

W NASTĘPNYM NUMERZE:

– Wokół Warburga

Nr 1 (7)
Rok 2010

PRZEGŁĄD
KULTUROZNAWCZY

ISSN 1895-975X

PRZEGŁĄD KULTUROZNAWCZY

Nr 1 (7) Rok 2010

PRZEGŁĄD
KULTUROZNAWCZY

Polska Akademia Nauk
Komitet Nauk o Kulturze

JOLANTA JAGOSZEWSKA
Kulturoznawstwo jako niedokończony
projekt

MARTA KARASIŃSKA
Muzyka i dramat. Razem czy osobno?

ANNA NACHER
Komponować świat, słuchając –
dźwięk jako komunikacja

ZYGMUNT BAUMAN
Uwagi o freudowskim pojmowaniu
kultury albo: co się stało z zasadą
rzeczywistości?

P R Z E G Ł Ą D
KULTUROZNAWCZY

Polska Akademia Nauk
Komitet Nauk o Kulturze

PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY

NR 1 (7)

ROK 2010

ISSN 1895-975X

WYDAWCA

Komitet Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk

RADA PROGRAMOWA

Jerzy Bartmiński, Stefan Bednarek, Jolanta Brach-Czaina, Krzysztof Maria Byrski, Grzegorz Dziamski, Andrzej Gwóźdź, Maryla Hopfinger, Wojciech Kalaga, Leszek Kolankiewicz (przewodniczący Rady), Ewa Kosowska, Teresa Kostyrko, Piotr Kowalski, Małgorzata Leyko, Andrzej Mencwel, Ryszard Nycz, Zofia Rosińska, Jacek Sójka

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Waldemar Frąc, Ryszard W. Kluszczyński, Adam Nobis, Ewa Rewers, Eugeniusz Wilk (redaktor naczelny), Anna Zeidler-Janiszewska

Redakcja językowa i korekta: Agnieszka Kutylak-Hapanowicz

Wydanie publikacji dofinansowane przez
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Copyright by Komitet Nauk o Kulturze PAN

ADRES REDAKCJI

Instytut Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego
30-348 Kraków
ul. Prof. Łojasiewicza 4



Realizacja wydawnicza:
Dom Wydawniczy ELIPSA,
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa
tel./fax 22 635 03 01, 22 635 17 85
e-mail: elipsa@elipsa.pl, www.elipsa.pl



projekt graficzny

© 2006 by Emil Saryusz-Wolski
ul. Lipowa 33
90-629 Łódź

www.eswdesignstudio.republika.pl

w kręgu idei	7	Jolanta Jagoszewska – Kulturoznawstwo jako niedokończony projekt
	28	Wojciech Chyła – W stronę filozofii mediów
	40	Marta Karasińska – Muzyka i dramat. Razem czy osobno?
	49	Sidey Myoo (Michał Ostrowicki) – Uniwersalizm komunikacji w środowisku elektronicznym
pejzaże kultury	62	Tomasz Misiak – Audiosfera w kulturze współczesnej
	75	Anna Nacher – Komponować świat, słuchając – dźwięk jako komunikacja
	87	Andrzej Pitrus – <i>VIDEO-DRONE</i> – dźwięk we wczesnych pracach Billa Viola
	97	Małgorzata Radkiewicz – Muzyczne i literackie inspiracje w filmach Dereka Jarmana oraz Sally Potter
pogranicza i transgresje	109	Roman Bromboszcz – Zakłócenia i możliwości zakłóceń w sferze wizualnej człowieka. Analiza wybranych realizacji artystycznych
	122	Radosław Filip Muniak – Nasłuchujące oko. Twórczość radiowa Juana Muñoz
	133	Agata Skórzyńska – Jak działać dźwiękami? Komunikacja muzyczna w perspektywie performatywnej
dyskusje polemiki		<i>Freud i nasza współczesność</i>
	146	Zygmunt Bauman – Uwagi o freudowskim pojmowaniu kultury albo: co się stało z zasadą rzeczywistości?
	159	Ewa Kobylińska – Freud i nowoczesność. Uwagi do uwag Zygmunta Baumana o freudowskim pojmowaniu kultury
	183	Radosław Filip Muniak – Refleksje na marginesach <i>Płynnego lęku</i> Zygmunta Baumana
omówienia i rozbiory	193	Maciej Stroiński – Hegel bez głowy: pluralizm w humanistyce i jak go przezwyciężyć
	204	Zbigniew Bauer – Na początku nie było Sieci [recenzja]
	218	Tomasz Misiak – Doświadczenie nowoczesności [recenzja]
	222	Joanna Walewska – Telewizja w perspektywie <i>gender studies</i> [recenzja]
	228	Krzysztof Linda – Flâneur – dystans jako forma uczestnictwa [recenzja]
	231	Konferencja i pismo o globalizacji (P. Badyňa, P.J. Fereński, A. Nobis)
	235	Wspomnienie. Prof. Aldona Jawłowska (8.12.1934 – 15.05.2010). (A. Zeidler-Janiszewska)
	237	Prof. Stanisław Pietraszko (nekrolog)
	238	Sprostowanie

Eugeniusz Wilk

Od redaktora

Duża część tekstów proponowanych Czytelnikom w niniejszym numerze „Przeglądu Kulturoznawczego” ogniskuje się wokół tematu: *Słowo i dźwięk w nowych sytuacjach komunikacyjnych*. Te nowe sytuacje, determinowane głównie przez technologie medialne tworzą (przynajmniej wielu badaczy) zupełnie odmienne warunki dla komunikacji kulturowej, przede wszystkim werbalnej. Zamieszczone w numerze artykuły podejmują kwestie zmian dokonujących się na różnych polach kultur pod wpływem właśnie „technologii definiującej” (Bolter), a także wprowadzanych dzięki radykalnie odmiennym kontekstom społecznym.

Pragnę zwrócić uwagę na teksty zamieszczone w dziale *Dyskusje/Polemiki* – tworzą one względnie autonomiczną całość, której osią jest koncepcja płynnej nowoczesności Zygmunta Bauman. Gdy ten numer „Przeglądu Kulturoznawczego” trafi do rąk Czytelników, Profesor Zygmunt Bauman będzie obchodził 85-te urodziny. Redakcja i współpracownicy „Przeglądu Kulturoznawczego” składają Panu Profesorowi najserdeczniejsze gratulacje z tej okazji!

Jolanta Jagoszewska

Kulturoznawstwo jako niedokończony projekt¹

I

Kulturoznawstwo zaistniało w Polsce, a prawdopodobnie i na świecie, w 1972 r. Wtedy to, w październiku, pojawili się pierwsi studenci tego eksperymentalnego wówczas kierunku, w międzywydziałowej jednostce wrocławskiego uniwersytetu, której niezależny status sugerował pewną ekskluzywność i merytoryczne niepodleganie żadnej z uznanych akademickich dyscyplin. Szerokiemu dziś gronu zainteresowanych niewiele wiadomo o staraniach, które ten fakt zrodziły. Wiadomo, że studia te poprzedziło funkcjonowanie w kilku uniwersytetach dwuletniego zawodowego studium kulturalno-oświatowego, które we Wrocławiu kładło szczególny nacisk na solidną wiedzę o kulturze współczesnej i teorię kultury. W 1969 roku na warszawskim sympozjum poświęconym badaniom nad ruchem kulturalnym Stanisław Pietraszko mówił o konieczności powołania osobnego kierunku pełnych studiów kulturoznawczych, a opracowany przezeń projekt leżał już wówczas we właściwym ministerstwie². Pozytywnej decyzji doczekał się, jak wiadomo, 13 VI 1972 r.

Kulturoznawstwo jako nowy kierunek studiów został wprowadzony do struktury studiów uniwersyteckich w Polsce w roku 1972³. Początkowo [...] tylko w Uniwersytecie Wrocławskim. W roku 1976 uruchomiono studia kulturoznawcze w dwóch dalszych uczelniach – w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz w Uniwersytecie Łódzkim. Od roku 1977 czynne jest czwarte Studium Kulturoznawstwa – w Uniwersytecie Śląskim. [...] Kulturoznawstwo jako nowo powstały kierunek kształcenia stanowić miało i nadal będzie stanowić typ studiów humanistycznych odpowiadających coraz powszechniej odczuwanemu i uświadamianemu współcześnie przekonaniu o konieczności całościowego pojmowania i całościowego studiowania kultury jako odrębnego przedmiotu poznania naukowego. [...] Dyskusje i uzgod-

¹ Jest to poszerzona (o część IV) wersja mego tekstu *Niedokończony projekt kulturoznawstwa*, który ukazał się w książce *O kulturze i jej poznawaniu. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Pietraszce*, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wrocław 2009, s. 9–22.

² S. Pietraszko, *Nauka i szkolnictwo wyższe wobec potrzeb kadrowych ruchu kulturalno-oświatowego*, w: *Badania nad ruchem kulturalno-oświatowym w Polsce Ludowej*, red. K. Witkowski, Warszawa 1970, s. 47–58, zwł. s. 55. O koncepcji i początkach kulturoznawstwa zob. ponadto: K. Łukasiewicz, *Przyszłość kultury to także przyszłość nauki o kulturze*, „Odra” 1987, nr 10, s. 78–79.

³ Późniejsze, błędne daty omyłkowo pojawiły się w: S. Bednarek, *Kultura jako przedmiot poznania. O statusie kulturoznawstwa jako odrębnej dyscypliny naukowej*, w: *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzyńskas, Wrocław 2005.

nienia były przedmiotem kolejnych posiedzeń Zespołu prowadzonych w trybie kolegalnym przez okres około dwóch lat. [...] Obecna, pierwsza wersja ujednolicona, zostanie w praktyce dydaktycznej zapewne poddana próbie [...]. Warszawa, sierpień 1979 r.⁴

Deklarację tę, wraz z towarzyszącymi jej planami i programami studiów, można uznać za podsumowanie i zwieńczenie pierwszego, pionierskiego etapu rozwoju kulturoznawstwa.

Warto jednak, z perspektywy przebytych dziesięcioleci, sprecyzować, co właściwie wówczas w 1972 r. powstało i się rozwinęło. Niewątpliwie, nowy kierunek studiów – i choć minęły czasy, gdy studenci-kulturoznawcy byli lepsi od innych, a studia te otaczała aura elitarności i prestiżu, to ze względów ilościowych trudno nie diagnozować rozwoju, skoro kulturoznawstwo pojawiło się już w ponad 40 uczelniach. Zyskało pokąsną rzeszę absolwentów, pracowników nauki identyfikujących się jako kulturoznawcy, możliwość nadawania stopni naukowych, a także swój komitet w strukturze PAN i własne stowarzyszenie. Towarzyszy temu popularność samego terminu „kulturoznawstwo”, który coraz częściej – i niekiedy w nieoczekiwany sposób – przywoływany jest np. w mediach, książkach, przekładach obcojęzycznych tytułów itp. Nic dziwnego zatem, że narasta fala konferencji i publikacji poświęconych szukaniu odpowiedzi na pytanie, czym jest kulturoznawstwo⁵. Uczestnicy tych dyskusji włączają się tym samym, jak na znawców kultury przystało, w ważkie obecnie tendencje poszukiwania, konstruowania i dekonstruowania indywidualnych i zbiorowych tożsamości.

Jednakże, jak można sądzić na podstawie wypowiedzi twórcy studiów kulturoznawczych z pierwszego okresu ich działania, wcale nie utworzenie tych studiów i innych form instytucjonalnych stanowiło istotę owego projektu nazwanego przezeń kulturoznawstwem. Wspecjalizowana akademicka dydaktyka i jej struktury organizacyjne miały być jedynie środkami do realizacji głównego celu, który stanowiło rozwinięcie ogólnej nauki o kulturze. Dzisiaj trudno byłoby ocenić, że cel ten został zrealizowany w stopniu o wiele większym, niż miało to miejsce w pionierskim okresie kulturoznawstwa – co z kolei pozwala określić je jako przedsięwzięcie wciąż niedokończone. Obecna kariera studiów kulturoznawczych nie jest karierą określonego rodzaju wiedzy, choć właśnie w ostatnich latach doprowadziła do coraz częstszych pytań o możliwość i tożsamość takiej wiedzy. Droga, prowadząca od posługiwania się hasłem „kulturoznawstwo” na płaszczyźnie edukacyjno-instytucjonalnej do projektowania jego bardziej konkretnych treści i znaczeń, dotyczących charakteru wiedzy, jaka się pod tym terminem kryje – to

⁴ Uniwersytet. *Studia magisterskie. Plany studiów i programy nauczania przedmiotów kierunkowych. Kierunek studiów: kulturoznawstwo*, Ministerstwo Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki, Warszawa 1979, s. 1–3.

⁵ *Perspektywy refleksji kulturoznawczej*, red. J. Sójka, Poznań 1995; „Kultura Współczesna” 1999, nr 2; „Kultura Współczesna” 2007, nr 1; *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R.W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008; *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. A. Pankowicz, J. Rokicki, P. Plicht, Kraków 2008; niektóre teksty z książki: *Wiedza o kulturze polskiej u progu XXI wieku*, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wrocław 2000 oraz T. Kostyrko, *Filozofia kultury i kulturoznawstwo – kilka uwag w poszukiwaniu ich tożsamości*, w: *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006.

droga odwrotna i analogiczna do zależności leżącej u genezy całego projektu, kiedy to dla celów poznawania kultury trzeba było znaleźć zarówno formy organizacyjne, jak i odpowiednią nazwę. Za najbardziej efektywną formę realizowania owych celów prof. Stanisław Pietraszko uznał utworzenie osobnego nowego kierunku studiów uniwersyteckich, a nazwę wybierał, jak później wspominał, spośród „kulturologii” i „kulturoznawstwa”.

W kontekście obecnych dyskusji, z których można wyczytać ponowny wzrost znaczenia kwestii tożsamości kulturoznawstwa jako określonej (lub nieokreślonej) dziedziny wiedzy, warto zapytać o treść ówczesnego projektu – o te cele i idee, które go ufundowały. Interesujące wydają się również jego subiektywne oraz historyczne okoliczności, a wśród tych ostatnich – sytuacja, w jakiej pozostawało wówczas w Polsce poznawanie kultury. Cytując rozmaite wypowiedzi z pierwszej połowy lat 70.⁶ (i ze wspomnianego dokumentu ministerialnego), w poszukiwaniu kulturoznawczego Początku cofnąć się trzeba aż do czasów, kiedy stalinowska władza szykowała się do likwidacji studiów socjologicznych i filozoficznych, a o antropologii społeczno-kulturowej nikomu się w Polsce nie śniło.

II

1. O osobistej niewygodzie

Jak przekazuje redaktor Magdalena Bajer, Stanisław Pietraszko studiował

równocześnie socjologię i polonistykę z większą, jak teraz sądzi, skłonnością ku pierwszej; a i na filozofię mógł jeszcze wtedy chodzić, gdzie dana mu była, ostatnia na długo, okazja spotkania z logiką matematyczną oraz innych wtajemniczeń. [...] nie mieścił się w polonistyce, bo studiował socjologię, ale może wybrał socjologię, bo mu czegoś nie dostawało w polonistyce? [...] Kiedy z tej osobistej niewygody, z tego niemieszczenia się w polonistycznej perspektywie, ze stałego wobec polonistyki dystansu – narodziło się kulturoznawstwo? Nie można tego datować jednym rokiem ani pojedynczym faktem, bo nie jest łatwo wyjść z tej dziedziny nauki, w którą się weszło własnymi studiami, sporym kawałkiem pracy naukowej, grubą książką jej rezultatów. Szczególnie trudno, choć smak ostrzejszy, wyjść samotnie. Jeszcze trudniej, jeśli się wychodzi nie na obszar innej naukowej uprawy ani na pogranicze – tylko na drogę⁷.

Jak do owego wyjścia na drogę doszło, opowiada sam prof. Pietraszko:

Z tego pustoszącego obszaru działalności praktycznej pochodziło najwięcej pytań o to, czym jest kultura, jak się rozwija, jakim prawom podlega, jak staje się dobrem powszechnym, powszechnym przeżyciem. [...] – Rozejrzałem się za odpowiedziami na te pytania. Nie było, a jeśli były – np. ze strony socjologii – nie zadowalały, gdyż istota fenomenu kultury nie jest głównym przedmiotem socjologii. Zrozumiałem, jak palące to są pytania. [...] Oto poszcze-

⁶ Nie zmieściły się zatem w tych ramach czasowych już np. teksty z 1976 roku w „Tygodniku Demokratycznym” (nr 29), „Trybunie Ludu” (nr 276) oraz „Polityce” (nr 10), co niniejszym pozwalam sobie dla przyszłych historyków kulturoznawstwa zasygnalizować. Nie uwzględniam też prasy lokalnej.

⁷ M. Bajer, *Jak się rodzą nauki?*, „Odra” 1975, nr 10, s. 9–10.

gólne nauki humanistyczne formułują na swoje użytki własne teorie kultury. Formułują je we własnych językach, w swoim systemie pojęć. Czy można z nich złożyć teorię ogólną? [W tym miejscu doc. Pietraszko cytuje pogląd prof. Suchodolskiego:] „Jasne jest, że historia polityczna, historia literatury, historia sztuki, historia nauki składają się swymi częściowymi wynikami na dzieje kultury polskiej, ale wiemy dobrze, że taka suma to jeszcze nie wszystko, że istnieje jeszcze coś więcej, coś, co nazywamy właśnie kulturą polską i co powinno być przedmiotem specjalnych badań.” [...] Są na świecie nauki o kulturze. [...] Antropologia kulturowa w swej klasycznej postaci nie starczy nam za ogólną syntetyczną naukę o kulturze, bo jest ograniczona swymi założeniami [...]. – Stałem na rozstajnych drogach mając niejasną intuicję, że istnieje przecież ogólniejsza problematyka kultury i wegetuje w charakterze dworskich kozaków przy innych naukach⁸.

2. O przyczynach wewnątrz naukowych i praktycznych

W czasach dawniejszych formowanie się nowych specjalności uniwersyteckich miało dostateczne powody i racje w wewnętrznym rozwoju nauk [...]. W tradycyjnym uniwersytecie kierunek studiów odpowiadał określonej dyscyplinie naukowej, dziś bywa często kompozycją wielu i różnorodnych dyscyplin, odpowiadającą ukształtowanemu (nieraz bez udziału nauki) modelowi społecznie potrzebnych kwalifikacji zawodowych. Również koncepcja studiów kulturoznawczych wywodzi się z motywacji praktyczno-społecznej, ma w niej jednak udział równie poważny – przynajmniej w przekonaniu i intencji jej autorów – względ na wewnętrzną sytuację i potrzeby samej nauki, a ściślej – nauk humanistycznych⁹.

Kultura jest niewątpliwie zjawiskiem społecznym, sądzę jednak, że, podobnie jak niektóre inne zjawiska i sfery życia społecznego, wykracza poza kompetencje i zadania badawcze socjologii. Ukonstytuowanie się odrębnej nauki o kulturze wydaje się zarówno nieuchronną koniecznością wewnętrzną współczesnej humanistyki, jak i pilnym postulatem ze strony praktyki społecznej [...] ¹⁰.

Zwracamy na to uwagę, ponieważ spory zestaw przedmiotów reprezentujących w programie różne dyscypliny może sprawić wrażenie niespoistego, pozbawionego motywu przewodniego, który charakteryzuje ten kierunek studiów, wyznacza niejako jego tożsamość i profiluje jego program. Brakuje nieraz takiego rdzenia kierunkom studiów dziś tworzonemu, zwłaszcza wtedy, gdy powstają one z motywów tylko praktycznych. Studia kulturoznawcze mają swój rdzeń dość wyraźnie określony i uzasadniony przez wewnątrz naukową motywację ich powstania, chociaż jego jeszcze niepełna naukowa dojrzałość wymagała prezentacji z całym wywodem genealogicznym¹¹.

3. O sytuacji poznawania kultury w Polsce

Już samo zresztą wydłużenie się perspektywy poznawczej poczyniła kulturoznawczych skłania zainteresowanych badaczy do krytycznej refleksji. Wyraziły ją w ostatnich miesiącach najgłębiej wystąpienia i publikacje Antoniny Kłoskowskiej, Marcina Czerwińskiego i Andrzeja Sicińskiego. Jest godne podkreślenia, że dokonana przez tych autorów krytyczna analiza dotychczasowych naszych badań kultury współczesnej pośrednio potwierdza wcześniejsze opi-

⁸ *Ibid.*, s. 10–11.

⁹ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie studia kulturoznawcze*, Warszawa 1973, s. 9–10.

¹⁰ *Kadry dla kultury* [rozmowa z doc. S. Pietraszką], „Kierunki” 1970, nr 41, s. 5.

¹¹ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 26.

nie „praktyków”. [...] Nie można nie zauważyć, że polskie dyskusje o badaniach kultury współczesnej odbywają się przeważnie na terenie jednej z dyscyplin zainteresowanych, mianowicie socjologii, że nawet naukowcy krytycy stanu tych badań [...] widzą w socjologii, czy też w tzw. socjologii kultury, główną dyscyplinę kulturoznawczą. Ale też przestaje się już dziś utrzymywać – zapewne w rezultacie ujawnionych w badaniach kultury granic możliwości socjologii – że przedmiot tych badań mieści się całkowicie w jej zakresie i kompetencjach¹².

Egzystując dotychczas bezdomnie, po kątach niektórych dyscyplin humanistycznych, publicznie występując jedynie pod opieką (lub pseudonimem) socjologii kultury, nasza teoria kultury poczyniła dotąd tylko nieznaczne postępy, a jej stan posiadania jest wprost znikomy na tle potrzeb. Niełatwo ją wzbogacić za pomocą importu. Modne dziś na świecie koncepcje antropologii kulturowej, dyskusyjne zresztą w swych założeniach i implikacjach filozoficznych, okazują się zawodne w wyjaśnianiu kultury naszego wieku¹³.

Zacieśnione w swych wąskich dyscyplinach specjalności te poszukują dla siebie w ten sposób szerszej perspektywy poznawczej, tworząc swe własne ogólne teorie kultury. Jednakże tylko pomocniczy charakter tych teorii nie pozwala im na pełniejszy rozwój. Partykularny punkt widzenia ich macierzystych dyscyplin nie pozwala na ogarnięcie tych właśnie najogólniejszych zjawisk i procesów kulturowych. [...] W ostatnich czasach ogólna problematyka kultury uzyskała w nauce znaczną autonomię w dziedzinie tzw. antropologii kultury, mieści się jednak w niej niecała. Antropologia kulturowa, uchodząca dziś za najpełniejszą i zarazem samodzielną ogólną naukę o kulturze, jest w istocie tylko dość specyficzną wersją takiej nauki, o zakresie i możliwościach poznawczych wyraźnie ograniczonych – przez etnologiczne podłoże – tylko do szczególnej problematyki pewnego typu kultur¹⁴.

Zainteresowania i kompetencje socjologii nie obejmują wszystkich aspektów kultury i całości jej istotnej problematyki. Jak mówi prof. Jan Szczepański w swych *Elementarnych pojęciach socjologii*: „[...] Socjologia interesuje się kulturą przede wszystkim jako czynnikiem współwyznaczającym przebieg zjawisk i procesów społecznych – a więc centralnym punktem zainteresowania jest nie sama kultura, lecz jej wpływ na życie zbiorowe”. To, że socjologia kultury w Polsce spełnia dotychczas obowiązki ogólnej nauki o kulturze, nie oznacza wcale, że naukę taką potrafi zastąpić¹⁵.

Funkcje takiej nauki [tzn. ogólnej nauki o kulturze – J.J.] dość długo pełniły zastępczo – każda w ramach swoich ogólnych zadań, traktując zatem kulturę jako część czy aspekt swego właściwego przedmiotu – socjologia, etnologia i antropologia społeczna. Słabości tych tradycji zdaje się upatrywać Czerwiński w tym, że w każdej z owych zastępczych – jak je określam – ogólnych nauk o kulturze problematyka kultury niejako roztopia się w przedmiocie danej dyscypliny, z drugiej zaś strony podlega swoistej redukcji, która wynika ze specyficznych celów i metod tej dyscypliny¹⁶.

Tym niemniej pozwalam sobie wytknąć autorowi uchylenie się od dyskusji nad jednym z najbardziej chyba istotnych problemów teorii kultury i metod badania. Dotykał go zresztą

¹² S. Pietraszko, *Nauka przed jutrem kultury*, „Trybuna Ludu” 1972, nr 51, s. 7.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Kulturoznawstwo między teorią a praktyką* [rozmowa z doc. S. Pietraszką], „Kierunki” 1975, nr 6, s. 8.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ S. Pietraszko, *Dylematy i perspektywy nauki o kulturze*, [rec.: M. Czerwiński, *Kultura i jej badanie*], „Studia Filozoficzne” 1972, nr 11–12, s. 248.

Czerwiński już we wstępie, gdy pisał, że kultura jest „systemem treści hierarchicznie ułożonych w myśl *klucza wartości*” [...]. Wypada żałować, że [...] nie ustosunkował się autor do tak istotnej tutaj problematyki aksjologicznej, bez której trudno sobie wyobrazić zarówno samą sferę kultury, jak i jej badanie o ambicjach całościowych. Sądzę, że także krytyka współczesnych nam głównych orientacji w badaniu kultury – socjologicznej i antropologiczno-semiotycznej – dotyczyć powinna w dużej mierze ich stosunku do tej właśnie problematyki, powinna wskazywać programową nawet z tej problematyki rezygnację¹⁷.

4. O koncepcjach interdyscyplinarności nauki o kulturze

Negatywne doświadczenia dotychczasowych socjologicznych, czy też niby-socjologicznych badań kultury, prowadzą niektórych teoretyków do wniosku, że najlepszym wyjściem są badania kompleksowe, rozumiane jako poznawanie różnych aspektów kultury przez odpowiednie dyscypliny społeczno-humanistyczne, w miarę możliwości w dziele tym ze sobą współpracujące¹⁸. [Idea ogólnej nauki o kulturze nie jest sprzeczna – J.J.] z koncepcją „badań kompleksowych”, bowiem ich nie wyklucza, wzbogaca je zaś o syntetyzującą nadbudowę, która badania te integruje, uogólnia, kierunkuje [...] ¹⁹.

Wszystko [...] układa się w ambitny i głęboko przemyślany projekt całkiem nowego statusu nauki o kulturze. Statusu odrębności i samodzielności, który nie tylko nie przeczy słusznej niewątpliwie idei interdyscyplinarnych badań kultury, ale nawet jest warunkiem jej sensownego i efektywnego urzeczywistniania. Albowiem owe „zbieżne wysiłki rozumienia i weryfikacji wychodzące z różnych punktów i korzystające z wielu dróg” [...] pozostaną założeniem utopijnym, gdyż wszelkie poczynania interdyscyplinarne w tej dziedzinie udaremniać będzie – bądź uniemożliwiać osiągnięcie dostatecznie wartościowych rezultatów – brak wspólnej podstawy teoretycznej i wspólnego języka²⁰.

W tej sytuacji wiedza o kulturze wydawałaby się możliwa jedynie jako rezultat osobnych działań wszystkich tych nauk, które w jakikolwiek sposób uczestniczą w poznawaniu kultury; byłaby więc prostą sumą poznawczego dorobku wszystkich nauk humanistycznych, bowiem wszystkie one nie bez racji nazywane bywają naukami o kulturze. Nie trzeba chyba uzasadniać stwierdzenia, że koncepcja nauki o tak monstrualnym zakresie byłaby dziś tyleż utopijna co absurda. Możemy też upewnić zainteresowanych, że nie taka koncepcja nauki o kulturze stanowiła teoretyczną podstawę projektu studiów kulturoznawczych. Profil i treść naukową tego kierunku studiów formowało i motywowało przekonanie, że kultura może i powinna być przedmiotem naukowego poznania nie tylko w swych aspektach szczegółowych, stanowiących zakresy zainteresowania i kompetencji poszczególnych odrębnych nauk humanistycznych, ale również – traktowana całościowo – w zakresie swej problematyki ogólnej. Ta ogólna problematyka wyodrębnia sferę kultury pojmowanej abstrakcyjnie i tę ściślej rozumianą kulturę czyni osobnym przedmiotem naukowego poznania, a wiedza o tak pojmowanej kulturze stanowi ogólną wiedzę o kulturze nieidentyczną z zsumowanym dorobkiem poznawczym wszystkich nauk uczestniczących w poznawaniu kultury poprzez badanie jej poszczególnych aspektów czy dziedzin²¹.

¹⁷ *Ibid.*, s. 252.

¹⁸ S. Pietraszko, *Nauka przed jutrem...*, s. 7.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ S. Pietraszko, *Dylematy...*, s. 252.

²¹ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 20–21.

5. „Czy wolno kształcić w nauce, której nie ma?”²² – O roli studiów

Nowocześnie pojęte studia wyższe nie polegają na komunikowaniu jedynie wiedzy pewnej, gotowej, sprawdzonej; same one służą jej poszukiwaniu i współtworzeniu. Tak pojęte studia stymulują rozwój nauki. W sytuacji niedostatku instytucjonalnych podstaw nauki o kulturze przyspieszenie procesu formowania się tej nauki staje się jednym z podstawowych celów studiów kulturoznawczych. W tym właśnie również sensie stan i potrzeby wewnętrzne samej nauki motywują utworzenie tych studiów²³.

Odpowiedź [na pytanie o perspektywę rozwoju kierunku – J.J.] wypada rozpocząć od przypomnienia wielostronnej zależności tych studiów od stanu i perspektyw rozwojowych kulturoznawstwa jako nauki, to znaczy ogólnej nauki o kulturze. Kulturoznawstwo uniwersyteckie samo jej nie stanowi, aczkolwiek może i będzie ją rozwijać w toku realizacji swoich funkcji podstawowych, czyli pedagogicznych, oraz poza ich zakresem, w ramach naukowej działalności własnej kadry nauczycieli akademickich²⁴.

6. O strukturze i integracji treści studiów oraz nauki o kulturze

Taka historia kultury, jaką postuluje prof. Suchodolski, jest zresztą niezbędną podstawą i zarazem istotnym segmentem ogólnej nauki o kulturze, którą współtworzy wraz z teorią kultury i metodologią naukowego poznawania kultury. Tej właśnie nauki o kulturze, którą pozwalamy sobie zwięźle nazywać kulturoznawstwem²⁵. Tak rozumiana ogólna nauka o kulturze składa się z teorii kultury, historii kultury i metodologii badań kulturoznawczych²⁶. Rdzeniem naukowym programu będzie teoria kultury, wsparta ogólną historią kultury, ze specjalnym uwzględnieniem problematyki kultury współczesnej²⁷.

Studiowanie teorii kultury, jednego z podstawowych przedmiotów kierunkowych na kulturoznawstwie, formować powinno ogólną perspektywę teoretyczną wszystkich przedmiotów kulturoznawczych, przez co przyczyniać się może – z korzyścią dla całości przebiegu studiów – do lepszej integracji problematyki szczegółowej i orientacji wśród różnorodnych treści programowych studiów kulturoznawczych²⁸.

7. O badaniu kultury

Oto bowiem [...] wśród coraz liczniejszych empirycznych prac badawczych o kulturze współczesnej bardzo mało jest takich, z których opisowej zawartości w ogóle cokolwiek wynika, tak dla praktyki, jak i teorii. Jest to konsekwencją ograniczania się do metod ilościowych i braku zainteresowania dla aksjologicznej problematyki kultury. [...] Są bowiem badania

²² M. Bajer, *op. cit.*, s. 13.

²³ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 25.

²⁴ *Ibid.*, s. 60.

²⁵ *Ibid.*, s. 22.

²⁶ *Informator dla kandydatów na studia kulturoznawcze, rok akademicki 1974/75*, Uniwersytet Wrocławski, Międzywydziałowe Studium Kultury Współczesnej, Wrocław 1974, s. 5.

²⁷ *Student kulturoznawca* [rozmowa z doc. S. Pietraszką], „Trybuna Ludu” 1972, nr 266, s. 4.

²⁸ *Program nauczania. Kierunek studiów: kulturoznawstwo. Przedmiot: teoria kultury*, w: *Uniwersytet. Studia magisterskie. Plany studiów...* [brak ciągłej numeracji stron].

nad kulturą, nie ma zaś nauki o kulturze, która by przedmioty, zakres, zadania i metodę tych badań określała²⁹.

Otóż mam wątpliwość, czy naukowo anonimowemu postępowaniu (lub nawet: zasadom tego postępowania), zwanemu jedynie ogólnikowo „badaniem kultury”, można przypisywać zdolność wyłaniania i „stawiania” problemów naukowych. Skłonny jestem sądzić, iż dzieje się tu odwrotnie: to przecież postępowanie badawcze samo jest implikowane i określane przez problemy, które pragniemy rozwiązywać, te zaś powstają – a powstają, gdy są formułowane – w języku nauki, to znaczy na gruncie określonej nauki³⁰.

8. O dotychczasowym funkcjonowaniu nauki o kulturze

Trzeba jednak otwarcie powiedzieć, że ogólna nauka o kulturze jest jeszcze raczej postulatem niż rzeczywistością³¹.

Nie muszą zresztą te studia wypracowywać sobie dopiero własnych naukowych podstaw. Ogólna nauka o kulturze, aczkolwiek w obecnej sytuacji rozproszona, nie usystematyzowana, rozwijająca się fragmentarycznie w strukturach różnych dyscyplin humanistycznych, istnieje przecież i legitymizuje się niemalym już zasobem wiedzy. Składa się na nią w stopniu największym dorobek socjologii, cenny zarówno w tym, co dla tej nauki specyficzne, a więc w zakresie problematyki społecznego istnienia kultury, jak i w tym, co jest rezultatem wykraczania [...] poza sferę interesów i kompetencji macierzystej dyscypliny [...]. Dorobkowi temu i awizowanym przezeń możliwościom trzeba jednak nowej, wyraźniej już kulturoznawczej perspektywy poznawczej, żeby uformowały spójną i sensowną podstawę teoretyczną wiedzy o kulturze. [...] Wolno też przypuszczać, że skojarzenie z teorią kultury we wspólnej perspektywie kulturoznawstwa przyspieszy postulowane przemiany historii kultury³².

9. O przyszłości kulturoznawstwa pod względem organizacyjnym

Utworzenie studiów zaocznych musiało być jednak odroczone z paru powodów. [...] Po czwarte – jak powszechnie wiadomo, obecnie praktykowany system prowadzenia studiów zaocznych dostatecznie uzasadnia opinię, że są to studia niepełnowartościowe; bez zasadniczej reformy tego systemu – a jest ona przygotowywana – trudno podjąć się zadania zorganizowania takich studiów zaocznych, które umożliwiłyby zdobywanie wiedzy i umiejętności, a nie samych dyplomów³³. Wydaje się dość prawdopodobne, że w toku przedsięwziętej obecnie reformy systemu oświaty w Polsce ulegnie konkretyzacji [...] koncepcja nowego przedmiotu nauczania w średniej szkole ogólnokształcącej, a przynajmniej w klasach o profilu humanistycznym, integrującego rozproszoną, po marginesach różnych przedmiotów lokalizowaną, wiedzę o kulturze. Rozwiązanie takie byłoby celowe ze względu na potrzebę niemarginalnego potraktowania wiedzy o kulturze w programie ogólnego kształcenia, jak i dlatego, że funkcji takich nie może spełniać dodatkowo żaden przedmiot o innym programowo przeznaczeniu. [...] Nie jest więc wykluczone, że studia kulturoznawcze zostaną z czasem zobowiązane również do kształcenia nauczycieli poprzez kreowaną w tym celu odpowiednią, nową specjalizację zawodową³⁴.

²⁹ *Kadry dla kultury...*, s. 5.

³⁰ S. Pietraszko, *Dylematy...*, s. 250.

³¹ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 25.

³² *Ibid.*, s. 25–26.

³³ *Ibid.*, s. 64–65.

³⁴ *Ibid.*, s. 63.

Gdy powstawał ten tekst, nie było wyraźnych dowodów czyjejs inicjatywy w sprawie tworzenia dalszych uniwersyteckich ośrodków kulturoznawczych, ale – z zaobserwowanych od pierwszych miesięcy istnienia ośrodka wrocławskiego przejawów dużego zainteresowania nim nie tylko ze strony maturzystów z całego kraju, lecz także pracowników naukowych z innych ośrodków uniwersyteckich – wnioskować można, że powstawanie ich wydaje się perspektywą realną i w czasie niezbyt odległą. Są zresztą takie uniwersytety, które od dawna już nosiły się z podobnymi wrocławskimi projektami, inicjatywa wrocławska byłaby więc dla nich nie tyle wzorem czy źródłem, ile raczej zachętą; trzeba też przyznać, że niektóre dysponują aktualnie lepszymi niż ośrodek wrocławski warunkami do uruchomienia tego rodzaju studiów³⁵. Dyskusyjną, a w każdym razie nie rozwiązaną jest również sprawa podręczników [...]. Doc. Pietraszko liczy w tym wypadku na pomoc kierownictwa resortu (szkolnictwa wyższego), które choć walczyło z projektem [tych studiów – J.J.], teraz – czyni gesty zachęcające [...]. Liczą się bowiem z naśladownictwem: uniwersytety łódzki i poznański interesują się wrocławskim eksperymentem³⁶.

Studia kulturoznawcze nie mają jeszcze swego zinstytucjonalizowanego odpowiednika naukowo-badawczego w strukturze PAN czy też poza nią. A od tego, kiedy go mieć będą i w jakim stopniu rozwinać się w nim prace nad teorią kultury i metodologią badań kulturoznawczych, niemało zależeć będzie naukowy poziom, efektywność i rozwój wewnętrzny tych studiów. [...] Otóż można mieć nadzieję, że brak tego rodzaju wielostronnego oparcia nie potrwa już długo. Upowszechnianie się przekonania o potrzebie uprawiania ogólnej nauki o kulturze oraz o konieczności stworzenia badaniom kulturoznawczym własnych form instytucjonalnych pozwala spodziewać się rychłej zapewne realizacji odpowiednich projektów istniejących i czekających na pozytywne decyzje już od paru lat³⁷.

Instytucje same nauki nie tworzą, ale odpowiednie ramy instytucjonalne są dziś dla jej rozwoju niezbędne. Polska nauka o kulturze pilnie ich potrzebuje³⁸.

10. O praktycznych funkcjach kulturoznawców w kontekście dotychczasowych działań państwa – socjalistycznego, dodajmy – w sferze kultury

Proponujemy ze względu na potrzeby społeczne organizowanie odrębnych studiów kulturoznawczych, w ich systemie bowiem tylko ukształtować się mogą – równocześnie z zaczątkami wyspecjalizowanej kadry naukowo-dydaktycznej – pierwsi pracownicy kultury o kwalifikacjach rzeczywiście odpowiadających randze szkoły wyższej. Rozwijająca się bardziej intensywnie myśl teoretyczna uformować mogłaby model ruchu kulturalno-oświatowego, może bardzo niepodobny do obecnego. Jeśli uwzględnić tendencje rozwojowe już dziś dostrzegalne, wróżyć można niedługi żywot samej nazwie tego ruchu i pojęciu pracownika kulturalno-oświatowego³⁹.

W nazwie projektowanego kierunku znajduje ponowny wyraz przeświadczenie projektodawców ujawnione już wcześniej w korekturach programu studiów międzywydziałowych: że podstawą wszelkich praktycznych działań w kulturze, zawodowych i społecznych, winna być wiedza o kulturze, rozumienie jej rozwoju, zdolność oceny i wyboru wartości. A o to

³⁵ *Ibid.*, s. 66–67.

³⁶ M. Lehnert, Z. Mentzel, *Zmiana rejsu*, „Polityka” 1973, nr 26, s. 9.

³⁷ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 61.

³⁸ S. Pietraszko, *Nauka przed jutrem...*, s. 7.

³⁹ S. Pietraszko, *Nauka i szkolnictwo wyższe...*, s. 58.

znacznie trudniej, niż o nabycie sprawności działań, o metodykę i technikę; te umiejętności są ważne i niezbędne, nie są jednakże sprawą pierwszą [...]»⁴⁰.

Zanim w rezultacie tych procesów upowszechni się postawa czynnego uczestnictwa w kulturze, liczyć się należy z upowszechnieniem coraz częściej już dziś obserwowanej dezaprobaty roli biorcy, szczególnie standaryzowanego biorcy standaryzowanych treści, a zwłaszcza roli nauczanego i wychowywanego, roli obiektu jednostronnych działań pedagogicznych, typowych dla tradycyjnych form pracy kulturalno-oświatowej. [...] Nasz „organizator życia kulturalnego” ma bowiem organizować nie tyle sam proces uczestnictwa w kulturze, określając jednoznacznie jego postać i treść, ile warunki uczestnictwa, które powinny umożliwiać bardziej świadome i samodzielne, a więc też bardziej czynne i twórcze formy tego uczestnictwa. [...] Funkcje społeczno-wychowawcze zawierają się i wyrażają tutaj przede wszystkim w inspiratorskich i animatorskich aspektach działalności organizatora życia kulturalnego, jak również w wolnych od pedagogicznej arbitralności formach merytorycznego przewodnictwa⁴¹. Należałoby tylko jeszcze mocniej osadzić podejmowane praktyczne zagadnienia z tej dziedziny w kontekście ogólnych problemów kultury współczesnej. I widzianych może nie tylko przez okulary socjologii i pedagogiki. Projektując system form i działań mających kształtować kulturę społeczeństwa trzeba ocenić, jak głęboko system ów sięgać może w życie kulturalne zbiorowości i ludzkiej jednostki, żeby nie zostało ono obezwładnione i pozbawione autentyczności; jak pogodzić konieczność organizacji i sterowania z potrzebą swobody i spontaniczności, a zadania wychowawcze z respektem dla autotelicznych pierwiastków kultury. Od tych wysokich pięt, od podstawowych pytań i programowych rozstrzygnięć natury najogólniejszej zaczynać się musi rozwiązywanie problemów [...]»⁴².

11. O studiach kulturoznawczych jako zjawisku kultury, gdyż ich sens nie wyczerpuje się w służebności wobec rozwoju nauki o kulturze i w praktycznej użyteczności społecznej

Wszystkie te działania będą sprawdzały model wrocławskich studiów kulturoznawczych. Jakkolwiek by przyszło ów model korygować – narodziny nowej nauki są faktem. Jest to fakt w sferze nauki i w sferze kultury – [...] dlatego, że wiedza o kulturze staje się wciąż silniejszą potrzebą ludzi, sposobem autorealizacji, stylem życia⁴³.

Utworzenie nowego kierunku studiów uniwersyteckich jest w istocie tylko epizodem w życiu wewnętrznym szkolnictwa wyższego. [...] Można oczekiwać, że w naszym epizodzie uniwersyteckim zainteresuje kogoś tylko jego aspekt, a mianowicie, że jest to także nowy fakt kulturalny, i to zarówno przy węższym jak i szerszym rozumieniu pojęcia kultury. Chciałoby się zresztą życzyć nowo powstałym studiom, żeby ten aspekt dostrzegli wszyscy adresaci i czytelnicy opracowania⁴⁴.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 56.

⁴¹ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 51–53.

⁴² S. Pietraszko, *Kadry muszą dojrzeć*, „Polityka” 1974, nr 3, s. 8.

⁴³ M. Bajer, *op. cit.*, s. 15.

⁴⁴ S. Pietraszko, *Uniwersyteckie...*, s. 7.

III

Pierwotny projekt kulturoznawstwa – zadziwiający swą skalą i śmiałością – można by historycznie kojarzyć z analogicznymi wystąpieniami Augusta Comte’a, Ferdinanda de Saussure’a czy Edwarda O. Wilsona, z tą jednak różnicą, że ich postulaty nowych dyscyplin doczekały się jakichś form realizacji. Z drugiej strony uderza nas dzisiaj, że wyrastał on z osobistych rozterek i dramatycznych pytań, podczas gdy obecnie bycie kulturoznawcą sprowadza się do „akcesu do humanistyki”, nie wiążąc się z żadnymi istotnymi wyborami czy zawodowym ryzykiem, jako że pod wygodnym szyldem kulturoznawstwa każdy humanista mieści się wraz ze swymi badaniami, które bez tego szyldu i tak by zapewne prowadził. Imponuje gruntowne i kompleksowe przemyślenie tej koncepcji, od wszelkich stron i z troską o to, by zaczynać od samych fundamentów.

Wspomniane dramatyczne pytania wiązały się, jak już wiemy, z istotą całego przedsięwzięcia, jaką było szukanie takiej wiedzy, dla której kultura stanowi przedmiot główny, właściwy, a nie uboczny. „Epizod” utworzenia nowego kierunku studiów miał przede wszystkim spowodować „przyspieszenie procesu formowania się tej nauki”, jako że „kulturoznawstwo uniwersyteckie samo jej nie stanowi”⁴⁵. Drugim ważnym źródłem i zarazem celem studiów kulturoznawczych okazywało się społeczne zapotrzebowanie – być może nawet nie tyle ówczesne, ile raczej mające się dopiero ujawnić – na nowy typ tzw. pracownika kultury. Dzisiaj możemy ocenić, że trafne były przewidywania dotyczące zarówno przeobrażeń uczestnictwa w kulturze (schyłek kultury masowej), jak i sposobu działania owych pracowników, którzy mieli się stać bardziej tłumaczami niż prawodawcami (jeśli mogę posłużyć się późniejszą metaforą Zygmunta Baumana). Szczególnego rodzaju moralna wrażliwość, jaka widoczna jest w opisach ich działalności, to jakby przejaw czy postulat swoistego zwrotu etycznego w pracy kulturalno-oświatowej. Krytyka charakterystycznych aspektów tej pracy – której nazwie „wróżyć można niedługi żywot” – stanowi również dezaprobatę dla normatywnego pojęcia kultury, w jego dość powszechnym użyciu.

Wydaje się, że pomiędzy dwoma celami studiów kulturoznawczych rozwierała się jednak od początku pewna szczelina. Niełatwo jest bowiem równocześnie realizować ambitne wymogi nauki o kulturze i kształcić umiejętności wypełniania praktycznych funkcji zawodowych, nawet jeśli definiuje się je w sposób nowatorski. Dotyczy to i innych kierunków uniwersyteckich, lecz tożsamość i przedmiot np. geografii, psychologii czy filozofii w samoświadomości tych dyscyplin i w świadomości potocznej nie różni się tak zasadniczo, jak kultura jako przedmiot wiedzy akademickiej różni się od jej wyobrażeń potocznych, na których właśnie oparta jest koncepcja profesji związanych z kulturą. Różne starania o usunięcie owej „szczeliny” stanowią do dzisiaj jeden z trwałych wątków w dziejach studiów kulturoznawczych, w różnych prowadzących je ośrodkach.

⁴⁵ Cytaty podane bez wskazania ich źródła zaczerpnięte są z poprzedniej części tego tekstu.

Charakter i tożsamość całego projektu kulturoznawstwa określa zawarta w nim nadrzędna idea ogólnej nauki o kulturze. Oprócz samej tej idei sformułowane zostały w latach 1969–1975 również pewne propozycje tego, czym i jaka miałaby ta nowa dyscyplina być; z czasem rozwinięte przez prof. Stanisława Pietraszkę w złożone koncepcje teoretyczne.

Sądzę, że dobrze jest je, jak i wszelką myśl teoretyczną, identyfikować, uwzględniając zróżnicowanie na trzy poziomy o odmiennym stopniu ogólności: tzw. paradygmaty, dyscypliny (dziedziny wiedzy) i teorie (ogólne koncepcje).

Przez paradygmaty, związane z epistemicznymi ideałami danej epoki, rozumiem tu najogólniejsze założenia o tym, jaki jest ludzki świat, jak się uprawia wiedzę o nim i po co się to czyni⁴⁶. Na gruncie danego paradygmatu funkcjonuje z reguły wiele dyscyplin, nakierowanych na odmienne zakresy przedmiotowe; ale i zwykle w jednej dyscyplinie widoczne są różne paradygmaty wiedzy, zwłaszcza współcześnie. Podłoże „paradygmatyczne” początkowego zamysłu kulturoznawstwa obejmowało zarówno antypozytywizm, jak i ambicje naukowości. Jedno i drugie związane było z dążeniem do poznawczego sięgania „w głąb” badanej materii, do „niezatrzymywania się” na poziomie zjawisk, ludzkich działań czy rzeczy, tylko docierania do czynników, dzięki którym są one właśnie takie, a nie inne. Jednakże ujęcia „powierzchniowe” zdarzają się we wszelkich dziedzinach (por. np. zbyt proste określanie przedmiotu socjologii jako zbioru ludzi) i trudno ich uniknąć również w nauce o kulturze. Kulturoznawstwo, jeśli miałoby być dyscypliną, nie musi być powiązane z jakimś jednym sposobem uprawiania wiedzy. Tak jak i w pozostałych dziedzinach humanistyki, jest w nim miejsce dla „interpretacjonizmu”, „pozytywizmu”, „scjentyzmu”, „postmodernizmu” czy innych ogólnych punktów widzenia świata i poznania, historycznych i najnowszych⁴⁷. Ważne jest tylko to, by na ich gruncie możliwe było realizowanie swoistych założeń danej dyscypliny, zwłaszcza wskazanie właściwej jej przedmiotowości.

Dla tożsamości kulturoznawstwa decydująca jest oczywiście płaszczyzna druga, na której odróżniają się od siebie poszczególne dyscypliny. O ich odmienności stanowi przede wszystkim to, na jaki aspekt czy właściwości świata nakierowani są badacze i ich koncepcje; co jako co jest konceptualizowane i poznawane⁴⁸. Albo, dokładniej to ujmując, od jakiego rodzaju czynników zależność konstatuje się w badanej materii. Nie sposób nie zauważyć, że przedmiot i perspektywa nie dają się od siebie oddzielić, a nawet porządnie odróżnić, bo przedmiot ujęty w innej perspektywie jest już czymś innym.

⁴⁶ Zob. S. Amsterdamski, *Między doświadczeniem a metafizyką. Z filozoficznych zagadnień rozwoju nauki*, Warszawa 1973, s. 165–177.

⁴⁷ Zob. np. D. Wolska, *Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna. Od kulturoznawstwa »negatywnego« do »niewyraźnego«*, w: *Perspektywy badań nad kulturą...*; T. Kostyrko, *Uwagi na marginesie kłopotów z językiem współczesnej humanistyki w Polsce*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 4, s. 5–12.

⁴⁸ „Dyscyplina, która nie jest w stanie określić granic swego przedmiotu ani wykazać jego swoistości, odrębności od przedmiotów innych dyscyplin, nie może liczyć na ukształtowanie własnej tożsamości”, S. Bednarek, *Czy kulturoznawstwo jest do życia konieczne?*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2, s. 38.

Pomimo sytuowania się większej części humanistyki poza dawniejszym paradygmatem „naukowości”, system instytucjonalnych form nauczania i rozwijania wiedzy wciąż oparty jest, jak wiadomo, na tradycyjnym pojęciu „dyscypliny nauki”. Podziały dyscyplinowe tracą jednak na znaczeniu, a nowe, partykularne dziedziny wiedzy humanistycznej – mające zazwyczaj przedmioty nie tak „rozległe”, złożone i abstrakcyjne (ogólne) jak kultura – kształtują się obficie i szybciej, niż kiedykolwiek. Wiąże się to zresztą z faktem, że (być może na gruncie ogólnej estetyzacji naszego świata) wiedzą humanistyczną w znacznym stopniu rządzi obecnie mechanizm mody. „Kulturalizacja” zarówno nauk społecznych i humanistyki, jak i świadomości potocznej, z jednej strony wzmacnia popularność kulturoznawstwa oraz jego nazwy i mogłaby sprzyjać rozwijaniu się go w odrębną dziedzinę wiedzy o kulturze, lecz z drugiej strony proces ten może się wydawać zbędny, skoro problematyka wielorako rozumianej kultury staje się wszechobecna (a także coraz bardziej nieokreślona).

W złożonym kontekście współczesnej wiedzy humanistycznej sytuacja kulturoznawstwa dodatkowo ma charakter szczególny. Jak już zauważano, ma ono wszelkie cechy formalno-instytucjonalne decydujące o byciu dyscypliną, lecz nie stanowi jej na płaszczyźnie merytorycznej, skoro nie określa się przez własną perspektywę-przedmiot. W tej sytuacji oczywiste i najważniejsze wydaje się pytanie, czy dokończenie projektu kulturoznawstwa – a więc faktyczne wyodrębnienie takiej dziedziny wiedzy – uznamy obecnie za sensowne i możliwe do zrealizowania. Odpowiedź powinna, w moim przekonaniu, wskazywać, że jest to możliwe i potrzebne dokładnie w takim stopniu, w jakim dzisiaj odróżniają się od siebie inne dyscypliny. Mimo ich pewnego rozmywania się i przenikania, zazwyczaj wciąż jeszcze potrafimy rozpoznać jakąś interpretację (rozwiązanie, tłumaczenie) jako np. socjologiczną a nie antropologiczną. Czy – i w jaki sposób – będziemy odróżniać je też od kulturoznawczej?

Już w pierwotnej wizji kulturoznawstwa pojawiła się idea, że nakierowane jest ono przede wszystkim na wartości. Rozwinęła się ona w rozumienie przedmiotu, które – odróżniając je od filozofii wartości – ogólnie określiłabym jako aksjotyczność (autoteliczną, czyli nieinstrumentalną, nieużyteczną), jaka zawsze cechuje historyczny świat człowieka. Od zakładanego paradygmatu uprawiania wiedzy i konkretniej od przyjętej teorii kultury zależą każdorazowe uściślenia dotyczące owej aksjotyczności. Tradycyjnie konceptualizowano ją jako np. same wartości, wzory (dotyczące wartości), style, tzw. prądy, tradycje, etosy, etyki i estetyki, mity, rytuały, symbole itp.⁴⁹. Kwestię dyskusyjną

⁴⁹ Współcześnie konceptualizacje te raczej wzbogaciły się, niż zanikły. „Otóż z jednej strony zarówno pojęcie kultury, jak i wartości, bywa odsyłane do lamusa historii bądź poddawane jest zasadniczej krytyce, z drugiej zaś – wydaje się – jak nigdy dotąd szeroko jest rozważana problematyka aksjologiczna w kontekście kultury, ale zyskuje ona inne artykulacje. [...] Przedmiotem dociekań stają się troska, wstyd, milczenie, przebaczenie, prywatność, fundamentalizm, nacjonalizm w ich aksjologicznych kwalifikacjach”, R. Tańczuk, D. Wolska, *Od Redakcji. O kulturze i wartościach raz jeszcze*, w: *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. eaedem, Wrocław 2005, s. 9–10. „A »zaangażowanie«, obok »wspólnoty«, »więzi«, to w moim przekonaniu

stanowiłby przebieg granic tej aksjotyczności, ale zgodzić się można, że przedmiotem kulturoznawstwa nie byłyby np. zależności pomiędzy sposobem prowadzenia księgowości w przedsiębiorstwie a jego finansowym funkcjonowaniem albo pomiędzy techniką operowania wędką a skutecznością łowienia ryb. Nie jest więc tak, że „nic, co ludzkie, nie jest kulturoznawstwu obce” – gdyż wtedy byłoby raczej, jak wskazuje sama nazwa tejże, antropologią.

Cytowane wypowiedzi prof. Stanisława Pietraszki z lat 1969–1975 charakteryzują perspektywę kulturoznawstwa jako „ogólność” i „całościowość”. Nie chodzi w tych postulatach, jak pozwalam sobie interpretować, ani o „szerokie” pojmowanie kultury, ani o jakąkolwiek „kompletność”, tylko o znajdowanie „wspólnego mianownika” – tak, by na przykład obok zjawiska badanego przez historię sztuki i zjawiska badanego przez religioznawstwo można było zidentyfikować również aspekt wspólny im obu, zatem ogólniejszy; a zarazem nieoddalony od ich estetycznej i sakralnej specyfiki – czyli aksjotyczny.

Warto zauważyć, że gdyby pojęcie kultury w różnych jego wariantach znikło, to poraziłaby sobie zarówno antropologia – co zresztą pokazuje w najnowszych swych dziejach – jak i np. semiotyka czy wiedza o komunikowaniu, które znakomicie się bez pojęcia kultury obywały. Jedyne (spośród opatrywanych terminem „kultura”) obszary przedmiotowe naszego świata, który nie daje się jak dotąd ogólnie ująć bez posłużenia się pojęciami i koncepcjami kultury, stanowią właściwości, procesy i powiązania o charakterze aksjotycznym – bez nauki o kulturze pozostałyby, jako całość, „bezdomne” i bez własnego „szyldu”. Na sferę tę nie jest nakierowana jako na własny przedmiot żadna z dyscyplin, a wyróżnia się ona w świecie człowieka jako szczególnie istotna – bo niespotykana u innych istot żywych, w naszym oglądzie tychże – i zrosnięta tradycyjnie z pojęciem kultury. Wymaga zatem „zagospodarowania”, badania jej specyfiki i związków z innymi aspektami ludzkiego uniwersum. W tym sensie „ukonstituowanie się odrębnej nauki o kulturze wydaje się [...] nieuchronną koniecznością wewnętrzną współczesnej humanistyki”. W ramach tego, co nazywa się wielodyscyplinowymi czy interdyscyplinarnymi badaniami kultury, nie powinno brakować punktu widzenia konstytuującego taką przedmiotowość, obecnego wśród wielu innych.

Co więcej, można uważać analogicznie do innych dyscyplin i ich przedmiotów, że kulturoznawcze pojmowanie sfery aksjotyczności – konceptualizowanej różnie, lecz niesprowadzanej do czegoś innego – jest w pewien sposób podstawowe wobec innych jej ujęć. Takich, w których stanowi np. zarazem i pewien czynnik integracji/dezintegracji społecznej, i „budowniczego” wspólnot wyobrażonych oraz indywidualnych tożsamości, i stymulator emocji z motywacjami, i niezbędne dopełnienie ludzkiej duchowości, i środek zaspokajania „wyższych” potrzeb, i „regulator” zachowań, i motor wyrafinowanej konsumpcji, i uwarunkowania decydujące o treściach i celach komunikowania itd. Kul-

dzisiejsza forma artykulacji problematyki aksjologicznej”, D. Wolska, *Kilka uwag o zaangażowaniu, czyli o uczuciach i ich badaniu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 14.

tura wyróżniana jako sfera aksjotyczności nie jest bowiem badana wyłącznie przez kulturoznawstwo, podobnie jak i np. społeczeństwo bywa przedmiotem zainteresowania filozofii czy psychologii, a wiedzę o różnych aspektach języka znajdujemy też poza językoznawstwem. Refleksje nad człowiekiem w antropologii, socjologiczne koncepcje społeczeństwa, psychologia osobowości, lingwistyczne teorie języka, a także ew. kulturoznawcze badania kultury – to przykłady ujęć przez rozwiniętą dyscyplinę przedmiotu jej właściwego, „własnego”; uwzględniających jego specyfikę, niesprowadzających go do czegoś innego, „zewnętrznego”. Wyjaśnianie np. kultury odrodzenia przez rozwój ekonomiczny miast włoskich i niderlandzkich może się wprowadzić w kontekście kulturoznawczym pojawić, ale charakterystyczne jest dla historii gospodarczej, w odróżnieniu od której kulturoznawstwo tłumaczyłoby renesans przede wszystkim przez związki z antykiem i późnym gotykiem. Do proponowanej tu problematyki należałyby również np. współzależności – a nie jednostronne determinowanie kultury – pomiędzy aksjotycznymi a technologicznymi i społecznymi aspektami np. w mediach i ich funkcjonowaniu itp.

Trzeba podkreślić, że w całym tym projekcie chodzi o wypracowanie takich właściwości kulturoznawstwa, jakie przysługują tradycyjnym dyscyplinom humanistyki, stąd też odrębność nauki o kulturze i swoistość jej przedmiotu nie byłaby tu większa niż w ich przypadku; z tą jedynie różnicą, że formułujemy je *explicitie*, a nie milcząco zakładamy, jak w dotąd istniejących rozwiniętych dziedzinach wiedzy.

Dla tak rozumianego kulturoznawstwa trudno byłoby zidentyfikować jakiś funkcjonujący za granicą odpowiednik⁵⁰.

Każda uznana dziedzina wiedzy ma swą historię i tradycję oraz panteon klasyków i prekursorów, wraz z kanonem dawnych teorii, badań i metod. Gdyby kulturoznawstwo wyodrębniło się jako dyscyplina, prawdopodobnie dopatrywalibyśmy się jego historycznych korzeni w starożytnej *paidei*, *etose* i *cultura animi*, a więc włączając do nich początkowe normatywne pojmowanie kultury. Można i należy szukać nauki o kulturze jeszcze „rozproszonej, nieusystematyzowanej, rozwijającej się fragmentarycznie w strukturach różnych dyscyplin” i te znalezione fragmenty ująć w „wyraźnie już kulturoznawczej perspektywie poznawczej”. Sądzę, że punkt widzenia kulturoznawczy widoczny jest np. i u Heinricha Rickerta, gdy dostrzega, jak zjawiska ludzkiego świata „ucieleśniają” wartości, i u Alfreda L. Kroebera, gdy wskazuje swoistość „kultury wartości”, i u Maxa Webera, gdy odkry-

⁵⁰ „W pewnym sensie odpowiada temu rozpowszechnienie się brytyjskich *cultural studies* na uniwersytetach zachodnioeuropejskich i amerykańskich. W pewnym sensie tylko, bowiem jakkolwiek część współczesnej refleksji kulturoznawczej można łączyć z *cultural studies*, to nie stanowią one odpowiednika całości wiedzy, która pod szyldem kulturoznawstwa w polskim życiu akademickim była i jest uprawiana”, D. Wolska, *Kulturoznawstwo jako...*, s. 13. „Trzeba na wstępie zauważyć, że jej [dyscypliny humanistycznej, jaką jest kulturoznawstwo – J.J.] nazwa – a i to, co się pod nią kryje – nie ma właściwie odpowiedników poza Polską (niemieckiemu *Kulturwissenschaften* odpowiadają raczej nasze »nauki humanistyczne«) [...]” S. Bednarek, *Kultura jako...*, s. 13. Stanisław Pietraszko wspominał kiedyś o zdumieniu reprezentantów uczelnianej władzy na wieść o braku zagranicznego odpowiednika kulturoznawstwa. Zdaje się, że myśł o możliwości inicjowania nad Odrą i Wisłą czegoś względnie nowego budzi głównie właśnie zdumienie.

wa wpływ wartości i etosu protestanckiego na przeobrażenia gospodarki, i u Erwina Panofsky'ego, gdy znajduje wspólne „wewnętrzne” prawidłowości architektury i filozofii średniowiecznej, i u Jurija Łotmana, gdy opisuje umyślne kreowanie swego stylu życia na podstawie sztuki⁵¹.

Różne sposoby rozumienia kultury jako aksjotycznej sfery świata człowieka owocują bogactwem teorii i metod, normalnym na gruncie każdej dziedziny wiedzy i potrzebnym także kulturoznawstwu. Nie przynależałyby do niego, rzecz jasna, wszelkie możliwe koncepcje kultury, a tylko te, które dzielą założenia określające obszar przedmiotowy tej dziedziny wiedzy. W początkowym projekcie kulturoznawczym tkwią również załączki oryginalnej teorii kultury prof. Stanisława Pietraszki, łączące się w całość z projektem całej dyscypliny i rozwinięte w późniejszych pracach (do których wypada zainteresowanych odesłać, jako że teorie kultury nie są tu przedmiotem naszego zainteresowania).

Fundamentalna dla „źródłowej” koncepcji kulturoznawstwa idea merytorycznej odrębności ogólnej nauki o kulturze (czy, porzucając tradycyjny język naukowości, osobnej dziedziny humanistyki), mającej własny odmienny przedmiot-perspektywę – pociąga zatem za sobą dalsze konsekwencje. Z takiego statusu kulturoznawstwa wynikają już bowiem rozstrzygnięcia na dwóch pozostałych poziomach ogólnych założeń, a więc zarówno nieuchronna dla dyscypliny „wieloparadygmatyczność”, jak i rozkwitająca w jej ramach wielość teorii.

IV

W ostatnich latach wśród różnych pomysłów dotyczących tożsamości i statusu kulturoznawstwa jako dziedziny wiedzy pojawiają się również rozmaite nawiązania do tego zamysłu, który legł u podstaw jego genezy.

W Polsce młodsze stażem jednostki badawcze rozumieją szerzej kulturoznawstwo, właśnie jako „wiązkę dyscyplin”. Cieniem kładzie się na tej dyscyplinie fakt, iż często pod szyldem tej dziedziny uprawiano zgoła odległe od siebie dziedziny badań. [...] Jak zatem zrealizować postulat S. Pietraszki, który proponował, by w badaniu kultury uwzględniać autonomię i swoistość kultury oraz badać ją wyłącznie jako kulturę⁵². Czy możliwe jest swoiście kulturoznawcze ujęcie kultury?⁵³

⁵¹ *Neokantyzm*, red. B. Borowicz-Sierocka, C. Karkowski, Wrocław 1984; A.L. Kroeber, *Kultura rzeczywistości i kultura wartości*, w: *idem, Istota kultury*, przeł. P. Sztompka, Warszawa 1989; J. Łotman, *Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, red. i przeł. B. Żyłko, Łódź 1993; E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*, przeł. P. Ratkowska, w: *idem, Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971; M. Weber, *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*, przeł. J. Miziński, Lublin 1994.

⁵² Z. Pasek, *Kulturoznawstwo a religioznawstwo. W poszukiwaniu metody*, w: *Tożsamość...*, s. 114.

⁵³ A. Mencwel, *Wiedza o kulturze w kulturze współczesnej*, w: *idem, Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 34.

Sposoby ustosunkowania się do takich kwestii, postawionych w „języku” początkowego projektu kulturoznawstwa, można uporządkować w zestaw kilku propozycji. Tak więc czasem postuluje się budowanie osobnej dziedziny wiedzy, a innym razem po prostu identyfikuje się kulturoznawstwo z którąś z dyscyplin już istniejących. Bodaj najczęściej przywołuje się koncept interdyscyplinarności, niekiedy także jako „między-”, „wielo-”, „multi-”, „trans-” i „metadyscyplinarność”, choć nie zawsze z towarzyszącymi temu wyjaśnieniami. Warto przyjrzeć się po kolei tym propozycjom.

Staje przed nami potrzeba udowodnienia, że mimo różnic tworzymy jedną dyscyplinę. Czeką nas próba udowodnienia specyfiki i określenia swego przedmiotu kulturoznawstwa lub przynajmniej wytyczenia wspólnej perspektywy poznawczej⁵⁴.

Wewnętrzna różnorodność kulturoznawstwa musi być „zamierzona jako wyraz rzeczywistej wspólnoty interesów poznawczych. Chcemy się różnić, lecz właśnie jako kulturoznawcy”⁵⁵. W uwagach tych kryje się wizja wiedzy jednoczonej przez ogólne wspólne założenia, a więc osobnej dyscypliny. „Dyscypliny na tyle odrębnej, na ile to możliwe”⁵⁶. Musiałaby ona zatem mieć własny przedmiot widziany w perspektywie niesprowadzającej go do innych, właściwych pozostałym dziedzinom wiedzy. By go dookreślić, można próbować odróżniać go od takich przedmiotów, jak np. rodzina w swych właściwościach badanych przez socjologię czy system demokracji parlamentarnej w aspekcie politycznym⁵⁷. Proponuje się też ograniczanie zakresu przedmiotowego kulturoznawstwa na wzór selektywnego pojęcia kultury, a więc w związku z aksjotycznością; co zarazem zgodne jest z doбором treści w planie studiów kulturoznawczych⁵⁸.

Inne rozwiązanie, proponowane stosunkowo często, polega na utożsamieniu kulturoznawstwa z jakąś inną dziedziną wiedzy. Najczęściej wymienia się w tej roli antropologię. Należałoby jednak w takim przypadku wyjaśnić, dlaczego mamy ją uprawiać nie pod jej własną nazwą, tylko kryjąc ją pod innym szyldem, niepotrzebnie zwiększającym zamęt, jaki i bez tego da się w tej materii zauważyć.

Trudno natomiast byłoby kwestionować korzyści badań interdyscyplinarnych, choć nie jest całkiem jasne, co wnoszą one do kwestii tożsamości wiedzy kulturoznawczej. Jeżeli interdyscyplinarność rozumieć jako wielodyscyplinarność, a kulturoznawstwo jako sumę

⁵⁴ E. Kosowska, *Uwagi o stanie kulturoznawstwa*, w: *Perspektywy...*, s. 42.

⁵⁵ J. Sójka, *Kulturoznawstwo jako odrębna dyscyplina*, w: *Wiedza o kulturze polskiej...*, s. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 18.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ „Prawdopodobnie większość kulturoznawców przyjmuje za oczywistość, że nasza dyscyplina współcześnie nie powinna opierać się na selektywnym pojmowaniu kultury. Jeżeli jednak będziemy szukać spójności w zaakceptowanym zestawie »przedmiotów podstawowych«, to znajdziemy go właśnie na poziomie najstarszych koncepcji teoretycznych. Tendencja do utożsamiania kultury z wybranymi i nacechowanymi wytworami człowieka, od czasów Webera znajduje silne wsparcie w refleksji naukowej. Jest też stosunkowo łatwo (na skutek dominancyjnej definicji selektywnej w dwudziestowiecznym dorobku badawczym dyscyplin szczegółowych) przekładalna na praktykę”, E. Kosowska, *Uwagi...*, s. 35.

badania różnych dyscyplin, to problem stanowiłaby zarówno jego wewnętrzna niespójność⁵⁹, jak i również powszechność, trywialna wszechobecność. „Kulturoznawstwem” nazywalibyśmy zapewne te badania, w których pojawia się, wśród innych, jakiś aspekt „kulturowy” danego przedmiotu. Gdyby jednak tę „kulturowość” pojmować w miarę wąsko i konkretnie, to tym samym mielibyśmy do czynienia już z określoną perspektywą i nie byłoby potrzeby obejmowania terminem „kulturoznawstwo” całości wielodyscyplinowych badań. Gdyby natomiast „aspekty kulturowe” rozumieć szeroko, jako po prostu pochodzące ze świata człowieka, to w rezultacie nazwalibyśmy „kulturoznawstwem” wszystkie takie badania wszelkich przedmiotów, w których pojawiłyby się jakiekolwiek aspekty humanistyczne. „Możemy [...] upewnić zainteresowanych, że nie taka koncepcja nauki o kulturze stanowiła teoretyczną podstawę projektu studiów kulturoznawczych”⁶⁰.

Jeśli przez interdyscyplinarność rozumie się wspólne przedsięwzięcie przedstawicieli kilku dyscyplin, to kulturoznawstwo zapewne interdyscyplinarne nie jest. Nie jest też takie w tym sensie, w jakim traktuje się kulturoznawstwo jako sumę dyscyplin zajmujących się kulturą (jej aspektami czy dziedzinami). Jest natomiast kulturoznawstwo interdyscyplinarne wówczas, kiedy rozpoznaje i bada swój przedmiot ułożony **pośród** przedmiotami innych dyscyplin [...] ⁶¹.

Chodziłoby zatem raczej o taką interdyscyplinarność, która nie byłaby „sztucznym połączeniem kilku dziedzin, lecz próbą stworzenia nowego przedmiotu badań”⁶². Zgodnie z takim myśleniem wydają się też koncepcje transdyscyplinarności rozumianej jako ukształtowanie się nowego pola badawczego, niesprowadzającego się do obszaru badań innych dyscyplin⁶³. Wtedy mielibyśmy do czynienia z kulturoznawstwem jako odmienną dziedziną wiedzy (dyscypliną).

Na osobną uwagę zasługuje Jerzego Kmity idea „humanistyki zintegrowanej”⁶⁴. Zgodnie z tą propozycją kulturoznawstwo badałoby nominalnie te same przedmioty, co w pozostałych dziedzinach humanistyki, ale w innym aspekcie, dzięki założeniom teoretycznym tworzącym osobną perspektywę poznawczą. Konstytuują one w gruncie rzeczy

⁵⁹ „Możemy powoływać się na wielorakie pożytki, płynące z badań interdyscyplinarnych. Jednak wskazując na niewątpliwie wartości podejścia interdyscyplinarnego, *eo ipso* przyznajemy się nie tylko do własnej heterogeniczności, ale i ujawniamy niski obecnie pułap wewnętrznej integracji”, *ibid.*, s. 32. „Wychodząc od idei interdyscyplinarności i praktyki badań interdyscyplinarnych w pewnym momencie straciliśmy pierwotne poczucie celu. Uprawiamy kulturoznawstwo addytywne a nie systemowe [...]. Nie próbujemy badać »jednego« z rozmaitych perspektyw – według klasycznych standardów interdyscyplinarności. [...] Przyjmując, że kulturę można rozumieć bardzo szeroko, badamy jednocześnie wiele jej poziomów i aspektów”, *ibid.*, s. 36.

⁶⁰ Fragment cytatu ze wcześniejszej części tego tekstu.

⁶¹ S. Bednarek, *Kultura jako...*, s. 17.

⁶² K. Chmielecki, *Visual culture studies jako paradygmat refleksji kulturoznawczej*, w: *Perspektywy...*, s. 74.

⁶³ Zob. też: A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, w: *Perspektywy...*, s. 100.

⁶⁴ J. Kmity, „*Późny wnuk*” *filozofii*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 1, s. 10-11. Zob. też: *idem*, [głos w dyskusji], w: *Perspektywy refleksji...*, s. 176.

odrębną przedmiotowość. Integracja wiedzy humanistycznej polega tu właśnie na tym, że ta nowa przedmiotowość, ujmowana na gruncie określonych pojęć i założeń, okazuje się wspólna zjawiskom dotąd odmiennym. Sytuacja takiego integrowania dotyczy zresztą zarówno interpretacji rozmaitych obiektów, jak i interpretacji różnych aspektów tego samego obiektu (jak w przypadku wieńczenia badań interdyscyplinarnych przez jakąś ich syntezę) – co na jedno wychodzi, gdyż odmienne aspekty czegoś to właściwie różne przedmioty. Jednocześnie wszelkie akty integracji czy syntezy ustanawiają też nowe rozróżnienia i podziały. Koncepcja „humanistyki zintegrowanej” nie różni się w swej istocie od postulatów budowania odrębnej dyscypliny. Wymaga zatem dopełnienia przez określenie przedmiotu i perspektywy. Na gruncie teorii kultury Jerzego Kmity – bo zapewne z myślą przede wszystkim o niej koncepcja ta powstała – integracja humanistyki polegałaby, ogólniej mówiąc, na ujęciu wszelkich zjawisk ludzkiego świata poprzez związane z nimi normy i dyrektywy, regulujące praktykę. Stanowiłyby one specyficzną przedmiotowość kulturoznawstwa⁶⁵.

W tym krótkim przeglądzie aktualnych koncepcji wiedzy kulturoznawczej zarysowują się już te ich momenty, które wydają się stanowić nawiązania do projektu początkowego. Byłyby to idee kulturoznawstwa jako posiadającego własny, właściwy mu przedmiot, sytuujący się „pomiędzy” czy nawet „w poprzek” obiektów zainteresowania pozostałych dziedzin humanistyki. Identyfikując go w różnych zjawiskach, pełniłoby też funkcję integrowania wiedzy o nich.

Urzeczywistnianie takiej wizji zależne jest – niestety – od wypracowywanych i realizowanych ustaleń teoretycznych.

Na ogół stronimy jednak od tak podstawowych pytań, jak pytanie o to, co uznajemy za kulturę [...]. Podejmowane w tym zakresie próby mają wymiar okresowo pojawiających się propozycji autorskich (Stanisława Pietraszki, Jerzego Kmity, Jacka Sójki i innych) i są w przeważnie nastawione na neutralizację kłopotów związanych z tym problemem oraz zacieranie potencjalnych różnic. Dyscyplina bez definicji elementarnych to – w tradycyjnym rozumieniu – dyscyplina bez wewnętrznej dyscypliny⁶⁶.

Chodziłoby tutaj nie tylko o konkretne teorie (tych w ramach dyscypliny musi być wiele), co raczej o ogólniejsze koncepcje całej tej dziedziny wiedzy, rozpoczynające od wyjaśnienia np. czy jej przedmiot ma być identyczny z przedmiotem humanistycznej antropologii i obejmować wszelkie aspekty całego ludzkiego świata, czy też zakreślać go wężiej (np. jako tylko aksjotyczność świata człowieka lub tylko jako ponadpodmiotowe przekonania normatywne i dyrektywne), czy też może należy po prostu utożsamiać go z przedmiotem wiedzy o komunikowaniu, mediach lub jakiejś innej. Sądzę też, że jeśli kulturoznawstwo miałoby stać się dyscypliną, to kształtowanie się jej trzeba widzieć – co

⁶⁵ W tym przypadku konkretną teorię (prof. Jerzego Kmity) potraktowałam jako zarazem zespół założeń konstytuujących całą dyscyplinę.

⁶⁶ E. Kosowska, *Uwagi...*, s. 35–36.

nie stanowiłoby usprawiedliwienia dla naszych zaniechań – w perspektywie minionych stu czy stu kilkudziesięciu lat, a nie dnia dzisiejszego i wczorajszego.

Mam nadzieję, że tę opowieść o pewnym niedokończonym projekcie mogą uzasadniać także jej aspekty kulturowe, związane ze środowiskową kulturoznawczą tożsamością, historią i tradycją czy też pamięcią, której utracone fragmenty dobrze jest przywracać. Byłby to zarazem przyczynek do budowania mitu założycielskiego, który niejako należy się kulturoznawstwu – tak jak Sierpień ma mityczny początek w skoku Wałęsy przez płot – skoro według słów Założyciela stanowi ono „także nowy fakt kulturalny”. Jednakże równie istotnym uzasadnieniem jest to, że myśli wypełniające ów projekt tworzą interesującą i ważną propozycję do dyskusji oraz materiał do przepracowania; aby to, co niedokończone, uzyskiwało swój ciąg dalszy.

Jolanta Jagoszewska

Knowledge about culture – as an unfinished project

Since 1972 there is a unique faculty in Poland, dedicated to learning about culture. It was created by professor Stanisław Pietraszko (1928–2010) at the University of Wrocław, and now it is present on over forty Polish universities together with relevant scientific institutions (which publish i.a. this journal). Nevertheless, the aim of Professor's initial project was above all to establish a specific method of learning about culture, and the new university faculty was supposed to be merely a means to achieve this goal. So far, the aim has not been accomplished – there is no substantial specifics of this knowledge about culture, which is practiced in these faculties. Therefore, we can speak of an “unfinished project”.

According to this project, it is essential to learn culture as a historically changing axiomaticity (axiomatic dimensions), characteristic for human world. Such concepts and studies, leading in the long tradition of thinking about culture, were dispersed in various fields of the humanities (e.g. H. Rickert's ideas on the realization of values, M. Weber's studies on the role of protestant values and ethics, A.L. Kroeber's “value culture”, etc.). The suggested approach differs from the perspectives and subjects typical for traditional disciplines, and from new approaches (anthropology, sociology, semiotics, various philosophies, *Kulturwissenschaften*, “cultural studies”, et al.), which are interested in non-specific aspects of the axiomaticity, or even equate culture with something else. Therefore, Stanisław Pietraszko named this isolated knowledge on the specificity of culture and the relevant studies with a different, difficult to translate term “*kulturoznawstwo*” (knowledge about culture, culturology). Within this field of knowledge various general “paradigms” (Th. Kuhn) are possible, e.g. scientific, interpretive or postmodernist, as well as many theories of its subject – just like in every discipline.

In recent years in Poland among researchers working under the “aegis” of this kind of knowledge on culture numerous discussions and ideas emerge concerning the character and identity of the discipline they practice. Some formulate concepts of interdisciplinarity, multidisciplinary, transdisciplinary etc. (which seems to be an apparent solution), others identify this knowledge as one of the existing disciplines, most frequently with anthropology (but then why a different name?), and still others postulate the establishment of a separate discipline – which refers to the initial, unfinished project of general knowledge on culture.

Wojciech Chyla

W stronę filozofii mediów: media jako biotechnosystem

Twórczą inicjatywą kieruje popędowa konieczność wytworzenia bytu przekraczającego nasz gatunek.

Pierre Klossowski

Cywilizacja chce czegoś innego niż kultura; może czegoś odwrotnego...

Friedrich Nietzsche

1. Media wprowadzają paralelizm procesu doświadczenia, programując go wedle własnej dystrybucji swych techniczno-pamięciowych danych. Zmienia się tym samym typ mediacji ponadpokoleniowo kodowanej biologicznie, językowo i kulturowo na mediację sieciową, zachodzącą w czasie realnym komutacji danych. Media realizują więc systematyczne osłabianie symbolicznej komunikacji na rzecz koneksjonistycznego jej typu, jawiącego zmysłom bycie nieobecne. Konsekwencje tego faktu dla człowieka i jego kultury są liczne.

2. Zasadnicze dla biotechnosystemu (każdego biofunkcjonowania zintegrowanego z technicznym systemem dystrybuowania technopamięciowych danych) jest programowanie doświadczenia w paralelnym procesie rozprowadzania danych temu doświadczeniu z technicznej pamięci. Biotechnosystem jest więc zarazem programowaniem zdarzania się bycia, i to zarówno tego doświadczanego, jak i doświadczającego. To programowanie jest też nieodłącznie z automatyzowaniem myślowego procesu na wzór „psychologicznego, duchowego automatu”, którym jest nieświadomość: „popędowy automat poznający ze złudnej perspektywy własnych fantazmatów pragnienia”¹. To właśnie owo techniczne perspektywizowanie pracy zmysłów bądź też innych ludzkich organów, na wzór złudnej perspektywy nieświadomości, narusza niewzruszone trwanie ludzkości w symbolicznej komunikacji, zasadzającej się na wymianie inteligibilnych znaczeń i sensów, zakładając koneksjonistyczną komunikację uobecniającą bycie nieobecne. Prowadzi ona do tożsamościowej przemiany komunikujących się stron poprzez ich techniczne uobecnianie się: jawienie się z paralelnych procesów zestawieństw-dostawieństw technopamięciowych danych.

¹ P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 100.

To w ramach tych założeń prowadzić nam dziś wypada rozważania o technicznych mediach i o wprowadzanym przez nie „paralelizmie” procesów, jak i sieciowym typie mediacji: zamiast biologicznie, językowo i kulturowo kodowanej usieciawianej technicznie. W wyniku zaprowadzania paralelizmu procesów i zmiany typu mediacji mamy, po pierwsze, systematyczne porzucanie myśli zintegrowanej z funkcją myślenia jako nauczania, tyle w sensie utrzymywania z pokolenia na pokolenie antologicznej transmisji doświadczenia, selekcjonującej to, które jest najlepsze, ile w sensie ciągłego szukania jakiegoś intersubiektywnego ustalenia prawdy. Po drugie, stykamy się wciąż z narzucaniem nam technicznie skalkulowanej myśli, zintegrowanej z funkcją myślenia jako formowania, intensyfikowania i przekierowywania pragnienia poza naturalnoewolucyjną obecność. Chodzi o modulowanie intensywności popędowego fluksu w kierunku tego, co technicznie uobecniane poprzez paralelizowanie procesu doświadczenia w toku koneksjonistycznej technokomunikacji, która jawi swą ofertę możliwości bycia z zestawienictwem własnych technopamięciowych danych.

Technicznie wyzwala się więc oto moc jawienia, „która ma skuteczniecać wszelkie udzielanie bycia i czasu”². Zatem *technicznemu stawianiu się* możliwości bycia z *technicznego wspomniania-wyobrażania* musimy przypisywać, w zasadzie w milczący sposób, moc takiej władzy, która „nie chce wykraczać poza to, czego można doświadczyć w podstawowym doświadczeniu »Oto czas, Oto bycie«” (*Es gibt Zeit, Es gibt Sein*)³. W takiej sytuacji zamknięciem okazuje się po prostu nieobstawanie przy językowych opisach nieobecnego-uobecnianego przez technikę bycia i zwyczajne pozostawianie go technice, żeby ono z jej programów nam się oto teraz jawiło. Tak właśnie pojęte „technologiczne stawanie się, scalające się w technokosmos”⁴, a tzn. w *technicznie i bezmownie konstytuowany* (wokół i w nas samych) *świat*, okazuje się technicznym egzekwowaniem istnienia, uwalniającym nas w końcu od relacji z przeszłością, od konieczności myślenia w perspektywie pamięci. Myślenie, które odpowiada *Ereignis* [...] – byciu jako zdarzaniu się w charakterze (technopochodnej) ewentualności – [...] to zatem myślenie otwierane przez *Ge-Stell*. Jest już ono [...] uwolnione od metafizyki jako powracania do *fundamentu* [...] oraz odłączone od wszelkiej pamięci⁵, która nie byłaby techniczną pamięcią. Stawia to pojęcie *technopoiesis* w centrum rozważań, jako pojęcie syntetyczne dla dookreślających je terminów takich jak *autopoiesis* i kosmotwórczy charakter technicznych połączeń oraz typowa dla nich samoregulacja, a także samoorganizowanie i samoregulowanie się tego, co jest technicznie ze sobą łączone. W sumie chodzi tu o areprezentacjonistyczny konstruktywizm zrodzony z technicznego koneksjonizmu, czego wyrazem są wspomniane Heideggerowskie *Ge-Stell* i *Ereignis*, wreszcie też chodzi o technomerkantylizm, który jest ekonomicznym planetarnym sfunkcjonalizowaniem teje w skrócie

² M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens* (1962–1964), Tübingen 1969, s. 17.

