

TOMASZ FERENC, BOGUSŁAW SUŁKOWSKI
Uniwersytet Łódzki

FOTOGRAFIA I TELENOWELA — DWA PRZYKŁADY KONSTRUOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Współcześnie estetyką najbardziej wpływową jest wciąż postkantowska estetyka czystego smaku: bezpojęciowego, bezinteresownego materialnie, psychologicznie i etycznie, skupionego na formie przekazu i wolnego od kojarzenia przedstawienia artystycznego z rzeczywistością zewnętrzną. Jest jednak oczywiste, że dzisiejsze przekązniki, takie jak fotografia, film i telewizja, są mediami ze swej natury właśnie interesownymi, grającymi na emocjach i na ambiwalencji granic między fikcją a rzeczywistością. Filozofowanie w kwestii takich przekązników tyczy zatem dwu aspektów: po pierwsze, niejasny jest techniczny walor samego przekąznika jako aparatu formującego, ale i deformującego obraz rzeczywistości, po drugie, z punktu estetyki postkantowskiej niejasna jest też kwestia, czy ten przekąznik emituje treści podpadające w swej gatunkowej naturze pod definicję sztuki. Trudności obu rodzajów rozważymy na przykładach skądinąd raczej odległych: fotografii i telenoweli. Filozofowanie w kwestii czystości gatunkowej mediów technicznych nie jest dla socjologa czynnością bezinteresowną. Na kwestie na razie nie rozwiązane drogą analizy teoretycznej socjolog może rzucić nowe światło przez empiryczne badania świadomości potocznej widzów i odbiorców.

Jedna tylko idea estetyki postkantowskiej pozostaje istotna zarazem w odniesieniu i do dzisiejszych przekązników medialnych, i do współczesnych treści masowych. Dobry gust, według Kanta, nie mógł być zainteresowany pytaniem o realne istnienie przedstawianego przedmiotu, smak nie barbarzyński kontemplanować miał formalne piękno rzeczy przedstawionej. Dziś na naszych oczach rozwija się rzeczywistość wirtualna, rozwija się wielkie simulacrum, reprodukcje mechaniczne czegoś podlegają takiemu opracowaniu, które uśmierca oryginał. Obrazy, ikony i narracje oznaczają już tylko same siebie i są coraz mniej przeźrocyste dla realnego świata. Opowiadane masowo narracje i fa-

Adres do korespondencji: socsztuk@uni.lodz.pl

buły są hiperrealistyczną symulacją rzeczywistości, ale nie są istotną próbą odzwierciedlenia tej rzeczywistości. Nowe media wdrażają odbiorcę w praktykę analizy semiologicznej (językowej), odbiorca zaś wciąż powraca do postawy semantycznej, choć coraz bardziej zacierają mu się granice fikcji i rzeczywistości, tego, co znaczące, i tego, co oznaczane. Zatrzymując się na reprodukcji czegoś, czego realnie nie ma, nowe media mimo to nie uczą odbiorcy postrzegać przedstawienia bezinteresownie w jego walorach formalnych.

RZECZ O FOTOGRAFII

W rozważaniach o naturze fotografii trzeba postawić pytanie o realizm i konwencje. Wiara w prawdziwość obrazu fotograficznego jest mocno ugruntowana i w jakimś sensie stanowi to rezultat pozytywistycznego myślenia o fotografii. Od początku traktowana była ona jako medium wysoce realistyczne. Przemawiają za tym dwa argumenty: pierwszy to przyczynowy związek obrazu ze światem, czyli bezpośrednie kopiowanie natury, drugi to podobieństwo budowy aparatu fotograficznego i oka (Wright 1997, s. 24). Wyjaśnianie działania oka na wzór *camera obscura* ma długą tradycję, ale i określone konsekwencje. Między innymi przyczyniło się do pokutującej wiary w obiektywność obrazu fotograficznego. Jednakże teoria obrazu powstającego na siatkówce jako podstawy percepcji wzrokowej od lat sześćdziesiątych XX wieku spotyka się z coraz silniejszą kontrą, na przykład w pisamach Jamesa Gibsona.

Gibson jest przekonany, że nowa teoria percepcji jest możliwa. Proponuje ekologiczne podejście do percepcji wzrokowej. W uproszczeniu chodzi o to, że percepcję trzeba badać całościowo i tylko wtedy, gdy przedmiot badania znajduje się w swoim naturalnym otoczeniu. Gibson podważa wszelkie laboratoryjne próby badania percepcji, które poprzez sztuczność sytuacji z góry skazują badacza na błędne wyniki. Percepcja jest procesem, podczas którego podmiot eksploruje środowisko, kumuluje informacje, jest aktywny. Teoria Gibsona jest tutaj ważna jako alternatywa dla „postrzegania fotograficznego”, które zgodnie z pozytywistyczną teorią wyjaśniało pełny realizm zdjęć. Jeśli zatem zaakceptujemy odmienną teorię percepcji, to jako pewnik będziemy musieli przyjąć konwencjonalność fotografii. Gibson, podobnie jak Eco, twierdzi, że fotografia reprodukuje tylko część optycznej struktury otoczenia. Przykładem konwencjonalności fotografii jest ujmowanie ruchu przez rejestrowanie rozmazań i poruszeń obrazu. Zdaniem Gibsona, ruch w naturze percypowany jest natychmiast, na zdjęciach natomiast poprzez kontekst, położenie obiektów względem siebie, z obrazów wielokrotnych lub poprzez konwencje obrazu rozmazanego (zob. Wright 1997, s. 30).

