomarksizm z drugiej. Przyjrzyjmy się zatem, jak Morawski traktował sztukę masową.

2. Stefan Morawski o sztuce masowej i elitarnej

W tekście *Sztuka łatwa i sztuka trudna (szkic wstępnej problematyki)* Morawski wychodzi od obiegowych przekonań na temat różnicy pomiędzy sztuką elitarną a masową. Zwykło się przyjmować, że sztuka trudna to sztuka dla elit, łatwa zaś dla mas. W przypadku pierwszej opór względem odbioru wynika z łamania konwencji, jego brak w drugiej z pozostawania w ich ramach. Opozycja łatwość–trudność w tym przypadku ma charakter wartościujący i zawsze opiera się na pewnym układzie odniesienia, na przykład określonej społeczności, wrodzonych dyspozycjach odbiorców itp. Wynika stąd, że dookreślenie tego przeciwieństwa implikuje konieczność postulowania odbiorcy w pełni kompetentnego, zdolnego do perfekcyjnej recepcji dzieła sztuki, to jest zupełnego przyswojenia sobie jego zawartości, czyli: idei, kompozycji, wartości naczelnej oraz jakości ją podbudowujących. Ostatecznie Morawski postuluje socjologiczne podejście do zagadnienia łatwości i trudności sztuki oraz spojrzenie na nie jako zależne od norm i stereotypów kulturowych, zwłaszcza zaś od

¹⁸ S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji...*, op. cit., s. 38.

kanonów estetycznych panujących w danym miejscu i czasie. Tak też podchodzi do sztuki masowej.

Tekst *Sztuka masowa a elitarna – za i przeciw* zaczyna od stwierdzenia przemian cywilizacyjnych opisanych w *Szoku przyszłości*¹⁹ Alвина Tofflera, uznając zderzenie sztuki masowej z elitarną za refleks przemian cywilizacyjnych: „przyspieszenia zewnętrznego i wewnętrznego”, dominacji mody nad kulturą, urzeczona nowością, dominacji sztuki masowej, „nerwowym rytmie kultury”, przeobrażeniach w twórczości najnowszej, „sprzedaży awangardy” i „przeładowaniu komunikacyjnym, powodującym, że odbiorcy nie wiedzą, jakich trzymać się reguł i wartości”²⁰. Przez pojęcie sztuki elitarniej Morawski rozumie sztukę adresowaną do elity. Wydaje się – twierdzi Morawski – że jej rdzeń stanowią, poza samymi artystami i ich otoczeniem, ludzie o wyrobionym smaku artystycznym, o nawykach obcowania ze sztuką uznaną za „najprzedniejszą” oraz „tą, która otwiera horyzonty”; ludzie dysponujący „zdolnością selekcjonowania tego, co w sztuce dawnej i świeżej lepsze, ciekawsze i ambitniejsze”.

Pośród ludzi tych znajdują się zazwyczaj przedstawiciele tzw. inteligencji – to znaczy osobnicy z wyższym wykształceniem – i to na ogół humanistycznym. Sztuka masowa zwrócona jest, zgodnie z nazwą, do masy odbiorców przeciętnych, do everymenów pozbawionych kultury estetycznej bądź posiadających ją w nikłym stopniu²¹.

Morawski dodaje, że nie dotyczy to sztuki amatorskiej, ludowej ani popularnej. Funkcją tej ostatniej jest, jego zdaniem, popularyzacja osiągnięć sztuki wysokiej. Dalej Morawski stwierdza: „[...] sztuka masowa bazuje na wytartych już estetycznych i pozaestetycznych stereotypach, na świadomości epigońskiej, w potocznym mniemaniu tak oczywistej, że stereotypy owe wydają się czymś wiecznym”.

Niezadowolony z określenia dystynkcji sztuki masowej i elitarniej na podstawie ich adresatów, Morawski podejmuje się wskazania różnic strukturalnych „pomiędzy sztuką wysokiego i niskiego obiegu”. Mamy tu następujące dystynkcje: sztuka elitarna zachowuje odniesienie do *sacrum*, co oznacza, że przedmiot estetyczny, a w szczególności arcydzieło, uważa się tu za wytwór szczególny, nośnik jakichś nadzwyczajnych wartości estetycznych. Toteż w sztuce wysokiej ceni się indywidualność, talent, geniusz, nowatorstwo i oryginalność, przełamywanie konwencji i stereotypów. W konsekwencji jej przeżywanie zawsze jest „trudne, pełne napięcia i dynamizmu”. Sztuka masowa jawi się jako dokładne jej przeciwieństwo: hołduje wartościom pospolitym, seryjnym, w miejscu zaś specyficznej aury estetycznej występuje w niej „klimat banalności”, cechuje ją zatarcie różnic pomiędzy wytworami artystycznymi a przedmiotami codziennego użytku; dąży do odtwarzania stereotypów i konwencji społecznych, nie szuka talentów, ale dostępności i komunikatywności,

¹⁹ A. Toffler, *Szok przyszłości*, przeł. E. Ryszka, W. Osiałyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

²⁰ S. Morawski, *Sztuka masowa a elitarna* [w:] idem, *Na zakręcie...*, op. cit., s. 74.

²¹ Ibidem, s. 76.

przeżycie estetyczne w jej przypadku ma charakter relaksacyjny, swojski i niezobowiązujący. Morawski stwierdza, że jak granicą sztuki masowej jest kicz, tak sztuki elitarnej – dzieło genialne. Sztuka wysoka pielęgnuje wartości autentyczne, masowa natomiast – trywialne²².