³ *Ibid.*

⁴ G. Hottois, *Le Signe et la technique. La philosophie à l'épreuve de la technique*, Paris 1984, s. 23.

⁵ G. Vattimo, *Le Aventure della Diferenza*, Milano 1980, s. 178.

opisanej koneksjonistycznej technokomunikacji w działaniu. Ma bowiem ono miejsce w reżimie merkantylizowania popędów bez konieczności materialnej produkcji. Chodzi więc o konwersję spekulacji wartością technicznie skaptowanych fluksów pragnienia w finansową spekulację fluksami elektronicznego pieniądza. Jeszcze dokładniej: rzecz idzie tu o produkcję wymienialnego na pieniądź pragnienia i o zarządzanie za jej pomocą finansami eksterioryzowanymi poza sferę materialnej produkcji⁶. Warunkiem zaś produkowania przez media wymienialnego na pieniądź pragnienia jest uprzednie zeksterioryzowanie pamięci do technicznej pamięci, o czym była już mowa. Takie postawienie zasadniczych kwestii każe media rozważać jako pierwszą, wyprzedzającą bio- i nanotechnologię, teletechnologiczną na razie aplikację koneksjonistycznej technokomunikacji: „integralnej technologii sieci i programów” służącej „integralnemu urzeczywistnianiu rzeczy i świata”⁷ w nowych, nieskończenie wariabilnych technicznych możliwościach bycia. Stopniowo dezindywiduuja i transgatunkują one wszystko to, co było i jest do tej pory jedynie ze swojej ewolucji, a nie z wytwarzanej wciąż i wciąż technoewolucji. W rezultacie oznacza to właściwie niezbędne tematy rozważań nad technicznymi mediami: technomerkantylne kaptowanie i eksploatawanie popędowych zasobów, bezmowne panowanie techniki poprzez rozpraszanie pamięciowo ponadpokoleniowo skodowanych połączeń w obrębie natury i kultury. To poprzez zapomnienie dochodzi bowiem do skutku wieczna metamorfoza i wchłanianie wszelkich tożsamości w wyniku zeksterioryzowania naszej skodowanej pamięci w techniczną pamięć, rozpraszającą tamtą swym trybem stawania się z technicznego wspomnienia, czyli z technicznego wyobrażania i uobecniania. Niewątpliwie refleksja ta wynikać musi w pierwszym rzędzie z bioparadygmatycznego prze-definiowania pojęcia komunikacji przez kognitywistów. To przeddefiniowane pojęcie wdrażane jest dziś ogólnie w praktykę przez koneksjonistyczną technokomunikację, rozumianą właśnie jako „globalne przedsięwzięcie integralnej technologii sieci i programów”, obejmujące teletechnologie, biotechnologie i nanotechnologie. Ich „narracje” toczone technicznie za pomocą kosmogenicznych połączeń techniki, wymykają się spod językowej kontroli, czyli spod kontroli symbolicznej klasycznej komunikacji i jej regulacji norm w ludzkiej kulturze. Te bowiem koneksjonistyczne, zestawieniowe „narracje” techniki programują nam po prostu nasze bieżące doświadczenie, wydostając je spod kontroli języka w imię technicznej wszechłączliwości i ekonomicznej wszechzamienności, czyli w sumie – technomerkantylnej efektywności.

Efektywność ta oznacza po prostu „problem odwracalności i przełączalności niejęzykowych połączeń”, czyli „akcentowanie [przez technikę właściwej dla niej] operacyjności, przeciwnej teoretyczności oraz językowi”, będącej natomiast „miejszem spotkania [...] niejęzykowego nieczłowieczeństwa zwierzęcia z niejęzykowym nieczłowieczeństwem

⁶ Szeroko na temat eksterioryzacji finansów poza materialną produkcję, także o eksterioryzacji zarządzania finansami piszą autorzy pracy zbiorowej: *La Finance mondialisée. Racines sociales et politiques, configurations, conséquences*, red. F. Chesnais, Paris 2004.

⁷ Słowa Jeana Baudrillarda.

maszyny”. Spotkanie to bowiem „zachodzi na gruncie niejęzykowego myślenia – myślenia operacyjnego” tj. na obszarze „myśli-gestu” i „myśli-działania”, uruchamianych przez szybko jawiącą nieobecne koneksjonistyczną technikę. W rezultacie „to wchłonięcie (przez technikę) logosu może zachodzić po prostu jako okrojenie tego, co człowiecze, do tego, co zwierzęce, a to znaczy do ekonomicznej oraz hedonistycznej pragmatyki ludzkiego zwierzęcia”, co z kolei oznacza „atrofię, odcięcie bądź przynajmniej marginalizację językowych połączeń, wysuszanie logosu” i to, że „tryb ciągłości tradycji i historii, tryb ciągłego przeszukiwania językowej pamięci właściwy dla tradycji i historii traci odtąd na swym ustawicznym znaczeniu”. Wobec braku przeszukiwania przeszłości, która kiedykolwiek była terażniejsza, zjawia się nieustanne techniczne „przeszukiwanie świata”⁸ w zakresie nowych jego wariantowych możliwości.

Tak więc połączenia językowe są instrumentem przeszukiwania przeszłości, historii i tradycji, natomiast techniczne połączenia kosmogeniczne (tj. niejęzykowe) stanowią instrument przeszukiwania świata za pomocą syntaktycznie nieskrępowanej i nieograniczonej łączliwości i przełączliwości mikrofizycznych danych technopamięciowych, i włączając czy też wkradając się w ten świat z erupcjami absolutnej nowości, przenikającymi do naturalnoewolucyjnej terażniejszości. Dlatego język i jego połączenia utrzymują ludzi w tym, co jest z siebie, z naturalnej ewolucji (natura), i w tym, co jest z języka, z kulturowej ewolucji (kultura). Tymczasem techniczne połączenia niejęzykowe wyprowadzają człowieka z człowieczeństwa, bo wyprowadzają ludzkość z dziedziczonych praw natury i kultury. I tak, połączenia językowe utrzymują w sobie klasyczne, ale i archaiczne narracje całej, rzec można, antropologii mityczno-religijnej, natomiast kosmogeniczne niejęzykowe połączenia techniczne kreują, by się tak wyrazić, nieustanne wyobraźniowe zawirowania, których są uobecnieniami w naturze i w kulturze. Będąc zaś symbiozą techniki i natury, techniki i kultury, techniki i człowieka, dają one w efekcie techniczną dekonstrukcję tożsamości natury, kultury i człowieka, czyli przynoszą swymi niemymi technicznymi narracjami tzw. antropologię technicznej melioracji-hybrydyzacji człowieka i jego świata, która dogadza uwolnionym i handlowo eksploatowanym przez nie popędem. Możemy to najogólniej powiedzieć: pamięć techniczna to paradoksalna pamięć, która nie przeszukuje już na sposób językowy przeszłości, lecz w zestawie technopamięciowych danych przeszukuje nowe możliwości aktualnego świata – jego wirtualności. Jest ona „aktualizowaną pamięcią świata”, wirtualnością według definicji danej przez Bergsona. Dodajmy, że jest ona wirtualnością tego naturalnoewolucyjnie aktualnego nam świata, wirtualnością w świat ten wprowadzaną, weń niejako wsączaną.

Ale też inaczej czy też szerzej tę kwestię ujmując, jest to w gruncie rzeczy tendencja do zastępowania biologicznego i kulturowego determinizmu ewolucji technicznym indetermini-

⁸ G. Hottois, *L'Inflation du langage dans la philosophie contemporaine*, Bruxelles 1979, s. 345, 342.

zmem⁹ „falszywego ewolucjonizmu”¹⁰. Jest to zatem tendencja przechodzenia w stronę post-gatunkowego świata, ściśle związana z nieograniczonym, znajdującym wsparcie w technice merkantylizmem handlującym rozpraszaniem gatunkowego dziedzictwa. Mówiąc bardziej ogólnie, globalny już dziś technomerkantylizm kupczy rozpraszaniem każdej pamięci, która skuta jest, czy raczej dotąd była, w łańcuchy jakiegokolwiek ponadpokoleniowego kodu. I to właśnie pustoszenie indywidualnej i gatunkowej pamięci wróży temu merkantylizmowi ogromną żywotność, odkąd dla „pracy negacji” właściwej dla kodów znaleziono zastępstwo w postaci „pracy komutacji” typowej dla sieci. Ta zaś sieć to w tym świetle nic innego, jak sieć intensywnie fluktuujących pływów popędowych i finansowych, sieć, której allograficzno-autopoietycką mnemotechnologię stanowi jej techniczny substrat, jej techniczna infrastruktura: acentryczna, dystrybucjonistyczna sieć niejęzykowych kosmogenicznych połączeń. Mnemotechnologia ta wchodzi na miejsce ludzkiej i kulturowej pamięci skodowanej w języku, dlatego godzi ona w samorządność człowieka i kultury: zajmuje jej miejsce.

3. Techniczne (ściślej: teletechnologiczne) media jawią w programmatyzowanym¹¹ nam doświadczeniu naturalnoewolucyjnie nieobecne bycie, dlatego, po pierwsze, techniczne media to maszyna, a właściwie szeroko rozbudowana maszyneria do produkcji naszej wiary: wiary w fantazmatycznie jawiące się nam przedmiotowe reprezentanty naszego pragnienia. Po drugie, techniczne media to techniczno-inżynierski „ze-staw” (Heideggerowskie *Ge-Stell*) do zastępowania myślenia medytującego myśleniem kalkulacyjnym, obejmującym to, co jest jedynie z technicznej kalkulacji, ponieważ jawi się jedynie z technicznej autoprezentacji siebie. Rzecz nieco rozwijając: w technicznej realizacji błędnego koła Nietzscheańskiego Wiecznego Powrotu technicznie jawiące się będzie stanowić zawsze techniczną „przesyłkę ontologiczną” i zarazem szczyt technicznej kalkulacji. Techniczna realizacja koła Wiecznego Powrotu związa metafizykę reprezentacji, trzyma myśl w zapomnieniu bycia, w „zapomnieniu somnambulicznym”, bo daje myśl kalkulacyjną, której jawi się jedynie to, co będące z technicznej autoprezentacji (teletechnologiczno-medialnej, ale też i biotechnologicznej, i nanotechnologicznej). Zmienia

⁹ W książce *Le Crime Parfait* (Paris 1995) Jean Baudillard stwierdza: „Skoro wszystkie możliwości okazują się technologicznie prawdopodobne, technologia zastąpiła determinację” naturalnych i kulturowych procesów.

¹⁰ Określenie Henri Bergsona z *Évolution créatrice* (Paris 1902). Odnosząc się do kinematografu oraz jego falszywego ruchu (mechanicznie rytmizowanego) i falszywej następstwowości czasu produkowanych przez automat ruchu, Bergson zatytułował jeden z podrzdziałów: *Rzeczywiste stawanie się a falszywy ewolucjonizm*.

¹¹ Słowo *programma*, rozumiane jako antonim *grammy*, wskazuje na koneksjonistyczny i allograficzny charakter programu, jakim jest *programma*. Opozycyjne rozróżnienie *gramma* – *programma* zaproponował Bernard Stiegler. Najprościej rzecz ujmując, *grammą* byłby wszelki ślad w materii tego, co do pomyślenia właśnie dzięki grammie w trakcie tego czegoś nieobecności. *Programma* zaś byłaby programem koneksji między „niematerialnymi” (np. cyfrowymi) danymi konstytuującymi teleobecność (teletechnologiczną obecność) tego, co materialnie bądź naturalnoewolucyjnie nieobecne i pomyślane dzięki technicznie pochodnej obecności.

to „istotę człowieka w jego stosunku do samego bytu”, a przez to zmienia też i „przeznaczenie istoty samego bytu”. Byt w przeznaczeniu swej istoty jest teraz energetycznym zasobem do jego eksploatacji i możliwościowych, wariantowych, wirtualizujących go transformacji (nie utrzymywanych gatunkowo), dających z tego merkantylny zysk. Człowiek zaś, ze swej istoty, nie jest już dalej stróżem czy strażnikiem doglądającym bytu w metafizycznych jego przedstawieniach, nie jest więc bytu tego „pasterzem”, lecz jako „nad-” czy „postczłowiek” jest również tylko energetycznym zasobem do technicznych i merkantylnych eksploatacji i możliwych, wariantowych, wariabilnych, wirtualizujących go metamorfoz. Najogólniej mówiąc, nowoczesna technologia sieci i programów, koneksjonistyczna technokomunikacja w każdej z jej możliwych postaci, prześciga obecność i wszelką znaną nam dotąd naturalną, biologiczną oraz kulturową ewolucję, tzn. fantazmatycznie ale i molekularnie śni będące, czym *pozbawia i podmiot, i przedmiot tego, co im własne*, stanowiąc tym samym techniczno-pochodne zdarzanie się bycia (Heideggerowskie *Ereignis*). Programmatyzacja procesów doświadczenia, biovegetacji bądź molekularnych złożań za pomocą paralelnego procesu dystrybucji danych tych procesów, to jest właśnie prześciganie obecności i ewolucji przez technikę. Stawia się więc pytanie: czy tak określona technika medialna – teletechnologia (ale też bliźniacze jej istotą biotechnologia i nanotechnologia) to instrument do wykonywania poruczeń rozumu, myślanym i formułowanym wedle dyrektyw języka, czy też jest to manipulacja byciem przeciw jego naturalnej materialnej ewolucji (biologicznej, ale też i kulturowej) możliwa dzięki odejściu programu technicznych połączeń, czyli technicznych kalkulacji jawienia się, od języka? I pytanie drugie: czy ta głęboka techniczna manipulacja byciem przeciw jego naturalnomaterialnej ewolucji, wchodząca teraz coraz skuteczniej na miejsce zwyczajowego używania (w myśl dyrektyw języka) technicznego narzędzia, to wynik odchodzenia myślenia od języka? I czy jest to wynik przejścia myślenia na myślenie technicznie skalkulowane, technopoietyckie, które skwalifikować by trzeba po prostu jako śniące, znaczy to nie jako panujące, bo przyswajające to, co będące, ale jako wirtualizujące, hybrydyzujące to, co jest, w to, co technicznie być może (heterologia)? Jeśli odpowiemy „tak” drugim członom uszczegółowienia postawionych tu pytań, to wypadnie nam też konsekwentnie powiedzieć, że stanęliśmy zatem w obliczu (wszech) koneksjonistycznego, subsymbolicznego paradygmatu technicznej komunikacji, w którym to paradygmacie działają techniczne media, a więc teletechnologie, ale też i biotechnologie oraz nanotechnologie, słowem technologie przyszłości. Jest to paradygmat technicznego do-stawiennictwa/ze-stawiennictwa: koneksjonizmu mikrofizycznych technopamięciowych danych zamiast językowego symbolicznego dyskursu. Mamy więc do czynienia z technopamięciowymi narracjami, prowadzonymi w swobodnym koneksjonizmie technopamięciowych danych zamiast w symbolicznych dyskursach dziedziczonych języków i kodów. Narracja w tym paradygmacie zachodzi w technicznym zestawieniu technopamięciowych danych. Jawi ona w autoprezentacjach technicznie uobecniających kalkulacyjnemu myśleniu to, co z paralelnego dystrybuowania danych względem dziedziczonych

procesów może się pojawić już bynajmniej nie z siebie, ale z tej właśnie paralelnej dystrybucji danych. Rozwój zatem subsymbolicznego, koneksjonistycznego paradygmatu technicznej komunikacji zawęża i marginalizuje pole działania symbolicznego paradygmatu niestechniczowanej komunikacji opartej na metafizycznym przedstawianiu. Trzeba to wyraźnie powiedzieć: rozwój subsymbolicznej technicznej komunikacji osłabia symboliczny paradygmat niestechniczowanej komunikacji nie tyle dlatego, że go z naszego życia wprost eliminuje, ile że go systematycznie wewnątrznie rozspaja i rozspręga oraz dotkliwie alienuje jego pierwszorzędną dotąd dla kultury rolę. Owo destrukcyjne działanie technicznego koneksjonizmu przenosi się poza te wszystkie niezliczone już chwile, kiedy to symboliczna komunikacja pojawia się w obrębie koneksjonistycznej. Słabnie więc coraz bardziej racjonalistyczna dyscyplina w myśleniu oraz w używaniu w tym celu języka, do tego stopnia, że zasadniczym problemem staje się już dziś niemożność odrzucenia od siebie dyskursywnymi środkami zadanych sobie, i ogólnie byciu, pozaewolucyjnych, niezgodnych, a nawet przeciwnych ewolucji manipulacji. Wchodząc więc dalej w istotne w tym zakresie szczegóły: rozwój nowego paradygmatu komunikacji pustoszy (bo rozprasza) skodowaną pamięć, eksterioryzując ją w integralną technologię sieci i programów. W tej natomiast funkcjonuje pamięć wspminająca, czyli wyobrażająca – technicznie uobecniająca. Jest to transcendentalna wyobraźnia, *fantasteon*, i to nie jakichś ludzkich jednostek albo jakichś ludów, ale technicznych koneksi sieci i programów obejmujących taką, a nie inną agregację mikrofizycznych pamięciowych danych: bajtów, genów czy nanomolekuł. Następuje zatem rozluźnienie wszelkiej skodowanej pamięciowo łączalności poprzez „zupełną dostawialność wszystkiego, co jest i być może”¹², bo łączalność przechodzi teraz przez zupełną zestawialność mikrofizycznych technopamięciowych danych. Przez to rozwój nowego paradygmatu komunikacji znaczy nieodłącznie chaotyzację organizacji wszelkiego terytorialnego społeczeństwa, wszelkiego zinstytucjonalizowanego podmiotowego bycia czy biowegetatywnego życia, ale też i wielce dochodowe dyskontowanie tej chaotyzacji przez rynek, choćby poprzez nową, bardzo intratną tzw. ekonomię katastrof, której rynki wydają się nie mieć żadnych terytorialnych i biologicznych granic, zaś oferty okazują się nie do odrzucenia nawet przez najbardziej dbających o zachowanie swojej tożsamości. Dochodzimy zatem do następnego, jakże ważnego wniosku, że to dzięki technicznym mediom, teletechnologiom, jako pierwszym wprowadzającym koneksjonistyczny subsymboliczny paradygmat technicznej komunikacji, stanęliśmy już oto w obliczu pierwszych biotechnosystemów, sieciowo programatycznych, a poprzez wieczne ponawianie zestawieniactwa technopamięciowych danych – autopoietycznych. W sumie: biotechnosystemów będących techniczną realizacją Nietzscheańskiej idei wiecznopowrotowości *tego samego tzn. chaotycznej różnicy*: zdecentrowanej kolistości i infinitywności ruchu różnicy dobywanego z wiecznego krążenia w acentrycznej dystrybucjonistycznej sieci mikrofizycznych

¹² M. Heidegger, *Der Satz vom Grund* (1955–1956), Pfulingen 1957, s. 66.

pamięciowych danych i ich nieskończonego przełączania i przeprogramowywania w rozbieżne względem kodowanych połączeń zestawieniowe serie. Ta *wszechłączliwość*, czyli *wirtualizacja*, dająca w efekcie zdarzanie się technopochodne (Heideggerowskie *Ereignis*), zastępuje naturalnoewolucyjną łączliwość i będące jej efektem naturalne zdarzanie się/jawienie się, naturalnoewolucyjne, naturalnoewolucyjnie obecne. Fatalizm wszechłączliwości (subsymbolizmu) i wszechzamienialności (bezetyczności tzn. bezwalorowości walorów *własnych* czegokolwiek, przewartościowywania wszystkiego) znaczy tu więc zapobieganie singularnym/suwerennym zdarzeniom poprzez *programmatyzację* zdarzeń, czyli poprzez tworzenie technokomunikacyjnych zdarzeń technopochodnych. Zdarzenia spoza wszechłączliwości i spoza wszechzamienialności (*l'échange indifférent* według Baudrillarda), w sumie więc zdarzenia spoza technokomunikacyjnej programmatyzacji, służącej spekulacji wartością rynkową wszystkiego, w technomerkantylizmie nie mają już racji bytu, są bowiem w tym sensie suwerennymi zdarzeniami, że nie podlegają one tak programmatyzacji jak i spekulacji ich rynkową wartością. Są to zatem dla technomerkantylizmu zdarzenia całkiem już bezużyteczne, bo jako takie właśnie suwerenne zdarzenia są one właściwie zabójstwem i terrorem dla technokomunikacyjnego biotechnosystemu produkującego zdarzenia sprogrammatyzowane. W praktyce znaczy to wejście każdej ludzkiej egzystencji w tryb dyktatu fluktuacji rynku, ponieważ wszechzamienność wszystkiego służy spekulacji wartością rynkową wszystkiego. Fatalistycznie należy więc rozumieć wschodzące i wiodące już dziś marketingowe hasło „inwestuj w siebie” – tzn. inwestuj, ile tylko możesz w swoją moc spekulacji własną wartością rynkową wynikłą z rozwijania zasobów metamorficzności tożsamości samego siebie. Dla rynku, jeśli już o metamorficzność chodzi, najlepiej, żeby była ona nieskończona. Po to też rynek potrzebuje dziś jedynie najnowocześniejszych technik – teletechnologii, biotechnologii i nanotechnologii: żeby metamorficzność jego ofert mogła być nieskończona. Oznacza to, już w końcowych podsumowujących stwierdzeniach, że:

- 1) Rozwijanie nowoczesnych technik technopoietycznych, teletechnologii, biotechnologii i nanotechnologii, to konstruowanie nowej sztucznej natury, a zarazem zwijanie też przez nie metafizyki (wraz z etyką, filozofią i polityką), a także nieuchronne zwijanie autonomicznej dotąd sfery sztuki i estetyki oraz estetycznej i *lirycznej* dotąd w zasadzie jedynie możliwości *poiesis*.
Stanowi to w konsekwencji:
- 2) Przechodzenie myślenia bycia, ale też i samego fizycznego molekularnego bycia od całości, prawdy i płaszczyzny symbolicznej transcendencji do nieskończoności, symulacji i komutacyjnej płaszczyzny immanencji.
- 3) Odchodzenie od selekcji i kombinatoryki, właściwych dla genetycznej i językowej mnemotechniki (a w efekcie powstałych na jej kanwie transcendentalnej pamięci, tradycji, pedagogiki i ponadpokoleniowego dziedziczonego doświadczenia) i przechodzenie do technicznego „rozstawu mocy” nad „wołą mocy” pojmowaną jako „chcenie chcenia”, a także i do nieskończoności dostawiania – wiecznie ponawialnego (wciąż i wciąż na

inny sposób) zestawienictwa, by w wyniku tego dojść do paralelnego procesu dystrybucji danych doświadczenia, biovegetacji i rozdysponowywania nanocząsteczek.

- 4) Przechodzenie od gatunkowości do postgatunkowości, od gatunkowego i zindywiduowanego człowieka do postgatunkowego i zdeindywiduowanego człowieka to zarazem przechodzenie od humanizmu i wspierającej go pedagogiki do liberalnej eugeniki i wspierającego ją biotechnomerkantylnizmu.
- 5) Wreszcie, wszystkie powyższe „przejścia” mają miejsce jako dokonujące się dzięki zmianie wiodących w kulturze antropotechnik: z humanistycznych mediów ucłowieczania na eugeniczne media odcłowieczania, czy dokładniej – „upostczłowieczania”.

Podsumujmy zatem to, co już powiedziane:

Dzięki mediom toczy się więc bezgłośnie, niewypowiedziana, niema walka:

- z suwerennością/singularnością zdarzeń na rzecz zapobiegania suwerenności zdarzeń poprzez ich *programmatyzację*;
- z medytacyjnym myśleniem na rzecz kalkulacyjnego myślenia;
- z naukowym poznaniem prawdy na rzecz technicznego manipulowania poznaną prawdą: z nauką na rzecz technonauki;
- ze świadomością na rzecz automatyzowania ducha – automatyzowania pracy umysłu w konsekwencji automatyzowania pracy zmysłów;
- z kulturą symboliczną na rzecz kultury desymbolizowanej, kultury „symbolicznej nędzy”, symbolicznego ubóstwa;
- z kodem/językiem na rzecz matrycowania/usieciowiania wszelkich skodyfikowanych połączeń, skodyfikowanych dotąd także i przede wszystkim za pomocą języka;
- z „pracą negacji” w języku, w językowo prowadzonym myśleniu, z „negacją negacji” w dialektyce, z wszelką krytyczną negatywnością na rzecz podwójnej afirmacji właściwej dla samolubnego chcenia – „chcenia chcenia”, czystej popędowości, „nieprzemijalności przemijania”; chcenia wiecznie chcącego wieczności chcenia;
- z komunikacją symboliczną na rzecz subsymbolicznej komunikacji polegającej na wytwarzaniu technopochodnej obecności, zasadzającej się na połączeniach oferujących teletechnologiczną obecność, a także biotechnologiczną obecność i nanotechnologiczną obecność.

Najważniejszy więc wniosek brzmi: jesteśmy świadkami „zbieżności między biotechnologiami, fizykochemią [nanotechnologiami], informatyką i naukami kognitywnymi”, co „streszcza się w akronimie BANG – bajty, atomy [nanomolekuły], neurony i geny”¹³. Oczywiście wszystko zaczyna się od mediów, czyli od bajtów, bo bez rewolucji medialnej, teleinformatycznej oraz jej globalnego urynkwienia, nie byłoby mowy o rewolucjach dalszych – biotechnologicznej i nanotechnologicznej, brakowałoby bowiem obliczeniowych i technomerkantylnych narzędzi do ich bezkrytycznego wprowadzania.

¹³ D. Benoit-Browaeyns, *Nanotechnologies, le vertige de l'infinime: petit*, „Le Monde Diplomatique” 2006, Mars.

4. Na koniec wypada też podkreślić, że jedyną alternatywę dla sekularyzacyjnego dryftu technomerkantylizmu, alternatywę katastrofalną zresztą dla kultury, bo opartą na zemście czyli na wyostrożonej pamięci, przyjdzie nam dostrzec w tzw. „polityce tożsamości” religijno-politycznych fundamentalistów i integrystów. Multikulturalizm i międzykulturową komunikację uznać z kolei wypada za marketingowy efekt technomerkantylizmu wzbogacającego swą handlową ofertę w drodze dezindywidualizacji i desingularyzacji indywiduów, a także mutowania gatunków biologicznych czy kulturowych poprzez rozpraszanie ich skodowanej genetycznie i językowo pamięci. Kulturę popularną widać w tej perspektywie jako symboliczny *remix* i *recycling* wchodzących wszędzie w jej obręb dotychczasowych samodzielnych kultur. W sumie więc chodzi o rozpraszanie symbolizmu każdej dotychczasowej kultury gigantycznym operacjonizmem techniki funkcjonującej w biotechnosystemie. W biotechnosystemie sfera techniczna wymyka się bowiem spod kontroli sfery symbolicznej, wybitnie normotwórczej dla kultury, będącej dotąd niewzruszonym prawem dla rozumu i kultury. (Jest to starcie technicznego pseudologosu referencjalnej natury z logosem natury semantycznej). Zwycięża jednak technicznie programowane doświadczenie nad obecnością i decyzjami obecnego rozumu.

Dlatego Georges Steiner może stwierdzić, że „Komputery [a właściwie wszelka technokomunikacja] są czymś więcej niż tylko programatycznymi narzędziami. Inicjują i rozwijają niewerbalne konfiguracje myśli, pozawerbalne metody podejmowania decyzji”¹⁴ na drodze nieustannej przełączalności połączeń, czyli technicznie zapośredniczonej interakcji. Pamiętajmy: sieci są acentrycznymi sieciami połączeń, a programy są programami doświadczenia i zdarzania się bycia wedle połączeń komutowanych w sieciach. Mamy tu po prostu programowanie doświadczenia, które wchodzi na miejsce autonomicznego rozumu tj. pamięciowej samopewności przedstawień w słowie, a tzn. prawdy. Innymi słowy, mamy zaprowadzany perspektywizm, który w mediach przybiera postać desymbolizacyjnej, a zatem i desublimacyjnej voyeurystycznej regresji i wchodzi na miejsce podmiotu – pamięciowej samopewności przedstawień czynionych w pełni w sematycznym słowie. Mamy więc medialnie zagwarantowaną „wielość punktów widzenia czyli perspektyw, co uniemożliwia wypracowywanie znaczenia i sensu, bez których język staje się niemożliwy”¹⁵ w swym podmiotowym, ośrodkowym samopewnym sobie przedstawienio-wo-dyskursywnym toku. Mamy tu zatem „nieustanne przemieszczanie się sensu i jego przebieganie się w seriach”¹⁶ komutowanych danych, mamy „narrację nierozwikłanego – mają w niej miejsce wszystkie rozwiązania. Każde jest punktem wyjścia dla innych rozwidleń”¹⁷. System nadchodzenia „przyszłości musi być zatem nazwany boską grą, ponieważ tutaj reguła nie istnieje wcześniej [...] albowiem cały przypadek jest afirmo-

¹⁴ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Warszawa–Gdańsk 1997, s. 97.

¹⁵ G. Hottot, *Le Signe et...*, op. cit., s. 89.

¹⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 175.

¹⁷ J.L. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: *idem, Opowiadania*, Kraków 1978.

wany, [...] gdy obejmuje wszystkie możliwe kombinacje i reguły w systemie swojego własnego powracania”¹⁸. Mamy wciąż ponowne zestawienia technopamięciowych danych, podporządkowane często nieracjonalnym cięciom tworzącym związki niewspółmierne, a mimo to współteraźniejsze. Nadchodzące stąd „różne odnosi się do różnego bez jakiegokolwiek mediacji w tożsamości lub podobieństwie, analogii lub przeciwieństwie”¹⁹ – nieodzownych symbolicznych określeń dla różnego jawiącego się z naturalnoewolucyjnej obecności. Wynika z tego ontologia wiecznego czystego wspomnienia-wyobrażania, ontologia czystej wielości. To nie byt, lecz pewne zdarzanie się technopochodne samowytwarzające naszą wiarę, przeto więc niewypowiadalne dla wiedzy. Podmiot, gwarant prawdy, jest tu instancją nieprawdopodobną, co więcej odbierającą przypadkowemu stawaniu się prawdy w tym technozdarzaniu tę jego zaledwie drobinę technoewolucyjnego bycia. Jedynym rysem podmiotowym, wynikłym z preferencji popędowych ludzkiego komutatora technicznie usieczonych danych, jest tylko wierność pewnym połączeniom, do których on wciąż z upodobaniem powraca.

Zakończmy więc bardzo ważnym wnioskiem: rozum kieruje się ku naturalnej obecności za pomocą języka. Program kieruje technicznym uobecnianiem informacji (zestawem danych w czasie), czyni to zaś w postaci technicznego umożliwiania zdarzania się bycia w miarę urzeczywistniania się programu naszego doświadczenia. Program zastępuje więc i rozum i obecność, tzn. i wewnątrz, i zewnątrz; wewnątrz tzn. pamięć nieobecnego bycia, zewnątrz tzn. naturalnoewolucyjną obecność bycia; program pustoszy zatem i pamięć podmiotu, i jego tożsamość. Legitymizacja biotechnosystemu wiedzie więc tylko poprzez tę jego wskazaną programatyczną merkantylną skuteczność, ta zaś prowadzi poprzez paralogię, logikę paradoksu (coś jest i nie jest sobą zarazem). „Paradoks, stając się [komunikacyjną] technologią, rządzić będzie z absolutnym panowaniem”, „stając się symbolem niemocy jednostki w jej samookreślanu się”²⁰. Oznacza to „ontologiczną katastrofę tożsamości i racjonalnego podmiotu”²¹, bo jest to utrata intersubiektywnych wymogów tożsamości.

W neoheideggerowskim duchu Sloterdijka, Hottoisa, Stieglera, Dufoura i Baudrillarda można najogólniej powiedzieć, że technokomunikacja, czyli przedsięwzięcie integralnej technologii sieci i programów, jako nowa mnemo- i antropotechnologia rozpraszająca symbolizm kultury umożliwia człowiekowi wychodzenie z humanizmu i z własnej gatunkowości.

¹⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 184

¹⁹ *Ibid.*, s. 177.

²⁰ L. Sfez, *Critique de la Communication*, Paris 1990, s. 266.

²¹ P. Pieniażek, *Rozum i szaleństwo: nowe francuskie interpretacje myśli Nietzschego*, w: P. Klosowski, *op. cit.*, s. 20.

Wojciech Chył

Towards Philosophy of Media: Media as Biotechnosystem

Media introduce a parallelism of the process of experience and substitute biologically, linguistically and culturally coded mediation with one of network type. Connectionist narrations program our ongoing experience, freeing it from the control of language. Technical non-linguistic connections free the human being of humanity. We face a technical deconstruction of the identity of culture and nature. A paradoxical technical memory does not search the past in an industrial manner, but, in a set of technical and memory data, it searches new possibilities of the world – its virtualities. Cultural and biological determinism is substituted with technical indeterminism of false evolutionism (Bergson). The desolation of individual and species memory is related to the abandonment of “work of negation” typical to codes and the move towards “work of commutation” typical to networks. Media is a Heideggerian *Ge-stell* substituting meditative thought with calculative one. Man is no longer Heidegger’s “shepherd of being”, but an energetic reservoir of technical and mercantile exploitations. All incidence due to omniconnectivity, i.e. virtualisation, is derived from technology. Thus, human existence is subject to the dictate of market rendered fluid. The development of modern technology is a consequence of new artificial nature and the waning of metaphysics, ethics and art. In the anthropological aspect, this signifies a post-species, disindividualised (yet?) human (evolution being replaced by eugenics). A plane for these transformations is provided by the substitution of the humanistic media of humanification with eugenical media of inhumanification. This, in turn, signifies an “ontological failure of a rational subject endowed with identity”.

Marta Karasińska

Muzyka i dramat. Razem czy osobno?

Problem powinowactwa sztuk od zawsze, z różną intensywnością, powraca zarówno w samej praktyce artystycznej, jak w obejmującej ją refleksji badawczej. W toczącej się przez kilka stuleci debacie pierwszoplanowe miejsce zajmują związki literatury i muzyki, w tej samej mierze oczywiste, co budzące wątpliwości.

W obszarze refleksji teoretycznej poświęconej filiacjom interesującego tu nas szczególnie dramatu i muzyki pozwalają się z grubsza wyodrębnić trzy opcje.

1. Opcja filologiczna zdominowana przez literaturoznawstwo, zajmująca się poszukiwaniem obecności muzyki w literaturze, a więc stosująca głównie narzędzia literaturoznawcze.
2. Łączona opcja filologiczna i muzykologiczna, penetrująca partnerską relację muzyki i słowa. Charakteryzuje ją świadomość rozdziału dyscyplin i odrębności metodologii. Zajmuje się głównie dramatem muzycznym i operą. Wymaga od badacza zarówno kompetencji w zakresie teorii i historii literatury, jak muzykologii, a w związku z tym jest zaniedbywana. Choć tzw. *Wort-Ton Problem* w okresie kształtowania się tradycji klasycznej opery od czasów Cameraty Florenckiej po wiek XIX stanowił fundamentalny temat dyskusji teoretyków opery, kompozytorów i librecistów, jednak aktualnie został zmarginalizowany. W Polsce badania nad librettem, godzące w równym stopniu perspektywę literaturoznawczą i muzykologiczną, reprezentowane są w ledwie śladowym stopniu. Koronnym dowodem tych zaniedbań okazuje się w piśmiennictwie polskim i światowym brak kompleksowych opracowań historii i teorii libretta, niechcianego kukułka jaja, pozostającego generalnie poza zakresem zainteresowań zarówno historii i teorii literatury, jak muzykologii. Nadzieję na zmianę tej sytuacji przynosi niemiecki projekt teatrologii integralnej podejmującej również badania nad dramatem muzycznym i operą, prowadzone głównie przez ośrodki w Monachium i Bayreuth oraz dorobek wybitnego muzykologa Karla Dalhousa.
3. Opcja muzykologiczna. Zajmuje się miejscem literatury (słowa) w muzyce. W odniesieniu do historii i teorii dramatu muzycznego czy opery podejmuje m.in. problem muzyki wokalne, adaptacji dzieł literackich na libretta, zagadnienie teatru instrumentalnego, mowy jako tworzywa muzycznego.

Przełom lat 70. i 80. XX w. przyniósł ze sobą kolejną falę intensywnego, choć krótkotrwałego, zainteresowania tematem, zwieńczonego między innymi wydaniem w 1980 r. tomem *Pogranicza i korespondencje sztuk* z serii *Z dziejów form artystycznych w literatu-*

rze polskiej. Namysł prowadzony wtedy nad relacjami sztuki słowa i dźwięku dotyczył kilku typów związków, które najkrócej i najtrafniej bodaj oddaje typologia Ewy Wiegandtowej, dokonującej rozróżnienia na:

1. muzykę w literaturze (tematyzacja),
2. muzykę literatury (cechy prozodyczne języka),
3. muzyczność literatury (jak malarskość) – wyjście ku statusowi ontologicznemu innej sztuki¹.

Zagadnienie muzyki jako tematu wydaje się wątkiem najbardziej oczywistym, zatem – nie budzącym wątpliwości. Problem warstwy brzmieniowej okazuje się już w wielu przypadkach kontrowersyjny w związku z naturalną muzycznością języka. Za najciekawszy uznać należy wątek analogii utworu muzycznego i literackiego na poziomie kompozycji, tyczący bądź obecności w dziełach literackich takich chwytów, jak *leitmotiv*, kontrapunkt, wariacja, bądź odnajdujący analogie między poetyką tekstu pisanego w słowie a genologią muzyczną (fuga, sonata, symfonia). Tu także jednak pojawiają się wątpliwości dotyczące specyficzności strategii kompozycyjnych oraz subiektywizmu dokonanej klasyfikacji.

Początkowy wybuch optymizmu badaczy powinowactwa literatury i muzyki zgasił sceptycyzm Michała Głowińskiego, który w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury*² stwierdził pewną bezzasadność jego tropienia w związku z nieprzystawalnością i nieprzechodnością materii słowa i materii brzmiącego dźwięku.

Konsekwentny, mimo pewnego zdezaktualizowania się mody badawczej, w poszukiwaniu pokrewieństw literatury i muzyki Andrzej Hejmej wydaje w 2001 r. książkę *Muzyczność dzieła literackiego*³. Zawarte w niej konkluzje, tyleż wobec proponowanej optyki literaturoznawczej aprobatywne, co sceptyczne, nie do końca rozwiewają wątpliwości dotyczące zasadności zainteresowania filiacjami obu dyscyplin artystycznych. Relacjonując z niezwykłą pieczołowitością stanowiska badaczy, referując formułowane przez nich „za” i „przeciw”, proponuje jednak Hejmej wobec dramatu zgoła inną, niż w przypadku liryki i epiki, drogę interpretowania problemu. Uchylając po części, jak się wydawało, ostatecznie rozstrzygniętą sprawę wyłącznej literackości dramatu, zwraca autor uwagę na odmienny status ontologiczny trzeciego rodzaju, decydujący o innym, niż w przypadku tekstów lirycznych i narracyjnych, przejawianiu się w nich zjawiska muzyczności. Argumentem za szczególnym statusem dramatu w tych badaniach byłaby specyficzna, wynikająca z zawartego w nim projektu scenicznego, jego potencjalnie „brzmiąca” muzyczność. Koronnym dowodem jej istnienia jest – według Hejmeja – słynna partytura polifonicznej sceny kłótni Saduceuszów z Faryzeuszami z *Judasza z Kariothu* Huberta Rostwo-

¹ E. Wiegandtowa, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

² M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje...*

³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

rowskiego. Organizując ją uporządkowanie wersyfikacyjne, podobnie jak układ rytmiczny *Porwania Europy* Aleksandra Rymkiewicza, *Kowala Malambo* Tadeusza Słobodzianka, wojskowe rytmy brzmiące we fragmentach *Ulanów* Jarosława M. Rymkiewicza czy *Ostatniego* Tomasza Łubieńskiego, w opinii niektórych literaturoznawców nie powinna jednak wydawać się niczym innym, niż analogiczne zjawiska w utworach poetyckich. Orkiestracja tekstu Rostworowskiego, uwzględniająca symultaniczną wielogłosowość i przestrzenność brzmień, a więc wymagająca scenicznego wokalnego wykonania, bardziej wszakże przypomina muzyczną partyturę (co zresztą sugeruje zapis samego autora), niż dramatyczny dialog.

Potwierdzeniem szczególnego statusu uporządkowań brzmieniowych dramatu jest – jak można sądzić – zainteresowanie jego muzycznością, aktualnie zdecydowanie większe, niż w przypadku liryki i epiki. Dramat jako projekt sceniczny, poza tradycyjnie dla literatury wymienianymi kategoriami muzycznymi, wprowadza także nowe jakości związane z możliwością włączania w obręb spektaklu muzyki do wykonania w jej już czystej postaci. Choć programowanej na poziomie słowa, to jednak posiadającej zdecydowanie charakter pozajęzykowy. Owa *musica ipsa* gra na scenie nierzadko rolę zbliżoną do funkcji muzyki filmowej. Związana z przestrzennością dzieła teatralnego realizowana być może:

1. w rzeczywistości przedstawionej jako motywowany fabularnie, konkretny wykonywany utwór muzyczny lub jego fragment, słyszany przez postać sceniczną,
2. w przestrzeni odbioru, a więc poza obszarem gry i poza percepcją postaci – np. jako tło dźwiękowe budujące nastrój sceny.

Możliwość współistnienia w dramacie muzyki, jako tej danej tylko na poziomie słowa i scenicznie brzmiącej, okazuje się szczególnie interesująca dla refleksji fenomenologicznej. Niemiecki ingardenista T.F. Gottschalk wskazywał na dwojaki charakter muzyki teatralnej – wykonywanej na scenie (odznaczającej się bytem realnym) i przejawiającej się w słowie postaci, manifestowanej zatem wyłącznie jako byt intencjonalny.

Obecność brzmiącej muzyki scenicznej (choć zaprojektowanej na poziomie tekstu dramatycznego), istniejącej na zasadzie innorodnego intertekstu, wprowadza do rozważań nowy wątek rzeczywistej współobecności dwóch systemów semiotycznych (słowa i muzyki), przynależących do odrębnych dyscyplin artystycznych, definiowanych przez inne teorie sztuki. Takich szczególnie wyrazistych przykładów intertekstualnego zderzenia utworu muzycznego i wypowiedzi literackiej dostarcza klasyczny przykład dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego, *Lato w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza czy *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego. Owa współobecność utworów przynależących do przestrzeni różnych sztuk (z których jednym okazać się może uznana za arcydzieło sonata *h-moll* Chopina) narzuca konieczność zmiany optyki badawczej, dotychczas upodrzędniającej muzykę wobec literatury. Muzyka sceniczna, wchodząca w związki ze znakami teatralnymi innych subkodów, może także rozszerzać zakres relacji semantycznych ze słowem, występując w roli rekwizytu, kostiumu, światła czy kulis, na co zwracał uwagę między

innymi J. Angerer⁴. W tym miejscu należy zadać pytanie o stopień możliwej zamienności muzyki i innych wykorzystywanych na scenie systemów semiotycznych jako operacji transsystemowej, właściwej już dramatowi/ teatrowi, nieobecnej zaś w tradycyjnej praktyce koncertowej. Wymienność znaków wzrokowych i słuchowych została zastosowana przez Tomasza Łubieńskiego w *Koczowisku*, gdzie – zgodnie z przyjętą przez autora zasadą „słyszać to znaczy widzieć” – w roli jakości przestrzeniotwórczych wystąpiły Przekrzyki, Pomruk, Pokrzyki czy Pogłos. Jednym z przykładów takiej zamienności może być również przejmowanie przez brzmiającą muzykę funkcji narracyjnych, pozwalających na wprowadzenie poza tekstem głównym jakości *sensu stricto* epickich, co zastosował w *Inkarno* Kazimierz Brandys, zamieszczając w poprzedzającym tekst dramatu spisie postaci dźwięk ważności chwili i upływającego czasu.

Owa rzeczywista emancypacja muzyki, która przestaje się zawierać w słowie, a staje się jego partnerem, narzuca przymus innej interdyscyplinarności. Wymusza nie tylko pytanie o dwukierunkowość relacji między słowem i muzyką, ale nade wszystko każe postawić problem elementów wspólnych dla obu odrębnych języków artystycznych.

Dotychczasowe badania związków między literaturą i muzyką, z reguły ograniczone wyłącznie do poziomu rzeczywistych brzmień i odniesień do muzyki klasyczno-romantycznej, zapisanej w tradycyjnej notacji muzycznej, zdominowało instrumentarium filologiczne z rażącym pominięciem teorii muzyki i wielu dokonań muzyki XX w. W związku z tym z pola widzenia zginęły:

1. współczesna teoria muzyki i definiowane przez nią (podobnie jak przez dyscypliny filologiczne) gatunki muzyczne, pojęcie formy, języka, kompozycji i dekompozycji,
2. nowe formy muzyczne, takie jak: muzyka dodekafoniczna i serialna, aleatoryzm, muzyka matematyczna, muzyka topofoniczna, muzyka graficzna, konkretna, muzyka do czytania czy szczególnie dla badań nad dramatem istotne zagadnienie teatru instrumentalnego.

Muzyka XX w. rozszerza także zakres wykorzystywanego przez siebie materiału dźwiękowego o brzmienie słowa i tym samym wkracza na teren tworzywa literatury. Rytmizacja głosu mówiącego u Arnolda Schönberga, rozbijanie słowa na sylaby przez Luigię Nono czy wykłady Johna Cage’a uchylają wątpliwości Głowińskiego twierdzącego, że literatura, której muzyczność tkwi wyłącznie w języku, usiłuje wejść w obce sobie tworzywo, teraz przecież wspólne dla literatury i muzyki.

Przyjęcie w obszar refleksji nad literaturą, a więc i dramatem, definicji formułowanych przez muzykologię pozwala wytyczyć grupę zjawisk artystycznych przynależących w zasadzie jednocześnie w pełni do dwóch różnych dyscyplin sztuki. Takim podwójnym statusem dramat/muzyka obdarzone zostały teksty teatralne Bogusława Schaeffera. Przez kompozytora definiowane jako dzieła muzyczne, bądź w najlepszym razie teatralne, przez filologów bez wątpliwości kwalifikowane jako utwory dramatyczne. Ów brak waha-

⁴ P. Angerer, *Muzyka sceniczna jako element kształtujący przestrzeń*, „Dialog” 1966, nr 5, s. 158.

nia dramatologów dotyczy nawet tych dzieł Schaeffera, które pochodzą spod znaku teatru instrumentalnego i jako takie wpisane zostały do katalogu dzieł muzycznych kompozytora (*Scenariusz dla nie istniejącego, ale możliwego aktora instrumentalnego*, cykl *Audiencki czy Kwartet dla czterech aktorów*).

Rozpisane na dialogi, akty, sceny dramaty Schaeffera podlegają nie tylko regułom poetyki literackiej. Ich wnikliwa lektura, niekiedy ukierunkowana wskazaniem samego autora przywołującego choćby włoską terminologię, uwzględniająca reguły kompozycyjne muzyki, pozwala w nich odczytać utwory muzyczne w pełni czyniące zadość kwalifikacji muzykologicznej. Niewątpliwa muzyczność dramatów Schaeffera wynika z woli samego kompozytora, nie jest zaś budzącą wątpliwości rezultatem intencji tropiącego pokrewieństwa dyscyplin badacza. Podstawę ich odczytania stanowić musi układ elementów składowych, akcentujący kategorię kompozycji rozumianą nie jako poziom brzmień, lecz struktura.

Utwory teatralne Schaeffera w dwojaki sposób nawiązują do reguł kompozycji muzycznej. Niektóre z nich stanowią zapisaną w słowie transkrypcję klasycznych gatunków. Inne przywołują strategie kompozycyjne nowej muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości dodekafonicznej. W sztukach Schaeffera wyraźną dominację nad akcją zyskują bohaterowie. Zredukowana do minimum fabuła zostaje osadzona w traktowanym na modłę muzyczną dialogu. Mowa postaci scenicznej pełni funkcję tworzywa dźwiękowego, sami bohaterowie zaś stają się nośnikami rozumianego na sposób muzyczny tematu (w tekstach nawiązujących do tradycyjnych, skodyfikowanych gatunków) czy pojedynczych nut (w utworach komponowanych według kombinatorycznych zasad serii muzycznej).

Wśród sztuk przypominających klasyczne formy koncertowe odnajdziemy między innymi: *Scenariusz dla trzech aktorów* i *Mroki* zapośredniczające strukturę sonaty, przywołujące sonatę i fugę *Próby*, koncert instrumentalny *Sen i nie*, rondo *Zorzę*, *Żniwo*, *Spacery po parku* czy *Rondo* właśnie. Jako muzyczny ekwiwalent zapisu partytury traktuje kompozytor tempo partii dialogowych przekrzykujących się kobiet (szybkie *allegro*), spokojną rozmowę pensjonariuszy domu starców (powolne *adagio* czy *andante*) albo zderzanie kontrastujących tematów dialogu (*allegro*) czy towarzyską wymianę zdań na temat tańca tańczących właśnie bohaterów w części *Scenariuszu dla trzech aktorów* odpowiadającej tradycyjnie w tym miejscu osadzonemu sonatowemu *Menuetowi*.

W znacznej grupie tekstów Schaeffer posłużył się technikami kompozycyjnymi zapożyczonymi z tradycji tak zwanej nowej muzyki, typowymi przede wszystkim dla serializmu czy dodekafonii. Przykładem takiego przeniesienia zasad budowy dzieła jest choćby sztuka *Gdyby*, w której w nie powtarzający się sposób zmieniony zostaje przydział ról uczniów, nauczyciela i dyrektora szkoły w zamkniętych zespołach osób. Matematyczny porządek w układzie dialogu zastosuje również autor w *Tutam*, *Kaczo* (kombinatoryka) i *Seansie* (ciąg arytmetyczny).

Istotą muzyki dodekafonicznej, z której wyrasta taki sposób rozumienia dzieła muzycznego, była jednak nie dana uchu warstwa brzmieniowa, lecz postrzegana intelektualnie

zasada kombinatorycznego łączenia dźwięków. Nie bez kozery więc muzykę dodekafoniczną nazwano krzyżówką.

Teksty teatralne Schaeffera budują swą muzyczność poprzez nawiązania do architektoniki utworu muzycznego, z których część za sprawą tempa wypowiedzi, długości okresu zdaniowego czy projektowanej w didaskaliach dynamiki głosu tworzy ekwiwalent brzmieniowy muzyki koncertowej, część zaś odwzorowuje wspólną strukturę porządkującą układ np. według abstrakcyjnych przetworzeń matematycznej kombinatoryki. Najistotniejszym elementem kształtowania struktury utworów teatralnych Schaeffera jest zgodnie z jego deklaracją muzyczny interwał, przekładający się w materii słowa z odległości między tradycyjnie zapisywanymi na pięciolinii dźwiękami na dystanse między postaciami, zaczynającymi ich imiona literami alfabetu, stylami (wysokim i niskim). Owa abstrakcyjna struktura pozwalająca według tego samego klucza budować identyczne układy z innorodnych elementów wydaje się intrygującym wątkiem refleksji nie tylko na temat związków dramatu i muzyki, ale także dzieł reprezentujących inne dyscypliny artystyczne, włączając w to szczególnie podatne na takie reguły porządkowania sztuki plastyczne. Klasycznym przykładem takiej interartystycznej techniki kompozycyjnej może być *collage*.

Martin Esslin w *The Field of the Drama. How Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*⁵, zajmując się głęboką strukturą dramatu, wskazuje na muzyczność jako generalny, przedustawny porządek tekstu i tym samym stawia tezę o swoistej panmuzyczności utworu dramatycznego. Dramat, nieuchronnie „skazany na umuzycznienie”, zawsze zawiera w sobie wiele cech strukturalnych konstytuujących muzykę. Owa muzyczność przejawia się na kilku poziomach tekstu:

1. Najbardziej oczywista okazuje się muzyczność dialogu prowadzonego w sposób analogiczny do linii melodycznej utworu muzycznego, a więc realizowana na poziomie danych uchu brzmień. Dialog (mówiony lub śpiewany) traktuje Esslin jako relację elementów melodycznych i rytmicznych. Scenicznemu wykonaniu tekstu głównego dramatu, podobnie jak wykonywanej w sali koncertowej muzycznej partyturze, towarzyszy ewolucja rytmu, głośności czy barwy.
2. Dotychczasowe odczytywania nawiązania literatury (dramatu) do chwytów kompozycyjnych typowych dla muzyki zastąpi Esslin wskazaniem niezbywalnych analogii między architektoniczną strukturą dramatyczną i muzyczną, polegającą na obecności w każdej z nich: interakcji, sekwencji, kontrapunktu, kombinacji, rekombinacji, wariacji czy zestawienia. To ta właśnie podkreślana przez Esslina analogia decyduje o swoistej dwukodowości dramaturgii/muzyki Schaeffera pozwalającej się interpretować w różnych porządkach odrębnych dyscyplin artystycznych.

⁵ M. Esslin, *The Field of the Drama. How Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen?*, London 1987.

3. Czas dramatyczny również – w ujęciu Esslina – okazuje się pochodną muzyki, która, jako nieredukowalna zasada dramatu, nadaje mu wymiar czasowy. Refleksja Esslina w tym miejscu spotyka się nieco z koncepcjami Adolfa Appii, który za konstytuujący sztukę teatru element uznaje ożywiający przestrzeń rytm i ruch.
4. Wywiedziony z muzyczności dramatu rytm w koncepcji Esslina zajmuje w jego rozważaniach miejsce najważniejsze, ponieważ rudymetarną podstawą kompozycyjną dramatu będzie dla niego struktura rytmiczna. To ona gra rolę prawdziwej tekstury. Dla tak definiowanej struktury muzycznej zarezerwuje Esslin rolę *signifié*, wołającego o konstytuujące się już poprzez złożone subkody teatralne sceniczne *signifiant*. To struktura rytmiczna kieruje reakcjami odbiorcy, buduje *suspense*, steruje koncentracją widza, a w ostateczności decyduje o tym, że tekst jest ciekawy lub nie.

Struktura (tekstura) Esslina będzie w pewnej mierze odpowiadała zastępującej poszukiwanie sensu słów rekonstrukcji składni czytanego tekstu proponowanej przez Michela Foucaulta, głębokiej gramatyce Noama Chomsky'ego i schowanej strukturze Umberto Eco. Strukturze-matrycy, niezmiennej na swym ukrytym poziomie, na powierzchni zaś zdolnej do generowania różnych już tekstów, w ostateczności także formułowanych w językach innych sztuk, tym samym gwarantującej intersemiotyczną zwrotną przekładalność np. utworu literackiego i muzycznego i zachowującej nienaruszalność (a więc tożsamość) tworzącego je wzorca.

Badanie związków między dramatem i muzyką stanowi szczególną wersję, przywołanego już wyżej, znanego w historii opery *Wort-Ton Problem*, w przeciwieństwie do jego utrwalonej w tradycji wersji odchodzącego od pytania o dominację tworzywa jednej ze sztuk, przejawiającej się na styku muzyki instrumentalnej i libretta, podejmującego wątek miejsc wspólnych i dwukierunkowej translacji jakości muzycznych i literackich. Jedną z fundamentalnych różnic dzielących muzykologów i filologów dotyczy języka muzyki i jej semantyczności. Gdy filolodzy odmawiają muzyce prawa do definiowania własnego języka, muzykolodzy dyskutują problem dyskursu muzycznego, jego składni, dwupoziomowości języka muzyki analogicznej do ciągu fonologicznego semantyczno-syntaktycznego, Emilio Paolo Carapezza przypomina antyczną teorię „logosu żywego”, Bogusław Schaeffer, zgodnie z regułami poetyki literackiej, definiuje pojęcie muzycznej metafory, a Michał Bristiger stwierdza, że teoria muzyki zawsze pozostawała pod wpływem teorii językowych. Gdy filolodzy wciąż mówią o asemantyczności muzyki, jej teoretycy zajmują się semiotyką sztuki dźwięku. W tym czasie, kiedy literaturoznawcy wpisują muzykę wyłącznie po stronie sztuk rozwijających się w czasie (co potwierdza znana każdemu teatrologowi klasyfikacja znaków scenicznych Tadeusza Kowzana), muzykolodzy (choćby Eero Tarasti) budują teorie przestrzenności dźwięku, a kompozytorzy tworzą dzieła topofoniczne. Do elementarnych terminów teoretycznych, definiowanych odmiennie przez muzykologów i literaturoznawców, dorzucić można pojęcie czasu, formy i kompozycji.

Szanse na wprowadzenie nowych jakości w myśleniu o pobratymstwie muzyki i literatury gwarantuje dyskurs postmodernistyczny. Dezawuuując pojęcie reprezentacji, prze-

chodzi od kategorii *mimesis* do bliskiej muzyce samozwrotności komunikatu artystycznego. Barthesowska scena tekstu, teraz gra tekstualnych *signifiants* bez oddalonego *signifié*, staje się bliższa muzyce – dominium relacji. Także ważne dla muzyki współczesnej pojęcie dekompozycji, jako kluczowej tendencji twórczej w nowej muzyce, przywołuje nieco literacką dekonstrukcję.

Jak się wydaje, nowe jakości w odnalezieniu związków muzyki i słowa gwarantuje właśnie poszukiwanie wspólnych dla obu dyscyplin konstruktów, odchodzące teraz od tropienia śladów obecności jednej sztuki w drugiej i stwarzające szansę dla nowego rodzaju interdyscyplinarnej komparatystyki. Jej warunkiem koniecznym okaże się nie tylko rozpoznanie formułowanych przez obie dyscypliny definicji przestrzeni, czasu, formy, struktury, języka, ale także zainteresowanie się interartystyczną przekładalnością kategorii kompozycyjnych (interwał, wariacja, kontrapunkt, *leitmotiv*, *collage*, kombinatoryka) na poziomie wyższym niż gatunek muzyczny. Dotychczasowe pytanie o korespondencję sztuk realizowane w odniesieniu do konkretnych utworów można by zastąpić pytaniem o podobieństwa teorii obu sztuk czy stosowanych metodologii. Ich warunkiem *sine qua non* musiałoby się stać zredefiniowanie przez filologów stosowanego przez nich, często rozumianego anachronicznie i ograniczająco, pojęcia muzyczności, uwzględniające poziom refleksji teoretycznej współczesnej muzykologii. Taki sposób przemieszczenia badań czyniłby zadość właściwie pojmowanej interdyscyplinarności, zachowującej równowagę zde-rzanych dyscyplin i ich teorii, odchodzącej od zawłaszczania jednej przez drugą i stanowiącej (według Henry'ego Remaka) konieczny element refleksji komparatystycznej. Wsparciem dla takiej tezy jest myśl Emila Benveniste'a, stwierdzającego w *Semiologii języka*⁶, że komparatystyka będzie mogła w sposób efektywny porównywać różne sztuki, gdy powstanie semiologia drugiej generacji, której jądrem stanie się metasemantyka.

⁶ E. Benveniste, *Semiologia języka*, w: *Znak, styl, konwencja*, wyb. M. Głowiński, przeł. K. Biskupski *et al.*, Warszawa 1977.

Marta Karasińska

Music and Drama. Together or Separately?

The traditional methods of research into relationship between the music and the literature (also the drama) concern place of the music in literary work (in form of the sounds and the shape of the composition including the musical genres) as well as the music as subject.

This kind of studies conducted by philologists doesn't include new musical forms, being far away from the classic music. Instrumental theatre, dodecaphony, music to reading, mathematical music, graphic score, etc. focus attention on structure, not on sounds. The most important for them is the abstract arrangement of elements, not sounds. Such point of view permits to look for relationships between the literature and the music on deep level of architecture of work. It also permits to go away from search for presence of one art in the second one and provokes to find common elements (form, language, space, time) as well as to define new kind of "interartistic" works.

The very interesting subject is Bogusław Schaeffer's instrumental theatre. His artistic activity is an original and intriguing phenomenon. Composer of new music, interested in dodecaphony, pointillism, graphic music, situates his works at the border of different arts.

Sidey Myoo

Uniwersalizm komunikacji w środowisku elektronicznym

Nie możesz pochylić się w kierunku odbiorcy ani go dotknąć, gdy korzystasz z komputera, ale to medium również pozwala na okazywanie zainteresowania i troski. Może ono zmienić sposób, w jaki uwaga jest okazywana, ale nie jej istotność.

S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge, *Komunikacja między ludźmi. Motywacja, wiedza i umiejętności*, s. 252.
przeł. L. Izdebski, A. Jaworska, D. Kobylińska, Warszawa 2007.

Oczekiwanie na kolejną linijkę czatu może mieć czasami większe znaczenie niż sens pisanych słów. Rozmowa może tworzyć napięcia między wierszami wynikające z opóźnień lub disconnectów, którym nie towarzyszy żaden dodatkowy znak, zaświadczający o wydziwieniu rozmowy. Pisanie angażuje na tyle, że kilka słów potrafi czasami mieć niezwykle wymowę – zapośredniczenie komunikacji rodzi znaczenia¹. Uwagę może pochłonąć np. dbałość o użycie języka, by wytworzyć odpowiednią ekspresję, która musi zastąpić inne treści przekazu, znane z komunikacji niezapośredniczonej – np. męczyzna, gdy w rozmowie stara się być kobietą, będzie nią, gdy jest kobietą w rozmowie. Rodzi się potrzeba najtrafniejszego użycia słów, których na czacie pojawia się niewiele, a znaczeń mnóstwo.

Prezentowana tematyka komunikacji dotyczy przeniesienia komunikacji ze świata fizycznego do środowiska elektronicznego. Pociąga to za sobą rozróżnienie ontologiczne dla obydwu rodzajów komunikacji, jej odmiennosc, a dalej uzgodnienie charakterystyk dla komunikacji w środowisku elektronicznym. Staram się wskazać na komunikację rozgrywającą się w środowisku elektronicznym, która, będąc odmienną od komunikacji w świecie fizycznym, ma własne cechy i wartość. Zwracam uwagę na dwa aspekty: pierwszy dotyczy roli języka używanego dla komunikacji w świecie fizycznym oraz drugi, tj. powstanie języka wykorzystywanego w technologii, który służy komunikowaniu się ludzi lub *urządzeń*. Drugi aspekt łączy się z rodzajem metajęzyka, tj. kodowaniem ludzkiego języka w języku technologii, co dookreśla komunikację międzyludzką i komunikację człowieka z *urządzeniem*. W każdym przypadku mamy do czynienia z zapośredniczeniem ludzkiego języka w języku technologii.

¹ R.W. Kluszczyński, *Komunikowanie w sztuce interaktywnej*, w: *Kultura i sztuka u progu XX wieku*, red. S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1997.

1. Komunikacja zapośredniczona a komunikacja niewerbalna

Mówiąc o komunikacji językowej, mam na myśli niezapośredniczoną komunikację w świecie fizycznym, opierającą się na języku werbalnym lub pisanym, poprzez zapośredniczenie rozumiem użycie *urządzenia*, umożliwiającego komunikację w środowisku elektronicznym. Używając pojęcia ‘język’, mam na myśli język tradycyjny, użytkowy, wynikający z istnienia społeczności językowych. Trudno do końca stwierdzić czy w takim sensie można mówić o jakimś szczególnym języku, wytworzonym w środowisku elektronicznym, tj. jednolitym, ewoluującym, służącym codziennej wymianie informacji.

W sytuacji zapośredniczenia, zwłaszcza przy użyciu języka pisanego, zanika większość komunikacji niewerbalnej², mającej znacznie w świecie fizycznym i polegającej głównie na ekspresji ciała. Nie będąc sama w sobie językiem, komunikacja niewerbalna jest środkiem wyrazu dotyczącym stanu emocjonalnego, wyrażającym m.in. nastawienie do rozmówcy.

Pojawia się zatem pytanie dotyczące komunikacji w świecie fizycznym, która – jako językowa – współlistnieje z komunikacją niewerbalną do tego stopnia, że czasami znaczenie tej drugiej przerasta znaczenie języka mówionego. Na czym w istocie polega komunikacja w świecie fizycznym, jeżeli jest ona uzależniona lub nawet czasami zdominowana przez komunikację niewerbalną? Jaka jest wartość komunikacji opartej na języku lub jaka jest rola języka? Pytanie o wartość komunikacji opartej na języku ma dla nas o tyle znaczenie, o ile w komunikacji zapośredniczonej trudno jest mówić o niewerbalnym przekazie – mając na myśli fizyczny kontakt. Jeśli z kolei komunikacja niewerbalna ma takie znaczenie, to co dzieje się w sytuacji, gdy dla komunikacji pozostaje sam język – tak, jak w komunikacji zapośredniczonej, gdzie nie ma miejsca na niewerbalne środki wyrazu. Czy komunikacja zapośredniczona, pozbawiona niewerbalnej ekspresji, jest ekwiwalentna dla komunikowania się w świecie fizycznym? Czy może się okazać, że pomimo iż komunikacji zapośredniczona wydaje się okrojona do języka, człowiek jest

² Komunikacja niewerbalna może dotyczyć 65% informacji, które człowiek otrzymuje podczas rozmowy (S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge, *Komunikacja między ludźmi...*, s. 175–177). „Komunikacja niewerbalna zawiera wszystkie formy i aspekty komunikacji, które nie są oparte na języku. Składają się na nią zachowania zazwyczaj określane jako język ciała, gesty, wykorzystanie przestrzeni i użycie głosu” [*ibid.*, s. 86] oraz: „komunikacja niewerbalna dotyczy wszystkich ludzkich zachowań, postaw i obiektów, innych niż słowa, które komunikują wiadomości i posiadają wspólne społeczne znaczenie. Obejmuje wygląd fizyczny, ruchy ciała, gesty, wyraz twarzy, ruchy oczu, dotyk, głos oraz sposób wykorzystywania czasu i miejsca w komunikowaniu się. Nie zawiera jednak gestów, które oznaczają słowa, takich jak w języku migowym, ani słów napisanych lub przekazywanych elektronicznie” [*ibid.*, s. 175]. Powyższa definicja może okazać się nieściśła, gdy dotyczy komunikacji w sieci. Forma komunikacji w sieci daje na tyle dużo możliwości, że sprowadzanie jej do języka pisanego może wieść do redukcji jej znaczenia. Komunikacja w sieci jest bardziej złożona i traktowanie jej jedynie na poziomie językowym może okazać się niewystarczające. Tematyka komunikacji niewerbalnej jest poruszona także na stronie: [*on-line:*] <http://pedagog.umcs.lublin.pl/~sylwesto/>.

w stanie przekazać więcej i dokładniej, niż w rozmowie *face to face*, np. przez to, że komunikacja zapośredniczona nie jest determinowana przestrzenią świata fizycznego?

To tutaj, m.in. dzięki przyjmowaniu i odgrywaniu dowolnych ról, komunikowanych np. przez fantazyjnie dobierane pseudonimy (nicki), uczestnicy owych 'wirtualnych wspólnot' przedstawiają siebie w sposób, o który nie podejrzewaliby nigdy samych siebie. To bez wątpienia 'efekt technologii' jej wytworów³.

Niewerbalne komunikaty, poszerzając komunikację, mogą ją zaburzać lub zniekształcać: prowadzić do rozbieżności pomiędzy komunikowaniem werbalnym i niewerbalnym. Odbierając komunikaty niewerbalne, osoby mogą podlegać parakomunikatom⁴, czyli komunikatom, które w przypadku niewerbalnych środków wyrazu są najczęściej nieuświadamiane, ale mogą doprowadzić do zniekształcenia lub załamania się procesu komunikacji. Można rozważać rozmowę dwojga ludzi, *jak człowiek z człowiekiem*, która uzyskuje znaczenie w sytuacji zapośredniczenia, gdzie nie zachodzi komunikacja niewerbalna. Komunikacja w środowisku elektronicznym, jako pozbawiona niewerbalnych komunikatów, jest nastawiona na informowanie, które przez to, że nie jest zaopatrzone w parakomunikaty wynikające z komunikacji niewerbalnej w przestrzeni fizycznej, nie zaburza komunikacji. Nie zajmujemy się przy tym prawdziwością lub fałszywością informacji ze względu na intencje rozmówcy, mających takie samo znaczenie w każdego rodzaju komunikacji: zapośredniczonej lub niezapośredniczonej. Brak niewerbalnych komunikatów koncentruje informowanie na przekazie werbalnym, w tym pisanym, w takim stopniu, że jeśli zachodzi oszustwo, to jest wprost wyrażone w języku, a co z kolei w wyniku ekspresji niewerbalnej może nie być tak jasne, oczywiste. Zarówno w komunikowaniu w świecie fizycznym, jak w komunikowaniu zapośredniczonym aksjologia intencji jest taka sama – możemy mówić w taki sam sposób o kłamstwie lub prawdzie. Szczególne przypadki oszustw w komunikacji zapośredniczonej, wynikające z nieprawdziwej autoprezentacji i nagannych celów, mają swoje podłoże w ogólnej aksjologii, a sieć jest wtedy traktowana jako narzędzie do realizacji negatywnych celów. Moja wątpliwość wiąże się ze zjawiskiem symulacji, tzn. że w sytuacji zapośredniczenia, mówiąc o intencjach rozmówcy, mamy zapewne w sposób wyrazisty do czynienia z prawdą lub fałszem, przez to, że możliwość parakomunikowania, jeśli jest zamierzona, od razu przyjmuje postać językową, tj. prawdy lub fałszu, a nie jak w przypadku komunikacji niewerbalnej – niejęzykową. W komunikacji w świecie fizycznym informacja może przez to zawierać symulację, co wynika z niejasności komunikatu niewerbalnego, czyli wpływaniu na komunikację werbalną w taki sposób, że zmienia się jej znaczenie. W związku z możliwością stosowania niewerbalnych komunikatów czasami ktoś może preferować prze-

³ E. Wilk, *n@wigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Kraków 2000, s. 110–111.

⁴ M. Mazur zaproponował jakościową teorię informacji, gdzie używa pojęcia 'informacji' w znaczeniu jakościowym lub semantycznym. Posługuje się takimi pojęciami jak 'parainformacja' i 'parakomunikat', które wynikają z dołączania się w procesie komunikacji dodatkowych komunikatów, zniekształcających początkową informację. (M. Mazur, *Jakościowa teoria informacji*, Warszawa 1970).

niesienie rozmowy do świata fizycznego i w ten sposób wpływać na rozmówcę. Komunikacja zapośredniczona, nie musi być w ten sposób determinowana, gdyż właściwie nie ma w niej komunikatów niewerbalnych, przez co może zyskiwać na jednoznaczności.

2. Język a formy komunikacji elektronicznej

Środowisko elektroniczne wpływa lub zmienia człowieka, co uwiadamia się w rodzajowości komunikacji. Po przeniesieniu komunikacji do środowiska elektronicznego mamy do czynienia z dwoma procesami: zanikaniem języka tradycyjnego w rozumieniu struktury gramatycznej i słów, na rzecz struktur komunikacyjnych wykorzystywanych w komunikacji zapośredniczonej oraz z powstawaniem ‘elektronicznych form komunikacji’.

Komunikacja zapośredniczona wykształca nowe formy komunikacji, które zmierzają do tego, by być zrozumiałymi w skali globalnej, przez co z założenia nie są tak mocno oparte na żadnym języku społeczności językowej. Naszym celem jest pokazanie, że przeniesienie komunikacji do środowiska elektronicznego powoduje zanikanie komunikatów opartych na języku i powstanie elektronicznych form komunikacji, które z jednej strony ograniczają wykorzystanie języka, z drugiej umożliwiają przekaz informacji w sposób powszechnie zrozumiały. W komunikacji niezapośredniczonej zwraca się uwagę na język komunikacji, a w komunikacji zapośredniczonej na informację – wartością staje się komunikacja, a nie język komunikacji.

Komunikacja językowa jest nastawiona na przekaz w świecie fizycznym, przez co może okazać się nieadekwatna do potrzeb komunikacyjnych, jakie są w środowisku elektronicznym, gdzie nastawiona jest na przekazanie jak największej ilości informacji, a nie na wytworzenie języka komunikacji. Korzysta się tu z różnych form, przy czym wytworzenie jakiegось języka komunikacji nie jest celem.

W komunikacji zapośredniczonej znaczenie jest generowane w większym stopniu przez uczestników dialogu przy pomocy formy komunikacji, a nie jest powiązane z funkcją języka. Stąd używam pojęcia ‘elektroniczna forma komunikacji’, przyjmując, że komunikacja w środowisku elektronicznym nie wykorzystuje żadnego języka tradycyjnego w takim stopniu, by można wyróżnić go i nazwać językiem komunikacji zapośredniczonej. Trudno przy tym stwierdzić, czy elektroniczne formy komunikacji zawierają elementy komunikacji odpowiadające niewerbalnej komunikacji w świecie fizycznym. Myślę, że dosłowne poszukiwanie takich odpowiedników może prowadzić do uproszczeń. Chodzi raczej o pokazanie odmienności komunikacji, a nie jej podobieństw.

Środowisko elektroniczne nie tylko udostępnia nowe formy komunikacji, ale do pewnego stopnia uwalnia od komunikacji tradycyjnej. Dzięki przeniesieniu akcentu na rozumienie w komunikacji opartej na formie, a nie na rozumieniu samego języka, możliwe staje się wzbogacenie znaczeń, które przestają mieć językową denotację. Chodziłoby o znaczeniotwórczą rolę zjawisk dokonujących się w komunikacji zapośredniczonej, np. dzięki hipertekstualności przekazu. Może się wydawać, że zmniejszenie roli języka pozor-

nie spłaszcza treść informacji, jeśli mamy na myśli np. powierzchowność komunikatu lub zredukowanie słownictwa⁵. Wraz ze zmianą polegającą na ograniczeniu języka tradycyjnego na rzecz form komunikacji zapośredniczonej wzrasta działanie intuicji i wyobraźni, a dalej zdolność rozumienia i budowanie wspólnych znaczeń.

Dzisiaj miliony użytkowników komputerów komunikują się ze sobą, używając tego samego interfejsu. I w przeciwieństwie do kina, gdzie większość ‘użytkowników’ jest w stanie zrozumieć język filmu, ale nie potrafi nim mówić (to znaczy kręcić filmów), wszyscy użytkownicy komputerów potrafią mówić językiem interfejsu. Są jego aktywnymi użytkownikami, wykorzystują go do różnych celów, m.in.: wysyłania e-maili, porządkowania plików czy uruchamiania różnych aplikacji⁶.

Język tradycyjny w środowisku elektronicznym nie tyle ewoluuje, ile raczej zmienia się, nie w znaczeniu zasadniczym dla komunikacji zapośredniczonej (również nie w znaczeniu rozwoju samego języka), ale jako przynależny w pewnym stopniu do jakiejś formy komunikacji. Obraz świata byłby budowany przez formę komunikacji, która jest kształtowana technologicznie. Skłaniam się ku określeniu komunikacji zapośredniczonej jako nie tyle będącej ewolucją komunikacji w sensie ogólnym, ile jakościową przemianą komunikacji. Tradycja retoryki i piśmiennictwa konkuruje z hipertekstem i konwergencją. Od momentu, gdy pojawiło się zapośredniczenie, przemiany w komunikacji oraz języku, które przebiegałyby od oralności i piśmienności⁷ odnajdują postać w komunikacji dokonującej się przy pomocy form elektronicznych.

⁵ Konwencjonalizm językowy opisuje powstawania sensów ze względu na użycie danego języka. Konwencjonalizm zakłada tzw. językowy obraz świata, w którym pojęcia są konwencjami znaczeniowymi dla opisu świata. Podobne poglądy można znaleźć u H. Poincaré’go lub K. Ajdukiewicza: „Mówiąc, że dla każdego języka *J* są ustalone interesujące nas związki motywacyjne, chcemy oświadczyć, że w każdym języku, każdemu kształtowi zdań *Z* tego języka przyporządkowany jest jeden lub więcej typów przeżyć, wobec których gotów być musi uznawać zdanie o takim kształcie każdy, kto ma zasłużyć na miano mówiącego tym językiem. [...] Krócej, zakładamy, że tylko ten mówi językiem *J*, kto wymawia zdania należące do tego języka i tak jest równocześnie nastawiony, że gotów jest uznawać zdania tego języka zależnie od ich kształtu na skutek takich lub takich motywów, przy czym jest to całkowicie dla każdego kształtu zdań ustalone, jakie mają być te motywy” (K. Ajdukiewicz, *Język i poznanie*, t. I, Warszawa 1985, s. 128–129).

⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 158–159.

⁷ Nawiążę do pojęcia wtórnej oralności Waltera Onga, które, jak się wydaje, może wyrastać z personalizmu. Zapoczątkowanie, w kontekście Onga, stwarza problemy dla personalistycznego kontaktu *face to face*, stąd zjawisko zapośredniczenia może być w ogóle dyskusyjne w tej perspektywie. „Słowo mówione, wydobywające się z ludzkiego wnętrza, z uwagi na fizyczne właściwości dźwięku objawia sobie nawzajem istoty ludzkie jako wnętrza świadome, jako osoby; to słowo mówione tworzy z poszczególnych ludzi ściśle powiązaną grupę” [W. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 108] oraz: „Pismo jest w pewnym sensie najbardziej drastyczną spośród owych trzech technologii. Ono bowiem rozpoczęło to, co druk czy komputer jedynie kontynuują, sprowadzenie dynamicznego dźwięku do bezdźwięcznej przestrzeni, oddzielenie słowa od żywej teraźniejszości, w jakiej jedynie może istnieć słowo mówione [*ibid.*, s. 117], oraz: „Omawiając w tej książce technologizację słowa, unikaliśmy na ogół terminu ‘media’ (i zanikającej powoli liczby pojedynczej: medium). Powodem jest to, że ten

Potrzeba przekazania ogromnej ilości informacji, które nie opierają się na tradycyjnym języku i pozbawione są niewerbalnych środków komunikacji sprawia, że powstają formy komunikacji, które zawierają powszechnie rozumiane komunikaty, są transkulturowe i nie koncentrują się na językach społeczności językowych. Ponadto komunikacja zapośredniczona, wyrastając z technologii jako ontologicznego podłoża komunikacji, tworzy naturalne środowisko dla powstawania form komunikacji, które mogą tu pojawić się jako nieznane wcześniej w świecie fizycznym. Technologia umożliwia ich powszechną dostępność i rozumienie – ten sposób komunikacji jest nie tylko globalny, ale totalny. Sieć coraz bardziej się staje medium-wyrocznią, gdzie możliwe jest wspólne weryfikowanie oraz poszukiwanie kryteriów i źródeł.

Strony zawierają więc informacje tak skomponowane, że można tutaj mówić nie tylko o autoprezentacji, ale o swoistej wirtualnej autoreklamie zakreślającej granice projektowanej tożsamości. Tego rodzaju przekazy – twierdzi Daniel Chandler – można traktować jako nowe medium, dzięki któremu związki między sferą publiczną i prywatną ulegają zatarciu i zasadniczej przemianie⁸.

Bez względu na wcześniejsze konwencje budowania się znaczeń na gruncie języków, poprzez elektroniczne formy komunikacji znaczenia mogą się stać dookreślone w skali globalnej. Wyjaśnianie np. zjawiska kulturowego zmienia się we wspólne uczestnictwo, poznanie tego, co obce, przechodzi w asymilację wspólnego, znaczenia powstają, nie będąc sobie nawzajem tłumaczone, stają się zrozumiałe. Opis zjawisk zamienia się jako aktualnych i rzeczywistych, a nie czasowo-przestrzennych. Można to określić jako komunikację kosmopolityczną, gdzie uwzględnia się znaczenia z różnych perspektyw⁹.

termin może fałszywie prezentować naturę komunikacji werbalnej i wszelkiej komunikacji ludzkiej” [*ibid.*, s. 229].

⁸ E. Wilk, *op. cit.*, s. 110.

⁹ „W komunikacji kosmopolitycznej znaczenie, które wspólnie wytwarzamy dla określonych słów, jest unikalne. W trakcie komunikacji ‘wydobywamy’ znaczenie, jakie inni przypisują słowom bądź wyrażeniom, po to, by uwzględnić znaczenie słów z cudzej perspektywy” (S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge, *op. cit.*, s. 161–162).

3. Charakterystyki komunikacji zapośredniczonej

Staram się mówić o uniwersalizmie¹⁰ komunikacji, której podłożem jest środowisko elektroniczne, powodujące powstawanie elektronicznych form komunikacji, nieznanych w komunikacji w świecie fizycznym¹¹.

Zasadnicze jest rozróżnienie wynikające z ontologii, co wiąże się z przeniesieniem komunikacji do środowiska elektronicznego, które tworzy wspólne ludziom medium, jakie nigdy wcześniej nie było znane w historii człowieka. Kolejne charakterystyki wynikają z następstw opisu ontologicznego są związane z człowiekiem, który może zmieniać zawartość komunikatu, tworzyć jego jakościową zawartość. Charakterystyki uwzględniają również ilość informacji, co wynika z nadmiarowości informacji w czasach zapośredniczenia i możliwość jej asymilacji oraz wartościowania.

- a. **Ontologia.** Wiąże się z odmiennością obydwu środowisk dla komunikacji, tj. świata fizycznego i elektronicznego. Przeniesienie komunikacji do rzeczywistości elektronicznej powoduje np. jej alinearność i szeroką dostępność. Nie mówimy o ewoluowaniu komunikacji, ale o jej zmianie, ze względu na rzeczywistość, w jakiej się dokonuje. Zmiana ta może spowodować, że ludzie komunikują się inaczej, np. łatwiej lub że informacja jest pełniejsza, ze względu na jej hipertekstualność.
- b. **Odfizycznienie i personalizacja.** Komunikacja zapośredniczona staje się odfizyczniona, czyli nie jest kształtowana wpływami, jakim podlega w świecie fizycznym. Odfizycznienie pociąga za sobą jej personalizację, tj. treści komunikacji związane są z osobą, a nie z sytuacją determinującą informowanie. Z różnych powodów, gdy

¹⁰ Noam Chomsky postuluje istnienie wrodzonej gramatyki uniwersalistycznej: „Gramatykę danego języka trzeba więc uzupełnić gramatyką uniwersalną, która zdawałaby sprawę z twórczego aspektu używania języka i formułowałaby takie ukryte głęboko prawidłowości, które – choć uniwersalne – zostały przeoczone w gramatyce szczegółowej. Nie ma więc nic złego w tym, jeśli gramatyka roztrząsa wyłącznie wszelkie wyjątki i nieregularności. Aby jednak w pełni odzwierciedlała kompetencję nadawcy-odbiorcy, wymaga dołączenia gramatyki uniwersalnej. (N. Chomsky, *Preliminaria metodologiczne*, przeł. T. Hołówka, w: *Lingwistyka a filozofia. Współczesny spór o filozoficzne założenia teorii języka*, red. B. Stanosz, Warszawa 1977, s. 187).