Niektórzy konwencjonalniści twierdzą, że fotografia jest językiem i rządzi się podobnymi jak język prawami. Angielski krytyk i artysta Victor Burgin (1982) wykorzystuje teorię języka de Saussure’a. Używa on pojęcia „kompetencja fotograficzna”, wzorowanego na pojęciu kompetencji językowej. Postuluje się także

koncepcją znaczącego i znaczonego, denotacji i konotacji, systemu i syntagmy. Wszystko te terminy można, jego zdaniem, odnieść do fotografii. Wspomniany wcześniej Umberto Eco (1982, s. 33) pisze: „teoria fotografii analogicznej do rzeczywistości została porzucona nawet przez tych, którzy kiedyś ją podtrzymywali — wiemy, że do rozpoznawania obrazów fotograficznych potrzebny jest trening”. Znak ikoniczny, jakim może stać się fotografia, reprodukuje warunki widzenia optycznego, ale — co podkreśla Eco (1982, s. 32) — tylko niektóre. Dlatego potrzebujemy kodów rozpoznania, aby móc czytać fotografię (znak ikoniczny także jest w pewnym stopniu konwencjonalny, jak dowodzi Eco w *Pejzażu semiotycznym*).

Przez dziesiątki lat parafraza słynnego zdania Stendhala o powieści jako „lustrze, które przechadza się gościńcem” odzwierciedlała pewien sposób myślenia o fotografii. Zdaniem Eco, fotografia jedynie imituje obraz lustrzany, z lustrem mając niewiele wspólnego. Jest to zupełnie inna kategoria zjawisk. „Fotografia może kłamać. Zdajemy sobie z tego sprawę, nawet kiedy przyjmujemy naiwnie, nawet fideistycznie, że mówi ona prawdę” (Eco 1999, s. 97). Fotografia nie może być już postrzegana jedynie jako bezpośrednie i prawdziwe odzwierciedlenie rzeczywistości. Jednym z bardziej skrajnych konwencjonalistów jest Allan Sekula (1982, s. 84), utrzymujący, że „znaczenie fotografii, jak każdego innego komunikatu, jest nieuchronnie przedmiotem kulturowego definiowania”. Podjął on próbę zdefiniowania i krytycznego ustosunkowania się do dyskursu fotograficznego, który rozumie jako „kontekst wypowiedzi, warunki, które ograniczają i wspierają jego znaczenie, które determinują jego semantyczny cel” (tamże). Taka definicja implikuje to, że fotografia jest rodzajem wypowiedzi. Aby była czytelna, zawsze wymaga kontekstu.

Jako dowód na to, że do prawidłowej percepcji fotografii potrzebne jest przygotowanie, zwykle przywoływane jest doświadczenie Melville’a Herskovitsa (Sekula 1982, s. 85; Wright 1997, s. 29). Pokazywał on Buszmence zdjęcie jej syna, ale dopóki nie wskazano jej pewnych szczegółów nie była ona w stanie rozpoznać sfotografowanej twarzy. Wynika to zapewne z tego, iż owa Buszmenka pochodzi z kultury, w której nie stosuje się przekształcania trójwymiarowego świata w dwuwymiarowe obrazy. Herskovits wysunął wniosek, że „można traktować fotografię tak, jak my to robimy, jako arbitralną konwencję językową, której nie podzielają wszystkie ludy” (cyt. za: Wright 1997, s. 24). Dość szybko jednak owa Buszmenka zyskała zdolność rozpoznawania tego, co przedstawia zdjęcie. Wniosek, jaki stawia Sekula, jest oczywisty — umiejętność czytania fotografii jest wyuczona. Jednak w naszej kulturze już od tak dawna jesteśmy obeznani z realistycznym obrazem, że musieliśmy posunąć się do eksperymentów, aby to sobie uświadomić. Obraz fotograficzny jest dla nas naturalnym, rozpoznawalnym językiem, czyli systemem znakowym. „Jeśli jednak zaakceptujemy fundamentalną przesłankę, że informacja jest wynikiem kulturowo zdeterminowanych relacji, to nie będziemy już mogli przypisywać fotografii wrodzonego czy uniwersalnego znaczenia [...]. Żądanie wrodzonego