Opozycja sztuki wysokiej i niskiej wyłoniła się dopiero po Rewolucji Francuskiej wraz z industrializacją i demokratyzacją kultury. Wtedy to pojawiła się zestandaryzowana sztuka-towar adresowana do odbiorców anonimowych. W miarę kształtowania się opozycji elita–masy do głosu jednocześnie dochodzą z jednej strony awangarda, z drugiej zaś socjalistyczne koncepcje sztuki popularnej. Jedna i druga występowała przeciwko kulturze upowszechnionej, łatwo przyswajalnej i pokupnej z tą różnicą, że o ile awangarda za wzór stawiała sobie geniusz artystyczny, o tyle w przypadku socjalistów:

atakując sztukę-towar, produkcję tandetną i brzydką, urągającą tyleż potrzebom twórcy, co odbiorców, stawia się jednocześnie na sztukę popularną, tzn. treściowo bliską aspiracjom mas ludowych, perfekcyjną stylistycznie, ale liczącą się z odziedziczonymi sposobami wypowiedzi artystycznej, tak aby niewykształcony estetycznie odbiorca, mógł z dziełem nawiązać kontakt²³.

Morawski twierdzi, że dziś jesteśmy spadkobiercami tego złożonego układu, który wykształcił się na przełomie XVIII i XIX wieku, zwłaszcza w wyniku Rewolucji Francuskiej, a później Rewolucji Październikowej. Rodowód ów decyduje o współczesnej świadomości estetycznej oraz ujawnia trzy aspekty: (1) filozoficzny odnoszący się do ideału człowieka, który stanowić ma „teoretyczny punkt wyjścia i praktyczny punkt dojścia”; (2) estetyczny, wyrażający się w pytaniach o granice sztuki, rolę twórcy, jej wpływ na pozaestetyczne sfery życia; (3) aspekt społeczno-polityczny dotyczący przemiany świata społecznego, stosunku do jego reformowania. Te trzy wymiary wyznaczają ramy oceny sztuki masowej i elitarnej.

Widzimy zatem, że podstawą podziału sztuki na elitarną, masową i popularną jest stosunek do rzeczywistości pozaartystycznej i dotyczy on postaw artystycznych – postawy kontestującej i konformistycznej; przy czym Morawski podkreśla, że nie chodzi tu o bunt dla niego samego. Wyciąga stąd wniosek, że sztuka wymaga podbudowy intelektualnej – intelektualistów, których „dyskurs krytyczny i samowiedza reprezentują wartości niezastąpione. Wynika stąd – twierdzi – że wzorce dla kultury jutrzejszej mogą dać wyłącznie ci, którzy stanowią czołówkę kultury elitarnej”²⁴.

3. Sztuka masowa

W pojęciu sztuki masowej Morawskiego rezonuje koncepcja Waltera Benjamina, którą chciał wzbogacić o wymiar aksjologiczny. Wielką, elitarną sztukę – twierdził

²² Ibidem, s. 77.

²³ Ibidem, s. 80.

²⁴ Ibidem, s. 98.

Benjamin – spowija aura, czyli „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej”²⁵. Jej posiadanie polega na czasowo-przestrzennym usytuowaniu zjawisk, decydującym o ich niepowtarzalności, przy czym odnosi się to zarówno do fenomenów artystycznych, jak i przyrodniczych. Dzieła masowe (nieauratyczne), to jest technicznie reprodukowalne za pomocą mass mediów i technik kopiowania (niekiedy na skalę hurtową) i jako takie przeznaczone do odbioru masowego, z definicji pozbawione są indywidualności i jednostkowości wynikającej z ich czasowo-przestrzennej pozycji. O ile pragnieniem sztuki auratycznej było przybliżenie ludziom niepowtarzalności fenomenów, o tyle sztuki masowej – jej zniesienie w reprodukcjach. Sztukę auratyczną cechują: (1) istnienie w formie oryginału, dla którego reprodukcje są nieistotne, (2) niepowtarzalność i trwanie, (3) oddalenie i dystans, (4) autentyczność, (5) związek z rytuałem. Sztuka masowa natomiast: (1) istnieje w formie reprodukowalnych technicznie kopii, (2) jest powtarzalna i powierzchowna, (3) jest ideologicznie zakorzeniona w rzeczywistości, z której wyrasta, (4) jest nieautonomiczna, (5) jest wolna od rytuałów.

Pierwszą spośród sztuk masowych we właściwym tego słowa znaczeniu była fotografia. Od swego zarania nosiła na sobie piętno bluźnierstwa: „Człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, a obraz boży nie może być utrwalony przez żadną ludzką maszynę”²⁶. Toteż ukazywanie rysów ludzkich było zarezerwowane dla jednostek genialnych. Wraz z pojawieniem się technik kopiowania portrety malarskie stały się anachroniczne i niepotrzebne. Później podobny los spotkał pejzaże. Rychło potem pojawiła się sztuka ruchomych obrazów – film. Co więcej, masowa sztuka oddziałuje zwrotnie: „łupem kamery” pada już nie tylko rzeczywistość, ale również sztuka – pojawiają się fotograficzne reprodukcje dzieł, które wpływają na sposób ich percypowania, „[...] np. fotografia może wydobyć aspekty oryginału dostępne jedynie dającej się ustawić i dowolnie zmieniającej punkt widzenia soczewce, a nieuchwytej dla oka ludzkiego”²⁷.