¹¹ Obok wcześniej przytoczonego interfejsu kulturowego przykładem może być YouTube, rodzaj źródła dla różnych treści, równocześnie będące alternatywą dla wyszukiwarki i konkurencją dla przeglądarki. Transferowanie treści z www do YT nie jest jedynie uzupełnieniem, ale może stanowić niezależną wartość poznawczą. Innym przykładem jest notacja fraz językowych, kodowanie, które ma międzynarodowe znaczenie. Znany przykładem formy elektronicznej komunikacji, która nie ma odpowiednika w świecie fizycznym, są emotikony, które wtórnie stały się formą komunikacji w świecie fizycznym. Jeśli próbować porównywać je do jakiegoś rodzaju komunikacji w świecie fizycznym, to zapewne mogłyby przynależeć do komunikacji niewerbalnej. Jednak w komunikacji zapośredniczonej emotikony nie mają statusu spontanicznego, nieświadomego wyrażania emocji lub nastawienia, jak nierzadko się to dzieje z nieświadomą ekspresją emocji rozmówcy w świecie fizycznym, którego cielesność mówi więcej niż wypowiedziane słowa. W przypadku użycia emotikonów, ta część komunikacji jest świadomym jej elementem, np. ustanawiającym nastrój lub nastawienie wypowiedzi w sensie ogólnym. Emotikony mogą być traktowane jako rodzaj języka powstałego rdzennie w sieci.

komunikat jest zniekształcony poprzez procesy zachodzące w przestrzeni fizycznej, informacja może być inna od zamierzonej lub powodować symulację. W sytuacji zapośredniczenia można mieć do czynienia z „inną” osobą, niż przy kontakcie niezapośredniczonym *face to face*. Odfizycznienie może wyłaniać mentalny portret, gdyż komunikacja nie zawiera np. generowania parakomunikatów wynikających z niewerbalnych środków komunikacji.

- c. **Ilość i wartość.** W wyniku zmiany środowiska komunikacji ilość informacji dociera człowieka w stopniu, w jakim nigdy wcześniej nie miało to miejsca. Znane ze świata fizycznego języki być może są niewystarczające dla komunikacji zapośredniczonej. Możliwe, że ilość informacji nie jest do przetworzenia z użyciem jedynie tradycyjnych języków, gdyż ich pojemność informacyjna jest monosensoryczna, a przetwarzanie długie w stosunku do konwergencji i hipertekstualności. Niemożliwe byłoby w świecie fizycznym np. załatwienie takiej ilości spraw, które są realizowane mailem. Fizyczność nie jest dostosowana do takiej intensywnej komunikacji. Ponadto w komunikacji zapośredniczonej informacja jest inaczej ustrukturyowana lub kondensowana – ma inną od językowej strukturę. Można to nazwać współmiernością komunikacji zapośredniczonej w stosunku do komunikacji w świecie fizycznym. Komunikacja zapośredniczona odnajduje w rzeczywistości elektronicznej coraz szerszą podstawę dla komunikacji, co staje się akcydentalne – technologia nie tylko służy komunikacji, ale ją warunkuje¹².
- d. **Intencjonalizowanie i znaczeniotwórczość.** Mam na myśli złożoność elektronicznej formy komunikacji w stosunku do możliwości wyłonienia się pojęć. Elektroniczna forma komunikacji zyskuje pozajęzykową reprezentację, przez co wyłaniające się w świadomości pojęcia nie podlegają takiej konwencjonalizacji jak przy użyciu słowa. Pojawia się pytanie, czy brak językowego dookreślenia nie powoduje takiego poszerzenia znaczenia, że traci ono komunikacyjny sens? Elektroniczną formę komunikacji traktuję jako dookreślającą sens informacji zawartej w komunikacie poprzez jej wielopostaciowość, a nie jako dookreślenie znaczeń w słowach. Traktuję to jako wydolność informacyjną, powstającą dzięki umiejętności rozkodowywania formy elektronicznego komunikatu przez odbiorcę. Powstaje ogólne pytanie dotyczące komunikacji w środowisku elektronicznym, tj. czy w ogóle nie mielibyśmy do czynienia z załamaniem się komunikacji, w przypadku gdyby nie zmieniła ona swojej struktury, dopasowując się do struktur poznawczych człowieka?

Skłaniam się do stwierdzenia, że w środowisku elektronicznym rola wyobraźni ma większe znaczenie, jeśli chodzi o budowanie znaczeń w procesie komunikowania się, niż w świecie fizycznym. Intencjonalizacja i znaczeniotwórczość wpływałyby na jednorodność komunikacji, niezależnie od wykształcania się wciąż jej nowych form. Korzysta się tu z samego znaczenia, a nie ze skonwencjonalizowanego znaku, tak jakby wartość informacji tkwiła we wspólnym człowiekowi podobieństwie struktur umysłu, a nie w języku.

¹² M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 37–53.

Możliwe, że jest to proces, w którym powstają wspólne intuicje dla danego znaczenia, gdzie komunikowanie jest powodowane przez wspólną człowiekowi wyobraźnię.

Ujmowanie komunikacji w kategoriach uzgadniania znaczeń podkreśla rolę ludzi tworzących wspólne obszary znaczenia dla koordynowania naszych działań i osiągania pożądanых celów. Komunikacja jest postrzegana jako pewnego rodzaju spoiwo społeczne, które może podtrzymywać związki, kultury, społeczności i społeczeństwo razem oraz pomagać ludziom w tworzeniu wspólnego rozumienia wydarzeń. W sytuacjach, w których między ludźmi nie istnieje wspólne znaczenie, komunikacja może je stworzyć, dzięki czemu możliwe staje się wzajemne zrozumienie¹³.

Środowisko elektroniczne otwiera na transkulturowe znaczenia, bliższe idei człowieka semantycznego. Rozmawiamy tym samym językiem sieci, gdyż go rozumiemy.

4. „*Granice mego języka oznaczają granice mego świata*”¹⁴

Nawet jeśli będziemy zmierzać do pojmowania komunikacji zapośredniczonej jako wynikającej z różnych form elektronicznej komunikacji oraz postulować przemiany lub zanikanie języka tradycyjnego, pojawia się zagadnienie języka programowania. Tak jak można mieć wątpliwości, czy stronę www lub YouTube nazwać językiem, tak HTML lub język binarny są językami. Przebywając w środowisku elektronicznym, człowiek komunikuje się przy pomocy elektronicznych form komunikacji, posługując się przy tym, nierzadko nieświadomie, językiem, którego najczęściej nie zna, a który pozostaje podłożem dla komunikacji. W tej perspektywie język *urządzenia* można by nazwać językiem podbudowującym lub kodującym zarówno słowa języków naturalnych, jak służący całej zapośredniczonej komunikacji.

Staramy się przez to rozróżnić język technologii i język naturalny. Różnica między nimi polega na tym, że język technologii pozornie wydaje się językiem człowieka. Język technologii służy do komunikacji *urządzeń*, nie jest ludzkim językiem, ale człowiek posługuje się nim w sytuacji komunikacji zapośredniczonej. Język powstały w czasach technologii to nowy, stworzony przez człowieka język do komunikacji *urządzeń* lub z *urządzeniami*, które, zyskując swój język, stają się źródłem i ośrodkiem ludzkiej komunikacji. Ta problematyka ma głębsze, filozoficzne korzenie, wynikające z refleksji nad językiem matematyki jako obiektywnym, pozaludzkim językiem, np. świata Platońskiego lub trzeciego świata Poppera¹⁵. W komunikacji zapośredniczonej człowiek zmniejsza rolę języka naturalnego na rzecz elektronicznych form komunikacji zapośredniczonej, a ta z kolei dokonuje się w języku technologii. Język naturalny zapośredniczony jest w języku tech-

¹³ S.P. Morreale, B.H. Spitzberg, J.K. Barge, *op. cit.*, Warszawa 2007, s. 37.

¹⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, teza: 5.62 [s. 64].

¹⁵ K.R. Popper, *Epistemologia bez podmiotu poznającego*, przeł. A. Tanalska, „Literatura na Świecie” 1984, nr 12/161, s. 356–402.

nologii, który w ten sposób zaczyna istnieć w komunikacji człowieka – naturalny język człowieka został przetłumaczony na język technologii.

Kiedyś człowiek używał języka naturalnego, zwracał się jedynie do drugiego człowieka, dzisiaj coraz częściej zwraca się albo do *urządzenia* albo poprzez *urządzenie*, wykorzystując u podstaw komunikacji język technologii. Im bardziej człowiek wciela swoje działania w technologię, tym bardziej się z nią komunikuje. Sytuacja ta powoduje, że posługuje się on coraz częściej językiem *urządzenia*. Jest to odrębny dla człowieka język, np. na poziomie binarnym, który nie ma semantyki – *urządzenia* doskonale sobie z tym radzą, a znaczenia w ogóle nie istnieją. Może znaczenie jest zawsze domniemane, a rozumienie polega na precyzji języka? Może bezznaczeniowa natura *urządzeń* sprawia, że rozumieją one absolutnie, na zasadzie związków doskonałych?

Ze względu na upowszechnianie się języka technologii, język ten zaczyna dominować w świecie człowieka. Decyzja o zapośredniczeniu jest decyzją dotyczącą użycia języka, którym taka komunikacja się posługuje. *Urządzenia* komunikują się między sobą w stopniu, jakiego człowiek nie jest w stanie kontrolować, przy czym jest jasne, że zatrzymanie czy wyłączenie tego procesu jest ułudą. Ludzki system komunikacji toczy się w transcendentnym języku technologii, i trudno wyobrazić sobie, by coś mogło by go zastąpić. Język technologii rozwija się, co z kolei może powodować pytanie o językową naturę *urządzeń* – jeśli *urządzenia* komunikują się w jakimś języku, to ich działanie jest językowi podporządkowane, a jeśli tak, to istnieją w swojej naturze jako językowe.

Można sugerować powstanie językowej przestrzeni dla komunikacji, gdzie dokonuje się to, co wcześniej przynależało do świata fizycznego. By się skomunikować, trzeba wejść w przestrzeń komunikacyjną. Przestrzeń komunikacyjna jest wyznaczana przez język technologii, będący jądrem, podłożem wszelkich komunikatów w sytuacji zapośredniczenia. Mamy tu dwie relacje: zapośredniczonego człowieka komunikującego z drugim człowiekiem oraz człowieka komunikującego się z *urządzeniem*, ale komunikacja następuje zawsze przez komputer, bo dokonuje się na poziomie języka technologii, który podlega semantyzacji, po to, by zyskać ludzkie znaczenie i rozumienie. Problem w tym, że język technologii opisuje coraz większe sfery ludzkiego działania i istnienia, staje się podstawą dla opisu świata człowieka. Jest tu dodatkowa kwestia, związana z łączeniem cech języka technologii z językiem człowieka. Chodzi o to, że znaczenie może zyskiwać swoje podłoże w innym, niż ludzki język – *urządzenia* uczą się języka ludzkiego, czego pewnym przykładem są boty. Pojęcie językowej natury człowieka zmieniło znaczenie w momencie, gdy padło pierwsze słowo wyświetlone przez komputer. Język technologii, opisujący ludzki język i sferę ludzkiej codzienności, może wyznaczać znaczenia ludzkiego języka naturalnego. Szczególny jest przypadek, gdy człowiek rozmawia *urządzeniem*, a ono posługuje się również językiem ludzkim, lecz jego własny język jest inny – *urządzenia* coraz lepiej posługują się językiem człowieka, a człowiek najczęściej nie zna języka technologii.

Przykładem jest zjawisko translacji językowej, która staje się istotnym elementem cyberkultury. Niezależnie od tego, że mamy tu do czynienia z tradycyjnymi językami

danych społeczności językowych, zmienia się natura tłumacza, którym staje się *urządzenie*. Pomiędzy zapośredniczonymi użytkownikami znajduje się tłumacz operujący wspólnym dla języków naturalnych językiem technologii, który decyduje o tłumaczeniu. Nie chodzi o to, że automatyczne tłumaczenia są jeszcze niedoskonałe, wręcz wadliwe, ale o to, że nawet w takiej postaci są użytkowane. Na pewnym poziomie tłumaczenia nie chodzi o jego jakość, ale o zrozumienie umożliwiające komunikację – jakość tłumaczenia nie musi odgrywać tak ważnej roli, jak potrzeba rozumienia. Poziom akceptacji dla automatycznego tłumacza pojawia się u człowieka wtedy, gdy tłumaczenie pozwala na zrozumienie, niekoniecznie wnikając w poprawność języka. Przy założeniu, że automatyczne tłumaczenie będzie się rozwijało, może się okazać, że człowiek straci dostęp do procesu translacji na rzecz samego procesu komunikacji. W takiej sytuacji system tłumaczący staje się jedynym, który, zarządzając słowami różnych języków, będzie stwarzał ogólnoludzką przestrzeń komunikacyjną, posługując się w istocie pozaludzkim językiem. Taka perspektywa pokazuje wzrost znaczenia automatycznego tłumacza z równoczesną monadyzacją języków używanych w świecie fizycznym. Powstająca przestrzeń translacyjna jest podłożem dla traktowania języka ludzkiego jako zapośredniczonego w języku technologii. Uniwersalizm języka funduje technologia, pozaludzki mianownik ludzkich potrzeb i wzajemnego zrozumienia.

Ludzkie języki różniły się między sobą, nie wytwarzając wspólnego, ogólnoludzkiego. Nawet jeśli najważniejsze wartości były wspólne i podobne, czasami nie było możliwości, by je nazwać, choć na różne sposoby można było się na ich temat komunikować. Język technologii łączy i wpisuje się w szereg innych procesów działających na rzecz wartości uniwersalizacji ludzkiego świata i człowieka, co dotyczy wszelkich elektronicznych form komunikacji. Technologia stwarza wspólnotę językową, zarówno w wymiarze ogólnokomunikacyjnym, umożliwiając komunikację dzięki wspomnianym wcześniej elektronicznym formom komunikacji, jak i we wskazanej sferze translacji. Rozwijające się systemy tłumaczące mogą poprzez znajomość języka i jego struktury wpływać na powstawanie ludzkich znaczeń, przez co mogą wpływać na semantykę rozumienia: *tłumaczenie ludzkich języków zostaje przekazane urządzeniu. Tracąc zdolność rozumienia języków, człowiek zyskuje nieznaną wcześniej zdolność komunikacji, a wszelkie ludzkie języki zyskują jednorodność w technologicznej przekładalności.*

Sidey Myoo

Universalism of Communication in an Electronic Environment

This article concerns communication that is transferred from the physical world into an electronic environment. In the physical world non-verbal communication, which is limited in an electronic environment, is sometimes important. This leads to the following question: when non-verbal means in mediated communication are reduced, is there a reduction of communication or do there arise new forms of mediated communication that are adequate, expressive and commonly understandable? I argue that the transfer of human communication to an electronic environment reduces the importance and form of written language and creates a new form of communications in the Web. Firstly, it downgrades the use of traditional language, and secondly, it enables the transfer of information that is commonly understandable. It is possible that in non-mediated communication in the physical world what is important is the language of communication, while in mediated communication what is important is the understanding of information; the value becomes communication where the language used is not as important as communication itself.

Websites, social websites, communicators, hypertext libraries or symbols serve to migrate meanings into a common human system of communication built upon the language of technology and leads to openness of discourse and brevity and condensation of information. Electronic forms of communications seem to have more capacity for transfer, which allows them to cope with the simultaneous transmission of the large quantities of information that are exchanged in electronic contact.

The article describes the principal features of mediated communication: 1. those that flow from ontology, when communication is transferred from the physical sphere into the electronic environment, 2. the non-physicality and personalization of communication, which results from lack of the non-verbal elements which constitute communication in physicality, 3. the quality and value of communication, which follows from the human need to transform information into the Web as real, and the need to include fullness of the senses, which is connected with the intensionalization of information that existed in the immaterial environment.

The last part of the article presents the idea of the language universalism of Web communication, which results from the use of the language of technology, i.e. binary or HTML languages. This is connected with the issue of the commonness of computer code in all mediated transfer. An example of this is automatic translation, which, while frequently unsatisfying and incomplete, can be acceptable in common life because of the general comprehensibility of information found in the Web, although its quality is often not investigated. This part of the article also points out that the language used

can appear to be human language, while it is in fact the language of technology. A human being is the creator of this language, but it is mostly created by appliances. Communication between human beings and appliances are performed by the language of technology, where human notions are recorded and translated into the binary language.

Tomasz Misiak

Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia

Wyobraźmy sobie pocisk, którego lot słyszymy dopiero po jego wybuchu [...]. Wyobraź sobie starannie obmyślane naukowe kłamstwo: że dźwięk nie rozchodzi się w przestrzeni kosmicznej¹.

Dokonujący się w ostatnich dziesięcioleciach rozwój technologii rejestracji, transmisji i przekształcania dźwięku doprowadził do możliwości zarejestrowania wszystkich słyszalnych fenomenów dźwiękowych. Wielość nowoczesnych urządzeń rejestrujących i przetwarzających pozwala dzisiaj na pozyskanie i wykorzystanie najbardziej subtelnych dźwięków. We współczesnej twórczości muzycznej wykorzystywane są zarówno dźwięki wydawane przez ludzki organizm, jak i dźwięki naszego otoczenia w jego mikro- oraz makroskali. Budulcem kompozycji muzycznej może dzisiaj stać się wszystko, co brzmi, co wydaje dźwięk, wyostrażając naszą uwagę na różnorodność zjawisk akustycznych, których wcześniej nie dostrzegaliśmy – od odgłosów bijącego serca, szumu krwiobiegu czy pracy organów wewnętrznych, przez naturalne odgłosy przyrody, dźwięki miasta czy szum przepływającego prądu, po dźwięki gwiazd i innych ciał niebieskich poruszających się we wszechświecie, przy jednoczesnej możliwości permanentnego ingerowania w strukturę zarejestrowanych dźwięków.

Możliwości te doprowadziły do spełnienia najważniejszych awangardowych postulatów wypowiedzianych w kontekście muzyki – od futurystycznego marzenia o dźwiękowym zilustrowaniu przemian cywilizacyjnych, przez Johna Cage'a wizję poszerzenia dźwięków muzycznych o szum, po radykalne przeformułowanie funkcji dźwięku w kompozycji muzycznej zaproponowane w idei *music concrete* przez Pierre'a Schaeffera. Wszystkie te XX-wieczne dążenia doprowadziły do poszerzenia uniwersum dźwiękowego stosowanego w twórczości muzycznej w stopniu umożliwiającym zatarcie tradycyjnej granicy pomiędzy dźwiękami muzycznymi i niemuzycznymi; granicy, na której wspierała się tradycyjna teoria muzyki. Gdy granica ulegała zatarciu, pojęcia klarowne stawały się nieprzejrzyste, a terminy niejasne zaznaczały potrzebę dookreślenia. Szkic ten stanowi próbę uporządkowania pojęć zrodzonych wokół przemian technologicznych sprzężonych z dźwiękiem; pojęć, które coraz częściej są używane w kontekście sztuki dźwięku, choć nie są bezpośrednio z nią związane.

¹ T. Pynchon, *Tęcza grawitacji*, przeł. R. Sodół, Warszawa 2001, s. 45, 547.

...sfera

„Fonosfera”, „sonosfera” oraz „audiosfera” to terminy, które służą do określania różnorodnych fenomenów związanych z dźwiękiem. Każde z nich odnosi się do pewnego obszaru „dźwiękowego uniwersum”. „Uniwersum dźwiękowe” to w tym przypadku wyrażenie najbardziej ogólne, w którym mieszczą się trzy pozostałe; jest to też wyrażenie najczęściej używane w celu określenia całości fenomenów dźwiękowych, lecz mało efektywne w odniesieniu do ich dzisiejszego bogactwa i zróżnicowania. Także przywoływane tu terminy są bardzo ogólne i trudno wskazać ich szczegółowe, specyficzne zastosowania oraz zakresy; zazwyczaj też nie różnicuje się ich, stosując je synonimicznie. W podejmowanych ostatnio teoretyczno-krytycznych pracach można jednak zauważyć próbę stosowania terminu „audiosfera” w sposób, który odróżniałby to pojęcie od innych, wskazując na odrębne dla niego pole znaczeniowe. Warto zatem zwrócić uwagę na pewne możliwości różnicowania, ale także cechy wspólne przedstawionych terminów, by określić specyfikę pojęcia „audiosfery”.

Zanim wypuklę różnice pomiędzy omawianymi pojęciami, chciałbym zwrócić uwagę na to, co w nich wspólne, a co odnosi się do pewnej często pomijanej cechy samego dźwięku oraz związanych z nią naszych zdolności odbiorczych.

Ostatni, wspólny przedstawionym tu wyrażeniom, człon „sfera”, związany znaczeniowo z „kulą” sugeruje pewną przestrzeń okalającą, którą tu można potraktować jako jedną z konsekwencji wybrzmiewania dźwięku. Pozostaje to w ścisłym związku z charakterystyką dźwięku jako fali oraz sprzężonej z nią percepcji. Dźwięk jest przez nas postrzegany jako coś, co rozpościera się wokoło, a nie naprzeciw. Walter J. Ong, zainspirowany wczesnymi pracami Marshalla McLuhana trafnie oddaje tę swoistość, przeciwstawiając analityczny charakter widzenia jednoczącej specyfice słuchu:

Wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza [...]. W danym momencie widzenie dociera do istoty ludzkiej z jednego kierunku; by spojrzeć na pokój lub na krajobraz, muszę przenieść oczy z jednego na drugi. Tymczasem kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swego słyszalnego świata, który mnie spowija [...]. Ów efekt obejmowania, jaki wywołuje dźwięk, został szczególnie pomysłowo wykorzystany w urządzeniach *hifi* odtwarzających dźwięk².

Wyraz „sfera” wskazuje zatem, że dźwięk odbierany jest jako otaczający słuchacza czy też owijający się wokół niego, co stanowi o jego specyfice materialnej, jak i wikła w szczególną sytuację odbiorczą.

Wskazując na słowo „sfera”, warto także zwrócić uwagę na inny obszar znaczeniowy z nim związany, który odsyła do pewnego „zakresu”, „obszaru działania” czy też „wpływów”. W interesującym nas kontekście odśladania się kolejna ważna właściwość dźwięku:

² W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

nie możemy odciąć się od dźwięku, tak jak możemy to uczynić np. w stosunku do obrazu. Ma to swoją podstawę już na poziomie organicznym: możemy zamknąć oczy, nie mamy natomiast „powiek zamykających uszy”; choć możemy zatkać uszy – jednak nawet wtedy docierają do nas dźwięki pracującego organizmu: rytmiczne bicie serca czy szum krwiobiegu. Sytuację tę trafnie oddaje pionier polskiej muzyki elektronicznej, teoretyk i pedagog Włodzimierz Kotoński:

Z wyjątkiem stanów stworzonych sztucznie, takich jak np. warunki w komorze bezgłosowej, otacza nas **stale** continuum dźwiękowe – szumy, szmery, hałasy ulicy, domu, dobiegające z zewnątrz rozmowy, a także dźwięki wytwarzane celowo. Innymi słowy, otaczające nas powietrze przejawia bezustanne ruchy o charakterze drgań akustycznych o bardzo zróżnicowanych amplitudach. Nasz układ słuchowy odbiera w sposób ciągły sygnały dochodzące z zewnątrz i nie posiada możliwości wyłączenia się choćby takiego, jakie dla układu percepcji wzrokowej daje zamknięcie powiek. Istnieje więc w naszej percepcji coś, co można by nazwać **ciągłością pola słyszenia**³.

„Sfera wpływu” dźwięku jest zatem bardzo rozległa, jej działanie powszechne, a konfrontacja nieunikniona⁴.

Reasumując: człon „sfera” sprzężony z „fono”, „sono” oraz „audio” nie jest znaczeniowo neutralnym dodatkiem wskazującym na ogólnie, potocznie rozumianą przestrzeń. To przestrzeń szczególnego typu, związana ze specyfiką dźwięku oraz słuchowej aktywności: „przestrzeń sferyczna”, okalająca, rozpościerająca się wokoło odbiorcy, a przy tym w pewnym sensie zamknięta, z centrum i peryferiami⁵. Omawiane tu terminy, jako związane z dźwiękiem, wskazują na taką właśnie przestrzeń; to zaś, co je różni, to rozmaite sposoby generowania dźwięku bądź zwracanie uwagi na jego różne cechy.

Sono...

Przedrostek „sono” to łaciński czasownik oznaczający „wydawanie tonów”, „dźwięczenie”, „rozbrzmiewanie”, „wydawanie szmerów”, „huczenie”. „Sono” odsyła zarówno do czynności związanych z wydobywaniem dźwięku, jak i do pewnych właściwości samego dźwięku. Podkreślany tutaj moment wybrzmiewania wiąże się z zaproponowanym w połowie lat 50. ubiegłego wieku przez polskiego muzykologa Michała Chomińskiego

³ W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989, s. 160.

⁴ Paolo Emilio Carapezza ujmuje to w podobny sposób w kontekście konieczności budowania „urbanistyki muzycznej”: „[...] planowanie miejskiej przestrzeni dźwiękowej jest o wiele ważniejsze niż planowanie przestrzeni wizualnej, ponieważ patrzeć można tam, gdzie się chce, natomiast słyszy się wszystko, co brzmi”, P.E. Carapezza, *Mundana tragoedia. Dekompozycja universum dźwiękowego*, w: *O dekompozycji*, red. B. Schaffer, T. Chylińska, „Forum Musicum” nr 4, Kraków 1969, s. 5.

⁵ W podobny sposób ideę „przestrzeni akustycznej”, charakterystycznej dla kultur oralnych, przedstawiał Marshall McLuhan. Zob. np. M. McLuhan, *Wybór Tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 338 i n. Ideę „przestrzeni akustycznej” w zderzeniu z nowymi technologiami rozwinął Eri Davis. Zob. tekst *Acoustic Cyberspace*, <http://www.techgnosis.com/acoustic.html>.

terminem „sonorystyka”⁶. Jak zaznaczał sam autor, sonorystyka jest pojęciem leżącym na przecięciu takich dyscyplin jak teoria muzyki, praktyka kompozytorska oraz psychologia słyszenia i zwraca uwagę na jakości czysto brzmieniowe dźwięku, które dotychczas pomijano w twórczości i odbiorczości muzyki. Rezultaty praktyk artystycznych związanych z dźwiękiem objęte pojęciem sonorystyki dotyczyły silnie zaznaczonej tendencji w twórczości muzycznej lat 50. i 60. XX w., którą było kształtowanie utworu poprzez przeobrażenia warstwy brzmieniowej i stosowanie niekonwencjonalnych brzmień, przy jednoczesnym ograniczeniu znaczenia lub nawet eliminacji tradycyjnych i pierwszorzędnych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodia, harmonia i rytm. Jedną z konsekwencji uprzywilejowania brzmienia było równouprawnienie dźwięków o określonej wysokości i szmerów, a więc, z jednej strony – dźwięków wydawanych przez tradycyjne instrumenty muzyczne, a z drugiej – dźwięków generowanych elektronicznie⁷.

Podejście sonorystyczne uwarściło nas jednak nie tylko na samo brzmienie dźwięku, ale także na źródło, z którego pochodzą dźwięki oraz kontekst, w jakim są wydobywane. Poszerzyło też wachlarz „materii” stosowanej w twórczości muzycznej i zmieniło podejście do kompozycji. W odniesieniu do podejścia sonorystycznego często podkreśla się, że w takim działaniu kompozytorskim, którego podstawowym celem jest poszerzenie skali brzmień, punkt ciężkości zostaje położony na eksplorowanie technologicznych możliwości przekształcania i generowania dźwięku⁸. W związku tym pojawia się potrzeba wzbogacania twórczości muzycznej o nowe instrumentarium, a także przekształcania wszystkich dźwięków przy pomocy urządzeń elektronicznych.

Odnosząc się do różnorodnych fenomenów dźwiękowych, sonosfera kładłaby zatem szczególny akcent na warstwę brzmieniową, prowokując doszukiwania się potencjalnych wartości muzycznych nie tylko w dźwiękach wydawanych przez instrumenty, lecz także np. w warkocie silnika, szumie wodospadu czy huczeniu wentylatora. W ten sposób pojęcie „sonorystyki” stosowane w teorii muzyki odsyła poza swój pierwotny kontekst i znajduje swoje przedłużenie w „sonosferze” – otaczającej, dźwiękowej rzeczywistości, wyostrowając naszą uwagę, zmieniając tradycyjne podejście do dźwięku oraz otwierając nowe możliwości słyszenia. Słyszenia, które nie ogranicza swych funkcji do wyłącznie biologicznych strategii związanych z przetrwaniem oraz zmienia przyzwyczajenia wynikające z tradycyjnych propozycji muzycznych.

Fono...

Pochodzące z greki słowo „fono” (*phone*), występując w wyrażeniach złożonych, wskazuje na ich związek znaczeniowy z głosem. „Fonosfera” oznaczałaby zatem przede wszystkim wszelkie dźwięki będące wynikiem ekspresji głosowej człowieka (dźwięki

⁶ Zob.: M. Chomiński, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” 1956, nr 3.

⁷ Zob.: I. Lindstedt, *Jak dobrać się do sonoryzmu i jak z niego wybrać?*, „Glissando” 2005, nr 4.

⁸ Zob.: J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 15.

wypowiadanych lub wyśpiewywanych słów, odgłosy śmiechu, kaszlu, niewerbalne okrzyki, westchnienia itp.). W praktyce językowej określenie to jednak z czasem odbiegało od swego pierwotnego znaczenia i zaczęło być wykorzystywane w szerszym kontekście, odnoszącym się do czynności utrwalania, nagrywania dźwięku. Stąd takie terminy, jak „fonografia” – oznaczające zarówno samą czynność zapisu dźwięku w postaci ścieżek dźwiękowych, jak i wytwory takiej czynności w postaci płyt gramofonowych, taśm magnetycznych, a dzisiaj płyt kompaktowych, czy „fonogeniczność” (stworzone w analogii do „fotogeniczności”) – służące do określania dźwięków, które ze względu na specyficzne dla siebie walory nadają się do utrwalenia przy pomocy urządzeń rejestrujących.

Taki zakres znaczeniowy utrwalił się wraz z skonstruowaniem pierwszego nagrywającego dźwięk urządzenia, któremu jego twórca Thomas Alva Edison nadał nazwę fonografu; nazwa „fonograf” wydawała się zaś adekwatna z uwagi na to, że pierwsze zarejestrowane przez Edisona dźwięki to głos samego konstruktora⁹. Edison traktował swój wynalazek jako urządzenie służące wyłącznie do dokumentacji mowy, utrwalania i przekazywania tekstów, co miało wedle zamysłu autora doprowadzić w przyszłości do nowego oblicza korespondencji. Stało się jednak inaczej i wraz z fonografem zapoczątkowana została, niejako wbrew Edisonowi, nowa era dźwiękowych nagrań artystycznych. Fonosfera wskazuje zatem na dźwięki „utrwalone” przy pomocy urządzeń rejestrujących.

Intensywny rozwój technologii nagrywania dźwięku pozwalał z czasem na coraz bardziej wyrafinowaną „obróbkę dźwięku”, a w pewnym momencie komunikacja społeczna zdominowana została przez przekazy oparte na technikach rejestrujących i odtwarzających. Takie urządzenia, jak fonograf czy gramofon ustąpiły miejsca magnetofonom, odtwarzaczom płyt kompaktowych i komputerom. Coraz bardziej wyrafinowane urządzenia nie tylko poszerzyły możliwości rejestracji, ale też stworzyły nową problematykę związaną z partycypacją człowieka we współczesnym świecie. Nowe słyszenie, obok widzenia, stało się główną aktywnością w rozpoznawaniu kodów kultury.

Audio...

Pojęcie „audiosfery” nie ma długiej tradycji w literaturze. W latach 90. terminem tym posługiwała się Maria Gołaszewska, która wyróżniła „audiosferę potoczną” – całokształt dźwięków najbliższego, prywatnego, oswojonego, w dużym stopniu przewidywalnego pod względem akustycznym otoczenia, „audiosferę zorganizowaną” – zespół różnorodnych odgłosów otoczenia (najczęściej przyrodniczego), odbierany przez słuchacza jako harmonijny oraz „audiosferę wyspecjalizowaną” – dźwięki i odgłosy stanowiące o specyfice okre-

⁹ Edison po raz pierwszy zaprezentował swój wynalazek 6 XII 1877 r. w Nowym Jorku. Zgromadzeni wówczas słuchacze usłyszeli głos Edisona recytującego popularny wtedy wierszyk: *Mary had a little lamb/ Its fleece was white as snow;/ And everywhere that Mary went/ The lamb was sure to go*; ponadto zapytał zebranych o zdrowie i życzył im wesołych świąt. Zob.: K. Janczewska-Sołomko, *Zachować dźwięk. Katalog wystawy w Bibliotece Narodowej*, Warszawa 2000.

ślonej przestrzeni, charakterystyczne dla danego środowiska (np. odgłosy wsi czy dźwięki miasta)¹⁰. Zarysowany w ten sposób podział koncentruje się głównie na preferencjach odbiorczych, na wrażeniach, spostrzeżeniach oraz przeżyciu estetycznym. W tej perspektywie mniej istotne jest to, z jakiego rodzaju dźwiękami mamy do czynienia, a raczej jakie stany (fizyczne, psychiczne, estetyczne) za ich pośrednictwem są wywoływane. W tym sensie, w odniesieniu do audiosfery Gołaszewska mówi zarówno o „paraestetycznych wartościach” związanych z doznaniem ciszy, o „symfonii przyrody”, brzmieniowym oraz intonacyjnym aspekcie głośnej wypowiedzi czy o „odgłosach życia ulicznego”¹¹. W tej szerokiej perspektywie audiosfera byłaby zatem wybranym przez słuchacza z uwagi na rozmaite cele fragmentem otoczenia, nie różnicując w zasadzie pojęcia „audiosfery” od wcześniej wskazanych „sonosfery”, „fonosfery” czy „uniwersum dźwiękowego”.

Świst, szum, „wycie” wiatru to odgłosy, z którymi możemy się spotkać w każdej odmianie audiosfery, tak jak nieboskłon czy wygwieżdżone niebo możemy oglądać w związku z każdym typem krajobrazu oglądanego przez każde okno¹².

Na początku XX w. odmienną perspektywę nakreślił Tadeusz Peiper. I choć sam nie używał słowa „audiosfera”, to zwracał uwagę na dokonujące się pod wpływem nowych warunków cywilizacyjnych wizualne i akustyczne otoczenie człowieka. W awangardowy postulat „miasta, masy, maszyny” jako nowych wektorów działalności artystycznej wpisany był także wpływ technologii na nasze doświadczanie świata oraz próbującą oddać te doświadczenia sztukę. Krótki tekst Peipera z 1922 r. poświęcony wynalazkowi radia, zatytułowany w znamienny sposób *Radiofon*, kończy się następującymi słowami: „Świat się zmniejsza, a zwiększa się widnokrąg i słuchokrąg człowieka. Zmienia się to, co można by nazwać czuciem świata. Zmienia się człowiek. A sztuka?”¹³. Dla Peipera to pytanie retoryczne, a potrzeba jego postawienia, to jednocześnie potrzeba pełnego uświadomienia sobie jego wagi. Nowe możliwości technologiczne i warunki cywilizacyjne nie tylko dostarczają nowych mediów wyrazowych dla sztuki, ale wpływają także na odmienne od dotychczasowych sposoby tworzenia oraz ustanawiają nowe relacje pomiędzy sztuką a codzienną rzeczywistością. Potwierdza to Peiper pięć lat później, w wypowiedzi również dotyczącej radia, dając już wyraźną odpowiedź, choć jeszcze wspieraną negatywnymi pytaniami:

Dzięki swym zaletom radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji z kurzu przestarzałych przesądów i z plam trwóg tchórzliwych. Nie sądzicie chyba, jakobym, mówiąc o stosunku artysty do cywilizacji, poruszał sprawę obcą sztuce – prawda? Sprawy te wiążą się ze sobą tak organicznie, że od stosunku artysty do najnowszych danych epoki zależy nie tylko wygląd książki, urządzenie teatru,

¹⁰ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.

¹¹ Zob.: *Ibidem*, s. 78–80.

¹² *Ibidem*, s. 81.

¹³ T. Peiper, *Radiofon*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 95.

urządzenie wnętrz mieszkaniowych, architektura domów lub wybór tematów literackich, lecz stosunek artysty do cywilizacji wpływa także na najważniejszą dziedzinę pracy artystycznej: wpływa na same *sposoby tworzenia*¹⁴.

Będący wyrazem cywilizacyjnych i technologicznych przemian nowy „słuchokrąg” wpływa zatem nie tylko na nasze codzienne „czucie świata” ale także inspiruje sztukę, która z kolei uwrażliwia nas na niedoceniane wcześniej aspekty otoczenia. Jako immanentnie związany z dokonującymi się przemianami – nowy „słuchokrąg” zależy w równym stopniu od technologii co od sztuki, bo

technika może być świetnym sugestionerem sztuki i w najnowszej naszej sztuce znaleźć już można owoce tej sugestii. Technika pobudza do wynalazczości artystycznej, do szukania nowości ugruntowanych w duchu epoki; technika pobudza do odwagi eksperymentowania i do pracowitego udoskonalania zdobyczy¹⁵.

Współcześnie w podobnym duchu pojęcie audiosfery zostało dookreślone przez Wojciecha Siwaka¹⁶. W myśl jego ustaleń audiosfera to technologicznie zapośredniczona część uniwersum dźwiękowego. Inaczej mówiąc, audiosfera konstruowana jest za pomocą nowoczesnych technologii zapisu, przetwarzania, generowania i transmisji dźwięku oraz stanowi audialną część kultury audiowizualnej. W sensie historycznym można zatem mówić o audiosferze od wynalazku Edisona (z myślą, że wszystko „zaczęło się od fonografu”¹⁷), pamiętając jednak o nowej problematyce stwarzanej przez współczesne przeobrażenia, jakie dokonują się pod wpływem najnowszych technologii.

Maryla Hopfinger od lat 80. XX stulecia wielokrotnie podkreślała, że jedną z konsekwencji wykorzystywania możliwości technicznej rejestracji dźwięku i obrazu było odmienne postrzeganie naszego zachowania i otaczającego świata, które nakierowało uwagę uczestników kultury na pomijane dotąd wymiary ludzkiej egzystencji oraz jej wielopoziomowe relacje ze światem zewnętrznym. W ten sposób powstały przesłanki umożliwiające włączenie do uniwersum kultury różnych nowych fragmentów i wymiarów życia ludzi oraz świata naturalnego. Poza tym techniczna rejestracja ukazała materiałową niejednorodność składników naszych zachowań, uświadamiając udział niedostrzeganych wcześniej, różnorodnych elementów w budowaniu znaczeń oraz wzbogacając nasze widzenie i rozumienie¹⁸. Warto dodać, że nowe możliwości technicznej rejestracji wzbogaciły także nasze – mające również wpływ na rozumienie – słyszenie.

¹⁴ T. Peiper, *Radio adwokat*, w: *Nowe media...*, op. cit., s. 98–99.

¹⁵ *Ibidem*, s. 99.

¹⁶ Zob.: W. Siwak, *Estetyka Rocka*, Warszawa 1993, zwłaszcza rozdział *Produkcja Rocka* oraz: idem, *Audiosfera na przełomie stuleci*, w: *Nowe media...*, op. cit.

¹⁷ Taki tytuł dał swojej książce, opisującej przeobrażenia, jakie dokonały się pod wpływem technik nagraniowych, Mieczysław Kominek, zob.: M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986.

¹⁸ Zob.: M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

Problematyka związana z współczesną audiosferą nie może się zatem ograniczać wyłącznie do instrumentalnie traktowanej technologii, ale też podejmować zagadnienia związane z jej wielopoziomowym zapośredniczeniem – w obszarze sztuki, filozofii i naszej kulturowej partycypacji. A jeśli technologiczne możliwości mają wpływ na kształtowanie się współczesnego otoczenia dźwiękowego, to należy także zadać pytanie o charakter tego wpływu.

Spośród teorii próbujących określić miejsce oraz rolę techniki i technologii w współczesnym świecie przydatna dla prezentowanych tu zagadnień okazuje się teoria mediów Marshalla McLuhana, w myśl której technologie przekształcania dźwięku związane są nie tylko z nośnikami pewnych określonych treści, ale same, niezależnie od przekazywanych przez siebie informacji, są treścią, przekazem. Warto także zwrócić uwagę na wyrażane przez McLuhana przy wielu okazjach stwierdzenie, które zawiera się w przekonaniu, że efekty techniki oddziałują nie tylko w teoretycznej sferze koncepcji, ale przede wszystkim stale i nieuchronnie zmieniają proporcje naszych zmysłów czy model percepcji, co zaznacza ostatnio m.in. Wolfgang Welsch. W tym świetle poszczególne urządzenia, wraz z nowymi możliwościami, jakie ze sobą niosą, dehierarchizują, reorganizują naszą percepcję. Ujęcia McLuhana i Welscha zbiegają się ze sobą także wtedy, gdy autor *Zrozumieć Media* podkreśla, że „prawdziwy artysta jest jedyną osobą mogącą bezkarnie wyjść naprzeciw technice, ponieważ jest on ekspertem w pełni świadomym zmian zachodzących w zmysłowym postrzeganiu”¹⁹.

Zmiany te zaznaczają się w wielu różnych wymiarach. Audiosfera jawi się w tym kontekście jako nieustannie fluktuujące uniwersum dźwiękowe, które na przestrzeni wieków ze zmiennym natężeniem wikła nas w niejednorodne i płynne zależności absorbcyjno-emisyjne. Z jednej strony pochłaniamy zewnętrzne wobec nas fale akustyczne i związaną z nimi energię (zastane dźwięki przyrody oraz dźwięki wytwarzane przez mechaniczne, elektryczne czy elektroniczne maszyny i urządzenia), z drugiej, emitujemy dźwięki z naszego wnętrza (dźwięki mowy oraz niewerbalne okrzyki, westchnienia czy oklaski). Zanurzeni w świecie dźwięków jesteśmy przezeń kształtowani, a zarazem sami na niego wpływamy, opracowując i zmieniając akustyczne środowisko. Immersyjny charakter audiosfery i nasze zwrotne z nią sprzężenie sprawiają, że nie możemy odciąć się od dźwięku, tak jak możemy to uczynić np. w stosunku do obrazu. Tak rozumiana powszechność audiosfery stwarza szereg zagadnień uwikłanych w różnorodne konteksty; wyznacza szerokie spektrum możliwych problematykacji podejmowane m.in. przez muzykologów, językoznawców, fizyków, akustyków, biologów czy psychologów, a dzisiaj także teoretyków mediów i estetyków. Człowiek początku XIX stulecia konfrontowany był przede wszystkim z naturalnymi sygnałami akustycznymi przyrody – śpiewem ptaków, dźwiękiem dzwonów kościelnych, odgłosami powozów, zgłębieniem jarmarków²⁰; wiek XX wzbogacony został o dźwięki związane z procesami industrializacji

¹⁹ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, op. cit., s. 225.

²⁰ Zob.: M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, op. cit.

nymi i urbanizacyjnymi, a także z bogatą sferą wynalazków mechanicznych oraz urządzeń rejestrujących, przetwarzających i transmitujących; w XXI w. możliwości symulacji rzeczywistości znalazły swoje ucieleśnienie w wirtualnie kształtowanych środowiskach o odmiennych podstawach ontycznych, a praktyki multimedialne stały się powszechne.

Truizmem jest już stwierdzenie, że wraz ze zmianą otoczenia zmienia się jego mieszkanie. Wraz ze zmianą otoczenia dźwiękowego zmienia się nasze podejście do dźwięku, tworzone są nowe relacje i zależności, rodzą się nowe sposoby słyszenia – zwłaszcza dzisiaj, gdy zaawansowane technologie pozwalają już nawet na ingerencję w biologiczne uwarunkowania ludzkiego organizmu. Przykładem może być ludzkie ucho, które zazwyczaj uważa się za na tyle efektywny narząd słuchu, że dalsza ewolucja jego wrażliwości na dźwięki wydaje się bezcelowa, bo pozwalając na odbieranie dźwięków towarzyszących np. ruchom cząsteczek powietrza, dostarczałaby niepotrzebnych pod względem adaptacyjnym, męczących wrażeń. Tymczasem za pośrednictwem ciągle rozwijających się nanotechnologii jesteśmy dzisiaj coraz bliżej obcowania z muzyką, do tworzenia której wykorzystywać można będzie dźwięki ocierających się o siebie atomów czy wydawane przez poruszające się ciała niebieskie. W związku z tym zarówno twórca, jak i słuchacz, poprzez stosowanie coraz bardziej zaawansowanych i zarazem coraz prostszych narzędzi, poszerzają dziś swoje organiczne uwarunkowania.

Zarysowując możliwe kierunki, w jakich pod wpływem obecnie dostępnych technologii będzie przebiegać rozwój dźwięku w kulturze audiowizualnej, Wojciech Siwak zwraca uwagę, że dąży się dziś do: „usprawnienia narzędzi do tworzenia muzyki i przestrzeni dźwiękowych”, co doprowadzi do redefinicji dotychczasowych instrumentów muzycznych i urządzeń wytwarzających dźwięk; „usankcjonowania występującego już w muzyce podziału na twórców-wykonawców i odbiorców”. Doprowadzi to do redefinicji pojęć artysty i odbiorcy, „podjęcia przez artystów kolejnych prób umożliwiających syntezę sztuk” oraz „stałego rozszerzania spektrum akustycznego i muzycznego”, dzięki czemu spełnieni się wypowiedziane niegdyś przez Johna Cage’a zamierzenie o włączeniu w krąg materii muzycznej wszystkich dźwięków, jakie tylko można usłyszeć; „zniesienia bezpośredniości kontaktu twórcy i odbiorcy z naturalną substancją dźwiękową oraz wirtualizacji rzeczywistości audialnej, a także cyborgizacji procesu słuchania i tworzenia muzyki”²¹.

Wiele z tych procesów zaczętych zostało już na początku XX w. przez artystów awangardowych, którzy, korzystając z nowych możliwości, jakie niosła ze sobą audiosfera, poddali w wątpliwość tradycyjne ustalenia związane z muzyką. Artyści ci wyznaczyli także szereg dróg podejmowanych przez wielu artystów do dzisiaj. Prześledzenie różnorodnych zastosowań audiosfery w twórczości muzycznej może pokazać, jak jej możliwości przyczyniły się do redefinicji podstawowych kategorii związanych z muzyką, a także wpłynęły na samą zmianę naszego podejścia do dźwięku²².

²¹ Zob.: W. Siwak, *Audiosfera na przełomie...*, op. cit., s. 176–177.

²² Zob. moją próbę rozwinięcia zarysowanego tutaj tematu: T. Misiak, *Extra Ear: On the Cyborgisation of Contemporary Audio Art*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2005, v. VII (XVI).

* * *

W związku z możliwościami, jakie niesie ze sobą rozwój narzędzi kreacji i dystrybucji dźwięku, poważne wyzwania stoją dzisiaj przed twórcami, którzy w nowych technologicznych rozwiązaniach przeczuwają możliwość realizacji swoich niestandardowych zamierzeń. Szybki rozwój oraz bogactwo nowych rozwiązań technologicznych wymaga bowiem ciągłej reorganizacji twórczego warsztatu, a co za tym, zmiany dotychczasowych przyzwyczajeń czy nawet rezygnacji ze zdobytych wcześniej umiejętności. Sytuacji tej zaskakująco blisko do uwag Arystotelesa, zdaniem którego uprawianie muzyki powinno się zatrzymać, kiedy osiągnie poziom wirtuozerski – w ten sposób nie zamieni uprawiających muzykę w wyspecjalizowanych rzemieślników, co było wszak najczęstszym zarzutem kierowanym przeciwko muzyce w starożytności²³.

Wyraźny przykład współczesnych zmagających warsztatowych stanowi droga twórcza Karlheinz Stockhausena. Jak przyznał niegdyś kompozytor:

Od początku roku 1986 czuję się podobnie jak niegdyś w studiu muzyki konkretnej ORTF (1952) czy w Studio für Elektronische Musik des WDR w Kolonii (maj 1953), stawiany jako kompozytor nieustannie w sytuacjach nieznanach, w których dosłownie nie wiadomo, od czego zacząć²⁴.

Autor wskazuje na pięć technologicznych/ muzycznych rewolucji, które przeszedł od lat 50. do 90. ubiegłego stulecia w związku z poszukiwaniami odpowiednich realizacji dla swojej „elektronicznej muzyki przestrzennej”. Od wykorzystywania transformatorów, generatorów, modulatorów czy magnetofonów, które pozwoliły na integrację szumów oraz dźwięków konkretnych i syntetycznych, przez pracę z nową generacją syntezyatorów i wykorzystanie procesów umożliwiających komponowanie w czasie rzeczywistym, po tworzenie przy pomocy komputera czy wreszcie korzystanie z wyposażonych w synteza-tory i samplery, mobilnych studiów elektronicznych – autor każdorazowo stał przed koniecznością uczenia się „nowego rodzaju myślenia, systemu znaków, notacji, praktyki wykonawczej”. Doświadczenia te umożliwiły realizację śmiałych zamierzeń, uświadamiając jednocześnie konieczność dalszych poszukiwań i kolejnych związków muzyki z technologią. Kompozytor podsumowuje swoje zmagania w znamienity sposób: „»Kto ma uszy niechaj słucha«. Ale dziś trzeba dodać: niech sprawi sobie parę nowych uszu, bo inaczej nie usłyszy nowego, tylko stuletnie i zdarte płyty swoich własnych wspomnień”²⁵.

Wraz z nowymi propozycjami dźwiękowej organizacji zmianie uległa też pozycja słuchacza – odbiorcy struktur dźwiękowych, któremu często stawiane są nowe wymagania. Najbardziej radykalne propozycje wymagają dzisiaj od słuchaczy zmiany jego nawyków

²³ Zob.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 59.

²⁴ K. Stockhausen, *Pięć muzycznych rewolucji od roku 1950*, przeł. J. Topolski, „Glissando” 2005, nr 4, s. 72.

²⁵ *Ibidem*, s. 73.

percepcyjnych, często także odpowiedniego zaplecza technologicznego oraz angażują go twórczo w proces kreacji. Jedną z konsekwencji nowych możliwości jest także zmiana sposobu słyszenia i poszerzenie wachlarza doznań akustycznych, nie tylko w twórczości audialnej, ale też w ramach naszych codziennych doświadczeń – jesteśmy dzisiaj bardziej uwrażliwieni na moment generowania dźwięku i jego brzmienie w otaczającej rzeczywistości.

W tym kontekście pojawiają się kolejne ważne pytania: na ile doświadczenia związane z rozwojem audiosfery oraz możliwościami płynącymi z wykorzystania nowych narzędzi rejestrujących i przekształcających dźwięk w twórczości audialnej oddalają się od naszej naturalnej aktywności słuchowej? Jak audiosfera wpływa na nasze postrzeganie dźwięku w sztuce i w codziennym otoczeniu? Co, poczynawszy od fonografu Edisona po współczesne możliwości cyfrowej obróbki dźwięku, zmieniło się w naszym podejściu do dźwięku?

Chris Cutler, muzyk, kompozytor i teoretyk muzyki popularnej, śledząc przemiany, jakie na przestrzeni lat dokonały się w obrębie audiosfery, zwraca uwagę, że

z trudem dziś pojmujemy, iż do 1877 roku²⁶ skala, w jakiej dźwięki stoją w stosunku do przedmiotów je wydobywających, mogła być jedynie izometryczna lub „prawdziwa”. Żaden dźwięk i żaden słuchacz nie mógł umknąć temu *absolutnemu* stosunkowi rozmiaru do odległości, gdyż wszystkie dźwięki mogły być wyłącznie w skali 1:1 ze znanym nam światem²⁷.

Skala, o której pisze Cutler, rozumiana jako swoisty wzorec naszej „wiedzy słuchowej”, będąca naturalną cechą poznawanego świata, wraz z wynalezieniem i rozpowszechnieniem urządzeń rejestrujących, a później generujących dźwięki, a także pod wpływem elektryfikacji głosu i instrumentów akustycznych podlegała wielokrotnym i wielopłaszczyznowym zmianom. Takie współcześnie stosowane w twórczości audialnej praktyki, jak tworzenie różnych rodzajów echa, pogłosu i innych efektów dźwiękowych dla każdego wybranego składnika nagrania, montaż prowadzący do zaniku skali naturalnej i rodzący doświadczenia akusmatyczne, obróbka dźwięku umożliwiającą zestawianie w jednym planie materiałów pochodzących z różnych, niezgodnych brzmieniowo i rytmicznie źródeł doprowadziły do „przeprogramowania” naszej wrażliwości słuchowej.

Obcowanie z rezultatami pracy współczesnych muzyków wymaga od nas często nowego nastawienia, bo „technika nagraniowa znosi zarazem skalę i miejsce”²⁸. To jedno z najbardziej radykalnych osiągnięć rejestracji dźwięku wprowadza nowe formy zapośredniczenia pomiędzy dźwiękiem a jego rejestracją oraz, w konsekwencji, odbiorem.

Kiedy tuba nagrywająca została zastąpiona przez mikrofon, dźwięk zniknął, ponieważ na polu pomiędzy wibracją dźwiękową a prawami elektroniki leży całe universum różnego typu manipulacji – podlegających prawom elektrycznym, a nie akustycznym – które

²⁶ Tzn. od momentu opatentowania fonografu (przyp. T.M.).

²⁷ C. Cutler, *Scale*, w: *unFILED, Rer/Recommended Sourcebook 0402*, London [1992].

²⁸ *Ibidem*.

można wykonywać za pomocą urządzeń elektrycznych na bazie takichże danych przed ponownym przetworzeniem ich w dźwięk²⁹.

W ten sposób procesy rejestracji dźwięku zostały uwolnione od ograniczeń czasu i przestrzeni, a nasze przyzwyczajenia związane ze skalą naturalną okazały się nieadekwatne dla odbioru takich struktur. Cutler, podobnie jak Stockhausen, przekonuje zatem, że musimy na nowo nauczyć się słuchać.

Albowiem tam, w wirtualnej przestrzeni zreifikowanej wyobraźni, skala rekonstruuje się sama na kształt gramatyki i składni pewnego rodzaju sztuki; tam wymyśla się na nowo, dzięki podwyższonej ostrości słyszenia, w wewnętrznej logice akusmatycznej abstrakcji³⁰.

Naturalna „skala”, dzięki której mogliśmy w bezpośredni sposób odbierać zawarte w dźwięku informacje za pośrednictwem audiosfery, została w wyniku tego wyrugowana ze sztuki dźwięku. Możliwości poddawania nagrań wielowymiarowym modyfikacjom, zmienianie podstawowych cech brzmienia poszczególnych dźwięków, konstruowanie dowolnych przestrzeni akustycznych oraz posługiwanie się systemem zapisu dźwięku jak kolejnym instrumentem znosi wszystkie naturalne ograniczenia.

Prawa systemu głośnikowego nie pokrywają się jednak z prawami rzeczywistości, przez co ujawnia się szereg zniechęcających słuchaczy problemów oraz praktyk zakorzenionych wciąż jeszcze w dawnych pewnikach i paradygmatach interpretacyjnych. Jeśli nie stawimy im czoła, nie zrozumiemy, dlaczego współczesna muzyka brzmi tak, jak brzmi³¹.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Tomasz Misiak

**Audiosphere in the Contemporary Culture.
Attempt of bringing closer Notion**

The vast array of modern recording and processing equipment available nowadays allows us to obtain and employ most subtle sounds. In musical composition it is now possible to use anything which emits sound, thus making us more sensitive to the diversity of audio phenomena never recognized before. Many modern artists exploit this opportunity by creating constructions of sounds made by organism, tools and machines. Being sensitive to the pulse and vibrations of the world, armed with a microphone, contemporary artists travel the world looking for the material suitable for their projects.

The examples of the implementation of the sonic practices presented above draw our attention to a number of new tendencies within contemporary audio art and the criticism thereof. The novel, experimental works of the avant-garde have already questioned the traditional notion of music with its defined form, specified notation, clear-cut authorship and explicit identity. The traditional paradigm of composition – work – interpretation has also been shifted and revalued.

Without a doubt, new technologies play a vital role in the shift in the attitude to the problems connected with the art of sound. The incorporation of electronics has resulted in remarkably greater potential for organizing sonic material. The development in the technique of recording and modifying sound allows a composer to design the sounds itself, and not, as it was in the past, only multisonic structures. It also makes the sonic material practically unlimited, since it no longer belongs to a specific system, and is thus exceedingly varied. These changes are also affecting our everyday world of sound. Attempt was taken in this text to bring closer and name these changes.

Anna Nacher

Komponować świat, słuchając – dźwięk jako komunikacja

Trzeba pojąć, że nie tylko że jest wyraźna różnica
pomiędzy komponowaniem i słuchaniem, lecz że przy
różnorodności wszystkich rzeczy to nie
różnice między nimi winny nas zajmować,
lecz pojedynczość każdej z nich i nieskończona
gra interpretacji, w którą wchodzi z sobą
i z nami.

John Cage, *45" dla prelegenta*¹

Jednym z wielkich odkryć nowego języka muzycznego kultury Zachodu, który wykrystalizował się na przestrzeni XX w. była... cisza. Cisza, która nie tylko stanowi dla dźwięku kontekst równie „naturalny”, jak inne dźwięki, ale jest także jego potencją; a nawet cisza, która znika, jeśli chceć jej słuchać. Cisza, która może też być rodzajem interfejsu, przestrzenią komunikacji umożliwiającą zaistnienie głosów innych, niż te, których my sami jesteśmy źródłem; przestrzenią zharmonizowaną i dobrze zakomponowaną; obszarem pustki rozumianej nie jako brak, ale jeden z przejawów niesubstancjalnego istnienia. Jak ujął to John Cage:

Cisza, jak muzyka, nie
istnieje. Zawsze są dźwięki. To
znaczy: jeśliś dość żywy, by je słyszeć.
Bo wcale nie są. Czy jestem ich sprawcą,
czy nie, zawsze słyhać jakieś dźwięki i
wszystkie są doskonałe².

A zatem tę brzemienneą w skutki decyzję Cage’a, którą było wykonanie słynnego *4'33"*, można zobaczyć jako coś więcej, niż zwrot natury czysto estetycznej – ten gest wydaje się także symptomem przesunięcia ku rozumieniu przestrzeni akustycznej jako obszaru złożonej, wielorakiej i nadzwyczaj różnorodnej komunikacji ze światem, przybierającej często formę medytacji. Zwrot tego rodzaju odzwierciedla także historia same-

¹ J. Cage, *45" dla prelegenta*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 87.

² *Ibid.*, s. 68.

go Cage'a, który rozpoczął w latach 30. od poszerzania „słownika”, eksperymentując z przedmiotami nie-muzycznymi i tworząc orkiestrę z puszek, odbiorników radiowych czy części samochodów. Dało to praktykę preparowania fortepianu i zaowocowało m.in. dwudziestoma *Sonatami i interludiami* skomponowanymi w latach 1946–1948. Wczesne lata 50. przyniosły istotną dla kompozytora zmianę: zainspirowany buddyzmem zen oraz filozofią klasycznej muzyki indyjskiej zaczął postrzegać praktykę muzyczną raczej jako sposób na wyciszenie umysłu, wymazanie *ego* kompozytora i otwarcie się na proces, na działanie się, na świat³. Wówczas odkrył także swoje algorytmy *I Ching*, jako metodę komponowania muzyki, którą nazwał nieintencjonalną (przykładem może być utwór *Music of Changes* z 1951 r.). Okres późniejszy przyniósł otwarcie kompozycji także na to, co wydarza się podczas wykonywania utworu na żywo, z włączeniem elementów przypadkowych i łączenia (lub nie) oddzielnych kompozycji (jak *Atlas Eclipticalis* z 1961 r., złożony z 86 części utworu na orkiestrę).

Fascynacja ciszą oraz usunięcie w cień osoby autora zazwyczaj bywają odczytywane w kategoriach estetyki minimalizmu, można jednak w tych strategiach dostrzec także radykalną praktykę komunikacyjną. Wpisuje się ona z jednej strony w teorie, które dostrzegają komunikujący się podmiot nie jako uprzedni wobec aktu komunikacji, ale poprzez ów akt się wyłaniający; z drugiej – poszerza pojęcie komunikacji poza rozumienie ograniczone wyłącznie do wymiany między ludźmi. Jak istotnym składnikiem tego procesu jest dla kompozytora rezygnacja z koncepcji samoświadomego, wyraźnie oddzielnego od świata podmiotu widać wyraźnie we fragmencie rozmowy Cage'a z Williamem Duckworthem, kiedy Duckworth pyta o interpretację 4'33”:

DUCKWORTH: Tradycyjne rozumienie mówi, że ten utwór otwiera cię na otaczające dźwięki i...

CAGE: ...na akceptację wszystkiego, nawet jeśli istnieje coś, co jest twoją podstawą. I na tym polega nieporozumienie.

DUCKWORTH: Jaki jest więc lepszy sposób odczytania?

CAGE: Otwiera cię na każdą możliwość TYLKO wtedy, kiedy u podstawy nie ma nic. Większość ludzi, moim zdaniem, jednak tego nie rozumie⁴.

Tym, co zostaje, jest, można byłoby powiedzieć inspirując się Derridą, Pismo dźwięków otaczającego świata – gdyby oczywiście nie fakt, że brzmienie jest w tym przypadku materią ulotną, wyłaniającą się i zanikającą. Stanowi to zresztą o odrębności przestrzeni akustycznej w stosunku do przestrzeni pisma, tak jak definiowali je teoretycy komunikacji szkoły kanadyjskiej, Walter Ong i Marshall McLuhan. U Cage'a owa specyfika – oraz próba określenia na nowo sytuacji komunikacyjnej utworu muzycznego – przybiera formę partytur, które nie są nakazem, ale sugestią; projektowaniem nie tyle

³ W. Duckworth, *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers*, New York 1999.

⁴ W. Duckworth, *op. cit.*, s. 14.

samego utworu, ile sytuacji, w której każdorazowo będzie on osadzany czy – mówiąc precyzyjniej – generowany.

Acoustic ecology

Wśród inspiracji Cage'a można odnaleźć postać ekscentrycznego kanadyjskiego kompozytora, edukatora i artysty, R. Murraya Schafera – relacje były zresztą obopólne, bo Schafer przybliżał swoim studentom koncepcję aktywnego słuchania Cage'a. Obu łączą także zainteresowanie filozofią i tradycjami muzycznymi Wschodu, choć Schaferowi bliższa jest Turcja i tereny niegdyś Persji (gdzie zresztą udał się na wyprawę studialną w 1969 r.) oraz mistyczny odcień islamu przechowany w tradycji sufi, zwłaszcza w poezji Rumiego. W monumentalnym cyklu zatytułowanym *Lustro* Schafer wykorzystał także tekst z Tybetańskiej Księgi Zmarłych. Jest również aktywny jako pisarz, literaturoznawca (poświęcił rozprawę m.in. Poundowi), artysta (jego graficzne zapisy nutowe bywały także wystawiane w galeriach ze względu na walory plastyczne), kaligraf – zainteresowany bardziej relacjami pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, niż każdą z nich z osobna. Owocem takiego synkretycznego i synestetycznego podejścia jest także teatralny i operowy charakter jego twórczości, ucieleśnionej w *opus magnum*, jakim jest 12-częściowy cykl *Patria*.

R. Murray Schafer jest jednak znany przede wszystkim jako inicjator World Soundscape Project (WSP), projektu zawiązanego w początkach lat 70. XX w. na Simon Fraser University w Vancouver (Kolumbia Brytyjska, Kanada) oraz autor książki *The Tuning of the World*⁵. Oba projekty narodziły się z zainteresowania zanieczyszczeniem naturalnego środowiska akustycznego różnorodnymi formami zgiełku miejskiego, które Schafer (i inni badacze z kręgu WSP) traktował właśnie w kategoriach skażenia. Wprowadzone przez Schafera rozróżnienie na środowisko dźwiękowe wysokiej i niskiej jakości⁶ miało zresztą związek właśnie z ich uprzednim podziałem na pre- i postindustrialne. W tym pierwszym dźwięki nakładały się na siebie znacznie rzadziej, z zachowaniem głębi perspektywy. Poziom natężenia naturalnych odgłosów (związanych z pogodą czy światem zewnętrznym) był, zdaniem badaczy WSP, bardzo harmonijny, choć różnił się w powtarzających się cyklach. Bernie Krause, bioakustyk i inżynier dźwięku rejestrujący nagrania otoczenia i wydający je na popularnych w kręgach zainteresowanych nagraniami dźwię-

⁵ R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York 1977 [jako *The Soundscape*, Rochester 1994].

⁶ Określenia oryginalne *high-fidelity* i *low-fidelity* zostały zaczerpnięte z technologii rejestracji oraz reprodukcji dźwięku i dotyczą wierności względem źródła sygnału poddanego mediatyzacji. *High-fidelity* będzie oznaczało tu brak szumów zakłócających sygnał główny. Określenia te można także odnieść do modelu Schafera, w którym nazywa dźwięki środowiska mianem toniki [*keynote*] (przez analogię do terminów muzycznych, zasadniczej jakości tonalnej środowiska), sygnałów [*sound signals*] jako dźwięków pierwszoplanowych oraz tonów znaczących [*soundmark*], o istotnym znaczeniu dla danej społeczności i miejsca, stanowiących o jego tożsamości i specyfice.

ków otoczenia płytach⁷, zauważył także, że „kiedy śpiewał ptak lub odzywał się jakiś gatunek ssaka czy płaza, głosy zdawały się dopasowywać do innych naturalnych odgłosów w zakresie zarówno częstotliwości, jak i prozodii (rytmu)”⁸. Doprowadziło go to do „hipotezy nisz dźwiękowych”: obserwacji, że zwierzęta wydają głosy, zajmując tylko pewne wąskie wycinki spektrum akustycznego i pozostawiając inne dla kolejnych głosów. Środowisko wysokiej jakości (*hi-fi*) to zatem przestrzeń akustyczna „dobrze zagospodarowana”, w taki sposób, że nawet stosunkowo subtelne odgłosy znajdują wolne spektrum, żeby je wypełnić; żaden dźwięk nie blokuje innego. Zdaniem Schafera wszystkie dźwięki można tu słyszeć oddzielnie, nie pokrywają się ani nie maskują nawzajem. Istotnym parametrem są także warunki naturalne: powierzchnie, od których dźwięk się odbija, takie jak lustro wody czy ściana lasu oraz zmienne warunki atmosferyczne powodujące, że fala dźwiękowa inaczej się rozchodzi. To tutaj kryje się zasadniczy walor komunikacyjny dźwięku jako takiego, nie tylko dźwięku jako nośnika znaczeń intencjonalnych, kreowanych przez autora wypowiedzi. Jak to ujął Barry Truax (kontynuator podejścia Schafera): „dźwięk, który dociera do naszych uszu, jest odbiciem aktualnego stanu środowiska fizycznego, ponieważ kiedy się przez nie przemieszcza, zostaje nacechowany każdą z nim interakcją”⁹. Takie naturalne spektrum dźwiękowe przechowuje też wzór przestrzenny danego środowiska, można orientować się w terenie, bazując na relacji między natężeniem dźwięku a odległością od jego źródła. W takich warunkach przestrzeń akustyczna jest zatem przestrzenią *par excellence* informacyjną. Znakomitym przykładem informacji zakodowanej w samym dźwięku może być kultura kanadyjskich Inuitów, która zawiera np. naukę rozpoznawania grubości pokrywy śniegowej na podstawie brzmienia ludzkich kroków czy przewidywania zmiany pory roku na podstawie dźwięków środowiska wodnego. Ta wnikliwa obserwacja otoczenia znajduje także odzwierciedlenie w niezwykłej praktyce wokalne, opartej w dużej mierze na dźwięku oddechu modelowanym w krtani w rozmaity sposób¹⁰. Przykładem z innej dziedziny może być płyta Davida Dunna, *The Lion in Which the Spirits of the Royal Ancestors Make Home. Vernacular Sounds of Zimbabwe, Africa*, która jest czymś więcej niż tylko zapisem doświadczenia podróży po Zimbabwe – każde z zarejestrowanych fragmentów daje także obraz umiej-

⁷ Por. album *Dawn at Trout Lake* z serii „Habitat Series” dla wydawnictwa Wild Sanctuary Communications, 1989. Opis do płyty głosi: „Ta płyta została zaprojektowana, aby dać słuchaczowi wrażenie dziewiczości każdego ze środowisk i powinno się jej słuchać stosunkowo cicho.” Inne płyty z serii „Habitat” obejmują: *Green Meadow Stream*, *Woodland Journey*, *Natural Voices* oraz *African Song Cycle*. Bernie Krasue jest odpowiedzialny za rejestrację i produkcję.

⁸ B.L. Krause, *The Niche Hypothesis: A hidden symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats*, „The Explorers Journal”, Winter 1993, s. 159, cyt. za: K. Wrightson, *An Introduction to Acoustic Ecology*, „Soundscape. A Journal of Acoustic Ecology”, vol. 1, no. 1, Spring 2000, s. 3.

⁹ B. Truax, *Acoustic Communication*, Westport 2001, s. 15.

¹⁰ Praca zbiorowa, *Inuit. When Words Take Shape*, Museum d'Histoire Naturelle in Lyon, Museum d'Art Inuit Brousseau in Quebec, 2002.

scowienia w środowisku samego Dunna (modelowy pod tym względem jest zwłaszcza fragment *Night sound from Masuma Pan, Hwange Game Park*). Kompozytor opatruje zresztą płytę komentarzem dotyczącym parametrów technicznych nagrania (przenośny magnetofon cyfrowy Sony TCD-D10, rodzaju mikrofonów (pojemnościowe wielokierunkowe z szerokim spektrum), co jest stałą praktyką w tego typu realizacjach.

Dla kontrastu, środowiska określone przez Schafera mianem *lo-fi* oznaczają głównie przestrzeń zindustrializowaną, gdzie dominują niskie częstotliwości (ich źródłem jest głównie praca różnego rodzaju silników i maszyn), które blokują pozostałą część spektrum. Miasto, w którym nie słyszymy ani odgłosu własnych kroków, ani nie jesteśmy w stanie usłyszeć w pełni własnego głosu, oznacza audiosferę, której uczestnicy są skrajnie wyizolowani z otoczenia (rozumianego tutaj jako środowisko naturalne) i poddani swoistemu terrorowi dźwięku jednolitego, pokrywającego niezróżnicowaną plamą subtelniejsze fragmenty spektrum akustycznego. Taki stan jest dla Schafera także źródłem braku kontaktu z własnymi emocjami i skrajnego zubożenia psychiki. Cisza (przypomnijmy, rozumiana raczej jako harmonijne spektrum dźwiękowe), która w tych warunkach jest niezwykle rzadkim zjawiskiem, niesie ze sobą zagrożenie dotarcia do głębszych pokładów emocji, które w codziennym hałasie pozostają uśpione. Nic więc dziwnego, że pojawia się kompulsywna potrzeba otaczania się dźwiękami generowanymi mechanicznie, w tym również za pomocą urządzeń audio – przechodnie miejskich ulic tworzą w ten sposób namiastkę prywatnej audiosfery (a warto tutaj wspomnieć, że od czasów Schafera jest to obszar wręcz nieskończonej innowacji – od przenośnych radioodbiorników i magnetofonów przez walkmany, a później discmany po odtwarzacze MP3, iPody i telefony komórkowe). Schafer nazywa hałas „antyinformacją”, która zamyka nas w swojej „klatce” sonicznej.

Acoustic communication

Model zarysowany przez Schafera wydaje się w niektórych aspektach uroczo anachroniczny (nic dziwnego, jest także swoistym „znakiem czasów” zobowiązanym ruchom kontrkulturowym lat 60. z ich romantyczną waloryzacją naturalności i bezpośredniego związku z przyrodą oraz niechęcią wobec miasta) – wzbudził zresztą gorącą dyskusję (znamiennym głosem mogą być argumenty brytyjskiego kompozytora i wykładowcy Petera Cusacka krytykujące monolityczność, statyczność, arbitralność i zbyt rygorystyczny podział na środowiska *hi-fi* i *lo-fi* oraz brak uwzględnienia wrażliwości ludzi wychowanych w warunkach miejskich¹¹). Staranność metodologiczna pionierów przyrodniczych nagrań terenowych ustąpiła także modzie na schematyczne nagrania muzyki quasi-medytacyjnej z „odgłosami przyrody” spod znaku kiepskiego New Age i dzisiaj mnóstwo tego rodzaju propozycji wypełnia półki w każdym hipermarkecie (bywa, że można w tej niezróż-

¹¹ P. Cusack, [głos w dyskusji] „Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology” 2000, vol. 1, no. 2, Winter.

nicowanej ofercie upolować wartościowe nagrania terenowe). Warto jednak wracać do propozycji Schafera, nie tylko dlatego, że zainicjował twórczy ferment na kilku co najmniej polach (pojęcie *soundscape* zrobiło zawrotną karierę zarówno we współczesnej muzyce elektroakustycznej, jak i w bardziej popularnych nurtach muzyki elektronicznej; World Soundscape Project zaowocował refleksją nad miejscem sfery dźwiękowej w badaniach etnograficznych; pojawiły się całe nowe obszary związane z projektowaniem środowisk dźwiękowych i bioakustyką, a także wrażliwym dźwiękowo projektowaniem architektonicznym, ekologią akustyczną miasta czy używanego powszechnie sprzętu AGD). Powodem, dla którego lektura propozycji Schafera wciąż dostarcza inspiracji, jest fakt, że jego koncepcja stanowi twórcze rozwinięcie idei przestrzeni akustycznej zaproponowanej przez zespół skupiony wokół Marshalla McLuhana¹². Pojęcia, które, przypomnijmy, miało pomóc specjalistom różnych dyscyplin wypracować obszar wspólnego języka, który nie byłby fundowany na logice wzrokocentrycznej. Warto tutaj dodać, że World Soundscape Project był w założeniu nie tylko interdyscyplinarny w tradycyjnym już dzisiaj, akademickim znaczeniu, ale w zamiarach Schafera miał także zintegrować praktykę naukową i działania artystyczne – zgodnie z jego przekonaniem, że „rewolucja będzie polegać na połączeniu dyscyplin zajmujących się nauką o dźwięku oraz tych zajmujących się sztuką dźwięku”¹³. Patrząc z perspektywy dzisiejszej, ów cel udało się osiągnąć. Propozycja pioniera WSP niezupełnie jednak sprawdzała się wobec złożoności środowisk dźwiękowych, w którym istotnym komponentem były dźwięki wygenerowane technologicznie. Odpowiedzią na ten problem jest rozwinięcie idei *acoustic ecology* w model *acoustic communication* zaproponowane przez Barry’ego Truaxa, który objął program badań akustycznych w School of Communication Uniwersytetu Simona Frasera w Vancouver, po tym jak w 1975 r. Schafer zrezygnował z kierowania World Soundscape Project. Zasadnicza różnica, którą wniósł Truax polegała z jednej strony na uwzględnieniu zjawisk i procesów elektroakustycznych (także tych związanych z rejestracją, edytowaniem i przetwarzaniem dźwięku), z drugiej – na traktowaniu środowiska dźwiękowego w kategoriach komunikacyjnych i systemowych. Tradycyjny model komunikacji, z nadawcą, odbiorcą, kodem, kanałem i przekazem traktowanymi w zasadzie jako odrębne elementy Truax stara się uchwycić w całej jego złożoności, wraz z siecią związków, które budują między sobą słuchacz, dźwięk i środowisko (z takich trzech komponentów składa się model Truax). Badacz stara się zrozumieć „wzajemnie zależne zachowania dźwięku, słuchacza i środowiska jako system relacji, a nie jako oddzielne jednostki”¹⁴. Zdaniem Truax (inspiracje m.in. systemowym podejściem Gregory’ego Batesona są tutaj wyraźnie widoczne) elementy procesu komunikacji nie mogą być izolowane, gdyż każde znaczenie jest wyni-

¹² Piszę o tym obszerniej w innym miejscu: A. Nacher, „Wielokrotność związków z miejscem – dyskurs przestrzeni w świecie nowych mediów,” wystąpienie konferencyjne („Badania mediów w perspektywie kulturoznawczej”, Poznań, 4–5 kwietnia 2008), tekst złożony do druku w tomie pokonferencyjnym.

¹³ R.M. Schafer, *The Tuning...*, op. cit., s. 205.

¹⁴ B. Truax, *Acoustic...*, op. cit., s. xviii.

kiem kontekstu, w którym się ono rodzi (tutaj z kolei blisko temu stwierdzeniu do niektórych propozycji poststrukturalistycznych lub semiotycznych: radykalnie interpretatywnego modelu Stanleya Fisha czy znacznie rozbudowanych o konteksty społeczne propozycji semiotyki krytycznej). Zamiast traktować dźwięk tylko jako sygnał czy nośnik zgodnie z klasycznym, inżynierskim ujęciem procesu komunikacyjnego w wydaniu Shannona-Weavera, Truax widzi go jako coś, co pośredniczy między słuchaczem a środowiskiem lub wręcz tworzy między nimi relacje. Propozycja Truaxa oznacza także odmienny stosunek do zmian technologicznych – kolejne fale zmian (przełom ucieleśniony np. przez kulturę elektryczności) dla Truaxa oznaczają „nowy rodzaj urządzeń pośredniczących, czy to będących „przedłużeniami” czy „transformacjami” uprzednio istniejących systemów akustycznych”¹⁵.

Deep Listening – praktyka słuchania

W ujęciu Truaxa – podobnie zresztą jak dla Schafera – słuchanie nie oznacza po prostu pasywnej recepcji dźwięków, które byłyby w tradycyjnych modelach komunikacji, jak się rzekło, zaledwie nośnikami znaczenia czy sygnałami. Znaczenia wyłaniają się w trakcie słuchania rozumianego jako proces aktywny. Słuchanie znajduje się bowiem w centrum procesu komunikacji, nie tylko przy jednym z jego krańców: zdaniem Truaxa

model linearnej transmisji sygnału zostaje zastąpiony koncepcją dźwięku jako mediującego relację między słuchaczem a środowiskiem, której wpływ może działać w obu kierunkach. Sytuacja komunikacyjna może być zatem modyfikowana albo poprzez zmiany w środowisku fizycznym, albo po prostu poprzez zmianę nawyków percepcyjnych słuchacza. I wreszcie pojęcie kontekstu, często ignorowane w tradycyjnych podejściach, zyskuje w ramach modelu komunikacji akustycznej centralne miejsce, w tym sensie, że informacja soniczna zależy zarówno od natury samego dźwięku, jak i kontekstu, w którym się pojawia¹⁶.

Takie ujęcie jest zatem skoncentrowane bardziej na słuchaczu / odbiorcy, a zarazem bardziej wrażliwe na kontekst, co pozwala wyjść poza linearność klasycznej teorii komunikacji. W tym świetle medytacyjna praktyka uważnego słuchania, znajdująca się w centrum uwagi nie tylko Johna Cage’a, po raz kolejny jawi się jako radykalny koncept komunikacyjny.

Truax wyróżnia trzy rodzaje słuchania: pierwszy poziom, słuchanie poszukujące [*listening-in-search*] oznacza uważne poszukiwanie określonych dźwięków, wzorów, głosów; jedno są wychwytywane, inne zaś pomijane. W przypadku drugiego typu, słuchania-w-go-towości [*listening-in-readiness*] uwaga skupia się na innych bodźcach (np. wizualnych), ale ucho wciąż jest w stanie wychwytywać znane wzorce lub odgłosy. Tego typu wrażliwość

¹⁵ D. Paquette, „Describing the Contemporary Sound Environment”, elektroniczna wersja pracy magisterskiej obronionej na Uniwersytecie Simona Frasera, 2004, *on-line*: http://www.sfu.ca/media-lab/archive/grad/david_paquette/index.html [wejście 4.04.2009].

¹⁶ B. Truax, *Acoustic Communication*, „Soundscape Newsletter” 1993, no. 5, s. 7.

buduje się z czasem i zależy także od jakości środowiska akustycznego (środowisko *hi-fi* sprzyja wyrazistości bodźców dźwiękowych) – rola kontekstu jest tutaj szczególnie istotna. Słuchanie w tle [*background listening*] jest tożsame z uwagą rozproszoną, rodzajem braku koncentracji na jakimś szczególnym typie dźwięku. Truax porównuje tę formę do toniki, która stanowi podstawę harmoniczną; to rodzaj tła formującego naszą codzienną audiosferę, do którego jesteśmy przyzwyczajeni i którego nie zauważamy. Pojawienie się technologii wprowadziło pewne zmiany: z jednej strony sfera percepcji audialnej wzbogaciła się o nowy typ słuchania towarzyszący rejestracji i edycji dźwięku – słuchanie analityczne, umożliwiające cały szereg operacji (zapętlanie, wycinanie, manipulację parametrami akustycznymi, łączenie w rozmaite sekwencje itp.), z drugiej zaś – słuchanie-w-tle daje charakterystyczny rodzaj nieuwagi czy wręcz niewrażliwości w sytuacji, kiedy pozbawione wartości informacyjnej odgłosy wypełniają naszą codzienną przestrzeń, dostarczając jej swoistej „ścieżki dźwiękowej” (tutaj będą się mieścić także strategie zmierzające do utożsamienia słuchacza z konsumentem oraz cały obszar dźwięku jako mimowolnej konsumpcji – trzeba bowiem wspomnieć o tym, że oddziaływanie reklamy w dużej mierze opiera się na uwadze rozproszonej, a komunikat dociera torem peryferyjnym).

To dopiero w tym kontekście popularność różnych form aktywnego słuchania we współczesnych praktykach muzycznych staje się jasna. Za przykład może posłużyć filozofia (i jednocześnie praktyka muzyczna) Deep Listening Pauline Oliveros, amerykańskiej kompozytorki znanej jako współzałożycielka (wraz z Mortonem Subotnickiem) San Francisco Tape Music Center oraz eksperymentatorka akordeonu wykorzystująca ten instrument w nietypowy sposób (również przetwarzając go elektronicznie jako Expanded Instrumental System). Nazwa Deep Listening pierwotnie pojawiła się jako tytuł płyty, jaką w 1989 r. Oliveros nagrała wspólnie ze Stuartem Dempsterem i Panaiotisem (jako Deep Listening Band, od 1990 r. Panaiotis został zastąpiony przez Davida Gampera) podczas sesji zaimprovizowanej w niezwyklej hali koncertowej, jaką stanowiła stara, pusta cysterna, gigantyczny podziemny magazyn wody w Fort Worden (Port Townsend) w stanie Waszyngton (okolice Seattle), z naturalnym, 45-sekundowym pogłosem. Stopniowo Deep Listening zaczęło oznaczać także swoistą szkołę słuchania i improwizacji, która dzisiaj obejmuje także cykl warsztatów i certyfikaty wydawane przez powołany do tego celu ośrodek¹⁷. We wstępie do książki poświęconej praktyce budowania relacji ze światem, materią muzyczną oraz towarzyszącymi muzykami poprzez słuchanie, Oliveros wspomina, jak ważnym doświadczeniem było dla niej zanurzenie w szczególnym pejzażu dźwiękowym dzieciństwa spędzonego w Houston w Teksasie – z przestrzenią przesyconą głosami owadów, ptaków i płazów o wszelkich barwach, fakturach i odcieniach¹⁸.

¹⁷ Pełna dokumentacja tego obszaru działalności P. Oliveros, por. [on-line:] <http://www.deeplistening.org>; por. także <http://www.paulineoliveros.us>.

¹⁸ P. Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, iUniverse 2005.

To prymarne doświadczenie miało dla niej znaczenie formujące, o czym mówi także w rozmowie z Wiliamem Duckowrthem:

Tym, co miało na mnie przypuszczalnie największy wpływ, było moje własne zainteresowanie dźwiękiem, którego źródłem było najwcześniejsze dzieciństwo. Houston w Teksasie to równina: wilgotna, tropikalna, pełna owadów. Zawsze słuchałam **tego wszystkiego**. Mieszkaliśmy na wsi. Pamiętam, że w gorące dni dźwięk wydawał się płynąć w powietrzu. W tym ciężkim, wilgotnym powietrzu można było przez całe popołudnie słuchać rżenia koni, ryczenia krów, gdakania kurczaków¹⁹. [podkr. własne].