znaczenia fotografii — to sedno skonstruowanej iluzji prawdy fotograficznej” (Sekula 1982, s. 86). Wszystkie fotograficzne komunikaty odwołują się albo do mitu symbolizmu, albo do mitu realizmu. Ta binarność popularnie nazywana jest opozycją między fotografią artystyczną a dokumentalną. Każde zdjęcie w każdym poszczególnym akcie czytania zbliża się, w zależności od kontekstu, w stronę bądź jednego, bądź drugiego pola znaczeniowego, w stronę jednego z mitów. Jest to także opozycja między fotografem jako świadkiem a fotografem jako prorokiem. Poważnym błędem jest identyfikowanie zdjęć dokumentalnych z realizmem (Sekula 1982, s. 108). Sekula (1982, s. 87) nie neguje tego, że obraz fotograficzny jest znakiem, ale ponadto jest on intencją przesłania wiadomości, którą cechuje tradycyjna retoryka. Prawdziwa natura fotografii jest całkowicie konwencjonalna, a badać ją powinna historycznie ugruntowana socjologia obrazu. Podobnie podejście reprezentuje Norman Goodman (zob. Wright 1997, s. 28). Jego zdaniem, wszelkie przedstawienia fotograficzne są tak dalekie od naszej bezpośredniej percepcji rzeczywistości, iż możemy je traktować jedynie jako w pełni konwencjonalne. Fotografia jawi się nam jako realistyczna dzięki wyuczeniu, przyzwyczajeniu odbiorcy czy odpowiedniemu dekodowaniu, jak powiemy w terminologii Stuarta Halla.

Frank Webster (1980, s. 153) z kolei twierdzi, że fotografia jest radykalnie różna od języka, ale mocno zakorzeniona w świecie symboli. Jego zdaniem, fotografia potrzebuje kultury, poza którą nie może efektywnie funkcjonować, ale jednocześnie w pewien sposób jest w stosunku do niej autonomiczna. Jej wyjątkowość polega właśnie na mechanicznej reprodukcji, która zapewnia p o j e m n o ś ć nieosiągalną dla żadnego innego systemu komunikacji. Odmienność fotografii od języka polega na stopniu abstrakcyjności. Rozumienie języka zawsze jest interpretowaniem, podczas gdy oglądanie zdjęć ogranicza się do rozpoznania tego, co istniało w prefotograficznej rzeczywistości (Webster adaptuje tradycyjne semiologiczne rozumienie pojęcia ikony). A zatem paradoks fotografii polega na, że jest ona jednocześnie naturalna i nie wymagająca interpretacji oraz symboliczna (lub n i e n a t u r a l n a), czyli uzależniona od kulturowych konwencji i zasobu wiedzy odbiorców. Zdjęcia są otwarte na wiele odczytań, dlatego pojawia się potrzeba słów, które nadadzą im właściwe (porządne) znaczenie, w tym sensie fotografia nigdy nie wyzwoli się od wpływów języka. Webster twierdzi zatem, że istnieje taki poziom fotografii, który jest naturalny, a dopiero interpretacje czynią ją symboliczną i wieloznaczną. W takim rozumieniu percepcja fotografii nie różni się od percepcji świata rzeczywistego, który pod wpływem ludzkiego s p o j r z e n i a nabiera znaczenia, tracąc neutralność.

Kwestionowanie jakiegokolwiek relacji między fotografią a rzeczywistością wydaje się równie bezpodstawne jak bezwarunkowe przekonanie o jej realistycznym charakterze. „Nowe teorie percepcji wskazują na fotografię jako na szczególny system przedstawienia, który posługuje się zarówno konwencjami, jak i zgodnością z wydarzeniami, czy też rejestrowanym otoczeniem” (Wri-

ght 1997, s. 31). Niewątpliwie przezroczystość fotografii przestała być już dogmatem. Zmiany w rozumieniu obrazu fotograficznego polegają na tym, że nie dyskryminuje się już go jako narzędzia, które może służyć w badaniach socjologicznych czy antropologicznych, pomagają jednak lepiej poznać jego ograniczenia. Świadomość kulturowych determinantów, jakim wszyscy podlegamy, pozwala nie patrzeć na fotografię jako na obiektywny dokument. I może to, paradoksalnie, pozwala nam wydobyć więcej informacji z każdego zdjęcia.

Przytoczone zostały tutaj teorie percepcji, co miało służyć chociażby pozbieżnemu ukazaniu złożoności problematyki recepcji fotografii. Czy raczej mają konwencjonalisci, tacy jak Sekula lub Eco, czy ci, którzy wierzą w realizm fotografii, jak chociażby Susan Sontag, Roland Barthes czy Alfred Ligocki, który utrzymuje, że: „Fotografia jest wizualnym dokumentem o ontologicznym autentyzmie [...] Fotografia stawia nas przed autentycznymi zjawiskami rzeczywistości” (Ligocki 1990, s. 34). Czy fotografia jest konstruowaniem rzeczywistości, czy jej odbiciem? Czy możliwa jest obiektywna fotografia? Te pytania ciągle nie uzyskały ostatecznych odpowiedzi. Stojąc przed takimi dylematami, zbliżamy się do problematyki filozoficznej, dotyczącej natury rzeczywistości, ale także do zagadnień czysto fizjonomicznych, związanych z funkcjonowaniem wzroku, a wreszcie psychologicznych, odnoszących się do sposobów percepcji obrazów. Dodatkową komplikację wnoszą współczesne zmiany technologiczne, coraz powszechniejsze zastosowanie zapisu cyfrowego. Wszystko to znowu oddala nas od odkrycia ontologicznego statusu fotografii.

