

Michał Wróblewski

Władza i kontr-władza w obrazkach. O związkach wizualności i ideologii

W słynnym eseju *Estetyka jako polityka* Jacques Rancière tak definiuje znaczenie słowa polityka:

W istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie.¹

Akt polityczny jest zatem aktem czysto formalnym, tzn. ustaleniem ogólnych ram partycypacji w życiu wspólnoty. Dopiero po pojawieniu się owej formy uczestnictwa możliwe są dalsze rozstrzygnięcia polityczne o bardziej konkretnej naturze.

Pierwotne polityczne dzielenie operuje u Rancière'a na obszarze zmysłowym. Ustalenie przestrzeni działania politycznego jest bowiem jednocześnie administrowaniem tym, co słyszalne czy postrzegalne. Z tej perspektywy inkluzja polityczna oznaczać może w zasadzie dwie rzeczy. Po pierwsze, widzialność czy słyszalność w sferze publicznej; po drugie zaś, zdolność artykułowania w obrębie wspól-

¹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, M. Mościcki, Warszawa 2007, s. 24–25.

noty własnych interesów, postaw, uczuć. Ekskluzja z kolei oznaczała by przeciwieństwo, tzn. odpowiednio: niewidzialność czy niesłyszalność w sferze publicznej oraz pozbawienie możliwości artykulacji. Wynika z tego z kolei fakt, że władza, chcąc umiejętnie administrować obywatelami, musi dzielić przestrzeń publiczną w taki sposób, aby były w niej widzialne i słyszalne odpowiednie podmioty; odpowiednie tzn. prawomyślne z punktu widzenia władzy.

Interpretacja, jaką znajdziemy na kartach pisma Rancière'a, współgra ze źródłową definicją pojęcia „estetyki” pochodzącego od fundatora tejże dyscypliny filozoficznej, a mianowicie u Baumgartnera, który nie odróżniał jeszcze pojęcia estetyki jako filozoficznej nauki o pięknie od pojęcia estetyki zajmującej się ogólnymi warunkami zmysłowości, czego dokonał dopiero Kant w *Krytyce czystego rozumu*². To właśnie to drugie rozumienie, tzn. estetykę jako refleksję zajmującą się poznaniem zmysłowym, podchwytuje Rancière, definiując swój projekt filozoficzny. Estetyka jako polityka byłaby zatem nastawiona na odnajdywanie warunków zmysłowości, jednakże nie szukałaby ich źródeł w podmiocie poznającym, lecz w działaniach politycznych określających obszar postrzegalności.

Takie właśnie rozumienie estetyki będzie przyświecać mi w niniejszym tekście. Wydaje się, że dzięki niemu łatwiej zrozumieć jest kwestię widzialności czy wizualności nie tylko w kontekście ich wartości jako dzieł sztuki czy kultury, lecz również w kontekście stosunków władzy, jakie wyznaczają. Na tak zarysowany problem spojrzeć można dwojako. Po pierwsze, można analizować związki pomiędzy władzą a widzialnością, co oznacza, że problemem politycznym staje się kwestia tego, co jest widzialne. Istnieją tu co najmniej trzy obszary godne zainteresowania. Pierwszy to obszar sfery publicznej. Władza w tym przypadku objawia się w takim administrowaniu przestrzenią publiczną, który pozwala jej na ukrywanie bądź pokazywanie określonych elementów. Kluczowe jest opisane przez Foucaulta zjawisko parcelacji przestrzennej³, która czyni widzialnym podmioty znajdujące się w owej przestrzeni. Drugi obszar dotyczy technik inwigilacyjnych, które mają za zadanie uczynić widzialnym podległych władzy obywateli. Władza jest tutaj zdeterminowana do tego, aby uczynić widzialnym dla własnego spojrzenia jak największą liczbę elementów w taki sposób, jak opisany przez Foucaulta pa-

² Por. M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 17–40.

³ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 138.

noptikon⁴. Trzeci obszar ma charakter indywidualny i dotyczy relacji władzy pomiędzy jednostkami. Dotyczy tego, czego formę Sartre nazwał „uprzedmiotowiającym spojrzeniem Innego”, a co dostrzec możemy we wzrastającej w naszej kulturze tendencji do voyeuryzmu. Współczesny voyeuryzm manifestuje się poprzez popularność reality show czy webcam’ów⁵.

W swoich rozważaniach chciałbym jednakże zająć się innym problemem, uzupełniając niejako pole wyznaczone przez Rancière’a, a mianowicie relacją wizualności i ideologii, czyli tego, jak coś jest widzialne. Aby wysupłać te związki postaram się stworzyć taki model pojęcia ideologii, który związany jest ściśle z problemem wizualności. Elementy składowe tego modelu są następujące: 1. ideologia powiązana jest z wizualnymi przedstawieniami; 2. owe przedstawienia połączone są ze sobą, tworząc system przedstawień, którego elementy wzajemnie się do siebie odnoszą; 3. ideologia operująca systemami przedstawień jest narzędziem (rezyduum interpretacyjnym) określonych grup wykorzystywanym do odnoszenia się do ich warunków bytowych czy otaczającej ich rzeczywistości.

Źródłowy sens pojęcia ideologii — przedstawienie, system, stosunek do rzeczywistości

William Mitchell w eseju *The Rhetoric of Iconoclasm*⁶ śledzi dzieje pojęcia ideologii, kreśląc jednocześnie paralele z dyskursem skupionym wokół obrazu. Historia filozofii, zwłaszcza historia epistemologii, każe nam przypuszczać, że filozofowie obsesyjnie zainteresowani byli odróżnianiem obrazów złych od dobrych. Począwszy od Platona (złe obrazy imitujące rzeczywistość, dobre obrazy idealnych form matematycznych), poprzez Locke’a (złe obrazy rozumiane jako idee scholastyczne, dobre obrazy wzięte z bezpośredniego doświadczenia zmysłowego), na Kancie skończywszy (złe obrazy wzięte z doświadczenia zmysłowego i dobre obrazy rozumiane jako aprioryczne za-

⁴ Por. tamże, s. 191–220.

⁵ Por. np. P. Virlio, *Bomba informacyjna*, tłum. S. Królak Warszawa 2006, s. 58.

⁶ W. J. T. Mitchell, *The Rhetoric of Iconoclasm. Marxism, Ideology and Fetishism*, [w:] tenże, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 160–208.

sady poznania) dostrzec można strategię ikonoklastyczne mające na celu oddzielenie pozoru od rzeczywistości na drodze wyeliminowania fałszywych przedstawień. Rozwój myśli rozumiany jest tutaj jako przechodzenie od obrazów irracjonalnych, iluzorycznych, sztucznych do obrazów natury, rozumu, oświecenia.

Owa ikonoklastyczna tendencja legła u podstaw tego pojęcia ideologii, które znajdziemy w pracach Karola Marksa. Autor *Kapitału* wyrasta z zaprezentowanej wyżej tradycji myślenia dzielącego obrazę na dobre i złe. Praktyka ikonoklastyczna skupiona wokół pojęcia ideologii miała być przede wszystkim działalnością mającą na celu odkrycie fałszywych przedstawień, a więc stać się strategią negatywną. W tym sensie Marks wprowadza owo pojęcie w *Ideologii niemieckiej*, posługując się metaforą *camera obscura*, co oznaczać ma, że ideologia przekształca rzeczywistość w taki sposób, że odwraca się ją do góry nogami, tworząc w efekcie złudzenie. Celem badania naukowego jest oczywiście wykrycie owej iluzji, zdemaskowanie jej fałszywości.

