

Ekran sztuki – ekran konsumpcji

BOGUSŁAW DZIADZIA

To jest światło. Kiedy zgaśnie, ciemności nie będziemy mogli doznać, bo impuls światła wybrzmiewa jak dźwięk. Trzeba się wsłuchać, by dostrzec ciszę. Doprawdy należy niezwykle uważnie patrzeć, by dostrzec, że ramy, które mamy przed sobą, to kadr. Figura tak wiele mówiąca o tym, czym jest kwadrat. Kwadrat zaś przynależny jest temu co ziemskie, nawet Boga opisuje z perspektywy człowieka. Bo ten kadr to otaczający nas świat, nasze przyzwolenie na to, co widzimy, jak też protest lub zwykła ignorancja wobec tego, co w kadrze – trywialnie ujmując – nam się nie zmieści.

Problem ekranu zastanowił mnie po przeczytaniu artykułu pod tytułem *Nagi poddany*¹. Artykuł w całości był poświęcony wszechobecnemu monitorowaniu rzeczywistości. Począwszy od biur, dworców, lotnisk, po wnętrza restauracji i hoteli, poddawani jesteśmy obserwacji w imię naszego bezpieczeństwa. Umieszczenie kamery na ulicy czy skierowanie jej z satelity na wybrane obszary Ziemi tylko pozornie przypomina sytuację z *Truman Show* czy jednej z najbardziej ekshibicjonistycznych telenoweli przełomu wieków *Big Brother*. Nie ma jednak niebezpieczeństwa. W obecnym kształcie daleko jej do układu przedstawionego w *Matrix*, gdzie świat, a przynajmniej to, co przez ten zwrot zwykliśmy rozumieć, stanowi jedynie projekcję pewnej wyabstrahowanej struktury, której źródło, przynajmniej w obecnym rozważaniu, jest nieistotne. Ważne jest istnienie czegoś obok, poza doznaniem zmysłowym lub przynajmniej poza naszą świadomością. Wszechobecne kamery służą naszemu bezpieczeństwu. Problematyczna może być najwyższej realizacja, co można zauważyć we wspomnianym artykule, zabójstwa w miejscu publicznym czy oddanie moczu do dzbanka kawy szefa. Pragnąc pełnej prywatności, jesteśmy zmuszeni szukać miejsc niedostępnych dla wścibskich obiektywów i tym samym ekranów w centrach monitoringu. Na szczęście nikt jeszcze nie każe nam wszczepiać sobie czujników GPS (Global Positioning System wykorzystujący do lokalizacji sztuczne satelity NAVSTAR), pozwalających w każdym momencie przypisać dany obiekt do określonego miejsca na Ziemi. Choć z drugiej strony szkoda, bo wtedy ten tekst byłby o wiele pełniejszy, a człowiek jak nigdy wcześniej byłby przypisany na stałe do części jakiegoś ekranu².

Podstawowym pytaniem, jakie chciałbym zadać, jest to, czy można mówić o ekranie jako czymś fizycznie istniejącym obok nas. Nie chodzi mi przy tym o rodzaj autodefinicyjności ekranu, bo to po wielokroć zostało udowodnione, jak choćby w niezwykle wysmakowanym ujęciu pobicia syna w *American Beauty*, będącym czymś na kształt *Las Meninas* Velázqueza w malarstwie.

Zasadniczym dylematem jest, czy możemy traktować na równi ograniczoną przestrzeń kineskopu, płótna, LCD, ściany czy czegokolwiek, co przyjmuje na siebie rolę projekcji obrazu, z kadrem filmowym, a zwłaszcza czy zachodzi tu tożsamość.