Obrazy o mechanicznej genezie znajdują się zatem gdzieś na pograniczu konwencji i realizmu, implikuje to konkluzję o niejasnym ich statusie. Z całą pewnością nie są one przezroczyste względem rejestrowanej rzeczywistości, ale nie są też fikcyjne. Wszystko to zmusza do zastosowania specyficznej perspektywy w odniesieniu do różnych gatunków fotografii. Zasadnicza siła obrazów technicznych (zarówno ruchomych, jak i stabilnych) tkwi w silnym, ontologicznym zakorzenieniu tychże w rejestrowanym przez nie świecie.

Wraz z narodzinami obrazowania cyfrowego nastąpiło jeszcze głębsze zatarcie granic między obrazem a rzeczywistością. „Współczesna ikonosfera wykształciła nowe, nieznane wartości, gdzie iluzja jest postrzegana jako stan wiarygodności, a rzeczywistość stała się zupełnie iluzyjna” (Jodłowski 2002, s. 64). Rozważania na temat konwencjonalności fotografii tradycyjnej w przypadku obrazów cyfrowych należy rozbudować o problematykę wirtualizacji obrazu. Komputer, nowy pośrednik między momentem rejestracji a efektem finalnym — obrazem, pozwala na nieograniczone przekształcania, z możliwością zachowania pełnego złudzenia realności. Tym samym obraz cyfrowy, jak nigdy dotychczas fotografia, stał się bytem niemalże samoistnym, którego związek z rzeczywistością prefotograficzną może być już bardzo niewielki.

RZECZ O TELENOWELI

Porzucając wywody o technicznej naturze tego czy innego przekąźnika, zapytajmy o treści emitowane przez media techniczne. Czym narracje w telenowelach różnią się w swej istotnej strukturze od fabuł artystycznych? Czy fikcje masowe są tylko imitacją sztuki, imitacją życia, czy też są zupełnie innym, nowym gatunkiem? Podczas gdy teoretycy, jak Bernard Rosenberg, Ernest van den Haag, Clement Greenberg, Theodor Adorno, Max Horkheimer, a później Pierre Bourdieu, studiowali sztukę masową z intencją dyskryminującą, to współcześni filozofowie kultury, jak analityk Noel Carroll czy pragmatyk Richard Shusterman, zestawiają tamte historyczne argumenty z nową intencją obrony tożsamości gatunkowej tzw. sztuki masowej. Spór między stronami dotyczy trzech kwestii: autonomii formalnej artefaktu, jego bezinteresowności (w rozumieniu Kanta) oraz mechanizmów odbiorczej percepcji i interpretacji artefaktu.

Sztuka wysoka prezentuje twory skomplikowane konstrukcyjnie i formalnie, produkcje masowe zaś, zdaniem ich krytyków, są proste, często prymitywne formalnie. W związku z tym w narracjach masowych, w telenowelach małą rolę odgrywa intertekstualność, nie żąda się tu od odbiorcy erudycji pozwalającej na porównanie konkretnego utworu z innymi utworami, stylami i tradycjami. Potrzebna jest erudycja innego rodzaju, ale czy ma ona wywodzić się z realnej obserwacji społecznej? Czy telenowela bada rzeczywistość społeczną? Umberto Eco nie waha się wiązać ze sztuką masową nadziei przeniesionych z gruntu sztuki wyrafinowanej. „Ważne jest nie to, co zostało przedstawione, lecz to, w jaki sposób zostało to przedstawione. Czy można oczekiwać, że tak samo odczytywane będą seryjne twory telewizyjne? Czy powstanie nowa publiczność, obojętna na treść opowiadanych historii (już przecież znanych), która rozsmakuje się jedynie w powtórzeniach i ich mikroskopijnych modyfikacjach? Dzisiaj widz płacze jeszcze (niestety), przeżywając cierpienia teksaskiej rodziny” (Eco 1993, s. 354). Tę nadzieję filozofa, że telenowela stanie się formalnym warsztatem rozwijającym u widza zdolność semiotycznej innowacji, możemy nazwać postmodernistyczną utopią. Socjolog sztuki gromadzi obszerną dokumentację realnych, potocznych odbiorów fikcji i narracji masowych i na tej podstawie ma prawo powątpiewać w potencjalną zdolność fikcji masowych do kierowania naszej uwagi nie na „co”, lecz na „jak”. Formalizm przekazów popularnych z natury rzeczy musi być powściągany przez potoczne zainteresowania i emocjonalne nastawienia publiczności. Umberto Eco obstaje jednakże przy przekonaniu, iż intertekstualność oraz autotematyczność mają taką samą naturę w sztuce wysokiej i w sztuce masowej.