W podkreślonym przeze mnie sformułowaniu kryje się właśnie skondensowana wersja wymiany komunikacyjnej zarysowanej przez R. Murraya Schaefera i Barry'ego Truaxa, owej różnorodnej, pełnej niespodzianek i podatnej na subtelne niuanse i kaprysy aury sieci relacji, która każdorazowo manifestuje się w dźwiękach. Nic zatem dziwnego, że wśród pytań tworzących szkielet praktyki Deep Listening odnajdujemy i takie:

Jakie jest twoje najwcześniejsze wspomnienie dźwiękowe? Co o nim sądzisz teraz? Jaki dźwięk przypomina ci o domu? Czym jest dźwięk? Czym jest słuchanie? Co słyszysz teraz? Jak to się zmienia? Ile dźwięków naraz możesz usłyszeć? Z jakiej odległości słyszysz? Czy możesz usłyszeć więcej dźwięków niż słyszysz? Kiedy nie słuchasz?²⁰

Praktyka słuchania jest więc tutaj tworzeniem relacji już nie tylko z otaczającym światem, ale z własną pamięcią, z audiosferą w jej aspekcie diachronicznym, jakby upływ czasu był kolejnym parametrem mającym wpływ na jakość i rodzaj dźwięku. To logiczna konstatacja, zważywszy na fakt, że Oliveros na kartach otwierających książkę pisze o zmianie, która dotknęła pejzażu dźwiękowego jej dzieciństwa:

Teraz, w XXI stuleciu, ten pejzaż jest istotnie zubożony przez asfalt, betonowe chodniki dla pieszych, budynki. Houston wciąż ma swoje cykady w stereofonicznych kanałach, słyszalne podczas spacerów ulicami miasta, ale żaby niemal zupełnie zniknęły, opuszczając swoje nisze soniczne i pozostawiając je odgłosom silników. Pojawił się nowoczesny pejzaż dźwiękowy²¹.

Oliveros powraca tutaj do idei nisz dźwiękowych oraz przywołuje filozofię leżącą u podstaw World Soundscape Project.

Pejzaż dźwiękowy – powrót do ciszy

Słowem-kluczem jest tutaj pojęcie pejzażu dźwiękowego, *soundscape*. Wprowadzone przez R. Murraya Schaefera, szybko zdobyło sobie popularność w niezwykle zróżnicowanym obszarze elektroakustycznej muzyki współczesnej. Wykorzystywanie nagrań terenowych jest zresztą praktyką niezwykle w obszarze tej muzyki rozpowszechnioną; od

¹⁹ W. Duckworth, *Talking...*, *op. cit.*, s. 162.

²⁰ P. Oliveros, *Deep Listening...*, *op. cit.*, s. 55–56.

²¹ *Ibid.*, s. xv.

„obektów dźwiękowych” Pierre’a Schaeffera, przez muzykę subiektywną Luca Ferrariego, kompozycje Bernarda Parmegianiego, a nawet realizacje eksperymentatora opery, Roberta Ashleya (znacznie zresztą wykraczającego poza charakterystyczny dla niej idiom, lepiej więc chyba mówić w tym przypadku o quasi-operze), po wszelkie odcienie nieakademickiej awangardy elektronicznej często poddającej dźwięki realne daleko posunięty przekształceniom (w rodzaju płyty duetu Matmos, *A Chance to Cut Is A Chance to Cure*, gdzie materiał wyjściowy stanowią dźwięki zarejestrowane na sali operacyjnej). Oryginalna definicja R. Murraya Schaefera jest bardzo szeroka, gdyż oznacza „każdy wycinek środowiska akustycznego uznany za obszar badań”²² Trzeba jednak pamiętać, że w centrum tego obszaru znajduje się słuchający, a pojęcie ma także pewien walor muzyczny. Świadome słuchanie może być swoistą formą komponowania – ułatwiło to zapewne takie rozpowszechnienie pojęcia w obszarze muzyki współczesnej, w formie nurtu określanego mianem *soundscape composition*²³. World Soundscape Project rozpoczął się w 1970 r. jako badanie i dokumentacja pejzażu dźwiękowego Vancouver w Kolumbii Brytyjskiej (Kanada), co zaowocowało kilkoma wydawnictwami²⁴. Kolejna odsłona projektu, znana jako *Acoustic Environments in Change*, była przedsięwzięciem międzynarodowym i miała uchwycić pejzaże dźwiękowe pięciu europejskich wiosek (w Szwecji, Niemczech, Finlandii oraz we Włoszech i Francji). Celem było z jednej strony pokazanie, że pejzaże dźwiękowe także podlegają niszczeniu, podobnie jak zasoby przyrody, z drugiej zaś – badania terenowe etnologów (m.in. Noora Vikram z Finlandii) miały uwidocznić relacje, jakie łączą mieszkańców z ich wspólnotą. Była to swoista etnografia dźwięku, przyjrzenie się temu, jak ludzie postrzegają zmiany środowiska dźwiękowego i jak się do niej adaptują. Nagrania z lat 70. same w sobie są już dzisiaj rejestracją archiwalną i w tym określeniu zawiera się coś więcej niż tylko upływ czasu.

Jedną z metod pozwalających uchwycić tę wielowymiarowość związków z miejscem jest praktyka *soundwalks*, spacerów dźwiękowych, rozwinięta przez Hildegard Westerkamp, uczennicę Schaefera zaangażowaną w World Soundscape Project. Spacer jest tutaj ostrożną nawigacją przez pola dźwięku, odnajdywaniem możliwych ścieżek w często nieznanym środowisku – nawet jeśli jest to miejsce dobrze nam znane czy wręcz takie, w którym mieszkamy, to często jego walory brzmieniowe uykają w codziennych realiach miejskiego środowiska, gdzie zmuszeni jesteśmy do słuchania-w-tle. Sama kompozytorka określa praktykę *soundwalkingu* nadzwyczaj prosto: „jest to każda wycieczka, której głównym celem jest słuchanie środowiska. To otwieranie naszych uszu na każdy dźwięk,

²² R.M. Schafer, *Tunning... op. cit.*, s. 274.

²³ Por. L. Landy, *Understanding the Art of Sound Organisation*, Cambridge 2007. Do teoretyków kompozycji wykorzystujących pejzaże dźwiękowe można zaliczyć również Barry’ego Truaxa, ten wątek zasługuje jednak na oddzielne rozwinięcie, tutaj jedynie go sygnalizuję.

²⁴ Książce pod redakcją R.M. Schaefera, *The Vancouver Soundscape* (1978) towarzyszy podwójna płyta CD prezentująca materiał porównawczy: *The Vancouver Soundscape 1973 / Soundscape Vancouver 1996* (1996).

niezależnie od tego, gdzie się znajdujemy”²⁵. Symptomatyczna może być eksploracja, której Westerkamp dokonała w Brasili, zaprojektowanym przez Oskara Niemeyera mieście-utopii, pomniku architektonicznego modernizmu i jednocześnie wcieleniu futurystycznego marzenia o postępie społecznym i technologicznym. Westerkamp usłyszała w Brasili ostry kontrast między stanowiącymi komunikacyjny kościec miasta arteriami oraz stosunkowo zharmonizowanymi akustycznie obszarami rezydencjalnymi, gdzie głosy ludzi i miasta uzupełniały się we właściwych proporcjach. Jak pisze Westerkamp, budynki mieszkalne zostały zaprojektowane w Brasili jako najwyżej 6-piętrowe właśnie ze względu na znaczenie przestrzeni dźwiękowej: do takiej wysokości jest słyszalny głos bawiącego się na podwórku dziecka. Brakowało w Brasili istotnego elementu stanowiącego identyfikację dźwiękową tradycyjnych miast: dźwięków-symboli, *soundmarks*. To kolejny kontrast, bo przestrzeń wizualna miasta jest wypełniona architektonicznymi punktami o światowej sławie [*landmarks*]. Dla Westerkamp tożsamość tego szczególnego miasta, jakim jest Brasilia, zawierała się w całej serii kontrastów, spośród których wyróżniła ten najbardziej zaskakujący: między dobrze słyszalnymi nawet w największym hałasie odgłosami cykad w ulicznym hałasem tysięcy samochodów oraz setek lądujących i startujących samochodów. Jakby było to miasto rozpięte między skrajnymi biegunami: dziką przyrodą oraz technologią, niemal bez obecności ludzi²⁶. Jak pisze Westerkamp, *soundwalking* polega na budowaniu relacji z otoczeniem poprzez otwarte słuchanie, wymaga także czasu, jak każdy inny związek. Uwagi domaga się także hałas – dla R. Murraya Schafera będący zanieczyszczeniem, dla Westerkamp jest po prostu wyzwaniem i wymaga więcej dobrej woli dialogu, niż środowisko zharmonizowane. Być może pozwala także na zbudowanie innego zasobu wiedzy. Medytacja w hałasie/ poprzez hałas – możliwe, że oznacza także radykalne odnalezienie w nim ciszy.

²⁵ H. Westerkamp, „Soundwalking”, „Sound Heritage” 1974, vol. III, no. 4, [on-line:] <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html> [wejście 03.04.2009].

²⁶ Warto porównać dwa teksty poświęcone temu działaniu: wykład „Soundscape Brasilia in Context” wygłoszony dla podsumowania cyklu warsztatów „Soundscape Brasilia” zorganizowanych przez Instytut Goethego w Brasili w 1994 r. [on-line:] http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/Brasilia/brasilia_art.html [wejście 15.04.2009] oraz zapis soundwalku „Sound Excursion: Plano Piloto, Brasilia” zamieszczonego w „Soundscape. Journal of Acoustic Ecology” 2002, vol. 1, no. 2, Winter.

Anna Nacher

Composing the World while Listening – Sound as Communication

In this article, the notion of acoustic communication is being examined. The author propose the thesis that shift toward meditational qualities of sound environments as well as the main strategies of minimalist aesthetics (with the example of John Cage being the most exemplary) can be seen as the radical reconfiguration of traditional communication theory paradigm, as embodied in the Shannon-Weaver's model. The mutual links are established between theory of acoustic ecology proposed by R. Murray Schafer, the model of acoustic communication authored by Barry Truax, Hildegard Westerkamp's practice of soundwalking and the major currents in contemporary philosophy of sound that influenced electroacoustic music in the XX century.

Andrzej Pitrus

VIDEO-DRONE: dźwięk **we wczesnych pracach Billa Viola**

Sztuka nowych mediów, choć – jak mogłoby się wydawać – kładzie nacisk przede wszystkim na wizualność, zakorzeniona jest w sferze dźwięku. Nie tylko dlatego, że wielu jej pionierów, jak np. Nam June Paik, odebrało wykształcenie muzyczne czy wręcz zajmowało się muzyką, ale także dlatego, że to właśnie koncepcje kompozytorów w sposób fundamentalny zaważyły na kształtowaniu się tożsamości elektronicznej sztuki. Bez wątpienia jednym z największych autorytetów dla artystów wykorzystujących media elektroniczne stał się John Cage. To właśnie dzięki wspomnianemu już koreańskiemu klasykowi media artu, idee amerykańskiego awangardzisty zostały twórczo wykorzystane także poza obszarem muzyki.

John Cage pozostawał początkowo pod wpływem swego mistrza Arnolda Schönberga, by później, inspirując się twórczością Erica Satiego oraz filozofią i sztuką Wschodu, zbudować własny muzyczny świat, stanowiący alternatywę dla serializmu – jednego z dominujących kierunków w muzyce XX-wiecznej. Cage wprowadził do muzyki przypadek, stając się tym samym ojcem aleatoryzmu, zwrócił także uwagę na wymiar performatywny utworu muzycznego, dokonując – w słynnym *4.33* – redukcji dzieła do czystego „performance”. Jego ulubioną techniką było także preparowanie instrumentów, dzięki którego mógł łączyć elementy zachodniej i wschodniej tradycji. Muzyka zapisana na papierze nutowym stawiała się w jego kompozycjach jedynie punktem wyjścia dla ostatecznej formy, powstającej także w wyniku działania przypadku.

Koncepcje Cage’a do dziś obecne są w sztuce nowych mediów. Aleatoryczność i performatywność dzieła zyskują odbicie w sztuce interaktywnej, w której dzieło nigdy nie jest takie samo, jego charakter zależy od działań odbiorcy, a także w dużej mierze – od przypadku, a także zastosowanej technologii. Preparowanie instrumentów, zwracające uwagę na fakt, że artysta oferuje słuchaczowi nie tylko samą muzykę, ale także obiekt, którym może być np. odpowiednio przygotowany fortepian, znalazło odbicie w strategiach artystów pracujących w oparciu na idei swoistej dwupoziomowości dzieła sztuki. Obiekt skonstruowany przez twórcę jest bowiem sam artefaktem, ale staje się także platformą, na której nadbudowywane są dalsze wymiary dzieła – interaktywne lub nie. Zawsze jednak pozostają one w relacji widocznego rozszczepienia w stosunku do fizycznego obiektu.

Sfera dźwięku i muzyki jest niezwykle istotnym komponentem twórczości Billa Viola, choć w wielu jego pracach brak ścieżki audio. Inne, łączące obraz z dźwiękiem, bardzo często czynią ten ostatni bohaterem pracy, lub eksplorują zależności między dwoma podstawowymi sferami utworu audiowizualnego. W ostatnich latach artysta zainteresował się także projektami wizualno-muzycznymi, podejmując współpracę z rockową grupą Nine Inch Nails, a także z reżyserem teatralnym Peterem Sellarsem, dla którego zrealizował wideo do spektaklu *Tristan i Izolda*. Niezależnie od sposobu istnienia dźwięku w dziele Viola nigdy nie był ilustratorem, nie tworzył artystycznych „wideoklipów”, wykazując się wielkim zrozumieniem kwestii związanych z ontologią dźwięku i elektronicznego obrazu.

Choć wiele najnowszych prac artysty wydaje się bogatsza w sferze dźwiękowej, niż jego realizowane w latach 70. *single channel videos*, to właśnie we wczesnej twórczości znajdziemy najciekawsze przykłady utworów pozwalających zrozumieć – zauważane przez samego Violę – korespondencje między dźwiękiem, muzyką i elektronicznym obrazem wideo. Wynika to być może z faktu, że w okresie tym sztuka amerykańskiego twórcy miała zdecydowanie bardziej „konceptualny” charakter, niż w okresie zapoczątkowanym przez pracę *The Passing* (1991), w którym do głosu dochodzą także akcenty zakorzenione w sferze emocji. Użycie cudzysłowu wydaje się przy tym o tyle uzasadnione, że Bill Viola nie należy do ściśle rozumianego kręgu sztuki konceptualnej. W jego realizacjach z lat 70. dochodzą jednak do głosu pewne tropy bliskie konceptualistom.

Dla zrozumienia miejsca dźwięku w pracach Amerykanina ważne jest przywołanie jego teoretycznych rozważań – Viola jest bowiem „artystą piszącym”. Co więcej, jego refleksje to nie tylko notatki twórcy, ale także teksty przynoszące rozbudowane, spójne i skończone koncepcje mające moc wyjaśnienia nie tylko jego dzieł, ale także docierające do prawidłowości o bardziej ogólnym charakterze.

Jednym z ważnych tropów, które znajdziemy w pismach autora *The Reflecting Pool*, jest kwestia tożsamości obrazu wideo. Wątki te podsumowuje Maria Brewińska:

Wideo nie należy mylić z filmem. Film wywodzi się od fotografii, powstaje z zapisu wielu stopklatek budujących wrażenie ciągłego przepływu obrazów w ruchu (i dlatego istnieje wyłącznie w trakcie projekcji), podczas gdy wideo rejestruje ciągłość naszego widzenia – płynny obraz, nie podzielony na pojedyncze kadry, składające się dopiero w całościowy obraz podczas projekcji. Bill Viola doskonale widzi te różnice. Porównuje też zapis obrazu wideo z zapisem audio i techniką nagrywania za pomocą mikrofonu, przez co właśnie wyda się ono bliższe nagraniu dźwięków i muzyki niż technice filmowej. Wprost nazywa wideo „życiem”, między innymi ze względu na jednoczesność i równoległość zapisu i rzeczywistego działania się. Słowo wideo dokładnie więc oddaje naturę tego medium¹.

Zauważony przez Brewińską wątek ma być może charakter najbardziej podstawowy. W takim rozumieniu film oparty jest na atomizowaniu i strukturowaniu – już na naj-

¹ M. Brewińska, *Świadomość medium*, w: *Bill Viola*, red. eadem, Warszawa 2007, s. 78.

bardziej prymarnym poziomie – natomiast wideo buduje swoją odrębność w oparciu na ciągłości, nieustającym przepływie zbliżającym się charakterem do analogowej rejestracji dźwięku, w której fala odzwierciedlana jest przez inną falę – identyczną, jeśli pominąć kwestię nieuniknionej degradacji, do której dochodzi podczas zapisu na taśmie lub innym nośniku².

Viola idzie jednak dalej i precyzuje swoje poglądy, wskazując nie tylko na fakt, że wideo w swej naturze wywodzi się z rejestracji audio, ale także na to, iż jest ono konsekwencją myślenia wywodzącego się z konkretnej tradycji muzycznej. W tym obszarze poglądy Violi zbieżne są fascynacjami Johna Cage’a. Wideo, zdaniem twórcy, pozostaje bowiem w ścisłej korelacji z muzyką Wschodu, zwłaszcza zaś z tradycją hinduską – nie tylko ściśle muzyczną, ale także filozoficzną.

Swoją złożony koncept Bill Viola przedstawił w sposób najpełniejszy w eseju *The Sound of One Line Scanning*, dostępnym w antologii *Reasons for Knocking at an Empty House*³. Zwraca on w nim uwagę na to, że obraz wideo nigdy – w przeciwieństwie do filmu – nie może zostać w pełni unieruchomiony. Nie ma prawdziwej „stopklatki”, bo nawet gdy naciśniemy stosowny przycisk odtwarzacza, na monitorze nadal będzie miało miejsce skanowanie. Strumień elektronów będzie w nieustannym ruchu, zachowując niezmienną częstotliwość odświeżania monitora. Obserwacja ta prowadzi autora do ciekawego porównania. *Broadcast is a type of drone*⁴ – pisze Bill Viola. „Transmisja wideo jest rodzajem buczenia” – należałoby, niezbyt zgrabnie, przetłumaczyć tę frazę. *Drone* to jednak nie tylko buczenie (niezbyt dobrze kojarzące się w języku polskim), ale także po prostu jednostajny dźwięk zachowujący w sposób ciągły ustaloną częstotliwość, wibracja. Ta analogia między ustaloną częstotliwością wideo⁵ a dźwiękiem prowadzi artystę do innych analogii, w których zestawia ze sobą dwie tradycje muzyczne.

System zachodni jest, zdaniem Billa Violi, oparty na ciągłym nadbudowywaniu. Punktem wyjścia dla muzyki jest cisza, co doskonale rozpoznał we wspomnianym wcześniej 4.33” John Cage. To na „płaszczyźnie” cisy powstaje muzyczny „obraz”, będący rodzajem dźwiękowej architektury, w której możemy wyróżnić poszczególne elementy większej struktury – od najmniejszych do większych, wchodzących ze sobą w różnego rodzaju zależności. Inaczej jest w muzyce indyjskiej, która oparta jest na subtrakcji. Doskonale

² Dziś różnice te mogą być niemal niesłyszalne, lub – dla niektórych – po prostu niesłyszalne dzięki zastosowaniu urządzeń klasy *hi-end*. Choć w latach 70. nie były one jeszcze dostępne, rozumowanie Violi i tak jest prawidłowe. Dźwięk zapisany na taśmie jest bowiem w sensie ontologicznym tym samym, co dźwięk dobiegający z natury, np. wytwarzany przez instrument muzyczny. W obydwu wypadkach mamy bowiem do czynienia z falą pozbawioną jakiegokolwiek ramy modalnej.

³ B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, Cambridge 1995, s. 153–168.

⁴ *Ibid.*, s. 160.

⁵ W systemie PAL wynosi ona 50 Hz, w amerykańskim NTSC natomiast – 60 Hz. Stąd dodatkowe skojarzenie z „buczeniem”, a nie tylko z ciągłym dźwiękiem o niezmienniej częstotliwości. Gdyby wartości te zastosować do fali dźwiękowej, otrzymalibyśmy właśnie jednostajny, buczący dźwięk, rozpoznawany przez człowieka jako bardzo niski ton.

ilustruje to sposób działania instrumentu zwanego tambura (*tampura*). Określany jest on mianem „*drone instrument*”, co wynika z jego konstrukcji oraz techniki gry. Tambura to rodzaj lutni mającej najczęściej pięć strun strojonych *unisono*. Grający wydobywa z nich jednostajny dźwięk, który słyszalny jest, dzięki wzajemnemu pobudzaniu się strun i obecności pudła rezonansowego przez cały czas trwania utworu. Elementy wariantywne wprowadzane są dzięki obecności pozbawionego progów gryfu pozwalającego swobodnie kształtować wysokość dźwięku, który zawsze jednak jest wyższy niż ten, który jest punktem wyjścia kompozycji.

Porównanie przywołane przez Violę można rozbudować, analizując sposób, w jaki wideo generuje efekt koloru. Jest on uzyskiwany dzięki mieszanii trzech barw: czerwonej, zielonej i niebieskiej. Jeśli nasycenie wszystkich składowych osiągnie sto procent, na monitorze uzyskamy barwę białą, a więc – w pewnym sensie wyjściową. Białe płótno jest dla malarza jedynie bazą – nie przedstawia nic poza samym sobą i staje się płaszczyzną, na której mogą dopiero pojawić się kształty uzyskane dzięki użyciu pigmentów. Podobnie w wideo – biały ekran jest jedynie manifestacją obecności włączonego monitora. Obraz pojawia się na zasadzie subtrakcji: kiedy wszystkie barwy osiągną zerowy poziom nasycenia, monitor przestanie emitować światło i stanie się czarny. Jest to niejako przeciwieństwo starszej techniki wykorzystywanej w druku, gdzie kolor uzyskuje się na drodze dodawania. Technika addytywna polega na nakładaniu trzech transparentnych farb i – dla uzyskania lepszego efektu pokrycia papieru – jednej dodatkowej warstwy czarnej. Kolor ten można jednak także uzyskać, mieszając składowe (C – cyan, M – magenta, Y – yellow), doprowadzając do ich całkowitego nasycenia.

Wideo koresponduje więc z dźwiękiem jako takim, będąc – w odróżnieniu od kina – ciągłym przebiegiem, a nie efektem swoistego samplowania. Sytuację może wprowadzić komplikować wprowadzenie wideo cyfrowego, które – np. zdaniem Lwa Manovicha⁶ opiera się na nieciągłości. Musimy jednak pamiętać, że nieciągłość ta realizuje się na poziomie głębszym niż ten, który związany jest ze sferą widzialności. Widz oglądający wideo cyfrowe w istocie ogląda na monitorze jego analogowy „wydruk”, wynikający z pracy przetwornika cyfrowo-analogowego. Pogląd Violi, odnoszący się do klasycznego

⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 93. Co ciekawe – Manovich uważa, że także wideo analogowe jest do pewnego stopnia nieciągłe, ponieważ dokonuje „próbekowania” materiału wzdłuż pionowych linii wybierania. Z poglądem tym jednak trudno się zgodzić, gdyż pojedyncze punkty na monitorze, zapalające się i gasnące pod wpływem uderzających w luminofor elektronów, nie są w istocie próbkami rzeczywistości. Jako pojedyncze „piksele” nie pozostają w żadnej bezpośredniej relacji do rzeczywistości, którą przedstawiają dopiero jako układ. Bardziej przekonuje pogląd, że dopiero media opierające się na możliwości kwantyzacji są nieciągłe. Sygnał analogowy (w tym wypadku jest to prąd i jego parametry) może przyjmować dowolne wartości, systemy cyfrowe są zaś zdolne przetwarzać jedynie sygnały zapisane słowami o skończonej liczbie bitów. Tego rodzaju reprezentacja musi opierać się na ograniczeniu zakresu wartości sygnału. Kwantyzacja to zatem proces polegający na przypisaniu wartości analogowych do najbliższych poziomów reprezentacji, co pociąga za sobą utratę informacji zależną tu przede wszystkim od częstotliwości próbkowania.

wideo, pozostaje więc aktualny. Dla Violi ważniejsze jest jednak to, że wideo może być postrzegane jako wariant tradycji muzycznej Wschodu – alternatywnej wobec zachodniej. ma to dla niego konsekwencje filozoficzne, gdyż – podobnie jak w wypadku Cage’a – jego poglądy estetyczne w sposób bezpośredni wynikają z zainteresowania Orientem.

Viola podkreśla, że rozwiązania, jakie znajdziemy w muzyce Indii, nie są zawieszone w próżni, lecz wynikają w prostej linii z hinduistycznego konceptu, zgodnie z którym świat znajduje swój początek w dźwięku⁷. Dźwiękiem tym jest *om*, czy też *aum* utożsamiany z osobą Wisznu i będący podstawą najważniejszych mantr, np. *Pokłon Tobie, Sziwo*, czy też tzw. mantry bodisatwy współczucia. Om jest także świętą sylabą w buddyzmie tybetańskim.

Dla amerykańskiego artysty zafascynowanego religiami Wschodu ma podwójne znaczenie. Wideo, zawierające w sobie pierwiastek nieustającej wibracji, traktowane jest przez artystę jako medium kontemplacyjne, co widoczne jest w pracach należących do kategorii *single channel video*, ale jeszcze wyraźniej w wideoinstalacjach, najczęściej przybierających formę zamkniętych, wyodrębnionych przestrzeni, w które odbiorca wkracza, by tam znaleźć obszar sprzyjający medytacji. Drugą – istotniejszą w kontekście rozważań zawartych w tym artykule – jest szczególna rola dźwięku w wybranych pracach artysty. Traktowany jest on w nich jako rodzaj modelującego parametru, który – choć czasem wydaje się marginesowy – w istocie stanowi o kształcie całości dzieła

Szczególnie interesujące przykłady znajdziemy w realizacjach pochodzących jeszcze z lat 70., kiedy Viola interesował się przede wszystkim kwestiami związanymi z percepcją, ale także eksplorował technologiczne i reprezentacyjne możliwości nowego medium. W kontekście wcześniejszych uwag teoretycznych warto zwrócić uwagę na mniej znaną pracę zatytułowaną *Information* (1973). Odnajdziemy w niej bowiem artystyczną transpozycję poglądów Violi na kwestie zależności między dźwiękiem i sygnałem wideo. To trwające 30 minut jednokanałowe wideo jest w dorobku twórcy pracą szczególną i do pewnego stopnia nietypową – przede wszystkim z powodu braku elementów przedstawiających i skupienie na czysto technologicznych aspektach medium. Należy ona do tej samej tradycji, którą reprezentuje słynne *Zen for TV* Nam June Paika (1963) – instalacja składająca się z zepsutego odbiornika telewizyjnego wyświetlającego na ekranie tylko jedną poziomą linię. Paik nie dokonał tu spreparowania urządzenia, ale po prostu wykorzystał faktycznie uszkodzony telewizor, dostrzegając w tym „minimalistycznym obrazie wideo” rodzaj „zerowego” sygnału, który zdolny jest jedynie manifestować swoją obecność. Także Viola zrealizował swój projekt na skutek przypadku. Punktem wyjścia był błąd w połączeniu urządzeń w studiu telewizyjnym. Sygnał z wejścia magnetowidu został omyłkowo za pośrednictwem miksera i krosownicy doprowadzony do jego wyjścia – tak, że zapisany został zerowy sygnał, nie zawierający żadnej informacji, a będący jedynie pierwotnym szumem, analogicznym do, wspomnianego w eseju Violi, *om*. Gdy Viola

⁷ B. Viola, *op. cit.*, s. 161.

dostrzegł błąd technika, przekonał się, że naciskając przyciski miksera może – na zasadzie subtrakcji – kształtować obrazy i dźwięki, będące efektem sprzężenia zwrotnego. W rezultacie powstał rodzaj instrumentu muzycznego⁸, pozwalającego wykonać audio-wizualny utwór, w którym bazą stał się rodzaj antysygnalu (ang. *nonsignal*). Choć praca sprawia wrażenie typowej pętli – jest ona, zgodnie z intencją autora⁹, linearną kompozycją przeznaczoną do oglądania i słuchania w porządku zamierzonym przez twórcę.

Fakt, że *Information* jest w istocie – podobnie jak *Zen for TV* – konsekwencją przypadku, ma tu dość duże znaczenie. Sens pracy polega bowiem na obserwacji pewnych naturalnych, niezmanipulowanych właściwości medium i twórczym ich wykorzystaniu. Viola eksplorował jednak podobne obszary także w sposób bardziej świadomy, konstruując układy służące zbadaniu określonych właściwości wideo w kontekście sfery audialnej. Dokonywał tego w prostych *video-performances* w rodzaju *Playing Soul Music to My Freckles* (1975), w którym pozbawiony pudła rezonansowego głośnik zostaje umieszczony na ciele artysty, tworząc w ten sposób rodzaj cielesnego instrumentu, w którym vibracja muzyki przeniesiona jest najpierw na drżenie skóry, a potem na rejestrujący cały układ obraz wideo, ale także w pracach sytuujących się na pograniczu czystego wideo i instalacji.

W kręgu realizacji typu *video-performance* uwagę zwracają dwie: *Return* (1975) i *The Space Between the Teeth* (1977) oparte w dużej mierze na podobnej zasadzie: w obydwu dźwięk jest czynnikiem modelującym. Viola idzie w nich jednak dalej niż w *Playing Soul Music...*, gdzie ukazywał jedynie rodzaj ciągłości między vibracją dźwięku a wideo-przedstawieniem. W tym wypadku dźwięk staje się bowiem czynnikiem kształtującym strukturę. W pierwszej widzimy artystę zbliżającego się do niezdefiniowanego celu. Co kilka kroków zatrzymuje się, by uderzyć w gong. Charakterystyczny dźwięk instrumentu sprawia, że obraz – w sposób skokowy – cofa się do punktu wyjścia, a mężczyzna zmuszony jest zacząć swoją wędrówkę od początku. *The Space Between the Teeth* natomiast ukazuje człowieka (ponownie jest to – zgodnie z tradycją *video-performance* – sam artysta) siedzącego w przestrzeni, która okazuje się, choć nie jest to od początku czytelne, długim, pustym korytarzem. Gdy przez dwie pierwsze minuty zachowuje milczenie, kamera pozostaje statyczna. Jego gwałtowny krzyk powoduje, że kamera wykonuje najpierw gwałtowny odjazd, a następnie w sposób skokowy zbliża się do twarzy artysty, by w końcu ukazać tytułową „przestrzeń między zębami”. W końcowej partii wideo najazd na twarz krzyczącego mężczyzny zderzony zostaje z inną sceną, wkomponowaną tu na zasadzie montażu równoległego: widzimy artystę w kuchni podczas zmywania naczyń. Mimo odmienności

⁸ Określenia tego użył w odniesieniu do swojej pracy sam artysta. Por. B. Viola, *op. cit.*, s. 30.

⁹ W niektórych galeriach praca eksponowana jest w sposób nieprawidłowy – np. w nowojorskim MOMA, gdzie stanowi część stałej kolekcji. W istocie powinna ona być prezentowana w zaciemnionym, najlepiej kinowym pomieszczeniu nie jako pętla, lecz o ustalonych wcześniej porach. Zalecenia dla wystawiający podaje Electronic Arts Intermix – dystrybutor prac Violi. Por. katalog EAI: [on-line:] <http://eai.org/eai/title.htm?id=2153>.

ukazanej przestrzeni, ruch kamery zachowuje charakter ustalony w scenie rozgrywającej się w korytarzy: jest wolniejszy, ale kierunek od planu ogólnego, do szczegółu zostaje zachowany. Ciekawe jest też zakończenie, w którym ostatni krzyk określa zupełnie inny rodzaj ruchu: wizerunek korytarza znany z pierwszej sceny zostaje utrwalony na stop-klatce, która po chwili okazuje się jedynie fotografią wrzucaną z dużej wysokości do wody. Praca jest bardziej złożona niż *Return*, ale także dotyczy nieco innego obszaru: w pierwszym wypadku modelowaniu dźwiękiem podlegała linearna struktura, tu zmianie ulega nie tylko ona, ale także sposób prezentacji przestrzeni, będący wynikiem ruchu kamery i zmiany jej pozycji wobec rejestrowanych obiektów. W *The Space Between...* zdecydowanie bardziej rozbudowany jest trop manifestujący arbitralność działań artysty. W pierwszej pracy zachowana jest jedność przestrzeni dźwiękowej i wizualnej. Mamy więc wrażenie, że wspomniane wcześniej modelowanie odbywa się w sposób naturalny, że obraz odbija po prostu zakłócenia wprowadzane na płaszczyźnie audialnej. Oczywiście w istocie działanie artysty jest tu oparte na zasadzie arbitralnego kształtowania struktury dzieła, jednak to dopiero w drugiej pracy widz uzyskuje pełną świadomość, że dźwięk staje się punktem wyjścia do stworzenia „wizualnej kompozycji”.

Podobna tematyka obecna jest w dziele pochodzącym z cyklu *Four Songs*, do którego należy także *The Space Between the Teeth*, zatytułowanym *Truth Through Mass Individuation* (1976). Zawiera ono pewne elementy *performance*, ale – z uwagi na zmienność wykorzystanej przestrzeni i bardziej rozbudowaną strukturę, stanowi też krok w stronę nieco innych formuł, które w drugiej połowie lat 70. zdominują twórczość Violi.

W obydwu pracach Violi mamy do czynienia z interwencją dźwięku w sferę wizualności. Jednak *Truth Through Mass Individuation* wkracza na inny nieco obszar. Opisane wcześniej prace *performance* opierały się bowiem w całości na przestrzeni wykreowanej przez artystę. *Truth* dokonuje rodzaju interwencji w obszarze zastanej rzeczywistości: kolejne „sceny” ukazują zakłócenia istniejącego porządku – ciało człowieka wpada do wody, upuszczony na miejskim placu gong sprawia, że stado gołębi podrywa się do lotu, a strzał z karabinu przerywa ciszę panującą na opustoszałych ulicach biznesowej dzielnicy Nowego Jorku. W ostatnim ujęciu odgłosy dobiegające ze stadionu podczas niezidentyfikowanego wydarzenia sportowego stanowią kontrapunkt dla obrazu samotnego mężczyzny ukazanego na tle budowli będącej źródłem dźwięku. Viola dokonuje w swej pracy zestawienia czterech odmiennych sytuacji. Nie nawarstwia ich jednak na poziomie znaczeniowym: każda scena ukazuje inną relację pomiędzy obrazem a dźwiękową interwencją: upadający gong bez trudu płoszy stado ptaków, już jednak strzał z karabinu nie porusza monumentalnych budowli wielkiego miasta. Krzyk podekscytowanych kibiców paradoksalnie dokonuje wyizolowania jednostki nieuczęstniczącej w ukazanym z dystansu widowisku. Możemy więc postrzegać tę pracę jako rodzaj eksperymentu: artysta buduje poszczególne sytuacje, wychodząc od podobnych założeń – efekty jednak zależne są od tego, jak rzeczywistość „zareaguje” na działanie twórcy. I to różni *Truth Through Mass Individuation* od bardziej zamkniętych znaczeniowo i „konceptualnych” prac – *Return* i *Space Between the Teeth*.

Istnieje jednak wątek, który łączy opisane dzieła. Jest nim próba odwrócenia porządku, który zwyczajowo jesteśmy skłonni przypisywać utworom audiowizualnym. Zgodnie z tym porządkiem strona wizualna wydaje się nam prymarna, dźwiękowa jest zaś jedynie uzupełnieniem. Jest to o tyle zrozumiałe, że koresponduje z naturalnym ukonstytuowaniem percepcji człowieka – ponad 80 procent informacji o zewnętrznym świecie dociera do nas za pośrednictwem wzroku. Viola dostrzega – zarówno w tekstach teoretycznych, jak i w samych pracach – ciekawą prawidłowość. Video dokonuje w pewnym sensie odwrócenia tej zależności, gdyż odzwierciedlenie dźwięku – pozbawione przypisanych reprodukcji obrazu mechanizmów reprezentacyjnych – jest pełniejsze. Stąd jego eksperymenty mające na celu ukazanie możliwości modelowania obrazu przy pomocy ścieżki dźwiękowej.

Artystę interesowały też kwestie bardziej szczegółowe. Zajmował się zatem nie tylko eksploracją relacji dźwięk/ obraz na poziomie ontologii i odzwierciedlenia/ reprezentacji, ale także poszukiwał wspólnych parametrów obydwu obszarów. W tej grupie prac najciekawsze wydają się instalacja *He Weeps For You* (1976) oraz praca *single channel: Migration* (1976). Pozostają one zresztą w wyraźniej zależności – w obydwu użyto bowiem podobnych komponentów, które jednak zostały zestawione w nieco innej konfiguracji.

W instalacji z niewielkiego kranu spadają krople wody. Uderzają one w nieduży bębenek, który wzmacnia dźwięk kapiącej wody. Kropla powstająca u wylotu kranu jest obserwowana przez obiektyw kamery, a obraz – na zasadzie czystej transmisji – rzutowany jest na ekran. Widz może więc zobaczyć samego siebie dzięki wideo projekcji. Jego ciało odbija się w kropli wody, działającej¹⁰ tu na zasadzie prymitywnej soczewki. Podobna sytuacja zobrażowana jest w *Migration*, choć oczywiście nie znajdziemy tu „interaktywnego”¹¹ elementu obecnego w instalacji. W tym wideo widzimy postać siedzącą przed pojemnikiem, do którego spadają powoli krople wody. Poszczególne ujęcia to coraz większe zbliżenia, przy czym pierwsze z nich w pewien sposób ujawnia technologiczny aspekt zbliżenia wpisany w wideo. Obraz jest bowiem podzielony na linie – będące odwzorowaniem sposobu, w jaki obraz generowany jest na elektronicznym monitorze. W ścieżce dźwiękowej słyszymy uderzenia gongu, które, choć nie odzwierciedlają odgłosu kapiącej wody, w pewien sposób imitują wzmocniony dźwięk wykorzystany w instalacji.

Obydwie prace eksplorują ciekawy obszar do pewnego stopnia powiązany z kwestią reprezentacji w sferze wizualnej i zapisu audio. Mają jednak – jak już wspomniałem – także charakter bardziej szczegółowy. Przedmiotem refleksji jest tu problem amplifika-

¹⁰ Praca ta odnosi się także do interesującej artystę kwestii związków technologii wideo z jej modelem, jakim jest natura. Nie poświęcam mu jednak miejsca z uwagi na podjęty w moim artykule temat.

¹¹ W *He Weeps For You* nie można mówić o właściwej interaktywności. Ostateczny kształt dzieła jest wprawdzie każdorazowo inny, w zależności od tego, kto znajduje się w pomieszczeniu, ale nie wynika to z interakcji z samą technologią. Viola wykazywał zresztą niezbyt duże zainteresowanie dla sztuki interaktywnej, choć jeden z jego nowych projektów ma taki właśnie charakter: jest to „artystyczna gra” na konsolę Sony PlayStation 3 zatytułowana *Night Journey*.

cji i zbliżenia, które są do pewnego stopnia operacjami paralelnym: pierwsza jednak związana jest z dźwiękiem, a druga z obrazem. Viola dostrzega tu ciekawą korespondencję: amplifikacja i zbliżenie ukazane są jako procesy należące do sfery natury i technologii jednocześnie. Wzmocnienie dźwięku może podlegać prawom akustyki, ale także wynikać z działania obwodu elektronicznego. Podobnie jest w sferze obrazu – zbliżenie jest bowiem konsekwencją wypracowania specyficznego sposobu patrzenia (pamiętajmy, że jego obecność nie była przecież oczywista dla widzów wczesnego kina), ale też określonej technologii, która umożliwia przyglądanie się oddalonym obiektom w sposób niedostępny dla nieuzbrojonego oka.

Relacje dźwięku i obrazu to wątek powracający w całej twórczości Billa Viola. Przedstawione w tym artykule realizacje to oczywiście nie wszystkie prace, w których trop ten występuje. Wybrane przeze mnie w sposób najpełniejszy odwołują się do kwestii fundamentalnych, pozwalających dostrzec głębokie zakorzenienie powstałej w latach 60. sztuki mediów w obszarze związanym z dźwiękiem, a także muzyką, a nie – jak mogłoby się wydawać – w tradycji filmu. Muzyka jako taka jest zresztą także ciekawym punktem odniesienia dla amerykańskiego artysty – była ona już dla niego inspiracją w *Songs of Innocence* (1997) z cyklu *Four Songs*, powrócił też później, np. w *Déserts* (1994) – rozbudowanym wideo zilustrowanym kompozycją Edgarda Varèse. Także w tym wypadku relacje pomiędzy muzyką i obrazem nie są banalne i nie mają nic wspólnego z tworzeniem ruchomych obrazów mających po prostu wizualizować muzykę. Viola, dysponujący odpowiednią wiedzą muzyczną, próbuje w nich często dokonać przełożenia określonych strategii kompozycji na obrazy wideo – co uczynił np. w znakomitej pracy *Ancient of Days* (1979–1981), opartej na zasadzie kontrapunktu oraz założeniach muzyki seryjnej. Analiza tych złożonych zależności to już jednak problem domagający się przedyskutowania w oddzielnym opracowaniu.

Andrzej Pitrus

VIDEO-DRONE: Sound in Bill Viola's Early Works

Media art is – in most cases – considered to be a visual form. Yet, even video art, visual by definition, has its roots in sound. Not only some of the most important video artist (including one of the pioneers – Nam June Paik) were influenced by John Cage. Some of them were also trained as musicians, composers or theoreticians of music. Bill Viola, especially in his early works produced back in the seventies, was quite aware that the new form of expression is closer to the tradition of sound and music-making than to the tradition of cinema. He noticed that video recording seems to be an extension of the possibilities of a sound recorder rather than of a film camera. The basic idea was that both video and sound recording devices are able to capture certain continuity, while film camera “deconstructs” reality and creates the impression of movement from 24 stills projected onto a screen in one second.

Bill Viola not only commented of the relationship between video and sound in his writings, but also tried to express it in many of his works. It is surprising that most of his early works are quite “sound-aware”. The essay by Andrzej Pitrus is an attempt to interpret some of the works by famous American artist in some of the sound – related contexts. They are e.g.: the problem of representation, ontology, and the influences of Eastern philosophy and aesthetics.

Małgorzata Radkiewicz

Muzyczne i literackie inspiracje w filmach Dereka Jarmana oraz Sally Potter

Lata 70. XX w. są przez badaczy kina brytyjskiego charakteryzowane jako okres, w którym nurt awangardowy, opozycyjny (niezależny) oraz artystyczny funkcjonowały obok siebie. Stan ten, zdaniem Michaela O'Pray'a, wynikał z różnorodności postaw autorów, skoncentrowanych na eksperymentach formalnych bądź dyskusjach estetycznych lub wyrażających kontestacyjne postawy po 1968 r.¹ Od początku lat 80. podział na formacje awangardowe i artystyczne stał się coraz mniej czytelny, by pod koniec dekady stracić w ogóle na znaczeniu. Nastąpiło upłynnienie granic pomiędzy stanowiskami twórczymi oraz rozwarstwienia kina awangardowego. Przyczyniła się do tego aktywność ruchu kobiecego i gejowskiego oraz pojawienie się młodej generacji czarnych reżyserów.

Kino feministyczne i gejowskie miało największy wkład do brytyjskiego filmu eksperymentalnego wczesnych lat 80. Wspólny ich autorom status „wykluczenia”² pozwala zestawiać dzieła Dereka Jarmana i Sally Potter, łączących osiągnięcia awangard ze sztuką *performance*, tańcem, malarskimi i medialnymi formami obrazowania. Ich twórczość można interpretować za pomocą teorii feministycznej, *queer*, badań nad *gender*, jak i w kategoriach kina autorskiego³. Zgodnie z koncepcją Davida Bordwella

„instytucjonalny autor” jest źródłem formalnego funkcjonowania filmu. Czasami film wymaga, aby być traktowanym jako autobiografia, wyznanie reżysera. [...] Autor staje się paralełą narracyjnej obecności, która komunikuje (to, co mówi reżyser) i która wypowiada (jaka jest personalna wizja artysty)⁴.

W przypadku „wykluczonych” artystów awangardowych, Bordwellowska „narracyjna obecność” odzwierciedla relację między tożsamością a represyjnymi mechanizmami dominującego dyskursu, na poziomie języka, reprezentacji i kreacji.

Eksperymentom Potter z formami audiowizualnymi stale towarzyszy założenie, kluczowe w feministycznej teorii kina, że „»patrzenie« nigdy nie jest niewinne. Zawsze jest

¹ M. O'Pray, *The British Avant-Garde and Art Cinema from the 1970s to the 1990s*, w: *Dissolving Views*, red. A. Higson, London 1996, s. 180–181.

² *Ibid.*, s. 186.

³ Zob.: M. Radkiewicz, *W poszukiwaniu sposobu ekspresji – o filmach Jane Campion i Sally Potter*, Kraków 2001; *eadem*, *Derek Jarman. Portret indywidualisty*, Kraków 2003.

⁴ D. Bordwell, *Narration In the Fiction Film*, Madison 1986, s. 24.

ono uzależnione od systemów kulturowych, z których ludzie pochodzą i które przenoszą ze sobą do nowych miejsc. Wpływa na nie również typ systemów wizualnych oraz używanych przez nie technologii”⁵. Postawa reżyserki wyraża przekonanie charakterystyczne dla kina kobiet, że film może „ingerować w porządek symboliczny poprzez praktyki dostosowywania lub ponownego oznaczania (*re-signification*), które oddziałują na wyobraźnię, dostarczając jej alternatywy”⁶. Jej artystyczne wybory odzwierciedlają koncepcję kobiecego autorstwa, które, według Teresy de Lauretis⁷, nie polega na tworzeniu autonomicznego języka, lecz na subwersywnym użyciu języka patriarchalnego. Alternatywna wersja powstaje w wyniku rozbijania przez autorki tradycyjnych struktur od wewnątrz i wykorzystywaniu zgodnie z własną koncepcją. Subiektywizacja twórczej postawy czyni każdą z prac Potter „kreatywną produkcją”⁸, w której jako reżyserka, choreografka, kompozytorka i aktorka, eksperymentuje z filmowymi środkami ekspresji.

Jarman poszukiwał alternatywnych sposobów wypowiedzania, balansując między kinem narracyjnym a artystycznym i awangardowym, wykorzystując je i interpretując w kategoriach homotekstualności. Pojęcie to, otwarte na transformację, zakłada „wrażliwość badawczą [a także twórczą – M.R.] na wszystkie kwestie dotyczące tożsamości płciowych i seksualnych, które nie są heteronormatywne”⁹. Strategie homotekstualne wykorzystują intertekstualną koncepcję podmiotowości, opartą na procesualności i kreacji. Prace Jarmana pozostają homotekstualne w tym sensie, że intertekstualna gra z brytyjską tradycją, z wielorakimi tekstami kultury, jest w nich prowadzona z perspektywy artysty-odmieńca oraz dlatego, iż podstawą Jarmanowskich interpretacji jest założenie, że „seksualność jest mozaiką, podobnie jak tekst i tożsamość, na które wpływa”¹⁰.

Dramaturgiczno-poetyckie narracje

Muza Jarmana Tilda Swinton wśród cech charakteryzujących jego stylistykę wymienia m.in.: poezję, muzykę Simona Fishera Turnera, romantyzm, klasycyzm, dowcip, kolory, piękno¹¹. Elementy te artysta wykorzystywał dla podkreślenia swojej perspektywy odmieńca, sprzeciwiającego się nietolerancji i represjonowaniu Inności. Schronienia przed opresją szukał w idealistycznej wizji Małej Anglii (*Little England*), utożsamianej z harmonijną egzystencją w świecie niezdegradowanym przez cywilizację. Szczególną bliskość

⁵ E.A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, w: *Gender – Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 317.

⁶ T. de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington 1994, s. 297.

⁷ Zob.: T. de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.

⁸ A. Palmer, *Seven Questions with Sally Potter of "The Tango Lesson"*, [on-line:] http://industrycentral.net/director_interviews/SP01.HTM.

⁹ P. Leszkowicz, *Homotekstualność*, w: *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 91, 93.

¹⁰ *Ibid.*, s. 95.

¹¹ T. Swinton, *In The Spirit of Derek Jarman. A keynote speech at the Edinburgh International Film Festival, Saturday 17th August 2002*, [on-line:] www.vertigomagazine.co.uk/Derek%20Derek.htm.

odczuwał wobec tradycji elżbietańskiej, którą uważał za arkadię brytyjskiej kultury z Williamem Szekspirem jako jej głównym reprezentantem.

W pozbawionym dialogów filmie *The Angelic Conversation* (1985) narrację tworzą Szekspirowskie sonety miłosne, niejednoznaczne w kwestii płci adresata. Zestawienie wierszowanych tekstów, czytanych przez Judi Dench, z wystylizowanymi obrazami męskiej pary nadaje historii uniwersalny wymiar. Poetycki charakter lektury potęgują zdjęcia o często nieostrych konturach, intrygujące grą światła i cienia, jakby opowieść o homoseksualnym uczuciu toczyła się poza ramami zwykłej egzystencji. W podobnym nastroju utrzymany jest film *Ogród* (1990), nakręcony przez umierającego Jarmana we własnej posiadłości Prospect Cottage¹². Inspiracją scenariusza był poemat Williama Blake’a *Ogród miłości*, w którym liryczny nastrój zostaje zakłócony motywem śmierci:

O, jakże się zdziwiłem
Wchodząc do Ogrodu Miłości:
Kaplicę zbudowano tam, gdzie niegdyś
W zieleni igrałem beztroski. [...]
Tam, gdzie się niegdyś szło po kwiatach,
Teraz ciężkie kamienie nad grobami¹³.

Jarman odczuwał skutki AIDS podwójnie, kiedy tracił odchodzących przyjaciół oraz gdy sam coraz mocniej doświadczał symptomów i społecznych konsekwencji choroby. Bolesne przeżycia sprawiły, że sparafrazował tekst Blake’a i umieścił go w swoim filmie:

Spacerowałem po tym ogrodzie
Za rękę ze zmarłymi przyjaciółmi
Zima wcześniej nadeszła dla mojego przemrożonego pokolenia¹⁴.

Poetyckim metaforom odpowiadają ujęcia wykorzystujące chrześcijańską symbolikę biblijną oraz obrazy domu reżysera w Daugnassy. Rybacka chata na wybrzeżu zyskuje wymiar mityczny, stając się plenerem dla onirycznych wizji „queerowego raju”.

Rezultatem Jarmanowskiego odczytania renesansowych dramatów są adaptacje *Burzy* (1979) Williama Szekspira oraz *Edwarda II* (1991) Christophera Marlowe’a. Perspektywa artysty geja jest szczególnie widoczna w ekranizacji Marlowe’a, będącej wnikliwą krytyką patriarchalnej kultury brytyjskiej. W utwór historyczny zostają wplecione motywy współczesne, nadające filmowi charakter uniwersalnych rozważań o tożsamości płciowej. Koncepcja *Edwarda II* opiera się na nieustannym balansowaniu między umownością tekstu literackiego a dosłownością haseł, które manifestujący homoseksualiści przynieśli na plan wprost z ulicznych demonstracji. Dwuznaczna jest również warstwa

¹² Szczegółowa analiza motywu „ogrodniczego” znajduje się w tekście: M. Radkiewicz, „Rajskie ogrody” *Dereka Jarmana*, „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 34–42.

¹³ W. Blake, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1972, s. 80.

¹⁴ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Ogród*.

wizualna, zbudowana na ostrych kontrastach między plamami światła a ciemną przestrzenią edwardiańskiego dworu; między partiami wystudiowanymi aktorsko a z pozoru spontanicznymi scenami grupowymi, z udziałem londyńskich gejów.

Dialogi Marlowe'a oraz minimalistyczna aranżacja przestrzeni pozwalają Jarmanowi ukazać konflikt na styku tego, co publiczne, znormalizowane, z tym, co indywidualne i nieprzystające do heteronormatywnych schematów. Do symbolicznego wyzwolenia bohaterów z represyjnego porządku dochodzi w trakcie pożegnania Edwarda II z Gawestonem skazanym na wygnanie. Scena ta przeradza się w baśniową fantazję o gejowskiej miłości, za sprawą utworu śpiewanego przez Annie Lennox, której występ staje się integralną częścią opowieści. Wprowadzenie wokalistki do diegezy zmienia filmową sekwencję w wideoklip, którego obrazy „wchodzą w relację z tradycyjną kulturą, łącząc czerpanie z jej zasobów z nieskrępowaną ekspresją środków wyrazu”¹⁵. Zamierzona spektaklowość i dwuwymiarowość obrazów teledyskowych prowadzi do podważenia dominacji męskiego spojrzenia, argumentuje E. Ann Kaplan. Zamiast jednego, dominującego podmiotu, który patrzy, pojawia się rozmaitość różnych punktów widzenia, uniemożliwiając płciową hierarchizację. W filmie Jarmana sentymentalna muzyka wyznacza przestrzeń, gdzie mogłyby się urzeczywistnić marzenia Edwarda o szacunku i akceptacji dla jego homoseksualnej miłości. Nieprzypadkowo dobrana piosenka aktualizuje utwór literacki, wnosząc do niego współczesny komentarz. Artystka wykonuje szlagier Cole'a Portersa *Every Time We Say Goodbye*, będący jej wkładem do zbiorowej płyty *Red Hot and Blue*. Nagranie było częścią akcji muzycznej, mającej pomóc w propagowaniu wiedzy na temat AIDS oraz w zebraniu pieniędzy na rzecz ofiar wirusa HIV.

Obecność Lennox w *Edwardzie II* tworzy także pozadiegetyczną ramę odniesień. Oryginalny teledysk miał bowiem zostać nakręcony przez Jarmana, jednak choroba uniemożliwiła mu realizację projektu. Wokalistka wykorzystała więc archiwalne zdjęcia z jego domowych zbiorów, wyświetlając je na ekran, na tle którego śpiewa „pożegnalny” utwór. Muzyka spleta się z obrazem w integralną całość, tworząc rodzaj wspomnieniowej projekcji, upamiętniającej postać reżysera.

Adaptacje Szekspirowskie były odpowiedzią Jarmana na represje wobec seksualnych odmieńców. Film *Potter Yes* (2006) to udramatyzowana odpowiedź na nienawiść i antagonizmy, które narosły wokół kulturowej odmienności po 11 IX 2001 r. Tekst dramatyczny, wykorzystany przez reżyserkę, został przez nią napisany w atmosferze ponowojorskich wydarzeń. Użycie konwencji literackiej miało jej pomóc w wyrażeniu osobistych refleksji dotyczących miłości, religii, wojny, śmierci, o których trudno mówić potocznym językiem bez popadania w moralizatorstwo czy publicystykę. Zrytmizowana struktura wiersza porządkuje tekst w 10-sylabowe wersy w jambicznym parametrze, uważane za formę bliską naturalnym cyklom myślenia i oddychania. Autorka podkreśla, iż starała

¹⁵ E.A. Kaplan, *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, London 1987, s. 55–56.

się wykorzystać dar słowa – jego płynność, zmysłowość i siłę, zakładając, że afirmacja wypowiedzi przełożyła się na afirmację podmiotów mówiących. Osią scenariusza jest bowiem kwestia tożsamości pokazana przez pryzmat politycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowań. Bohaterowie filmu decydują się na związek, mimo że pochodzą z dwóch wrogich sobie światów. Kobieta (She) wywodzi się z Irlandii i ma katolickie korzenie. On (He) pochodzi z muzułmańskiego Libanu, a każde z nich niesie ze sobą багаż schematów dotyczących kontaktów z Innością.

Narrację *Yes* można podzielić na akty o charakterystycznej kompozycji słowno-muzycznej i obrazowej, odpowiadające etapom kształtowania się „ja” bohaterów. Pierwszy akt wprowadza figury opowieści o kryzysie małżeństwa z klasy średniej. Brak porozumienia i duchową nieobecność bohaterów w scenach, gdy są razem, podkreśla kontrpunkt wizualno-dźwiękowy. Wystylizowane kolorystycznie bądź czarno-białe zdjęcia, montowane w zwolnionym tempie, rejestrują zewnętrzny wymiar egzystencji postaci, słowa i muzyka odzwierciedlają subiektywny przepływ ich myśli. Tego rodzaju montaż dystansuje od fabuły, rozluźnia jej dramaturgię, wprowadzając do niej drugie – nieprzedstawialne dno.

Ścieżka dźwiękowa miała być adekwatna do życiowych sytuacji, w których znalazły się postacie. Kompozycje Potter i innych autorów wzmacniają dramaturgię fabularnych wydarzeń, jednak w scenach kluczowych, o dużym napięciu emocjonalnym, warstwa muzyczna ulega wyciszeniu. Aktorskie kwestie nie padają w nich wprost z ekranu, lecz dobiegają zza kadru. Redukcja warstwy dźwiękowej jest, w założeniu reżyserki, odpowiednikiem tego, co dzieje się w umyśle w sytuacjach kryzysowych, gdy doświadcza się „wyjątkowego stanu strumienia świadomości”¹⁶. Wszystkie odgłosy nie korespondujące z bieżącym stanem wewnętrznym po prostu znikają, nie mają wagi ani znaczenia.

Wraz z rozwojem akcji *Yes*, gdy osamotniona mężatka poznaje równie wyobcowanego cudzoziemskiego szefa kuchni, analogicznie do zmian mentalności postaci przekształca się struktura filmu. Akt drugi pokazuje, jak egzotyczny romans, będący początkowo tylko „wentylem bezpieczeństwa” dla osobistych problemów, zmusza bohaterów do renegeacji swojej tożsamości. Im międzykulturowa relacja intensywniejsza, tym bardziej wyraziste obrazy i kolory pojawiające się w otoczeniu pary. Symboliczną kulminacją uczuciowego związku jest ognisty, wschodni taniec, który mężczyzna wykonuje na stole, przed zafascynowaną jego widokiem kochanką. Popis rozgrywa się w mieszkaniu obcokrajowca, jasno oświetlonego i utrzymanego w ciepłych barwach, korespondujących z temperamentem i charakterem właściciela. Harmonijna kompozycja muzyczno-obrazowa odzwierciedla stan spełnienia i zadowolenia partnerów zafascynowanych swoją odmiennością.

Punktem zwrotnym, wyznaczającym trzeci akt, jest awantura na tle polityczno-religijnym, po której kucharz traci pracę. Jego decyzja o wyjeździe zbiega się z wezwaniem kobiety do umierającej krewnej. Rozstają się, by powrócić do swoich rodzinnych stron,

¹⁶ S. Potter, *Yes. Screenplay and Notes*, New York 2005, s. 60.

usiłując w nich odnaleźć się na nowo. Jednak doświadczają tylko stanu zawieszenia, charakterystycznego dla osób, które nigdzie nie czują się u siebie. Nastrój wyobcowania potęguje chłodna tonacja barwna oraz ponownie zastosowany kontrapunkt wizualno-dźwiękowy. Obrazom wydarzeń rodzinnych towarzyszą wewnętrzne monologi bohaterów. Wypowiadane słowa są ich dialogiem z samymi sobą, a jednocześnie z nieobecnym partnerem. Osobiste dywagacje przekształcają się w dyskusję na temat kulturowego wymiaru tożsamości oderwanych od korzeni nomadów.

Scalenie indywidualnych narracji następuje w części czwartej, gdy bohaterowie roman-su ponownie decydują się na związek. Negocjacyjny charakter tej relacji, niemieszczącej się w żadnym z porządków kulturowych, podkreśla egzotyka Kuby, gdzie dochodzi do spotkania. Przywrócona spójność obrazów i egzotycznych dźwięków tylko wzmacnia „osobność” scenerii, do której żadne z bohaterów nie przynależy. Kompozycja egzotycznych kadrów przypomina zdjęcia podróżnicze, robione przez obserwatorów z innego świata. Dobrowolne skazanie się na status przybyszów świadczy o osiągnięciu przez nich takiego poziomu samoświadomości, który pozwala im zdystansować się od swoich korzeni. Filmowa kwestia: „wyjeżdżając, żyjemy w nieładzie”, wyraża gotowość do (re)negocjacji swojego „ja” i stosunków z Innymi.

Potter wprowadza do dramaturgicznej struktury *Yes* odpowiednik antycznego chóru, powierzając postaci sprzątaczkę funkcję obserwarki i komentarki wydarzeń. Jej zaciekawionemu spojrzeniu odpowiadają ruchy kamery, przenikające do wszystkich sfer życia bohaterów. *Yes* to także film o tym, czego i kogo się zazwyczaj nie dostrzega, co pozostaje niedopowiedziane – stąd wprowadzenie wewnętrznych głosów postaci, a także osób pracujących na zapleczu, poza oficjalną przestrzeń luksusowych apartamentów i lokali. Reżyserka chciała w ten sposób ukazać złożoną sieć relacji między oficjalną sferą życia a niewidzialnym światem obcych, wykluczonych, podporządkowanych. Zamierzenie to można zinterpretować w kategoriach krytyki feministycznej, postrzegającej twórczość kobiet jako „część procesu, poprzez który stają się słyszalne głosy skazanych na milczenie”¹⁷.

Filmowanie muzyki

Jarman unikał robienia filmów poświęconych AIDS, tłumacząc się trudnościami ze znalezieniem adekwatnej formy. Zamiast wizualizacji choroby wprowadzał do swoich prac nastrój zagrożenia i atmosferę nieuchronnej śmierci. *Requiem Wojenne* (1986) nakręcone po zdiagnozowaniu u niego choroby, zdominowane jest przez motyw umierania. Scenariusz powstał w oparciu o oratorium Benjamina Brittena i wiersze Wilfreda Owena poległego w ostatnim tygodniu I wojny światowej. Oprócz oryginalnego materiału i do-

¹⁷ J. Donovan, *Toward a Women's Poetics*, w: *Feminist Issues in Literary Scholarships*, red. J. Benstock, Bloomington 1987, s. 107.

kumentów archiwalnych z czasów wojny, za materiał wizualny posłużyły Jarmanowi także fragmenty rodzinnych kronik nakręconych przez dziadka i ojca oraz jego własne rejestracje za pomocą kamery Super 8. Muzyka spaja poszczególne sceny, nadając płynności zróżnicowanym estetycznie obrazom. Nielinearna, zapętlona czasowo opowieść łączy rzeczywiste wątki i postacie z motywami Owenowskimi, przekształcając je w symboliczną, uniwersalną narrację żołnierza-poety. Młody rekrut ginie w obronie narodu i ojczyzny, a wraz z nim umiera poezja. W ręku martwej ofiary, wielbiciela twórczości Johna Keatsa, tkwi pomięta kartka z ostatnim rękopisem.

Filmowa kompozycja o charakterze kolażu oddaje intensywne doznania Jarmana z pierwszego wysłuchania dzieła Brittnera, które w 1963 r. wydawało mu się „szokująco samowolne”¹⁸. Jego wizja *Requiem Wojennego* rozgrywa się równocześnie na poziomie reprezentacji historycznej – archiwaliów i zdjęć dokumentalnych oraz reprezentacji alegorycznej. Inscenizowane sekwencje nawiązują do Biblii, literatury wojennej, malarstwa religijnego oraz autentycznych relacji, pozwalających reżyserowi przeniknąć do „świata cieni mrocznej wojny”¹⁹. Partie oratoryjne oraz utwory poetyckie recytowane spoza kadru przejmują komunikacyjną funkcję nieobecnych dialogów. W scenie rozbrzmiewającej chóralnym *Dies irae* tragiczną wizję zagłady ilustrują kronikarskie ujęcia, a ich wymowę wzmacnia cytat z Owena:

Gdzieś tam kroczyliśmy zgodnie ku śmierci.
[...] Płuła na nas kulami i kaszlem.
Gwizdaliśmy, gdy cięła nas swoją kosą.

Zdjęciom z frontów całego świata również towarzyszą słowa poety:

A kiedy słucham ziemi, ona rzecze [...]
Moje gorejące serce kurczy się od bólu. To śmierć.
[...] moje tytaniczne łąz-morze nie będą osuszone²⁰.

Reżyser przyznaje, że *Requiem wojenne* było dla niego znacznie trudniejszy do nakręcenia, niż adaptacja Szekspira, zwłaszcza że dotyczyło sfery traumatycznych przeżyć, które miał za sobą także jego ojciec. Powołany do służby jako lotnik RAF-u, po powrocie do domu zamknął się w milczeniu, nigdy nie mówił o tym, co się wydarzyło, nie grał też już więcej na pianinie. Jarman był w dzieciństwie pacjentem szpitala wojskowego, gdzie obserwował pokaleczonych, jęczących z bólu żołnierzy. Widok poranionych mężczyzn pozostał w jego wspomnieniach, odżywiających pod wpływem poezji i muzyki. Film pozwolił mu na wizualizację wewnętrznych obrazów w taki sposób, aby stanowiły alternatywę dla medialnych relacji, czyniących ze zbrojnych interwencji i ludobójstwa dynamiczny spektakl.

¹⁸ D. Jarman, *The War Requiem*, London 1989, s. 47.

¹⁹ Ibid., s. 16.

²⁰ Zapis ze ścieżki dźwiękowej.

Jarman odwołał się do wydarzeń wojennych, dostrzegając w nich mechanizm eks-terminacji, której, będąc homoseksualistą, sam doświadczał w zakamuflowanej formie. W twórczości Potter również pojawia się wątek represyjności społecznego porządku, poddanego feministycznej krytyce w filmie *Thriller* (1979). Doświadczenia choreografki, kompozytorki, realizatorki teatralnej wykorzystała do sparafrazowania *Cyganerii* Pucciniego i sfilmowania jej subwersywnej wersji. Reżyserka, przekształcając przebieg libretta uwalnia bohaterkę ze schematu fabularnego, skazującego ją na śmierć. Mimii nie podporządkowuje się unicestwiającej ją narracji, lecz przyjmuje aktywną postawę, prowadząc „śledztwo” w swojej sprawie. Skonwencjonalizowana forma operowa była przez Potter zinterpretowana jako wyraz ideologii patriarchalnej, skazującej kobiety na stereotypowe, melodramatyczne narracje i ograniczony wybór ról płciowych. *Thriller* zawiera rozwiązania typowe dla autorskiej polityki kobiet (*politics of authorship*) tego okresu, polegającej na stosowaniu „naginania”, „intensywności”, „podwójnego głosu”²¹ w celu dokonania dekonstrukcji męskiego języka. Wyrazem poszukiwań przez Potter form adekwatnych dla kobiecego doświadczenia jest film *Lekcja tanga* (1997). Fabuła opowiada o reżyserce – w jej roli sama Potter – przeżywającej okres niemocy twórczej. W poszukiwaniu natchnienia jedzie do Paryża, gdzie przypatruje się pokazom argentyńskiego w wykonaniu Pablo Verona. Podziw dla wykonawcy „subtelnego, ognistego, melancholijnego i poruszającego tańca z Buenos Aires”²² przeradza się w uczucie i romans z Veronem.

Rytm narracji wyznaczają sceniczne popisy solistów oraz lekcje choreografii, na które nakłada się wątek romansowy. Lustra zwielokrotniające postacie w salach prób oraz zbliżenia kamery symulujące wzrok zaciekawionych gapiów, podkreślają znaczenie komunikacji pozbawionej słów. Wyrazistość gestów, kroków i figur tanecznych wzmacnia oryginalna muzyka. Zamiast mozaiki języków w ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewają różnorodne wersje tanga, co przemienia film niemal w pantomimiczny spektakl. Momentem kluczowym, niczym w musicalu, towarzyszy spowolnienie narracji, a nastrój chwili zostaje wygrany tańcem i muzyką. W scenie wyjazdu brytyjskiej reżyserki kochankowie nie przechodzą po prostu do odprawy, lecz przemieszczają się za pomocą tanecznych figur. Jasno oświetlona przestrzeń korytarza i ruchome chodniki dynamizują spontaniczne tango, którego żywiołowość i temperament oddaje intensywność uczuć żegnającej się pary.

Melodramatyczna opowieść zostaje podporządkowana regułom tanga, opartym na relacji między prowadzącym mężczyzną a podążającą za nim kobietą. Potter komentuje, że w Argentynie układ ten nie jest poddawany krytyce z perspektywy *gender* ani stereotypów płciowych. Uchodzi za wyraz swoistej umowy – podziału pracy i nie polega na płciowej hierarchizacji, lecz precyzyjnym wyznaczeniu ról. Partnerzy są dwiema indywidualnościami, podejmującymi na parkiecie rodzaj bezsłownych negocjacji. Wykorzystują

²¹ Strategie te wymienia Maggie Humm jako typowe dla reżyserek spoza głównego nurtu. Zob.: M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh 1997, s. 37.

²² S. Potter, *The Tango Lesson*, London–Boston 1997, s. vii.

przy tym „społeczne kody [tańca] zawierające element przygody, która jest jednocześnie zmysłowa, cielesna, muzyczna i duchowa”²³.

Uniwersalności kodyfikacji „tanecznej” odpowiadała alternatywność języka komunikacji, narzuconego przez autorkę międzynarodowej ekipie. Chcąc uniknąć anglojęzycznej dominacji, wybrała francuski – jako „obcy” dla wszystkich pracujących na planie. Lingwistyczna inność bohaterów *Lekcji tanga* podkreślała problem tożsamości przybyszów – obcych z zewnątrz: zachodnioeuropejskiej kobiety w Ameryce Południowej, a równocześnie artystki filmowej w świecie tańca; latynoskiego tancerza na europejskich scenach i przed kamerą. Celem Potter dokonującej nieustannych tłumaczeń: dosłownych – słów i terminów oraz metaforycznych – poetyki tańca na poetykę filmu, było osiągnięcie ponadkulturowego, międzyludzkiego porozumienia. Uchwycenia niewidocznych więzi, ducha, tego, co niewidoczne, a co stanowi o sile magii muzyki, tańca, kina.

Słowoobrazy

Blue (1993) Jarmana oraz *Furia* (*Rage*, 2009) Sally Potter to ekspresja słowna będąca zaprzeczeniem barokowości form wizualnych z ich wcześniejszych filmów. Oba tytuły w przewrotny sposób wykorzystują efekt „niebieskiego ekranu”, który zamiast efektów specjalnych jest „projekcją” monologów słownych. Film *Blue* powstał w ostatnim okresie twórczości Jarmana, gdy wyeliminował on ze swojego warsztatu wszystko poza kolorem i dźwiękiem. Oszczędność środków plastycznych miała odpowiadać spustoszeniom czynionym przez AIDS. Inspiracją do „niebieskiego obrazu” było malarstwo Yvesa Kleina oraz własne, intymne notatki z przebiegu choroby. Monochromatyczny ekran stał się tłem dla podwójnej projekcji – diegetycznej ścieżki dźwiękowej oraz wizji odbiorców. Stymulacją do tworzenia subiektywnych reprezentacji są odgłosy codzienności, utwory literackie oraz przemyślenia i osobiste wypowiedzi Jarmana dochodzące spoza kadru. Dźwięki muzyki Simona Fischera Turnera, Erica Satiego i Briana Eno nadają dynamikę niebieskiej płaszczyźnie, która zdaje się pulsować w rytm kompozycji.

Blue było dla tracącego wzrok reżysera aktem wyzwolenia spod hegemonii wizualności i estetyki obrazowania. Nacisk na formę oznaczał jednocześnie skierowanie uwagi na tożsamość autora rezygnującego, jak awangardiści, z „artystycznego oddziaływania iluzją przestrzeni, wyglądami przedmiotowymi i światem przedstawionym przez te wyglądy” na rzecz „intensywności oddziaływania elementów pozostałych”²⁴. Uwaga widza przesuwa się ze ścieżki wizualnej na głos indywidualizujący formę filmową i wzmagający jej symbolikę. Błękitne tło zwiększa siłę wypowiedzi, intensyfikuje emocjonalne doznania i zmusza do intelektualnego wysiłku odczytywania tekstu. Reżyser pozostał tu wierny strategii zastosowanej w *Wittgensteinie* (1993), gdzie oszczędna inscenizacja, pozbawiona zbędnych rekwiz-

²³ *Ibid.*, s. 86.

²⁴ R. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990, s. 10, 11.

zytów i ozdób, miała eksponować myśl filozoficzną reprezentowaną przez bohatera filmu. Materialność rzeczy martwych – zbyt trywialna, by wyrazić filozoficzne dylematy – okazała się nieprzydatna także w rozważaniach o przemijaniu i śmierci.

W *Blue i Wittgensteinie* rola sztuki filmowej zostaje sprowadzona do „przekazywania rzeczywistości istniejącej w ludzkim umyśle i emocji”²⁵. Jarman pozostawia odbiorcy szeroki obszar interpretacji, jaki pojawia się zawsze, gdy ograniczoność środków wyrazu zmusza do „beprzykładnego rozbudzenia wyobraźni”²⁶. Z podobnym nastawieniem Potter nakręciła *Furię*, sensacyjną opowieść ze świata mody. Żadne z dramatycznych wydarzeń wokół zabójstwa modelki nie pojawia się jednak na ekranie. Przebieg akcji poznajemy wyłącznie z relacji osób, wygłaszających monologi przed niewidocznym Michelangelo, nagrywającym je na telefon komórkowy. Tajemniczym operatorem jest uczeń, realizujący w ten sposób swój szkolny projekt medialny. Zmieniające się, jednokolorowe tło za plecami postaci zmusza do skupienia uwagi na wypowiedziach i dźwiękach dochodzących spoza kadru. Z fragmentarycznych wypowiedzi powstaje historia, której kulminacją jest tragiczny pokaz mody.

Przed przystąpieniem do zdjęć Potter napisała autorski manifest *Bosonogie kino (Barefoot filmmaking)*²⁷. Nawiązała w nim do idei „ubogiego kina” (*poor cinema*), tworząc analogiczne kino *lean* na kryzysowe czasy. Reżyserka nazywa *Furię* nieekstrawaganckim, niskobudżetowym spektaklem, pozbawionym efektów specjalnych, wyszukanej scenerii, muzyki instrumentalnej, co, jej zdaniem, zbliża go do korzeni kinowego opowiadania²⁸. Wyjaśnia, że wybrała temat świata mody – atrakcyjnych wizerunków i barwnych obrazów, aby zwrócić uwagę na powierzchniowości współczesnego życia. Robiąc film o środowisku, w którym liczy się tylko zewnętrzna reprezentacja, konsekwentnie ograniczyła stronę wizualną filmu do wizerunków-masek. Starannie ucharakteryzowane twarze aktorów, w wystylizowanych kostiumach i pozach układają się w panoramę typów osobowych stworzonych i wylansowanych przez kult sław, popularne media oraz mechanizm kultury konsumpcyjnej. Obok markowego projektanta, dziennikarki mody, nastoletniej fotomodelki, pojawia się postać transwestyty Minxa. Potter uznała figurę *drag* za uosobienie „hiperpiękna”, będącą równocześnie ucieleśnieniem standardów kobiecości i dokonującą ich dekonstrukcji poprzez kampową stylizację. Formuła *drag* opiera się na performatywności tożsamości płciowej,

nie istnieje podmiot wcześniejszy niż jego konstrukcja, ani też konstrukcja nie determinuje podmiotu; to zawsze sieć, nie-przestrzeń kulturowego zderzenia, w której żądanie zmiany znaczeń albo powtórzenia kluczowych pojęć ustanawiających »my« nie może zostać odrzucone w całości, ani ślepo spełnione”²⁹.

²⁵ B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 39.

²⁶ *Ibid.*, s. 44.

²⁷ [On-line:] www.sallypotter.com/node/201.

²⁸ [On-line:] www.sallypotter.com/node/200.

²⁹ J. Butler, *Gender is Burning: Dylematy przywłaszczania i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3, s. 145, 149.

Reżyserka z rozmysłem obsadziła w tej roli Jude'a Law, uchodzącego za symbol męskiej urody. Występ aktora uznała za akt odwagi, zwłaszcza że, jak zauważyła, „im bardziej »Ona« była ufryzowana i umalowana, tym bardziej naga była jego gra”³⁰. Potter, będąca na planie operatorką, podkreśla, że ustawienie kamery przed siedzącym w pustej przestrzeni aktorem wymaga od niego wysubtelnienia skali ekspresji. Oko kamery wychwytyającej emocje, nieustannie śledzi każdy gest i ruch, nie pozwala uciec, skryć się pośród scenografii. Zamiarem reżyserki było wykreowanie sytuacji intymności, zmuszającej rozmówców do zrzucenia masek. Dialogi zostały tak skomponowane, by pokazać, że to, co dla bohaterów wywiadu było początkowo gestem życzliwości wobec ucznia, staje się ich potrzebą. Chcą być dostrzeżeni i wysłuchani, zaistnieć jako podmiot na medialnym ekranie i w przestrzeni wirtualnej, gdzie Michelangelo pokazuje swoje rejestracje³¹.

Furię można potraktować jako wyraz „nowej znaczeniowości *gender*”³² (*new signification of gender*), którą teoretyczki łączą z postmodernistyczną strategią transgresji. Pozwala ona reżyserkom balansować na granicy realności i fikcji, bez narzucania granic tożsamości płciowej, a – reinterpreterując stanowisko – także tożsamości medialnej i gatunkowej samego tekstu. Tego rodzaju postawa pozwala reżyserkom na dekonstrukcję tradycyjnych form, ich subwersję bądź na demonstracyjną konwencjonalność.

Swoje filmowe dokonania i Sally Potter, i Derek Jarman udokumentowali we własnych publikacjach, będących zbiorami zapisków z planu, komentarzami do scenariuszy, esejami na temat tożsamości, estetyki, kina. Pluralizacja środków wyrazu i eklektyczność wprowadzanych rozwiązań pozwoliła im na wypracowanie hybrydycznej wypowiedzi filmowej. Mogli się w niej realizować jako przedstawiciele „grupy artystów – outsiderów... poświęcających się idei robienia rzeczy, jakich dotąd nie robiono”³³.

³⁰ [On-line:] www.sallypotter.com/node/195.

³¹ *Furia* była pokazywana w konkursie 59. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie, gdzie spotkała się z krytycznym odbiorem. Filmowi zarzucano schematyczność w przedstawianiu bohaterów i świata mody w ogóle, banalność i ekranowych wypowiedzi, i konkluzji wynikającej z całości narracji.

³² M. Humm, *op. cit.*, s. 142.

³³ T. Swinton, *op. cit.*

Małgorzata Radkiewicz

Music and Literature Inspirations in Films by Derek Jarman and by Sally Potter

British film historians argues that both Derek Jarman and Sally Potter belong to the group of “excluded artists” constituted by either queer or feminist avant-garde authors. They have been consistently expressing themselves in such an original form, that can be called “the hybrid film”, combining performance art, video, music, dance and images. Both Jarman and Potter put in question firstly the importance and the value of British heritage and cultural tradition, secondly the language and status of cinema. Moreover, they were in deliberate revolt against conventional patterns of expression, among which the question of sexuality and gender identity was placed.

Re-using structures typical of narrative cinema, avant-garde, and literary and arts tradition they emphasised the uniqueness of each individual and the distance that can exist between the individual and dominant patterns (of identity, self-stories, gender, authorship etc.). The text examines three different aspects of Jarman and Potter’s films, including the issue of:

re-reading dramas and poetry; “filming” music; oral-visual images. Analysing *Edward II*, *The War Requiem*, *The Blue* by Derek Jarman and *Yes*, *The Tango Lesson*, *Rage* by Sally Potter, I would like to show diverse ways of interpreting and re-using music and diverse texts form either queer or feminist perspectives. I would argue that both Jarman and Potter can be seen as filmmakers who, as Tilda Swinton said, “powerful outsider artists... pioneers... devoted to the idea of making things not made before...”.

Roman Bromboszcz

Zakłócenia i możliwość zakłóceń w sferze wizualnej człowieka. Analiza wybranych realizacji artystycznych

1. *Zapis równoległy* Witosława Czerwonki

W 1981 r. w Galerii ON w Poznaniu Witosław Czerwonka zrealizował projekt zatytułowany *Zapis równoległy*. *Performance* polegał na powtarzaniu korespondujących ze sobą czynności, rejestracji wideo, rejestracji magnetofonowej i zapisu maszynowego. Ten sam akt rejestrowany był na papierze, na taśmie wideo i na taśmie magnetofonowej. Za pomocą maszyny do pisania siedzący przy stole artysta przenosił słowa na papier. Magnetofon rejestrował dźwięk towarzyszący tej czynności, a kamera nagrywała jej obraz.

Może się wydawać, że w takiego rodzaju wielomedialnej (multimedialnej) dokumentacji nie ma nic szczególnego. Współczesna dostępność przenośnych urządzeń rejestrujących uobecnia się z dużą częstotliwością, przy okazji uroczystych momentów, ale też podczas zwykłych czynności. Jednym słowem, łatwość, z którą możemy wykorzystać technologie elektroniczne, przekłada się m.in. na to, z jaką częstotliwością dokumentujemy własne otoczenie, uzyskując, jako produkt, okolicznościowe fotografie i filmy.

Ponad 20-letni dystans, który dzieli teraźniejszość od ówczesności, skłania nas do przekonania, że dzisiejsza bliskość, operacyjność i łatwość dostępu do elektronicznych urządzeń nie były dane odbiorcy z lat 80., tym bardziej w Europie Wschodniej. Technologie rejestrujące symbolizują nadzór i kontrolę, zwłaszcza taki jej rodzaj, który jest ukryty, czyli podsłuch i monitorowanie. Szczególnym nadzorem w państwach autorytarnych obejmowane są właśnie środki rejestracji i reprodukcji.

Owa sfera znaczeń wchodzi w zakres tego, co poszerza aspekt odbiorczy prezentowania się samej technologii opisywany przez klasyka mediologii Marshalla McLuhana nośnym sloganem: „*medium is the message*”¹. Poza tym, takie symboliczne rozpoznanie samoprezentacji nośnika dzieła sztuki w sposób polemiczny odnosi się do zbyt śmiałych uogólnień kwalifikujących sztukę konceptualną, jako dziedzinę pojęciowych li tylko korelatów.

¹ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. *idem*, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 1995, s. 214.

W odniesieniu do różnic, które dają się wydobyć na drodze analizy historycznej zmienności społeczno-politycznej ramy, jaka stanowi kontekst użyc technologii, warto wskazać fakt odmienności przedmiotu, podlegający w analizowanej pracy rejestracji. W centrum zainteresowania nie jest tu bowiem określony ze względu na podniosłość lub przypadek dany aspekt uzbrojonego w kamerę lub aparat fotograficzny współczesnego człowieka. Rejestracji podlega samo rejestrowanie, owa czynność w jej aspektach wizualnych i słuchowych, wykonywana w powtórzeniach, które zachodzą na siebie.

Najważniejszą kwestią wśród omawianych przy okazji tej pracy zagadnień jest pogarszająca się jakość zapisów. Artysta powtarza w tych samych miejscach nośnika. Za podłoże nagrań służą te same odcinki taśm. Zapisywane na kartce słowa umiejscawiane są w tej samej kolejności, na tej samej powierzchni. Obrazy słów nakładają się. Nałożone warstwami na te same miejsca, przestają spełniać funkcję wehikułu sensu. Realizacja projektu kończy się w momencie, gdy kartkę pokrywa nieczytelna czerń².

Praktyka artysty ujawnia dążenia do wyeliminowania części z własności strukturalnych pracy. Wyjściowa forma poprzez opisaną specyfikę rejestracji zostaje mocno i w sposób trwały zdeformowana, tracąc większość z informacji, które przesyłała w punkcie wyjścia.

Utrata informacji strukturalnej objawia się poprzez stopniowo pogorszające się walory audiowizualnej reprezentacji naniesionej na taśmy i brak czytelności przechodzącego w jednolitą czerń tekstu. Dzieło samo dla siebie jest tym, co nazywam „szumem pod względem budowy” („szum strukturalny”). Innymi słowy, w zamyśle procesualnego przebiegu pracy zawiera się to, że jego strukturalna zawartość informacyjna zostanie, w dużym zakresie, zniszczona.

W ten sposób zostaje wyeksponowana czysta forma nagrania, wraz z jej relatywizacją do czasu, w jakim może sprawnie sprawować swoje funkcje przenoszenia i archiwizacji. Wartością pracy okazuje się przesłanie odbiorcy ograniczonego informacyjnie sygnału, który uruchamia w nim refleksję nad parametrami zapisu i nad nośnikiem jako takim.

Nośnik informacji nie jest przeźroczystym, nienaruszającym powierzanego mu komunikatu pojemnikiem, który będzie można wprowadzać w nieskończoność, z powrotem w obręb komunikacji, bez uszczerbku dla powierzonej mu treści. Z każdym rodzajem medium skorelowane są charakterystyczne dla niego szумы oraz parametry trwałości i ilości bezstratnych zapisów. Nie dostrzeganie tego faktu wiąże się z rozpowszechnionym traktowaniem nośnika w sposób doraźny, w zakresie średniego okresu życia człowieka.

Dzieła sztuki, obiekty opierające swoje istnienie na podstawie materialnej, skazane są na nieistnienie. Bytują ku śmierci, choć ich kres odwleczony jest w przyszłość na tysiące lat. Najkrótszy żywot można wyrokować tym realizacjom, które zapośredniczone są w technologiach zastąpionych nowszymi. Szczególnie zagrożone są filmy celuloidowe wymagające przepisania na nośnik cyfrowy, co, oczywiście, znacznie je w tym procesie redukuje³.