Z punktu widzenia niniejszego wywodu można wyróżnić trzy interesujące cechy pojęcia ideologii Marksa. Po pierwsze, ideologia ma charakter przedstawieniowy, Marks akcentuje zaś przede wszystkim przedstawieniowość wizualną, o czym zaświadcza optyczna metafora *camera obscura*. Po drugie, owe przedstawienia mają charakter systemowy, strukturalny. Oznacza to, że ideologia to nie jednostkowy błąd w postrzeganiu rzeczywistości, lecz „spójny, logiczny, regularny system błędów”⁷. Obrazy ideologiczne są ze sobą powiązane, tworząc całą strukturę relacji, dzięki której cała rzeczywistość ulega iluzorycznemu odwróceniu. Po trzecie, ideologia powiązana jest zawsze, zgodnie z zasadami materializmu historycznego, z warunkami bytowymi określonych grup. W tym sensie nie ma ideologii w ogóle, lecz ideologie (niemieckie, francuskie, burżuazyjne, lewicowe itp.). Ideologia w takim rozumieniu ma również swoistą historię oraz jest procesem, który można śledzić.

Zaprezentowane powyżej pojęcie ideologii rozwinięte zostało przez Althussera, głównie w dwóch esejach (*Marksizm a humanizm* oraz *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*). Podchwytuje on i rozwija w wymienionych tekstach trzy cechy ideologii, o których już wspominałem. W pierwszej kolejności jest to zatem pewien zbiór obrazów i przedstawień, również o charakterze semiotycznym, ale jednocześnie

⁷ Tamże, s. 172.

nie zbiór ustrukturyzowany: „[...] ideologia stanowi pewien (posiadający swą własną logikę i ścisłość) system przedstawień (mogą to być obrazy, mity, idee czy pojęcia) [...]”⁸. I dalej: „Ideologia jest wprawdzie systemem przedstawień, jednak same te przedstawienia przeważnie nie mają nic wspólnego ze «świadomością» — zazwyczaj są to obrazy, czasem pojęcia, zdecydowanej większości ludzi narzucają się jednak w postaci struktur [...]”⁹. Ideologia jako system przedstawień tworzy jednakże jednocześnie coś, co można by nazwać rezyduum interpretacyjnym, źródłem orientowania się jednostki na otaczającą rzeczywistość. Ideologia jest bowiem stosunkiem jednostek do rzeczywistości, nie zaś samą tą rzeczywistością: „[...] w ideologii nie jest przedstawiony system realnych stosunków, rządzących egzystencją jednostek, lecz wyobrażony stosunek tych jednostek do rzeczywistych stosunków, w których żyją”¹⁰.

Tak rozumiana ideologia wskazuje na pojęcie podmiotu, które moglibyśmy nazwać interpretatywnym. Znajdziemy go w pracach Cliforda Geertza, który postrzegał człowieka z jednej strony jako twórcę kulturowych wzorców interpretacyjnych, z drugiej zaś jako ich odbiorcę. Owe wzorce konstytuowane są na bazie określonej wspólnoty, wyrażają jej wartości, normy i reguły i jednocześnie wyznaczają zakres doświadczenia codziennego, granicę tabu i przyzwolenia, a także dostarczają środków dla wyrażania emocji społecznych.

Co to ma wspólnego z pojęciem ideologii, za którym opowiadam się w niniejszym tekście? Otóż, ideologia jest jednym ze sposobów ujmowania świata za pomocą interpretacyjnych struktur stworzonych przez i dla określonej grupy ludzi. Sam Geertz pisze o tym w eseju *Ideologia jako system kulturowy*¹¹. Teza autora *Zastanego świata* przedstawia się następująco. Ludzie żyjący w kulturach silnie osadzonych, tzn. w takich, które wykształciły sieci znaczeń zakłętę w rytuałach, obrzędach i wierzeniach, nie mają zbyt trudności w orientowaniu się w życiu własnej wspólnoty — wiedzą, co jest dobre, a co złe. Jednakże w momentach zerwania owej symbolicznej ciągłości, na przykład wskutek rewolucji politycznej, narasta nieod-

⁸ L. Althusser, *Marksizm a humanizm*, [w:] tenże, *W imię Marksa*, tłum. M. Herer, Warszawa 2009, s. 266.

⁹ Tamże, s. 268.