Inną przesłanką odróżniającą rzecz popularną od sztuki prawdziwej jest odmienne użycie metafory. José Ortega y Gasset zwracał uwagę, iż dawniej metafora służyła w sztuce jako ozdobnik, jako chwyt poetyzujący rzeczywistość, oddzielający *sacrum* od *profanum*. Dopiero w sztuce współczesnej całe dzieło bywa jedną, wielką metaforą. Masowe fikcje fabularne zaś przeciwnie —

cechują sensy literalne, metonimiczne. Nawet bez obszernych badań społecznych nad odbiorem fabuł metonimicznych, takich jak telenowela, możemy jednakże przypuszczać, że to faktyczny, empiryczny odbiorca decyduje w ostatecznej instancji o stopniu zmetaforyzowania swego aktu recepcji. Podczas gdy odrzucamy utopię Umberta Eco w sprawie intertekstualności w odbiorze narracji popularnych, nieco mniej zdecydowanie wypowiadamy się w kwestii granicy metafory i metonimii w masowych postawach odbiorczych. Ciągąca się latami opowieść o pewnej rodzinie bywa jakąś metaforą losu ludzkiego, z fałszywej i doraźniej dosłowności może rodzić się sens nadbudowany.

Dyskusja na temat formalnych jakości przedstawienia nie wydaje się najważniejsza w odniesieniu do telenoweli. Bezpojęciowy kontemplacyjny formalizm przedstawienia u Kanta dotyczył piękna przyrody oraz obrazu, niekoniecznie zaś fabuł. Na gruncie sztuk fabularnych fikcyjna treść jest nieodłączna od intencjonalnej formy przedstawienia. Jak dosadnie pisał Witkacy, forma to nie nocnik, który pomieści każdą treść, treść jest także formą. Dawniejsi krytycy prymitywnych form sztuki masowej często atakowali zasadniczą stereotypizację wątków i treści przekazów tego gatunku. W telenoweli brak formalnej komplikacji przedstawienia kompensowany jest silną uczuciowością, sztuka masowa bywa często inżynierią emocjonalną w sferze uczuć najbardziej powszechnych. Wszechkulturowe emocje: miłość, nienawiść, strach, obrzydzenie, zaskoczenie, zanurzone są tu w życiu pozornie codziennym, jest to epika nie sięgająca poziomu epiki, jest to hiperrealizm bez prawdziwego realizmu. Sztuka wysoka jest tworzona przez osobowości artystów uwikłanych w proces szczerej eksploracji samych siebie. Sztuka popularna nie daje możliwości pełnej samoprezentacji artysty. Sztuka prawdziwa bada i docieka istoty uczuć ludzkich nigdy do końca nie zdefiniowanych, tymczasem narracje masowe wskazują na dawno rozpoznane zetykietyzowane uczucia: „on zazdrości”, „on ją kocha potajemnie”, „on chce się zemścić”, „ona tęskni za nim” itp. Etykietowanie wystarcza samo w sobie, mamy do czynienia ze znakami-sygnałami bez odniesienia do zróżnicowanej rzeczywistości uczuć ludzkich. Etykietuje się tu i symuluje stany emocjonalne na użytek wirtualnego świata telenoweli.

W koncepcji dzisiejszych postkantystów estetycznych słuszne przeżycie opiera się na postawie kontemplacyjnej, na nieżyciowej bezinteresowności. Oczywiście, sztuka masowa nie kształtuje postawy bezinteresownej kontemplacji przedstawień, przeciwnie, gra ona głównie na życiowych psychicznych, moralnych i materialnych motywacjach odbiorcy. Można grać na tych potrzebach nie odwołując się wcale do uczuć prawdziwych, trudnych do nazwania i opisanie. Masowy pęd do przeżywania zaprzecza „czystemu gustowi” interpretowanemu jako przeżycie bezinteresowne. Sztuka nie musi być biegunem bezinteresowności, autoteliczności i samocelowości, może nim być także zabawa, zachowanie ludyczne, i w istocie masowe fikcje fabularne nakierowane są na rozrywkę.

Zarzut kształtowania pasywnych postaw odbiorczych, zarzut sprzyjania bierności intelektualnej wysuwany wobec sztuki masowej pochodzi z rozleglejszej sfery całej masowej kultury. Jednakże obrońcy swoistości kultury masowej zaprzeczali pasywności widza i czytelnika masowego, posługując się argumentacją cybernetyczno-fizjologiczną. Zdaniem Marshalla McLuhana, telewizja, zimny środek przekazu, aktywizuje nasze struktury mentalne i przekształca postrzeganie linearne w mozaikowe. Byron Reeves i Clifford Nass wykazali, że nowe media pobudzają nas interakcyjnie. Richard Shusterman i Noël Carroll podtrzymują tezę, iż dzieło sztuki masowej wymaga aktywności nowego rodzaju, bardziej emocjonalnej niżli intelektualnej, jak w przypadku serialu, bardziej somatycznej, jak przy słuchaniu rocka, kiedy to zlewamy się potem z powodu nadmiernej aktywności fizycznej. Argumentacja fizjologiczna wydaje się ostatnim okopem obrońców sztuki masowej, to przesunięcie akcentu z procesów poznawczo-intelektualnych na fenomen uczuć bądź fizjologii nie może być zlekceważone.