² „Kończę pracę, gdy kartka papieru jest kompletnie czarna, nieczytelna”. W. Czerwonka, *O braku symetrii*, [katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki] Sopot 1999.

³ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, P. Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, w: *Pejzaże audiowizualne*, red. *idem*, Kraków 1997.

2. Materia i struktura w sztuce autodestrukcyjnej Gustava Metzgera

Można wskazać wiele działań i dzieł sztuki XX w., które poprzez swoją budowę zaświadczać o pewnego rodzaju zniszczeniach. Zniszczenia te polegają na utracie pewnych własności materii, pozbawieniu formy jej części, przekroczeniu pewnych granic, w tym kulturowych i społecznych.

Wśród tych praktyk należałoby wymienić akcje Wolfa Vostella, w tym zakopanie oraz strzelanie z karabinu do odbiornika telewizyjnego. Również przeprowadzane na szeroką skalę, z użyciem pojazdów mechanicznych, robotów, laserów i ludzi, akcje Survival Research Laboratories, które czynią teatr ze zniszczeń wyposażenia medialnego i technologicznego⁴.

Na gruncie *performance* i sztuki ciała zaistniało wiele sytuacji, które przynosiły straty artystom w nim uczestniczącym. Chodzi tu o okaleczenia ciała, niekiedy bardzo poważne, a także psychologiczne reperkusje ryzykownych przedsięwzięć. Akcje Chrisa Burdena z lat 70. wydają się przypadkiem granicznym⁵. W akcji zatytułowanej *Strzał* (1971) artysta poprosił, by go postrzelono. Pocisk zranił go w rękę. W innej akcji, *Miękko poprzez noc* (1973), położył się w worku na skrzyżowaniu ulic i tak pozostawał przez pewien czas. Potracony przez samochód, ukończył *performance* z ciężkimi obrażeniami.

Marina Abramović w jednym z *performance*, *Rhythm O* (1974), przewidzianym na sześć godzin trwania, oddała się biernie działaniom odbiorców. Wykorzystywali oni przedmioty, które artystka zostawiła na stole. Z założenia mogły służyć zadawaniu bólu (nóż, łańcuch, pas itp.) lub przynoszeniu przyjemności (kwiaty, kosmetyki itp.). W trakcie *performance* artystka została pozbawiona ubrania, a jej ciało zranione⁶.

Niszczenie wytworzonych fabrycznie lub manualnie obiektów było szeroko praktykowane przez artystów Fluxusu. Również inne osoby znacznie deformowały obiekty użyte w swoich pracach. Wspomnieć warto o zdarzeniu sprowokowanym przez Johna Lathama w 1966 r.

Zdarzenie było jednym z przedsięwzięć, które miały miejsce w Londynie w trakcie sympozjum „o destrukcji w sztuce” („Destruction in Art Symposium”), współorganizowanym przez Metzgera. Latham ułożył na chodniku obok British Museum trzy sterty książek nazwane przez niego „prawem angielskim”. Książki te następnie podpalił, niszcząc w ten sposób kopię (zawartę w nich) wiedzy.

⁴ [On-line:] <http://www.srl.org/>.

⁵ Zagrożenie skierowane w stronę artysty oraz niszczenie przedmiotów codziennego użytku stanowią stałe składniki wystąpień artystów *performance*. Przykładem performerów, którzy dokonywał działań zagrażających życiu, jest Zbyszko Trzeciakowski. Jego akcje kończyły się poważnymi obrażeniami ciała. O sztuce akcji i sztuce krytycznej niemającej precedensu pisze J. Truszkowski w: *Sztuka przekraczania granic*, [on-line:] http://magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_13.htm.

⁶ *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, red. P. Schimmel, Los Angeles 1998.

Wielość wystąpień zorientowanych na podważenie obecnych w kulturze wartości, szeroka panorama sposobów dematerializacji przedmiotu artystycznego oraz zanegowanie doskonałości i precyzji wytworów, znane jako zwrot przeciw pięknu i estetycznej atrakcyjności, nigdy nie przerodziły się w łączący te poszukiwania i postawy ruch, który za swoje główne narzędzie i zarazem przedmiot namysłu obrałby niszczenie.

Deklarujące anarchistyczne poglądy ugrupowania: Letrystów, Sytuacionistów, Fluxusu, Nowych Realistów, Neoistów, Pomarańczowej Alternatywy, Kultury Zrzuty czy Tot-Artu, podzielając przekonanie o niszczeniu jako wartości, wykorzystywały również inne wartości i nie tylko poprzez anihilację realizowało swoje przedsięwzięcia, i nie tylko niszczeniu poświęcało swoją uwagę. Zatem niszczenie służyło im raczej za środek, niż cel, uzupełnienie, niż główny wątek strategii.

Okazję do stworzenia ruchu, który obierałby niszczenie za główny środek i zasadniczy cel dał Metzger, publikując manifesty i propagując sztukę autodestrukcyjną⁷. Sztuka Metzgera i jego autorskie konceptualizacje stanowią przykład twórczości wymierzonej przeciwko konformizmowi i przeciw rynkowi sztuki. Wśród zainteresowań tego artysty znajdziemy działalność związaną ze sztuką procesualną, konceptualną i krytyczną. Wśród realizacji znajdziemy samoniszczące się obiekty, fotografię prasową oraz strajk artystyczny⁸. Każda z wymienionych dziedzin poszukiwań związana jest z działalnością społeczną.

Wystawiane fotografie przedstawiają zbrodnie ludobójstwa, ofiary konfliktów zbrojnych, symbole władzy i akty okrucieństwa, które mają na celu wywołanie publicznej dyskusji o sposobie wykorzystania emocji i tragedii w mediach masowych. Najważniejsze z punktu widzenia podejmowanego w tej pracy tematu są realizacje autodestrukcyjne, które ukazują proces niszczenia dzieła sztuki i, tym samym, informacji o nim. Przykładami takich prac są: *Acid Action Painting* i *Konstrukcja ze szkłem*⁹.

W pierwszej z prac artysta użył nylonu zawieszonego ponad stalowymi płytami oraz kwasu solnego. Trzy warstwy nylonu o trzech barwach, białej, czerwonej i czarnej, polane zostały kwasem. Parominutowe działanie, poza galerią, było skierowane jakby tylko „do wnętrza” tego, który to wykonywał. Było konwulsją dynamicznych przemian kształtów i barw na ekranie stalowych płaszczyzn.

Drugą ze wspomnianych prac artysta zbudował ze stali, szkła i betonu. Przyczepione do stali płyty szklane, w wyniku siły grawitacji i słabego zaczepienia (za pomocą samo-
przylepnej taśmy) spadały na beton. Czasowe interwały ich upadków (uderzeń, huków)

⁷ *Auto-Destructive Art* (1959); *Manifesto of Auto-Destructive Art* (1960); *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto Creative Art* (1961). Wszystkie trzy manifesty dostępne są na stronie: [on-line:] <http://www.luftgangster.de/gmetzger.html>.

⁸ G. Metzger, *Art Strike 1977–1980* (1974); [on-line:] http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Metzger+s_Art_Strike.html. Realizację trzyletniego strajku podjął w 1990 r. Stuart Home, świadomie plagiatując pomysł Metzgera; por.: S. Home, J. Maddox, *The Art Strike Papers* (1990), [on-line:] <http://www.stewarthomesociety.org/artstrik.htm>.

⁹ S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letrystów do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993, s. 64.

w przybliżeniu określał artysta. Również tu proces ekspozycji charakteryzuje się niesamowitą intensywnością. Można to określić jako zintensyfikowanie obrazu w gwałtownym, punktowym przyroście, rozbicie i spalenie jawiące się w doznaniach słuchowych i wzrokowych, następuje nieprzewidywalny rozpad materii, jej chaotyczny rozkład. Cząstki szkła w mgnieniu oka rozchodzą się w sposób nieuporządkowany, wielokierunkowo, według ukrytego wzoru.

Tego typu prace symbolizują procesy rozpadu materii, chaotyczność przyrody¹⁰, gwałtowność zmian atmosferycznych i katastrofy, takie jak trzęsienia ziemi. Wspólne są dla nich nieprzewidywalność i nieodwracalność skutków. Odniesienia do sił przyrody nie wyczerpują zasobów znaczeniowych do których odnosi się ta praca. Niszczenie symbolizuje również przemoc państwa pacyfikującego strajk, tortury, rozstrzelania jeńców, eksterminacje.

Sztuka autodestrukcyjna odnawia obsesję destrukcji, okładanie się pięściami, któremu jednostki i masy są podporządkowane. Sztuka autodestrukcyjna odzwierciedla nałogowy perfekcjonizm przemysłu zbrojeniowego – wypolerowany aż do zagłady. Sztuka autodestrukcyjna jest przemianianiem technologii w sztukę publiczną. Ogromne zdolności produkcyjne, chaos kapitalizmu i rosyjskiego komunizmu, koegzystencja nadwyżek i głodu; wzrastający popyt na broń nuklearną – większy od wystarczającego, by zniszczyć społeczności przemysłowe [...] ¹¹.

Niszczenie to akt, który społeczeństwa żyjące w systemach kapitalistycznych nie są w stanie zaakceptować ze względu na „wrodzoną” chęć posiadania i wymieniania na pieniądze. Status społeczny jednostki i zakres jej przywilejów są proporcjonalne względem jej zasobów i dóbr w posiadaniu.

Kult kupna i konsumpcji jest konieczny do tego, by społeczeństwo opierające swój rozwój na konkurencji rynkowej, mogło funkcjonować. Niszczenie obiektów jest aktem wymierzonym przeciwko systemom wartości ustanawianym w tych społeczeństwach. Stąd sztuka taka jak opisana powyżej ma możliwość przewartościowania głęboko zakorzenionych postaw.

Przywołane tu prace posługują się formą, która unicestwia ich zawartość materialną. Treść zostaje zaprezentowana i unieważniona, poddana radykalnej transformacji, przestaje spełniać funkcję nośnika doznań, traci rację bytu. Zawarta w przedmiocie informacja na temat jego budowy (kształtu, barwy, twardości, dźwięczności, zapachu) zostaje zniszczona bezpowrotnie. Roli szumu nie odgrywa niezamierzone i niechciane zjawisko atmosferyczne lub awaria – w jego roli występuje sam artysta niszczący swoje dzieło sztuki.

¹⁰ Por.: J. Gleick, *Chaos. Narodziny nowej nauki*, przeł. P. Jaśkowski, Poznań 1996.

¹¹ G. Metzger, *Manifesto of...*

3. Sprzeczności (iluzja estetyczna) w sztuce optycznej

W poprzednich paragrafach pojęcie „szum” służyło mi za środek, za pomocą którego wyłoniłem z historii sztuki grupę działań destrukcyjnych. Przywołana praktyka artystyczna charakteryzowała się celowym pozbawieniem obiektu jego aspektu zmysłowego. Ujmowano z percepcji wyrazistość, określoność, kształt, w granicznym wypadku – istnienie.

Procesualne operacje na obiekcie prowadziły do naruszenia jego pierwotnej budowy. Kryterium, jakie posłużyło mi za sprawdzian występowania szumu, opierało się na założeniu dotyczącym koniecznego związku pomiędzy strukturą i informacją. Związek ten można wyjaśnić za pomocą dwóch aksjomatów. (1) Jeśli coś istnieje, niesie informację o swojej budowie. (2) Im bardziej jest skomplikowany dany obiekt, tym więcej przenosi informacji.

W kolejnych partiach tekstu chciałbym powrócić do pojęcia i odnieść je do fizjologii widzenia. W centrum uwagi umieszczę relacje, które uruchamiane są pomiędzy okiem odbiorcy a płaszczyzną obrazu lub, odpowiednio, ekranu. Korzystając z definicji „szumów wewnętrznych” teorii komunikacji wizualnej, chciałbym zaadoptować to pojęcie do przyjętych w tej pracy rozróżnień.

Zainteresowaniem obejmę część zjawisk nazywanych „złudzeniami optycznymi”. Są one zjawiskami wzrokowymi, których występowanie polega na błędnym interpretowaniu przez podmiot danych wzrokowych, w wyniku czego postrzeganemu przedmiotowi przypisane zostają własności, których nie posiada.

Występowanie tych zjawisk wskazuje na trwałe ograniczenia wyuczonego genetycznie wzroku. Złudzenia optyczne są opisywane i katalogowane przez psychologów i fizjologów¹². Wśród nich wymienia się iluzje długości, położenia, równoległości, kontrastu, głębi; powidoki; migotanie i inne. Wśród przedmiotów, które służą do badania złudzeń wymienia się m.in. figurę Sandera, figurę Heringa i figurę Müllera-Lyera.

Złożenia kształtów i barw wywołujące złudzenia optyczne są rozpoznawane zarówno przez projektantów graficznych, jak i przez artystów. Trwała i długa tradycja przeciwdziałania powstawaniu złudzeń, a z drugiej strony, tradycja tworzenia złudzeń, wiąże się z kontrakcyjnymi manipulacjami kształtu i położenia, które można analizować w budowie świątyń greckich, w obrazach i architekturze mistrzów renesansu, w malarstwie iluzjonistycznym baroku, pointyлизmie, czy wreszcie w sztuce optycznej: Mauritia Corneliusa Eschera, Josefa Albersa, Richarda Anuszkiewicza czy najlepiej rozpoznawalnych jej przedstawicieli: Victora Vasarely'ego i Bridget Riley.

Szeroka gama środków służących do „oszukania oczu”, rozpiętość czasowa objętego tradycją okresu, wielość spełnianych przez złudzenia, funkcji, uniemożliwia podjęcie w ramach tej pracy wyczerpującej analizy odbioru tej całości. Z drugiej strony, warto w tym miejscu zauważyć, że złudzenie, czyli, inaczej mówiąc, dezinformowanie oka jest

¹² [On-line:] <http://dragon.uml.edu/psych/illusion.html>.

czymś, co w sposób trwały stanowi składnik sposobu prezentacji obrazu w naszej kulturze. Wskazany składnik obrazu, jakim jest złudzenie optyczne, od wieków służył artystom do wywoływania w wyobraźni widza nieistniejących obiektywnie sytuacji.

Składowe struktury, które służą odbiorcy za bodźce wzrokowe interpretowane przez niego jako sytuacja, która nie ma potwierdzenia w geometrycznych parametrach oglądanego dzieła, nazywał będę „fizjologicznym szumem epistemicznym”.

4. Rozedrganie i migotanie w *Schodzeniu* Bridget Riley

Obraz Riley składa się z dziewięciu pionowych pasów biegnących równolegle przez całą długość płaszczyzny przedstawienia. Mają one zygzakowatą formę. Kompozycja została zbudowana przy użyciu dwóch kolorów: bieli i czerni. Kontrast opiera się na połączeniu barwy białej, będącej złożeniem barw podstawowych i czerni, braku barwy. Połączono barwę najlepiej odbijającą światło i barwę pochłaniającą światło. W formie symbolu połączono w konflikcie światło i jego brak, istnienie i nic.

Ów binaryzm poprzez proporcje dawkania bieli i czerni wywołuje „życie” w oczach odbiorcy. Ruchliwość płaszczyzny przedstawienia powstaje za sprawą zbliżenia do siebie cienkich pasów, naprzemiennie, światła i jego „braku”. Odbiorca odczuwa drżenie, poruszenia i przeskok struktury. Dzięki formie szewronu kompozycja odbierana jest jako trójwymiarowa. Nie poinformowany o technice przedstawienia umysł zinterpretować może obraz jako relief.

Kompozycja nie jest idealnie prostym wypełnieniem dwuwymiarowej przestrzeni pionowymi, równoległymi pasami. Pasy szewronów „uginają się” asymetrycznie, przekształcając się formę litery „v”. Pierwsze trzy pasy z lewej strony wygięte zostały w lewo, pozostałe wykrzywiono w prawo.

Poza tą desynchronizacją wprowadzono też rytm następczy, tworzący kształt fali biegnącej od góry na dół. Od czwartego pasa, poprzez trzy kolejne, powtórzono łuk o tej samej wielkości. Łuk ten powtarza się, z przesunięciem, wprowadzając diagonalny rytm nakładający się na całościową strukturę pionowych osi.

Złożona, dynamiczna struktura powtórzeń i przesunięć daje widzowi przyjemność jej rekonstruowania i konstytucji w percepcji. Wśród konsekwencji dwukolorowego rozplanowania płaszczyzny oraz proporcji kolorów i powtórzeń przyjętej formy „v”, znajdują się wspomniane już jakości.

Drżenia i przesunięcia struktury będę nazywał tu zbiorczo: „migotaniem” oraz „powidokami”. Powidoki są elementami wizualnymi takimi jak barwy i kształty, które nie mają swoich odniesień przedmiotowych w przedstawieniu. Pojawiają się wraz z przesuwaniem oka po płaszczyźnie przedstawienia.

W wyjaśnieniu tego zjawiska odwołam się do budowy oka. Narzędziem odpowiedzialnym za odbiór światła jest siatkówka. Elementy, które służą za receptory, to czopki i pręciki. Obydwa elementy są wejściami układu oko – mózg. Pręciki przekazują infor-

mację o stopniu jasności przedmiotów, czopki przekazują również informacje o barwie. W siatkówce występują poszczególne grupy czopków najbardziej wrażliwych na dany zakres fal elektromagnetycznych. W postrzeganiu kształtu nasyczonego jednolitą barwą i następującym po nim przeniesieniu wzroku na inną jednolitą powierzchnię, szczególnie białą, do mózgu dociera sygnał pochodzący z innej grupy czopków. W wyniku tego na wzrokową reprezentację powierzchni nakładają się różniące się barwą, widoki kształtu widzianego wcześniej.

Takie wyjaśnienie nie jest w pełni satysfakcjonujące. Podstawowe pytanie, które można zadać, dotyczy negatywnego charakteru powidoków. Z jakiego powodu widzimy w powidoku barwę odwrotną, niż w oglądanym wcześniej kształcie? Możemy zaryzykować stwierdzenie, że siatkówka przekazuje informację o barwie, a mózg odejmuje ją od sumy, którą jest biel i oddaje, zwrotnie, dopełnienie, z powrotem do oka. Takie przypuszczenie ma charakter cybernetycznie zorientowanego dociekania filozoficznego i należy traktować je jako hipotezę. Jednak w odniesieniu do artystycznej realizacji Riley, również ono nie jest wystarczające.

W tego typu pracach odbiorca ma do czynienia z powidokami nakładającymi się bezpośrednio na oglądany obraz. Ich gama barwna obejmuje: niebieski, żółty, fioletowy, różowy. Barwy te nie są odwrotnością przedstawionych kolorów farb. Odwrotnością bieli jest czerń, a sama czerń nie wywołuje powidoków.

Fascynujące zjawisko rezedrgania obrazu, którego doznawanie przyrównać można do uświadomionej halucynacji, nie ma łatwego, dostępnego w encyklopediach wyjaśnienia. Z pewnością, sztuka optyczna może służyć za przedmiot badań neurofizjologów, poszerzając zasób znanych już przedmiotów służących do prezentacji iluzji optycznych.

5. „Test” Józefa Robakowskiego

Film, który chciałbym teraz omówić, jest dwuminutową kompozycją zbudowaną w oparciu o wycięcia w taśmie. Występująca na czarnym tle biel układa się w skomplikowany rytm powtórzeń. Następują parusekundowe okresy czerni naprzemiennie z rytmemi tworzonymi przez bardzo krótkie wyświetlania bieli. Barwa biała pojawia się w momentach, w których projektor przeświecila okrągłe otwory.

Światło projektora rzutowane jest poprzez wycięcia bezpośrednio na ekran. W okresach, gdy światło nie przechodzi przez taśmę, widz patrzy na czerń taśmy dźwiękowej (filmowej taśmy dźwiękowej – film ma dwie taśmy!). Okresy czerni są tłem, na którym pojawiają się intensywne błyski i dźwięki.

Film jest poprzedzony czołówką, w której są podane informacje dotyczące tej pracy, imię i nazwisko, rok powstania i tytuł. To oznakowanie przedmiotu wykonane jest w formie zapisu bezpośredniego za pomocą wydrapań w czerni taśmy. Kolejno ukazują się litery odpowiednich wyrazów oraz skorelowany z ich pojawieniami dźwięk.

Zapowiadająca film czołówka oraz część właściwa są wykonane w technice animacji bezpośredniej. Tę technikę wykorzystywano w wielu wariantach¹³. Polega ona na opracowaniu filmu bez użycia kamery. Można nanosić na taśmę farbę, воск, wydrapywać kształty, rysować na niej lub kłaść na niej przedmioty i je odfotografować (rayogramy). Wyłącznie posłużenie się animacją bezpośrednią w sposób zupełny redukuje udział kamery w tworzeniu przedstawienia.

W kompozycji dzieła filmowego, w którym pominięto pracę kamery, czynnikiem decydującym o ostatecznym kształcie filmu są zdolności manualne. Ich opanowanie stanowi warunek powstania doskonałych prac plastycznych. Opanowanie techniki prowadzi do kunsztu przejawiającego się w formie. Kunszt nie jest jednak dominantą sztuki eksperymentalnej.

Poszukiwania w zakresie nowych technik przybierały często charakter studiów, w których celem było uczenie się i poszukiwanie nowych, zaskakujących rozwiązań. Użycie danej techniki nie oznacza koniecznego do niej przywiązania. Film eksperymentalny bardziej nawet niż wynalazczość charakteryzuje poszukiwanie.

W wielu realizacjach z tego zakresu znajdziemy przedstawienia pozbawione elementów figuratywnych, przedstawienia pozbawione narracji, przedstawienia składające się z monochromatycznych klatek układających się w serie. W tych dziełach ruch konstruowany jest na nowo poprzez decyzje i ręce artysty.

Przyjęta konwencja odwzorowywania ruchu w filmie polega na uzgodnieniu liczby klatek wyświetlanych w ciągu pewnej jednostki czasu (przyjmijmy, że sekundy). Synteza, której dokonuje układ oko – mózg, polega na scaleniu w jedność różnokształtnych zdjęć i zinterpretowaniu ich jako kontinuum. Niedostrzeganie przerw pomiędzy poszczególnymi klatkami wynika z fizjologicznego progu rozdzielności postrzeżeń wzrokowych w czasie.

Opisywana konwencja była wielokrotnie łamana. Warto wspomnieć o dwóch tego sposobach. Pierwszy z nich polega na układaniu klatek o odmiennej budowie pod względem kształtu i barw, bezpośrednio obok siebie na taśmie¹⁴. Taka kompozycja za czynnik porządkujący przyjmuje losowy rozkład koncentrowania się uwagi odbiorcy na materiale wizualnym podporządkowany ograniczeniu fizjologicznemu.

Wybiórcza selekcyjność oka przekazuje umysłowi odbiorcy ciąg losowo wybranych serii, które składają się na całość odtwarzaną przez zmysły i wyobraźnię. Niemożliwa do pełnego spenetrowania kompozycja jest odbierana na wiele sposobów w oparciu o losowo wyławiane z potoku obrazów serie. Za sprawą tej techniki powoływana jest do życia dialektyczna forma ukrywająca i odsłaniająca część z obrazów w akcie ich projekcji.

Drugi ze sposobów polega na naprzemiennym ułożeniu różnobarwnych monochromatycznych klatek obok siebie, w odstępach części sekundy, co daje efekt migotania

¹³ Wśród artystów tworzących w tej technice znajdziemy Len Lye'a, Oskara Fischingera, Man Ray'a, Roberta Breera i wielu innych.

¹⁴ Przykładem takiego typu kompozycji jest film Roberta Breera *Rekreacja* (1956–1957).

obrazu oraz uprzestrzennia przedpole (proscenę) projekcji. Takiej kompozycji towarzyszy także występowanie powidoków. Krótko eksponowane barwy nachodzą na siebie poprzez powidoki. Projekcja szybkich pulsacji koloru¹⁵ obfituje w obrazy następcze oraz gwałtowne kurczenie się i pęcznienie obrazu, szczególnie wtedy, gdy konkretna barwa występuje na przemian z czernią lub bielą.

Dzięki występującym u widzów obrazom następczym, tzw. powidokom, plamy barwne zdają się nakładać jedno na drugie. Zmiany eksponowanych barw powodują ruchy konwergencyjne oczu patrzącego, a ekran wydaje się na przemian to powiększać, to kurczyć. Chwilami widz odnosi wrażenie, że barwa i światło ekranu wypełniają salę kinową, tworząc efekt nowo powstałej przestrzeni. Ponadto, dzięki gaśnięciu ekranu oraz nagłemu rozjaśnieniu się w gładką biel, powstaje złudzenie znikania obrazu.¹⁶

Film Robakowskiego jest oryginalnym przykładem zespolenia wzmiankowanych jakości w całość. Podjęta próba tworzenia bez pośrednictwa kamery zaowocowała migoczącą strukturą wywołującą efekt nakładania się obrazów, białych i zielonych powidoków, kurczenia się i pęcznienia przestrzeni przed ekranem.

Zabieg usunięcia części z fizycznego podłoża przedstawienia nie jest ani precyzyjny, ani bogaty. Nie stanowi o kunszcie opanowanej techniki. Uwidocznienie nierówności wycięć, postrzępione granice kół, skłaniają do przypuszczeń, że sam fakt tak zbudowanego filmu stanowi wartość nadrzędną wobec prezentowanej w nim treści.

Mimo tego i w równym stopniu, jak sztuka ruchomego obrazu z kręgu filmu strukturalnego, dzieło to oferuje odbiorcy intensywność doznań i możliwość poszukiwań głębokich symbolicznie odniesień. W pracy tej zredukowano poziom docierających do odbiorcy informacji, dotyczą one kształtu i położenia jednej figury świetlnej występującej w zmiennych interwałach czasu. Jej wystąpienia przyrównać można do przekazywania impulsów najprostszego dwucyfrowego kodu: istnienie, nieistnienie; życie i śmierć. Ów minimalizm alfabetu znaków tworzy w oczach odbiorcy kształty przypominające tunel, przechodzenie z podziemi do światła.

Szybsze od dźwięku światło zwiastuje życie i zawsze o moment wcześniej. Dźwięk, którego źródłem jest poruszająca się w projektorze taśma, powstaje w tym samym czasie, co obraz, ale dociera do odbiorcy jako sygnał, zawsze z opóźnieniem. Widz doznaje tej różnicy w odsunięciach pomiędzy seriami: świetlną i dźwiękową. Powstające w ten sposób komunikowanie przywodzi na myśl wymianę energii.

Przepuszczenie światła bez zapośredniczenia w kliszy oraz nierówności opracowania otworów uobecniają nośnik, podstawę materialną filmu. Brak świata przedstawionego, narracji oraz ujęć są własnościami, które decydują o desemantyzacji. Poszczególne

¹⁵ Za prekursorskie i klasyczne już pozycje sztuki eksperymentalnej uważa się filmy migoczące: Petera Kubelki, *Arnulf Rainer* (1958–1960), Toniego Conrada, *Migotacz* (1966), Paula Sharitsa, *Ray Gun Virus* (1966) i T. O. U. C. H. I. N. G (1968).

¹⁶ R. Cornwell, *Film strukturalny. Refleksje w dziesięć lat od jego powstania*, Warszawa 1984, s. 13.

elementom nie sposób przypisać znaczeń, na zasadzie znanego kodu. Wielkość nacięć w taśmie decyduje o barwie i długości dźwięków. Dźwięk nie jest czymś dołożonym, dskomponowanym: to materia wybrzmiewa dźwiękiem. Powstają punktowe audialne szумы¹⁷ barwne, które przypominają odgłosy owadów.

Pojawianie się treści w filmie skorelowane jest (zazwyczaj) z prześwietlaniem kliszy przez światło. W *Teście* światło prezentowane jest bez zapośredniczenia w kliszy, jest światłem odbijającym się od ekranu lub od lustra. W autorskim wykonaniu filmu w trakcie Festiwalu w Knokke Heist (1974) artysta ustawił się przed ekranem, trzymając lustro. Odbijane przez niego światło odgrywało rolę symbolu szczególnej sytuacji kinowej. Sytuacji, w której projektor staje się ekranem i kieruje swoje światło, w sposób niezapośredniczony, do oczu widza. Akt ten daleko zmienił sytuację, która zazwyczaj jest obecna w kinach.

Długotrwałe patrzenie w światło może być szkodliwe. Oślepienie światłem wywołuje powidoki i dezorientuje. Na sumę doznań tego wystąpienia składały się m.in. nieprzyjemne receptorycznie doznania spowodowane przez artystę. Na sumę doznań odbiorcy składał się widok błyszczącego refleksu wraz z zaskoczeniem i niechcianym efektem czarnego kształtu (powidoku światła) nakładającego się na ograniczony wycinek oświetlonego pola widzenia.

6. Szum w aspekcie selekcji

Osoba zainteresowana metodami wytwarzania obrazów, które będą przenosiły шум wynikający z selekcji, napotyka na problem podstawowy, związany z kwantyzacją. Kody takie jak język etniczny są dyskretne, mają tzw. jednostki podstawowe (przedmioty proste). Możemy za nie uważać fonemy, najmniejsze elementy ekspresyjne, tworzące całości, które traktujemy jako wyrażenia.

Języki etniczne mają także określony zbiór kategorii semantycznych oraz zdefiniowany słownikowo zasób nazw. Kod wizualny wydaje się być niedyskretnym kontinuum, w którym nie występują obowiązujące kategorie ani obligujące reguły połączeń. Znane są jednak próby ustalenia przedmiotów prostych (elementów podstawowych), kategorii i reguł ich łączenia.

Prób takich dokonywała awangarda początków XX w. Teoretyczne opracowania problemów sztuk plastycznych znalazły swój wyraz w tekstach artystów, którzy spełniali również funkcje pedagogiczne w szkołach takich jak Bauhaus i w instytucjach sztuki, jak Wchutiemas. Pozwalało to przenieść osiągnięcia teoretyczne w praktykę.

¹⁷ Relacja pomiędzy szumem w obrazie i w muzyce jest skomplikowana. W tym miejscu chciałbym wskazać tylko dwie różnice. Szum jest dźwiękiem, poprzez co granica pomiędzy szumem i jego nośnikiem w muzyce zostaje zniesiona. Poza tym, шум dźwiękowy ma zazwyczaj charakterystykę barwną, chyba że jest to шум biały. W obrazie шум nie ma wychwytywalnej barwności. Barwa jest czymś zasadniczo różnym w obrazie i w muzyce (dźwięku).

Wassilij Kandinsky, Paul Klee, Aleksander Rodczenko czy Henryk Berlewi opracowywali podstawy sztuki. Poszukiwania podstaw prowadziły do ustaleń, które stosowały się lokalnie, do potrzeb tworzenia samego artysty ustanawiającego nowy nurt poszukiwań, dla potrzeb grupy osób lub do opisu obejmującego szerszy zakres dzieł. Przyjęcie danych elementów podstawowych, np. linii, punktu lub kwadratu sprawdza się jako konwencja, która może przynieść liczne, choć wąskie, zastosowania.

Powstające na wzór awangardowych analiz dzieła łączy ze sobą konsekwencja w stosowaniu wypracowanych środków, brak im jednak rozpoznawalnych reguł semiotycznych. Są to w dużej mierze symboliczne prace abstrakcyjne, o różnych dziedzinach elementów podstawowych i odmiennych połączeniach wyrazowych.

W wypadku obrazów abstrakcyjnych nie sposób mówić o znaczeniu, poza znaczeniem symbolicznym, odnoszącym przedstawienie do idei, wyobraźni lub popędów. Obraz jako całość przenosi odbiorcę w sferę symboliczną. Jego elementy nie mają jednak przypisanych znaczeń. Nie tworzą odpowiedników języka pisanego. Nie mają struktury ukazującej kategorii semantyczne, nie posiadają rozpoznawalnych reguł określających synonimiczność i prawdziwość ich składowych. Nie można zatem ocenić niejasności obrazów abstrakcyjnych.

Dokładność i ścisłość języka werbalnego, przekształcona poprzez wprowadzenie elementów mało prawdopodobnych, daje w efekcie niestabilność znaczeń i niejasność opisu. Obraz wizualny jest daleko bardziej niejasny i niekonkretny oraz otwarty na konkurencyjne interpretacje.

Wprowadzenie rezultatów obliczeń może pozostać niezauważone, a niejasność, wysoka w odniesieniu do prac służących za matrycę, może się wcale nie zwiększyć. Jedynymi efektywnymi narzędziami wydają się w tym kontekście intuicja i metoda wycięć prowadzące do formy kolażu.

W uniwersum dzieł plastycznych znajdują się także takie, których wykonanie wynika z reguł łączenia ustalonych w kodeksach kulturowych. Kodeksem tego rodzaju jest Biblia. Zawarte w niej historie interpretowane były wielokrotnie w sztuce średniowiecza, renesansu, baroku i neoklasycyzmu.

Instrukcje dotyczące cech, które przysługują elementom przedstawienia alegorii, znajdują się w ikonografiach. Wzorniki i ikonografie stanowią słowniki, zbiory konwencjonalnych elementów podstawowych. Użyteczność tych kodeksów w sztuce współczesnej jest nieodczuwalna. Okres baroku jako ostatni w tak dużym zakresie wykorzystał skodyfikowane alegorie.

Jednak posłużenie się tymi kodyfikacjami i wydobyć z nich tego, co nieprawdopodobne, może przynieść nieoczekiwane rezultaty niejasności. Maszynowe wykonanie dzieła o nieoczekiwanych połączeniach postaci ich atrybutów i kontekstów sytuacyjnych byłoby przykładem zastosowania szumu niskiego prawdopodobieństwa, które byłyby zarazem elementami uwidaczniającymi znaczeniowy konflikt.

W tym tekście chciałem wskazać na realizacje i stojące za nimi praktyki kulturowe, które w moim przekonaniu dają się interpretować w duchu teorii informacji, pozosta-

wiając z niej głównie trzy pojęcia: informację, szum i sprzężenie zwrotne. Nie chodziło mi o ilościowy pomiar, lecz o wydobywanie jakości w odbiorze. Moje starania szły w stronę stworzenia klasyfikacji o zrozumiałych i komunikowalnych warunkach użycia. Wskazałem tu na trzy typy szumu, strukturalny (odnoszący się do budowy i negatywnej zmiany), epistemiczny (odnoszący się do wiedzy i przekonań) oraz selekcyjny (wynikający ze sterowania wyborem).

Roman Bromboszcz

Disturbances in Art Communication and Noise Possibilities in Visual Aspect of Human Life

In the text I make an approach to an aesthetics theory in which a main category is noise. For me this category is a synonym to a disturbance in process of human communication. My investigation is based on series of examples taken from history of art of last two centuries. In this text I scrutinize a field of image and works of such artists as Witosław Czerwonka, Józef Robakowski, Hollis Frampton and Bridget Riley.

I try to show artistic practice in the light of such categorisation in which are three types of noise: epistemic, structural and selective. All of these are negative aspect of information. Name of the first is driven from “episteme” and is relative to knowledge, the second one describes structure and the third is about selection based on probability. All together they describe a certain aspect of art, especially avantgarde movements, formal experiments and counter culture.

This kind of theory is inspired by cybernetics. In the frame of aesthetics of noise I try to adopt only three categories: information, noise and feedback. I do not measure capacity but relation between information and noise. My interest is in qualitative aspect of communication in art. I suggest that rules of noise appearance in situation of art values receiving are universal. Such strict conclusion rises from analysis of op-art, structural film and some of performance art examples.

Radosław Filip Muniak

Nasłuchujące oko. Twórczość radiowa Juana Muñoza

Chciałbym w jednej ze swoich rzeźb stworzyć dźwięk buczenia, który by się włączał tylko w nocy, gdy nikogo nie ma. Niech działa tylko w nocy, w momencie otwarcia drzwi praca przestanie buczeć¹.

Czy to będzie podobieństwo? Drewniana kukła przypominająca człowieka siedzi na postumencie z drewna. Wpatrzona w dwa obrazy (rysunki) na ścianie, przedstawiające czarno-białe wnętrza mieszkań, których drzwi wychodzą na rozświetlone korytarze, gdzie na wieszakach wiszą czyjeś ubrania. Drzwi są na wpół otwarte i zachęcają, by przez nie przejść (wyjść czy wejść?), odkryć (zobaczyć), co znajduje się w dalszej części mieszkań. Kukła podobnie do drzwi ma rozchylone usta i też czeka. Czeką na swojego brzuchomówcę, na swój głos. Puste miejsce obok niej na postumencie sugeruje, że czeka na coś jeszcze, na kogoś jeszcze.

Dobry wieczór. W ostatnim tygodniu mówiłem o psach i słuchaliśmy szczekania psów. Zasugerowałem, że ten dźwięk poprzez wiekowe powiązanie psów z człowiekiem, ma dość wiele wspólnego z językiem mówionym. Coś, ale co dokładnie?²

Powyższy opis odnosi się do pracy hiszpańskiego artysty Juana Muñoza pt. *Kukła brzuchomówcy patrząca na podwójne wnętrze* (1988–2001), cytat natomiast pochodzi z przedstawienia/ audycji radiowej *Will It Be a Likeness?*, którą w 1996 r. Muñoz przygotował wraz z Johnem Bergerem dla Theater am Turm (TAT) we Frankfurcie. Słowo mówione jako obraz. Czy to może być podobieństwo?

Wizje foniczne

Co chce przekazać nam, widzom, artysta, zestawiając ze sobą milczącą kukłę i obraz? Kukłę, która z założenia powinna mówić, bowiem specyfika (by nie użyć starodawnego i jakże już dziś niemodnego określenia 'istota') tego rodzaju lalek polega właśnie na mowie, na animacji werbalnej brzuchomówcy. Muñoz odbiera jej rację bytu, odbiera jej

¹ J. Muñoz, J. Lingwood, *A Conversation, September 1996*, [w katalogu wystawy w Palacio de Velázquez, MNCARS:] *Juan Muñoz, diálogos y monólogos/ Dialogues & Monologues*, Madrid 1996, s. 41.

² J. Berger, *Will It Be a Likeness*, [w katalogu wystawy w La Casa Encendida:] *Juan Muñoz, The Voice Alone*, red. J. Lingwood, B. Mari, Madrid 2005, s. 87.

życie ale poprzez obrazy, na które każe jej niemo, ‘jak żywej’ spoglądać, nadaje jej niepokojącą obecność. Obraz staje się jej mową, jej patrzenie naszym słuchem. Jednak czy słowo mówione może być obrazem? Nie na zasadzie opisu czy fokalizacji, ale obrazem *sui generis*?

Co powiedziałaś?

Nic nie powiedziałam.

Ty nigdy nic nie mówisz. Nigdy. Ale zawsze do tego wracasz³.

Codziennie, o dokładnie tych samych porach dnia i nocy BBC nadaje *Shipping News Forecast* w programie National Radio 4. Są to wiadomości dla marynarzy o warunkach pogodowych na morzu w poszczególnych punktach geograficznych wokół wysp brytyjskich. Informacje nadawane są w przerwach pomiędzy regularnymi programami, więc poza zawodowymi marynarzami (lub amatorami) słuchają ich także przypadkowi odbiorcy, dla których stanowią one foniczne tło lub punkt wyjścia do dumania o odległych zakątkach Wielkiej Brytanii. Wyobraźmy sobie, że jest środek nocy. Na wpół przytomni słyszymy z naszych ściszonych radioodbiorników, że w Tyne wieją wiatry z siłą dziewięć w skali Beauforta, że w Fisher jest słaba widoczność, a nad Dover naciąga sztorm. Nie znamy tych miejsc. Nazwy są równie egzotyczne, co Borneo lub Phuket. Co wyobrażamy sobie, siedząc w naszych ciemnych domach, opatuleni w koc, z kubkiem gorącej herbaty w ręku? Czy opisy (dźwięki) usłyszane w radiu nie stają się dla nas obrazami? Nie tylko ‘wywołują’ je ale same w sobie ‘są’ nimi?

Wróćmy jednak na chwilę do rzeźby Muñoza, która stanowić będzie metaobraz dla omawianych w tej pracy zależności pomiędzy słowem mówionym a obrazem, gdyż traktuje o kluczu do zrozumienia tej relacji – o obecności. W momencie ‘bycia oglądanymi’ pustka zobrazowanych pokoi zostaje nazwana i w tym sensie powołana do życia, nabiera obecności metaforycznej; zwyczajne przedmioty stają się istotne, a samą przestrzeń wypełnia wzrok kukły, ożywia ją, wszystko dookoła zaczyna coś opowiadać. Widz poprzez swoiste nasłuchiwanie wzrokowe czyni z tego sytuację foniczną. To, że oglądający ożywia sztukę, nie jest ani koncepcją nową, ani rewolucyjną, leży natomiast – co często przeoczone – u podstaw zjawiska obecności i tym samym nieobecności, bo jak ciemności i światła, nie można tych dwóch kategorii rozpatrywać z osobna. Przedstawienia pustych pokoi są umowne, przecież zawsze coś w nich – w gruncie rzeczy – się znajduje, zawsze coś ‘jest’: czy to stół, porzucone buty lub powoli umierająca roślina. Niemniej na poziomie symbolicznym odsyłają do nieobecności kogoś lub czegoś, opowiadają o tym *mise en abyme*. W tym ujęciu lalka poprzez szereg sposobów oddziaływania stanowi katalizator tychże opowieści, jest gotową strukturą, czekającą na ten ostateczny element, który zespoli wszystkie pozostałe. Elementem tym jest wzrok widza jako mowa. Płaskie przestrzenie, wyzbyte koloru zapraszają kukłę, by weszła do nich, zapełniła ich pustkę, lecz ona tylko

³ Fragment nagrania towarzyszący pracy Juana Muñoza, *Stuttering Piece* (1993).

patrzy. Jednakże to właśnie ten martwy wzrok stanowi wytrych do nich. Klucz natomiast jej nie-mowa. Lekko uśmiechnięta, piękna w swojej nieruchomości jest niedostępna dla nich, lecz staje się przewodnikiem dla widza, przedłużeniem jego patrzenia.

Praca nosi tytuł *Brzuchomówca patrzący na podwójne wnętrze*, ale przecież brzuchomówca jest nieobecny? Podstawową kategorią tego dzieła jest brak:

Dom jest tak smutny. Stoi, jak go zostawiono,
Ma kształt na miarę wygod ostatnich mieszkańców,
Jakby chciał ich odzyskać, ale, pozbawiony
Ludzi, których ucieszyć mógłby, wędnie w końcu;
Nie ma serca, by kradzież odłożyć na stronę

I powrócić do swego początku, tej śmiałej
Próby ujęcia rzeczy, jakimi być miały,
Całkowicie chybionej. Znać, co tu się działo:
Popatrz na te obrazy, te sztucce, ten mały
Taboret do pianina z nutami. Ten wazon⁴.

Rysunkom pokoi brakuje obecności ludzkiej, dla której zostały stworzone, koloru i realnej przestrzeni. Bez tego są zaledwie obrazem, fikcją. Dlatego zapraszają lalkę, bo ta, choć równie pozbawiona życia co one, ma przynajmniej obecność fizyczną i – co najważniejsze – potencjał głosu. Lecz ona nie wejdzie do tych pokoi. To my musimy za nią to zrobić, ona jest jedynie naszym wehikułem, indeksem mowy dla naszych oczu. Przez nią nasłuchujemy, co się dzieje w tych pokojach. Milcząca czeka na człowieka, by usiadł obok niej i tchnął w nią życie, dzięki animacji przypisanej jej gatunkowi – dał jej głos tak samo, jak ona nadaje głos naszemu wzrokowi. Obecność lalki konstituuje widz poprzez aktywny odbiór, tylko on może ją ożywić. Tytuł jest opisem sytuacji, która odbywa się poza ‘kadrem’ rzeźby; to widz jest brzuchomówcą, a ‘dwa wnętrza’, to rysunki pokoi i lalka. Jak pusty wazon w opuszczonym pokoju, którego nikt już nigdy nie wypełni kwiatami, lalka czeka na widza, by się nią zajął. Model percepcji prac Muñoza nie polega na pasywnym, głuchym oku, które otacza nieruchome figury, ale oku aktywnym, słuchającym (w sensie: czytającym), które w pełni angażuje się w to, co przedstawione na poziomie czystej subiektywności – niejako wchodzi w przedstawienie. Widzenie sztuki dla Muñoza równa się słuchaniu sztuki, gdyż podobnie jak ucho, a za nim reszta ciała, staje się całkowicie podległe muzyce, tak samo według niego powinno działać oko. Wiele prac rzeźbiarskich tego artysty wymusza na widzu inny rodzaj partycypacji, wymaga śledzenia wizualnego rytmu, przejść; wsłuchania się w to, co ‘wykonuje’ rzeźba. W tym sensie stanowią głos, niczym głos w radiu, zarazem dopełniający jak i konstruujący wizualizację.

A teraz odwróćmy tę relację. Niech rzeźba będzie mową, niech to ona nas ożywi, nada nam obraz, tak jak my wcześniej nadaliśmy jej go poprzez język naszego wzroku.

⁴ P. Larkin, *Dom jest tak smutny/Home is so Sad*, w: *idem, Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław 2008.

Muñoz pisał, że brzechomówstwo jest formą polifonii, ja dodałbym: fonicznej anamorfozy. Kukła mówi nie własnym głosem, wiemy przecież, że jest to głos z zewnątrz, głos brzechomowcy, ale w jakiś sposób utożsamiamy go *sensu stricte* z samą kukłą. W tym ujęciu całe doświadczenie (zarówno na poziomie widza/ oglądającego jak i aktora) staje się polifoniczne, głos jakby się rozwidła, duplikuje a nawet multiplikuje poprzez to, że staje się też naszym głosem – źródłem, przyczyną i konsekwencją uchwyconego przez nas obrazu:

Kukła, która porusza swoimi ustami, jest obrazem w lustrze. Prawda, że zniekształconym, lecz niemniej odbiciem. Najgłębszym ze wszystkich uczuć jest obcość, a paplająca kukła jest podwójnie wyobcowana, gdyż wszystko to, co ją ukształtowało i powoduje, że istnieje, od początku jest dla niej obce⁵.

Adrian Searle – wieloletni przyjaciel Muñoz – pisze, że jednym z najbardziej wstrząsających doświadczeń dla tego artysty był wywiad, który przeprowadził z nim dla BBC Radio 3 w ramach audycji *Third Ear*. Rozmowa odbywała się na odległość, Searle siedział w studiu BBC w Londynie, a Muñoz w Rzymie, choć słuchacze mieli myśleć, że odbywa się to na żywo w jednym miejscu:

Juan Muñoz: [...] Ale doświadczenie obecności jest... jest odbiciem, swojej własnej nieobecności. Nie pamiętam, bym kiedykolwiek potrafił przedstawić obecną/ obecność, tak samo jak nie potrafiłbym przedstawić śmierci – te dwie rzeczy są poza możliwościami sztuki. Więc jedyny sposób, by nawiązać do jednej z nich, jest poprzez sobowtóra, poprzez przeciwieństwo, przez to, co się już wydarzyło lub się dopiero wydarzy, poprzez nieobecność konkretnego momentu bycia tu i teraz.

Adrian Searle: Uderzające jest to, że właściwie w tym momencie jesteście w bardzo ciekawym położeniu – sami, w szklanych budkach, w pustych pokojach, rozmawiający ze sobą. Ty w Rzymie, ja w Londynie, zastanawiam się, czy twoja obecność i w tym samym czasie twoja nieobecność jest w jakiś sposób zawarta w metaforze warunków, w których rozmawiamy.

Juan Muñoz: Wydaje mi się, że warunki tego wywiadu są tak blisko powiązane z moimi pracami, że jestem zaskoczony – czuję się, jakbym w tym momencie tworzył rzeźbę z samego siebie przebywającego w tej szklanej budce. Wyraźnie widzę, że zamiarem moich prac z ostatnich kilku lat była próba przedstawienia ludzkiej postaci w pustym pokoju. Samotnego mężczyznę, samotną kobietę w swoich własnych pokojach lub pokoju kogoś obcego, czujących się niepewnie, będąc tam. I mam wrażenie, że ten czas spędzony przed mikrofonem zawiera poczucie bycia samemu w pokoju, może mówiącym do siebie. Myślę, że stanowi to lustrzane odbicie prac, które staram się robić⁶.

Tylko człowiek może nazwać brak, w tym sensie – bez względu na to, jak absurdalne by to nie zabrzmiało – powołać go do życia. Kukła brzechomowcy nakazuje nam rozmawiać samym ze sobą, jak Muñoz uwięziony w szklanej budce podczas wywiadu. Wyciąga z nas głos, i w tym też sensie medium radia wyciąga z nas obrazy. W jej skra-

⁵ J. Muñoz, *Ventriloquism is a Form of Polyphony*, w: *idem, Writings/ Escritos*, red. A. Searle, Barcelona 2009, s. 100.

⁶ A. Searle, *Misdirection: Juan Muñoz and Third Ear*, w: *Juan Muñoz, op.cit.*, s. 126.

dzionej mowie odnajdujemy odbicie naszego głosu, w jego martwym obrazie, obraz nas samych. Kukła uzurpuje sobie widza, to z niego czyni widowisko, przekształca go w obraz. Brzuchomówca (tak samo jako widz) nie użyzca swojego głosu kukle, ona go mu wydzie-
ra. Obraz zamienia się w czystą mowę.

Złudzenia optyczne w radiu

Tak jak Muñoz wykorzystuje pewne foniczne właściwości oka w swojej twórczości (wizualnej) rzeźbiarskiej, tak samo wykorzystuje wizualne właściwości ucha w swojej twórczości (fonicznej) radiowej. W projekcie *Building for Music* (1993) np. opisuje różne ważne XX-wieczne filharmonie, skupiając się na architekturze tych miejsc i na tym, jak poszczególne rozwiązania architektoniczne wpływają na akustykę. Temat ściśle powiązany z rozwojem radia *per se*: różne modele audytoriów, związki pomiędzy wykonawcami a publicznością i wpływ architektury na kompozycje muzyczne. Muñoz bada problemy wpisane w istotę słuchania i porównuje je z fenomenem widzenia. Mamy tu zatem opis dźwiękowy (słowo), które opisują wygląd zewnętrzny budynków przeznaczonych dla słuchania muzyki. Wizualne doświadczenia architektury, prezentowane w następujących po sobie sekwencjach narracyjnych, artysta łączy z różnorodnymi efektami recepcji światła przez oko poprzez opis elementów architektonicznych takich jak konfuzja wywołana złamaniem perspektywy, efektem oddalenia, zniekształcenia widzenia poprzez lustra i jaki wpływ te efekty mają na słyszalność muzyki. Dodatkowego wymiaru nadaje tej audycji fakt, że Muñoz skupia się na jednej konkretnej filharmonii, mianowicie Konzerthalle w Arnheim, która nie istnieje, bo została zburzona w czasie wojny. Opis rozpoczyna się od słów: „Dzisiejsza audycja jest nadawana w trakcie zbliżania się do pustego placu, który kiedyś był Konzerthalle”⁷.

Nie możemy zobaczyć tego, co słyszymy, bo jest to tylko głos w radiu, ale również dlatego (a może przede wszystkim dlatego), że to, co opisywane, już nie istnieje. Sam opisujący (który jest tylko głosem, dźwiękiem) nie widzi tego, co opisuje. A jednak powstają pewne obrazy, zarówno w nas odbiorcach jak i w mówiącym. Narrator nigdy nie dociera do miejsca, w którym stała filharmonia w Arnheim („w trakcie zbliżania się do miejsca...”), kończy audycję, zanim tam dochodzi. Co więcej, sam opis tego budynku przywołany jest tylko pośrednio poprzez przytoczenie słów jego architekta Johana Altena, gdy przedstawiał jeszcze nie zrealizowany projekt Radzie Miasta w 1939 r. Ani prowadzący audycję (narrator), ani bohater audycji (Alten) w trakcie mówienia nie widzi budynku, lecz poprzez ich opisy – bezpośredni Muñoz (który jest narratorem) i pośredni Altena, który w tym sensie stanowi nie tyle bohatera tej audycji, ile metonimię samego budynku – słuchacz wydobywa obraz Konzerthalle w Arnheim. Każdy zatem z obrazów stworzonych przez te opisy (Muñoza, Altena i nasz) jest inny, ale każdy odnosi się

⁷ J. Muñoz, *Building for Music*, w: *idem, Writings/ Escritos...*, s. 228.

do tego samego. Oczywiście, nie jest chyba już tajemnicą, że ani Alten, ani jego filharmonia nie istniały, stanowią wymysł narratora, artysty Juana Muñoza. Głos w radiu staje się obrazem w radiu.

Każdy motyl ma swoje własne milczenie. Gdyż czasem dźwięk jest łatwiej uchwycić jako milczenie, tak jak obecność, wizualna obecność, jest czasem bardziej właściwie uchwycona przez zniknięcie⁸.

Co to znaczy wywołać obraz dźwiękiem? I odwrotnie: co to znaczy wywołać dźwięk obrazem? Zapewne łatwiej byłoby odpowiedzieć na pytanie, czy można obrazować dźwiękiem, ale czy jest to tym samym? Obraz jako dźwięk, gdzie nie jest on tylko materiałem w rękach artysty, ale stanowi o samym obrazie – nie tylko kategorię jego formowania, lecz przede wszystkim bytowania. Znane są różnorakie instalacje kształtujące (rzeźbiące) fonosferę, warto tu np. przywołać twórczość Billa Fontany⁹, który zresztą sam swoje prace nazywa ‘dźwiękowymi rzeźbami’ (*sound sculptures*) lub ‘sposobami słuchania świata’ albo też sam dźwięk definiuje jako ‘*volumes of space*’¹⁰. Fontana pracuje z odgłosami miejsca lub miejsc jako bazą dla swoich kompozycji, które łączą odbiorcę z daną przestrzenią poprzez ślady foniczne. Miejsca te często same w sobie już mają silny ‘wydźwięk’ kulturowy lub historyczny i stanowią swoiste kotwice dla pamięci kolektywnej. Szczególnie poruszającym przykładem rzeźbienia przestrzeni poprzez dźwięk była praca Fontany *Odległe pociągi* (*Entfernte Züge*, 1984), poprzez którą chciał reaktywować „przestrzeń nawiedzoną przez dźwięki i akustyczne wspomnienia”¹¹, pusty plac w środku Berlina, na którym przed wojną znajdował się jeden z największych dworców kolejowych Europy – Anhalter Bahnhof. Dokonał tego, umieszczając pod ziemią tych ruin głośniki: ukryte przed oczami przechodniów, odtwarzały nagranie dźwięków dworca głównego w Kolonii. Wyrzeźbiona fonosfera działała tak, że dźwięki przywoływały ducha zbombardowanego w czasie wojny dworca kolejowego, urzeczywistniały jego wizję akustyczną na opuszczonym placu. „Była to bardzo emocjonująca sytuacja, gdyż w 1984 r. nadal żyło wielu ludzi, którzy mieli wspomnienia z tego miejsca”¹².

Podobny efekt jest uzyskiwany poprzez radio. Dźwięk jako głos nawiedza naszą przestrzeń, w tym sensie deformuje ją, narzuca jej wygenerowany przez siebie obraz. Nie bez powodu na początku tego tekstu skupiłem się na okolicznościach słuchania *Shipping News Forecast*. Ten koc, ta herbata czyni z tego, co słyszane w głośnikach rodzaj *mise en scene*. Radio jest wyjątkowym medium z wielu powodów, lecz przede wszystkim dla-

⁸ J. Berger, *Will It Be a Likeness...*, s. 87.

⁹ Zob. [on-line:] <http://www.resoundings.org/>.

¹⁰ Pozwoliłem sobie nie tłumaczyć tego terminu, bo nie sposób oddać w języku polskim wieloznaczności użytego przez Fontanę terminu *volumes of space*, który zarówno (lub równocześnie) może znaczyć: ‘objętość przestrzeni’, ‘głośność przestrzeni’, ale także ‘tomy przestrzeni’ czy ‘masę przestrzeni’.

¹¹ Zob. *In Conversation: Bill Fontana and Ben Borthwick*, w: *The Hothaus Papers: Perspectives and Paradigms in Media Arts*, red. J. Gibbons, K. Winwood, Birmingham 2006.

¹² *The Hothaus Papers...*, s. 141.

tego, że jak żadne inne stymuluje wizualną wyobraźnię. Słuchający może płynnie przechodzić z uważnego do przygodnego słuchania, jednocześnie nie tracąc swojego ‘rytmu wyobrażania’ (wizualizowania) – biegu swoich wizualnych skojarzeń. Oczywiście sztuki wizualne też mogą działać na widza jako tło, ale różnica polega na nadmiernej dosłowności naszych wyobrażeń, którą zakładają przekazy obrazowe. Warto tu przytoczyć koncepcję radia Glenna Goulda jako kreatywnego medium, ‘radia jako muzyki’¹³ lub po prostu obrazu. Urzeczywistnienie tego pomysłu polegało na emisji trzech audycji radiowych – monologów samego Goulda, w których opisuje on odległe miejsca. Specyfika tych audycji polegała na tym, że pianista zmieniał swój głos, manipulował jego dźwiękiem tak, by brzmieć jak dwie, trzy, a czasem nawet cztery odrębne osoby (przykładowo w pierwszej audycji nazwał to trio-sonatą)¹⁴. Wywoływało to dziwne schizofreniczne wprost oszołomienie, kakofonię, którą podkreślał dodatkowo muzyką wplecioną pomiędzy poszczególne postacie. Gould zwykł mawiać, że w radiu znajduje się bardzo silny czynnik wizualny i że do głosu ludzkiego traktowanego jako element faktury powinno się podchodzić w sposób muzyczny. Podobną ideę głosił współtwórca *Building for Music*, przyjaciel i szwagier Muñoz, Alberto Iglesias:

Jest taki pogląd, który sięga daleko wstecz w czasie i który bywa uważany za rodzaj fantazji, że muzyka wywodzi się z imitacji języka mówionego – imitacji lub przepływu jego intonacji, a nawet syntaksy. Janaček, który wykonał dogłębne badania wpływu głosu na mowę, wierzył, że stanowią źródło melodii. W moim ujęciu głosu zdecydowałem się wejść w wymiar, w którym każde frazy mówione śpiewają i ukazują się jako wyrażenia muzyczne. W przypadku Juana [Muñoza] nie jestem zupełnie pewien, co pociągało go w tym doświadczeniu, ale w tym czasie [kiedy nagrywał z Iglesiasem różnego typu fragmenty wypowiedzi i wiersze] dał mi w prezencie mały rysunek ucha...¹⁵

Wyzwaniem dla opisu radiowego, dla głosu jest tak uchwycić i zrekonstruować obraz w słowie, że staje się on nową formą, równocześnie wielowymiarową i holistyczną. Trzeba zbudować pomost między wewnętrznym a zewnętrznym okiem, dokonać translacji języka wizualnego na werbalny. Istnieje bowiem możliwość przekładu rytmu i harmonii w muzyce na obraz.

Takie też były założenia artystyczne projektu Muñoz *A Man in a Room, Gambling*, który powstał w 1997 r., we współpracy z Gavinem Bryarsem i jego orkiestrą kameralną The Gavin Bryars Ensemble. Idea tego przedsięwzięcia miała polegać na tym, że Juan Muñoz codziennie przez tydzień, o tej samej porze czytałby na żywo pięciominutowe

¹³ Zob. G. Gould, *Radio as Music: Conversation with John Jessop*, w: *The Glenn Gould Reader*, red. T. Page, A.A. Knopf, New York 1984.

¹⁴ Pierwsza audycja nosiła nazwę *Idea Północy* (*The Idea of North*) i była emitowana w 1967 r. przez CBC. Pozostałe dwie to *The Latecomers* (1969) i *The Quiet in the Land* (1977). Całość składa się na ‘Trylogię Samotności’, jak ją nazywał Gould, podkreślając, że audycje te są ‘najbliższe jakiegokolwiek wypowiedzi autobiograficznej’, jakiej się dopuścił.

¹⁵ A. Iglesias, *On Building for Music*, w: *Juan Muñoz, The Voice Alone...*, s. 77.

teksty, inspirowane książką S.W. Erdnase'a *The Expert at the Card Table*, opisującej sztuczki karciane. Audycja miała być transmitowana kilka minut po północy przed *Shipping News Forecast* w BBC Radio¹⁶. Sztuczki karciane polegają na oszukaniu oka. Magik lub hazardzista (bo ciekawe, że sztuczki te należą do praktyk obu tych 'profesji') musi poprzez szybkie i skomplikowane ruchy zmylić widza; wmówić mu poprzez swoją zręczność i manipulację optyczną, że ten widzi coś zupełnie innego, niż mu się wydaje. Juan Muñoz chciał tego dokonać poprzez radio. Audycje te miały wytłumaczyć sztuczki karciane, zdemistyfikować je tak, aby każdy słuchacz mógł sam je wykonać. W tym sensie stanowiły instrukcje złudzenia optycznego bez angażowania wzroku. W każdym odcinku bowiem, z techniczną precyzją artysta tłumaczył krok po kroku, jak wykonać poszczególne sztuczki. Nagranie zawsze trwało dokładnie pięć minut, z podkładem muzycznym Bryarsa, którego orkiestra grała delikatny motyw muzyczny, stanowiąc tło rytmiczne słów Muñoz'a i słuchaczy. Same tłumaczenia sztuczek były niezwykle skomplikowane, przypominały raczej formuły chemiczne czy przepisy kulinarne. Praca z założenia była absurdalna, gdyż chciano zrekonstruować doświadczenie *sensu stricte* wizualne, poprzez opis werbalny. Dlatego treść tej audycji była nieistotna, oczywistym dla Muñoz'a musiał być fakt, że nikt nie będzie w stanie dokładnie śledzić tego, co opisuje, nie mówiąc już o wykonaniu danej sztuczki:

Zegnijcie je wzdłuż linii karty... Teraz połóżcie je twarzą do dołu na stole, jedna obok drugiej... wybierzcie jedną kartę, niech to nie będzie as... teraz, używając swojego prawego kciuka i palca środkowego, podnieście ją, trzymając za końce, wzdłuż linii karty... przenieście ją delikatnie wzdłuż linii karty i trochę w prawo. Teraz bez puszczenia karty, połóżcie ją dokładnie nad asem... czy wiecie, gdzie on się znajduje?¹⁷

Dlaczego zatem zdecydował się na ten projekt? Myślę, że chciał osiągnąć podobny efekt (klimat), co poprzedzający ten program *Shipping News Forecast*, czyli wytworzyć pewnego rodzaju fonosferę wokół słuchającego, rzeźbę dźwiękiem i słowem, ale także ukazać to, co często stanowi temat jego rzeźb – nieobecność. Brak stymulacji obrazowej towarzyszący tym audycjom jest bolesny, podobnie jak milczenie kukły brzuchomówcy z opisywanej wcześniej pracy, ale tak samo jak w tamtej rzeźbie stanowi on pewne wyzwanie dla widza/ słuchającego, tak i tutaj zmusza do swoistego nastrojenia percepcji. W *Kukle brzuchomówcy patrzącej na podwójne wnętrze*, widz miał za zadanie nasłuchiwać okiem, tak tu musi oddać głosowi w radiu obrazy – obrazować uchem.

¹⁶ Niestety, z przyczyn niezależnych od artysty, BBC w pewnym momencie wycofało się z tego projektu i tym samym nie doszedł on nigdy do skutku w takiej formie. Artyści zatem zdecydowali się nagrać audycje w studiu, której można by było słuchać jako całości, wydano bowiem płytę z tym nagraniem, różne stacje radiowe mogłyby ją emitować, zgodnie z pierwotnym założeniem w odcinkach. W rezultacie pierwszy raz zaprezentowano tę audycję w kanadyjskim radiu, ale od tego czasu wiele europejskich stacji również ją sporadycznie transmituje.

¹⁷ J. Muñoz, *A Man in a Room Gambling*, w: Juan Muñoz, *The Voice Alone...*, s. 47.

Sufler, czyli głos bez kompasu

Muñoz zawsze lubił powtarzać, że fascynuje go iluzja, kreowanie sytuacji przypominających występ magika. Intrygowało go znikanie, zaplecze widzialności, jej mechanika i możliwość przekraczania jednostronności obrazu, wrywania widza ze swoich przyzwyczajęń percepcyjnych. Dlatego twórczość radiowa tego artysty tak silnie jest powiązana ze sferą obrazową i odwrotnie. *Will It Be a Likeness* stanowi swoistą syntezę obu tych strategii artystycznych. Jak już wspominałem, była to audycja radiowa/ *performance*. Z założenia bowiem przedstawienie, który odbyło się we Frankfurcie, równocześnie transmitowane było w radiu. Słuchacze radiowi nie widzieli tego, co działo się na scenie i konsekwentnie widzowie nie słyszeli tego, co nadawano w radiu. Przedstawienie składało się z monologu Bergera, który, siedząc przy stoliku z mikrofonem na podwyższeniu, prowadził audycję radiową. Przed nim Muñoz w przebraniu magika poustawiał na krzesłach trzy piękne kobiety, manipulując ich ciałami niczym manekinami. Słuchacze radiowi słyszeli tylko głos Bergera i dźwięki tego, co odbywa się na scenie. Szczególnie ważnym momentem dla zrozumienia tej pracy była sztuczka magiczna, którą wykonywał Muñoz, powodując, że kobiety zniknęły. Był to moment ‘niepostrzegalny’ dla słuchaczy radiowych, którzy pozbawieni są poziomu wizualnego tego przedstawienia. Tekst Bergera rozpoczyna się od słów:

W zeszłym tygodniu uznałem, że pies jest jedynym zwierzęciem, które ma historyczne poczucie czasu, ale nigdy nie może stać się historycznym czynnikiem. Cierpi historię, ale nigdy nie może na nią wpływać. I wtedy razem oglądaliśmy sławny obraz Goi na ten temat. I uznaliśmy, że lepiej się ogląda obrazy w radiu, niż w telewizji. Na ekranie telewizyjnym nic nigdy nie jest w bezruchu i ten ruch zatrzymuje obraz przed byciem obrazem. Tudzież w radiu nic nie widzimy, ale możemy słuchać milczenia. A każdy obraz ma swoje milczenie¹⁸.

Efekt, który chciał osiągnąć Muñoz, polegał zatem na tym, by pokazać znikanie poprzez ‘dźwięk milczenia’. Efekt możliwy do osiągnięcia tylko, jeżeli zestawia się ze sobą dwa poziomy percepcji – wizualny i foniczny – równocześnie. Naturalnie można by zarzucić Muñozowi, że wcale mu się to nie udało, gdyż w trakcie tego występu ci przed radiem nie wiedzieli, co się odbywa na scenie, tym samym milczenie/ znikanie nie wydarzyło się równocześnie – były to po prostu dwa oddzielne dzieła. Myślę jednak, że przeznaczeniem tej pracy była właśnie audycja radiowa, a *performance* stanowił jedynie podkładkę dla tego, by owo milczenie/ znikanie naprawdę miało miejsce. Publiczność przy scenie, w znaczeniu świadków znikania potraktowana została przedmiotowo. Jak lalki czy kukły z jego prac rzeźbiarskich, kiedy to dopiero uczestnictwo ‘właściwego widza’ (tutaj chodziło o słuchacza radiowego) dopełnia ich sens. Od początku celem było milczenie, ale poparte obrazem, którego widzenie stanowiło (jak kukła brzuch-

¹⁸ J. Berger, *Will It Be a Likeness...*, 87.

mówcy) wehikuł dla słyszenia. Pamiętajmy bowiem, że pokój staje się pusty dopiero poprzez bycie oglądanym.

W jednej ze swoich rzeźb pt. *Sufler* (1988) Muñoz ukazuje scenę teatralną pokrytą wzorem, przypominającym op-artowski obraz. Na końcu sceny, przy ścianie leży porzucony bębenek, *vis à vis* którego ustawiona jest budka suflera, w której tyłem do widza (tak, że oglądający widzi tylko wystające nogi) stoi karzeł. Na scenie nie ma aktorów, tylko instrument muzyczny, więc komu miałby odpowiadać sufler? Może temu bębnekowi? Rzeźba ta przypomina *Kukłę brzuchomówcy*, bo i tu brakuje głosu, tyle że tu nie ma dźwięku muzyki. Bębenek czeka na swojego brzuchomówcę, na muzyka, który weźmie go w ręce i zacznie na nim grać. Ale co robi w tym wszystkim sufler? Jaka miała być jego rola?

Jest wioska. Kurdyjska górská wioska we wschodniej Anatolii. Pewnej nocy przybywa do niej wilk, zabija wiele kurczaków i zagryza owcę. Następnego ranka wszyscy opuszczają wioskę, mężczyźni z karabinami, kobiety z psami, a dzieci z kijami. Nie jest to pierwszy raz, gdy coś takiego się zdarzyło, mieszkańcy wioski wiedzą, co robić. Okrążają wilka. Powoli koła się zamyka, staje się coraz mniejsze, z wilkiem uwięzionym w środku. Aż w końcu nie jest większe od małego pokoju. Psy warczą, mężczyźni celują z karabinów. Koniec jest bliski. Więc co robią? Poczekajcie! Zawijają sznurek wokół szyi wilka, na końcu którego jest dzwonek. Odchodzą i wypuszczają wilka na wolność¹⁹.

Sufler patrzy. To jest jego zadanie, podobnie jak kukła brzuchomówcy, jego wzrok stanowi ślad dla naszego słuchania. Na bębunku nikt nie musi grać, byśmy słyszeli jego dźwięk. Muzyka, optycznie wpisana jest we wzór podłogi na scenie. Praca staje się dźwięczna, choć milczy, co więcej – to właśnie poprzez to milczenie słyszymy ją. Tak jak w *Will It Be a Likeness* więcej widzieli słuchacze radiowi, bo mogli zobaczyć milczenie. Doświadczyć obecności braku.

W pracy *Wiele bębenków* (1994) za metalowym parawanem, podziurkowanym tak, by był półprzezroczysty, Muñoz umieścił pięć bębenków. Ukrycie tych instrumentów za ekranem stanowiącym barierę optyczną powoduje, że stają się one głośnie, jakby ich dźwięk przeistoczył się w ten ekran, w obraz. Odbiór słuchacz radiowy ma ograniczony do głosu Bergera, który – warto dodać – nawet nie opisuje tego, co dzieje się na scenie, słuchacz jako jedyny może doświadczyć jednak prawdziwego zniknięcia tych trzech kobiet. Dla widza bowiem stanowi to jedynie sztuczkę, złudzenie optyczne, dla słuchacza natomiast – który nawet nie wie, że coś takiego się odbywa – autentyczne zniknięcie.

Prace radiowe Muñoz stanowią dopełnienie jego twórczości rzeźbiarskiej, choć wykorzystywały inne medium i angażowały inne zmysły, mówiły o tym samym. Były próbą uchwycenia braku jako jednej z naczelnych kategorii współczesności. Nasza kultura tak silnie zdominowana przez obraz, podszyta jest bolesnym niedosytem, pragnieniem prawdziwej obecności. Muñoz naświetlał ten dylemat poprzez próby przekroczenia dychoto-

¹⁹ *Ibid.*, s. 91.

mii pomiędzy dźwiękiem i obrazem, pomiędzy wrażliwością zmysłu ucha i oka. Tworzył wizje foniczne, które kazały zastanowić się nad tym, co to dokładnie znaczy 'wyglądać' (w sensie platońskim), pojawiać się. Starał się zwrócić człowiekowi prawdziwy obraz, ten niebezpieśedni, pełen niedomówień i głębi; zwrócić mu, nam moc wyobraźni.

Orkiestra nie jest ukryta. Nie jest prawdą, że będą grali na swoich instrumentach w tym zniesieniu przestrzeni, które wy nazywacie piwnicą. Jej proporcje są identyczne do górnej części i wiem, że w ten sposób dźwięk będzie wznosił się do publiczności. Publiczność niewidzialna dla muzyków i muzycy niewidzialni dla publiczności. Lecz wiem, że dźwięk będzie się wznosił. I nabierze nierzeczywistej czystości, widmowej obecności...²⁰.

Radosław Filip Muniak

The Listening Eye. Radio Works of Juan Muñoz

In this article the author tries to analyze the radio works of Spanish sculptor Juan Muñoz in the context of relations between image and voice. How do these co-relations affect one another and change the way look and hear? The text begins by trying to connect Muñoz's radio works with his sculptures (images) through the analogy of the ventriloquist dummy, who is in this sense an image and doesn't have a voice but has the potential to speak, whereas the voice in the radio allows the listener to imagine (image) through a voice he can only hear but never see. Both (radio and dummy) 'come alive' through an active participation of the viewer. The radio listener is confronted with an absence – an idea crucial to Muñoz's sculpture – (lack of seeing), which he has to explore (in a way conjure up) and fulfill through listening, the same way the viewer has to listen to the sculptures, through his eyes. The images give voice to that what is represented, the same way as the voice in radio gives image to that what is spoken. The text explores the connotations of three radio works by Muñoz: *Building for Music*, *Will It Be a Likeness* and *A Man in a Room Gambling*, how they effect the listener on a visual level, how they force him to become an active listener (activate his imagination) just as his sculptures force the viewer to be an active onlooker. All this in contextualized through investigations into the contemporary phenomena of sound sculptures (Bill Fontana) and Glenn Gould's theory 'Radio as music' in connection to the impact or rather forming qualities of art on the senses.

²⁰ J. Muñoz, *Building for Music*, w: *idem, Writings/Escritos...*, s. 234.

Agata Skórzyńska

Jak działać dźwiękami? Komunikacja muzyczna w perspektywie performatywnej

Koncert morski

Części koncertu: uwertura – *pausa generale* – *fuga* – *passacaglia arioso* – *cantabile* – *con fuoco* – *finale*.

Na piasku ustawia się krzesła – kilkaset krzeseł w regularnych odstępach i szeregach – pierwsze rzędy stopniowo zanurzają się w morze – publiczność zajmuje miejsca – tworzy się zwarta masa siedzących ludzi – teraz niezwykle dokładnie wyrównuje się rzędy i szeregi – przestawia i przesuwają krzesła – przesadza ludzi – prostuje – dopasowuje [...]

Motorówka przywozi dyrygenta w pełnym uniformie frakowym do podestu daleko w morzu – dyrygent wchodzi po schodkach zalewanych – falami – staje przed pulpitem – twarzą do morza – podnosi ręce – rozpoczyna się koncert morski – karnie uformowany czworobok audytorium zalewany falami [...]

[...] dyrygent podnosi wysoko lewą rękę – z daleka samym brzegiem zbliża się z szaloną szybkością motocykl – przelatuje między publicznością [...] za nim drugi – trzeci – czwarty – piąty – fuga motocykli – dyrygent podnosi prawą rękę – z drugiej strony zaczyna zbliżać się ogromny traktor – huk motocykli – ociężały warkot traktora – bryzgi wody – miarowe uderzenia spienionych fal [...].

Tadeusz Kantor, *Panoramiczny happening morski*¹

Jak działać dźwiękami? To pytanie jest, rzecz jasna, tylko prostą parafrazą tytułu znanej pracy Johna L. Austina, która zapoczątkowała nowy nurt filozofii analitycznej i ugruntowała w XX-wiecznej humanistyce pozycję perspektywy pragmatycznej w teorii języka². Propozycja Austina i kontynuatorów jego myśli (w tym przede wszystkim Johna R. Searla, we wczesnych pracach rozwijającego teorię aktów mowy swego nauczyciela)³ spowodowała rozwój badań nad tą warstwą języka, którą stanowi jego użycie – nad mową. Przyczyniła się jednocześnie do upowszechnienia poglądów na temat kontekstowego, intencjonalnego, ale nade wszystko sprawczego charakteru wypowiedzi formułowanych w języku. Dzisiaj teorię performatywów lub aktów mowy przywołuje się chętnie jako jedno ze źródeł performatywizmu – nurtu interdyscyplinarnych badań nad różnymi zjawiskami życia społecznego i kultury, w ramach których zwraca się uwagę właśnie na sprawczy charakter podmiotu biorącego udział w określonych praktykach kultu-

¹ T. Kantor, *Panoramiczny happening morski*, w: *idem, Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 293–294.

² J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

³ J.R. Searle, *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.

rowych oraz na komunikacyjny i estetyczny charakter tych praktyk wówczas, gdy kierowane są do innych. Performatywizm zwraca zatem uwagę w pierwszym rzędzie na sytuacyjny kontekst ludzkiej aktywności, werbalnej i pozawerbalnej, kierowanej do innych i nastawionej na ich reakcję. Po drugie, koncentruje się na estetycznych (w tym przede wszystkim teatralnych czy widowiskowych, ale także plastycznych czy muzycznych) aspektach sytuacji międzyludzkich. Po trzecie, jest ze względu na swe źródła typem badań nad komunikacją. W tej perspektywie bowiem nie tylko komunikacja między ludźmi, nie tylko język, którym się posługują, ale nawet ich tożsamość powoływana jest do życia w nieustannie ponawianym wysiłku tworzenia, o czym, odwołując się do językowej konstrukcji płci biologicznej i kulturowej, przekonywała nas choćby Judith Butler⁴. W znanej pracy innej badaczki, Sherry Turkle, podobny koncept wyrażał sposoby rekonstruowania i modyfikowania tożsamości w praktykach medialnych⁵.

Perspektywa ta popularyzuje się coraz bardziej również na polskim gruncie badawczym, sytuując się w poprzek tradycyjnych podziałów dyscyplinarnych i teorii⁶. Choć bywa interpretowana w kategoriach „zwrotu” teoretycznego, porównywalnego do zwrotu lingwistycznego czy narratystycznego, jest raczej ich kontynuacją, niż próbą ponownego, radykalnego zrewoltowania dyskursu humanistyki⁷. Można przy tym wskazać na dwa najważniejsze kierunki, które w jej ramach bywają realizowane. Pierwszy z nich, o proveniencji antropologicznej, socjologicznej i teatrologicznej, prowadzi do badania rozmaitych praktyk kulturowych ze względu na ich widowiskowy charakter, odsyłając nas do takich znaczeń terminu *performance*, jak przedstawienie, wykonanie, występ czy popis⁸. Wystarczy podać tu za przykład badania proponowane w ramach antropologii widowisk m.in. przez Leszka Kolankiewicza, które wskazują na bardzo istotny moment, kiedy XX-wieczna humanistyka zaczęła wyciągać poznawcze konsekwencje ze znanego kulturowego toposu *Theatrum Mundi*, jak choćby w propozycjach Ervinga Goffmana,

⁴ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

⁵ S. Turkle, *Life on the Screen. Identity In the Age of Internet*, London 1997, s. 29–50.

⁶ Por. np.: A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 34–47.

⁷ Por. E. Domańska, „Zwrot per formatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

⁸ Do socjologicznych źródeł performatywizmu można zaliczyć tradycję psychologii społecznej, interakcjonizmu symbolicznego czy teorii ról, najbardziej wpływowa i najczęściej wspominana jest tu jednak koncepcja występu, układów ramowych czy interakcji strategicznej Ervinga Goffmana. Wśród źródeł antropologicznych wymienia się najczęściej koncepcję dramatów społecznych Victora Turnera, bogate zestawienie inspiracji teoretycznych performatywizmu w tej linii daje zaś w swoim podręczniku do studiów performatywnych jako dyscypliny akademickiej Richard Schechner: por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006 oraz: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000 oraz *idem, Frame analysis. An Essays of Experience*, New York 1974, oraz: V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

Erica Berne'a, Milтона Singera, Victora Turnera, a współcześnie przede wszystkim Michaela Kirby'ego czy Richarda Schechnera⁹.

Drugi, ze względu na przedmiot niniejszego szkicu znacznie ważniejszy, można określić umownie „lingwistycznym nurtem w ramach studiów performatywnych”, a bierze swój początek właśnie w koncepcji performatywów lub aktów mowy Austina. Referując w największym skrócie poglądy brytyjskiego filozofa analitycznego, należy przypomnieć, że dokonał on rozróżnienia form wypowiedzi zachodzących w codziennych użyciach języka, najpierw na konstatywne i performatywne, by później, komplikując nieco ten binarny podział, charakteryzować lokucyjne (mające znaczenie opisy stanów rzeczy), illokucyjne (mające konwencjonalną moc prośby, nakazu, pytania) oraz prelokucyjne (wypowiedzi sprawcze, które nie opisują, lecz powołują do życia stany rzeczy) własności mowy¹⁰. Te ostatnie, nazywane również wypowiedziami performatywnymi, pozwoliły uchwycić ten aspekt języka, w którym podmiot mówiący za sprawą wypowiedzi dokonuje przeobrażeń w obrębie rzeczywistości pozajęzykowej. W odniesieniu do performatywów unieważnieniu ulega rozstrzygnięcie o prawdzie lub fałszu, istotna staje się zaś fortunność tych aktów w określonym, sytuacyjnym kontekście wypowiedzania.

Wróćmy jednak do tytułowego pytania. Przyświeca mu intencja, aby, odwołując się do ujęcia performatywnego, przyrzeć się z tych perspektyw zupełnie innemu typowi komunikacji. Chodzi o komunikację muzyczną, dokonującą się za sprawą innego „języka”, artykułowaną w innym kodzie – w dźwięku.

Zadaniem tego szkicu jest analiza projektu edukacji muzycznej „Muzyka i zabawa”, realizowanego systematycznie od 1994 r. przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Zapraszając do udziału kompozytorów, instrumentalistów i wokalistów, animatorzy projektu realizują planowy i zakrojony na sporą skalę (składający się z kilkunastu koncertów rocznie) pomysł, aby wiedzę o muzyce klasycznej i współczesnej przekazywać najmłodszym w aktywizującej formie. Przedmiotem analizy będzie koncert zrealizowany w ramach Biennale Sztuki Dziecka *Osiem wydarzeń w teatrze dźwięków*, w którym uczestniczyłam osobiście oraz koncerty odbywające się regularnie w Poznańskim Centrum Kultury Zamek z cyklu *Muzyka i zabawa*. Podstawą analizy w tym wypadku był zapis filmowy koncertów, udostępniony przez Centrum Sztuki Dziecka.

O tym, że teoria aktów mowy może stać się punktem wyjścia do badań nad niewerbalnymi aspektami komunikacji, przekonuje Ewa Jarmołowicz. Jak stwierdza:

Większość omówień i refleksji dotyczących teorii aktów mowy ogranicza ją do wątku werbalnego, najczęściej przemilczając poruszone przez jej twórcę J.L. Austina zagadnienia związane z czynnościami niewerbalnymi [...]. Trudno odmówić zachowaniom niewerbalnym

⁹ L. Kolankiewicz, *Ku antropologii widowisk*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz et al., Warszawa 2005.

¹⁰ J.L. Austin, *Wypowiedzi performatywne oraz Jak działać słowami*, w: *idem, Mówienie i poznawanie...*, s. 310, 555.

znaczącego udziału w komunikacji, tym bardziej, iż zdarza się, że pełnią one równie istotną rolę w procesie komunikowania, co słowa¹¹.

Autorka koncentruje się wprawdzie przede wszystkim na tzw. języku ciała, a więc gestach i mimice, towarzyszącym wypowiedzi lub konstytuującym akt mowy w szerokim, przyjętym przez nią sensie (a więc, jak się wydaje, rozumianym jako każdy intencjonalny akt komunikacji, bez względu na to czy artykułowany za pomocą słów, czy też gestów i wyrazu twarzy). Dyskutując jednak z uprzywilejowaniem komunikatu werbalnego w interpretacjach teorii aktów mowy, przywołuje jego definicję sformułowaną przez Tadeusza Zgółkę, która ów szeroki sens wyznacza, i daje nam przesłanki do dalszych rozważań. Definicja ta brzmi następująco:

Akt mowy – użycie wypowiedzi językowej w konkretnej sytuacji komunikacyjnej, z udziałem konkretnych osób, pozostających w określonym stosunku względem siebie, w ramach konkretnego układu obiektów komunikacji z uwzględnieniem wszystkich zamierzeń, rezultatów i skutków, realizowanych dzięki i poprzez tę wypowiedź i towarzyszące jej układy gestykulacyjno-mimiczne, intonacyjne itp.¹²

Proponowana przez autora definicja otwiera nam drogę do przyglądania się komunikacji międzyludzkiej jako złożonemu, wieloaspektowemu procesowi, w ramach którego wszystkie składniki: audialne i wizualne, mogą komunikować znaczenia. Nie bez powodu zatem autor wśród pozawerbalnych składników aktu mowy wymienia nie tylko gesty czy mimikę, ale także intonację – w konkretnych sytuacjach komunikowania dźwięczność mowy stanowi bowiem również o tym, jak będziemy odczytywać znaczenia słów. Daje nam to pretekst do przyglądania tej formie aktywności kulturowej człowieka, która wyraża się przede wszystkim poprzez dźwięk – muzyce. Prowadzi to do postawienia zasadniczego dla tej analizy pytania: czy muzyka może stanowić formę aktu mowy? Czy, skoro potrafimy działać słowami, możemy działać również dźwiękiem?