Po drugie: za jej sprawą kopia oryginału może się znaleźć w sytuacji nieosiągalnej dla samego oryginału. I tak reprodukcja przede wszystkim [...] umożliwia dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy. Katedra opuszcza swoje miejsce, aby pojawić się w pracowni jakiegoś miłośnika sztuki; utworu chóralnego, wykonanego w jakiejś sali lub pod gołym niebem, można posłuchać w pokoju²⁸.

Pierwotny związek dzieła z miejscem i czasem został zerwany. To samo dotyczy również wzorców służących auratycznym dziełom sztuki, na przykład utrwalony w fotografii lub filmie krajobraz raz na zawsze traci swą autentyczność, która

²⁵ W. Benjamin, *Mała historia fotografii* [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 117.

²⁶ Ibidem, s. 106.

²⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] idem, *Anioł historii...*, op. cit., s. 206.

²⁸ Ibidem.

wszakże opierała się przekazowi i komunikacji, a bazowała na rzeczywistej materialnej egzystencji rzeczy, którym świadectwo oryginalności wystawiała nauka historii. Z chwilą gdy niepewna staje się oryginalność bytu, niepewna staje się również historia – autorytet rzeczy zostaje podważony raz na zawsze. Tak oto z jednej strony wielkie dzieła sztuki tracą swą samodzielność i zostają pochłonięte przez masy, z drugiej zaś same rzeczy stają się przez to bliskie człowiekowi zarówno w aspekcie przestrzennym, jak i czasowym.

Pierwsze dzieła sztuki związane były z kultem religijnym i tradycją; lecz „[...] technika reprodukcji wyrywa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji”²⁹. Przewodzi w tym film. Jego pojawienie się – twierdzi Benjamin – prowadzi do unicestwienia tradycyjnych wartości dziedzictwa kulturowego. Utrata aury oznacza utratę związku z rytuałem, cały ten proces zaś skutkuje sekularyzacją świata. Reakcją na jego odbiór jest teoria ubóstwiająca samą sztukę – sztukę dla sztuki. Techniczna reprodukcja dzieł umożliwia ich emancypację z religii. Benjamin pisze: „Lecz z chwilą, gdy kryterium produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginale znajduje oparcie w innej praktyce, a mianowicie – w polityce”³⁰, co później obrodzi słynną tezą o estetyzacji polityki w przypadku faszyzmu oraz polityzacji sztuki w komunizmie. Tak więc wraz z utratą aury sztuka wprawdzie wyzwala się z religii, lecz zarazem traci autonomię, będąc wydaną na pastwę ideologii, i tym sposobem wymyka się „ze świata »pięknych pozorów« uchodzących dotychczas za jedyną niwę, na której może istnieć”³¹.

Różnica między sztuką masową a elitarną wedle Benjamina sprowadza się do reprodukowalności – dzieła masowe to dzieła reprodukowane mechanicznie, podczas gdy elitarne – jedynie manualnie. Wszystkie pozostałe wyróżniki, takie jak odniesienie do wartości, stosunek do rzeczywistości, rewolucyjność lub jej brak, o których traktuje Morawski, są wtórne względem tej podstawowej cechy. Zauważmy przede wszystkim, że sztuka masowa podlega zupełnie odmiennej strukturyzacji aniżeli elitarna. Mechanicznie reprodukowane dzieła cieszą się wieczną młodością, mogą występować w różnorodnych kontekstach, być w nieskończoność powtarzane i przetwarzane, a każde z nich funkcjonuje poza czasem, w przeciwieństwie do – z definicji historycznych – dzieł elitarnych. O ile sztuka auratyczna podlega strukturyzacji diachronicznej, o tyle masowa opiera się na synchronii. Każde z dzieł masowych stanowi jednostkę znaczącą występującą w określonej pozycji względem pozostałych elementów kontekstu, w którym się pojawia i budzi skojarzenia odnoszące się do jednostek nieobecnych w rozważanym kontekście. Słowem, sztuka masowa funkcjonuje na wzór języka z *Kursu językoznawstwa ogólnego*³² Ferdinanda de Saussure’a, gdzie sens i znaczenie każdej jednostki semiotycznej jest określone przez pozycję

²⁹ Ibidem, s. 207.

³⁰ Ibidem, s. 212.

³¹ Ibidem, s. 221.

³² F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.

i różnicę względem wszystkich pozostałych elementów systemu zdefiniowanego za pomocą kodu – kodu decydującego o zasobie znaków należących do systemu, ich dopuszczalnych kombinacjach oraz/lub ich interpretacji³³. Tak jak w przypadku języka nikt nie dysponuje w pełni jego zasobami, a do sprawnej komunikacji wystarczy fragmentaryczna jego znajomość (jako fakt społeczny stanowi on całość tylko w społeczności mówiących), także do recepcji sztuki masowej nie potrzeba żadnych szczególnych kompetencji poza tymi, które pozwalają odbiorcom aktywnie uczestniczyć w życiu społecznym, to jest posługiwać się (najczęściej nieświadomie) kodem kulturowym. Masowe dzieła sztuki względem tego kodu mogą pozostawać w trojkiej relacji: (1) mogą go reprodukować i wtedy mamy do czynienia ze sztuką popularną (przykładami są tu popularne seriale czy muzyka rozrywkowa), (2) występować względem niego w opozycji i wtedy dostajemy sztukę kontrkulturową (na przykład punk rock, heavy metal, blues czy gangsta rap), ale (3) mogą także kodami tymi grać i, wystawiając je na widok publiczny, czynić oczywistym to, czego człowiek na co dzień podporządkowany kodowi kulturowemu nie jest w stanie sobie uświadomić. Ten ostatni rodzaj sztuki masowej proponuję nazywać eksperymentalną, choć zwykle ma się tu na myśli awangardę rockową czy jazzową, film awangardowy itp.; jednakże termin „awangarda” wolałbym zarezerwować dla zjawisk należących do sztuki wysokiej, auratycznej.