¹⁰ L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne*, tłum. A. Staroń, <<http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article279>> dost. 21.11.2010.

¹¹ Tenże, *Ideologia jako system kulturowy*, [w:] tenże, *Interpretacja kultury*, wyd. cyt., s. 225–267.

parta i nagle potrzeba ustrukturyzowania doświadczenia za pomocą nowych form symbolicznych. Tutaj właśnie wchodzi ideologia rozumiana jako system znaczeń i symboli tworzących gotowe, jasne, bezpośrednie i łatwe do odniesienia w kontekście codziennego życia wzorce interpretacyjne. Jak pisze Geertz, „funkcja ideologii polega na tym, by umożliwić funkcjonowanie autonomicznej polityki poprzez dostarczanie autorytatywnych koncepcji, której nadają jej znaczenie, przekonujących obrazów, za pomocą których można by ją rozsądnie uchwycić”¹².

Ideologia hegemoniczna i ideologia kontr-hegemoniczna

Wskazanie na fakt, że ideologia dostarcza łatwych kanonów interpretacji świata, nie wyczerpuje, jak sądzę, całej jej funkcjonalności. Można się bowiem zapytać, po co jeszcze potrzebna jest ideologia jako system przedstawień będący pewnym rezyduum interpretacyjnym? Odpowiedź jest dwojaka: po to, aby uprawomocnić pewną hegemonią bądź kontr-hegemonię.

O roli hegemonii w kształtowaniu nowoczesnej praktyki na obszarze polityczności pisał włoski marksista, Antonio Gramsci. W pojęciu tym realizuje się bowiem cała kompleksowość współczesnej polityki, która operuje nie tylko na jednolitym obszarze zdominowanym przez określoną grupę władzy, lecz raczej na polu krzyżujących się interesów reprezentujących różne zbiorowości. Hegemonia jest praktyką polegającą na gromadzeniu sojuszników i uwspólnianiu sprzecznych interesów (kulturowych, społecznych, ekonomicznych), a następnie narzucaniem swoich relacji władzy na obszar kultury, społeczeństwa i ekonomii. Polityka z tej perspektywy jest zatem nie tyle przemocą określonego porządku, ile kompleksowym systemem relacji pomiędzy heterogenicznymi elementami, które wzmagają już nie ślepe posłuszeństwo, lecz zaangażowane przyzwolenie¹³.

¹² Tamże, s. 249.

¹³ Por. N. Bobbio, *Gramsci and the Conception of Civil Society*, [w:] *Gramsci and Marxist Theory*, red. Ch. Mouffe, Londyn 1979, s. 21–47.

Co to ma wspólnego z ideologią? Otóż ideologia jest narzędziem wykorzystywanym przez praktykę hegemoniczną po to, aby uprawomocnić swoje panowanie — dzięki temu ideologia jest z punktu widzenia politycznego elementem funkcjonalnym¹⁴. O jej funkcjonalności przesądzą dwa elementy. Po pierwsze, dzięki ideologii dochodzi do złączenia w jedną „opowieść” wszystkich elementów tworzących kompleksowość danej hegemonii. Staje się ona gwarantem jedności celów ekonomicznych, politycznych czy kulturowych. Po drugie, ideologia wytwarza określoną podmiotowość wraz z określonym wizerunkiem świata (zdrowym rozsądkiem), który jest niezbędny dla uprawomocnienia się hegemonii.

W przypadku wizualności i widzialności o hegemonii moglibyśmy mówić, z jednej strony jako o dostarczaniu i podtrzymywaniu dominujących schematów interpretacyjnych (hegemoniczna ideologia — jak jest widzialne), z drugiej jako o parcelacji obszaru tego, co postrzegalne (hegemoniczne dzielenie postrzegalnego — co jest widzialne). Relacje władzy i widzialności oraz ideologii i wizualności nie muszą jednakże wypełniać w hegemoniczny sposób całej przestrzeni tak, że niwelują potencjalność aktu politycznego sprzeciwu. Możliwe są bowiem działania kontr-hegemoniczne. W przypadku relacji widzialności i władzy są to działania zmierzające w kierunku zrobienia wyłomu w przestrzeni tego, co widzialne poprzez wdarcie się w publiczną sferę widzialności. Dobrymi przykładami są subkultury wraz z przesadną i nieraz krzykliwą modą czy kolorowe i jaskrawe graffiti. W przypadku relacji ideologii i wizualności jest to tworzenie kontr-ideologii i kontr-przedstawięń. Znową dobrym przykładem mogą być subkultury definiujące za pomocą określonych obrazów alternatywne ideologiczne wizje rzeczywistości.