Zastanawiające jest, jak często w sytuacji wyczerpania postmodernizmu odwołujemy się do metafory platońskiej jaskini. Zamknięcie się w jaskini unaoczniania idei nigdy nie pozwala dotknąć istoty rzeczy, którą w tym miejscu miałyby być sam ekran. Nie pomijając faktu, iż w rzeczywistości projekcji, nieodłącznie związanej z ekranem, tak naprawdę nigdy nie wiemy, kiedy przedstawienie się kończy. A to dlatego, że uznając scenariusz za fikcję, intuicyjnie podajemy w wątpliwość nasz własny sąd. Nie możemy bowiem wykluczyć tego, czego nie jesteśmy w stanie sprawdzić. W kulturze *nieustannej reorganizacji*³ – jak to ujął Umberto Eco – jesteśmy przyzwyczajeni do niepewności, nawet wobec własnych spostrzeżeń. Z drugiej strony istnieją dla nas wartości niepodważalne lub trudno modyfikowalne, w myśl czego niewielu jest skłonnych uznać za zdezaktualizowaną teorię względności jedynie na podstawie własnego niezrozumienia. Padają twierdzenia o nowej sytuacji, o znaczeniu bądź braku tego znaczenia odnośnie do coraz to nowszych technik rejestracji. Autorzy podziału na to, co naturalne i nienaturalne, analogowe i cyfrowe, zamknięte w ramie (choćby modalnej) lub ram tych pozbawione, zapominają o dwóch jakże ważnych elementach, elementach, jak mi się wydaje najważniejszych, gdyż bez nich całe to rozważanie traciłoby sens. Co więcej, elementy te usytuowane są poza samym ekranem. Jednak dopiero z ich uwzględnieniem możemy tak naprawdę mówić o tym, czym jest ekran.

Elementami tymi są dwaj ludzie. Pierwszy postanowił zrealizować film, drugi, jak łatwo się domyślić, zechciał ten film zobaczyć. Ekran staje się miejscem spotkania i negocjacji, dialogu i jego zaprzeczenia.

Ekran pierwszy to ekran sztuki

Idziemy do kina. Czy są nam niezbędne rozważania nad technologią? Czy trzeba zastanawiać się nad i tak już utraconą hegemonią celuloиду? Z punktu widzenia malarza droga realizacji określonego zamierzenia jest drogą podejmowania decyzji, w tym też wyboru medium. To, czy obraz powstanie na płótnie, czy desce, malowany pędzlami bądź dłońmi, jest sprawą artysty, nawet jeśli medium zostaje pozostawione samo sobie przez nadanie intencji tworzenia bądź gest ukonstytuowania dzieła fizycznie realizuje zamierzenie artysty. Tak samo jest z wyborem medium w filmie. Nawet jeśli medium nie pozwala zrealizować zamierzenia powziętego przez reżysera, można jak Eisenstein podkolorować sztandar na czerwono, czyniąc to, co mogło być jedynie estetyczne, na wskroś symbolicznym. Idąc tym tropem: czy czerwony płaszcz w *Liście Schindlera* jest mniej znaczący tylko przez rodzaj zastosowanej techniki? Rozdzielanie na płaszczyźnie estetycznej technik analogowych od cyfrowych jest w takim samym stopniu uzasadnione, jak niedopuszczalne na płaszczyźnie formalnej, kiedy to krytyka podejmuje próby zawłaszczania praw do decyzji twórcy, choć na pewno, czemu trudno przeczyć, przejmując osąd nad nimi.

Tradycyjnie dokonywane przez artystów wizualizacje obejmują nie tyle to, co artysta widzi, ile to, o czym wie. To tak jak rysunki Eskimosów Aivilik przedsta-