Tak postawiony problem wymaga jednak poczynienia pewnych wyjaśnień. Za tymi uwagami nie kryje się założenie o językowym charakterze muzyki. Przyjmuję, że jako podsystem kultury symbolicznej, praktyka społeczna i dziedzina sztuki, muzyka jest formą komunikacji. Jest wprawdzie sposobem kodowania znaczeń, odrębnym wszakże zasadniczo od języka. Wyjaśniając sprawę bardziej precyzyjnie, chciałabym odwołać się do wypowiedzi Krzysztofa Moraczewskiego, sformułowanej w tekście *Sztuka jako mowa w kulturze artystycznej baroku*:

Wyrażenie „język sztuki” lub częściej „język malarstwa”, „język filmu” czy „język muzyki”, a więc w odniesieniu do pewnej szczegółowej dziedziny sztuki, zyskało sobie prawo obywatelstwa jako wygodna, konwencjonalna nazwa, określająca ogół dostępnych owej dziedzinie środków wypowiedzi. Inaczej niż wyrażenie „sztuka jako język”, które nie zostało poddane

¹¹ E. Jarmołowicz, *Niewerbalne elementy aktów mowy*, „Investigationes Linguistica” 2005, Vol. XII, s. 89.

¹² T. Zgółka, *Język wśród wartości*, Poznań 1988, cyt. za: E. Jarmołowicz, *op. cit.*, s. 90.

analogicznej neutralizacji, nie sugeruje, dzięki swemu tylko przenośnemu znaczeniu – językowego w ścisłym sensie statusu sztuki. [...] każdy właściwie, kto bronił tezy o językowym charakterze sztuki, zakładać musiał rozumienie języka przez jakieś inne niż tradycyjne definicje lingwistyczne (określające język jako kod o podziale dwuklasowym), a po takim poszerzeniu ów „język w szerokim sensie” nie tylko gubił odróżnienie języka od kodu, ale też ostatecznie kończył jako określenie metaforyczne¹³.

Jak przekonuje autor, dowodzenie językowego statusu malarstwa czy muzyki nieodmiennie zatrzymuje się w momencie, w którym kończą się strukturalne podobieństwa. Z jednej strony zatem to np. trudność „odnalezienia w sztuce odpowiednika fonemu, a więc owego semantycznie neutralnego budulca, którym operując tworzyło by się semantycznie relewantne wypowiedzi”¹⁴, pojedynczy dźwięk w utworze muzycznym nie pełni bowiem tej samej funkcji, co fonem w języku. Z drugiej to świadomość, że sztuka, poza wymiarem komunikacyjnym, oddziałuje na nas na innym jeszcze, „bodźcowym”, czy też afektywnym poziomie. Jednak sam fakt, że na poziomie teorii trudno było jak dotąd dowieść językowego statusu muzyki, nie wyklucza, iż w pewnych okolicznościach historyczno-kulturowych postulat traktowania muzyki (czy szerzej sztuki) jako formy komunikacji realizowanej według reguł podobnych do językowych formułowano wyraźnie. Tu Moraczewski za przykład podaje artystyczną kulturę baroku, pisząc:

W swej warstwie normatywnej siedemnastowieczna kultura artystyczna [...] nakazywała traktowanie sztuki nie po prostu jako języka, ale właśnie mowy, a więc przede wszystkim konkretnej wypowiedzi językowej ze względu na pewne jej cechy. Historyczna analiza wskazuje, że chodzi o podjęcie przez sztukę określonej funkcji mowy, jaką jest perswazja¹⁵.

Odwołując się do przykładów włączenia sztuki do instrumentarium kontrreformacyjnej propagandy, niezależnie od tego prowadzonych poszukiwań „retoryki muzycznej” w XVI i XVII w. po teatralizację życia dworskiego, obyczaju i samej praktyki artystycznej doby baroku, autor pokazuje, że „muzyka jako mowa” rozumiana była w tych szczególnych kulturowych okolicznościach jako wypowiedź konkretnego aktora, którego zadaniem było wywarcie określonego wrażenia i wywołanie reakcji u publiczności. To mowa, rozumiana jako działalność retoryczna, a zatem w swej istocie sprawcza. To także kwestia „teatralizacji” mowy, a co za tym – potraktowanie języka inaczej, niż definiuje go tradycyjnie językoznawstwo, a więc jako odrębny system, posiadający warstwy: semantyczną i syntaktyczną. To zaś prowadzi nas konsekwentnie do przyjętego tu performatywnego punktu widzenia na komunikację muzyczną.

Czytelników może jednak dziwić fakt, że mój tekst inauguruje opis happeningu, sformułowany przez Tadeusza Kantora. Interpretacja jego twórczości jako sztandarowe-

¹³ K. Moraczewski, *Sztuka jako mowa w kulturze artystycznej baroku*, w: *Komunikacja przez sztukę. Komunikacja przez język*, Poznań 2008, s. 9.

¹⁴ *Ibid.*, s. 9.

¹⁵ *Ibid.*, s. 11.

go przykładu realizacji programu awangardy w Polsce ukazuje Kantor jako twórcę operującego zróżnicowanymi środkami wyrazowymi i precyzyjnie umieszczającego swe prace w ciasnych szczelinach pomiędzy enklawami tradycyjnych dziedzin sztuki, aby granice tych enklaw rozepchnąć, przekroczyć lub zatrzeć. To malarz, grafik, reżyser, scenograf, twórca happeningów i performer we własnych spektaklach – ale przecież nie kompozytor ani wykonawca muzyki. Chciałabym jednak potraktować opis *Panoramicznego happeningu morskiego* jako uzasadnienie punktu widzenia, z którego zamierzam w tym szkicu przyglądać się muzyce. Zamierzam analizować projekt Centrum Sztuki Dziecka z perspektywy badacza performatywnych aspektów kultury, a nie muzykologa. W tym sensie chcę pokazać konsekwencje, jakie dla edukacji muzycznej (również najmłodszych) wynikają z awangardowego gestu przekroczenia granic między dziedzinami sztuki. Gestu, który dokonał się już dawno, a który pozwala nam dziś używać określeń „performance muzyczny” czy „performizacja muzyki”.

Jak można zatem interpretować *Koncert morski* w jego planie performatywnym? Po pierwsze jako subwersywną wizję jednego z najbardziej skonwencjonalizowanych rytuałów społecznych – słuchania „muzyki poważnej” przez „karnie uformowany czworobok audytorium”. W tym samym fragmencie czytamy:

nieustannie na nowo sprawdza się – koryguje – i znowu wyrównuje – we wszystkich kierunkach – z całym zrozumieniem wagi tego ordynku – samego w sobie – bezsensownego – i obsesyjnego – karnego dopasowania – formowania – sprawdzania – subordynacji – sedentarny czworobok na piasku [...] ¹⁶.

Awangardowe eksperymenty w sztuce wielokrotnie przekonywały nas jednak do tego, że nie musi się ona zamykać w owym społecznym rytuale, a prawdziwie innowacyjny gest nowoczesnej sztuki polegał przede wszystkim na jej emancypacji ze sztywnych ram społecznej konwencji, o czym w odniesieniu do muzyki najdobitniej pisał Theodor W. Adorno.

Można odczytać go także przez odwołanie do nowoczesnego projektu przekroczenia granic muzyczności (lecz także malarskości, teatralności, literackości itd.) najpierw spod znaku muzyki atonalnej, potem – eksperymentów Johna Cage’a, a w Polsce Bogusława Schaeffera, żeby odwołać się tylko do najpowszechniej znanych przykładów. Fudze na motocykle i „miarowym uderzeniom spienionych fal” przyświecała być może podobna intencja: aby, przekraczając granicę między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną, pokazać, że muzyka bierze się z codziennego świata dźwięków, a ten z kolei sam jest w istocie „muzyczny”. W tym samym kierunku zmierzała praktyka *ready-mades*, *informel* czy ambalaży, eksplorująca plastyczny charakter obiektów „znalezionych” w codzienności, praktyka happeningu i *performance*, pokazująca teatralny charakter rzeczywistości międzyludzkiej – świata społecznego (lecz także performatywny charakter dzieła pla-

¹⁶ T. Kantor, *Panoramiczny happening morski*, op. cit., s. 293.

stycznego, muzycznego czy literatury). Z dzisiejszej perspektywy projekt awangardowej sztuki, pokazującej społeczną umowność granic między dziedzinami artystycznymi oraz światem artystycznym i „resztą”, jest projektem zrealizowanym. Sztuka operująca w spontanicznie zachodzącej rzeczywistości społecznej, w potocznej codzienności, wykorzystująca przypadek, przyjmująca intermedialne i interdyscyplinarne strategie wyrazowe, wreszcie angażująca odbiorcę, zakładająca jego aktywność w ramach procesu tworzenia – nikogo już dzisiaj nie dziwi. Performatywiście pozwala zaś, pod pewnymi warunkami rzecz jasna, lecz jednak bez skazywania się na zarzut dyletanctwa – opisywać **zdarzenie muzyczne**, interpretować koncert kwartetu smyczkowego, chóru czy jazzowego bandu jako *performance*. Pozwala pokazać działaniowy i widowiskowy charakter aktywności muzycznej człowieka oraz o jej pozamuzyczne, lecz nadal kulturowe, funkcje i sensy. Chciałabym jednak przede wszystkim zapytać w tym szkicu o to: czy wnioski z tego projektu można wykorzystać współcześnie w edukacji artystycznej (muzycznej) i jak to zrobić?

Czy i w jaki sposób z perspektyw performatywnych można zatem analizować projekt realizowany przez Centrum Sztuki Dziecka? Po pierwsze, chciałabym zwrócić uwagę już na same tytuły działań, podejmowanych w tym projekcie: *Muzyka i zabawa* oraz *Osiem wydarzeń w teatrze dźwięków*. Sugerują one, że muzyka w tych przedsięwzięciach zostanie połączona z technikami ludycznymi (wykorzystaniem gier i zabaw w procesie dydaktycznym) oraz z teatralizacją koncertów (rekwizyty, kostiumy, scenografia, efekty wizualne). To prowadzi nas do opisywania podejmowanej tutaj przez dzieci aktywności w kategoriach koncepcji performatywnych (jak np. w propozycji Schechnera), w których termin *performance* stanowi wspólny mianownik łączący takie praktyki kulturowe jak teatr i inne sztuki przedstawiające, zabawę, rytuał czy różne rodzaje świeckich i religijnych ceremonii. Zabawa i wszelkie formy pozaartystycznej, czyli niezwiązanej z profesjonalnym teatrem estetycznym, widowiskowości leżą bowiem w polu zainteresowań tego właśnie kierunku.

Wszystkie koncerty realizowane w ramach tego projektu rzeczywiście opierają się przede wszystkim na utrzymywaniu stałej interakcji z dziećmi, zarówno przez osobę prowadzącą koncert, jak i przez wykonawców: instrumentalistów, wokalistów, dyrygentkę chóru. Interakcja ta przybiera przy tym rozmaite postacie: od prostej rozmowy, wymiany zdań z dziećmi na temat tego, co słyszą, jakie instrumenty muzyczne widzą w tej chwili, jakie skojarzenia wywołują w nich dźwięki, fragmenty muzyki, całe utwory. To niezwykle ważne, gdyż wiedza, którą uczą się w ten sposób operować dzieci, jest przekazywana niedyrektywnie, aktywizująco, ale przede wszystkim uruchamiana jest kontekstowo-konkretna informacja z zakresu wiedzy o muzyce, jest przekazywana w szerszym kontekście sytuacyjnym, ilustrowana przykładami, a przez to z pewnością staje się dla dziecka łatwiej przyswajalna. Czym innym jest nauczyć się z podręcznika podstawowych typologii z zakresu instrumentoznawstwa, czym innym rozpoznawać różnicę między skrzypcami a altówką, saksofonem tenorowym i sopranowym, kiedy te instrumenty się

widzi, słyszy się ich dźwięk, kiedy można wziąć je do ręki albo zapytać muzyka, czy są ciężkie (jak w wypadku koncertów *Schyzia zaprasza do tańca* oraz *Saksofonowy zawrót głowy*). W trakcie koncertu chóru Collegium Cantorum dzieci poznają podział na głosy w chorze mieszanym, za każdym razem słysząc, czym w brzmieniu różnią się od siebie sopran, alt, tenor i bas. Poznają podstawowe sposoby artykulacji (*staccato*, *legato*), powtarzając proste frazy muzyczne w zabawie prowadzonej przez dyrygentkę chóru.

Interakcja, współdziałanie, nierzadko rywalizacja (kiedy trzeba odpowiedzieć na pytanie „konkursowe”), naśladownictwo (kiedy dzieci powtarzają rytmy, dźwięki, gesty) i tajemnica (gdy muszą rozwiązać zagadkę) to przecież podstawowe elementy praktyk ludycznych, które doskonale znamy od czasów klasycznej typologii gier i zabaw Rogera Cailloisa, a które dziś tak chętnie wykorzystywane są w aktywizującej metodyce¹⁷. Zabawa jest być może rzeczywiście najbardziej twórczą formą aktywności człowieka, o czym przekonuje nas i klasyczna ludologia (Huizinga, Caillois) i performatywizm (Schechner)¹⁸. O efektywności wykorzystywania tzw. technik ludycznych w procesie nauczania sporo do powiedzenia mają także psychologowie, dydaktycy czy sami nauczyciele. W opisie projektu badań nad zastosowaniem gier i zabaw w glottodydaktyce Paweł Hostyński analizuje problem integralności sfery poznawczej, emocjonalnej i fizycznej, jako warunek niezbędny do tego, aby proces dydaktyczny zakończył się dla uczestników sukcesem. Jak pisze autor:

Wychodzimy z założenia, że w procesie uczenia się języka obcego udział bierze cały człowiek. Dydaktyka obcojęzyczna odwołuje się w tym zakresie do holistycznej koncepcji kształcenia [...] poprzez stosowanie muzyki, technik ludycznych (w tym interakcyjnych), wspieranie kreatywności i samodzielności, zaangażowanie emocjonalne i ruchowe – określane niekiedy jako multisensoryczne [...] Jeśli proces nauki przebiega całościowo, oznacza to, że uczeń, względnie student, na zajęcia przychodzi „cały”, a więc obecne są wszystkie warstwy jego osobowości na aktualnym poziomie integracji wewnętrznej¹⁹.

Abstrahując w tym miejscu od przedmiotu glottodydaktyki, której dotyczy omawiany przez Hostyńskiego projekt, a którym jest nauczanie języków obcych, można z całą niemal pewnością stwierdzić, że podobny postulat można formułować w odniesieniu do nauczania w ogóle, zwłaszcza jednak tam, gdzie efektem uczenia mają być kompetencje w zakresie komunikowania się: a więc kompetentnego nadawania i odbierania znaczeń, bez względu na to czy kodowanych w języku, czy, jak przy takich dziedzinach artystycznych jak teatr, film, fotografia, malarstwo i muzyka – w obrazie i dźwięku. W wypadku języka rodzimego czy obcego możliwe jest ćwiczenie poprzez zabawę aktywnego użyt-

¹⁷ R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.

¹⁸ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1985; R. Caillois, *op. cit.*; R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000.

¹⁹ P. Hostyński, *Integrująca funkcja technik ludycznych w nauczaniu języka obcego na studiach filologicznych – założenia badawcze*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra w kontekście edukacyjnym, społecznym i medialnym*, Poznań 2008, s. 132.

kowania języka w konkretnych sytuacjach życiowych. Cóż bowiem np. po znajomości zasad stosowania wszystkich czasów gramatycznych, jeżeli nie umiemy sprawnie opowiedzieć krótkiej anegdotki w gronie znajomych lub nie rozumiemy, dlaczego opowiadana ze swadą historia kolegi jest śmieszna? Cóż po książkowej definicji fugi, jeśli nie słyszę fugi w fudze, kiedy wreszcie jej słucham? Kompetencje odbiorcze dziecka w stosunku do muzyki będą tym większe, im bardziej holistycznie potraktowany zostanie sam proces ich nabywania, a tu, jak widzimy, techniki teatralne i ludyczne, działanie i interakcja, przydają się bardzo.

Drugi poziom performizacji dokonuje się poprzez wprowadzenie efektów wizualnych, które towarzyszą muzyce. Relacje między słuchanym utworem a oglądanymi efektami wizualnymi budowane są przy tym subtelnie: wykorzystane rekwizyty czy przedmioty mają rozwijać wrażliwość na muzykę, budować rozległe skojarzenia, rozwijać wyobraźnię, ale nie ilustrować w sposób dosłowny tego, co słyszymy. Najlepszym przykładem tak skojarzonego obrazu i dźwięku może być wykorzystana w trakcie koncertu *Osiem wydarzeń w teatrze dźwięków* wizualizacja 3D, której obrazy w sposób metaforyczny nawiązywały do słuchanej muzyki, pokazywały jednak, że muzyka coś oznacza (np. ostre, wysokie dźwięki – poduszczecka krawiecka ze szpilkami i igłami). Wizualne skojarzenia budowane są w trakcie tych koncertów często w dużo prostszy, lecz nie mniej istotny dla wywołania trwałych skojarzeń sposób: muzycy w kwartecie smyczkowym i tancerka ucząca dzieci podstawowego kroku menueta w koncercie *Schyzja zaprasza do tańca* mają nakrycia głowy stylizowane na peruki, wokalistka wykonująca afrykańską muzykę etniczną do dźwięków instrumentów perkusyjnych (*Magia rytmów*) także jest ubrana w stosowny kostium, odsyłający nas symbolicznie do etnicznych kultur Afryki. To proste skojarzenia wizualne, pozwalające dziecku połączyć dźwięki, które słyszy z szerszym, kulturowym kontekstem znaczeń, w jakim funkcjonuje muzyka, bo przecież w nim funkcjonuje.

Kolejny i najważniejszy tutaj poziom to wprowadzenie działania do struktury samych utworów muzycznych, o czym w tekście *Muzykowanie z dziećmi. Teatr interaktywny* pisała także Dorota Szwarzman²⁰. W utworach Jarosława Siwińskiego prezentowanych m.in. w trakcie koncertu *Osiem wydarzeń w teatrze dźwięków*, takich jak *Królowa jest zachwycona*, *O czym śnią pianiści* oraz *Zegarynka* działanie i dramaturgia wpisane są w samą kompozycję, zgodnie z regułami teatru instrumentalnego. Tutaj aktywnymi uczestnikami są jednak nie tylko wykonawcy muzyki, ale same dzieci, które, klaszcząc, szepcząc, powtarzając miarowo rymowane frazy tekstu, same stają się wykonawcami utworu muzycznego. Te dramatyzacje budują kontekst sytuacyjny dla dźwięków – każdej kompozycji towarzyszy prosta konstrukcja fabularna, dzięki której dźwięki nabierają dla dziecka dodatkowych znaczeń, muzyka zostaje w sposób dosłowny teatralizowana, a działania podejmowane przez dzieci stają się działaniami sensownymi – opatrzone są znaczeniem. W utworze *Kró-*

²⁰ D. Szwarzman, *Muzykowanie z dziećmi. Teatr interaktywny*, w: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, Poznań 2007, s. 78.

lowa jest zachwycona wiolonczelistka dyktuje dźwiękami instrumentu ruch trzem grupom dzieci. Każdej z nich jednocześnie przewodzi inny muzyk ze składu kwartetu, który grą podpowiada także, w jaki sposób dzieci mogą poruszać się w rytm muzyki i zgodnie z jej brzmieniem. Kapryśna królowa raz po raz zatrzymuje dzieci i zaprasza do przedziwnego tańca, dzięki czemu dzieci działają w obrębie zarówno samego utworu muzycznego, jak i bajkowej historii o królowej. Są aktorami w tej historii, przy czym słowo „aktor” możemy tu rozumieć zarówno w sensie teatralnym (występują na oczach pozostałych dzieci) jak i społecznym – są podmiotami działającymi. Podobnie rzecz się ma w wypadku kolejnego utworu Siwińskiego *Dęta łódź podwodna*, wykonywanego w trakcie koncertu *Saksofonowy zawrót głowy* przez instrumentalistów z Warszawskiego Kwartetu Saksofonowego. W trakcie wykonania muzycy formują ze swoich ciał i z wykorzystaniem instrumentów jako rekwizytów, tytułową łódź podwodną. Grupa dzieci, wyposażona w wielobarwne, napełnione helem baloniki, formuje ławicę rybek, która w rytm wykonywanego utworu i w miarę rozwoju narracji wynurza się lub schodzi na dno, rozprasza bądź gromadzi w określonym miejscu sali. Muzyka zyskuje dzięki temu wymiar zdarzeniowy, staje się opowieścią, choć nie jest muzyką ilustracyjną opowieści. Zasadą tych zabaw nie jest bowiem odwoływanie się do figur retorycznych w obrębie samej muzyki, ale pokazanie jej współbrzmienia z działaniem teatralnym i z narracją pokazywanej historii, przez co interpretacja konkretnego utworu staje się złożonym procesem wymagającym poznawczej aktywności dziecka i uruchomienia wyobraźni (ale także budowania sensownych przejść między różnymi typami kodowania: językiem, obrazem i dźwiękiem). Co najważniejsze jednak – zabawy te pokazują, że same dźwięki (instrumentów, ludzkiego głosu) mogą wyrażać stany emocjonalne, mogą wywierać nacisk na odbiorcę, wywoływać zdarzenia – mogą zatem pełnić lub uzupełniać funkcję ekspresywnych, dyrektywnych czy performatywnych aktów mowy, jak określał je Searle²¹.

W ten sposób dochodzimy do „lingwistycznego” nurtu w performatywizmie i zarazem do najważniejszej, moim zdaniem, cechy działań podejmowanych w projekcie Centrum Sztuki Dziecka. W koncepcji performatywów Austin proponował, abyśmy dostrzegli, że podmiot mówiący to podmiot sprawczy, a wszelka komunikacja ma intencjonalny charakter – jest naszym sposobem odnoszenia się do świata. Mówiąc, wypowiadamy słowa, ale także działamy w określonym kontekście oraz z intencją ingerowania w świat, który nas otacza:

Mówiąc ogólnie, zawsze konieczne jest, by okoliczności, w jakich wypowiada się słowa, były na jakiś sposób, czy na jakieś sposoby odpowiednie, a bardzo często konieczne jest, by bądź sam mówiący, bądź inne osoby wykonali również pewne inne działania, „fizyczne” lub „umysłowe”, czy nawet czynności wypowiadania dalszych słów²².

²¹ J.R. Searle, *op. cit.*

²² J.L. Austin, *Jak działać słowami*, *op. cit.*, s. 557.

W podobny sposób we wszystkich działaniach proponowanych dzieciom w ramach projektu CSD traktowana jest muzyka – dziecko nie jest tutaj tylko odbiorcą/ słuchaczem, którego zadaniem jest odczytanie znaczeń zgodnych z retorycznymi przesłaniami utworu muzycznego, nie jest też tylko odbiorcą/ widzem teatru instrumentalnego o tyle, o ile nie chodzi tu o samą teatralizację muzyki za pomocą użytych rekwizytów czy kostiumów (choć, jak wskazywałam powyżej, takie elementy teatralizacji są również wykorzystywane). Dziecko działa aktywnie w kontekście znaczeniowym, budowanym również za pomocą dźwięków. Może także, używając dźwięków, modyfikować ów kontekst, wpływając na przebieg sytuacji.

W kolejnych interpretacjach teorii performatywów, np. u wspomianej tu Butler, pojawi się ważne dopowiedzenie: podmiot mówiący jest sprawczy i zarazem krytyczny, konkretne akty wypowiedzania nie polegają bowiem tylko na powtarzaniu istniejących reguł językowych – mogą i w wielu sytuacjach łamać te reguły, modyfikują, zmieniają, w czym ujawnia się nasz refleksyjny stosunek do rzeczywistości i samego języka – przykładem najdobitniejszym takich krytycznych aktów mowy są subwersje²³. Wydaje się zatem, że zarówno integracja poznawczych, emocjonalnych i fizycznych własności człowieka poprzez uaktywnienie go w procesie komunikowania, jak i samo sprawstwo w działaniu, są warunkami koniecznymi do wykształcenia krytycznego, refleksyjnego uczestnika wszelkiej komunikacji.

Theodor W. Adorno przeciwstawiał krytycznemu odbiorowi muzyki (i wszelkiej autonomicznej sztuki) regres słuchania, który jego zdaniem wywoływać miała muzyka popularna:

Radość chwili i różnobarwnej fasady staje się pretekstem, by słuchacza oderwać od myślenia o całości, czego wymaga prawidłowe słuchanie, słuchacz zaś na linii swego najmniejszego oporu zostaje przemieniony w chętnego kupca. Przestają już krytycznie istnieć elementy częściowe w stosunku do uprzednio pomyślanej całości; zawieszają krytykę, której udana totalność estetyczna poddaje ułomną totalność społeczną²⁴.

Regres odbiorczy polegał na biernym, nawykowym odbiorze muzyki popularnej, która, sama w sobie nieistotna, stawała się tłem dla codzienności. Wynikał z samych zasad formalnych tworzenia przebojów muzycznych – standaryzacji i pseudoindywidualizacji. Ta pierwsza polegała na umieszczaniu w kompozycji stałego, niewymiennego rdzenia, dzięki któremu większość utworów była do siebie podobna, a słuchający bez większego wysiłku odnajdowali przyjemność, zgodną trochę z popularną zasadą, że najlepsze piosenki to te, które raz już słyszeliśmy. Druga polegała na wymianie nieistotnych „peryferiów” kompozycji, czyli muzycznych ornamentów w utworze, nie wpływających zasadniczo na główną, formalną dominantę, za to wywołujących u słuchacza poczucie

²³ J. Butler, *op. cit.*

²⁴ T.W. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: *idem, Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiński-Ojak, Warszawa 1990, s. 103.

innowacji. Tak skonstruowane produkty „przemysłu kulturowego” nadają się doskonale do bezrefleksyjnego i bezkrytycznego odbioru regresywnego. Inaczej jest w sztuce autonomicznej, w tym muzyce nowoczesnej i eksperymentalnej – dla niej bowiem zasady konstrukcyjne są immanentną częścią dzieła, a nie pochodną sposobu jego produkcji (tu ustalonej przez przemysł kulturowy produkcji masowej). Sztuka autonomiczna jednak wymaga odbiorcy krytycznego, a ten potrafi owe immanentne reguły, którymi dzieło się rządzi, rozpoznać: zobaczyć, usłyszeć, zrozumieć.

W ten sposób wracamy do odpowiedzi na zadane przeze mnie na początku tego tekstu pytanie. Czy można w edukacji muzycznej wykorzystać dzisiaj projekt artystycznej awangardy, dla której jednym z ważniejszych postulatów było wywoływać refleksyjną, krytyczną reakcję odbiorców? Burzyć nawyki odbiorcze? Wylamywać się spod społecznych konwencji? Podważać ustalone społecznie podziały dyscyplinarne w sztuce?

Jeśli projekt Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w jakikolwiek sposób spełnia ten postulat, to przede wszystkim dlatego, że prezentuje muzykę jako integralny element kultury artystycznej i świata pozaartystycznego, a obecnego w doświadczeniu dziecka. Także poprzez łączenie muzyki z teatrem, literaturą, obrazem, przez pokazanie immanentnego świata dzieła muzycznego, uczenie jego reguł i sprawdzanie ich istnienia w działaniu, drogą prób i eksperymentów, a nie deskrypcji. Przede wszystkim jednak dlatego, że proponuje takie rozumienie muzyki i świata dźwięków, w którym odbieranie utworu muzycznego staje się właśnie owym złożonym procesem komunikacji, osadzonym w określonym kontekście, intencjonalnym i wielotworzywowym, o którym mowa była w przywołanej na początku definicji aktu mowy.

Agata Skórzyńska

**How to do Things with Sounds?
Music as a Mode of Communication
from the Performance Studies Perspective**

The main task of the article is to consider musical education of children as an idea of developing communicational skills, comparable to the linguistic competences. The subject of an analysis in this case is an educational project "Music and play", which has developed for over than decade in the Centre of The Children Art in Poznań. Question asked in the text is of course just a simple paraphrase of J.L. Austin's work devoted to speech acts. This question, however, opens a possibility to consider the participation of children in music work treated as a performance. On the one hand theory of speech acts today is often extend to the non-verbal communication analysis. On the other, musical education of youth and children, which includes their activity and creativity reminds us the tradition of historical avantgarde and neo-avantgarde movement in the arts and aesthetics, since the performativity became main feature of an artistic work in XX century. In contemporary music these experiments created new forms of music work, such as instrumental theatre for example. Both the traditions, philosophical background of the speech acts theory and the practical work of the experimental music, theatre and performance art, join today in the new perspective in humanities: performance studies. Taking into account both of these traditions, article is a proposal of the research focused on education projects inspired and framed by the concept of performativity: agency, which is a precondition of critical and creative participation in communication, whatever is a tool: words or sounds.

Zygmunt Bauman

Uwagi o freudowskim pojmowaniu kultury albo: co się stało z zasadą rzeczywistości?

...każde indywiduum jest potencjalnym wrogiem kultury [...].

Mamy przeto wrażenie, że kultura jest czymś, co wzbraniającej się większości narzuciła mniejszość [...].

Należałoby mniemać, że musi powstać jakaś nowa forma regulacji stosunków międzyludzkich, dzięki której uda się zasypać źródła niezadowolenia z kultury w ten mianowicie sposób, że doprowadzi ona do wyrzeczenia się przymusu i tłumienia popędów, a ludzie, nie dręczeni rozdarciem wewnętrznym, będą się mogli oddać zdobywaniu dóbr kulturalnych i syceniu się przyjemnością ich posiadania. Byłby to zaiste Wiek Złoty, atoli powstaje pytanie, czy urzeczywistnienie takiego stanu jest w ogóle możliwe [...] w równie niewielkim stopniu jak przymusu pracy nie da się uniknąć zdominowania nas przez mniejszość [...]¹.

Dlaczego tak się dzieje? Bo ludzie „nie są spontanicznie skorzy do pracy”, a „namiętności ludzkie nie są podatne na siłę argumentów”². Trzeba więc *zmuszać* ludzi do tworzenia społeczeństwa. Chciałoby się rzec: trzeba ich siłą skłaniać ku *ludzkości*, mając na względzie to, że przynajmniej od czasów Arystotelesa założenie, iż istoty ludzkie odróżniają się od zwierząt i aniołów po tym, że mogą istnieć wyłącznie *wewnątrz Πόλις* – starożytnego odpowiednika archetypu nowoczesnego pojęcia „społeczeństwo”, było w myśli zachodniej aksjomatem, którego nie próbowano podważać ani rewidować; Thomas Hobbes wprowadził zaś do potocznego myślenia ery nowoczesności uaktualnioną, zmodernizowaną wersję intuicji Arystotelesa, twierdząc, że gdy nie działają siły przymusu, *homo homini lupus est*, życie jest zaś brudne, brutalne i krótkie. Jednak tam, gdzie jest przymus, czyli tam, gdzie ludzie są zmuszani do zachowania się wbrew naturalnym skłonnościom, zawsze są niezadowolone i sprzeciw – zwykle tłumione, wypierane lub zwracane w innym kierunku, ale czasami też jawne.

Innymi słowy, trzeba zapłacić cenę za wyzwolenie ze zwierzęcej egzystencji, za to przytulne i rozkoszne poczucie bezpieczeństwa, jakie może zapewnić tylko przymus społeczny. Nie ma darmowych lunchów – mówi angielskie przysłowie: gdy coś ci dają, coś innego oddać musisz.

Cywilizowane życie (ogólniej: życie, które umożliwia istnienie ludzkiej wspólnoty) jest handlem *wymiennym*. W sporządzonym przez Freuda 80 lat temu wykazie rzeczy, które ludzie skłonni byli wymienić na bezpieczeństwo, znalazło się wiele przyjemności,

¹ S. Freud, *Przyszłość pewnego złudzenia*, w: *idem, Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 124–125.

² *Ibid.*, s. 123.

których każą im szukać instynktu i o które zabiegaliby, jeżeli by im tego pod groźbą przemocy nie zabronić lub nie udaremnić. W zamian za wyrzeczenie zyskali znaczną dozę bezpieczeństwa – od cierpień i zagrożeń stwarzanych przez przyrodę, własne ciało i innych ludzi.

Cena, jaką trzeba płacić i warunki transakcji nigdy nie są w pełni zadowalające. Dlatego żadnej transakcji nie można traktować jako doskonałego, a więc i ostatecznego zrównoważenia dawek bezpieczeństwa i wolności – dwóch tyleż człowiekowi niezbędnych, ile niemożliwych do pogodzenia wartości. Każda „wymiana” jest raczej tym, co wolelibyśmy nazywać „ugodą” czy „umową”, kompromisem i chwilowym zawieszeniem broni; porozumieniem z reguły przejściowym i do ponownego rozpatrzenia, wiecznym cierniem w ciele relacji między jednostką a społeczeństwem, wieczną pokusą do anarchistycznego buntu albo autokratycznego/totalitarnego zamachu stanu i pobudką do nowej bitwy lub wezwań do reformy praw i powinności przewidzianych w zawartej poprzednio umowie.

W rozważaniach Freuda *eutopia* (dobre miejsce) pojawia się zawsze obok *outopii* (miejsca, które nie istnieje). Dar kultury jest obosieczny, wywołuje ambiwalentne impulsy – jest jednocześnie przekleństwem i błogosławieństwem. Kultura („mam na myśli to wszystko, – powiada Freud – w czym życie ludzkie wzbiło się ponad swe zwierzęce uwarunkowania i w czym różni się ono od życia zwierząt”³) nie może się obyć bez przymusu i dlatego nie może też obyć się bez niezgody i odstępstwa, ponieważ przymus z definicji prowadzi do sytuacji, w których nie da robić czegoś, na co się ma ochotę, trzeba natomiast zrobić coś, czego robić się nie chce.

Nie ma gładkiej, bezpiecznej, przyjaznej użytkownikowi i wolnej od przykrości drogi, wiodącej do ustanowienia i utrwalenia norm cywilizowanego życia – o czym za czasów Freuda doświadczenia Europejczyków z kolonializmem zdawały się świadczyć równie dobitnie jak jego własne doświadczenia z wiedeńskimi pacjentami (choć rodzaj przymusu, którego konieczność w obu wypadkach doświadczenia te potwierdzały, a także rodzaj cierpień, których nieuchronność sugerowały, znacznie się różniły). Gnuśne i odporne „masy” trzeba wydobywać z ich „świńskiej” egzystencji siłą lub podstępem, jak Elpenora z opowiadania Liona Feuchtwagnera *Odyseusz i wieprze*. Majtek ten („chłopak jak inni, ani w zapasach najdzielniejszy, ani rozumem zbyt tęgi”) gwałtownie zaprotestował, gdy odzyskawszy ludzką postać, nie tylko nie mógł już „tarzać się w błocie i grzać na słońcu, żreć i chlać, chrząkać i kwiczeć”, ale także „być wolnym od rozmyślań i zwątpienia”⁴. Lecz i przedstawiciele „mniejszości”, od których oczekiwano, że ludziom takim jak Elpenor narzucą cywilizowane cele i środki, bynajmniej nie byli wolni od trosk i mieli nie więcej powodów do radości, niż „masy”. Przy każdej próbie swobodnego zaspokajania przyjemności, jakich popędy kazały im pożądać, uderzali o twarde, nie-

³ *Ibid.*, s. 123.

⁴ L. Feuchtwagner, *Odyseusz i wieprze, czyli tarapaty z kulturą*, przeł. M. Wisłocka, Warszawa 1965, s. 50.

przenikliwy mur, dzielący ich od przedmiotów pożądania. Mur ten nazwano „rzeczywistością”, a uszkodzone w zderzeniu z nim umysły i potłuczone ciała miały być według Freuda głównym powodem, dla którego ludzie zwracali się o pomoc do niego lub innych psychoanalityków. Pacjenci Freuda rekrutowali się z jedynej części społeczeństwa, która dzięki fachowej pomocy miała szansę pozbycia się swych ułomności lub choćby złagodzenia dolegliwości, jakie z tego powodu ich nękały. Innymi słowy, z jedynej części społeczeństwa, w odniesieniu do której można było liczyć na dotarcie do przyczyn ich udręku, a odkrywając je, zredukować ich toksyczność, która w przeciwnym wypadku narażałaby skutek niezrozumienia lub mylnej interpretacji przyczyn i błędnych, całkiem nieskutecznych, a potencjalnie groźnych dla pacjenta, reakcji. Przyczyny cierpień psychicznych nie rozwiewały się w powietrzu, gdy wydobywano je na światło dzienne i poddawano osądowi rozumu, ale przynajmniej ich żądła można było odsączyć z jadu. Dzięki poznaniu i zrozumieniu przyczyn cierpienie stawało się mniej dotkliwe. W przeciwieństwie do niedoli uciskanej większości, tego rodzaju udręki poddawały się terapii, odwołującej się do rozumu, bo były to udręki ludzi, którzy już przekonali się do blasków i wygod cywilizowanego życia (życia, które „wzbiło się ponad swe zwierzęce uwarunkowania”) i cierpieli li tylko z powodu ceny, jaką trzeba było za cywilizowane życie płacić. Ceny, o której ich nie uprzedzono dość wyraźnie, a która okazała się nadmiernie wygórowana.

To tę mniejszość miał na myśli Freud, mówiąc o kulturze jako handlu wymiennym, polegającym na wymianie dwóch równie ważnych i niezbędnych dla człowieka wartości. Przezwyciężenie „zwierzęcych uwarunkowań” i osiągnięcie poziomu cywilizowanego życia przyczynia się do znacznego wzrostu bezpieczeństwa wobec zagrożeń, jakie czyhają w naszym ciebie, w świecie zewnętrznym i w stosunkach z innymi⁵. Zarazem jednak powoduje konieczność rezygnacji z dużej części naszej wolności. Nie można już folgować swoim wewnętrznym popędom, trzeba opanowywać i powściągać instynkty, ustanowić granice dążeniom do przyjemności, utożsamianym przez nas z poczuciem szczęścia. Ogólna zasada, którą trafnie oddaje angielskie przysłowie: „*You can't eat a cake and have it*” (a więc polskie „Nie można mieć wszystkiego naraz”) odnosi się także do cywilizacji. Dolegliwość ograniczenia wolności jest ceną, którą trzeba zapłacić za komfort bezpieczeństwa.

Cóż powiedziałby Freud, gdyby teraz siedział tutaj z nami? Przypuszczam, że uogólniłby swoją ocenę i stwierdził, że wszelka kultura – a więc każda forma współżycia między ludźmi, która „wzbiła się ponad zwierzęce uwarunkowania” – jest handlem wymiennym, a nasz przypadek nie stanowi wyjątku. Sądzę jednak również, że postawiłby *przeciwną* diagnozę w odniesieniu do towarów, które podlegają wymianie. Prawdopodobnie powiedziałby, że najważniejsze powody do niezadowolenia biorą się dzisiaj stąd, że poświęciliśmy znaczną część bezpieczeństwa gwoździ ciągłego poszerzania zakresu

⁵ S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930.

wolności. Co się tyczy mniejszości, z której rekrutują się pacjenci odwiedzający przychodnie psychoanalityczne, źródłem ich cierpień jest dzisiaj głównie brak *pewności*, który nie pozwala im w pełni cieszyć się *wolnością*, uzyskaną przez nich w nigdy dotąd nie osiągalnym stopniu. Lęki powodowane przez niedostatek osobistego bezpieczeństwa, któremu kultura czasów, w jakich powstawała analiza Freuda, obiecywała położyć kres, dają dziś o sobie znać z pomnożoną siłą. Nałożone popędem więzy, z którymi mocowano się w owych czasach z desperacją, wydają się ludziom współczesnym nie tak znowu straszne w zestawieniu z nowo ujawnionymi zagrożeniami osobistego bezpieczeństwa...

W ostatnich latach kilkakrotnie oglądałem w telewizji wywiady z pasażerami samolotów, którzy tracili dawno planowany urlop lub ważne spotkania służbowe czy biznesowe, ponieważ skasowano ich loty i przez wiele godzin lub nawet parę dób trzymano ich na lotnisku z racji grożącego ponoć ataku terrorystycznego. Prawie nikt z indagowanych się nie skarżył. Większość była zmęczona i znużona czekaniem, lecz nie buntowała się; przeciwnie, była zadowolona. Nie szczędzono pochwał władzom, które pomogły zażegnać katastrofę. „Nigdy nie czuliśmy się bezpieczniej” – powtarzano bez końca. Od tego czasu alarmy antyterrorystyczne stały się zjawiskiem regularnym, a pasażerowie zdolali przywyknąć do rezygnowania z coraz to nowych obszarów osobistej wolności. Dzień po dniu miliony mężczyzn i kobiet na tysiącach lotnisk całego świata cierpliwie, ze zrozumieniem, a nawet z poczuciem zadowolenia wystają w niekończących się kolejkach, by poddać się drobiazgowej rewizji osobistej, na którą jeszcze przed kilkunastu laty oni sami lub ich rodzice oburzaliby się jako na kolejny przejaw totalitarnych aspiracji władz, urągający ludzkiej godności. Z przyjemnością też, spacerując po *shopping malls* – handlowych deptakach – przyglądają się kawalkadom uzbrojonych ochroniarzy i dziesiątkom kamer, które rejestrują każdy ich krok, gest i grymas...

Niechaj będzie to jasne: nie chodzi tu o zjawiska pożałowania wprawdzie godne, ale nieuniknione, jednorazowe czy okazjonalne, odbiegające od normy czy płynące pod prąd czasu. Nie są też te zjawiska logicznymi reakcjami na zagrożenia z zewnątrz, uzasadnionymi rozmiarem terrorystycznej groźby lub rzeczywistym lub domniemanym wzrostem przestępczości. Takie tłumaczenie wspomnianych zjawisk równałoby się odwracaniu kolejności przyczyn i skutków. Trzeba dojrzeć w nich symptomy powstającej dziś nowej normy.

Niepewność (*die Unsicherheit*), z którą według Freuda kultura toczy nieustanną wojnę (*Unsicherheit* – pojęcie, dla którego język angielski potrzebuje aż trzech rzeczowników: *uncertainty*, *insecurity* i *un-safety*⁶), stała się dla znacznej liczby naszych współczesnych najdotkliwszą i najbardziej dokuczliwą troską, przesłaniającą lęki, jakie wywołuje lub może wywołać niedostatek wolności. Większość naszych współczesnych, a z całą pewnością tych, którzy odwiedzają gabinety psychoanalityków, niepewność gnębi znacznie

⁶ Znaczenie tych trzech słów częściowo się pokrywa, przy czym *uncertainty* oznacza „niepewność”, *insecurity* odnosi się do egzystencjalnego zagrożenia, a *un-safety* wskazuje na groźby dla osoby – ciała i jego przedłużeń (posesji i osobiście używanej przestrzeni).

bardziej, niż skrępowania popędów. W ich odczuciach winą kultury jest poświęcenie ogromnego obszaru pewności gwołi radowania się wolnościami, na jakie nam przyzwala. Ten grzech zarzucano jej zresztą na długo przed zburzeniem wież na Manhattanie i zanim jeszcze ogarnął ich strach przed włóczęgami, wścibskimi gapiami i łazikami, gwałcicielami, natrętnymi żebrakami, brudnymi imigrantami, ulicznymi złodziejami i seryjnymi mordercami. Już od kilkudziesięciu lat wahadło wartości pędzi w przeciwnym, niż w czasach Freuda kierunku, nabierając z roku na rok pędu.

Świat analizowany przez Freuda był światem Buddenbrooków: światem sztywnych norm i surowych kar dla wszystkich, którzy je łamią. Norm jasno określonych i czytelnych, których należało wyuczyć się raz na zawsze, jako że miały obowiązywać przez całe życie jednostki – do grobowej deski. Pochodzenie, rodzina, majątek i tradycja wytyczały szlak życiowej drogi, z góry ustalony, choć jeszcze nieprzebyty. Jak orzekli później psychologowie egzystencjalnej szkoły, tacy jak Ronald D. Laing i Thomas Szasz, rodzina, wpisana w środowisko, a przez środowisko wmontowana w klasę, pełniła funkcję instancji nadzorczej (lub, jak jeszcze później ujął to Michel Foucault, była naczyniem włoskowatym panoptycznego systemu kontroli społecznej), zmuszając swoich członków do trzymania się wyznaczonej im drogi i skazując na banicję odstępców (by użyć pojęć Freuda, rodzina była równocześnie strażą przednią, generalnym pełnomocnikiem i głównym egzekutorem „zasady rzeczywistości”, których zadaniem było poskramianie i powściąganie „zasady przyjemności”). Daniel Cohn-Bendit z czterdziestoletniej perspektywy ocenia, że ci, którzy w 1968 r. sprawili, że światoburcze wówczas słowa ciałem się stały, zwyciężyli w aspekcie społecznym i kulturowym (choć, jak nie omieszka dodać, przegrali – na szczęście! – batalię polityczną).

Głównymi bohaterami filmu *Le diable probablement* (Prawdopodobnie diabeł), nakręconego przez Roberta Bressona w 1977 r. – roku, w którym nie było jeszcze komputerów osobistych, telefonów komórkowych, iPodów ani mobilnych systemów nawigacyjnych – są zagubieni młodzi ludzie, desperacko szukający sensu życia, swego w nim powołania i wyjaśnienia, co właściwie znaczy „być powołanym”. W jakimkolwiek dramacie, którego byli gorliwymi aktorami lub niechętnymi statystami, nie widać było jakoś jego scenarzystów ani reżyserów – dorośli nie spieszyli z pomocą. W rzeczy samej, przez 95 minut, których akcja filmu potrzebowała, by dotrzeć do tragicznego finału, na ekranie nie pojawia się ani jedna dorosła postać. Całkowicie pochłonięci nieudanymi próbami porozumienia się we własnym gronie (ich dialogi są znamienne nieeliczne i zdawkowe), o istnieniu dorosłych przypominają sobie młodzi ludzie w jednej tylko scenie, w której wyczerpani przygodami, udają się do lodówki pełnej jadła zmagazynowanego na tę okazję przez (poza tym niewidzialnych) rodziców.

Następne lata dowiodły proroczego charakteru Bressonowej wizji. Trafnie rozpoznał on następstwa „wielkiej transformacji” (by posłużyć się terminologią Karla Polanyi’ego), której był wraz ze swoimi współczesnymi świadkiem, choć nieliczni tylko byli tego świadomi: przejścia od *społeczeństwa producentów* – robotników i żołnierzy – do *społeczeństwa*

konsumentów – jednostek na mocy dekretu i nałogowców krótkofalowego myślenia przez adaptację. 20 lat później Richard Sennett zanotował płaczliwe skargi nowojorskiego piekarza Rico: „Nie wyobrażasz sobie, jak głupio się czuję, mówiąc moim dzieciom o zaangażowaniu. Dla nich to kompletna abstrakcja, gdzie one niby mają to zobaczyć?”⁷ Sennett dodaje od siebie:

Zachowanie, które w pracy zapewnia sukces (lub przynajmniej przetrwanie), nie przynosi zatem Ricowi wiele pożytku w wypełnianiu roli rodzica. W zasadzie jego problem jest dokładnie przeciwny: jak chronić relacje rodzinne, by nie poddały się krótkotrwałości, nie zaczęły przypominać biurowej burzy mózgów i, przede wszystkim, by lojalność i zaangażowanie nie były równie słabe, jak we współczesnych organizacjach?”⁸

Analizowane przez Freuda społeczeństwo „solidnej” nowoczesności było niewątpliwie społeczeństwem producentów i żołnierzy. Rodzice przyszłych robotników i żołnierzy mieli do odegrania jednoznaczne i ściśle określone role. W „solidnej” nowoczesności, w społeczeństwie producentów i żołnierzy rolą rodziców było dostarczanie dzieciom wzorca normatywnie uregulowanych zachowań i wpajanie im samodyscypliny, potrzebnej, by znosić i wytrzymywać monotonną rutynę sali fabrycznej, urzędu lub koszar. Za przykład broni z obficie wyposażonego arsenału, z jakiego czerpano, by uprawomocnić i egzekwować ścisłą kontrolę i całodobowy nadzór nad potomstwem, jakich w tamtej epoce spodziewano się po rodzicach, Michel Foucault wybrał *casus* dziecięcego seksualizmu i „paniki onanizmu”. Rodzicielska kontrola

wymaga [...] ciągłej, uważnej i docieklivej obecności; zakłada bliskie kontakty i dokonuje się przez wnikliwe sprawdziany i obserwacje; wymaga wymiany dyskursów prowokowanej pytaniami, zmuszającymi do wyznań i zwierzeń, przekraczającymi granice stawianych pytań. Implikuje zbliżenie fizyczne i grę intensywnych wrażeń⁹.

Według Foucaulta w nieustających bojach o wzmocnienie roli rodziców i ich dyscyplinującego wpływu „występek» dziecka [był] nie tyle przeciwnikiem, co wsparciem”. „Wszędzie, gdzie [występki] miały możliwość się ujawnić, instalowano urządzenia monitorujące i pułapki, które wymuszały przyznanie się do winy”¹⁰. Łazienki i sypialnie były miejscami największego zagrożenia, najpłodniejszą glebą dla chorobliwych skłonności seksualnych dziecka, a tym samym miejscami, wymagającymi szczególnie ścisłego, bezpośredniego, nieustającego nadzoru oraz ciągłej, wyraźnie widocznej i narzucającej się rodzicielskiej obecności.

⁷ R. Sennett, *Korozja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, przeł. J. Dzierżgowski, Ł. Mikołajewski, Warszawa 2006, s. 26.

⁸ *Ibid.*, s. 27–28.

⁹ M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Erster Band: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt 1977, s. 59.

¹⁰ *Ibid.*, s. 57.

W epoce płynnej nowoczesności miejsce „paniki onanistycznej” zajęła „panika seksualnych nadużyć” (rodzicielskiej władzy)... Zagrożenie, będące powodem dzisiejszej histerii, kryje się nie w seksualności dziecka, lecz jego rodziców. Kryjówkami dla odrażających czynów są jak dawniej łazienki i sypialnie, ale winnymi występków są teraz rodzice. Cel nowej krucjaty, w której jako broni użyto histerii rodzicielskich nadużyć seksualnych, jest dokładnie przeciwny celom, jakie odkrywał Foucault, badając dzieje paniki onanistycznej. Jawnymi bądź ukrywanymi celami obecnej kampanii są: *rozluźnienie* rodzicielskiej kontroli, odwrót od ciągłej i narzucającej się obecności rodziców, stworzenie i utrzymanie dystansu pomiędzy „starymi” a „młodymi” w rodzinie i w kręgu jej przyjaciół.

Niech będzie jasne, że mowa tu o dwóch różnych panikach, a nie o nagłym przeobrażeniu popędów seksualnych, które doprowadziło do radykalnej przemiany zachowań. Tak zwane „paniki moralne” z reguły same stwarzają fakty, podawane za ich źródła, a liczba relacjonowanych i rejestrowanych „faktów” świadczy raczej o rozmiarach paniki, niż o tym (jak powiedziałby Leopold von Ranke) *wie es ist eigentlich gewesen* (co rzeczywiście się działo) w sypialniach i łazienkach. Jeśli chodzi o obecną panikę, to według najnowszego raportu opublikowanego przez Institut national d'études démographiques w ciągu sześciu lat (od roku 2000 do 2006) liczba osób dorosłych, które przypomniały sobie, że byli w dzieciństwie obiektami nadużyć seksualnych ze strony rodziców, wzrosła prawie trzykrotnie (ogólnie z 2,7 do 7,3 procent, u kobiet do 16 procent, a u mężczyzn do pięciu). Autorzy badania tłumaczą, że „nie jest to dowód nasilającej się przemocy seksualnej, lecz rosnącej tendencji do zgłaszania przypadków gwałtu w badaniach naukowych, co świadczy o spadku tolerancji dla przemocy”. Nasuwa się jednak uwaga, że świadczy to również o narastającej, podsycanej przez media tendencji do wyjaśniania bieżących problemów psychicznych osób dorosłych seksualnymi nadużyciami rodzicielskiej władzy, zamiast jak dawniej interpretować je, odwołując się do tłumienia seksualizmu dziecięcego i kompleksu Edypa lub Elektry. Nie to jest ważne, ilu rodziców przy współudziale lub bez innych dorosłych, traktuje swoje dzieci jako obiekty seksualne i do jakiego stopnia wyzyskują oni własną przewagę i słabość dziecka (tak jak dawniej nie miało znaczenia, ilu z nich w dzieciństwie oddawało się masturbacji). Ważne jest, że wszystkich ich ostrzeżono, iż zmniejszanie dystansu, jaki oni sami i inni dorośli powinni zachowywać wobec dzieci, może być (i będzie) interpretowane jako otwarte, potajemne lub choćby zgoła nieświadome folgowanie wrodzonemu popędowi do pedofilii... Dorośli i przyszli dorośli zostali ostrzeżeni, i przyswoili sobie treść przekazu oraz nowy język, w którym relacjonuje się i objaśnia cierpienia psychiczne.

Główną ofiarą paniki onanizmu padła *autonomia jednostki* – ta właśnie wolność osobista, której utratę zdiagnozował Freud, dokonując wiwisekcji cywilizowanego porządku. Od wczesnego dzieciństwa należało chronić przyszłych dorosłych przed ich własnymi chorobliwymi i (jeśli się ich nie powściągnie) potencjalnie niszczyielskimi instynktami i popędami. Mówiąc słowami Freuda, cywilizowany porządek społeczny wymaga

skrępowania antyspołecznej „zasady przyjemności”, której ulegliby ludzie, gdyby jej nie poskramiała narzucana przez społeczeństwo „zasada rzeczywistości”. Emile Durkheim ostrzegał, że rozpad bądź rozluźnienie narzuconych społecznie ograniczeń nie zaowocuje wzrostem indywidualnej wolności, lecz pogłębi jeszcze kruchość i bezradność jednostki ludzkiej, czyniąc ją jeszcze bardziej niewolnicą instynktów. Skłonność do samounicestwienia będzie rosła, im bardziej ludzie będą „żyć jak egoiści”, ulegając bez skrępowań pożądaniu natychmiastowych, a ulotnych rozkoszy zmysłowych; ratunkiem przed samounicestwieniem jest podporządkowanie się jednostek nakazom i zakazom społecznie stanowionym.

Główną ofiarą paniki seksualnych nadużyć rodzicielskiej władzy są dla odmiany *intymność międzypokoleniowej więzi i zaufanie między pokoleniami*. Jeśli panika onanizmu przypisywała dorosłemu pokoleniu rolę najlepszego przyjaciela, anioła stróża i troskliwego opiekuna dziecka, panika seksualnego nadużycia władzy dorosłych przypisuje dorosłym rolę ‘zawsze podejrzanych’ (*usual suspects*), którym *a priori* zarzuca się występki czy to rozmyślnie popełnione, czy też takie, do których popełnienia są z natury swej skłonni choćby i nie żywili nikczemnych zamiarów. Pierwsza panika doprowadziła do spotęgowania władzy rodzicielskiej, ale również i do przyjęcia przez rodziców odpowiedzialności za i wobec dzieci, i podjęcia się wynikających stąd obowiązków. Obecna panika zwalnia dorosłych z ich obowiązków, wymaganiu rodzicielskiej odpowiedzialności przeciwstawiając groźbę nadużyć seksualnych. Dostarcza dalszych bodźców i argumentów na rzecz i tak już zaawansowanego procesu komercjalizacji stosunków pomiędzy rodzicami a dziećmi: do rysującej się dziś ostro tendencji do podtrzymywania wzajemnych kontaktów przede wszystkim za pośrednictwem przekazu dóbr konsumpcyjnych. Cokolwiek pozostało z rodzicielskich wyrzutów sumienia po rezygnacji rodziców z czujnej i troskliwej obecności w życiu dziecka i porzuceniu funkcji, stanowiących kiedyś niezbywalne składniki rodzicielskiej odpowiedzialności, rynki konsumpcyjne obiecują rozproszyć i stłumić, przetwarzając każdą uroczystość rodzinną i każde święto religijne czy państwowe w okazję do obfitych prezentów, i wyzyskując pilnie a zapobiegliwie obawę dzieci przed pozostaniem w tyle za kolegami i ich pragnienie popisania się dostarczanymi przez sklepy znamionami społecznej dystynkcji w codziennej zawziętej rywalizacji z rówieśnikami.

Powyższe obserwacje nie sugerują bynajmniej, by dzisiejsi rodzice lub ich większość nie dopełniali spodziewanego i wymaganego przez społeczeństwo obowiązku, jakim jest przygotowanie potomstwa do życia zgodnego z wymogami społeczeństwa, do którego oni sami i ich dzieci należą. Nasuwają one raczej przypuszczenie, że zmieniło się społeczeństwo, w którego imieniu rodzice wychowują dzieci lub do życia w którym winni je przygotować. Nie jest to już społeczeństwo traktujące swych członków głównie z perspektywy ról producentów i żołnierzy, lecz społeczeństwo, które oczekuje przede wszystkim okazywania i praktykowania *cnót konsumenckich*. Gdy rozlega się alarm z powodu nadchodzącej depresji gospodarczej, politycy i eksperci pokładają nadzieję nie w roz-

szerzeniu produkcji i usług, ale w tym, że konsumenci więcej kupią i wydadzą więcej pieniędzy (w tym i tych, których jeszcze nie zarobili). Na marginesie społeczeństwa znaleźli się dzisiaj nie ci, którzy wzbraniają się lub ociągają przed dokładaniem wysiłku do przedsięwzięć produkcyjnych, ale ci, którzy, nie spełniając obowiązków *konsumenta*, wyłamują się (lub są wykluczeni) z korowodu *zakupów*.

Podstawowym zadaniem uspołecznienia nowonarodzonych (przygotowania ich do życia zgodnego z panującymi normami) jest otwarcie i ułatwienie dzieciom dostępu do korowodu zakupów i zwiększenie szans, że się w nim utrzymają i unikną groźby wykluczenia lub wypadnięcia. Członkowie społeczeństwa powinni być uczuleni na uwodliwe uroki rynkowych ofert i reagować na nie zgodnie z przewidywaniami ekspertów od marketingu; nieprawidłowa na nie reakcja lub brak reakcji świadczyłaby o ich niekompetencji lub nieudolności (*inadequacy*). Jak już 20 lat temu stwierdził Pierre Bourdieu, w społeczeństwach takich jak nasze kuszenie zastępuje normatywną regulację, a strategie „PR” (mówiąc prościej: reklamy) zajmują miejsce nadzoru; intensyfikacja pożądania i wzbudzanie wciąż nowych potrzeb czyni otwarty przymus zbytecznym. Nowe mechanizmy reprodukcji społecznej odniosą zamierzony skutek tylko pod warunkiem, że stosuje się je do ludzi, którzy „dorośli” (lub raczej których „dorośnięto”) do wyzwania. W ostrej opozycji do tradycyjnej rodziny z jej ścisłym rodzicielskim nadzorem nasze coraz bardziej zindywidualizowane, płynnie nowoczesne społeczeństwo konsumentów wymaga zatem rozluźnienia więzów rodzinnych, rozszerzenia autonomii dziecka i przyzwolenia na to, by młodzież orientowała się na branie wzoru z rówieśników i na równieśniczą rywalizację.

Tym, co gnębi młodzież naszych czasów, nie jest już nadmiar wszędobylskich nakazów i zakazów, ale przytłaczająca obfitość możliwych wyborów, jaką konsumencka odmiana wolności roztacza przed oczami wyobraźni. Lęki i wynikająca z nich kompulsywna aktywność i niecierpliwość połączone z potrzebą asekuracji, obserwowane u dzisiejszej młodzieży, rodzą się po pierwsze, z oszałamiającego nadmiaru opcji, a po drugie, z lęku przed błędnym wyborem czy choćby wyborem, który się okaże „nie tym najlepszym z możliwych”. Innymi słowy: rodzą się one z panicznego strachu przed przeoczeniem okazji, póki jeszcze czas (z reguły ulotny!), by ją pochwycić.

Inaczej niż za czasów naszych rodziców i dziadków, którzy w „stałej” fazie nowoczesności poddawani byli wychowaniu/ tresurze na miarę przyszłych robotników żołnierzy, do wyborów zalecanych dzisiejszym młodym nie dołącza się żadnych trwałych, autorytatywnych (a tym bardziej trwałych i autorytatywnych zarazem), jednoznacznych wskazówek co do drogi postępowania z chwilą, gdy wyboru już dokonali lub zalecaną opcję przyjęli. Powraca więc natrętnie obawa, że decyzja okaże się (jednak) błędna i (być może) będzie już za późno, by pechowy wybór odwołać lub przynajmniej ograniczyć poniesione z jego powodu straty. Stąd niechęć do wszelkich „dłuższych perspektyw” – zarówno we własnych planach życiowych, jak i w zobowiązaniach wobec innych istot. Nawiązując wyraźnie do wartości wielce wśród pokolenia młodych rozpowszechnionych, niedawna reklama polecała nowy tusz do rzęs, który „obiecuje nienaganny wygląd przez całą dobę”. I dalej:

„Można powiedzieć, związek na stałe. Jedno pociągnięcie, a twoje piękne rzęsy przetrwają deszcz, pot, wilgoć i łzy. Zmywa się bez problemu ciepłą wodą”. Widocznie 24 godzin wystarczy już dziś, by nazwać „związek” „stałym”, ale nawet tak krótkoterminowa „stałość” nie wzbudziłaby entuzjazmu, gdyby jej następstw nie dało się łatwo usunąć i gdyby środek na jego usunięcie nie był, jak odrobina ciepłej wody, zawsze pod ręką...

Obojętnie, jakiego wyboru się ostatecznie dokona, powinien on raczej przypominać „lekki płaszcz”, który można w każdej chwili, według własnego uznania zrzucić z ramion, niż „stalowy pancerz” Maxa Webera, który zapewnia skuteczną i trwałą ochronę przed wstrząsami, lecz zarazem krępuje swobodę ruchów i boleśnie ogranicza zakres przyszłych wyborów. Najważniejsze dla młodych ludzi nie jest więc „budowanie tożsamości”, lecz zachowanie możliwości jej *przebudowy*, gdy się okaże lub gdy nasunie się podejrzenie, że jest to konieczne. Troska naszych przodków o *kształtowanie tożsamości* jest coraz bardziej wypierana przez troskę o jej *odnowę*. Tożsamości muszą być łatwo usuwalne. Trzeba, by było możliwe *łatwe pozbycie się* niezadowolającej lub nie dość zadowolającej tożsamości bądź tożsamości zdradzającej swój zaawansowany wiek, gdy się zestawi z „nowymi, ulepszonymi” aktualnie sugerowanymi wzorami. Najbardziej pożądanym atrybutem tożsamości doskonałej byłaby prawdopodobnie jej zdolność „biodegradacji”.

Ze względu na brak trwałych, autorytatywnych i niekwestionowanych wartości, jakie można by przypisać oferowanym opcjom, poszczególne możliwości dają się oceniać jedynie na wzór towarów rynkowych. Wybrany model tożsamości musi być „wystawiony na rynku”, aby tam „znaleźć swoją wartość”. Zgodnie z bieżącym zdrowym rozsądkiem, inspirowanym (jak zauważył Pierre Bourdieu) przez dzisiejszą *pensée unique*, „jedynie słuszną” myśl ekonomiczną, towar nie ma wartości, gdy nie znajduje nabywców, a wartość, którą posiada lub nabędzie, mierzy się liczbą chętnych do kupna i intensywnością ich pragnień. Karą za niepowodzenie w znajdowaniu/ wytwarzaniu odbiorców na wyprodukowaną i wystawioną na widok publiczny tożsamości jest *wykluczenie* (wyłączenie, banicja, eksmisja, bojkot towarzyski) – społeczny odpowiednik składowiska złomu. Jak twierdzi Vibeke Wara, młodzi ludzie mają szczególny talent do „sprzedawania się”¹¹. Skuteczność tego talentu, jak powiada Wara, mierzy się liczbą kontaktów, którą mogą się poszczycić. „Najbardziej utalentowani” mają najwięcej kontaktów (nawiązanych za pośrednictwem internetowych serwisów społecznościowych typu MySpace, Facebook, Second Life oraz ich licznych odgałęzień i pomniejszych naśladowców, których jest już prawie setka, jak również blogów, których liczba przekroczyła 70 milionów i rośnie w coraz szybszym tempie).

„Coraz więcej nastolatków czuje dziś coraz silniejszy nacisk, by stworzyć sobie większą tożsamość, wzorem oglądanych w mediach gwiazd” – mówi Laurie Ouellette, profesor komunikacji społecznej University of Minnesota i doradca »Reality-TV«¹², wyrażając tym samym pogląd powszechny dziś zarówno wśród ekspertów, jak i szerokiej

¹¹ V. Wara, *Mobile learning for the on generation*, „fo” 2008, Januar, s. 46.

¹² Por.: K. Giles, *Teens use e-nudity to get noticed*, „Star Tribune” 5 V 2008, [on-line:] www.startribune.com/local/east/18566414.html.

publiczności. „Większa tożsamość” oznacza przede wszystkim szerszą ekspozycję: większy zastęp widzów i takich, którzy mogą się doń dołączyć; więcej internetowych fanów, podnieconych/ zainspirowanych/ zachwyconych tym, co widzą, na tyle, by podzielić się wrażeniami ze swymi „kontaktami” (przechrzczonymi, za sugestią portali „społecznościowych”, na „przyjaciół”). MySpace, Facebook, Second Life oraz mnożące się jak grzyby po deszczu blogi są dla zwykłych ludzi odpowiednikiem tygodnika „Hello!”¹³ oraz niezliczonych mniejszych świątyń i kapliczek kultu gwiazd. Choć w uboższej niewątpliwie wersji (bo mniejsza jest tu tożsamość do pokazania), oczekuje się jednak, że wobec marzeń pospolitych śmiertelników spełnią owe portale taką samą rolę jaką „Hello!” gra wobec ambicji gwiazd z okładki i celebrytów, o których poczynaniach donosi w plotkarskich rubrykach. Blogi są dla wszystkich samozwańczych wybrańców seryjnymi „podróżkami”, naśladującymi oryginalne kolekcje *haute couture*, na które mogą sobie pozwolić tylko nieliczni. Szansa, by w gąszczu blogów utworować sobie drogę do sławy, jest co prawda tylko niewiele większa, niż szansa przetrwania kuli śniegowej w piekle, ale szansa wygranej na loterii jest równa zeru, jeśli się nie kupi losu.

Żadna reprezentacja jaźni, bez względu na jej chwilowy sukces, nie może być pewna trwałości swego powodzenia. To, co dzisiaj jest „musem”, jutro czy pojutrze będzie przestarzałe i hańbiąco staromodne – albo zgoła nieczytelne. Dbaniu o zgodność swego wizerunku z modą bieżącą trzeba poświęcać 24 godziny na dobę przez wszystkie siedem dni tygodnia. Interaktywny potencjał Internetu jest jakby stworzony na miarę tej nowej potrzeby. Pomaga dotrzymać kroku temu, co jest ostatnio na fali, dostarczając wiedzy o dziś lansowanych przebojach, najnowszych wzorach tiszertów, i najświeższych przyjęciach, festiwalach i wydarzeniach z życia gwiazd będącym tematami najpopularniejszych plotek towarzyskich. Pomaga też na nowo ustawić akcenty i zaktualizować treści, a wobec endemicznej dla elektronicznego przekazu „kultury pośpiechu” z jej krótkim zasięgiem pamięci pomaga z własnego wizerunku wymazywać na czas ślady przeszłości – zawstydzająco przestarzałe treści i akcenty. Krótko mówiąc, ułatwia kreowanie siebie na nowo w stopniu nieosiągalnym poza wirtualnym światem. Jest to chyba jeden z najważniejszych powodów, dla których nowe „elektroniczne pokolenie” spędza tyle czasu w cyberprzestrzeni, pozostawiając go coraz mniej na życie „off-line”.

Obiekty odniesienia podstawowych pojęć, wyznaczających i opisujących *Lebenswelt* młodych ludzi i używanych dla jego opisu, powoli, lecz nieustępliwie przenoszą się w rezultacie ze świata *off-line* do świata *on-line*. Chodzi tu przede wszystkim o takie pojęcia, jak „kontakty”, „randki”, „spotkania”, „komunikowanie się”, „społeczność”, „przyjaźń” – a więc odnoszące się do relacji międzyludzkich i więzów społecznych. Wskutek przeprowadzki nabierają one nowych znaczeń, co nie może pozostać bez wpływu na motywowane i kształtowane przez nie zachowania. Do najważniejszych wpływów nowego ich habitatu należy postrzeganie obecnych więzi i zobowiązań na podobieństwo zdjęć

¹³ Brytyjskie pismo plotkarskie w stylu „Gali”.

migawkowych z procesu nieustających renegocjacji, a nie jako trwałych stanów, które zachowają się na zawsze. Należy dodać, że nawet „migawka” nie jest całkiem szczęśliwą przenośnią: sugeruje wprawdzie chwilowość zarejestrowanego widoku, ale może też implikować większą wytrzymałość jego obrazu niż ta, na jaką liczyć mogą elektroniczne więzy i zobowiązania. Słowo „migawka” należy do słownictwa fotografii, która pozwalała umieścić na papierze tylko jeden obraz, podczas gdy w stosunku do więzi elektronicznych najistotniejszymi i najczęściej używanymi opcjami są *kasowanie*, *podmiana* i „*over-writing*” – działania niewyobrażalne w przypadku papieru fotograficznego i celuloidowych klisz, a będące jedynymi niezbywalnymi zaiste atrybutami więzi elektronicznych.

Dla dorastającego pokolenia czas nie jest cykliczny ani linearny, lecz „pointylistyczny” – jak obrazy Seurata, Signaca i Sisleya. Pojedyncze „punkty czasowe” są znikomej wielkości, ale od kosmologów wiemy, że *każdy* z nich może się okazać momentem „pierwszego wybuchu”, choć w przeciwieństwie do obrazów, jakie pozostawili nam mistrzowie pointyizmu (obrazów, w których każdemu punktowi przypisano już raz na zawsze miejsce tak, że za każdym razem, gdy je oglądamy, wiemy czego się spodziewać), nie sposób przewidzieć, *który* to z momentów okaże się wybuchem brzemienny... Kosmologowie mogą wyjaśnić w najdrobniejszych szczegółach, co się stało ułamek sekundy lub miliard lat *po* wielkim wybuchu, ale nie mogą powiedzieć nic o tym, co było *przedtem*, a tym bardziej, co *wywołało* wybuch lub go *zapowiadało* (jeżeli istniał w ogóle jakiś czynnik wywoławczy lub jakaś zapowiedź). Trzeba więc każdy moment traktować z powagą i po-chopnie go nie przekreślać ani nie lekceważyć.

Najbardziej rozpowszechniona strategia i koncepcja życia, którą znajdują dzisiaj badacze u najroztropniejszych młodych ludzi, jest właśnie konsekwencją takiego „pointylistycznego” pojmowania czasu. Ann-Sophie, 20-letnia studentka Copenhagen Business School, odpowiadając na pytania Flemminga Wislera, istotę tej strategii ujęła następująco: „Nie chcę, aby moje życie za bardzo mnie ograniczało. Nie zamierzam poświęcać wszystkiego dla kariery [...]. Najważniejsze jest dobre samopoczucie [...]. Nikt nie chce za długo trzymać się jednej pracy”. Innymi słowy: trzymaj rękę na pulsie i nie rezygnuj z żadnej opcji. Staraj się o to głównie, aby były to *twoje* opcje i *twój* puls. Nie przysięgaj niczemu i nikomu lojalności „do samej śmierci”. Świat jest pełen wspaniałych, obiecujących szans, którym nie można dać umknąć. Byłoby głupotą zwiększać prawdopodobieństwo utraty tych szans przez wiązanie sobie rąk i nóg nieodwołalnymi zobowiązaniami...

Życie młodego pokolenia jest dzisiaj przeżywane w *ciągłym stanie wyjątkowym*. Trzeba mieć cały czas oczy szeroko otwarte i bez przerwy nastawiać uszu, by natychmiast zobaczyć i usłyszeć coś nowego – tę „nowość”, która zawsze już się zbliża i to z impetem, porównywalnym jedynie do pędu, z jakim mija nas i znika. Nie można więc tracić czasu. Zwolnienie tempa byłoby czystym marnotrawstwem.

Jaka jest w tym wszystkim szansa, że „zasada rzeczywistości” powściągnie i utrzyma w ryzach napędzaną pragnieniami gonitwę za przyjemnością? Istotnym *novum* jest niewątpliwa *odwoływalność* tej zasady. Rzeczywistość postrzega się coraz częściej jako kło-

pot chwilowy, który należy przeczekać lub obejść zamiast z nim walczyć lub przed nim kapitulować. W naszym świecie części zamiennych i prawa do zwrotu towaru do sklepu w razie niepełnej satysfakcji klienta, przedmioty, które się nie podobają, na ogół się po prostu wyrzuca i zastępuje „nowymi, ulepszonymi”. Zwłaszcza młodzi ludzie podchodzą tak również do rzeczywistości „off-line”, którą chcą mierzyć tą samą miarą, co jej odpowiednik w świecie wirtualnym. „Zasadę rzeczywistości” uważa się dzisiaj za winną, dopóki nie dowiedzie swojej niewinności. A dostarczenie mocnego dowodu nie jest łatwe. „Zasada rzeczywistości” dźwiga ciężar przekonującego uzasadnienia swoich motywów wobec opozycji, jaką jest „zasada przyjemności” – i usprawiedliwienia się z kłopotów, które sprawia swoją obecnością.

Uzasadnienie może być prawdziwe lub fałszywe, ale jedno wiadomo na pewno: nie jest to cała prawda. Nie da się z góry przewidzieć, jaki będzie wynik obecnej konfrontacji obu zasad. Wydaje się, że żaden spór pomiędzy nimi nie ma wyznaczonego z góry punktu docelowego; jeśli w ogóle dochodzi do rozstrzygnięć, to tylko w nielicznych bataliach, a do punktu od jakiego nie byłoby już odwrotu dociera się nader rzadko. Sytuacja ta – powtórzmy – prowadzi do nieustającego stanu wyjątkowego i stanu ciągłej *Unsicherheit*. Podczas gdy pierwszy aspekt konfrontacji udostępnia rozleglejszą przestrzeń dla pogoni za przyjemnością, drugi aspekt każe się spodziewać przykrości – różnych od dawniejszych, ale często nie mniej dotkliwych i równie niepożądanych jak te, których przysparzała „zasada rzeczywistości” w czasach, gdy wydawała się niepokonana.

Podsumowując: z której strony nie spojrzeć, sytuacja pozostaje głęboko ambiwalentna. A ze stanu ambiwalencji wyjścia mogą być rozmaite. Stan wieloznaczności może wywoływać wzajem sprzeczne reakcje, owocujące całkiem różnymi odmianami cierpienia. *Carpe diem* i gorączkowe poszukiwanie „korzeni” i „fundamentów” są równoprawnymi (i równie prawdopodobnymi?) konsekwencjami. Są jednak powody do podejrzenia, że wahadło, które bezustannie oscyluje pomiędzy pragnieniem wolności a potrzebą bezpieczeństwa, jest znów gotowe do zmiany kierunku. Nie ma sposobu, by z jakąkolwiek dozą prawdopodobieństwa przewidzieć, na którą stronę przechyli się z kolei szala nieuleczalnie chwiejnej równowagi.

Coraz jaskrawsza niewydolność globalnego układu gospodarczego i globalnych sposobów eksploatacji zasobów naszej planety może doprowadzić do tego, że najnowsze szlaki kultury okażą się ślepymi uliczkami, w które w ostatnich dwóch lub trzech „burzliwych dekadach” zbłądziła lub została ukradkiem wmanewrowana dostatniejsza część ludzkości. Na razie sytuacja wygląda tak, że choć „zasada rzeczywistości” wydaje się przegraną w kolejnej bitwie z „zasadą przyjemności”, to wojna pomiędzy nimi bynajmniej się nie skończyła, a jej ostateczny wynik (o ile jakkolwiek ugoda zasłuży na miano „ostateczności”) z całą pewnością nie jest jeszcze rozstrzygnięty.

(tłumaczenie Joanny Gilewicz i Anny Zeidler-Janiszewskiej
przejrzone przez Autora)

Ewa Kobylińska

Freud i nowoczesność. Uwagi do uwag Zygmunta Baumana o freudowskim pojmowaniu kultury

1. Jak czytać Freuda?

Dwie rozprawy *Przyszłość pewnego złudzenia* (1927) i *Kultura jako źródło cierpień* (1930) umożliwiają z pewnością takie odczytanie Freuda, jakie zaproponował Zygmunt Bauman¹. Antagonizm zasady przyjemności i zasady rzeczywistości zdaje się odpowiadać na pierwszy rzut oka konfliktowi między pragnieniem wolności a potrzebą bezpieczeństwa. Zgodnie z tym odczytaniem kultura narzuca jednostce system kontroli i zakazów. W ten sposób zmusza ją do porzucenia przyjemności i ogranicza autonomię, a w zamian ofiarowuje egzystencję „wygodną i bezpieczną”, redukując zagrożenia płynące z zewnątrz i z wewnątrz. Ów handel wymienny nie prowadzi jednak do zrównoważonego bilansu strat i zysków. Nieusuwalna ambiwalencja wobec kultury wynikać miałaby z tego niezbyt satysfakcjonującego rozwiązania.

Freud nie porzucił nigdy do końca ekonomicznego myślenia, które kazało mu ujmować obie zasady: przyjemności i rzeczywistości w kategoriach ilościowych, zgodnie z prawem stałości energii, zapożyczonym z fizyki. Scjentystyczny wątek przewija się przez całą Freudowską psychoanalizę, stopniowo jednak schodzi na dalszy plan. Przełomowa rozprawa *Poza zasadą przyjemności* (1920) wprowadza na scenę spekulację na temat popędu śmierci, który Freud przeciwstawia popędowi życia. Nowa teoria popędów podważa ekonomiczną hipotezę zachowania energii i właściwie oznacza koniec pseudofizyki. „W obliczu pary Eros–Tanatos zasada rzeczywistości, dotąd, biegunowo przeciwstawna zasadzie przyjemności, rozwija całą (nową) hierarchię sensów”², czytamy w wielkiej interpretacji Paula Ricoeura, poświęconej dziełu Freuda. Przyjemność nie polega już tylko na rozładowaniu napięcia i nie jest regulowana ekonomiczną zasadą *Lust/ Unlustprinzip*. Potrzebę zastępuje niezniszczalne i wielopostaciowe, niczym Proteusz, życzenie.

¹ Z. Bauman, *Uwagi o freudowskim pojmowaniu kultury*, [patrz: tekst poprzedni, w tym numerze „PK”]. Mój esej jest pomyślany jako rozmowa z tym tekstem.

² P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2008, s. 244.

Freud nie odkrył dziecięcej seksualności, co przypisuje mu obiegowa opinia. W latach 1895–1910, w czasach pionierów seksuologii takich jak: Havelock Ellis, Iwan Bloch, Albert Moll, Richard Krafft-Ebing, istniało w niemieckojęzycznym obiegu naukowym ponad 300 rozpraw na jej temat. Freud odkrył **dynamiczną nieświadomość**. To ona jest znakiem rozpoznawczym psychoanalizy. Nieświadomość przerywa bezpośredni związek między społeczną, biograficzną, kulturową, jednym słowem: zewnętrzną sytuacją człowieka a jego światem wewnętrznym. Psychoanaliza była pierwszą koncepcją „*personal life*”, które nie przekłada się na kategorię socjalizacji i roli społecznej³. W antropologii Freuda otwiera się nieprzekraczalna luka między indywidualnym losem popędu i społeczną rzeczywistością.

Zygmunt Bauman zastanawia się, co powiedziałby Freud, „gdyby siedział tu dzisiaj z nami?” Śmiem mniemać, że, obserwując przemiany nowoczesności, która również w jego czasach nie miała „stałego” charakteru, wyeksponowałby bardziej te elementy swojej koncepcji, które odkrywamy, czytając go dzisiaj. Nie ulega wątpliwości, że meta-psychologia Freuda obciążona jest hipoteką angielskiego empiryzmu dwóch światów i XIX-wiecznej psychofizyki, które zakładają paralelizm rzeczywistego świata zewnętrznego i psychicznego świata wewnętrznego, antytezę zasady rzeczywistości i zasady przyjemności, bodźców zewnętrznych i wewnętrznych pobudzeń, przyczynowości i sensu, chaotycznych popędów i poskramiającego je rozumu. Jednak nauka Freuda o popędach podważa zasadniczo ten dualizm, sytuując popęd na granicy tego, co somatyczne i tego, co psychiczne. Tak rozumiany popęd ma niewiele wspólnego z „animalnym instynktem”, o czym za chwilę.

Gdyby freudowska psychoanaliza była nam potrzebna po to, aby powtórzyć znaną – od Arystotelesa po Hobbesa – tezę o konieczności domestykacji animalnych instynktów przez kulturę i społeczeństwo, to dawno już zostałaaby umieszczona w szacownym muzeum tradycji i przestałaby opisywać doświadczenia kolejnych pokoleń. Wielkie spekulacje Freuda na temat kultury i religii, takie jak *Totem i tabu* czy *Przyszłość pewnego złudzenia*, czytane dzisiaj dosłownie, są anachroniczne. Właśnie w tej ostatniej, poświęconej religii rozprawie, zauważa Paul Ricoeur rzecz zdumiewającą. Freud zapomina mianowicie o metodzie, którą sam stworzył, porzuca określoną drogę hermeneutyki i skrupulatną egzegezę na rzecz bezpośredniego wyjaśnienia funkcji religii w „bilansie wyrzeczeń i zaspokojeń”⁴. Spoza kulturoznawczych spekulacji wyłania się jednak inny Freud, którego narzędzia wypracowane na drodze klinicznej obserwacji i rekonstrukcji, są przydatne do badania „płynnej nowoczesności” i stanu współczesnej kultury. Freud-rzemieślnik, wręcz opętany detalem, ogranicza rygorystycznie, podobnie jak Kant, zakres swoich analiz. Bada zjawiska kultury nie po to, aby wyjaśnić je „w ogóle”, ale po to, aby poznać tylko ten ich aspekt, który podpada pod dynamikę życzenia⁵. To właśnie z pism klinicz-

³ Por. E. Zaretsky, *Freuds Jahrhundert. Die Geschichte der Psychoanalyse*, Wien 2006, s. 22.

⁴ P. Ricoeur, *O interpretacji...*, s. 222.