Już tutaj możemy wyciągnąć pewne wnioski odnośnie do refleksji Morawskiego. Przede wszystkim trzeba zrezygnować z podziału na sztukę łatwą i trudną. Łatwa jest tylko sztuka popularna, kontrkulturowa już nastęrcza trudności, ponieważ z definicji występuje w opozycji do dominujących tendencji, norm i stereotypów, eksperymentalna natomiast okazuje się często nie do zniesienia. To jednak pozostaje całkowicie poza obszarem percepcji Morawskiego, a przy przyjętych przezeń kategoriach jest nawet nie do pomyślenia.

Zawodzi również kryterium rewolucyjności dzieł. Dzieła auratyczne w sensie Benjamina w istocie funkcjonują nie tyle w obrębie świata ludzi, ile raczej na jego granicach, ustawicznie go transcendując. Ale wydaje się, że Morawskiemu nie o to chodziło. Myślał raczej o awangardowych projektach nowego społeczeństwa, utopiach w sensie Theodora Adorna³⁴. Rzecz w tym, że sztuka kontrkulturowa, nie wspominając już o eksperymentalnej, okazuje się w wielu punktach o wiele bardziej rewolucyjna aniżeli cała awangarda, jakkolwiek rewolucyjność zawsze pozostaje w stosunku do swoich czasów, zresztą dotyczy to również Adorna, którego tezy na temat jazzu jako muzyki tła i gałęzi przemysłu kulturowego zostały sfalsyfikowane przez Johna Coltrane’a i Milesa Davisa jeszcze za jego życia. Morawski z jednej strony przekonuje nas, że poszukuje wyznaczników wewnętrznych, strukturalnych,

³³ Za Umberto Eco przez kod rozumieć należy zbiór reguł wyznaczający repertuar możliwych znaków, ich powiązania w bardziej złożone jednostki znaczące i/lub znaczenie (U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weisenberg, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 47).

³⁴ Por. T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 19, 84.

pozwalających mu na przeciwstawienie sztuki wysokiej i niskiej, z drugiej stale zaś sięga do stosunku dzieł do rzeczywistości pozaartystycznej. Prawdziwym jego nieszczęściem jest uwięzienie w kategoriach rodem z pism estetycznych Ingardena, które o ile jeszcze z istotnymi zmianami dałoby się aplikować do sztuki awangardowej, o tyle w przypadku sztuki masowej okazują się kompletnie bezużyteczne. Widzimy ponadto, że Morawski przyjmując swoją charakterystykę sztuki masowej, właściwie z góry przesądził wyrok. Jej – przypomnijmy – ufundowanie na „wytartych stereotypach” i „świadomości epigońskiej” ma być cechą definicyjną. Nic dziwnego, że musiał dokonać pokracznego odróżnienia sztuki popularnej od masowej. O dziwo ze sztuki masowej wypada mu także fotografia, plakat, słuchowisko radiowe czy nowsze, przynajmniej w latach 80. minionego stulecia, formy sztuki masowej, takie jak teledysk. Z filmami jest jeszcze większy zamęt – jedne z nich należą do sztuki wysokiej, inne zaś niskiej, choć przecież tzw. kino ambitne i popularne produkcje filmowe pod względem formalnym i technicznym niczym się nie różnią. Przyjęta przez Morawskiego charakterystyka sztuki masowej jest po prostu za wąska. Przede wszystkim całkowicie zignorował muzykę – muzykę, która obok filmu i telewizji stanowiła kulturowe zaplecze wyłaniania się społeczeństwa konsumpcyjnego oraz następujących wraz z jego ewolucją procesów estetyzacyjnych. To nie awangarda odegrała tu istotną rolę – bo pod koniec lat 60. XX wieku stanowiła już obiekt muzealny, przedmiot zainteresowania li tylko reprezentantów „świata sztuki” – ale ruch dzieci kwiatów i rewolta studencka ’68 roku uderzyły w tzw. wartości mieszczańskie.

W punkcie wyjścia jednak przyjąłem, za Kłoskowską, pojęcie kultury masowej jako – powtórzmy – „ogółu kulturalnych dóbr konsumpcyjnych rozpowszechnianych za pomocą środków masowego komunikowania się w ramach cywilizacji industrialnej”. Teraz akcent przypaść musi na pojęcie konsumpcji, zwłaszcza że Morawski wielokrotnie podkreślał, iż podstawowym wyróżnikiem kultury współczesnej jest jej konsumpcjonizm. Pozwoli to – jak sądzę – uchwycić związek pomiędzy kulturą masową a estetyzacją. Jean Baudrillard, z którym Morawski polemizował, ale z którego też czerpał, dostrzegł, że konsumenci nie nabywają towarów celem zaspokajania potrzeb biologicznych, ale ze względu na to, że niosą one ze sobą informacje dotyczące ich pozycji społecznej, przynależności grupowej, stanu majątkowego, przyjętego stylu życia itp. Innymi słowy, budzą rozmaite skojarzenia w umysłach ludzkich.