Dzieciątko z Macon, reż. P. Greenaway (1993)

wiąjące polowanie na foki ukazują sferę zarówno dostrzegainą: z myśliwym, psami i lodem, jak i tę ukrytą dla oczu artysty, o której jedynie on wie – z wodą i foką zbliżającą się do przereźbla, by zaczerpnąć świeżego powietrza⁴. Dodać do tego należy cały obszar treści, uczuć, wrażeń przekazywanych drogą doznań wzrokowych, nietożsamyh z kompozycją jawiącą się na ekranie, a świetnie odczytywaną przez widza. Idziemy do kina, jak sądzę, po cząstkę nie naszego świata. Nawet jeśli spotkamy tam impulsatory Józefa Robakowskiego, jest to zawsze coś, co wymknie się jednoznaczności, także tej najlepiej oddanej w logicznym wywodzie. Ekran to wycinek rzeczywistości, na którego powierzchni dokonuje się transfer znaczeń. Co więcej, nawet wygaszony ekran jest takim właśnie miejscem. Jak mówi George Steiner, w *dialektyce Hegłowskiej człowieka „spada w górę”*. Tak oto sam język posiada i jednocześnie jest posiadany przez dynamikę fikcji⁵ i to niezależnie od ponowoczesnego rozpadu związku rzeczy i słowa, zaniku poczucia odpowiedzialności. Ekran w XX wieku to trybuna egzystencji, arena dekonstrukcji, źródło siły i zastępczego ja. Jest sceną unaocznienia człowieczeństwa niezależnie od tego, czy mówimy o *Tryumfie woli* czy o teledysku w MTV. Ekran jest przede wszystkim projekcją życia o życiu. Dlatego doprawdy nie mam pojęcia, czy – choć być może – istnieje gdzieś świat ekranów, świat, który nie potrzebuje ludzi do tego, by siebie zrozumieć.

Pozornie gdzieś w tym wszystkim unaoczniamy i zatracamy materialność obrazu. A przecież kiedykolwiek zechcę, mogę podejść do wiszącego czy rozpiętego, jak płótno Rembrandta, ekranu, doświadczyć jego materii, splotu, przejrzystości. Kiedy myślę o ekranie telewizyjnym, zdecydowanie pukam w kineskop, pytając: czy to wszystko, co widzę? Czy to na pewno wszystko? Gdzieś tu ukryta jest lampa kineskopowa, parę włączników i wszechobecny plastik. Pukanie w kineskop ma też pozawizualne znaczenie w dekonstrukcji znaczenia ekranu. Jest nim charakterystyczny dźwięk, będący tu czymś na miarę *Nieszporów Maryjnych* Monteverdiego w *Dzieciatku z Macon* (kolorysty skądinąd) – Petera Greenawaya. To ten dźwięk uderzenia w materię szkła sprawia, że mamy świadomość kontaktu z pośrednikiem poprzedzającym treść. Choć kiedy pojawia się światło, ekran znika, jego przestrzeń wypełnia myśl. Myśl, na którą wyrażam zgodę, bądź też myśl, którą odrzucam.

W ścisłym ujęciu ekran sztuki można by podzielić na dwa, właściwie trzy, dominujące obszary. Jak zaznaczyłem, z punktu widzenia twórcy ekran to medium. Tym samym w najprostszej postaci stanowi fizyczny obiekt podlegający ewentualnemu naddaniu przez twórcę pewnych znaczeń mogących, aczkolwiek warunek ten nie jest wiążący, wykraczać poza jego fizykałność. W myśl teorii reguł syntaktycznych, wewnętrzne relacje między znakami, jak i ich własności (chodzi tu o ekran), ze względu na wzajemne układy odniesienia, zawierają się w aspekcie fizykałnym w ekranie wygaszonym, bądź w mniej restrykcyjnym ujęciu, w ekranie niosącym projekcję pozbawioną treści, jak „szum” niewyregulowanego odbiornika telewizyjnego lub ekspozycja niewywołanej taśmy filmowej.