Sztuka masowa poczęła wykorzystywać do swych celów systematyczne badania publiczności i badania frekwencyjne. W Ameryce sprawdza się na bieżąco, dwa razy w tygodniu, sprzedaż *pulp fiction* w 3000 miejsc i reaguje dodrukami. Spadek w badaniach frekwencji o 2% może być przyczyną zaprzestania emisji telenoweli (Fowles 1992, s. 90). Tylko z pewną przesadą można powiedzieć, że właściwym autorem scenariusza telenoweli jest widz siedzący w fotelu i manipulujący pilotem. Dla Nöela Carrola uczucia są cementem spajającym masową publiczność z przedmiotem konsumpcji, jakim jest fabularna narracja. Uczucia przyklejają widza i słuchacza do opowiadanej historii, mają funkcję ogniskowania uwagi i mobilizowania spostrzegawczości. Kiedy dyskutujemy kwestię wpływu narracyjnych fikcji na emocje odbiorcy, nie można pominąć mechanizmu psychicznej, podmiotowej identyfikacji. W filmie identyfikacja ma dwa przebiegi; najpierw aktor identyfikuje się z postacią scenariusza, później odbiorca identyfikuje się z aktorem. Pojęcie identyfikacji jest osadzone w psychoanalitycznej teorii przeżycia zastępczego i sublimacji w kulturze. Tyle że te ostatnie dziedziczyły jeszcze coś z Arystotelesowskiej *katharsis*, podczas gdy identyfikacja opisywana przez dzisiejszych teoretyków telenoweli jest jak najdalsza od klasycznej *katharsis* z jednej strony i późniejszych psychoestetycznych teorii wczucia lub wczuwania się z drugiej. Kiedy teoretycy telenoweli używają słowa *katharsis*, myślą o zbyt wielu kwestiach naraz. Edgar Morin uznał, że głównym sposobem uczestnictwa uczuciowego w filmie jest złożony mechanizm projekcji-identyfikacji. Projekcja jest rzutowaniem podmiotowości na świat zewnętrzny, przypisywaniem fikcyjnemu bohaterowi własnych cech i uczuć. Identyfikacja przeciwnie — jest wchłanianiem świata, wcielaniem samego siebie w otoczenie. W telenoweli estetykę sensu zastąpiła estetyka uczucia. Projekcje-identyfikacje artysty, urzeczowione w dziele, pobudzają projekcje-identyfikacje odbiorcy. W rezultacie pytamy sami siebie, czy jesteśmy widzami czy uczestnikami scen realistycznych, czy gramy psychodramę. Widz już

nie potrafi obejrzyć filmu, potrafi go tylko odczuwać. Kultura masowa, stawiając nas w pozycji bezczynnego widza, wywołuje neurozę — wciąż przyspiesza krążenie projekcji–identyfikacji.

Jean Baudrillard mówi jeszcze dosadniej o współczesnych mediach. Udawanie, naśladowanie rzeczy realnych nie jest tym samym co symulowanie. Rzecz jednak w tym, że dzisiejsze media to sfera symulacji, a nie naśladowania. „Ktoś, kto udaje chorobę, po prostu kładzie się do łóżka i przekonuje, że jest chory. Ktoś, kto symuluje chorobę, wywołuje u siebie jej pewne objawy” (Baudrillard 2002, s. 630). Tymczasem obrońca pop kultury Noël Carroll nie przecenia niebezpieczeństwa udawania, identyfikacja nie jest dlań niebezpieczna, bo w istocie jest niemożliwa: „Identyfikacja z fikcyjnym bohaterem nie wyjaśnia podstaw naszej uczuciowej reakcji na fikcję. My nie identyfikujemy się z fikcyjnymi charakterami. Jesteśmy na pozycjach obserwatorów, nie stajemy się czynnym elementem opowiadania. Przedmioty naszych stanów emocjonalnych zwykle różnią się od przedmiotu stanów emocjonalnych postaci z opowiadania” (Carroll 1998, s. 261). Kiedy widzimy bohatera w niebezpiecznym zaułku nieoświetlonego miasta, nie boimy się osobiście, lecz przyglądamy się jego obawom, boimy się o niego, nie o siebie. Nie symulujemy uczuć fikcyjnej postaci i nie identyfikujemy się z nią. W ten sposób komentuje rzecz całą miłośnik mediów elektronicznych, skądinąd człowiek czytający, co być może zapewnia mu większe poczucie rzeczywistości. Zapewne większość widzów telenoweli dostrzega jeszcze różnicę między symulacją a realnością, między wirtualnością a realnością, ale w miarę ponawiania aktów odbioru różnica ta staje się coraz mniejsza. I to jest dzisiejszy fenomen kulturowy. Jeszcze w XIX wieku zagorzałe czytelniczki romansów były co i rusz przywoływane przez mężów do rzeczywistości, dzisiaj upowszechnia się polityczna poprawność.