4. Społeczeństwo konsumpcyjne i eksplozja nowoczesności

W *Krytyce politycznej ekonomii znaku* Baudrillard stwierdził, że społeczeństwo konsumpcyjne to społeczeństwo, w którym „towar jest od razu produkowany jako znak, jako wartość znakowa, i gdzie znaki (kultura) są produkowane jako towary”³⁵.

³⁵ J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, przeł. Ch. Levin, Telos Press, Nottingham 1981, s. 147.

Konsumpcja nie polega na wykorzystywaniu użytecznych własności rzeczy, ale na systematycznej manipulacji znakami. W *Przejrzystości zła* czytamy: konsumpcja „[...] nie jest już zwyczajnym użytkowaniem dóbr, staje się wywoływaniem rozkoszy, operacją odnoszoną do zróżnicowanej gamy przedmiotów jako znaków i na niej wzorowaną”³⁶. Konsumpcjonizm wymaga nie tylko obfitości towarów na rynku, ale także wielkiej liczby znaków, toteż kluczowe dla niego było wyłonienie się kultury masowej.

Opierając się na *Kapitale*³⁷ Karola Marksa oraz *Kursie językoznawstwa ogólnego*³⁸, Baudrillard dostrzegł strukturalną homologię pomiędzy towarem (rzeczą użyteczną produkowaną na wymianę) a znakiem. Jeden i ten sam proces – twierdzi – legł u podstaw wykształcenia się znaków jako reprezentacji przedmiotowych i towarów jako materialnych wyrazów potrzeb ludzkich oraz pracy włożonej w ich wytworzenie. Jak u de Saussure’a znak opiera się na opozycji znaczącego i znaczonego, tak towar u Marksa jest oparty – na przeciwstawieniu wartości użytkowej i wymiennej³⁹: wartość wymienna ma się do użytkowej tak, jak znaczące do znaczonego w znaku językowym. Towar konsumpcyjny to w istocie rzecz-znak. O dobrach konsumpcyjnych można powiedzieć dokładnie to samo, co o znakach, a więc, że: (1) tworzą złożony system znakowy, (2) istniejący w społeczeństwie i umożliwiający wzajemne komunikowanie się ludzi, (3) każde z nich jest jednostką pozbawioną tożsamości i mającą wartość w całościowym systemie znakowym, wynikającą z różnic i pozycji względem innych jednostek, (4) wchodzą w rozmaite związki z innymi towarami tak, iż nabycie jednego z nich pociąga za sobą potrzebę posiadania kolejnego, (5) zachodzące w nich połączenie elementu znaczącego ze znaczonego jest arbitralne, tzn. pozostają bez związku zarówno z potrzebami przezeń zaspakajanyymi, jak i pracą włożoną w ich wyprodukowanie.

Konsumpcja nigdy nie realizuje się w pojedynkę, jest aktywnością społeczną zorientowaną na komunikowanie się ludzi za pośrednictwem towarów, przy czym ma ona charakter totalny i nieskończony. O znaczeniu i znaków, i dóbr konsumpcyjnych decydują kody. W przypadku tych ostatnich determinują one zapotrzebowanie na określonego rodzaju dobra oraz to, jakiego rodzaju potrzeby mają one zaspokajać i w jakich możliwych konfiguracjach występować – określają wzajemną korelację wymiennalności i użyteczności, skrywając arbitralność tego stosunku: wartość użytkowa i „rzeczywiste” potrzeby stanowią tylko alibi dla strategicznej logiki znaczącego, czyli wartości wymiennej. Przyjęcie powyższej charakterystyki konsumpcjonizmu pociąga za sobą rewizję marksowskiego pojęcia ideologii. Z tej perspektywy nie jest ona fałszywą świadomością wyrastającą z rzeczywistych warunków bytowania ludzi, ale nośnikiem kodu językowego, określającego towary jako znaki w systemie

³⁶ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, op. cit., s. 52.

³⁷ K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

³⁸ F. de Saussure, op. cit.

³⁹ De Saussure podkreśla, że jego rozważania stosują się do rozmaitych systemów znakowych, z których język jest najważniejszym i najbardziej reprezentatywny (ibidem, s. 31).

konsumpcyjnym, zapewniającego mu jednoznaczność i racjonalność⁴⁰. Jako taka ideologia przebiega całość pola produkcji zarówno „materialnej”, jak i „duchowej”⁴¹. Jak w języku kod wnosi do systemu znaków językowych quasi-historyczną motywację, sprawiając, że mówiący ludzie traktują związek znaczonego i znaczącego jako historycznie uzasadniony, tak ideologia gruntuje grę wartości wymiennej i użytkowej, motywując konsumentów do nabywania określonego rodzaju towarów. Ideologiczny kod wiąże ze sobą funkcjonalność z wymienialnością, nadając dobrom konsumpcyjnym wartość znakową – potrzeby mają motywować podmiot, a znak ma być umotywowany w jego stosunku do rzeczywistości⁴². Dodajmy, że dotyczy to także tak zwanych potrzeb duchowych, w tym obcowania ze sztuką.