Dzięki uderzeniu Józefa Robakowskiego przecinakiem w przeświełtleny celuloid z ujęcia syntaktycznego przechodzimy do semantyki ekranu sztuki. Proste

w warstwie ideowej *Impulsatory* Robakowskiego, zasadzając się na materialności ekranu, rozsadzając go, pozostawiając na uboczu niemal wszystkie problemy tradycyjnie przypisywane filmowi, jak najmocniej zaznaczający się brak poczucia kształtu, kadru obrazu⁶, zawłaszczając przede wszystkim światło i ciemność, luminację i fizyczną reakcję ludzkiego oka – powidok. Nie byłoby przesadą wspomnieć o Światłości i Ciemności jako kategoriach humanistyki, zwłaszcza judeochrześcijańskiej, wiążących i eksplikujących ludzką egzystencję jako całość, kategoriach zaanektowanych przez kino już na poziomie technologii. W ujęciu semantycznym ekran, a zwłaszcza to, co za jego pośrednictwem możemy postrzegać, otwiera się na rzeczywistość, zaś on sam – ekran – w tę rzeczywistość się wpisuje.

Trzecim, przynajmniej w teorii najmniej znaczącym dla twórcy, obszarem jest pragmatyka. W logice tym słowem określana jest teoria relacji zachodzących między znakami a ich użytkownikami, jak również przynależnych tym związkom własności. W tym rozumieniu ekranu sztuki twórca nie tylko zdaje sobie sprawę z istnienia odbiorcy jego twórczości, ale również uwzględnia go w procesie tworzenia, bowiem jak powiedział Jurij Łotman: *Każda sztuka w większym lub mniejszym stopniu odwołuje się do poczucia rzeczywistości odbiorców*⁷.

Ekran drugi to ekran konsumpcji

Omówione tu ujęcie konsumpcji dotyczy jej masowej skali, a tym samym roli unifikującej, wynikającej bodajże z samej natury człowieka, w myśl słów Thomasa Mertona: zamiast być sobą – żyjemy poglądami innych ludzi *dwa metry od siebie i oceniając swoje zachowanie...*⁸

Świat, kultura ekranu niemal zawsze ściśle była związana ze sferą komercji. O ile w rzeźbie, malarstwie, grafice łatwo o powstanie dzieła, które dla twórcy nie miałyby konotacji finansowych, o tyle w sztuce filmowej czy twórczości telewizyjnej, zważywszy na ogromne koszty produkcji, bardzo trudno uwolnić się od wymogu opłacalności. Inną, nie mniej ważną kwestią jest fakt, iż niejednokrotnie twórczość taka przyjmuje postać pochlebcy swego widza. Stąd tak wiele krytycznych tekstów powstaje na temat oper mydlanych czy nie grzeszących wielkimi aspiracjami intelektualnymi teleturniejów telewizyjnych, choć, co po wielokroć się podkreśla, produkcja taka spełnia określone, skądinąd bardzo ważne, funkcje społeczne. Kontynuując wątek schlebiana widzowi, chciałbym zapytać, czy zachwycające nas w galeriach obrazy wielkich mistrzów nie powstawały z podobnych pobudek. Jestem jednak daleki od tego rodzaju generalizowania. Nie rozstrzygając tej kwestii do końca, chciałbym jeszcze raz zaznaczyć, iż problem pieniądza jest naturalną częścią kultury ekranu, i przyznać jednocześnie – często zwulgaryzowaną.

Podstawowym, najłatwiej rozpoznawalnym wyznacznikiem ekranu jako konsumpcji jest reklama. Pierwsze filmy reklamowe nakręcono w 1897 roku. Pierwszy kolorowy film reklamowy powstał w 1925 roku w Niemczech, tam też trzy lata później zrealizowano pierwszy udźwiękowiony film reklamowy. Tym samym, jak łatwo zauważyć, rozwój branży reklamowej szedł w parze z rozwojem sztuki filmowej, tworząc coś na kształt filmowej sztuki użytkowej. To brzmi nieco bluźnierczo? Z pewnością, choć bluźnierczo w co najmniej dwojaki spo-