Mamy tu do czynienia ze sporem podobnym do tego, który dotyczy nieruchomego obrazu fotograficznego. Czy do identyfikacji potrzebne jest przekonanie o istnieniu realnego przedmiotu odniesienia, czy aby identyfikować się z przeżyciami człowieka na fotografii, musimy wiedzieć o nim coś wykraczającego poza oglądany obraz? Czy brak poczucia realności przedmiotu odniesienia wyklucza identyfikację, stawiając nas w roli jedynie obserwatora? Studia nad masowymi audytoriami telenoweli znajdują identyfikacje doprawdy zadziwiające. Serial z życia amerykańskiego milionera uczy dziś polskiego robotnika, jak walczyć o swe sprawy w pracy, interakcje sentymentalne kobiet i mężczyzn w naszym kraju kształtowane są na wzorach odrażających mężczyzn z telenoweli latynoamerykańskiej, Aborygeni obserwują z radością, jak na westernie ciemnoskórzy mordują białych. Identyfikacje kultury masowej pasożytują na zadziwiającym roztargnieniu odbiorcy pomijającego epickie realia, pomijającego konkrety społeczne, kulturowe, liczy się tylko to, co najważniejsze — charaktery i uczucia oraz interakcje międzyludzkie. Zdarza się, że widz-korespondent radzi listownie fikcyjnej postaci, aktorce znanej mu tylko z telenoweli „czy ty nigdy nie pomyślałaś, żeby zostać aktorką?”. Podsluchując w tramwaju

kobietę streszczającą koleżance ostatni odcinek serialu zauważamy, że postaci fikcyjne obdarza ona nazwiskami rzeczywistych aktorów. Pewien aktor amerykański otrzymuje listy od widzów z instrukcjami, jak poprawnie podlewać trawnik, innemu aktorowi grającemu życiową ofertę prawdziwi złodzieje oddali w barze portfel i wyprowadzili w bezpieczne miejsce. Zdawało im się, że grają w telenoweli (Harrington, Bielby 1995, s. 57).

Przypadek graniczny to sytuacja, gdy śmiertelnie chora aktorka gra rolę umierającej, a potem w tym samym czasie znika i z serialu, i ze świata doczesnego. Tak było w *Klanie*, nieśmiertelna fotografia aktorki pozostała w zwiaśnięciu serialu na zawsze. Dziadek ze *Złotopolskich* jest odwiedzany w szpitalu jeszcze przez rok po faktycznej śmierci aktora. Dla widza to dowód, iż fikcja przeniknięta jest realnością, że znaczące i oznaczane jest tożsame. Nie tylko podwójna śmierć, w życiu i na ekranie, jest punktem granicznym wirtualizacji telenoweli. Podobnie ekranowa cięża, gdy łączy postać ekranową i tę z rzeczywistości. Tę nierozdzielność na ekranie i w życiu niezwłocznie ujawniają „tęczowe” czasopisma dla kobiet.

Kilka okoliczności sprzyja zacieraniu w telenoweli granicy między fikcją i rzeczywistością. Na Zachodzie aktorzy telenoweli są często przypisani kontraktem tylko do jednej kilkuletniej roli. Widzowie oglądają to wcielenie, zdawałoby się, od zawsze, aktor starzeje się, czasem umiera, nie wypadając z roli, jego kryzysy, tragedie, radości są rozciągnięte w realnym czasie. A wreszcie, co nie dość często jest podkreślane, pośpieszna produkcja telenoweli sprzyja temu, by część dialogów, a nawet niektóre zachowania, reżyserowała spontaniczna osobowość aktora, ekonomia sprzyja tu sprzedawaniu siebie, własnych doświadczeń. W telenoweli nie zawsze aktor wchodzi w buty charakteru, czasem charakter chodzi w butach aktora.

KONKLUZJE?

Eksploatująca nowe techniki sztuka masowa przy całej swej absurdalności światopoglądowej jest drobiazgowo realistyczna w przedstawieniach i obrazach. To sprzyja zacieraniu granic i ontycznemu przenikaniu. Fotografia, ugruntowana na ilustracyjnym chwytności, dzięki cyfryzacji rozwija zawsze jej przypisywaną zdolność kreowania nowej rzeczywistości. Na opisanych dwu, zdawałoby się, odległych przykładach fotografii i telenoweli obserwujemy fenomen „estetycznego nieodróżniania”. Gdy widz w znacznym stopniu nie odróżnia fikcji od rzeczywistości, fotografii od dokumentu, roli od sytuacji, granej postaci od osoby aktora, powstaje mimetyczne nierozróżnienie i nieodróżnianie w percepcji. Odbiorczej, percepcyjnej jedności prawdy nie komplikują pytania o to, jak wyreżyserowane wydarzenia mają się do intencji scenariusza, jak aktor wywiązuje się z powierzonej mu roli, jak konkretna fotografowana rzecz została skadowana, czy pokazana fotografia ma zewnętrzną podstawę ontyczną? W hermeneutyce współczesnej ten brak rozróżnienia, brak

odróżnienia wykonania od esencji, intencji dzieła jest uznawany za doświadczenie odbiorcze jedynie możliwe, a nawet właściwe. „Święto istnieje tylko o tyle, o ile jest świętowane”, gra istnieje tylko, gdy jest grana (Gadamer 1993, s. 135).