Jeszcze dalej Baudrillard posunął się w *Przejrzystości zła*⁴³. Zaczyna od stwierdzenia, że dziś żyjemy w świecie swoistej eksplozji nowoczesności, która – zdominowana przez racjonalność, krytykę i realistyczny ogląd rzeczywistości – obiecywała wyzwolenie człowieka w niemalże wszystkich sferach życia: sił wytwórczych, kobiet, dzieci, popędów, sztuki. „Tym sposobem przekroczyliśmy wszystkie możliwe drogi produkcji i wirtualnej nadprodukcji przedmiotów, znaków, przekazów, ideologii i przyjemności. Dzisiaj wszystko już wyzwolono [...] wszystko się dokonało [...]”⁴⁴. W tej sytuacji nie pozostaje nam nic, jak tylko symulować wyzwolenie, markować podążanie w tym samym kierunku, udawać, że jeszcze się nie wszystko zrealizowało. Żyjemy w świecie niekończącej się i – co ważne – rodzącej zubożenie w uczestnikach życia społecznego reprodukcji tego, co już było – ideałów, wyobrażeń, marzeń itp. Wyzwolenie rzeczy polega tu na wyrwaniu ich z pierwotnego kontekstu miejsca, czasu, użyteczności i poddaniu powszechnej wymienialności i rozproszeniu w różnorodnych sieciach. Baudrillard ogłasza tu kolejną fazę kształtowania się wartości: nie mamy już do czynienia tylko z wartościami użytkowymi, wymiennymi (jak u Marksa) i znakowymi (jak u wczesnego Baudrillarda), ale także z wartościami fraktalnymi. W stadium tym

nie zachodzi już jakakolwiek relacja równoważności o charakterze naturalnym czy ogólnym, ściśle rzecz ujmując, nie podlega ono już jakimkolwiek prawu wartości, szerzy się w nim bowiem swoista *epidemia wartości* [...]⁴⁵.

Oceny w kategoriach takich jak prawda, fałsz, piękno, brzydota, dobro, zło stają się niemożliwe, gdyż wartości pojawiają się tylko na chwilę.

Dawne klasyfikacje i podziały zatarły się, co skutkuje wymieszaniem, skażeniem, zastępowalnością wszystkich kategorii, dziedzin, rodzajów. Nowoczesność nie doprowadziła do przewartościowania wartości, ale przeciwnie do ich rozproszenia

⁴⁰ J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy...*, op. cit., s. 144.

⁴¹ Ibidem, s. 145.

⁴² Idem, *The System of Objects*, przeł. J. Benedict, Verso, London–New York 1996, s. 203.

⁴³ Idem, *Przejrzystość zła*, op. cit.

⁴⁴ Ibidem, s. 6.

⁴⁵ Ibidem, s. 8.

i chaosu aksjologicznego. Wszystko staje się estetyczne, seksualne, polityczne itd., lecz gdy wszystko jest estetyczne, to dziedzina tego, co estetyczne, ulega rozmyciu, jeśli nie zniesieniu. To samo dotyczy polityki i seksu. Estetyzacja życia pociąga za sobą kres sztuki jako takiej, jej zniesienia na rzecz kultury:

Wszystko staje się zarazem seksualne, wszystko staje się obiektem, przestaczając się w obiekt pragnień: władza, wiedza – wszystko to interpretuje się w kategoriach fantazmatów i wyparcia, seksualny stereotyp staje się wszechobecny. Równocześnie wszystko ulega estetyzacji: polityka estetyzuje się w sferze spektaklu, seks – w reklamie i pornografii, całość działań, które zwykło określać się mianem kultury. Jest to rodzaj opanowującej wszystko medialnej i reklamowej semiologizacji [...]. Gdy wszystko staje się polityczne, nic już polityczne nie jest, a słowo to zatracą swój sens. Gdy wszystko staje się seksualne, nic już seksualne nie jest, a seks gubi swą określoność. Gdy wszystko staje się estetyczne, nic już nie jest ani piękne, ani brzydkie, znika sztuka sama. Ten paradoksalny stan rzeczy, będący zarazem ziszczeniem pewnej idei, zwieńczeniem nowoczesności i jej zaprzeczeniem, jej samozniesieniem za sprawą samego jej nadmiaru, wskutek przekroczenia przez nią własnych granic, daje się uchwycić w jednej figurze – transpolityki, transekularności, transestetyki⁴⁶.

Sztuka „pleni się [dziś] wszędzie, a w tym plenieniu się prześciga ją tylko dyskurs o sztuce”⁴⁷, skutkiem czego, nie odróżniając się od innych produkcji estetycznych, znika wchłonięta przez kulturę. W istocie – stwierdza Baudrillard – nie dysponujemy już żadnymi standardami ocen i przyjemności estetycznych. Świat sztuki wkroczył w epokę cyrkulacji i wymiany porównywalnej z czysto spekulatywnym, oderwanym od wszelkiej materii dóbr, obiegiem pieniądza. Dokonania artystów stały się przy tym nieczytelne i skazane na niekończące się dekodowanie. Towarzyszą temu nieustanne wariacje na temat form dawnych – permanentne powielanie i rekonfigurowanie znaków, symboli i obrazów. Piękno i brzydota zostały wyzwolone z dawnych zobowiązań, skutkiem czego ulegają spotęgowaniu, co pociąga za sobą niemożliwość ferowania ocen artystycznych i estetycznych, rozeznania się w dziełach sztuki i chaosie w niej panującym – wszystko to razem rodzi obojętność estetyczną po stronie odbiorców. W świecie sztuki zapanował osobliwy zastój wynikający nie tyle z braku zmian, ile – przeciwnie – ze skrajnej ruchliwości. Warunkiem bowiem naszego doświadczenia czasu jest coś stałego (substancja)⁴⁸, toteż uniwersum metamorfoz wszechogarniających okazuje się beczasowe. Stąd często powielane tezy o końcu sztuki i historii w ogóle.