sób. Bowiem odniesienie do sztuki użytkowej dla laureata LIONS ma zabarwienie dyskredytujące, zaś dla świadomego uczestnika tzw. kultury wysokiej – posmak zbytecznej nobilitacji. Niejednoznaczności jest znacznie więcej. Medium, jakim jest ekran, jest na tyle pojemne, że daje możliwości wszelakich odniesień do emocji, przekonań, wartości, przyzwyczajień. Co więcej, nie potrzebuje szczególnie wyrafinowanych technik, by przekazać określoną treść. Często wystarczy, banalizując omawiane zagadnienie, zwyczajnie coś pokazać. Skądinąd jednak, obserwując dokonania typu *product placement* (w tak naturalny sposób wykorzystane na przykład przez firmę BMW w końcu lat 90. w serii filmów z Jamesem Bondem), czy zdecydowaną część sformalizowanych filmów reklamowych w postaci telewizyjnych spotów, odnosi się wrażenie, że to odbiorca, tu rozumiany jako konsument, decyduje o tym, jaki komunikat zostanie do niego nadany. Decydują o tym jego preferencje, kultura, w której się wychował (choć paradoksalnie: kultura, czyli między innymi to, co już widział), marzenia, rozczarowania, to, co może go rozbawić. Miejsce artysty, które przypisałem do ekranu sztuki, w ekranie konsumpcji zajmuje widz.

Omówienie siły oddziaływania i kontrowersji związanych ze współczesnym ekranem wymaga coraz to nowszych ujęć i opracowań, bo ekran ten żyje i rozwija się. Dla niniejszego omówienia ważne jest zaznaczenie jego roli jako part-



Matrix, reż. L. A. Wachowsky (1999) – zdjęcia na neutralnym tle do efektów specjalnych pozwalają nakładać kolejne warstwy obrazu.

nera naszego życia, towarzyszącego nam zarówno podczas wypoczynku, jak i w pracy, za sprawą monitora komputerowego, telewizji, wyświetlacza bankomatu czy telefonu komórkowego. Ekran we współczesnej kulturze masowej jest wszechobecny, zaś przekaz za jego pośrednictwem na tyle pojemny, by sama treść mogła (w pewnych przypadkach) nieść uczucia od obcowania z sacrum po wstręt.

Ekran sztuki i ekrany konsumpcji są niemal tym samym. Różnią się tylko rodzajem intencji wykorzystania i oceną, której podlegają. Jak na teksańskich targach bywała handluje się malarstwem, podobnie ekran jest miejscem starcia różnych koncepcji medialnego świata. Wynika to z tego, iż ekran, wspominając takie osoby jak Georges Méliès, od swych początków nie był przyporządkowany jednemu tylko stanowisku czy celowi.

Jeśli mówić o różnicach, można by zaznaczyć między innymi, iż ekran konsumpcji różni się od ekranu sztuki tym, że nie pozwala sobie na zbyt rozległy margines niezrozumienia. Jakie to niesie konsekwencje w kontekście kultury masowej? Łatwo się domyślić. To nie ekran jest sztuką. On może tylko pozwolić na obcowanie z nią bądź tworzenie. Paradoksalnie jednak ekran konsumpcji wykracza poza zastosowany tu schemat. Mianowicie ekran (jako fizyczny obiekt) można kupić, zaś sztuki, rozumianej jako tryumf myśli, nabyć przed jej projekcją nie sposób.

BOGUSŁAW DZIADZIA

¹ U. Buse, *Der nackte Untertan* „Der Spiegel” 27/1999.

² W USA powstała firma oferująca takie usługi, jednak na zasadach komercyjnych.

³ Cyt. za: B. Smart, *Postmodernizm*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1998, s. 38.

⁴ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 114

⁵ G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, tłum. O. Kubińska, Warszawa 1999, s. 14.

⁶ Projekcje zazwyczaj odbywają się w maksymalnie zacienionych salach, co w niezwykle sposób potęguje wrażenie braku granic obrazu.

⁷ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, Warszawa 1983, s. 48.

⁸ Cyt. za: A. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędrcy*, tłum. M. Kuźniak, Pusty Obłok, Warszawa 1991, s. 34.