Aby zilustrować relację pomiędzy ideologią a wizualnością oraz ich hegemoniczny i kontr-hegemoniczny charakter, przytoczę dwa przykłady¹⁵ pochodzące z analiz kulturowych, które posługują się wyrażonym powyżej pojęciem ideologii. Pierwszy dotyczy będzie wizualności, jaką znajdziemy w hitlerowskich filmach propagandowych, drugi zaś wizualności subkultur. Co skłania mnie do analizowania kwestii ideologii i wizualności za pomocą tak skrajnie róż-

¹⁴ Por. Ch. Mouffe, *Hegemony and Ideology in Gramsci*, [w:] tamże, s. 168–204.

¹⁵ Wiele innych przykładów operujących na opozycji hegemonia i kontr-hegemonia w przypadku przedstawięń i wizualności znaleźć można w znakomitej książce R. Drozdowskiego *Obraz na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących* (Poznań 2009).

nych przykładów? Otóż, możemy mówić o ogólnych podobieństwach — subkultury, podobnie jak propaganda hitlerowska, posługują się obrazami, tworzą całościowe systemy znaczeniowe oraz oferują jednostkom określone modele odnoszenia się do rzeczywistości.

Świat jak glina — propaganda nazistowska. Wizualność i opór — subkultury

Brawurowe i wyrafinowane analizy hitlerowskiej propagandy znajdziemy w słynnej książce Siegfrieda Kracauera *Od Caligariego do Hitlera*¹⁶. Wyrażają one te cechy ideologii, o których powiedziałem do tej pory. Po pierwsze, filmy produkowane przez III Rzeszę stawiały przede wszystkim na epatowanie obrazami. Miało to swoje liczne praktyczne implikacje. Obrazy działały bezpośrednio na podświadomość i system nerwowy. Ponadto, dzięki temu że stanowiły autonomiczną część filmu, komentarz słowny miał w nich rolę drugorzędną. Nadmierne użycie komentarza, jak zaznacza Kracauer, stwarzało ryzyko większego doinformowania widza, co z kolei groziło obudzeniem w nim chęci do samodzielnego myślenia. Obrazy działały w bardziej powalający i paraliżujący sposób, który nie pozostawiał miejsca na swobodną interpretację.

Po drugie, ideologia filmów propagandowych posiada swoją strukturę i jest jednolitą całością. Kracauer pisze o technikach filmowych mających udratametyzować przedstawianą przez hitlerowców historię. Filmy propagandowe składały się w przeważającej mierze z fragmentów kronik filmowych pochodzący z linii frontu. Aby „ułatwić” widzowi odbiór takiego materiału, postanowiono od czasu do czasu wprowadzać momenty wytchnienia niebędące bezpośrednimi obrazami działań wojennych, lecz związane z prowadzonymi bitwami. Taką rolę spełniały tzw. „idylle obozowe”¹⁷, czyli ujęcia ukazujące życie żołnierzy podczas przerw w działaniach wojennych. Ponadto, manipulowano materiałem, żeby zwiększyć napięcie opowiada-

¹⁶ Por. S. Kracauer, *Hitlerowski film wojenny w służbie propagandy*, [w:] tenże, *Od Caligariego do Hitlera*, tłum., E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1988, s. 237–261.