⁵ Por. *ibid.*, s. 168.

nych, opisów przypadków: Dory, małego Hansa, człowieka-szczura, człowieka z wilkami, radcy Schrebera i z takich klasycznych tekstów jak *Interpretacja marzeń sennych*, *Trzy rozprawy o seksualności* i *Poza zasadą przyjemności* możemy zrekonstruować psychoanalityczną metodę, która odnosi się przede wszystkim do jednostkowego życia psychicznego, zachowuje jednak swoją wartość – przy odpowiedniej metodycznej ostrożności – w badaniach kultury. Jacob Taubes (ale również wielu innych) sformułował – w międzyczasie już klasyczny – dylemat lektury Freuda, dylemat między odczytaniem naturalistyczno-scjentystycznym a hermeneutycznym. Dla Freuda-naukowca psychoanaliza była techniką, „podobną do techniki osuszania Zuiderskiego jeziora” – pisze Taubes⁶. Kiedy jednak czytamy go hermeneutycznie, np. jego autoanalizę w *Objaśnianiu marzeń sennych*, zauważamy, że wbrew scjentystyczno-oświeceniowej atmosferze własnego otoczenia, wbrew wpływom własnych nauczycieli – Janeta i Charcota, przewycięża samego siebie, radykalnie wykracza poza własne poglądy i intencje. Ostatecznie chodzi zatem o to, jak rzeczywiście pracuje psychoanaliza, a nie jaką „filozofię” głosi. Przenosząc postawę badacza natury do humanistyki, pyta Freud, dlaczego rzeczy są takie, jakie są, a nie jakie być powinny. Spekulacja teoretyczna czy filozoficzna pojawia się dopiero na drugim miejscu. Freud wychodzi od doświadczenia. Nie muszę dodawać, że, pisząc: „doświadczenie”, nie mam na myśli empirycystycznych, skądinąd koniecznych, schematyzacji nauki. Myślę o doświadczeniu, w którego polskim udanym brzmieniu jest zawarte „świadectwo”, „świadczanie”. Można pomyśleć to, co pomyślał inny, ale nie można doświadczyć za kogoś innego. Co jest nowe w doświadczeniu, które próbuje opisać psychoanaliza? **Pasywność**, która odróżnia doświadczenie od aktywnej refleksji. **Niebezpośredniość**, która wyraża się poprzez „nie” (słownik psychoanalityczny dysponuje zdumiewającą ilością określeń zaczynających się od partykuły „ver”, którą posługuje się język niemiecki, aby wyrazić zaprzeczenie: *Verneinung*, *Verleugnung*, *Verdrängung*). To, co niebezpośrednie, zna wiele sposobów, aby dojść do głosu: „**inaczej**” (znieskształcenie), „**gdzie indziej**” i „**kiedy indziej**” (przesunięcie) „**więcej**” (zagęszczenie), które nas przerasta. Doświadczenie zapisuje się w różnych miejscach i czasach. Jest **heterogeniczne** – mówi różnymi językami i pęknięte – nie stanowi *continuum*, ale wyraża się raczej w supłach, fiksacjach i zerwaniach⁷. Psychoanaliza szuka w doświadczeniu załamań, również załamań sensu, które tak dobrze znamy, kiedy w obliczu traumy mówimy: „Nie mogę tego pojąć!”. Obserwując fenomeny, które przerywają normalny bieg doświadczenia, jak czynności omyłkowe, marzenia senne, stany hipnotyczne czy symptomy neurotyków, pyta Freud, skąd wziąć pojęcia, skąd wziąć język, który mógłby je teoretycznie opisać. „Skądkolwiek” – stwierdza. Pojęcia są rodzajem prowizorium; ich treść podlega ciągłej przemianie. Do owego prowizorium ucieka się każdy badacz, kiedy porusza się na granicy sprawdzonych metod. Claude Levi-Strauss znalazł szczęśliwe słowo dla tego postępowania: „*bricolage*”.

⁶ J. Taubes, *Die politische Theologie des Paulus*, München 1993, s. 123.

⁷ Por. B. Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt 2002.

Freud majsterkuje przy pomocy różnych materiałów, które jego czasy stawiają mu do dyspozycji. Korzysta z psychologii, fizjologii, praktyk kulturowych, potocznych wyobrażeń, obiegowych poglądów filozoficznych⁸. W jego wysiłku nazwania nowego, zaskakuje „wielojęzyczność”. Aby opisać to, co chce opisać, używa słowników z różnych dziedzin: prawa, polityki, literatury, medycyny. Gotów je zawsze jednak porzucić, podobnie jak teoretyczne spekulacje, kiedy oddalają się zbyt od klinicznego doświadczenia. To przypomina, nawiasem mówiąc, postępowanie Baumana, które naprowadziło go na koncepcję „płynności”. Freud udziela nam mikrologicznych lekcji czytania tekstów i symptomów pacjentów. Unika centralnej perspektywy i frontalnej dyskusji, nie zaprzecza, lecz „podminowuje” tekst tak, aby na powierzchni ukazały się rysy i napięcia. Destabilizujące wsłuchanie lub wpisanie się w szwy, fugi i marginesy, pozwalające innemu mówić, nazwał później Jacques Derrida dekonstrukcją. Sceptycyzm wobec zewnętrznych pojęć i teorii oraz tworzenie nowego, niepowtarzalnego idiomu w rozmowie z tekstem i z pacjentem – to wspólne momenty hermeneutyki, dekonstrukcji i psychoanalizy. Twórcy psychoanalizy nie da się jednak zamknąć w dylemacie: naturalizm czy hermeneutyka. Nie wystarczy odrzucenie scjentyzmu, biologizmu i ekonomicznego myślenia Freuda na rzecz jego sztuki interpretacji, bo pozbywając się jego **nauki o popędach**, wylalibyśmy dziecko razem z kąpielą.

2. Popęd nie jest instynktem

Nawet jeżeli Freud zaczyna od opozycji popędów i rozumu, to późniejszy bieg jego myśli i myśli jego następców zmierza w kierunku odbiologizowania ku upsychicznieniu czy, jak kto woli, akulturacji popędów. W żadnym wypadku nie możemy ich redukować do „animalnych instynktów”, przed którym chroni nas kultura. W ujęciu Freuda popęd jest kompleksową strukturą, organizującą się dynamicznie w trakcie rozwoju. Twórca psychoanalizy opisuje tę strukturę przy pomocy triady pojęciowej: źródła, czyli biologicznego pobudzenia, obiektu, czyli innej osoby oraz celu, czyli sposobu zaspokojenia. W przeciwieństwie do instynktu jako wrodzonego, dziedzicznego i filogenetycznego wzoru zachowania, wywołanego specyficznym bodźcem i ukierunkowanego na specyficzny cel (np. głód – pokarm), popęd wyraża się, co prawda, w nieodpartym dążeniu, którego źródło jest somatyczne, jednak otwartym wobec zmiennych celów i obiektów, dostarczających zaspokojenia. Oczywiście wybór obiektu i wybór celu nie jest dowolny, lecz zależy od wczesnych identyfikacji z pierwszymi ważnymi osobami, najczęściej z rodzicami. W tym sensie popędy mają swój los, powiada Freud, ale nie jest to los biologiczny. Sytuuje je nie po stronie ciała w opozycji do psychiki czy kultury, ale na granicy między *soma* i *psyche*, pomiędzy biologicznym instynktem i czysto mentalną reprezentacją. Pojęcie popędu otwarte jest więc zarówno na niedeterministyczną biologię, jak i na symboliczną konstrukcję. Freudowska

⁸ *Ibid.*, s. 288.

koncepcja popędu wychodzi od potrzeby i kieruje się w stronę życzenia. Potrzeba dąży do zaspokojenia na prostej drodze: kiedy jesteśmy głodni, szukamy czegoś do zjedzenia. Życzenie natomiast związane jest ze śladami pamięciowymi i szuka zaspokojenia w zapamiętanym doświadczeniu pierwszego zaspokojenia przez drugą osobę. Mówiąc najprościej: potrzeba domaga się zaspokojenia, życzenie domaga się powrotu do zapamiętanej sytuacji pierwotnego zaspokojenia. Ale warunkiem możliwości pragnienia jest radykalna niemożliwość powrotu. Życzenie ma nieusuwalnie fantazmatyczny charakter. Jest taka scena, opisana w I tomie dzieła Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*: mały Marcel nie może zasnąć, tęskni do matki w rozpaczliwy sposób i płaczem domaga się, aby przyszła powiedzieć mu raz jeszcze: „dobranoc”. W końcu ojciec mówi: „...Śpij tej nocy przy nim”. Czytamy słowa narratora: „Powinienem być być szczęśliwy; nie byłem. Gdybym śmiał teraz, powiedziałbym mamie: »Nie, nie chcę, nie śpij tutaj«”⁹. Matka spełniła co prawda życzenie, ale tym samym zniknęła matka-fantazja, która była rzeczywistym przedmiotem tęsknoty i pragnienia. Tęsknotę, aby przejść na drugą stronę lustra, która rodzi i ciągle na nowo podsyca pragnienie opisał Freud w *Gradiwie*. Czytając tę rozprawę, czujemy jego zafascynowanie bohaterem książki Jensena, który pewnego popołudnia jedzie do Pompeji, przekonany, że tam wśród popiołu odnajdzie konkretny, realny i jedyny ślad stóp mitycznej Gradiwy. Skazani na chodzenie po śladach, tęsknimy za oryginałem. W każdym razie dawno już opuściliśmy świat „animalnych instynktów”.

Z oryginalnego rozumienia popędu jako cielesno-symbolicznej całości bierze się specyfika dyskursu Freuda, polegająca na łączeniu pojęć hermeneutycznych, takich jak: sens, fantazja, symbol, interpretacja i pojęć ekonomicznych: obsady, substytucji, przemieszczenia, introjekcji, projekcji. Psychoanaliza bez pojęcia siły, libido, energii, które nas popychają, poruszają, kierują naszą wolą, czyli psychoanaliza rozumiana wyłącznie semiotycznie jako swoista filozofia tekstu i operująca wyłącznie pojęciami hermeneutycznymi, utraciłaby dramatyczną siłę oddziaływania nieświadomego, jego cielesność i siłę niszczenia. Przedstawiciele humanistyki posuwają się z reguły tropem sensu, pozostawiając linię siły rzekomo „biologicznemu” Freudowi, albo o niej wspominają, nie czyniąc jednak z owej podwójności poznawczego użytku. Freud uczynił popędowo-semiotyczną całość, nasze cielesne usytuowanie – przedmiot poznania. Powiedzieć można, że owo „pomiędzy” popędu (między cielesnością i symbolizacją) czeka jeszcze na dalszą konceptualizację. Człowiek, wchodząc w kulturę, musi uczynić własną usytuowaną cielesność przedmiotem doświadczenia i poznania. Własne ciało, które jest jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, możemy wyrazić jako usytuowaną cielesność tylko w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Jest ono obszarem doświadczenia, nieredukowalnym do zewnętrznej natury, do socjalizacji, do kultury, do świadomości. Między świadomością a nieświadomym charakterem naszego cielesnego usytuowania otwiera się kategoriałna przepaść. Wielkim dokonaniem Freuda było wypracowanie metodycznego dostępu do

⁹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, T. 1, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1956, s. 66.

tego nowego obiektu. Metoda psychoanalityczna nie polega na introspekcji, ale na rekonstrukcji sensu symptomów. To jest coś nowego w naukach humanistycznych¹⁰. Podczas kiedy Ricoeur mówi jeszcze o Freudowskim „dyskursie mieszanym” łączącym linię siły z linią sensu, Jacques Derrida podkreśla jednoczesność obu linii. Sens powstaje w wyniku oddziaływania sił: przesunięcia i zagęszczenia¹¹. W czasowym przesunięciu (*Verschiebung*) i przestrzennym zagęszczeniu (*Verdichtung*) znanych jako mechanizmy pracy marzenia sennego dostrzega Jacques Lacan analogię do mechanizmów pracy języka: metonimii i metafory. Ale co to znaczy, że nieświadomość działa na wzór ludzkiej mowy? To jest wielkie i nierozstrzygnięte pytanie psychoanalizy. Można by powtórzyć za starym strukturalizmem, że struktury językowe jako nieświadome mówią nami „bez podmiotu i celu”. Mówienie w psychoanalizie ma charakter „wolnego skojarzenia”, a nie intencji. „Wpadło mi do głowy”, „przyszło mi na myśl”. Ale psychoanalityczne „mówi się” dzieje się w przestrzeni ograniczonej przez „ja mówię do ciebie” i „ty mówisz do mnie” nawet jeżeli „ja” i „ty” wyłania się w procesie mówienia jako ruchu subiektywności, a nie jest jego początkiem. Psychoanaliza, aby mieć sens jako psychoterapia, musi zachować coś z godności osoby, która jest zdolna do relacji z samą sobą i z drugim. Ten wymiar nazywa *Waldenfels* (za Merleau-Ponty’em), fenomenologią reponsywności. Ty musisz odpowiedzieć. Nie można nie odpowiedzieć. Chodzi o taką strukturę mówienia, w której to, co do mnie dociera, jest zwracającym się do mnie komunikatem. Mówi do mnie w ten sposób, że mną porusza, wstrząsa, apeluje i domaga się odpowiedzi. Psychoanalitycy nazywają tę strukturę „*Handlungsdialog*” albo „*enactment*”, Derrida – „efektem performatywnym”. Jest to wciągnięcie w grę językową przez nią samą tak, że zajmujemy w niej określone przez dynamikę psychoanalitycznej sytuacji miejsce, nawet jeżeli mniemamy, że to my jesteśmy reżyserami. Z drugiej jednak strony – owa dynamika pozostawia przestrzeń na naszą odpowiedź. Nie chodzi zatem o gotowy i panujący nad grą podmiot; ani o gotowy sens, zanim się wydarzy. Również nie o samą grę – samograj. Jest to wprawdzie ruch mowy, która pozwala, żeby coś nowego powstało, ale jednocześnie zachowuje w mówiącym wartość osoby, nieredukowalnej do elementu gry. To jest paradoksalne. Ale u Freuda roi się od paradoksów. Mówienie – tak jak rozumieją je psychoanalitycy – jest czymś więcej, niż systemem znaków i reguł. Psychoanalitka interesuje wymiar ekspresji, cielesności, zasadniczej heterogeniczności i polifonii języka. Wszyscy mówimy różnym językami. I jeszcze wymiar czasu. Psychoanaliza nie opowiada się po stronie powiedzianego, lecz po stronie mówienia. Ową „performatywną refleksyjność” uczynił Freud rdzeniem praktyki psychoanalitycznej. Dlatego jego pojęcia są zasadniczo płynne, tzn. sprzeczne, rozdwojone, ambiwalentne, bez obietnicy Hegłowskiej syntezy czy scjentystycznej wiary w możliwość jednoznacznej definicji. Motorem jest dynamika, a nie dialektyka. Tu rysuje się możliwość spotkania z koncepcją „płynności” Baumana.

¹⁰ Por. U. Oevermann, „Abschiedsvorlesung 2008” [mps].

¹¹ Por. J. Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, s. 44.

3. Poza zasadą przyjemności

W rozprawie *Poza zasadą przyjemności*, która zapoczątkowuje późne myślenie Freuda, nauka o popędach podlega zasadniczej modyfikacji. Freud problematyzuje relację między przyjemnością i zaspokojeniem. Opisuując zabawę wnuka ze szpulką na nitce, którą chłopiec wrzuca pod łóżko, wykrzykując pełen lęku „nie ma!” po czym pociągając za sznurek i obwieszając z radością „jest!”, pokazuje Freud, w jaki sposób dziecko radzi sobie z nieobecnością matki. Struktura psychiczna, aby powstać, domaga się drogi okrężnej. Zamiast obecności matki i natychmiastowego spełnienia potrzeby, pojawia się tęsknota, życzenie i związana z nim przyjemność, wynikająca z zaspokojenia go poprzez zabawę. Nieobecność i utratę umieszcza Freud w samej strukturze zasady przyjemności. W „jest” zostaje wpisane „nie ma”. Popęd seksualny zawiera w sobie negatywność, która uniemożliwia pełne zaspokojenie. W tekście Freuda natrafiamy na tajemnicze zdanie: „Sądzę, chociaż brzmi to dziwnie, że w samej naturze popędu leży coś, co uniemożliwia mu pełne zaspokojenie”¹². Zasada przyjemności przestaje być (jeżeli kiedykolwiek była) czystym hedonizmem. Nawet w najdogodniejszym przypadku „wymagane jest od »Ja« odroczenie, wyrzeczenie i cierpliwość w długiej drodze okrężnej ku przyjemności”¹³. Moment strukturalizowania psychiki poprzez wyrzeczenie i odłożenie przyjemności na później znajduje swój odpowiednik w dynamice nowoczesności. Max Weber unaoczniał go w figurze kalwinisty, Zygmunt Bauman – w figurze pielgrzyma. Freudowi nie chodzi jednak o zwykły dystans czasowy, o przesunięcie przyjemności na później. W gruncie rzeczy zasada przyjemności i zasada rzeczywistości przenikają się wzajemnie. Niespełnienie podsyca dążenie do przyjemności ciągle na nowo. Stłumiony popęd nie poddaje się nigdy w drodze do zaspokojenia, pisze Freud. Wszelkie kompromisy, surogaty i sublimacje są niewystarczające, aby przezwyciężyć różnicę między znalezionym i poszukiwanym. O strukturze życzenia stanowi zatem nie napięcie, które można rozładować, ale „nienasycona konstytucja życzenia” (Ricoeur). Ze względu na owo nienasycenie, niezaspokojenie życzenie musi się wypowiedzieć. Gdyby jednak mogło wypowiedzieć się raz na zawsze i osiągnąć zaspokojenie, człowiek zostałby pozbawiony możliwości symbolizacji. Nie chodzi zatem już o dążenie do przyjemności i unikanie przykrości, jak to Freud zaproponował w pierwszej topice, regulowanej ekonomią jedyne popędu – libido, ale o nienasycone i zakazane życzenie oraz jego losy. Skąd czerpie zakaz siłę oddziaływania? Z pewnością nie opiera się on wyłącznie na zewnętrznej przemocy. „Postęp duchowy polega na tym, pisze Freud, że przymus zewnętrzny zostaje stopniowo uwewnętrzniony w postaci szczególnej instancji: Nad-ja, które nakłada na człowieka przykazania”¹⁴.

¹² S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, w: *Studienausgabe*, T. III, Frankfurt 1975, s. 235, wyd. polskie: *idem*, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

¹³ *Ibid.*, s. 250.

¹⁴ S. Freud, *Studienausgabe*: T. IX, *Die Zukunft einer Illusion*, *op. cit.*, s. 145, wyd. polskie: *idem*, *Przyszłość pewnego złudzenia*, przeł. R. Reszke, T. IV, Warszawa 1998.

O psychoanalizie można powiedzieć, że jest wielką przygodą uwewnętrznienia. Zakłada, że, aby zachowanie (np. seksualne) stało się ludzkim, musi nastąpić przekształcenie tego, co zewnętrzne (biologiczne) w to, co wewnętrzne (psychiczne, kulturowe): potrzeby w życzenie, instynkt w pożądanie, konkretnego w symboliczne, funkcji w sens. Owa transformacja nie jest nigdy zakończona i nigdy doskonała. Sprawia jednak, że przymus staje się sumieniem, a kontrola – poczuciem winy. Dopiero uwewnętrznienie rodzi dramat ambiwalencji. Nie polega ono po prostu na przejęciu wzorów zachowania ważnych dla nas osób, ale na dynamicznym oddziaływaniu sprzecznych sił i sprzecznych uczuć wobec naszych bliskich. Utożsamiamy się z ważnymi osobami naszego dzieciństwa, nie w sensie nabywania kompetencji czy naśladowania, ale w sensie nieświadomej introjekcji. To właśnie ona sprawia, że człowiek Freuda jest istotą zagrożoną przede wszystkim od wewnątrz: od strony życzenia i od strony sumienia¹⁵. Zewnętrzny zakaz zmienia się w głos sumienia, który nas nawołuje, który słyszymy i odpowiadamy na niego. Prawo edypalne jest czymś więcej niż społeczną sankcją. Roszczenie zawarte w przykazaniu zwraca się bezpośrednio do mnie i domaga odpowiedzi. Wyrażony w nim apel apeluje do mnie. Nawet jeżeli nie zgadzam się z jego treścią, to nie mogę nie usłyszeć jego głosu. Roszczenie zawarte jest w samym wydarzeniu „mówienia do mnie”. Słuchanie to słuchanie kogoś. Aby „nie” zakazu miało siłę oddziaływania, ktoś musi „nie” usłyszeć. W przeciwnym przypadku „nie” byłoby czystą przemocą. Głos edypalnego prawa zwraca się do mnie po imieniu, mówiąc „Powinieneś!”. Owym osobistym zaadresowaniem różni się od przepisów, które mówią: „powinno się”, „zabrania się”.

W samej strukturze popędu leży jednoczesność przyjemności i zakazu. Życzenie nie istnieje bez innego, którego nieobecność ciągle na nowo je podsyca i bez zakazu, który trzyma je w szachu. Rozwiązanie tej dramatycznej dynamiki podsuwa kultura. Można spełniać życzenia w postaci przebrania, od których roi się w kulturze, poczynawszy od Odyseusza po utalentowanego pana Ripleya, od Heglowskiego sprytu rozumu po Freudowską zasadę przyjemności, która znajduje tysiąc sposobów zamaskowania. Przyjemność może przedstawiać się jako przykrość, lęk jako odwaga, nienawiść jako miłość. Przyjemność ma swój ukryty udział w działaniu sumienia, czyli tej instancji, która jako reprezentant rzeczywistości miałaby się jej przeciwstawiać. Popęd nie jest instynktem, ma więc swoją przewrotną dynamikę i służy wielu panom, a przymus nie jest wyłącznie zewnętrzną, społeczną sankcją, lecz podlega zawiłemu uwewnętrznieniu – pozornie prosta opozycja między przyjemnością i rzeczywistością zaczyna się komplikować.

¹⁵ por. P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 173.

4. Popęd śmierci

Freud odkrywa negatywność, niezaspokojenie w samym sercu przyjemności i identyfikuje ją jako figurę popędu śmierci. Jak zwykle u Freuda, kliniczna obserwacja ma pierwszeństwo przed spekulacją. Dlaczego, pyta, ludzie, którzy doznali wypadku, nieustannie do niego powracają, utrwalając w ten sposób traumę? Zauważa inne zjawiska kliniczne: destrukcyjny narcyzm, ciężką melancholię, patologiczne poczucie winy – do zrozumienia których nie wystarcza początkowa koncepcja antagonizmu między zasadą przyjemności i zasadą rzeczywistości. Do „narcystycznej Arkadii”, w której niepodzielnie rządziło libido „wdziera się śmierć” w przebraniu patologicznego sumienia¹⁶. Wielką zasługą Freuda jest zwrócenie uwagi na patologię sumienia w przeciwieństwie do kantowskiej patologii pożądania: w postaci prześladowczej obserwacji paranoika, okrutnego sumienia melancholika, oporze przed wyzdrowieniem, samoukaraniu i jednocześnie zaspokojeniu przez cierpienie¹⁷. W przełomowej rozprawie *Poza zasadą przyjemności* twórca psychoanalizy przeciwstawia popęd życia – popędowi śmierci. Pyta o związek między popędem śmierci a destrukcją, nie odróżniając ich jeszcze zbyt dokładnie od siebie. Dopiero Ricoeur zauważy, że popęd śmierci przybiera w koncepcji Freuda patologiczną i niepatologiczną formę. Niepatologiczne oblicze popędu śmierci polegałoby na poradzeniu sobie z tym, co negatywne, z nieobecnością i utratą na drodze zabawy i symboliki¹⁸. Zabawa ze szpulką to nie tylko sposób na poradzenie sobie przez małe dziecko z nieobecnością matki, ale również odkrycie sensu nieobecności i sensu jako nieobecności. Zastępuje symbiotyczną więź z konkretnie obecnym obiektem – więzią psychiczną, już zawsze naznaczoną doświadczeniem utraty, ale i możliwością przemiany i żywego przetrwania archaizmów w nowych formach. W ten twórczy sposób jednostka wkracza na drogę kultury. Wprowadzenie popędu śmierci pociąga reinterpretację kultury poza wykładnię ekonomiczną. Początkowo ekonomia kultury wyrażała się w regulującej zasadzie: ludzie szukają przyjemności i uciekają przed cierpieniem. Tak pojęta opozycja między przyjemnością i rzeczywistością albo odpowiednio między potrzebą wolności i bezpieczeństwa może wywołać konflikt między libido i kulturową normą, ale nie edypalny dramat. Drugi jest obiektem nie tylko zaspokojenia, ale również niezaspokojenia i prawodawcą. Ta sytuacja mobilizuje pierwotną wrogość w nas samych i pokusę zniszczenia. Stłumienie agresji przez kulturę nie jest już wystarczającą odpowiedzią na pytanie o źródła cierpienia w kulturze. Co dzieje się z agresją? Gdzie szuka ujęcia? Freud stwierdza, że kultura posługuje się przemocą wobec mnie samego, aby uniemożliwić mi przemoc wobec drugiego. Jej najważniejszą bronią jest użycie uwewnętrznionej przemocy w postaci poczucia winy przeciwko przemocy skierowanej na zewnątrz. „Agresja zostaje uwewnętrzniona”, pisze Freud, „wysłana z powrotem tam, skąd przyszła

¹⁶ B. Waldenfels, *op. cit.*, s. 346.

¹⁷ Por. P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 176.

¹⁸ *Op. cit.*, s. 269.

i użyta przeciwko własnemu »ja«, którego część przekształca się w nad-ja, w sumienie, gotowe do użycia tej samej agresji przeciwko »ja«, której »ja« chciało użyć przeciwko innym. Napięcie między surowym sumieniem i poddanym mu »ja» nazywamy poczuciem winy¹⁹. To już nie kultura w postaci zewnętrznej instancji, ale moje własne sumienie w postaci wszechobecnego poczucia winy i potrzeby kary wtrąca mnie w nieusuwalny konflikt z sobą samym. W ostatecznym bilansie pesymistycznej antropologii Freuda cierpienie przeważa nad radością. Wobec owej nierównowagi psychoanaliza proponuje – tylko i aż tyle – zdolność do twórczego przetrwania i zdolność znoszenia cierpienia. Nazywa tę postawę zasadą rzeczywistości.

5. Zasada rzeczywistości i los

Zasada rzeczywistości jako umiejętność adaptacji zmienia się u późnego Freuda w zdolność do przyjęcia własnego losu. To sztuka i mądrość „wytrzymywania brzemienia życia”²⁰ Ów schillerowski motyw podejmuje Freud, kiedy pisze: „znoszenie życia jest pierwszym obowiązkiem żyjących”²¹. Tę przemianę Freuda najkonsekwentniej zrekonstruował Ricoeur: Popęd śmierci staje się moim losem, moim umiarem, a nie funkcją psychiczną. W tej nowej perspektywie usiłuje Freud przemyśleć zasadę rzeczywistości i jej związek z nieuniknionym. W jego najwcześniejszych pismach z 1911 r. zasada rzeczywistości wyrażała się w jej funkcji krytycznej, tzn. w zdolności odróżnienia tego, co rzeczywiste od halucynacji, fantazji i snu. Owo pierwsze znaczenie poszerza Freud o relację z obiektem. Niedostępność obiektu i związana z tym niemożliwość natychmiastowego zaspokojenia kształtuje zasadę przyjemności. W tym ujęciu zasada rzeczywistości nie stanowi opozycji do zasady przyjemności, lecz jest jedynie drogą okreśną drogą zaspokojenia, domagającą się porzucenia niedostępnych i żalu za nimi. Przejście od pierwszej topiki jednego popędu (libido) do topiki trzech instancji (ja, to, nad-ja) nadaje opozycji między rzeczywistością i przyjemnością dramatyczną dynamikę. Pozycja rzeczywistości nie oznacza już przeciwieństwa iluzji w sensie snu czy halucynacji, lecz staje się pozycją uznania konieczności i stopniowego pozbywania się złudzeń, pozycją rozczarowania. Rzeczywiste „ja” jest silne nie w postaci iluzorycznej omnipotencji, lecz w słabości, tzn. w zdolności ujrzenia swoich zależności. Jako pośrednik między głosem życzenia i głosem sumienia narażone jest na pokusę kłamstwa i oportunistu. Potrzebuje siły libido.

„To” musi pokochać „ja”, a nie tylko „ja” musi opanować „to”. W przeciwnym razie padłoby ofiarą „Nad-ja” i zostałoby wydane na łup popędu śmierci pod pretekstem dążenia do opanowania libido [...]. Ostatecznie to dzięki sile libido ja przeciwstawia się fałszywemu idealizmowi „nad-ja”, jego destrukcyjnym wymaganiom, nadęciu sublimacji i złej wierze spokojnego sumienia.

¹⁹ *Ibid.*, s. 488.

²⁰ S. Freud, *Das Ich und das Es*, w: *idem, Dzieła*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, T. VIII, s. 241.

²¹ *Ibid.*, s. 248.

– czytamy we wspanialej interpretacji Ricoeura²². Pozycji dojrzałości edypalnej nie można osiągnąć raz na zawsze. Psychoanaliza pokazuje, że osiągnięcie owej najbardziej złożonej organizacji jest nietrwałe i trudne, i to nie ze względu na przypadkowość uwarunkowań społecznych, ale z uwagi na konieczność strukturalną²³. Dla Freuda kolejne pozycje seksualności mają uporczywy, trudny do porzucenia charakter, dlatego droga do rzeczywistości usiana jest utraconymi obiektami²⁴. Zasada rzeczywistości odnosi zwycięstwo tylko wtedy, kiedy dorosły jest w stanie porzucić, na długiej drodze żałoby, obiekty archaiczne, zakazane i złudnie pocieszające. Tutaj pojawia się możliwość dwójakiego odczytania Freuda. Z jednej strony – w duchu racjonalistycznego scjentyzmu, który spowodował redukcję zasady rzeczywistości do krytyki idoli. Z drugiej jednak strony podkreśla Freud wagę rezygnacji i żałoby, w świetle których zasada rzeczywistości przypomina Arystoteleską *phronesis* (roztropność) poza złudzeniem i infantylnym pocieszeniem, że wszystko będzie dobrze²⁵. Psychoanalityczna terapia nie znosi konfliktu między odmową i spełnieniem życzenia. Przekształca tylko – w myśl słynnego powiedzenia Freuda – konflikt patogeny w normalny. Źródeł patogennych konfliktów nie można zasypać raz na zawsze. Są to bowiem również źródła życiodajne. Wgląd w nieprzewidywalną odmowę spełnienia prowadzi do wyrzeczenia, do akceptacji nieuchronnego losu, który „wychowując w prawdzie przeciwko nam samym, zachowuje godność myślącej trzciny, nie liczącej na zbawiającą potęgę”²⁶. W odróżnieniu od greckich stoików, filozofii buddystycznej i literatury mądrościowej, akceptacja tego, czego nie możemy uniknąć, nie uodpornia wobec bólu i porażek naszych doświadczeń. Na tym polega antyutopia Freuda.

Dopóki Freud porusza się w obrębie ekonomicznego paradygmatu, dopóty kultura jest źródłem zakazu, rezygnacji i stłumienia popędów. Twórca psychoanalizy wychodzi jednak poza ten paradygmat, wprowadzając pojęcie sublimacji. Jej sensem nie jest rezygnacja z popędu, ale jego przemiana, twórcze pobudzanie nowych znaczeń dzięki mobilizacji energii, które początkowo zostały obsadzone na archaicznych figurach. „Historycy kultury są zgodni co do tego, że poprzez skierowanie popędów na nowe cele, proces, który zasługuje na miano sublimacji, zostają wyzwolone potężne siły, niezbędne dla wszelkich osiągnięć kultury”²⁷. Jeżeli kultura miałaby przetrwać tylko za cenę rezygnacji i stłumienia popędów, to byłaby to kultura zbudowana na piasku. Cierpienie w kulturze nie wynika z niedoskonałości handlu wymiennego: wolności na bezpieczeństwo lub na

²² P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 263.

²³ *Ibid.*, s. 257.

²⁴ S. Freud, *Drei Abhandlungen zu Sexualtheorie*, w: *Gesammelte Werke*, T. V, s. 123, wyd. pol.: S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, przeł. R. Reszke, T. V, Warszawa 1999.

²⁵ Por. P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 260.

²⁶ B. Waldenfels, *Bruchlinien...*, s. 309.

²⁷ S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, w: *idem, Gesammelte Werke*, T. VIII, s. 87, wyd. pol.: S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa*, przeł. R. Reszke, w: *idem, Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1994.

odwrot. O Freudowskim pojmowaniu kultury można powiedzieć, że bez popędów byłaby martwa, zaś popędy bez kultury byłyby chaosem. Poruszamy się między dwiema skrajnościami: chaosem i sklerozą. Na czym polega zakład Freuda? Opisywany przez niego człowiek to nie jest ktoś, kto sprzedaje wolność za cenę bezpieczeństwa. Wolno Freuda tak czytać, ale można inaczej. To raczej ktoś, kto usiłuje utrzymać chwiejną i konfliktową równowagę między nadmiernym związaniem i nadmiernym uwolnieniem popędów. Antyutopista Freud nie projektował nowego, wolnego od cierpień człowieka. Pragnął jedynie zamienić cierpienie neurotyczne na zwyczajne. Jego człowiek to nie jest ktoś, kto chciałby „mieć ciastko i zjeść ciastko”, bowiem już zawsze naznaczony jest doświadczeniem utraty. To doświadczenie opisała psychoanaliza. Nie utrata animalnej natury (i wolności) jest warunkiem kultury, ale na odwrot: kultura jest warunkiem wolności od przymusów animalnej natury. Można odłożyć coś na później, zmienić obiekt, pójść drogą okrężną. Zakaz pojawia się tam, gdzie jest pragnienie, ale pragnienie pojawia się tam, gdzie jest kultura, tzn. w przestrzeni symbolicznej. Ograniczenie to (podobnie jak u Kanta) warunek, a nie utrata wolności. W świecie, który nie zezwalałby na autonomię jednostki, czyli w świecie stałej nowoczesności, nie mogłaby narodzić się psychoanaliza, w której zawsze chodziło o powiększanie obszarów wewnętrznej wolności, ale nie poprzez odrzucenie ograniczeń. Psychoanaliza Freuda mówi: musisz utracić, aby odnaleźć się w świecie. Z kolei utrata wydaje się największym zagrożeniem mieszkańców płynnej nowoczesności.

6. Edypalny człowiek i „histeria masturbacyjna”

Punktem odniesienia dla Freuda jest z pewnością wspomniany przez Baumaną świat Budenbrooków, czyli świat stałej nowoczesności. Jest to jednak tło, którego nowe zjawiska potrzebują, aby móc się od niego odróżnić. Dopiero na tym tle zastanej „normalności”, to, co nowe zaczyna niepokoić, zastany język nie wystarcza, aby je opisać. Poza tym nawet największa „płynność” zmienia się w stałość w momencie, kiedy staje się rutyną, zostaje oswojona, opisana i kiedy wynalezione zostają sposoby obchodzenia się z nią. Wtedy ona z kolei staje się normalnością, tłem dla nowych fenomenów. Psychoanaliza narodziła się w momencie przełomu, przejścia w nowoczesność, która już dawno nie jest „stała”, ale jeszcze nie jest „płynna”. Jej tłem jest przemiana producentów pierwszej nowoczesności w konsumentów drugiej nowoczesności. Ów przełom uchwycił Bauman w figurze „przechodnia” (*flâneur*). Psychoanaliza uwarunkowała nas na historycznie specyficzne doświadczenie pojedynczości i wewnętrzności poza rolą społeczną i rodziną, dla którego ramę zewnętrzną stworzyły procesy modernizacji. Nie producent (żołnierz, robotnik) znalazł się w centrum opisywanego przez Freuda świata, ale nowa, emancypująca się seksualnie i zawodowo kobieta i homoseksualny mężczyzna, dandys, *flâneur*, bohaterowie powieści Marcela Prousta i Oscara Wilde’a. Wokół tych figur, ich praw, wokół relacji nowoczesności i seksualności zaczęły toczyć się publiczne debaty Europy

między fin de siècle'm i I wojną światową. Rzeczywistość, jak wspomniałam, nie ma już „stałego” charakteru, ale nie jest jeszcze „płynna”. Z jednej bowiem strony życie popędowe jest odróżnialne od roli społecznej i ruchliwe, z drugiej jednak ma swoją dynamikę, swój los, który, co prawda, nie jest ślepym przeznaczeniem, ale również nie daje się dowolnie wybierać i kształtować. Swoistość Freudowskiej psychoanalizy polega na połączeniu owej ruchliwości, czy płynności z tym, co nieuniknione i nierozporządkalne. Stąd koncepcja uznania własnego życia, a nie ciągle wymyślanie innego. Ten właśnie moment zapoznaje współczesność, łącząc płynność z dowolnością i iluzją nieograniczonych możliwości.

Wyraziłam powyżej wątpliwość, czy rzeczywiście Freud opisywał społeczeństwo stałej nowoczesności, czyli w ujęciu Baumana społeczeństwo stałych ról (producentów, żołnierzy, robotników) „od kołyski po grób, od których odstępstwo groziło karą”. W tym miejscu zastanawiam się, na ile przydatne jest odczytywanie Freuda przy pomocy Foucaulta (co proponuje Bauman), który, jak wiadomo, był z psychoanalizą na bakier. Ekscensem systemu kontroli (panowania zasady rzeczywistości nad zasadą przyjemności) była – czytamy u Baumana, zapożyczającego to sformułowanie od Foucaulta – tzw. „histeria masturbacyjna”, czyli kontrola dziecka podejrzanego o seksualność, co prowadziło do buntu albo stwarzało neurotyków. Foucault rozumie „histerię masturbacyjną” jako niemal totalitarny, wszechobecny system rodzicielskiej władzy i kontroli, „wymuszający przyznanie się (dzieci) do winy”, która polegać miała na tym, że są one istotami seksualnymi. Jego *Historia seksualności* widzi w europejskiej nowoczesności wyłącznie represyjny system zakazów. Pomija, po pierwsze, Freudowską dynamikę uwewnętrznienia, poprzez którą rodzicielski zakaz zmienia się w głos własnego sumienia. Zakaz przestaje być wyłącznie zewnętrznym przymusem i w ogóle przestaje być wyłącznie przymusem, a staje się przykazaniem, głosem, którego ktoś słucha i który domaga się odpowiedzi. Zapoznaje zatem Freudowską ambiwalencję miłości i nienawiści. Bo tylko libidynalne uczucia, a nie wyłącznie lęk sprawiają, że ów głos jest słuchany. Dziecko utożsamia się z instancją zakazującą. Do tego uwewnętrznienia potrzebuje siły ojca jako zakazującego i wspierającego zarazem. Pomija, po drugie, fakt, że zakaz i pragnienie są nieodłączną parą: jedno nie może ukonstytuować się bez drugiego. Pomija, po trzecie, że dopiero owa para stwarza przestrzeń dla języka pragnienia, który jako język może działać tylko tam, gdzie obiekt pragnienia usuwa się i zarazem ujawnia w symbolicznej postaci. „*Dispositif de sexualité*”, który bada Foucault nie oznacza mechanizmu (instytucji, praktyk) tłumiących głos pragnienia, ale przeciwnie – to praktyki religijne, terapeutyczne czy higieniczne zmuszają pragnienie do mówienia (wyznania) i w ten sposób poddają je kontroli²⁸. Nie chodzi mu zatem o język pragnienia, ale o pragnienie poza językiem, bowiem język (dyskurs) jest w jego ujęciu z zasady normalizujący. Psychoanaliza jako „*talking cure*” zostaje zrównana z represją, wpisując się w chrześcijańską tradycję dys-

²⁸ B. Waldenfels, *Deutsch-Französische Gedankengänge*, Darmstadt 1996, s. 209.

kursów wyznania. W figurze żołnierza opisuje Foucault zniewolenie ciała przez dyscyplinę wojskowego drylu. Dyscyplinę rozumie na wzór kodu, czyli ścisłej i jednoznacznej regulacji. Podobnie ujmuje język – jako rodzaj kodu, co pociąga za sobą jego represyjność. Takie ujęcie bliskie jest być może koncepcji „stałej nowoczesności”, ale dalekie od psychoanalitycznego ujmowania dynamiki nieświadomości jako swoistego języka, którego znaczenia nigdy nie podlegają ścisłej determinacji, lecz wręcz przeciwnie – są płynne. Dlatego język nie jest kodem! Koncepcja Foucaulta to przeciwieństwo Lacanowskiego odczytania Freuda. Podczas kiedy Lacana ujęcie „prawa” polega na tym, że jednostka uznaje normatywny i symboliczny porządek edypalnego prawa (nawet jeżeli je narusza) i w ten sposób formuje się jej pragnienie i jej subiektywność, to według Foucaulta „prawo” oznacza wyłącznie mechanizm władzy, również formujący subiektywność, ale wyłącznie represyjnie. W ujęciu psychoanalizy formowanie subiektywności nie jest – jak chciałby Foucault – wyłącznie techniką, ale właśnie formowaniem się poprzez doświadczenia granic, porażek i udanych interakcji oraz identyfikacji. Podczas kiedy dla Freuda konstytucja „ja” bierze początek w innych, rodzicach, to u Foucaulta przybiera ona formę konstruktywistycznej i technicznej autokonstytucji.

Dwie kulturotwórcze zasady: nieobecności i zakazu uruchamiają dynamikę życzenia i sprawiają, że idziemy drogą okrężną. Na tej drodze powstaje subiektywność i autonomia, której strukturę nadaje edypalny paradygmat. Dramat edypalnego trójkąta, czyli konieczność uporania się z jednoczesnością przyjemności i zakazu, pragnienia i niespełnienia, wyłączności i wykluczenia, zaspokojenia i poczucia winy to koncepcja Freuda, która zrodziła się z przemian europejskiej nowoczesności i w odpowiedzi na nie. Opisuje ona psychiczne doświadczenie nowoczesnego człowieka, wykraczając poza konkretny czas, w którym powstała. Co charakteryzuje doświadczenie nowoczesnej kobiety i nowoczesnego mężczyzny z czasów Freuda? Mają już za sobą odczarowanie religii i metafizyki. Zastąpiła je koncepcja autonomicznego podmiotu jako źródła uniwersalnego rozumu, odcinająca jednostkę od jej indywidualnych doświadczeń. Władza rozumu, która na niespotykaną w dziejach skalę „przeorała” świadomość, nie ogarnia tym bardziej nowych doświadczeń wewnętrznych. W centrum zainteresowania Europejczyków fin de siècle’u (1880–1920) pojawia się na nowo jednostkowość, a wraz z nią indywidualna seksualność, która staje się podstawą tożsamości. Freud odkrył idiosynkratyczne źródła motywów. Ich mapę tworzą przypadki i okoliczności, w jakich doszło do naznaczenia i powiązania pragnień z ważnymi osobami. Nieświadomość przerywa bezpośredni związek między społeczną i biograficzną sytuacją człowieka a jego wewnętrznym doświadczeniem. Zwrócenie uwagi ku wnętrzu prowadzi do odkrycia czegoś innego niż transcendentalnych warunków możliwości doświadczenia. Okazuje się, że odkryte we wnętrzu wyobrażenia i fantazje mają znaczenie nie poprzez odniesienie do zewnętrznego wydarzenia, ale poprzez odniesienie do innych wyobrażeń. To znaczy, że są ze sobą powiązane, mają swoją gramatykę, są rodzajem inskrypcji i transkrypcji, a nie po prostu zakłóceniem władzy rozumu przez „animalny instynkt”. Psychoanaliza oddzieliła subiektywność

od wzorów moralnych. Samokrytyczne poszukiwanie zła w sobie zamieniła na wysiłek neutralnej samoobserwacji. Proponując tę nową, nie wartościującą i nie osądzającą, ale analityczną postawę, Freud różnił się radykalnie od swoich kolegów psychiatrów, którzy byli dłużnikami oświecenia i leczenie widzieli w przywracaniu ładu przy pomocy zdroworozsądkowej i moralnej perswazji. Oczywiście, zauważono już wcześniej, że nie moralna perswazja, ale osoba lekarza ma znaczenie, co znalazło wyraz w uznaniu hipnozy za technikę medyczną. Również romantyczny wątek duszy jako wyposażonej w aktywną siłę formującą (*Einbildungskraft*), a nie tylko zbiornika wrażeń, odegrał w psychoanalizie istotną rolę. Kolejnym wpływem była darwinowska teoria dziedziczenia przez naznaczenie. Dopiero Freud stworzył jednak w oparciu o różne wątki, a przede wszystkim w oparciu o klinikę – psychoanalizę. Eli Zaretsky pisze w epilogu do swojej wielkiej panoramy *Wiek Freuda*, że psychoanaliza otworzyła nas na doświadczenie, które warte jest zachowania i ochrony.

Pokazała, że każdy z nas prowadzi indywidualne, w znacznej części nieświadome życie, że relacje z innymi są naznaczone nieświadomymi obrazami, że psychologicznie – bycie mężczyzną i bycie kobietą jest wynikiem niepowtarzalnego, skomplikowanego procesu i nikt z nas nie jest po prostu jednym albo drugim, że między wewnątrzpsychicznym doświadczeniem a kulturowym i społecznym otoczeniem otwiera się nieprzezwyciężalna luka²⁹.

Kompleks Edypa nadaje się szczególnie dobrze do modelowego ujęcia procesu transformacji tego, co zewnętrzne i biologiczne w to, co wewnętrzne i psychiczne. Zawiera moment cielesności, płci, dramaturgię miłości, wrogości, rozstania, ambiwalencji i pojednania. Owa transformacja tworzy strukturę psychiczną. Proces separacji od rodziców, wewnętrzna przemiana i uznanie zmodyfikowanych internalizacji, czyli moment pojednania z wewnętrznymi obiektami trwa całe życie. Internalizacja jest paradoksalna: niszczy i restauruje zarazem. W pracy klinicznej obserwujemy często tę przemianę u pacjentów, kiedy przestają oskarżać, domagać się swoich praw, podporządkowywać się, albo przeciwnie – triumfować³⁰. Przemiana kazirodczej miłości w miłość do obiektów nieobjętych zakazem jest psychicznym osiągnięciem, opartym na zdolności do odłożenia czegoś na później. Ale najbardziej zdumiewającym osiągnięciem psychicznym jest zdolność do przemiany wrogości – na drodze utożsamienia – w uznanie innego. To, co Freud opisał klinicznie w latach 20. ubiegłego wieku – figurę innego, obcego i proces wewnętrznej przemiany poprzez uznanie innego, umieściła późniejsza humanistyka w centrum swoich zainteresowań.

Edypalna struktura jest podstawą psychicznego rozwoju człowieka. Nie chodzi jednak tylko o socjalizację dziecka przy pomocy kultury, tzn. ograniczenie siły popędów oraz szukanie możliwości ich zaspokojenia w dostępnych w zewnętrznym świecie obiektach. W tym samym stopniu chodzi o reprodukcję kultury samej, kiedy dziecko kształtuje

²⁹ E. Zaretsky, *op. cit.*, s. 489.

³⁰ R. Reiche, *Geschlechterspannung*, Giessen 2000, s. 39.

swoją seksualną tożsamość i odnajduje swoje miejsce w porządku pokoleń i płci. Warunkiem owego wpisania się w kulturę i jej tworzenia jest bolesne porzucenie narcystycznych, wielkościowych fantazji. W psychoanalitycznej antropologii ów tworzący kulturę konflikt następstwa pokoleń jest opisany jako „kompleks Edypa”. Człowiek wychowuje się, porzucając archaiczne obiekty, dlatego musi odczuć wejście w kulturę jako cierpienie i konflikt. Ricoeur porównuje wymuszone przez kulturę wyrzeczenie i pracę żałoby do Heglowskiej dialektyki pana i niewolnika. Wyrzeczenie i żałoba zajmują miejsce lęku. Utożsamienie z ojcem przypomina Heglowskie uznanie (*Anerkennung*)³¹. Jest to o wiele bardziej zróżnicowana relacja, niż „naga siła” przymusu. Drogę rzeczywistości wyznaczają obiekty utracone, zakazane i... odnalezione.

7. Społeczeństwo bez ojców

Kiedy mówimy o psychoanalizie w kontekście nowoczesności, to jest tu istotne nie tyle pytanie o chwiejną równowagę między bezpieczeństwem i wolnością, które oczywiście psychoanaliza na swój sposób zadaje, ale do zadania którego jej nie potrzebujemy. Bardziej interesująca wydaje się refleksja nad tym (1) czy i w jaki sposób wypracowana przez ostatnich sto lat w psychoanalitycznych sytuacjach wiedza o wewnętrznym życiu człowieka dostarcza narzędzi do analizy przemian subiektywności w zmieniającym się nowoczesnym społeczeństwie, (2) jak dyskursy nowoczesności przylegają lub nie do doświadczeń spotkania w sytuacji psychoanalitycznej. Analizy Zygmunta Baumana są niezwykle pomocne jako punkt wyjścia do takiej refleksji. Z koncepcją „płynnej nowoczesności” koresponduje, po pierwsze, fakt, że same pojęcia Freuda mają płynny charakter. Psychoanaliza nigdy ostatecznie nie opowiada się po stronie powiedzianego. Mówienie ma pierwszeństwo nad powiedzianym, działanie nad efektem, proces nad strukturą. Po drugie, owe pojęcia opisują zjawiska przejścia: przepisanie, powtórzenie, powrót wypartego, cenzurę, wycofanie obsady, pozostawienie śladu czyli swoistą „płynność”. Przejściowe pojęcia Freuda wskazują na specyficzne miejsce psychoanalizy jako miejsce „pomiędzy”: „tam, gdzie powstaje sens, a nie leżą gotowe programy”³². I wreszcie, po trzecie, fenomeny, które analizuje Freud: symptomatyczne zakłócenia, marzenia senne, czynności omyłkowe cechuje swoista „płynność”, jeżeli rozumiemy przez nią usuwanie się lub załamanie sensu, przechodzenie w coś innego, a nie zwykłą wieloznaczność, którą można ujednoznaczyć przy pomocy kontekstu.

Bauman opisał krytycznie przy pomocy koncepcji „płynnej nowoczesności” doświadczenie ludzi w dzisiejszym społeczeństwie, ludzi żywiących iluzję nieograniczonych niemal możliwości adaptacji, preferujących płynne relacje z innymi (nie przywiązujących się trwale do nikogo i do niczego), budujących tożsamość z fragmentów w krótkich odcinkach czasu

³¹ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 186.

³² B. Waldenfels, *Bruchlinien...*, s. 268.

i żyjących na kredyt. Dzisiejsze „ja” zamienia „tu” na „gdziekolwiek”, „wszędzie”, „oboje gdzie”, podczas gdy „ja” Freudowskie zamienia „tu” na „gdzie indziej”, odsyła do „innej sceny”, która nas naznacza i na którą musimy odpowiedzieć. „Nasza” nowoczesność żyje z konfliktu „płynności” i reaktywnego pragnienia „stałości”, który przejawia się w wielu formach. Nie sposób, rzecz jasna, zamknąć oczu na dobrodziejstwa płynności: otwarcie granic, brak centrum, horyzontalne struktury – wszystko to stwarza niespotykane dotąd możliwości. Szybkość elektronicznego medium sprawia, że jesteśmy nieustannie „*up to date*” i „*up to place*”. Bernard Waldenfels pokazuje diametralnie odmienne reakcje na tę sytuację z perspektywy „mojego cielesnego tu i teraz”. Z perspektywy „płynności” owo „tu” jest wszędzie i nigdzie zarazem. Ceną wszechobecności wydaje się zniwelowanie poczucia czasu i przemiana przestrzeni w obszar bez właściwości. Reakcją na upłynnienie jest usztywnienie „tu i teraz, regresja, która rozpaczliwie czepia się czegoś, o czym mniema, że było kiedyś naszą własnością” i „w tym odruchu niszczy wszystko, co zagraża temu, co stałe i własne”³³. „Płynność” rodzi reaktywnie fundamentalistycznego potwora. Waldenfels pisze:

Nie każdy jednak, kto uważa, że „tutaj” jest czymś więcej niż punktem tranzytowym, jest wiecznie wczorajszym nostalgikiem. „Tutaj” jest miejscem, w którym żyjemy i umieramy, korzystamy z praw obywatelskich lub ubiegamy się o azyl, gdzie mamy sąsiadów i używamy lokalnych powiedzeń [...]. Sieć nie jest w stanie zastąpić cielesnej bliskości i oddalenia³⁴.

Z terapii psychoanalitycznej wiemy, jak, mimo zewnętrznych wymogów elastyczności, oporna na zmiany, przywiązująca się zarówno do dobrych, jak i do złych doświadczeń jest psychika ludzka. Wiemy, do jakich traumatyzacji mogą doprowadzić niestabilne relacje z pierwszymi, ważnymi w życiu osobami. I wreszcie wiemy, że fragmentaryzacja to ważny, ale archaiczny mechanizm obronny, przy pomocy którego jednostka usiłuje zapobiec jeszcze gorszym skutkom – np. rozpadowi osobowości (w ten sposób, że ciągle żyje jakby w innym psychicznym miejscu). Chcę przez to powiedzieć, że nawet jeżeli diagnozy socjologa i psychoanalityka w jakimś punkcie się spotykają i wzajemnie inspirują, to psychoanalityk dysponuje innym niż socjolog polem obserwacji i innym warsztatem, który pozwala mu prześledzić wpływ i koszty modernizacji na życie psychiczne i jednocześnie zdobyć się na dystans wobec konserwatywnej krytyki kultury, która często mówi tyle tylko, że „dawniej było lepiej”. W kontekście obserwowanej tendencji do „upłynnienia” odkrywamy, że psychoanaliza dysponuje takim instrumentarium, które pozwala jej precyzyjnie opisać możliwość intrapsychicznej i dynamicznej pluralizacji jednostki; nie wychodziła bowiem nigdy od substancjalnego pojęcia tożsamości (z jednym, centralnym „ja”). Freuda interesowały procesy intrapsychiczne. Pisze o „*Lust-ich*”, „*körperliches Ich*”, „*Real-Ich*”, „*Über-Ich*”. Żadne z nich nie znajduje się w centrum i nie rozporządza samym sobą, bo – jak przypomina twórca psychoanalizy – „człowiek nie jest panem we własnym domu”. Z wizją „płynności” zabsolutyzowanej zdają się korespondować raczej orientacje

³³ *Ibid.*, s. 290.

³⁴ *Ibid.*, s. 295.

konstruktywistyczne, zapoznające moment nierelatywizowalności i niedyspozycyjności cielesnego człowieka. Konstrukcja miałaby zastąpić dynamikę naznaczenia i transformacji (czyli tego, co Freud nazywa losem popędu), kształtującą subiektywność. W ten sposób zostaje zagubione to wielkie dokonanie Freuda, którym było „odłączenie tożsamości” (z jej seksualnym jądrem) od roli społecznej. Sami musimy nadać sobie kształt. Nie przekłada się to jednak na iluzję nieograniczonych możliwości. Dopiero w klinicznym doświadczeniu zaczynamy rozumieć, co dla mieszkańców „płynnej” nowoczesności faktycznie oznacza płynność, decentracja, dezintegracja, hybrydyczność, konstrukcja „*gender without sex*” (Reiche). Klinika unaocznia nam psychopatologie, do których dochodzi, kiedy zostaje zakłócona funkcja symbolizowania (autyzm), kiedy zawodzą fantazje na temat drugiego (melancholia) albo kiedy obsadzenie własnego ciała przeciąża je narcystycznie (np. igranie ze śmiercią w postaci anoreksji).

Źródłem niezadowolenia w dzisiejszym społeczeństwie – tak opisuje Bauman potencjalną diagnozę Freuda, „gdyby siedział tu dzisiaj z nami” – jest niepewność (brak poczucia bezpieczeństwa), które nie pozwala ludziom cieszyć się wolnością. Czy źródło niezadowolenia bierze się z konieczności poświęcenia części bezpieczeństwa na rzecz wolności, czy na odwrót – z gotowości ograniczenia wolności na rzecz osobistego bezpieczeństwa (niczym owi pasażerowie poddający się bez protestów kontrolom na lotnisku, które chronić je mają przed atakiem terrorystycznym)? Wolność za bezpieczeństwo czy bezpieczeństwo za wolność? Niejasność Baumana co do tego, w którą stronę przechyla się szala konfliktu, tłumaczę sobie w ten sposób, że nie ma wystarczająco dobrego wyboru. Zasada handlu wymiennego nie funkcjonuje (jeżeli kiedykolwiek działała), ponieważ mieszkańcy płynnej nowoczesności chcieliby „zjeść ciastko i mieć ciastko”, nie coś za coś, ale jedno i drugie, najlepiej w nieograniczonej ilości. Znakiem czasów stała się niezdolność do utraty czegokolwiek.

Przypominając film Bressona, Bauman opisuje świat bez dorosłych. W latach 60. XX w. Alexander Mitscherlich zdiagnozował ów świat jako „społeczeństwo bez ojców”, antycypując jego stan dzisiejszy. Lacan „zamienił” konkretnego ojca na funkcję ojca, przenosząc go w świat symboliczny. „Bez ojca” nie oznacza tylko konkretnej nieobecności ojców (dorosłych), ale nieobecność zasady „imienia ojca”, tzn. porządku symbolicznego, który poprzez ograniczenie reguluje i różnicuje. Jest warunkiem ukształtowania przestrzeni wolności. Ów symboliczny porządek ujęty w metaforze „*nom (n) du pere*” oznacza przekształcenie konkretnego w zasadę, przemocy w prawo, co nie znaczy, że elementy archaiczne całkowicie znikają. Lacan w swojej koncepcji „*forclusion*” nie ma na myśli odrzucenia ojca jako zewnętrznego obiektu w sensie narcystycznego odwartościowania, ale odrzucenie symbolicznej funkcji ojca, bez której nie może ukonstytuować się podzielany intersubiektywnie i transgeneratywnie porządek symboliczny. Nie chodzi mu wyłącznie o rzeczywistego, cielesnego i separującego ojca, ale o funkcję, którą mogą pełnić zarówno ojciec, jak i matka, funkcję, która umożliwia dziecku przejście od archaicznych i zabronionych obiektów do świata możliwych obiektów, czyli do świata kultury.

Mitscherlich opisuje formy regresji w zachodnim państwie opiekuńczym końca lat 60. jako redukcję niezaspokojonego pragnienia do roszczenia i uwiedzenie przez konsumpcję. Dorośli są tylko po to, aby napełnić lodówkę, przypomina Bauman scenę z filmu Roberta Bressona *Le diable probablement* (1977). Obaj pytają, czy przyjemność zredukowana do konsumowania jest jeszcze przyjemnością jako pragnieniem, które miało na myśli Freud?

Nieposkromione roszczenie do zaspokojenia sprawia – pisze Alexander Mitscherlich – że [...] nie możemy po prostu cieszyć się z przyjemności leżenia na słońcu, musimy przy tym słuchać radia i czytać ilustrowany tygodnik [...]. Agresywna żądza przenika nieustannie możliwość libidynalnego zaspokojenia na jakiś czas. Hektyczny niepokój w poszukiwaniu zaspokojenia i ziewająca nuda w stanie zaspokojenia to dwie sytuacje, pomiędzy którymi porusza się konsument³⁵.

Lepiej nie mówić, na jakie męki niezaspokojenia wystawiony jest dzisiejszy konsument, chociaż w tendencji nie różni się od tego z 1963 r. Musi bez przerwy telefonować, sprawdzać maile, słuchać MP3, zjadać ogromną ilość taniego jedzenia i picia w *all-inclusive*. Surfuje non-stop po internecie, na plaży, w hotelu i w samolocie, odkrywając coraz to nowe plaże, na których właśnie go nie ma, po czym wraca sfrustrowany i zmęczony do domu. W dzisiejszym świecie zdaje się zanikać zdolność do przyjemności, bo zerwana zostaje więź, łącząca przyjemność ze zdolnością do zniesienia utraty i frustracji.

Mitscherlich ostrzega przed patologią społeczną, „w której znikają ojciec i matka jako podstawowe naznaczenia ludzkiego życia”. Społeczeństwo bez dorosłych, społeczeństwo wiecznie podejrzanych i kwestionowanych ojców grozi abolicją porządku symbolicznego. A to prowadzi do zanikania różnic, co poszerza wprowadzić obszary wolności, ale wolności jako dowolności i dezorientacji. Ta z kolei budzi głosy domagające się przywrócenia prawa. Powrót prawa odbywa się często nie w sposób symboliczny, ale fundamentalistyczny (porządek raz na zawsze) albo w postaci dziesiątków reguł i przepisów, które nie wychodzą od domniemania niewinności, lecz, przeciwnie, podejrzewają winę, co pokazuje Bauman. Habermas określił to zjawisko jako „*Verrechtlichung*” ludzkich stosunków. Zawsze wtedy, kiedy zawodzi prawo symboliczne, ludzie odwołują się do sądów. Opisana przez Baumaną „histeria wykorzystania seksualnego” kieruje podejrzania i kontrolę na rodziców, co sprawia, że oddalają się od dzieci, zrywa się więź międzypokoleniowa, zostaje podważone naturalne zaufanie. Baumanowi nie chodzi o zjawisko wykorzystania seksualnego, które, co nie podlega wątpliwości, jest traumatycznym wydarzeniem, wstrząsającym osobowością dziecka. Nie chodzi również chyba o to tylko, że ze zjawiskiem wykorzystania seksualnego mieliśmy już zawsze do czynienia, ale dzisiaj zostało ono nagłośnie i wykorzystane do politycznych manipulacji. Byłoby to uproszczenie. Rozwój demokratycznych instytucji sprawia, że zostają dostrzeżone

³⁵ A. Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*, München 1973, s. 210.

i chronione grupy, które kiedyś były wykluczone i pozbawione praw: kobiety, dzieci, mniejszości etc. Wydaje mi się, że to, co Bauman chce powiedzieć, używając sformułowania „histeria wykorzystania seksualnego” wpisuje się w jego, ale również Mitscherlicha i Lacana opis społeczeństwa bez ojców (dorosłych). Ojcowie stają się podejrzanymi. Ich abdykacja zmienia komunikację międzypokoleniową zarówno w kierunku zerwania więzi, jak i zamazywania pokoleniowych różnic. W komunikację między dorosłymi i dziećmi wkrada się uprzedmiotowienie – w postaci dóbr konsumpcyjnych lub w postaci nadregulacji prawnej. Paradoksalna sytuacja: wszechobecna seksualizacja medialna i zarazem entropia rzeczywistej seksualności sprawiają, że nikt się nie dziwi, kiedy starsza kobieta przytrzymuje pędzącego rowerem po chodniku siedmiolatka i słyszy w odpowiedzi: „Wykorzystałaś mnie seksualnie. Podam cię do sądu”.

8. Mieszkańcy płynnej nowoczesności

Moja diagnoza mieszkańca płynnej nowoczesności w jej wersji z ostatnich kilkunastu lat nie różni się zasadniczo w sferze opisu od diagnozy Baumana. Rozpoznaję jednak inne przyczyny opisanego stanu rzeczy. Nie tyle przechylenie się szali konfliktu na rzecz wolności i aktualne dramatyczne przesunięcie z powrotem w kierunku bezpieczeństwa wchodzi tu w grę, lecz osłabienie symbolicznego prawa edypalnego jako podstawy zasady rzeczywistości. Nieograniczenie paradoksalnie nie powiększa przyjemności, ale ją niszczy. Dążenie do przyjemności zmienia się w przymus, okrutne „enjoy” za wszelką cenę. Przyjemność pozbawiona regulacji przez zasadę rzeczywistości zmienia się w terror i nieustanny stan wyjątkowy, stan przeciążenia, który z kolei budzi tęsknotę, aby zasada rzeczywistości, która nie tylko kontroluje i ogranicza, ale również reguluje i odciąża, wróciła na scenę. W płynnej nowoczesności zdaje się zanikać zdolność do przyjemności, która łączy się ze zdolnością do utraty i do zniesienia frustracji.

Diagnozy kondycji jednostki nie dają się z natury rzeczy przełożyć na diagnozy stanu społeczeństwa. Nawet Freudowi to się nie udało, co dostrzegamy w jego pismach kulturoznawczych, w których przenosi (w znacznym stopniu) mechanizmy indywidualne na społeczne. Zainspirowane psychoanalitycznie diagnozy nowoczesności są z reguły nie tylko nieuprawnioną metodycznie ekstrapolacją, ale grzeszą uproszczeniami, które (po to, aby diagnozę móc w ogóle postawić) redukują kompleksowość, wyolbrzymiają jedną tendencję, minimalizując inną, nie doceniając równoważącej gry sił, która na potencjały zagrożenia reaguje nowatorstwem. I mnie nie uda się ominięcie konfliktu między problematycznością takich diagnoz a potrzebą dyskusji na temat potencjałów zagrożeń. Po podjęciu tych „środków ostrożności” spróbuję zestawić, z konieczności lakonicznie, tendencje³⁶, które moim zdaniem różnią doświadczenie człowieka opisane przez Freuda

³⁶ Opisałam je szczegółowiej w: E. Kobylińska, *Czarodziejski blok i szpulka. O psychoanalizie i nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2 (103–104).

od doświadczenia mieszkańca płynnej nowoczesności, tendencje, które wzmożyły się w ostatnich latach. Przeciwstawiam (1) niezniszczalność naznaczenia – dowolności konstrukcji, (2) utratę – obecności, (3) zakaz (edypalny) – nakazowi zaspokojenia, (4) nierozporządzalność tego, co ludzkie – tworzeniu protez. Składają się one na drogę okrężną psychiki, którą przeciwstawiam drodze krótkiej: wyładowania lub natychmiastowego spełnienia.

- (1) Freudowska psychoanaliza oddziela, z jednej strony, tożsamość seksualną od roli społecznej. Z drugiej jednak strony podkreśla nierelatywizowalność cielesnego i płciowego człowieka, zdolnego do przemiany. Oznacza to, że tożsamość jest elastyczna, ale nie możemy jej konstruować bez ograniczeń. Nie możemy jej sobie dowolnie wybrać, zmienić, przykroić do własnych potrzeb i okoliczności, jak to lansują media. Co nie oznacza, że jest raz na zawsze dana. Chodzi o to, że konstrukcja nie jest w stanie zastąpić dynamiki naznaczenia i przemiany formującej subiektywność.
- (2) Zygmunt Bauman opisał drogę klasycznego pielgrzyma, odkładającego spełnienie na później. Freud wpisał niespełnienie w samą istotę melancholijnego doświadczenia. Erozja ciągłości doświadczenia, charakterystyczna dla nowoczesnego życia nie jest jeszcze erozją sensu doświadczenia. Przeciwnie: wpisanie utraty w jego strukturę pobudza tworzenie sensów. Wiersz Baudelaire'a *A une passante* dobrze obrazuje to, co mam na myśli. Tajemnicza kobieta mija przechodnia i znika w miejskim tłumie „gdzieś daleko! Za późno! Nigdy więcej! Bo nie wiesz, dokąd idę, nie wiem, gdzieś przepadła!” To ulotne spotkanie odbywa się pod znakiem utraty, ale właśnie dlatego obiekt pożądania ma fantazmatyczną aurę, wyzwala tęsknotę, pragnienie i smutek. O takim smutku pisze George Steiner, że jest nieodłączny od Erosa. Inaczej spaceruje dzisiejszy przechodzień. Nawet jeżeli jego wzrok zatrzyma się na tajemniczej nieznajomej, będzie to spotkanie, o którym za chwilę zapomni. W tłumie ulicznym zginie nie jego chwilowa bohaterka, ale jego pragnienie. Nieobecność nie wyzwala tęsknoty i fantazji, a tym samym psychicznej siły do wytrzymania różnicy między poszukiwanym i znalezionym, ale przeciwnie – może zwiększyć głód i lęk, zmuszając do natychmiastowego zaspokojenia w coraz większych dawkach. Przemiana pielgrzymów, a potem przechodniów w konsumentów wydaje się ścierać resztę utopijnej tęsknoty, że czegoś brakuje. Klinika zna doświadczenie depresji, kiedy zawodzi zdolność do utraty. Chory na depresję cierpi nie (tylko) dlatego, że utracił obiekt, ale dlatego, że utracił utratę.
- (3) Kod edypalny opisuje seksualność przy pomocy semantyki zakazu, ukrycia, wstydu, winy, intymności, tajemnicy, namiętności. Jest przeciwieństwem dzisiejszego kodu seksualnego z jego semantyką otwartości, oczywistości, inscenizacji medialnej, przyjemności i zabawy³⁷. A to oznacza nie tylko nieograniczoną ilość ofert, ale również

³⁷ R. Reiche, *Treibschicksal der Gesellschaft. Über den Strukturwandel der Psyche*, Frankfurt 2004 [por. w szczególności rozdział: *Total sexual outlet – eine Zeitdiagnose*].

sadystyczny przymus zabawy, wykluczający tych, którzy nie biorą w niej udziału jako przegranych, tych, którym się nie udało. Jeżeli przymus późnej nowoczesności brzmi „Korzystaj!”, „*have fun*”, „*Enjoy!*”, to można powiedzieć, że dzisiejszy człowiek zdaje się cierpieć z tego powodu, że musi mieć za dużo przyjemności, a za mało umie pragnąć. Przyjemność stała się obowiązkiem. Mamy zatem do czynienia z paradoksalną sytuacją: „Więcej przyjemności, mniej seksu” (Reiche). Przeprowadzone na szeroką skalę w Niemczech badania empiryczne nad przemianą seksualności wykazały, że głównym symptomem jest brak ochoty na seks mimo ogromu ofert na rynku.

- (4) W psychoanalityczne ujęcie nieświadomości wpisana jest idea nierozporządzalności. Oznacza ona, że nie mogę dowolnie rozporządzać moim ciałem i pragnieniem. W wyniku biotechnologicznej rewolucji, a zwłaszcza jej ideologii drastycznie zawężyła się przestrzeń nierozporządzalności w społeczeństwie. Obietnice seksualnej protetyki i kosmetyki, ferm silikonowych i manipulacji genetycznej wyzwalają fantazje o wszechmocy, nieśmiertelności, możliwości bycia kimś innym, niż się jest, co prowadzi do narcystycznego przeciążenia³⁸. Aby uchronić się przed doświadczeniem i bólem porażki, człowiek mobilizuje protezy. Proteza nie jest po prostu obiektem zastępczym, ale pełni raczej funkcję fetysza, tzn. ma regulować w tak doskonały sposób narcystyczną równowagę jednostki, aby nie musiała ona czuć się zagrożona doświadczeniem braku, który mógłby być źródłem cierpienia. Erotyczny infantylnizm domaga się symbiotycznej bliskości bez wpisanej w nią odległości. Infantylna fantazja wszechmocy pragną, aby wszystko było natychmiast do dyspozycji. Szczególną rolę odgrywają biotechnologiczne fantazje w dziedzinie natalności. Zdają się zastępować nierozporządzalność psychicznych narodzin, tzn. inicjalnego i symbolicznego aktu przyjęcia dziecka przez znaczących dorosłych. Moment nierozporządzalności ludzkim początkiem nie musi zniknąć w nowych konfiguracjach rodzinnych, różnych formach *Patchworkfamily*, chociaż na pewno wymaga od rodziców większej pracy psychicznej. Zdaje się on jednak być zagrożony w obliczu możliwości liberalnej eugeniki³⁹. Mamy do czynienia z antropologicznie znaczącą różnicą, gdy uznajemy, że symboliczny porządek strukturuje nieświadomość jednostki, pozostawiając jej właśnie w ten sposób przestrzeń wolności działania i mówienia bądź ów symboliczny porządek przekształca się w genetyczną kodyfikację, poprzez którą rodzice implantują w dziecko własne preferencje. „Historia oddziaływania kulturowych przekazów rozwija się, jak pokazał Gadamer, w medium pytania i odpowiedzi, podczas gdy genetyczne programy nie pozwolą dojść nowonarodzonym do ich własnego słowa”, czytamy u Habermasa⁴⁰.

³⁸ Por. J. Küchenhoff, *Öffentlichkeit und Körpererfahrung*, w: G. Schmidt, B. Strauss, *Sexualität und Spätmoderne. Über den Wandel der Sexualität*, Stuttgart 1998.

³⁹ Por. P. Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt 1999.

⁴⁰ J. Habermas, *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, Frankfurt 2001, s. 123.

9. Zakończenie

Psychoanaliza była na początku ubiegłego stulecia teorią i praktyką indywidualnego życia, nieprzetłumaczalnego na biografię i socjalizację. Otwierając lukę między osobistym życiem a socjalizacją, stworzyła przestrzeń dla kształtowania się cielesnej, seksualnej i symbolicznej subiektywności, którą nazwała nieświadomością. Zarazem ograniczyła tę przestrzeń opisanymi przeze mnie momentami: naznaczenia, utraty, zakazu i nierozporządzalności. Pobudziła w ten sposób człowieka do pójścia drogą okrężną, do porzucenia i zarazem przekształcenia archaicznych obrazów z dzieciństwa poprzez pracę psychiczną. Przestrzeń owa nie straciła dzisiaj na ważności. Zmieniły się w wyniku kompleksowych procesów nowoczesności sposoby jej kształtowania, które sformułowałam i opisałam szerzej gdzie indziej jako konstrukcję, obecność, nakaz i krótką drogę. Owe sposoby można odczytać jako uruchomienie przez jednostkę regresywnych rezerw, żeby uporać się z tym, co – w obliczu płynnej nowoczesności – przerasta jej siły: obowiązek i przymus stworzenia siebie. Za czasów Freuda jednostka była ograniczona uwewnętrznionymi zakazami, które tłumiły jej swobodną ekspresję i prowadziły do konfliktów winy, ale zarazem regulowały jej życie. Dzisiejszy człowiek staje się natomiast niewolnikiem nakazu samorealizacji. Gdy nie spełni tego wymogu, czuje się przegrany, wykluczony i niewystarczalny. Narcystyczne uczucie wstydu zdaje się zastępować edypalne poczucie winy. Jedna z moich pacjentek, która przez cały tydzień dużo pracuje, co ją stabilizuje, musi w weekend samą siebie wymyślić. Nie wie, czy ma pójść na dyskotekę, czy do kina, czy poczytać. Nie chodzi tu tylko o nadmiar możliwości, ale również o życzenie, aby weekend zrekompensował jej pracę w ciągu tygodnia i dał poczucie, że korzysta z życia i nie traci czasu. Ileż trzeba włożyć psychicznego wysiłku, żeby nic nie stracić! Człowiek opisany przez Freuda bierze na siebie ciężar różnicowania. Mieszkaniec płynnej nowoczesności zdaje się szukać rezerw w regresywnych, symbiotycznych relacjach, które zacierają różnice, domagając się paradoksalnie indywidualności bez subiektywności, tzn. bez cierpienia i porażek. Jak w tym kontekście mógłby wyglądać konflikt między bezpieczeństwem i wolnością? Uważam, że odwrotnie, niż to sugeruje Bauman. Człowiek Freuda zorientowany jest w swym pragnieniu na innego, a zatem musi opuścić bezpieczny obszar symbiotycznej relacji. Jego wewnętrzne życie jest niebezpieczne, nie kultywuje iluzji, że wszystko będzie dobrze, lecz przeciwnie – doznaje porażek i frustracji. Potencjalnie jest jednak bardziej wolne. Zaakceptownie zależności uświadamia mu, że naznaczenia, w szczególności seksualne, nie są autokreacją, lecz przychodzą od innych, są obce i domagają się odpowiedzi, jeszcze zanim będzie gotowy odpowiedzieć. Nie bez powodu psychoanaliza zaczęła się od teorii seksualnego uwiedzenia. Z kolei człowiek dzisiejszy zdaje się unikać niebezpiecznego kontaktu z obcym obiektem, który jest inny niż on sam, wybierając spełnienie w narcystycznej relacji, w której może poczuć się przez chwilę bezpiecznie i mniej samotnie. Każda relacja narcystyczna, zacierająca różnice między „ja” i „ty”, ma autoerotyczny, masturbacyjny charakter.

W odróżnieniu od wielu dominujących na rynku terapii i coachingu, których zadaniem jest bezbolesne zlikwidowanie symptomów, usprawnienie funkcjonowania, a nierzadko iluzoryczna obietnica stania się kimś innym nawet za cenę utraty własnych doświadczeń, tego, kim się jest, psychoanaliza nie odrzuca projekcyjnie na zewnątrz doświadczeń utraty i zranienia, ale próbuje integrować je w jednostce. Wszystkie odkrywane przez psychoanalizę dramaty mieszczą się na drodze od pragnienia do uznania. W psychoanalizie, podobnie jak w heglowskiej dialektyce pana i poddanego, wolność pragnienia *Lust-Ich* zostaje najpierw wymieniona na bezpieczeństwo. To jednak z owej zależności musi zostać uczyniona niezależność *Real-Ich*⁴¹. Sensem psychoanalitycznej terapii jest zwiększenie obszaru wewnętrznej wolności. Odblokowanie mechanizmów, które dotąd miały władzę nade mną, nie sprawia, że teraz ja mam nieograniczoną władzę nad nimi, ale mimo to powiększa się przestrzeń między naznaczeniem a możliwością przemiany. Wgląd polega na ożywieniu zablokowanych źródeł z jednej strony i bolesnym zaakceptowaniu ograniczeń – z drugiej. Stare rzeczy mogą zostać zobaczone w nowym świetle. Psychoanaliza dopuszcza psychiczny smutek i łagodzi go doświadczeniem wolności.

Tendencje, które opisałam i przeciwstawiłam światu Freuda relatywizują się z perspektywy kozetki psychoanalityka. Horyzont refleksji psychoanalityka zakresłony jest przez jednostkę – na sesji psychoanalitycznej, a nie przez jednostkę – w społeczeństwie. Między dyskursem klinicznym i socjologicznym istnieje luka, o której trzeba pamiętać. Ludzka psychika ma konserwatywny charakter. Moi młodzi pacjenci mają inną estetykę i inne kody prozumiewania się, ale nadal podobne do naszych lęki i pragnienia. Jeden z owych „elastycznych” mieszkańców płynnej nowoczesności, poruszających się po niej z wdziękiem i oczywistością, o jakiej mojemu pokoleniu się nie śniło, krążąc między Warszawą i Frankfurt, powiedział mi ostatnio: „jesteśmy, co prawda, o wiele bardziej »betweenersami« niż wasze pokolenie, ale i my jesteśmy »aboutnersami«. Również nam o coś chodzi”. Zmieniający się na naszych oczach czas zaczyna przyznawać mu rację.

⁴¹ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 434.

Radosław F. Muniak

Refleksje na marginesach *Płynnego lęku* Zygmunta Baumana

We wstępie do książki *Płynny lęk* Zygmunt Bauman stwierdza, że wbrew optymistycznym zapewnieniom XX w., że człowiek wkrótce pozbędzie się wszystkich nękających go przez wieki trosk i obaw, wciąż żyjemy w epoce lęków. Wbrew oszałamiającemu rozwojowi nauki, która jest o krok od osiągnięcia wymarzonej doskonałości życia ludzkiego zarówno w jego aspektach zewnętrznych (technika), jak i wewnętrznych (medycyna), postęp cywilizacyjny bardziej niż kiedykolwiek definiuje strach przed utratą tego wszystkiego, na co tak zaciekle pracowała ludzkość:

Możemy się domyślać, że zmora nękającego nas doznania niepewności, które nie zamierza ustąpić i okazuje się najwyraźniej nieuleczalne, jest owym ubocznym skutkiem, by tak rzec, 'rosnących oczekiwań'; bezprecedensowej nowoczesnej obietnicy i zrodzonego przez nią powszechnego przekonania, że przy dokonywanych odkryciach naukowych i wynalazkach technicznych, odpowiednich umiejętnościach oraz należyтым wysiłku można mieć życie całkowicie wolne od lęku – że 'można tego dokonać' i że 'my możemy tego dokonać'. Utrzymujące się niepokoje uparcie jednak wskazują, że obietnica nie została spełniona, że 'tego nie dokonano'¹.

Wybitnie rozwinięte zdolności człowieka do panowania nad wrogą mu naturą coraz częściej uginają się pod jej nieokiełznaną siłą, co powoduje w ludziach stan ciągłej niepewności wobec przyszłej współpracy (a raczej dominacji); coraz częściej pojawiają się nastroje, które zamiast afirmować moc cywilizacji, ukazują jej delikatność: „Cywilizacja jest krucha; wystarczy jeden wstrząs i zmienia się w piekło.”²

Skrętnie budowana hegemonia Zachodu może w każdym momencie runąć od wewnątrz pod naporem terroryzmu; śmierć i zło czają się za każdym rogiem, by zabrać nam to, co najcenniejsze. Problem w tym – według diagnoz Baumana – że ani nie wiemy, czym jest śmierć i zło, ani – co gorsze – nie wiemy, czym jest to, co najcenniejsze; współczesny człowiek, jak nigdy dotąd boi się, lecz nie wie za bardzo, czego. Dzisiejsze lęki powodują, że ludzie żyją w nieustannym poczuciu bezsilności, „najbardziej przerażającej konsekwencji strachu”, gdyż zagrożenia, wobec których odczuwamy te lęki, nie istnieją *per se*, nie sposób ich doświadczyć bezpośrednio. Istnieją jedynie:

¹ Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 228.

² *Ibid.*, s. 34.

w rozległej, ale bardzo nędźnie zagospodarowanej przestrzeni rozpościerającej się pomiędzy zagrożeniami, z których emanują lęki, a naszymi reakcjami – reakcjami dostępnymi i/lub uznanymi za realistyczne³.

Ta refleksja stanowi punkt wyjścia dalszych rozważań Zygmunta Baumana.

Strach jest reakcją emocjonalną na zagrożenie, należy do jednych z najbardziej podstawowych mechanizmów obronnych zwierząt (w tym też ludzi). Warto przy tym wstępnie uchwycić różnice pomiędzy strachem a lękiem. W psychologii strach definiowany jest jako reakcja na sytuację lub rzecz, która bezpośrednio zagraża naszemu życiu lub może być np. powodem bólu. Lęk natomiast występuje bez jasno określonych przyczyn zewnętrznych, jest – w tym sensie – irracjonalny. Bauman w swojej książce tylko pobieżnie skupia się na tym rozróżnieniu, co według mnie prowadzi do wielu niejasności. Oczywiście problem ten wynikać może z tłumaczenia, bowiem w języku angielskim książka nosi tytuł *Liquid Fear*, a zatem, tłumacząc dosłownie, „płynny strach” i nie wiem, na ile tłumacz konsekwentnie zastąpił angielskie słowo *fear* polskim „lękiem”, a na ile stosował te dwa pojęcia wymiennie, jakby były synonimami? Czy bowiem autorowi chodzi o to, że poprzez szereg zjawisk i strategii płynnej nowoczesności, pierwotna emocja, związana z fizycznym i bezpośrednim zagrożeniem, jaką jest strach, zamieniła się bezpowrotnie w lęk, czyli coś irracjonalnego, w nazwę, „jaką nadajemy naszej niepewności: naszej niewiedzy o zagrożeniu i o tym, co należy zrobić”⁴? Czy może wymiennosc lęku i strachu jest właśnie cechą współczesności? A może odwrotnie: pewne psychosomatyczne i bezpośrednie reakcje na zagrożenie, które łączą się ze strachem, zostały przeszczepione na zjawiska niesprecyzowane, nieuchwytnie, tworząc nowy typ reakcji, pewnego rodzaju hybrydyzację – ‘stracholęk’ lub lęk przed strachem? Jeżeli bowiem nie dokonamy rozróżnienia na strach i lęk, to jedna z podstawowych tez *Płynnego lęku*, mianowicie, że współczesny lęk jest bezpodstawny i irracjonalny, nie sprawdza się, gdyż *ex definitione* właśnie na tym on polega i nie jest to cecha charakterystyczna tylko dla współczesności. Rozjaśnienie tej kwestii wydaje się być kluczowe dla zrozumienia książki Baumana.

* * *

Według Baumana współczesność cechuje nowy typ lęku – strach ‘drugiego stopnia’:

lęk, by tak rzec, ‘przetworzony’ społecznie i kulturowo czy (jak to nazywa Hugues Lagrange w swoim fundamentalnym studium o lęku) ‘lęk pochodny’, który kieruje ich [ludzi] zachowaniem (najpierw przekształcając sposób postrzegania przez nich świata i oczekiwania kierujące ich decyzjami behawioralnymi) niezależnie od tego, czy występuje bezpośrednie zagrożenie. Wtórny lęk można postrzegać jako osad dawnych doświadczeń bezpośredniego zagrożenia – osad, który utrzymuje się jeszcze po zdarzeniu i staje się istotnym czynnikiem

³ *Ibid.*, s. 40.

⁴ *Ibid.*, s. 6.

kształtującym ludzkie zachowanie, nawet jeśli nie ma już bezpośredniego zagrożenia życia czy nienaruszalności⁵.

Jest to rodzaj usposobienia, które charakteryzuje się byciem w ciągłym stanie gotowości, bycie wystawionym na nieustające niebezpieczeństwo. Sytuacja, którą opisuje Bauman, nasuwa skojarzenia z innym typem reakcji emocjonalnej, mianowicie traumą. Człowiek strauumatyzowany wciąż przywołuje zdarzenie, które było pierwotną przyczyną negatywnej emocji (strachu) lub bólu czy cierpienia, choć dawno się skończyło; nie może się zdystansować wobec swoich ekstremalnych doświadczeń, przywołuje je w formie bezpośredniej, reaktywuje poprzez intensyfikację emocji. Osoba dotknięta traumą z czasem (lub od razu) wypiera ze świadomości przyczynę owych emocji lecz nieustannie interpretuje wszelkie bodźce (niekoniecznie negatywne), jako objawy owego pierwotnego niebezpieczeństwa, choć nie może go tak naprawdę zidentyfikować. Przypomina to figurę nawiedzonego domu, którego działanie polega na wywoływaniu u jego mieszkańców ciągłego niepokoju związanego z utratą intymności i bezpieczeństwa (lęku) poprzez potencjalną inwazję obcej obecności – powrotu z martwych (zarówno w sensie metaforycznym jako zapomnienia, jak i dosłownym jako śmierć) poprzednich właścicieli. Dom staje się miejscem strachu, bazującym na nieświadomym lęku czy traumie. Według Freuda owa obca czy nieznana obecność jest niczym innym jak stłamszonym elementem naszej podświadomości i wywołuje efekt niesamowitości⁶.