Powiada się, że największym osiągnięciem Zachodu jest urynkowanie świata, wydanie wszystkiego na los towaru. Wydaje się jednak, że za takie osiągnięcie należałoby uznać estetyzację świata, uczynienie zeń kosmopolitycznej sceny, zatrzaśnięcie w obrazach, semiologiczne uporządkowanie. Jesteśmy dziś świadkami nie tyle rynkowego materializmu, ile powszechnej semiurgii, sprawowanej przez reklamę, media i obrazy. Nawet to, co najbardziej marginalne

⁴⁶ Ibidem, s. 13.

⁴⁷ Ibidem, s. 18.

⁴⁸ Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 213–237.

i banalne, nawet to, co najbardziej obsceniczne, godne jest dziś estetyzacji, obdarzone zostaje wartością kulturową i zmuzeifikowane. Wszystko ma znaczenie, wszystko daje wyraz, wszystko nabiera mocy bądź statusu znaku. System zaś funkcjonuje nie tyle dzięki wartości dodatkowej rządzącej rynkiem, ile estetycznej wartości znaku⁴⁹.

W świecie nadmiaru nawet ekonomia nie ma sensu. Wyzbyła się bagażu ideologii, nauk społecznych, historii i przybrała postaci czysto spekulatywne, wolne od związku z realnymi procesami gospodarczymi, a to dlatego, że nie ma już realnych procesów gospodarczych, lecz jedynie procesy wirtualne, w których wzrost stał się celem samym w sobie, a wartość użytkowa zniesiona w wyniku nadprodukcji. Człowiek „wytwarza i gromadzi obecnie tak wiele, iż brakuje czasu, by to wszystko spożytkować [...]. Wytwarza się i rozpowszechnia tak wiele sygnałów i przekazów, iż nie sposób ich odczytać i zrozumieć”⁵⁰. W tym świecie zdarzenia i rzeczy nie mają żadnego naturalnego bytu, ale są wytwarzane stosownie do konsumpcyjnego na nie zapotrzebowania. W tej sytuacji kategorie organizujące życie zostały przekształcone w bodźce skłaniające do określonej aktywności konsumowania. Nie chodzi już o pragnienie, ale o jego wzbudzenie, nie o działanie, ale o nakłanianie do niego, nie o bycie wartościowym, ale o wymuszanie wykazywania się posiadaniem wartości, nie o wiedzę, ale o zachętę i przymus do jej zdobywania, nie o rozkosz, ale o jej wzbudzenie.

5. Zakończenie

Na czym opiera się współczesne zjawisko estetyzacji? Benjamin dostrzegł, że rzeczy i dzieła sztuki poddane masowej reprodukcji tracą autentyczność. Baudrillard wyciągnął z tego wnioski radykalne i stwierdził, że świat konsumpcji tworzy zamknięty system, generujący własny metafizyk i własny dyskurs krytyczny, tworząc iluzję odniesienia. Właściwą rzeczywistością staje się rzeczywistość powtórzona, względem której rzeczywistość sama jest zaledwie dodatkiem. Zasad tych powtórzeń dostarczają kody ideologiczne. Znikają tym samym wartości referencyjne i mity społeczne, oparte na wierze w istnienie i możliwość dotarcia do uniwersalnego odniesienia. „U kresu produkcji reprodukcji rzeczywistość nie jest wyłącznie tym, co można zreprodukować, lecz tym, co zostało zreprodukowane – tym, co hiperrzeczywiste”⁵¹ – osobliwym amalgamatem wyobrażenia i rzeczywistości: „żyjemy odtąd estetycznym złudzeniem – halucynacją rzeczywistości”⁵². Jej odczarowanie rodzi zniesienie fikcji,

⁴⁹ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, op. cit., s. 20.

⁵⁰ Ibidem, s. 38.

⁵¹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 96.

⁵² Ibidem, s. 98.

z którą dałoby się ją konfrontować, co oznacza zarówno apogeum sztuki, jak i rzeczywistości⁵³.

Znajdujemy tu odpowiedź na nurtujące Morawskiego pytanie, czy widowiskowość konstytuuje sztuko-podobny charakter życia. Otóż tak. Ale nie wedle modelu sztuki elitarniej. Dzieje się tak, ponieważ towary-znaki niosą ze sobą określonego rodzaju ideologię, kody kulturowe. Konsument nabywając je, staje się uczestnikiem spektaklu, znaczącą częścią życia społecznego. Oczywiście, może nie chcieć na to przystać, lecz – jak wcześniej podkreślałem – konsumpcja ma charakter totalny i strukturalny. Dlatego wszelka różnica i wszelki sprzeciw jest pochłaniany przez system konsumpcyjny w zasadzie z chwilą ich pojawienia się. Widać to dość dobrze, gdy przyjrzymy się buntom młodzieżowym wraz z ich kontrkulturową sztuką – zostały zinternalizowane przez świat towarów i stały jego częścią. De Saussure zauważa, iż w języku niemożliwa jest rewolucja ze względu na: arbitralność znaków, ich wielką liczbę, złożoność systemu językowego oraz opór zbiorowości przeciw zmianom, a ponadto fakt, że potencjalni rewolucjoniści nie dysponowaliby językiem, aby sformułować postulaty zmiany językowej. To samo daje się powiedzieć o systemie konsumpcyjnym. Składa się on z rozlicznych znaków, których arbitralność powoduje, że nie sposób znaleźć argumentów za zmianą, ponadto znaków i komunikatów jest po prostu za dużo, toteż postulaty zmiany zawsze natrafiają na opór zbiorowości. Stąd Morawskiego tezy o sztuce rewolucyjnej okazują się nietrafione. Rewolucyjna sztuka, a nawet sami intelektualiści za nią się opowiadający podzielili los buntów młodzieżowych – zostali wchłonięci przez kulturę masową, system mass mediów, masowej edukacji, masowej replikacji itd., a przez to zostali odarci z wszelkiego znaczenia. Dlatego postępowi kultury masowej towarzyszy zarazem śmierć sztuki elitarniej. Tezy Morawskiego o estetyzacji i sztuce masowej są wyrazem partycypacji w pewnych ideologiach. W tym przypadku jest to system poglądów właściwy dla reprezentantów zinstytucjonalizowanego „świata sztuki”.