¹⁷ Tamże, s. 243.

nej historii. Tutaj pomocne okazały się, tzw. „elipsy”¹⁸, czyli omijanie całych fragmentów kronik w węzłowych dla narracji momentach. O jednolitości propagandy świadczy również fakt, że filmy zawsze były historią, która miała swój początek i szczęśliwy koniec.

Po trzecie, hitlerowska propaganda miała na celu stworzenie sposobu odnoszenia się poddanych obywateli do ich własnej rzeczywistości. Celem było nauczenie ludzi myślenia w określony sposób o III Rzeszy, sposób, który był skrupulatnie projektowany przez hitlerowskich ideologów. „Świat ukształtowany przez sztukę propagandy staje się jak glina w rękach rzeźbiarza [...]”¹⁹, pisze Kracauer. Czym charakteryzował się stworzony przez propagandę świat rządony niepodzielnie ręką Hitlera? W pierwszej kolejności próbowano zaszczepić przekonanie, że Niemcy są narodem potężnym, silnym i niepokonanym. Głównym bohaterem filmów jest wojsko — w narracji propagandowej nie ma w zasadzie miejsca dla zwykłych ludzi. Człowiek III Rzeszy to zwyciężający na wszystkich frontach wojownik. Druga cecha ideologicznej rzeczywistości to dynamizm, którego podkreślanie spełnia podobną rolę, co w przypadku epatowania militarystem. Szybkość przemieszczających się wojsk, ruchome mapy przedstawiające działania wojenne, powiewające sztandary ze swastyką wyrażają siłę niemieckiego ducha spoglądającego w przyszłość, zdecydowanego i niecofającego się przed niczym w realizacji własnych planów.

Ciekawym przykładem wyrażającym wyobrażony i przedstawieniowy stosunek do rzeczywistości jest słynny film Leni Riefenstahl pt. *Triumf woli*. Fabrykacja rzeczywistości na poziomie wizualnym w przypadku tego filmu dokonała się w dosłownym sensie. Zanim bowiem nakręcono materiał filmowy, przygotowano starannie monumentalne dekorację stanowiące później scenografię dla Riefenstahl. Przestrzeń dla zjazdu partyjnego, który jest tematem obrazu, została wytworzona specjalnie na potrzeby ideologicznego tworzenia rzeczywistości za pomocą wizualnego przedstawienia w filmie. Nie poprzestano zatem jedynie na obrazach filmowych, ale sfabrykowano samą rzeczywistość, która później, w *Triumfie woli*, posłużyła jako obraz kształtujący stosunek poddanych reżimowi hitlerowskiemu do warunków ich własnej egzystencji.

¹⁸ Tamże, s. 251.

¹⁹ Tamże, s. 255.

Przejdźmy teraz do drugiego przykładu, a mianowicie do subkultur. Definicję owego zjawiska, jaką chcę się tutaj posługiwać, omawiając związki wizualności i ideologii, zaczerpnąłem z obszaru angielskich studiów kulturowych. Subkultura widziana oczami takich badaczy, jak Tony Clark, Dick Hebdige czy Paul Willis, jest przede wszystkim nastawiona na opór wobec kultury dominującej. Milczącym motywem uczestników ruchów młodzieżowych jest symboliczne przeciwstawienie się sferom kultury uznanej za hegemoniczną. Jak pisze Paul Willis, kultura dominująca wyklucza część młodzieży z partycypacji, co rodzi postawy opozycyjne²⁰. Wykluczenie odbywa się na dwóch poziomach: brak umiejętności operowania abstrakcyjnym językiem w eksplikowaniu własnych znaczeń kulturowych oraz niski wiek uniemożliwiający pełną partycypację np. w czynnościach opartych o wzory konsumpcyjne charakterystyczne dla dorosłych. Owo wykluczenie wzmacnianie jest dodatkowo przez fakt, że subkultury bardzo często tworzone są przez przedstawicieli klas niższych w opozycji do przedstawicieli klas średnich i wyższych.