Fotografia jest równocześnie fikcją i rzeczywistością, sztuką i dokumentem, często chce być tylko znakiem samej siebie. Znak jest tożsamy z oznaczanym, w dzisiejszej kulturze jest coraz więcej ikon nieprzeźroczystych dla odniesienia. Metaforę dzieła sztuki — gry, święta istniejącego tylko poprzez akt jego świętowania — Hans-Georg Gadamer stworzył na użytek sztuki prawdziwej, by z intencją skierowaną przeciw estetyce Kanta opisać trafną postawę percepcyjną. Dzieło sztuki, artefakt kulturowy rodzi się w interakcji z interpretatorem, nie ma go wcześniej, odbiorca toczy grę dyktowaną regułami tego artefaktu. Fenomenologicznie zagadkę fikcyjnych bytów literackich studiował na gruncie polskim Roman Ingarden. Gadamer dożył czasów, gdy sztuka masowa i media techniczne poczęły wytwarzać rzeczywistość wirtualną i symulakra pozbawione referencji. Ale filozof ten nie zdążył już skomentować granicy między zasadą nieodróżniania w sztuce prawdziwej a rzeczywistością wirtualną w sztuce masowej i w mediach technicznych. Zespolenie realności z symulacją w kulturze masowej musi być jednak w swej istocie czymś innym niżli nieodróżnianie w sztuce prawdziwej.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., 1994, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
- Baudrillard Jean, (2002), *Precesja symulaków*, tłum. Tadeusz Komendant, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, Maryla Hopfinger (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 1984, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tłum. Richard Nicke, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Burgin Victor, 1982, *Photographic Practice and Art Theory*, w: Victor Burgin (red.), *Thinking Photography*, Macmillan, London.
- Carroll Noël, 1998, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon–Oxford University Press, Oxford–New York.
- Eco Umberto, 1982, *Critique of the Image*, w: Victor Burgin (red.), *Thinking Photography*, Macmillan, London.
- Eco Umberto, 1993, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, w: *Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Mirosław Pęczak (oprac.), „Wiedza o kulturze”, cz. 4, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Eco Umberto, 1999, *Czytanie świata*, tłum. Monika Woźniak, Znak, Kraków, rozdz. „O zwierciadłach”.
- Fowles Jib, 1992, *Why Viewers Watch: A Reappraisal Effects of Television*, Sage, Newbury Park, CA.
- Gadamer Hans-Georg, 1993, *Prawda i metoda*, tłum. Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków.

- Gibson James J., 1972, *On the Nature of Pictorial Representation*, w: *The Purple Perils: A Selection of James J. Gibson's Unpublished Essays on the Psychology of Perception*, www.huwi.org/gibson/pictures.php [28.02.2005].
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., 1994, *Dialektyka oświecenia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, IFIS PAN, Warszawa.
- Harrington C. Lee, Bielby Denise D., 1995, *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life*, Temple University Press, Philadelphia.
- Jodłowski Sławomir, 2002, *V Ogólnopolski Festiwal Fotografii Cyfrowej*, „Foto-Pozytyw”, nr 5.
- Kłoskowska Antonina, 1980, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa.
- Kumor Aleksander, 1976, *Telewizja. Teoria, percepcja, wychowanie*, PWN, Warszawa.
- Ligocki Alfred, 1990, *Dialogi fotografii*, oprac. Krystyna Łyczywek, Związek Polskich Artystów Fotografików, Szczecin.
- Lowenthal Leo, 1957, *Historical Perspectives of Popular Culture*, w: Bernard Rosenberg, David M. White (red.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, Free Press, Glencoe, IL.
- Morin Edgar, 1984, *Kino i wyobraźnia*, tłum. Konrad Eberhardt, PIW, Warszawa.
- Reeves Byron, Nass Clifford, 2000, *Media i ludzie*, tłum. Hanna Szczerkowska, PIW, Warszawa.
- Rosenberg Bernard, 1957, *Mass Culture in America*, w: Bernard Rosenberg, David M. White (red.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, Free Press, Glencoe, IL.
- Sekula Allan, 1982, *On the Invention of Photographic Meaning*, w: Victor Burgin (red.), *Thinking Photography*, Macmillan, London.
- Shusterman Richard, 1998, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Webster Frank, 1980, *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*, J. Calder, London.
- Wright Terence, 1997, *Fotografia: Teorie realizmu i konwencji*, „Konteksty”, nr 3–4.

PHOTOGRAPHY AND SOAP-OPERA — TWO EXAMPLES OF CREATION OF REALITY

Summary

The article discusses the application of Gadamer's concept of indistinctiveness to the photography and soap-opera. It may be quite astonishing that the same perceptual mechanism connects photography and soap-opera. We can say that this is the veristic attitude. Receivers of both media have serious problems distinguishing between performance or photographic image and the real live, between fiction and documentary. Nowadays, digital techniques of simulations allow us to create virtual reality and present it in the mass media. But it seems to be a very different case from indistinctiveness between art and real live. The game of simulation is based on the ability to produce the illusion without any connection with real, material background.

Key words/słowa kluczowe

photography / fotografia; soap-opera / opera mydlana; aesthetic disinterestedness / bezinteresowność estetyczna; artistic conventions / konwencje artystyczne; creation of reality / kreowanie rzeczywistości; realism / realizm; Hans-Georg Gadamer