Przemiany opisane przez Baudrillarda rozpoczęły się już w renesansie, kiedy to radykalnemu rozluźnieniu uległy różnorakie zobowiązania społeczne i pojawiła się moda. Prawdziwą przemianę przyniosła jednak ze sobą rewolucja przemysłowa. Wtedy to po raz pierwszy w historii człowieka jego środowisko zostało wypełnione nadmiarem dóbr produkowanych na masową skalę. Rozwój techniczny z kolei umożliwił powstanie sztuki masowej, co oznacza kolejny zwrot. Zarówno Benjamin, jak i Baudrillard podkreślają, że kultura masowa ma osobliwą zdolność do pochłaniania rzeczywistości, zastępowania rzeczy ich przedstawieniami, które dla uczestników życia społecznego stają się bardziej obowiązujące niż rzeczy same. Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądenia* przyjął, że przedmiotem przeżyć estetycznych są same przedstawienia bez odniesienia do rzeczywistych przedmiotów. Architektonika *Krytyk* oddaje rozpad jedności wartości (bytu, prawdy, dobra oraz piękna). Stosownie do tego wartości estetyczne nie występują jako ekspresja prawdy

⁵³ Ibidem, s. 99.

czy samouświadczenia ducha, ale jako niezależne od jakichkolwiek kwalifikacji moralnych, epistemologicznych i ontologicznych: podstawą uznania przedstawienia za piękne jest odniesienie go nie do przedmiotu „celem [uzyskania] poznania, lecz [...] do podmiotu oraz jego uczucia rozkoszy albo przykrości”⁵⁴. W praktyce oznacza to, że sensem przeżyć estetycznych jako takich jest budzenie uczuć i skojarzeń, pozostających w nieumotywowanym stosunku do rzeczywistości – bezinteresowność sądu smaku oznacza, że nie uwzględnia się w nim w ogóle istnienia przedmiotu, do którego sąd się odnosi. Pociąga to za sobą uroszczenie do powszechności sądów estetycznych, która opiera się na partycypacji podmiotów estetycznych w zmyśle wspólnym. Kant jego ideę opiera się na założeniu identyczności natury ludzkiej u wszystkich ludzi. Niczego takiego przyjąć nie możemy. Musimy przyjąć powszechność relatywną, to jest odnoszącą się tylko do danych grup społecznych, posługujących się określonymi kodami ideologicznymi, w naszym przypadku rozpowszechnianymi przez system konsumpcyjny. W rezultacie:

[...] gdy rzeczywistość zbiega się z wyobrażeniem w jednej wszechogarniającej strukturze operacyjności, panowanie przejmuje estetyczna fascynacja. [...] Wszystko spowija aura niezamierzonej parodii, a powszechnej taktycznej symulacji, niezdefiniowanej grze, towarzyszy rozkosz estetyczna, podobna do rozkoszy płynącej z lektury i znajomości reguł gry⁵⁵.

Właśnie w tym sensie mówimy dziś o estetyzacji: przedstawienia rzeczy, za sprawą mass mediów i kultury masowej w ogóle, stały się bardziej realne (obowiązujące) niż rzeczy same, podstawą zaś odniesienia zjawisk do przedmiotu stały się ideologiczne kody kierujące skojarzeniami i uczuciami odbiorców, nabywane wraz z towarami materialnymi i duchowymi.

Bibliografia

- Adorno T., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Arendt H., *Wykłady o filozofii politycznej Kanta*, przeł. P. Kuczyński, M. Moskalewicz, Wydawnictwo Kronos, Warszawa 2012.
- Baudrillard J., *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, przeł. Ch. Levin, Telos Press, Nottingham 1981.
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
- Baudrillard J., *The System of Objects*, przeł. J. Benedict, Verso, London–New York 1996.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

⁵⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Galecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

⁵⁵ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, op. cit., s. 96.

- de Saussure F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weisenberg, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Featherstone M., *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications Ltd., London 2007.
- Guczalska K., *Państwo jako dzieło sztuki. Piękno i wolność w filozofii Hegla*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2010.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.
- Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałeczki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka a obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
- Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.
- Morawski S., *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej* [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Estetyczne przestrzenie współczesności*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1996.
- Przybysz P.J., *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Toffler A., *Szok przyszłości*, przeł. E. Ryszka, W. Osiatyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.