O relacjach wizualności i ideologii w przypadku subkultur można mówić również na tych samych trzech poziomach, co w przypadku filmów propagandowych. Ideologia subkultur jest zatem w pierwszej kolejności przekazywana i tworzona jako wizualne przedstawienie. Phil Cohen w artykule *Subcultural Conflict and Working Class Community*²¹ wyszczególnia cztery poziomy analizy subkultur. Jednym z nich jest ubiór stanowiący wizualną manifestację odrębności znaczeniowej członków danej grupy. Ubiór jest tutaj oczywiście jednym z przykładów wizualnej identyfikacji. Widzialne przekazywanie określonych ideologicznych treści odbywać się może również dzięki specjalnie ułożonym włosom. Dredy noszone przez przedstawicieli subkultur afroamerykańskich manifestować mają ich symboliczny związek z korzeniami i przodkami (Afryką), a także podkreślać walkę z kolonializmem i postkolonializmem²².

Wizualne manifestacje przedstawicieli subkultur nie są jednakże nieuporządkowanymi obrazami cyrkulującymi w przestrzeni znaczeniowej, lecz stanowią spójne systemy. Pomimo faktu, że subkul-

²⁰ P. Willis, *Symbolism and Practice: A Theory for the Social Meaning of Pop Music*, „Stencilled Paper” nr 13/1974.

²¹ P. Cohen, *Subcultural Conflict and Working Class Community*, [w:] *CCCS Selected Working Papers*, t. 1, red. A. Gray i inni, Londyn 2007, s. 536–559.

²² Por. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 449–451.

tury charakteryzują się subwersywnością znaczeniową wobec kultur dominujących, to ich kontr-znaczenia również tworzą uporządkowane całości. Pomocne będzie tutaj używane przez Paula Willisa pojęcie „homologii” oraz charakterystyczne dla studiów kulturowych rozumienie stylu. Homologia jest tutaj rozumiana jako relacja kulturowa pomiędzy wartościami i postawami danej grupy, a elementami materialnymi, np. ubiorem czy rekwizytami. Dzięki relacji homologicznej rzeczy (takie jak np. motocykl) nabierają znaczenia dla określonego systemu znaczeniowego, wyrażając specyfikę danej subkultury. Homologia jest ponadto relacją wyrażającą systemowy i relacyjny charakter kontr-ideologii subkultur. Podobnie rzecz przedstawia się ze stylem²³, który postrzegać można jako nowe przepracowanie charakterystycznych dla kultury głównego nurtu znaczeń i symboli w całym nowym systemie²⁴.

Cechą wyróżniająca subkultury spośród innych systemów znaczeniowych jest, oprócz ich opozycyjnego charakteru, również fakt, że stanowią próbę symbolicznego przepracowania konfliktów występujących w ich najbliższym otoczeniu, głównie w obrębie pokolenia rodziców:

jedną z funkcji konfliktu pokoleń jest scedzić te rodzaje napięć, które pojawiają się bezpośrednio w rodzinie i zastąpić je przez pokoleniowo charakterystyczny system symboliczny, dzięki czemu napięcie zostaje wyjęte z kontekstu interpersonalnego i umieszczone w kontekście kolektywnym, oraz zapośredniczone przez różne stereotypy, które mają za zadanie rozładowanie niepokoju, jaki generuje napięcie interpersonalne.²⁵

Weźmy przykładów Modsów²⁶ — subkultury, która powstała w latach 50. w Anglii. Modsi charakteryzowali się pedantycznym sposobem ubierania się z jaskrawymi i wyraźnymi kolorami, niechęcią wobec systemu edukacyjnego oraz szczególnym zainteresowaniem

²³ Por. J. Clarke, T. Jefferson, *Working Class Youth Cultures*, „Stencilled Paper” nr 18/1973.

²⁴ Przedstawiciele studiów kulturowych pisali o stylu w kontekście pojęcia *bricolage* u Levi-Straussa; por. J. Clarke, *Style*, [w:], *Resistance through Rituals*, red. S. Hall, T. Jefferson, Londyn 2003, s. 175–191.

²⁵ P. Cohen, dz. cyt., s. 545.

²⁶ Por. D. Hebdige, *The Meaning of Mod*, [w:] *Resistance Through Rituals*, wyd. cyt., s. 87–96.

ówcześniej obowiązującymi wzorami konsumpcyjnymi. Co ważne, członkowie tej subkultury pochodzili głównie z klasy robotniczej, co stanowi klucz do zrozumienia ich specyfiki. Modsi w symboliczny i wyobrażony sposób przeżywali rzeczywistość, do której, z uwagi na ich robotnicze pochodzenie, nie mieli realnego dostępu. Z drugiej jednakże strony, ich formy rytualne i żargon pochodziły ze źródeł, to znaczy z kultury ich rodziców. Sprzeczności ekonomiczno-społeczne, jakimi naznaczona była klasa robotnicza przeniesione zostały przez Modków na obszar symboliczny. Ich zainteresowanie konsumpcyjnym stylem życia było wyimaginowaną realizacją aspiracji ich rodziców, aspiracji, która polegała na dorównaniu w standardzie życia klasie średniej.

W powyższym krótkim opisie subkultury Modków wyraża się trzecia zasadnicza cecha ideologii akcentująca wyobrażoną relację wobec rzeczywistości. Nadmiernie elegancki i krzykliwy ubiór Modków nie był jedynie nic nie znaczącą fanaberią, lecz wyrażał kompleksowy stosunek członków tej subkultury do całości społecznego środowiska. Modsi przemycają za pomocą swojego stylu określone gotowe postawy wobec rzeczywistości, objawiające się zainteresowaniem życiem klas wyższych. W tym sensie ich subkultura dostarcza gotowych wzorów interpretacyjnych, które tworzą wyimaginowane relacje pomiędzy jednostką a rzeczywistością.

Zakończenie

Wydaje się, że sformułowany przeze mnie model ideologii rozumianej jako tworzenie systemowych przedstawień wizualnych będących źródłem schematów interpretacyjnych pasować może do wielu innych przykładów. Pisząc te słowa, czekam na wynik wyborów samorządowych, co oznacza, że przez ostatnie tygodnie moja percepcja wzrokowa bombardowana była niezliczoną ilością billboardów zachęcających mnie do głosowania na daną partię. Z powyższych dywagacji nie wynika jednakże, że owa polityczna agitacja wyczerpuje się jedynie w przedstawianiu nazwisk czy twarzy, lecz oferuje sobą całe schematy konceptualizowania świata społecznego. Plakaty wyborcze sprzedają ideologie nie w formie pojedynczych symboli, lecz całych złożonych światopoglądów. Wybierając zatem jedną z partii, wybieram tak naprawdę jeden z oferowanych mi światów, wobec którego

odnoszę się za pomocą oferowanych mi przez daną ideologię schematów. Nie zawsze oczywiście skreślenie danego nazwiska na karcie do głosowania równa się idealnemu przepływowi ideologicznemu. Zdarza się jednakże dość często, że nasze polityczne wybory orientują nas w określony sposób na rzeczywistość.

Pozostaje mi jednakże na sam koniec wyznaczyć również ograniczenia zaprezentowanego modelu. Nie zawsze bowiem ideologia, zwłaszcza kontr-ideologia, działa w sposób systemowy i strukturalny. Coraz częściej mamy do czynienia ze sprzeciwem przypadkowym, absurdalnym czy, posługując się wyrażaniem Jeana Baudrillarda, aleatorycznym²⁷. Jak argumentuje Marek Krajewski²⁸, obecnie możemy mówić o tzw. dyskretnym oporze, który nie przybiera już formy spektakularnego protestu i nie ewoluje w jednolity styl, tak jak niegdyś w przypadku subkultur. Ma charakter bardziej jednostkowy i lokalny, a zarazem niepodlegający zrutynizowaniu, co czyni go szczególnie niebezpiecznym narzędziem wobec schematyczności kultury dominującej.

²⁷ Por. J. Baudrillard, *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.

²⁸ Por. M. Krajewski, *Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna*, „Kultura Współczesna” nr 2/2010.