Jako objaw owego stanu gotowości (strachu 'drugiego stopnia') i masochistycznej potrzeby jego repetycji, Bauman wymienia różnego rodzaju *reality show* np. *Big Brother*, które nazywa „płynnonowoczesnymi wersjami dawnych moralitetów”. Moralitety, jak wiadomo, w sposób alegoryczny przedstawiały walkę człowieka z pokusami, czyli utwierdzały pełen ład moralny i w tym sensie stanowiły wehikuł do pozbycia się lęków, zgodnie z zasadą, że jeżeli będziesz tak a tak postępował, nie musisz bać się tego i tego. Moralitety zatem objaśniały pewien porządek, wskazywały drogę uniknięcia niepokoju związanych z sensownością naszych czynów i naszej przyszłości (pojętej oczywiście w sposób eschatologiczny). Postawy propagowane lub negowane w programach typu *Big Brother* nie kierują się żadnym kluczem; działania bohaterów nie napędza nic innego, jak lęk przed wykluczeniem, którego kryteria tak na prawdę nie istnieją. Programy te utwierdzają nas tylko w nieokreślonych lękach, które w płynnonowoczesnym świecie są kompletnie samonapędzające się i nie można ich sprowadzić do żadnej jasno określonej przyczyny, tym samym nie sposób się przed nimi bronić:

Spadając na nas jeden po drugim, po kolei i systematycznie, choć na chybił-trafił, opierają się naszym próbom (o ile takowe podejmujemy) scalenia ich i dotarcia do ich wspólnego źródła. Są tym straszniejsze, że tak trudne do zrozumienia; jeszcze bardziej jednak przerażające z powodu poczucia bezsilności, jakie wywołują. Ponieważ nie udało nam się zrozumieć ich

⁵ *Ibid.*, s. 8.

⁶ Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, w: *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

źródła i logiki (o ile takową posiadają), błędzimy po omacku, nie wiedząc, co począć. gdy trzeba przedsięwziąć środki ostrożności – nie mówiąc o zapobieganiu sygnalizowanym przez nie niebezpieczeństwom czy obronie przed nimi⁷.

Podstawowym rodzajem lęku, który jest przywoływany poprzez tego typu programy, jest lęk przed wykluczeniem – płynnonowoczesna forma lęku przed śmiercią. Eksmisja z domu Wielkiego Brata opisuje nieunikniony los czy strach przed śmiercią i każdy, bez względu na to, jakim by nie był człowiekiem, nie uchroni się przed nim:

Tydzień w tydzień jeden z mieszkańców domu musi zostać wydany – co tydzień, bez względu na wszystko. Oto reguły Domu, obowiązujące wszystkich mieszkańców bez względu na to, jak się zachowują⁸.

Nie ma możliwości uniknięcia eksmisji, nieważne jest, co zrobimy lub czego nie zrobimy, bowiem, podobnie jak w przypadku śmierci, nie kierują nią ani idea sprawiedliwości, ani jasno sprecyzowane zasady moralne, których przestrzeganie zapewni nam przynajmniej pośmiertne życie w Królestwie Bożym. Mamy więc do czynienia z rodzajem publicznych prób śmierci. Programy typu *Big Brother* analizują ją poprzez sprowadzenie jej do powszechnego zjawiska wyboru i wykluczenia, odczarowują ją, są rodzajem społecznych egzorcyzmów. Z drugiej jednak strony, poprzez taką „dekonstrukcję śmierci” nasze życie zostaje naznaczone jej nieusuwalną obecnością. Choć może się nam wydawać, że ludzie łatwiej przyzwyczajają się do śmierci i oswiają ją, *Big Brother* potęguje tylko jej nieuchronność i wzmacnia wszechobecny lęk przed nią:

Śmierć jest teraz stałą, niewidzialną, a jednak czujną i pilnie obserwowaną w każdym ludzkim przedsięwzięciu obecnością, głęboko odczuwaną, przez dwadzieścia cztery godziny na dobę i przez siedem dni w tygodniu. Pamięć o śmierci stanowi integralną część wszystkich życiowych funkcji. Zyskuje wysoki, może nawet najważniejszy autorytet, ilekroć trzeba dokonać jakiegoś wyboru w tym życiu składającym się z wyborów⁹.

Bolesny brak refleksji i solidnych podstaw metafizyczno-moralnych, które charakteryzowały średniowieczne moralitety, powoduje, że programy te tylko rozkręcają już i tak tragicznie rozkręconą współczesną spiralę strachu i blokują możliwość pogodzenia się ze śmiercią czy zdystansowania się wobec niej. *Reality show* można zatem zaliczyć do grupy mechanizmów czy strategii współczesności, które zamieniają lęk przed śmiercią w lęk przed lękiem przed śmiercią:

Nasze współczesne ‘opowieści moralistyczne’ powiadają, że ciosy padają na chybił-trafił, nie wymagają powodu ani wyjaśnienia; że (jeśli już) istnieje tylko ledwo dostrzegalny związek między tym, co człowiek robi, a tym, co go spotyka; i niewiele da się uczynić, żeby

⁷ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 39.

⁸ *Ibid.*, s. 28.

⁹ *Ibid.*, s. 74.

uniknąć cierpienia. Nasze współczesne ‘opowieści moralistyczne’ traktują o niezawinionym zagrożeniu, nieuchronnym wykluczeniu i o niemal całkowitej bezsilności człowieka chcącego oddalić ten los¹⁰.

W tym też sensie, losu (śmierci) nie da się nawet oszukać, gdyż reguły, którymi można się kierować (lub je łamać), stają się nieczytelne, a granice między tym, co należy robić a czego nie powinno się robić, zacierają się albo po prostu ich ma. Związane jest to z oderwaniem idei śmierci od niepokojów dotyczących wieczności; jeżeli śmierć jest częścią życia (w postaci wykluczenia czy „metaforycznej śmierci”), to nie trzeba martwić się o to, co będzie potem, bo ‘potem’ znajduje się poza wizją a jak wiadomo to, co nie jest pokazywane – nie istnieje.

Opisywane przez Baumana zjawisko współczesnego lęku można powiązać z arabską legendą o śmierci w Samarkandzie. Opowiada ona o tym, jak – w zależności o wersji – pewien sługa spotyka kobietę na rynku w Bagdadzie, która wykonuje w jego stronę pewien gest, zinterpretowany jako złowieszczy: mężczyzna rozpoznaje w kobiecie Śmierć. Prerażony wypożycza konia od swego pana i ucieka do Samarkandy, by uchronić się przed swoim losem. Tego samego dnia jego pan spotyka Śmierć i pyta ją, dlaczego wystraszyła jego sługę. Ta odpowiada, że nic takiego nie uczyniła, po prostu zdziwiła się, widząc go Bagdadzie, skoro jutro była z nim umówiona w Samarkandzie. Może, oglądając *reality show*, działamy podobnie jak ów sługa z legendy, przypisujemy grze w wykluczenie zbyt złowieszcze znaczenia, sprowadzając na nas śmierć w formie lęku? Jednakże wydaje się, że Bauman pomija jeden istotny element związany z *reality show*, mianowicie to, że nawet jeżeli – zresztą słusznie – traktuje się je metaforycznie, przed losem można się uchronić, można przecież wygrać *Big Brother*a i zostać sławnym – banalnie nieśmiertelnym. Oczywiście zgadzam się, że reguły, według których uczestnicy zapewniają sobie wygraną, są zupełnie nieracjonalne, nie ma ustalonych kryteriów, zgodnie z którymi dostąpimy tej łaski, jest ona jednak możliwa. Według Jeana Baudrillarda legenda o śmierci w Samarkandzie łączy się z niepokojącą mocą uwodzenia przez znaki:

Nie ma w tym ani nieświadomości, ani metafizyki, ani psychologii. Nawet strategii. Śmierć działa bez planu. Przywraca przypadkowość, wykonując przygodny gest – tak właśnie działa, a jednak wszystko się spełnia. Wszystko działa tak, jakby nie mogło się nie spełnić, a jednak zachowuje lekkość przypadku, ukradkowego gestu, przypadkowego spotkania, nieodgadnionego znaku. Tak właśnie się uwodzi...¹¹

Właśnie możliwość uwodzenia, według mnie, zasadniczo odróżnia współczesne *reality shows* od średniowiecznych moralitetów czy różnego rodzaju *memento mori*, jeżeli bowiem będziemy potrafili uwodzić (w znaczeniu jakie uwodzeniu przypisuje Baudrillard), to pozbedziemy się lęku, zwyciężymy w tym sensie śmierć. Dlatego może tak często

¹⁰ *Ibid.*, s. 53

¹¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 73.

w dzisiejszych czasach ludzie dążą do bycia sławnymi – jest to amulet przeciwko lękom. Naturalnie możliwość wyjścia poza spirale lęków tylko wzmacnia lęki w osobach, które tkwią w owej spirali, ale daje też nadzieję – dość schizofreniczną i niepewną – że jeżeli osoby te będą tak nieprzewidywalne i irracjonalne jak śmierć, uchronią się przed nią, stając się (oczywiście w rozumieniu Baudrillardowskiego ‘zimnego uwodzenia’) uwodzicielami. Przykładem takiej sytuacji na gruncie polskim może być postać Joli Rutowicz, która wygrała rodzimą edycję *Big Brothera*, łamiąc wszelkie możliwe reguły bycia lubianą. Myślę, że widzowie wybrali ją tylko dlatego, że – podobnie jak sama idea wyboru, na której bazuje ten program – zachowanie Rutowicz było nieprzewidywalne, totalnie irracjonalne, płynne. Zgodnie z koncepcją Baudrillarda, który pisze: „Pochłaniają nas wyłącznie znaki pozbawione odniesień, znaczeń, znaki puste, niedorzeczne i eliptyczne”¹² – stała się czystym uwodzeniem.

* * *

Tym, czego się boimy najbardziej, jest lęk sam w sobie. Prowadzi on do zjawiska, które Bauman nazywa ‘syndromem Titanica’, czyli panicznego strachu:

przed załamaniem się cywilizacyjnej ‘wafelkowej skorupy’ i wpadnięciem w nicość pozbawioną ‘podstawowych elementów zorganizowanego, cywilizowanego życia’ (‘cywilizowanego’ właśnie dlatego, że ‘zorganizowanego’ – uporządkowanego, przewidywalnego, dostosowującego repertuar zachowań do wskazówek i oznakowań wytyczających porządek ruchu). Wpadnięciem pojedynczo czy w towarzystwie, lecz zawsze w roli kogoś wyeksmitowanego ze świata, gdzie nadal dostarcza się ‘podstawowe produkty’ i istnieje dzierżąca wszystko władza, na którą można liczyć”¹³.

Zjawisko wydawałoby się bliskie średniowiecznym i schyłkowym ruchom milenijnym czy apokaliptycznym, z tą jednak różnicą, że ‘syndrom Titanica’ nie zakłada absolutnego końca cywilizacji i rozliczenia za grzechy, tylko jest objawem lęku przed byciem wykluczonym ‘z cywilizacji’, która będzie trwała dalej, tyle że bez nas. Jest to zatem rodzaj ‘małej’ apokalipsy, która jest o tyle bardziej bolesna od tej ‘dużej’, o ile obejmie tylko mój dom lub osiedle. Strach przed nieuczestniczeniem, byciem Innym, leży u podstaw większości najbardziej przerażających ‘lękogennych’ mechanizmów współczesności. Zjawisko to wpisuje się w immanentną naturze ludzkiej odrzę czy lęk przed odpadami, śmieciami czy nieczystościami¹⁴. Łączy się ono również z przesunięciem fundamentalnego dla kultury judeochrześcijańskiej strachu przed katastrofą apokalipsy z kontekstu eschatologiczno-moralnego w kontekst społeczny – nie obchodzi już mnie, czy pójdę do piekła, czy nieba, lecz to, że odmówione mi będzie uczestnictwo w zorganizowanej

¹² *Ibid.*, s. 74.

¹³ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 33.

¹⁴ Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007; J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007; J. Clair, *De Immundo*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.

i dającej poczucie bezpieczeństwa wspólnocie. ‘Syndrom Titanica’ bazuje nie tyle na strachu przed bólem i śmiercią rozumianą tradycyjnie jako zatrzymanie warunków życia w ogóle, ile na lęku przed utratą zorganizowanego życia, pojętego nie jako filozoficzny chaos (absolutne rozmycie granic zarówno etycznych jak i ontologicznych w świecie), tylko po prostu jako brak organizacji w sensie biurokratycznym.

‘Syndrom Titanica’ działa zatem jak wirus, którym tylko niektórzy będą zarażeni i zmuszeni do cywilizacyjnej kwarantanny, wykluczenia z tego ‘nowego wspianego świata’:

Lęk, nawiedziwszy świat ludzi, samoczynnie się napędza i przybiera na sile; zyskuje własny impet i logikę rozwoju, a do niepowstrzymanego rozprzestrzenia się i wzrostu wymaga niewielkiej uwagi i prawie żadnego dodatkowego wkładu. [...] To właśnie nasza reakcja na niepokój przekształca mroczne przeczucie w codzienną rzeczywistość, materializując widmo. Strach zakorzenia się w naszych motywach i celach, osiedla się w naszych działaniach i naszych codziennych zajęciach; jeśli właściwie nie wymaga żadnego dodatkowego bodźca z zewnątrz, to dlatego, że całej motywacji, całego uzasadnienia i całej energii wymaganych do podtrzymania go przy życiu, wypuszczenia nowych pędów i rozkwitu dostarczają działania, jakie prowokuje on dzień w dzień¹⁵.

Raz zarażony człowiek już nigdy nie uwolni się od lęku, który będzie na zawsze zamieszkiwał jego umysł, niczym wirus komórki w ciele.

Jeżeli już musi nastąpić katastrofa (a dzisiejsza spirala lęku tak działa, że nie uwolnimy się od myślenia o niej), to musimy ją sobie wytłumaczyć, nazwać. Nazywamy ją zatem złem: „Zło i lęk to bliźnięta syjamskie. Nie można spotkać jednego, nie spotykając drugiego. [...] To, czego się boimy, jest zło; to, co jest złe, wzbudza nasz strach”¹⁶.

Współczesność w pokretny sposób poradziła sobie z lękiem przed złem – znaturalizowała zło moralne i umoralniła zło naturalne. Klęski żywiołowe czy katastrofy osądzone są na podobnych zasadach co łamanie reguł moralnych. Choć nie wątpi się *explicitie* w nieuchronność czy losowość np. powodzi, to wnioskuje się o jej szkodliwości, weryfikując możliwości czy skuteczności prewencji. Innymi słowy, szuka się winnych. Z drugiej strony zło moralne, np. zabójstwa czy ‘banalne zło’ nazizmu, usprawiedliwia się pewnego rodzaju nieuchronnością czy nieświadomością, sprowadzając je do roli, którą dotychczas grały np. klęski żywiołowe. W tym sensie zło moralne staje się częścią natury ludzkiej (Zimbardo¹⁷) i tak naprawdę nie sposób się przed nim uchronić, trzeba się pogodzić z lękiem przed nim, a zło naturalne – z racji tego, że jest niewytłumaczalne – sprowadzone zostaje do oceny konsekwencji np. osądu huraganu Katrina w kontekście społecznym. Tendencja ta wynika z ponowoczesnej racjonalizacji zła i prowadzi do jego

¹⁵ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 231–32.

¹⁶ *Ibid.*, s. 96.

¹⁷ Zob. P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko *et al.*, Warszawa 2008.

dewaluacji czy – jak pisze Odo Marquard – „odbierania wszelkiemu złu znamion zła”¹⁸, czyli zamieniania go w bezosobowy mechanizm cywilizacyjny. Zło, które zostaje obdarzone z elementu ludzkiego (etyka), metafizyczno-religijnego (teodycea) czy nawet fizycznego (umieranie nie jest już złem, a raczej procesem, z którym można walczyć), staje się puste egzystencjalnie, staje się lękiem *sui generis*. W tej sytuacji strach przed siłą natury sprowadzony zostaje do strachu przed jej konsekwencjami i zbanalizowany do możliwości ich uniknięcia lub przynajmniej osądzenia tych, którzy byli odpowiedzialni za niewystarczające zapewnienie ochrony przed nim. Strach przed złem ludzkim natomiast zostaje okiełznany w sposób przewrotny, bo sprowadzony do roli błędu lub wpisany w pewien system polityczno-społeczny; tak czy owak więc z jednostki zdejmuje się odpowiedzialność, a zło zamienia się w coś nieobliczalnego lub nieuchronnego niczym tsunami. Powoduje to, że lęk przed drugim człowiekiem zostaje zintensyfikowany, przestrzeń miejska staje się, wbrew swoim pierwotnym założeniom, siedliskiem zagrożeń (którymi są inni ludzie, zgodnie ze sławnymi słowami Sartre’a – „piekło to inni”), a natura, przed której niebezpieczeństwami pierwotnie miały chronić ludzi właśnie miasta, podniesiona zostaje do roli azylu. Nie bez powodu przecież coraz częściej słyszymy, że ktoś jedzie się „schronić w dzicz”. Świadczyć to może o pewnego rodzaju tęsknocie współczesnych ludzi do odczuwania prostego strachu (bezpośredniego) np. przed dzikim zwierzęciem, w odróżnieniu do skomplikowanych lęków cywilizacyjnych, których nie sposób jednoznacznie określić.

* * *

Punktem wyjścia do rozważań nad rodowodem ponowoczesnego lęku (jak zresztą dla większości ponowoczesnych zagadnień) może być oświecenie. Noël Carroll w swojej książce *Filozofia horroru*, próbując prześledzić genealogię tego gatunku, stwierdza, że asumptem do powstania horrorów mogła być właśnie epoka oświecenia, w której to, jak nigdy wcześniej, starano się poprzez wyczerpującą eksplorację określić granice natury. Dzięki temu jasno stwierdzano, co jest naturalne (tym samym nie trzeba było się tego obawiać), a co jest nienaturalne (jak np. potwory z horrorów) i może stanowić źródło lęku czy raczej zagrożenia dla skrzętnie budowanego porządku cywilizacyjnego:

Potwory nie są groźne fizycznie; są one groźne poznawczo. Stanowią zagrożenie dla zdrowego rozsądku. To z powodu tego zagrożenia mówi się o nich, że nie mogą istnieć, to dlatego ci, którzy stają im na drodze, tak często wychodzą z tego spotkania obłąkani, szaleni, niespełna rozumu. Potwory stanowią bowiem wyzwanie dla ukształtowanego w naszej kulturze sposobu myślenia¹⁹.

¹⁸ Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004.

¹⁹ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 65.

Funkcjonowanie podobnego mechanizmu można zaobserwować dziś. Gdy bowiem człowiek już tak daleko zaszedł w badaniu tego, co racjonalne, że nie może sobie pozwolić nawet na odrobinę nieracjonalności, to właśnie jej potrzebuje (na takiej samej zasadzie jak ludzie oświecenia potrzebowali powieści grozy, by zrekompensować sobie utratę czy uśmiercenie religii). Dlatego wszystko, co podpada pod tę kategorię, zamienione zostaje w lęk, jako dopuszczalną reakcję irracjonalną w świecie rządzonym przez wszechogarniającą racjonalność. A może jest odwrotnie, może pęd do racjonalności zapoczątkowany w oświeceniu właśnie osiąga swój kres i człowiek zaczyna rozumieć, że ówczesne obietnice nie spełnią się, że jego umysł nie zawładnie naturą i następuje coś na kształt wtórnego irracjonalizmu, który się objawia właśnie pod postacią wszechobecnego w dzisiejszych czasach, płynnego lęku?

W swoich diagnozach Bauman wydaje się pomijać jeden istotny element związany ze strachem – odczuwanie go jest rodzajem przyjemności (według definicji przyjemności negatywnej w kontekście rozważań o wzniosłości m.in. Edmunda Burke'a²⁰) wpisanym w kondycję ludzką i stanowi ważny mechanizm (normatywny?) kształtowania i rozwijania kultury. Dlatego w perspektywie płynnej nowoczesności tym bardziej istotne wydaje się podkreślenie rozróżnienia na lęk (lub grozę) – nazwijmy ją za Noëlem Carrollem – naturalną i kulturową (rozumianą przez Carrolla jako rodzaj fikcyjnego strachu, art-grozy), czego Zygmunt Bauman nie robi. W *Filozofii horroru* czytamy:

Doświadczany w związku z nimi [horrorami – przyp. aut.] lęk różni się od tego, który mamy na myśli, mówiąc: 'Perspektywa katastrofy ekologicznej przeraża mnie' albo 'Napięcie polityczne w dobie broni atomowej jest przerażające', albo 'To, co robili naziści, było straszne'. W tych wszystkich wypadkach moglibyśmy mówić o grozie naturalnej. Niniejsza książka nie zajmuje się grozą naturalną, lecz grozą należącą do świata kultury, zadowolioną w języku potocznym²¹.

Prowadzi to do szeregu wątpliwości, o których milczy autor *Płynnego lęku*. Na przykład czy groza naturalna w ogóle jeszcze istnieje? Czy potrafimy w ogóle jeszcze odczuwać strach instynktownie, jako reakcję na konkretne zagrożenie? Czy granice się nie rozmyły poprzez wspomniane wcześniej strategie współczesności prowadzące do moralizowania działań natury i zmiany jej funkcji z miejsca pełnego zagrożeń w miejsce schronienia? Czy może zamieniliśmy grozę naturalną w kulturową i odwrotnie? Czy nie jesteśmy świadkami estetyzacji lęku (na takiej samej zasadzie, na jakiej postępuje estetyzacja zła według Marquarda)? Jaki wpływ na postrzeganie lęku ma spektakularność terroru (i katastrof), za sprawą wszechobecnej przedstawialności medialnej, o której pisze m.in. Baudrillard? I dalej: czy groza naturalna nie jest (nawet wbrew naszej woli) postrzegana w kategoriach kulturowych (estetycznych)? Wróćmy do przykładów Carro-

²⁰ Zob. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.

²¹ N. Carroll, *op. cit.*, s. 32.

Ila: czy zdanie 'Perspektywa katastrofy ekologicznej przeraża mnie' nadal się wiąże z pewnym naturalnym poczuciem lęku? Wydaje się, że w naszym płynnym życiu, w dobie nieustannej widoczności, nawet nieokreśloność lęku przed naturą traci swoją rację bytu, a lęk zostaje raczej zastąpiony obrazami, np. przedziurawionych tankowców, z których wycieka ropa, kreśląc tragiczne i piękne wzory na morzu, ale nie łączy to się z żadnym zagrożeniem; wieloryby wyrzucone na brzeg nie są złowrogimi symptomami naciągającej katastrofy ekologicznej, lecz happeningami, w których uczestniczą całe miasteczka; groźby globalnego ocieplenia oglądamy na MTV między teledyskami, a w centrach handlowych nawołują nas z telebimów do ograniczenia zużycia prądu, podczas gdy same telebimy zużywają go tyle, co całe osiedla. Podstawową tragedią naszych czasów byłaby więc utrata (lub zapomnienie) zdolności rozróżniania lęku naturalnego od kulturowego? Zagrożenie nuklearne nie łączy się w naszej świadomości z niczym innym jak obrazem grzyba atomowego, który przeraża w takim samym stopniu (i jakości), co Drakula. Tęrotyzm, ten najbardziej aktualny z wszystkich lęków, nie istnieje w naszych umysłach inaczej niż w formie zapierającej dech w piersi wizji samolotów uderzających w WTC. Czy aby nie jest tak, że ten paralizujący, wszechobecny strach, którego analizie Zygmunt Bauman poświęca swoją książkę, nie różni się niczym od tego, który odczuwamy, kiedy siedzimy w ciemnej sali kinowej, oglądając horror? Czy współczesny płynny lęk nie jest symptomem coraz większego zatapiania się ludzkości w świecie fantazji, symulacji; objawem zacierania się granic między tym, co rzeczywiste a tym, co fikcyjne? Czy więc epidemia lęku w płynnonowoczesnym świecie nie jest po prostu efektem tego, że dobrobyt i postęp cywilizacyjny spowodowały, iż ludzie muszą coraz bardziej amplifikować swoje doznania w obawie przed zrozumieniem, że nic już nie jest prawdziwe, a wytłumaczenie współczesnej epidemii lęku może być najprostsze pod słońcem: boimy się, bo lubimy się bać?

Maciej Stroiński

Hegel bez głowy: pluralizm w humanistyce i jak go przezwyciężyć

Zum Zweifel n fehlen mir die Gründe!

Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit*

Kto mówi?

Sytuacja współczesnego studenta filmoznawstwa przypomina sytuację człowieka uczącego się języków obcych. Ledwo jako tako opanował angielski, zmuszony jest uczyć się francuskiego. Jeszcze nie zna tego języka w stopniu wystarczającym, a tu okazuje się, że trzeba zabrać się do niemieckiego. Przeświadczony, że z trzema językami będzie sobie radzić, staje wobec konieczności bezzwłocznego opanowania czwartego – hiszpańskiego. Zaraz potem czyha nań alternatywa: szwedzki bądź turecki. A przy tym daje mu się do zrozumienia, że byłoby nieźle, gdyby zapoznał się z japońskim lub chińskim¹.

Co nam to przypomina? Czytelnikom Hegla zapewne rozdział z *Fenomenologii ducha* o wolności samowiedzy, gdzie dowiadujemy się m.in. o tak zwanej świadomości nieszczęśliwej². Tym, którym do Hegla bliżej przez jego spadkobiercę Jacques'a Lacana – ideę „alienacji w znaczącym”³.

W obu wypadkach tematem są narodziny jednostkowości z tego, co ogólne i niejednostkowe, czyli powstawanie ruchu i zmiany w tym, co stałe i niezmiennie. „Wyłanianie się jednostkowości w tym, co niezmiennie” działa też w drugą stronę: niezmiennosc „wytrąca się” w samej jednostkowości⁴. Innymi – freudowskimi – słowy: w samym sercu „pojedynczości” („ja”, *ego*) osadza się coś ogólnego i „trzęcioosobowego” („to”, *id*). U Hegla ogólnosc tę reprezentuje Pan (*Herr*) ze słynnej „dialektyki panowania i poddaństwa”, u Lacana – wielki Inny (*l'Autre*). Rodzący się podmiot, czyli centrum jednostkowości, zajmuje tu pozycję Niewolnika, lub – jak niemieckie *Knecht* tłumaczy Marek Siemek – „Sługi”⁵. Dochodzi wtedy do agonicznego „zwarcia”, którego nie ma potrzeby tutaj analizować, toteż przejdźmy od razu do wniosków.

¹ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2008, s. 343.

² G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. S.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 140–159.

³ Zob. B. Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton 1997, s. 3–13, 49–68.

⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia...*, s. 148.

⁵ M.J. Siemek, *Hegel i filozofia*, Warszawa 1998, s. 77–79, 191.

„Źródłem antynomii jednostkowości i ogólności jest mowa”⁶. Pan-wielki Inny m ó w i, Niewolnik zaś „j e s t m ó w i o - n y”. Znamy to wszyscy z własnego doświadczenia: to rodzice uczą nas mówić, a nie my ich. Główne narzędzie autoekspresji, jakim jest język, jednostka pożycza zatem od swego „mocodawcy”. Wypowiada się za pomocą czegoś, czego nie posiada: w języku, który nie jest prywatny, „każdo-razowo mój” (słowami Heideggera, które również nie są „jego własne”). Mówiąc strukturalistycznie: język – *langue* – jest paradygmatem, zaś jego konkretne użycie: mowa – *parole* – tylko syntagmą, „podzbiorem zbioru głównego”. M ó w i ć możemy wyłącznie w ramach nadrzędnego systemu językowego, który ma monopol na ekspresję słowną. Świadomość nieszczęśliwa to uświadomiona, lecz niezaakceptowana alienacja w znaczącym: świadomość, że nigdy nie mówimy „swoimi słowami”. Język ojczysty jako j ę z y k o b c y, jako uewnętrzniona agenda niejednostkowości. Najgłośniejsze hasło Lacana – „nieświadomość jest ustrukturuwana niczym język”⁷, „symptomy da się całkowicie rozłożyć analizą języka, ponieważ sam symptom jest zbudowany tak, jak język: jest mową, która musi dopiero przemówić”⁸ – znaczy więc: zewnątrz czai się w samym wnętrzu, to, co „najbliższe”, jest też z konieczności najdalsze. Zewnętrzna wewnętrzność, trans-

cendentna immanencja, obca swojskość, „publiczna” intymność: *extimité*.

Nie sposób uciec od tej eks-pozycji, tego odsłonięcia. Więcej: im bardziej się go zapieramy, tym bardziej jesteśmy przezeń określani. Uwarunkowania niechciane są tym bardziej warunkujące. Najlepsze, co jednostka może wobec tego zrobić, to „przyznać się”: pokochać to, czego nie może pokonać, i w ten sposób uczynić to s w o i m w ł a s n y m. P r z y s w o i ć „język obcy”. Przygodność „swojsko-obcej” – niesamowitej, jak powiedziałby Freud – mowy Ojca przekuć w konieczność mowy po prostu ojczystej. Z „nieznośnej lekkości” Kundery w „*es muss sein!*”, „tak być musi!” Beethovena (którego Kundera skądinąd cytuje). Tak być m u s i, gdyż wyjść poza język niepodobna: można co najwyżej wyjść z kondycji uprzedmiotowienia i wyobcowania w języku (z roli „mówionego”) i stać się jego podmiotem („mówiącym”). Sposobem na to nie jest wszakże pochłanianie języków wciąż nowych – wbrew temu, czego oczekuje się od modelowego studenta filmoznawstwa.

Językami mówić będą

Pogoń za nowymi i jeszcze nowszymi językami to w istocie u c i e c z k a – przed językami „starymi”. Pochłanianie w miejsce przyswajania. Zagłuszanie starego nowym. Czego nie chce przyswoić „współczesny student filmoznawstwa” i przed czym ucieka? Przed „Ogólną Teorią Wszystkiego”, czyli, w skrócie, przed Lacanem, de Saussure’em oraz Althusserem⁹. „Ogólna

⁶ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 15.

⁷ J. Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, przeł. B. Fink, współpraca H. Fink, R. Grigg, New York–London 2006, s. 737.

⁸ *Ibidem*, s. 223.

⁹ A. Helman, J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 343–346.

Teoria Wszystkiego” ustąpiła miejsca „badaniom na średnią skalę”, „studiom kulturowym”, „teorii nowych mediów”. Parafrazując *Braci Karamazow: gender* idzie, trzeba się posunąć. (Wrzucam te orientacje badawcze do jednego worka, aby posmakowały własnego lekarstwa, jakim raczą „Ogólną Teorię Wszystkiego”, „metafizykę obecności” i „fallogocentryczną” kulturę „martwych białych mężczyzn”).

Twierdzę, że „usunęliśmy się” zbyt pochopnie. W istocie w y p a r l i ś m y się czegoś, co teraz jawi się nam jako ostatni bastion „totalizmu teoretycznego”. „Ogólna Teoria Wszystkiego” pozostaje – wbrew pozorom – nieprzyswojona, w y p a r t a, i dlatego spędza sen z powiek filmoznamcom, którzy chcą już tylko zawęzić, decentrować, osłabiać, pluralizować i eksplorować wszystko, co niszowe. „Lacan-de Saussure-Althusser” może wyszli z mody, ale bynajmniej nie wyszli z użycia. To oni nauczyli nas mówić, a my nadal się nie oduczyliśmy. Decentrować można tylko jakieś c e n t r u m, osłabiać – tylko jakąś m o c, a uskakiwać w niszę tylko przed jakąś n o r m ą. Centrum, moc i norma – *voilà*, „Ogólna Teoria Wszystkiego”. Chcemy się zbuntować, to jasne. Nie chcemy już mówić, jak nas nauczono. Jednak języka dominującego nie odnowimy – parafrazując z kolei Hermana Melville’a¹⁰ – pluralistycznym hokus-pokus, tj. m ó w i ą c j ę z y k a m i. Mowę Pana-opresora „pokonać” można tylko poprzez ustanowienie mowy nowej, równie silnej i scentralizowanej, co nie znaczy, że równie „opresyjnej”.

W „konwersacji ludzkości” Rorty’ańskie „słowniki prywatne” zwyczajnie g ł o s u n i e m a j ą, bo właśnie są prywatne, czyli niepubliczne; liczą się jedynie głosy naprawdę mocne i przez to słyszalne, „opresywne” wobec tych, którzy boją się podnosić głos. Jeśli chcemy równać w dół, tj. obchodzić się ze sobą i z innymi jak z płochliwymi dziećmi, pozostaje zmusić wszystkich, ażeby mówili cicho...

Ne pas céder sur son langage

Pluralistyczne hokus-pokus – taki ponowoczesny „lek na całe zło” – to zakłęcie przeciw dekonstrukcji. Chodzi o to, aby zdekonstruować się, zanim przyjdzie jakiś Derrida i zrobi to za nas. W końcu mało kto ma na tyle siły, by znieść katusze, które zgotowała „metafizyce obecności” dekonstrukcyjna chłosta. W praktyce oznacza to wyrzeczenie się własnego „małego uniwersalizmu” walkowerem. Rezygnacja z własnej idiosynkrazji, ze wszystkimi jej roszczeniami szczęścia, siły i u z n a n i a (zbieżnymi z ambicjami klasycznej metafizyki, która chciała przede wszystkim o b o - w i ą z y w a ć) – to dla psychoanalizy grzech główny i jedyny. Tak powiada Jacques Lacan pod koniec swojego seminarium z roku akademickiego 1959–1960 poświęconego „etyce psychoanalizy”, gdzie przemycił mocny imperatyw: „*ne pas céder sur son désir*”¹¹. Nie wyrzekaj się swego pragnienia! (Należy podkreślić, że w systemie Lacana pragnienie nigdy nie stanowi prostej, „samoistnej” własności podmiotu,

¹⁰ Zob. E.S. Oliver, ‘Cock-A-Doodle-Do!’ and *Transcendental Hocus-Pocus*, „The New England Quarterly” 1948, vol. 21, nr 2.

¹¹ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L’éthique de la psychanalyse, 1959–1960*, red. J.-A. Miller, Paris 1986, s. 370.

zawsze jest pragnieniem Innego: pragnieniem cudzego pragnienia, wołą – a nawet żądaniem – *b y c i a u z n a n y m* w relacji „zwrotnej”. Stąd zapewne zaimek w trzeciej osobie: „*son*”, jako że pragnienie nigdy nie jest „moje”, co najwyżej „swoje”).

Dekonstrukcja ma sens właśnie tylko tam, gdzie „nie zrezygnowano z własnego pragnienia”, ponieważ tylko tam jest co dekonstruować. W dekonstrukcji nie chodzi bowiem o to, aby ją wyręczać. Przeciwnie: opór jest tu zdrowy i wysoce wskazany. Dekonstrukcja nie wzywa do autodekonstrukcji, jest raczej chrztem bojowym, podczas którego podmiot staje przed pytaniem: „*avez-vous agi conformément au désir qui vous habite?*”¹², czy podążyłeś za pożądaniem, które cię nawiedza? lub: czy postąpiłeś tak, jak *c h c i a ł e ś?*, lub jeszcze inaczej: czy działałeś w zgodzie z samym sobą? (Rozwijemy od razu istotną wątpliwość: nie mamy tu do czynienia z beztroską afirmacją Freudowskiej zasady rozkoszy kosztem zasady rzeczywistości, bo zasada rzeczywistości również „podąża za pożądaniem” – tyle że uwzględnia przy tym wymogi rzeczywistości pozapsychicznej; *Realitätprinzip* „dochowuje wierności pragnieniu”, tak jak i *Lustprinzip* – ale w „doroślejszy” niż ta druga sposób). Jeśli odpowiedź brzmi „nie”, test dekonstrukcji daje wynik pozytywny, co – jak w diagnostyce schorzeń i infekcji – wcale nie jest powodem do radości. Podmiot „*décopozytywny*” przebił sam siebie: wykazuje daleko posuniętą *différance*, „mnogość” i decentrację, słowem: konflikt wewnętrzny, a na-

wet schizofrenię, tj. „rozmnożenie” osobowości. Robi to, co „współczesny student filmoznawstwa”: *m ó w i j ę z y k a m i*, gorzko przekonany, że żaden nie jest na tyle dobry, aby się doń przywiązać. Porzucą „mowę ojczystą”, jeszcze zanim tę dopadnie dekonstrukcyjne *purgatorio*.

Autosabotaż

Oto świadomość nieszczęśliwa filmoznawstwa współczesnego: każdy „słownik finalny” (określenie Richarda Rorty’ego) jest *f i n a l n y* dosłownie, z miejsca półmartwy i nieodwołalnie skazany na obrócenie się w pył. Czy to jednak wystarczający powód do żaloby i desperacji, gnającej nas w objęcia coraz to nowych „słowników prywatnych”, całkiem już nieważkich, bo od początku wyczerpanych, zapętlonych w błędnym kole autosabotażu? Skończoność jest przecież *w ł a ś c i w a* „słownikom finalnym” i wszelkim innym rzeczom *s k o ń c z o n y m*, których, wedle nauki Hegla, „niebyt stanowi ich byt”, których „godzina narodzin jest godziną ich śmierci”¹³, co nie znaczy, że należy się tym wszystkim nadmiernie przejmować. Koniec i *adieu* tak, ale w *swoim czasie*. Czas sam dokona „dzieła zniszczenia”, zatem nie trzeba mu pomagać. Nie mogę teraz zrobić nic lepszego, jak przytoczyć znakomity fragment z Agaty Bielik-Robson, jej – jak czytamy w autokomentarzu – „mały dezyderat *à la* Kierkegaard”:

Ach, jakich rzeczy mogłaby dokonać dekonstrukcja, gdyby zechciała uwierzyć w powtórzenie: tę inną

¹² *Ibid.*, s. 362.

¹³ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, Warszawa 1967, s. 171.

śmierć, która nie zabija od razu, lecz odwleka cios i jedynie stopniowo, powtórzenie po powtórzeniu, przymierza się do wykonania wyroku! Bo między tą śmiercią, która zabija natychmiast, a t a m t ą, która opóźnia swe nadejście, jest cały świat różnicy: całe życie¹⁴.

Tak więc śmiertelność, „nieznośna lekkość” *et omnia vanitas* – ale bez patosu, jako że wciąż żyjemy! Rozpoznanie śmiertelnej kondycji wszystkiego, co żyje, nie musi „ścinać życia w zarodku” i prowadzić do zrezygnowanego letargu na jawie, *undeadness*: życia jako wegetacji, czyli p r z e - ż y c i a, czemu w wymiarze spekulatywnym odpowiada Gianniego Vattima postulat „myśli słabej”, czerpiący z poglądów Heideggera¹⁵. Jeśli „po Auschwitz” ma się ostać myślenie – wywodzi Vattimo – to tylko myślenie „bezpieczne”, stosownie nadwątlone i bez poważniejszych „konsekwencji praktycznych”. Racjonalność oświeceniowa pokazała się w XX w. ze swej najgorszej strony, którą jest „rozum instrumentalny”, więc trzeba ją unieszkodliwić. Tylko po takiej korekcie zdalna będzie do użytku.

„Myśl słaba” wspiera się na prawdzie „osłabionej”, zasłaniająco-odslaniającej się *alethei*, która udziela się myśleniu jak udzielna księżna księciu: niechętnie, kapryśnie i na krótko. Czasem coś odkryje, a czasem zasłoni, i nie wiadomo, kiedy znów odsłoni. „Myśl słaba” wydana jest

przeto na łaskę i niełaskę „siły wyższej” (u Heideggera, mistrza Vattima, zwanej Byciem). Nie wystarcza sama sobie jako czysty „ruch myślenia” – jak choćby w „radykalnym wątpieniu” Kartezjusza. Oto symboliczna autokastracja myśli, która „radykalnym wątpieniem” objęła również samą siebie; której „już się nie chce”; która „wyrzekła się swego pragnienia”, zastygając w spacyfikowanej postawie wyczekująco-receptywnej; której „wybito z głowy” Nietzscheańską w o l ę m o c y; która nie jest już żywa, a jedynie „wciąż-nie-martwa”, *undead* – myśli teraz już naprawdę s ł a - b e j, która z pewnością nie zdobędzie się na „wyczyn” totalitaryzmu i fundamentalizmu, bo nie zdobędzie się też na żaden inny: sił jej na to nie starczy.

Gdzie indziej

Powstaje wątpliwość: czy tego właśnie chcemy? Czy chcemy myśli „spluralizowanej”: wielojęzycznej, wewnętrznie skłóconej, zawierającej „niedające się pogodzić sprzeczności” i „niemożliwe do uzgodnienia różnice”¹⁶, po Vattimowsku (a i dosłownie) słabej, nieznośnie lekkiej, niepewnej siebie, zbyt niecierplivej, aby powstrzymać się od spekulatywnego seppuku? Mnogość nieredukowalnych prawd „średniego zasięgu” – tego chcemy? Ależ – odpowiadając Nietzscheańskim pytaniem na pytanie – *warum nicht?* Czemu nie? Projekt „myśli mnogiej” zapowiada się przecież kapitalnie. Wszakże diabeł, jak zawsze, tkwi w szczegółach.

¹⁴ A. Bielik-Robson, *Faux pas albo błąd życia: Blanchot między Heideggerem a Freudem*, w: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, red. P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 162.

¹⁵ Zob. G. Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5; C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Gdańsk 2007, s. 126–132.

¹⁶ A. Helman, J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 345.

Z radą i wyjaśnieniem przychodzi w tym miejscu niezastąpiony Hegel¹⁷. Przypomnę, że wywód zaczęliśmy od Lacanowskiej wariacji na temat jego „dialektyki Pana i Niewolnika”. Owa dialektyka to najbardziej chyba widowiskowa w myśli zachodniej apologia konfliktu. Konflikt, i to na śmierć i życie, a nie zwykła „różnica zdań” – taki śmiertelnie poważny konflikt jest nam do życia koniecznie potrzebny, jeśli chcemy żyć, a nie tylko przeżyć, twierdzi Hegel. „Zwarcie” Pana i Niewolnika jest ni mniej, ni więcej, tylko p r ó b ą ś m i e r c i – jak każda porządna inicjacja. Niewolnik to ten, którego podczas „pojedyunku” przeraziła i sparaliżowała bliskość możliwego zgonu. Toteż poddał się, stał się p o d d a n y m, co nie znaczy, że „nie zaliczył” sprawdzianu. Niewolnik nie „oblał”, bo swej próby jeszcze nie zakończył. Teraz dopiero czeka go żmudne wydobywanie się z poddaństwa „miłością i pracą” (jak powiedziałby Freud, a za nim Christopher Lasch, autor znakomitej i wciąż nieprzełożonej na polski *Kultury narcyzmu*).

Zaraz na starcie tej drogi emancypacji czyha nań pułapka: omawiana już „nieszczęśliwa świadomość”, *das unglückliche Bewusstsein*¹⁸, etap u w e w n ę t r z n i o n e g o „sporu” z Panem. To, co było starciem dwu samowiedz, dzieli teraz „na pół” jedną z nich, tę – na razie – słabszą. Świadomość nieszczęśliwa to poddaństwo uświadomione, lecz nieprzewycięzone. To utwierdzanie się w niewolnictwie, samozniewolenie, istny arest domowy. Niewolnik niejako przejmując na siebie „obowiązki”

Pana: przemienia się w swego własnego wroga i opresora, czyli wpada w to, co wcześniej nazwałem błędnym kołem autosabotażu. Niewolnicza świadomość nieszczęśliwa podsuwa swemu „nosicielowi” zadania nie do wykonania i aporie nie do pokonania. Na przykład potrzebę autoekspresji wraz z wiedzą o jej nieziszczalności („alienacja w znaczącym”) albo żądanie wyzwolenia poprzez „wyciągnięcie samego siebie z bagna za włosy” (wedle najlepszych recept barona von Münchhausena).

To właśnie ta siła nieszczęsna naciska na studenta filmoznawstwa, aby „mówił językami”, szącąc mu przy tym do ucha, że prawda i tak jest g d z i e i n d z i e j. Umysł nieprzygotowany, jeśli poczęstować go nektarem perspektywizmu i pluralizmu poznawczego, poczyną przedwcześnie kwestionować sam siebie i swoje słuszne roszczenie do, po prostu, prawdy. Sceptycyzm w umysłowości nieokrępej wyrывa ją z „samozawinionej niedojrzałości” (hasło Kanta) razem z korzeniami. Zainscenizujemy krótki „dialog wewnętrzny” młodego humanisty: „Jeśli chcesz mówić, to najlepiej we wszystkich językach naraz. Wtedy nie grozi ci, że powiesz coś do rzeczy. W razie wątpliwości nie myśl – cytuj”. Zaszczepiany adeptom humanistyki pluralizm epistemologiczny zniewala ich i zwyczajnie u n i e s z c z ę ś l i w i a, rodząc w nich p r z e d - ś w i a d o m o ś ć nieszczęścia (przesądzanego fiaska poznawczego) – samospełniającą się przepowiednię, świadomość fałszywą. Należy ją przekroczyć, aby osiągnąć... pluralizm także, lecz zdrowy i „szczęśliwy”. Chodzi o to, żeby „prawdy jednostkowej” (jak wyrażał się Kierkegaard) debiutującego filmoznawcy nie pożarł

¹⁷ Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia...*, s. 125–159; M.J. Siemek, *op. cit.*, s. 56–66, 74–82, 186–194.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia...*, s. 147.

do szczytu czerw cynizmu, „lepszey wiedzy” i „wyższej świadomości pluralistycznej”. Żeby pluralizm znał swoje miejsce i żeby miast napędzać „subiektywność nieszczęśliwą” zmieniał się w intersubiektywność: rzetelną konfrontację zamiast ciągłej nerwicy, wojnę zamiast wojny domowej.

Machina wojenna

Pluralizm to sceptycyzm w ponowoczesnej skórce. W samym sercu myśli ponowoczesnej, czyli w dylogii Deleuze’a i Guattariego poświęconej „kapitalizmowi i schizofrenii”, ścierają się dwa pluralizmy – „dobry” i „zły”. Pluralizm „dobry”, czyli uzewnętrzniony i intersubiektywny, zdaje się promieniować z idei „myśli jako maszyny wojennej”, którą spółka autorska proponuje w drugiej części swej dylogii¹⁹. Jeśli myślenie ma polegać na walczeniu, to – można wnioskować – pozostaje jedynie przyglądać się pasjonującemu agonowi „prawd jednostkowych”, w których te urosną w siłę. Pomysł, aby „z myśli uczynić maszynę wojenną”²⁰, jest kapitalny, ale rozczarowuje w szczegółach. Przynajmniej od czasów Kartezjusza przyjmuje się, że myślenie wymaga myślącego lub choćby tego, co myśli, „rzeczy myślącej”. Podmiot wojennej myśli Deleuze’a i Guattariego jest nie tylko rzeczą myślącą, lecz też – by sparafrazować znów Kartezjusza – rzeczą rozciągłą, w e w n ę t r z n i e r o z c i ą g ł ą. Znaczy to, że walczy sam ze sobą, przechodząc w stan – w idiomie Derridy – roz-

proszenia i rozplenienia, *dissémination*. Wojna, jaką przynoszą autorzy *Anty-Edypa* i *Mille plateaux*, to wojna domowa, która zaczyna się dosłownie w domu – zburzeniem edypalnego trójkąta „tata-mama-ja”²¹. Stawką deleuzjańsko-guattariańskiej wojny myśli nie jest samookreślenie, tylko samoprzekreślenie, „schizoanaliza”, tj. rozbiórka agendy faszyzmu, jaką stało się człowieczeństwo zamknięte w formule podmiotu-ego od Kartezjusza do Freuda (w przedmowie do angielskiego przekładu *Anty-Edypa* Michel Foucault, prorok „końca człowieka”, nazywa tę książkę „wprowadzeniem do życia niefaszystowskiego”²²). Pluralizm, do którego nawołują Deleuze z Guattarim, jest więc pluralizmem „złym”, uwewnętrznionym i „wielojęzycznym”. Machina wojenna występuje przeciwko samej sobie.

Prawda pewności samego siebie

Występując przeciw samej sobie, „machina wojenna” dopuszcza się czegoś, na co nie pozwolił sobie nawet Kartezjusz w swym „wątpieniu radykalnym”, gdzie p e w n i k i e m jest dla podmiotu sam podmiot – myśli, więc jest. Deleuze i Guattari popadają w pułapkę autosceptycyzmu, z którego nie ma dla jednostki wyjścia, bo w końcu usuwa on samą jednostkę. Wygląda to tak, jak gdyby spółka autorska zbyt radykalnie odczytała przesłanie Hei-

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *1227 – Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 247.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, przeł. R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, Minneapolis 1983, s. 51.

²² *Ibidem*, s. XIII; zob. także E. W. Holland, *Deleuze and Guattari’s “Anti-Oedipus”*: *Introduction to schizoanalysis*, London–New York 1999.

deggera, chcąc przeprowadzić ostateczną *Abbau*, rozbiórkę metafizyki i antropologii Zachodu, zostawiając „nas” (czyli *nas*) w efekcie z niczym. Wątpienie ma wyraźną granicę, poza którą wyjść nie może, a jest nią sam wątpiący. Taka nauka płynie z rozprawy Wittgensteina *O pewności*, z której zaczerpnąłem motto tego artykułu. „*Zum Zweifeln fehlen mir die Gründe!*” – to fragment czwartej tezy książki Wittgensteina, w polskim przekładzie brzmiący: „Brak mi podstaw, by wątpić!”²³. Wittgenstein powiada, że do wątpienia trzeba mieć podstawy, nie da się wątpić *ex nihilo* i, mówiąc po heideggerowsku, *über Abgrunde*. Wątpienie nie jest samoistne, możliwe jest tylko tam, gdzie jest ten, kto wątpi. Nawet jeśli wątpi się w rozpacz, to wątpi się *de profundis*, z dna rozpacz, które również jest ugruntowaniem. Oto heglowska „prawda pewności samego siebie”, warunek przejawiania się ducha, czyli jego fenomenologii²⁴. A gdzie nie ma ducha, tam nie ma też wątpienia i żadnego pluralizmu. Sceptyk nigdy nie może przedzierzgnąć się w autosceptyka, gdyż wtedy przestałby po prostu istnieć.

Pluraliści biorą od sceptyków nieufność poznawczą, ale zatrzymują się w pół drogi: sceptyk w swej pasji krytycznej zmierza wprost do odkrycia Prawdy, która się ukrywa, pluralista natomiast zadowala się samą diagnozą, że prawda jest „gdzie indziej”, czyli jest złożona i – frazą Novalisa – „ma wiele imion”. Sceptycyzm odznacza się „nieufnością zaangażowaną”, która służy jako skuteczna *via negativa* dla nadrzędnego

poszukiwania Prawdy. Pluralizm to z kolei nieufność zrezygnowana, Vattimowski „nihilizm spełniony”, dla którego fenomenalna – czyli zjawiskowa – wielość niczego nie skrywa, albo raczej – skrywa *n i c*, czyli pustkę. Jeśli pluralizm przewiduje jakąś prawdę, to jest nią „słaba” prawda tej oto migoczącej, wieloformnej powierzchni.

Konflikt dwu wizji – prawdy jako głębi, której odpowiada potrzeba „tego właściwego” języka wyrazu, i prawdy jako powierzchni, za którą podąża korowód języków wciąż nowych i kleconych *ad hoc* – trudno rozstrzygnąć transcendentnie, czyli spoza obu tych pozycji, ale łatwo to zrobić w sposób immanentny – z całym bagażem „uprzedzenia” i interesu jednostki, która stawia skuteczny odpór lawinie powątpiewania – jak to pokazał wspomniany Wittgenstein. W obszarze życia wewnętrznego jednostki – mikroskopijnym na tle wieczności – konflikt ten staje się konfliktem wewnętrznym, czyli pluralizmem wcielonym, i w tej pomniejszonej formie łatwo daje się rozbroić. Jednostka jest przecież organizmem również biologicznym, a natura, jak wiadomo, nie znosi próżni i dąży do homeostazy. Konflikt kończy się „w jednostce” na drodze wysoce niedemokratycznej, ale za to skutecznej: decyzją, „homeostazą odgórną”, dokładnie tak, jak to przewidział Carl Schmitt dla ustrojów już nie jednostkowych, a państwowych²⁵. Jednostka w stanie wojny domowej, czyli beznadziejnie ze sobą skłócona, albo się zabije, albo zabije to, co przeszkadza jej żyć – śladem wspólnoty, która albo krwa-

²³ L. Wittgenstein, *O pewności*, przeł., postowie B. Chwedeńczuk, Warszawa 2001, s. 8.

²⁴ Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia...*, s. 125.

²⁵ Zob. C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, wybór, przeł., wstęp M.A. Cichocki, Kraków–Warszawa 2000, s. 191–250.

wo rozwiąże wewnętrzne napięcie, albo mu ulegnie i wtedy... polegnie (to oczywiście obraz z Reného Girarda i jego opisu dynamiki tzw. kryzysu ofiarniczego²⁶).

Rodzi się odpowiedź na dylemat, od którego zaczęliśmy. Student „uczący się języków obcych” i zmartwiony tym, że wszystko da się powiedzieć i pomyśleć na wszelkie możliwe sposoby, nie jest świadom tego, że jego problem już się rozwiązał: gdyby problem ów nie znalazł immanentnego rozwiązania w o s o b i e s t u d e n t a, student nie byłby świadom również niczego innego, popadłszy w głęboką schizofrenię, tj. rozszczepienie osobowości, pluralizm uwewnętrzniony. W wymiarze pojęciowym mówilibyśmy wtedy o syndromie „bezglowego Hegla”, tj. o dialektyce okaleczonej – o tezie i antytezie bez syntezy, bez mediacji koniecznej do współistnienia przeciwieństw. Synteza, która stabilizuje swobodną cyrkulację tez i antytez, jest z konieczności arbitralna i w swej arbitralności opresyjna – co w oczach uczniów Michela Foucaulta stanowi najpoważniejszy z możliwych zarzutów. Walcząc z opresją pod każdą postacią, nie dostrzegają jej wymiaru najzwyczajniej życiodajnego. Wyrzucają opresję za burtę, a razem z nią samo człowieczeństwo. To, rzecz jasna, nie przypadek, że właśnie Foucault wieszczył „koniec człowieka”.

Woda z mózgu

Ponowoczesne „urwanie głowy” obserwujemy jak pod mikroskopem u Zygmunta Bauman, gdy ten dopuszcza się zna-

miennego „niedoczytania”, *misreading*, dopisując fałszywą genealogię do swego projektu „płynnej nowoczesności”, „płynnego życia” itp. W przekładzie polskim czytamy: „Czyż nowoczesność od samego początku nie była procesem »skraplania« i »rozpuszczania«? Czyż »rozpuszczanie wszystkiego, co stałe« nie było zawsze jej główną czynnością i głównym tytułem do chwały? Innymi słowy, czy nowoczesność nie była »płynna« od chwili swego poczęcia?”²⁷, co w angielskim oryginale – podajmy dla porządku – wygląda tak: „*Was not modernity a process of 'liquefaction' from the start? Was not 'melting the solids' its major pastime and prime accomplishment all along? In other words, has modernity not been 'fluid' since its inception?*”²⁸. W następnym zdaniu Bauman wyjaśnia, że metafora „roztapiania wszystkiego, co stałe” pochodzi z *Manifestu komunistycznego*. Czyżby? W najpopularniejszym tłumaczeniu *Manifestu* na angielski, bez wątplenia nieobcym Baumanowi, czytamy: „*All that is solid melts into air*”²⁹. Zapewne właśnie czasownik „*to melt*”, „topnieć”, zasugerował Baumana, niepomeń, że mowa o „topnieniu w powietrze”. Tłumaczenia polskie oddają zdanie Marksa różnie: „Wszystko, co stanowe i znieruchomiłe, znika”³⁰, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powie-

²⁶ Zob. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, t. 1, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 55–92.

²⁷ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2008, s. 7.

²⁸ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000, s. 2–3.

²⁹ K. Marx, F. Engels, *The Communist Manifesto*, przeł. S. Moore, red., wstęp D. McLellan, Oxford–New York 2008, s. 6.

³⁰ K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, przeł., przedm. E. Karolczuk, Warszawa 2006, s. 35.

trzu”³¹, „Wszystko, co stanowe i zakrzeple, znika”³², „Wszystko, co stałe, wyparowuje”³³. Wątpliwości rozwiewa oryginał niemiecki: „*Alles Ständische und Stehende verdampft*”³⁴. Kluczowy jest tu czasownik *verdampfen*, który znaczy „wyparowywać, odparowywać”. Sporne zdanie z *Manifestu komunistycznego* warto przełożyć tak, aby zachowało swój poetycki rytm, wyczuwalny zwłaszcza w wersji angielskiej: *w s z y s t k o, c o s t a ł e, u l a t n i a s i ę*. Tyle w sprawie samego przekładu, wyjaśnijmy teraz jego konsekwencje.

Ciała stałe – *alles Ständische und Stehende* – również mogą parować, a proces ten nazywamy, *nomen omen*, sublimacją. Sublimacja to nie rozpuszczanie, roztopianie ani upłynnianie, a już na pewno nie skraplanie, które zaplatało się do polskiego przekładu tekstu Baumana. W procesie sublimacji *c i a ł o s t a ł e p r z e c h o d z i w g a z*, stały stan skupienia zmienia na stan lotny (i dlatego Marshall Berman nazwał obraz Marksa „lotną wizją”³⁵; „płynna” wizja Baumana wpisuje się w to, co tenże Marks w tymże *Manifestie* opisuje jako reakcję „ucznia czarnoksiężnika”, usiłującego powstrzymać, niejako skroplić – czyli przemienić w ciecz – to, co ulotnio-

ne). Stanowi ciekłemu odpowiada przywołany już syndrom „bezglowego Hegla”: w płynie, jaki powstaje z ciał stałych, znajduje się wszystko, co przed upłynnieniem, w tym substancje, które – jak woda i oliwa – nie mieszają się. Po upłynnieniu pozostaje teza-„woda” i antyteza-„oliwa”, obie od siebie oddzielone, wzajemnie się *n i e z n o s z ą c e*, w proporcjach ulubionego drinku Jamesa Bonda: wstrząśnięte, niezmieszane.

Zupełnie inaczej rzecz się ma w lotnym stanie skupienia, dużo bardziej dialektycznym niż bezładna mieszanina wody z tłuszczem. Gaz obrazuje Hegłowskie pojednanie i zniesienie przeciwieństw, którego dostępują substancje w wyższym stanie skupienia. To dzięki powietrzu Hegel „nie traci głowy”, tzn. jego dialektyka nie gubi tego trzeciego elementu, który spaja tezę i antytezę, jednocześnie ich nie niszcząc. Możemy więc odpowiedzieć na półretoryczne pytanie Baumana: nie, nowoczesność – epoka wielkiego rozwoju i wielkiego przemysłu – nie polega na rozpuszczaniu zastygłej energii. Polega na jej sublimowaniu, czyli takim przekształcaniu, aby energia mogła posłużyć za skuteczny napęd „turbiny wyższych”. Celem nie jest zatem pluralistyczna zupa „prawd częściowych”, „mówienie językami” ani utrzymywanie „niedających się pogodzić sprzeczności” i „niemożliwych do uzgodnienia różnic”³⁶. Celem jest wyjście poza nie, ich *u l o t n i e n i e*. Jak to zrobić? Jak wydostać się z wszechogarniającej kakofonii „głosów wśród nocy”? To wiemy od jednego z surowszych moralistów XX w., Jacques’a

³¹ M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 23.

³² K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*, t. 4, Warszawa 1981, s. 346.

³³ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 20.

³⁴ K. Marx, F. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, [on-line:] <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1848/manifest/1-bourprol.htm>.

³⁵ Zob. M. Berman, *op. cit.*, s. 117.

³⁶ A. Helman, J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 345.

Lacana, który głosi: nie odstępujcie od tego, co mówi wasza nieświadomość, słuchajcie tego, co mówi się w was „samo z siebie”, *ne pas céder sur son désir!*

Dwa plus trzy

Sekretem pluralistów jest ich żądza uniwersalności – dużo większa, niż u zatwardziałych dogmatyków, którzy tworzą konstrukcje wprowadzone utwardzone – „ciała stałe” – ale mimo to dające się obalić, w przeciwieństwie do płynów stale przeciekających przez palce. Pluraliści trzymają się absolutnie uniwersalnej i kompletnie banalnej prawdy, że zawsze *m o ż e b y ć i n a c z e j* – takiej możliwości po prostu nie da się wykluczyć. I tym się zadowolają: stwierdzeniem oczywistości. To tak, jak gdyby ktoś chciał zrobić szum w arytmetyce, obwieszczając, że $2 + 3 = 5$. Pluralizm ma absolutną rację, tyle że nic z niej nie wynika poza poczuciem dogłębnej pewności. O takiej prawdzie, której wypracowanie niewiele zmienia, pisał Wittgenstein w przedmowie do *Traktatu logiczno-filozoficznego*:

Prawdziwość komunikowanych tu myśli zdaje mi się niepodważalna i definitywna. Sądę więc, że w istotnych punktach problemy zostały rozwiązane ostatecznie. A jeżeli się tu nie mylę, to wartością niniejszej pracy jest – po wtóre – to, że widać z niej, jak mało się przez ich rozwiązanie osiągnęło³⁷.

Dogmatycy są skromniejsi i odważniejsi od pluralistów: przedstawiają jakieś skończone racje, których chcą bronić mimo groźby wyśmiania przez „lepiej wiedzące-

go” pluralistę. Pluralizm dobry jest do zamykania ust, ale nie do mówienia. Działa jak adorniański *Denksverbot*, zakaz myślenia: nie myśl, bo i tak „nie masz racji”... Rzecz w tym, że rację ma tylko śmierć. Pluraliści identyfikują się z nią, nie wybierają życia, które oddała pokusę perfekcji aż do grobowej deski. O tym myślał Freud, gdy formułował postulat popędu śmierci: pragnienia harmonii absolutnej, czyli powrotu do materii nieożywionej, czyli inercji.

Mój kontrargument antypluralistyczny nie streszcza się w zdaniu: pluraliści nie mają racji. Przeciwnie. Rzekłbym, że mają jej *z a d u ż o*. Ich zniewalająca racja „ścina życie w zarodku”, jest czystą negatywnością, z którą nie ma się jak targować – jak ze śmiercią, która jako jedyna może obiecać na pewno, że przyjdzie. Niech więc pluraliści cieszą się swą grobową prawdą nie do obalenia, a my tymczasem pożyjmy trochę.

³⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł., wstęp B. Wolniewicz, Warszawa 2006, s. 4.

Zbigniew Bauer

Na początku nie było Sieci

Grzegorz Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, 440 ss., Seria: „Communicare”

Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów, red. naukowa Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, 348 ss., Seria: „Cyberkultura – Internet – społeczeństwo”

O tym, że można napisać historię człowieka (choć nie zawsze „człowieczeństwa”), pisząc historię środków komunikowania, nie trzeba dziś w zasadzie nikogo przekonywać, jednak w naukowej refleksji w Polsce podejście takie jest stosunkowo świeżej daty. Nie znaczy to, że prób takich nie podejmowano i że były to próby chybione: problem tkwi raczej w uwikłaniu takich rozważań w konteksty znacznie szersze (polityczne, socjologiczne, psychologiczne etc.), co sprawiało, że refleksja o sposobach porozumiewania się ludzi, o narzędziach takiemu porozumieniu służących, o przemianach owych sposobów i narzędzi i – co ważniejsze – przyczynach oraz konsekwencjach wszystkich tych zmian, mogła wydawać się incydentalna i drugoplanowa. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest zapewne wiele i nie da się ich wszystkich tu zinventaryzować. Jednym z powodów mogło być zbyt pochopne utożsamianie „środków komunikowania” z mediami i to pojmowa-

nymi wąsko, bo jako „technologie” lub wręcz aparaty czy narzędzia umożliwiające komunikację. Nadto – a nastawienie takie pokutuje do dziś w nauce, nie mówiąc już o wyobrażeniach potocznych – mówiąc „media”, myśleliśmy o mediach masowych, ze wszystkimi konsekwencjami takiego ujęcia. Powstawały więc osobne historie prasy, radia czy telewizji: w strumieniu ich dziejów wyznaczano kolejne nurty czy odnogi, co nie zmieniało istotnego ograniczenia: zasięg wzroku historyka wyznaczała linia składająca się z „twardych” punktów, czyli kolejnych technologii umożliwiających przekazywanie informacji od nielicznych nadawców do wielkich, anonimowych i nazywanych „masowymi” odbiorców. Te „twarde” punkty to wynalazki druku, radia i telewizji oraz fakty wyznaczające ścieżki ich upowszechnienia (np. pojawianie się rozmaitych odmian prasy i książki).

W myśleniu o „środkach komunikacji” mocno ugruntował się „paradygmat

praszonawczy”; jestem zarazem daleki od tego, by nie zauważać, że w obrębie tego paradygmatu powstało mnóstwo użytecznych narzędzi, metodologii i procedur badawczych, bez których opis kolejnych „mediów” byłby – przynajmniej we wstępnej fazie – niemożliwy. „Paradygmat praszonawczy” miał swoje umocowanie w randze prasy jako dominującego medium masowego i dopiero zmiana na tronie hegemonu – czyli nadejście epoki mediów audiowizualnych, przede wszystkim telewizji – zmusiła (choć następowało to stopniowo i nie bez zarówno dramatycznych, jak i zabawnych zwrotów) teoretyków i praktyków do zmiany nastawienia, czego efektem było powstanie „paradygmatu telewizyjnego” (w obu przypadkach terminu „paradygmat” używam na prawach metafory). Narodziny każdego nowego medium jako technologii wyprzedzają świadomość tego, czemu to medium może służyć, na czym opiera się jego tożsamość. Zawsze istnieje – zarówno w sferze praktyki, jak i refleksji teoretycznej – czas, w którym chcemy ową technologiczną nowość stosować, a także opisywać ją w kategoriach naukowych, posługując się dostępnymi narzędziami, sprawdzonymi wobec zupełnie innej materii. Musimy po wielokroć się przekonać, że nowy przedmiot wymaga nowego instrumentarium: nie inaczej wyglądała sytuacja w przypadku telewizji, do której – niekiedy do dziś – próbuje się podchodzić tak, jakby była ona wyłącznie technologiczną mutacją genotypu filmowego. Efekty takich poznawczych eksperymentów rzadko bywały zadowalające.

Jest i inny aspekt wspomnianej sprawy – bardziej lokalny niż uniwersalny. Więk-

szość rozbudowanych i utrwalonych w medionawstwie (do dziś autonomiczność tej dyscypliny wiedzy bywa kwestionowana) teorii powstawała tam, gdzie istniały rozwinięte systemy medialne oraz zaawansowane technologie mediów. Trudno się dziwić, że badacze amerykańscy, kanadyjscy, brytyjscy, francuscy czy niemieccy budowali teoretyczne struktury, opierając się na obserwacjach rzeczywistości bezpośrednio im dostępnej. Opisuując własne media (i własne doświadczenia z nimi), zmierzali w stronę twierdzeń ogólnych, modeli powszechnych – gdyż takie jest w końcu zadanie każdego teoretyka. W Polsce przed 1989 r. znajomość tych teorii była nikła i ograniczała się jedynie do wąsko wyspecjalizowanej grupy badaczy, którzy cytowali i omawiali koncepcje swoich zachodnich kolegów, a niekiedy nawet nauczycieli, podejmowali czasami polemiki i starali się dokonywać uściśleń – lecz wszystkie te działania sprawiały wrażenie całkowicie abstrakcyjnych, wydawały się systemem zamkniętym i zarazem autarkicznym. W kraju, w którym istniały zaledwie dwa kanały całkowicie kontrolowanej przez władze telewizji, trzy kanały podobnie uzależnionego radia, a tytuły prasowe – chociaż liczne – w gruncie rzeczy realizowały „leninowski model”: w takim otóż kraju w niewielkim stopniu można było zrozumieć, o co chodzi badaczom kręgu frankfurckiego (nb. reprezentującym „złą” odmianę lewicowości), przedstawicielom tzw. szkoły Birmingham czy socjologom francuskim. Telewizję czy prasę, takie, o jakich pisali i mówili, mogliśmy sobie jedynie wyobrażać, a wyobrażenie to – niezmiennie krytyczne – kształtowali rodzimi badacze,

publicyści czy popularyzatorzy nieskłonni do nonkonformizmu wobec panującego porządku ideologicznego. Owszem – czytanie i cytowanie Marshalla McLuhana było (jak powiedzielibyśmy dziś) „trendy”, zwłaszcza gdy pojawiły się polskie tłumaczenia jego prac, podobnie jak w dobrym tonie było napomknąć coś o Herbercie Marcuse czy Paulu Lazarsfeldzie – jednak ich koncepcje dotyczyły raczej ciał astralnych niż tej rzeczywistości medialnej, z jaką obcował czytelnik w Polsce czy szerzej: na wschód od Łaby. Ma więc rację Tomasz Goban-Klas, redaktor pierwszego polskiego wydania (po ćwierćwieczu od oryginalnej edycji) fundamentalnej *Teorii komunikowania masowego* Denisa McQuaila, że przyczyną takiego opóźnienia nie była wcale cenzura, ale fakt, że książka ta po prostu nie byłaby zrozumiała i dla badaczy, i dla – tym bardziej – studentów. Nie istniała reklama, nie istniały „tabloidy” (w takim rozumieniu, jak dzisiejsze) ani „przemyśl medialny” (o takiej, jak dzisiejsza, potędze), ani też, co oczywiste, konkurencyjny rynek mediów.

Po 1989 r. zaczęto w Polsce gwałtownie odrabiać zapóźnienia, niemniej ukazujące się dziś prace „ojców założycieli” medioznawstwa, wywołujące niegdyś żywą debatę na Zachodzie, dziś traktowane są jako muzealne poniekąd eksponaty, dokumentujące co najwyżej historię myślenia o mediach: technologiach, ich społecznych konsekwencjach czy uwikłaniu politycznym. Teorie te, w swoim ortodoksyjnym brzmieniu, wywołują najwyżej rozbawienie młodzieży z powodu oczywistości zawartych w nich tez. I chociaż w ciągu 20 lat realia medialnego świata w Polsce i na Zachodzie

przestały się zasadniczo różnić, to i tak jesteśmy poniekąd na trajektorii eleackiej strzały. Literatura dotycząca mediów w najróżniejszych ich aspektach ukazująca się w USA i na Zachodzie jest dziś ogromna; polskie przekłady obejmują zaledwie niewielki jej ułamek, z wieloma oryginałami możemy zapoznać się dzięki Sieci. Prace te dotyczą wprawdzie rzeczywistości znanej nam już z doświadczenia, niemniej w poważnej mierze ich autorami są badacze rozwijający podstawowe teorie swoich nauczycieli lub niekiedy nauczycieli (znow warto posłużyć się przykładami tradycji *Cultural Studies*, „neotorontczyków” czy spadkobierców myśli Ervinga Goffmana). Teorie te poznajemy później niż ich przetworzenia lub niemal wyłącznie poprzez takie przetworzenia. Są to, w niczym nie umniejszając ich wartości i mówiąc za Fiske’em – „teksty drugiego stopnia”, nie pozwalające z odpowiednim zrozumieniem śledzić wszystkich poziomów kontynuacji, polemik, rozszerzeń w stosunku do teorii wyjściowych.

Narastająca w geometrycznym postępie literatura medioznawcza, której zawdzięczamy możliwości opisu wielu rodzimych zjawisk, tworzy jednak przestrzeń narastających głosów, wielogłos, a raczej gwar, w którym coraz trudniej wychwycić znaczenia najbardziej podstawowe. Nic więc dziwnego, że uzasadniona jest chęć powrotu do rudymetów myślenia o komunikacji i o mediach, do jego początków, co oznaczać musi specyficzne „oczyszczenie” pola, zdefiniowanie jeszcze raz pewnych pojęć, dokonanie radykalnego odwrótu od „mediocentrycznego” opisu komunikacji społecznej. Musi również oznaczać – i takie

przecucie da się wyczytać z wielu ukazujących się dziś publikacji – że opisanie samej komunikacji społecznej jako takiej, komunikacji, której media są jedynie częścią, jest zadaniem o wiele poważniejszym i bardziej poznawczo płodnym, niż analizowanie mechanizmów wytwarzania, dystrybucji i odbioru samych przekazów medialnych lub określonych ich typów, technologii lub struktur instytucji medialnych.

W takiej też perspektywie widzę rosnące zainteresowanie pracami np. Harolda Innisa – w Polsce znanymi jedynie wymkowo, renesans Marshalla McLuhana i Waltera Onga, Jacka Goody’ego, Erica Havelocka i Michaiła Bachtina (którego czytano ostatnio z reguły przez pryzmat koncepcji intertekstualności), a także formalistów rosyjskich. Jedynie pozornie jest to ruch wstecz – w gruncie rzeczy jest to próba określenia najbardziej elementarnego pola zainteresowań nauki o komunikowaniu dziś, w dobie „panteizmu – Sieci” i technologii cyfrowych, które w gruncie rzeczy wcale tego pola nie przebudowały aż tak bardzo, jak się to potocznie sądzi. Można jednak zaryzykować przypuszczenie, że im więcej o Sieci wiemy – a wiemy tym więcej, im dłużej i intensywniej z nią obcujemy, a tym samym ją zmieniamy – tym jaśniej widzimy potrzebę refleksji nad słowem, obrazem i widowiskiem jako elementarnymi mediami kulturowymi. Pierwszeństwo należy się tu słowu, gdyż – i tu prawdopodobnie dziś nie ma zdań zdecydowanie odrębnych – ono jest rdzeniem kultury i to dzięki niemu człowiek osiągnął zdolność transgresji, przekroczył próg własnego, śmiertelnego, ograniczonego przez biologię, fizycznego „tu i teraz”. Odszuki-

wanie tego rdzenia w niesłychanie skomplikowanej konstrukcji ludzkiej kultury – myślę tu o słowie pierwotnym, oralnym – jest zadaniem i trudnym, i pasjonującym. Ale to właśnie najbardziej wyrafinowane technologie, tworzące współczesną, cyfrową przestrzeń komunikacji niemal bezpośrednio odsyłają do zagadnień związanych z owym pierwotnym słowem. I chyba to właśnie wszechobecność Sieci uświadomiła istnienie takich relacji; nie mogła tego uczynić – mimo swojej potęgi i swojej audiowizualności – „kultura telewizji”, ani też „kultury” obudowujące się wokół wcześniejszych mediów technologicznych. Wymaga to wszakże szczególnego podejścia, które dobrze scharakteryzował niegdyś Andrzej Mencwel: „Nie zrozumiemy otóż technologii najnowszych i nie będziemy wiedzieli, co one z nami robią, jeśli nie będziemy rozumieli całej sekwencji systemów komunikacji w kulturze ludzkiej. Można powiedzieć, że nie uzyskamy poznawczego wstępu do tej kultury, nie rozumiejąc tej sekwencji.”¹

Nie chodzi tu bynajmniej o zinventoryzowanie tych sekwencji, ułożenie ich na osi czasu i wyznaczenie punktów granicznych, „kamieni milowych”, a raczej „miedz” oddzielających poszczególne systemy komunikacyjne od siebie. Owszem – badanie historii mediów jest potrzebnym i pouczającym zajęciem, jednak celem ostatecznym nie jest skonstruowanie dwuwymiarowej mapy czy grafu ilustrującego przemiany komunikacyjnych „domen”, jak

¹ A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 35.

uczynił to np. Roger F. Fidler². Im wnikliwiej przyglądamy się genezie kolejnych systemów, analizujemy konsekwencje ich powstania i odkrywamy powiązania między zjawiskami pozornie od siebie oddalonymi, tym silniej odczuwamy, że mamy do czynienia z wielowymiarową figurą „rozkwitania”, w której udaje się co prawda wyodrębnić główne osie, „pnie”, niemniej odgałęzienia i odrosty tworzą strukturę niesłychanie splątana, swego rodzaju palimpsest, w którym poszczególne warstwy i piętra nie dają się od siebie oddzielić bez uszczerbku. Chociaż próbować – warto.

Taka wizja towarzyszy lekturze tomu esejów Grzegorza Godlewskiego *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Autor, związany od lat z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i współredaktor fundamentalnych tomów zawierających fragmenty najważniejszych prac poświęconych antropologii słowa oraz podręczników akademickich z tego zakresu, zebrał tu i ułożył w spójną całość teksty publikowane wcześniej w innych miejscach, jednak czytelnik nie znajduje wielu śladów „szwów”, trudnych do uniknięcia w takich sytuacjach. Książka zawiera jednorodny, przemyślany wykład, dowodząc tym samym badawczej konsekwencji Godlewskiego i zarazem swojej wierności metodologicznej linii wypracowanej przez uczonych skupionych wokół Andrzeja Mencwela. Naukowa biografia autora *Słowa – pisma – sztuki słowa* potwierdza zresztą tendencję, którą można obserwować co najmniej od kilkunastu lat:

dzisiejsi badacze mediów, antropolodzy kultury i komunikacji to w dużej grupie poloniści, którzy – nigdy nie zdradziwszy podstawowej swej dyscypliny – postanowili przekroczyć tradycyjne jej granice, metodologie, instrumentarium, poniekąd intuicyjnie przeczuwając, że mogą się one okazać niewystarczające, gdy przychodzi opisywać zjawiska kulturowe najświeższej daty. Świadomość ta była dobrze wyczuwalna w trakcie Zjazdu Polonistów w 2004 r. odbywającego się pod hasłem „przebudowy polonistyki”. Ale i tu potwierdza się zasada, o której wspominałem wyżej: owa przebudowa (nie tylko polonistyki, ale, jak się wydaje, większości nauk humanistycznych) dokonywała się w Polsce po trosze dzięki odważnemu zawłaszczaniu intelektualnemu przez specjalistów z tradycyjnej i uznawanej za skostniałą dyscypliny obszarów, na które zapuszczali się powodowani ciekawością, pasją lub inspirowani lekturami prac obcych autorów, wydawanych w Polsce z rzadka, zaś w oryginałach dostępnych jeszcze trudniej. Byli oni nie tyle świadomymi swoich celów osadnikami, ile nieznającymi wszystkich ścieżek pionierami: obcymi dla tych, którzy tereny te zamieszkiwali od dawna, a dla swoich kimś w rodzaju odszczepieńców lub nieszkodliwych oryginałów i awanturników, próbujących nowego życia na nieznannej ziemi. Co ciekawe – i jedni, i drudzy z łatwością kwalifikowali ich jako ignorantów, amatorów (w pejoratywnym znaczeniu tego słowa). Gdyby jednak zastosować do nich mechanizmy „kultury konwergencji” opisywane przez Henry’ego Jenkinsa – uznalibyśmy ich raczej za działających najpierw pojedynczo, potem formujących zbiorowości, „fanów” lub wręcz

² R.F. Fidler, *Mediamorphosis: Understanding New Media*, Thousand Oaks–London 1997.

„kłusowników” (*poachers*). A ci, jak przekonuje Jenkins, zdolni są dokonać radykalnej zmiany na tych obszarach, na których się znajdują, zadając pytania, jakich wcześniej nie zadawano (gdyż uchodziły za naiwne lub banalne) lub widząc dawne problemy w zupełnie nieoczekiwanym świetle³.

Ta konwergencja wiedzy, metodologii, dyskursów naukowych nie jest niczym osobliwym i trwa od stuleci, pomijając tę okoliczność, że po 1989 r. w Polsce dokonywała się ona w niesłychanie krótkim czasie. Bardzo interesująco, z autobiograficznej perspektywy, pisał o takim procesie Eric A. Havelock w swojej ostatniej książce, stanowiącej rodzaj testamentu uczonego: *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Naukowe transgresje okazywały się z reguły bardzo efektywne, a dziś są wręcz koniecznością. Ekonomista Harold Innis zajął się prawami rządzącymi komunikacją – jego myśl kontynuowali literaturoznawca i znawca retoryki starożytnej Marshall McLuhan oraz zaprzyjaźniony z nim teolog, duchowny, specjalista od parenetycznego i pedagogicznego piśmiennictwa renesansowego Walter Ong. Sam Havelock był przecież filologiem klasycznym, podobnie jak Milman Parry, zaś Jack Goody, antropolog, myślał przecież najpierw o karierze badacza literatury angielskiej, co zresztą przydało mu się w czasach współpracy

z Ianem Wattem, z którym opublikował sławną rozprawę *Następstwa piśmienności* (*The Consequences of Literacy*).

Nie dziwi dziś, że sprawami niegdyś „zarezerwowanymi” dla filologów, języko- czy literaturoznawców zajmują się socjologowie, psychologowie, a nawet przyrodnicy, choć np. swobodne adaptowanie przez humanistów niektórych terminów z nauk ścisłych wywołuje wątpliwości, a nawet drwiny⁴ – i odwrotnie. Niemniej jest swoistym znakiem czasu to, że pewne koncepcje uznawane za „dyskusyjne” lub wręcz lekceważone (np. memetyczna teoria dyfuzji wartości kulturowych) zachęcają do ich powtórnego przestudiowania. Gdy bowiem podejmujemy, jak uczynił to Grzegorz Godlewski, tematy tak fundamentalne, jak zagadnienie „oralności” i „piśmienności” oraz znaczenie obu tych modeli kultury czy

³ Koncepcja Jenkinsa zaprezentowana w książce *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (London 1992) nawiązuje do pomysłów Michela de Certeau zawartych m.in. w *Praktyce życia codziennego* (*L'invention du quotidien*, 1980). O oryginalnych poglądach Certeau na temat codziennych praktyk językowych (oralnych i piśmiennych) Grzegorz Godlewski nie wspomina.

⁴ Pamfletem na takie nadużycia jest m.in. książka Alana Sokala i Jeana Bricmonta *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004. Wywołała ona żywe reakcje osób dotkniętych krytyką, a określonych w tytule. Na przykład K. Gajewski, broniąc prawa humanistów do posługiwania się zapożyczoną z dziedzin uważanych za „niehumanistyczne” (to także ślad przebrzmiałej typologii nauk), zauważał: „Bricmont i Sokal starają się w czytelniku »rozbudzić krytyczne nastawienie« (s. 20), przemycając założenie, że skoro myśliciel używa pojęć naukowych w sposób niefortunny, to prawdopodobnie całość jego spuścizny należy postawić pod znakiem zapytania. Rozumowanie to jest, rzecz prosta, nieuprawnione. Można bowiem, pisząc tekst filozoficzny, nieprecyzyjnie użyć jakiegoś terminu, a jednak stworzyć i zaprezentować teorię ważną i doniosłą. Co więcej, można nawet rozminąć się z logiką w swoich wywodach, a mimo to wyprowadzić wnioski posiadające wartość niepodważalną” (*Nie czas na żarty, panie Sokal!*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4).

wręcz koncepcji człowieka przez „oralność” i „piśmienność” determinowanych – trudno uchylić się od pytania, w jaki sposób np. wynalazek pisma zdołał się nie tylko utrzymać przez setki kolejnych pokoleń, ale rozwinąć w formy technologicznie zaawansowane, jak druk czy cybergrafia (terminu tego używam na wzór „chirografii” i „typografii”)? Kiedy człowiek, spojrzawszy na to, co „stworzył”, stwierdził, że „co uczynił, było bardzo dobre” – w związku z tym umiejętność tworzenia pisma przekazał kolejnym pokoleniom? A przecież umiejętność tę przekazujemy do dziś poprzez słowo mówione, poprzez działanie (naśladowanie) i poprzez obraz. Może zadziałał tu jednak jakiś tajemniczy „gen” czy „mem”? Co będzie jednak, gdy nieporadne ruchy ołówka czy pióra na papierze zastąpi – wykonywany przez dziecko niemal od razu – ruch palców na klawiaturze komputera lub dotykanie ekranu? Czy ludzka ręka (a raczej: czy ludzki mózg) utraci zdolność kreślenia znaków tradycyjnego pisma?

Godlewski, projektując swój model „antropologii rozkwitającej” czy też „antropologii rozkwitania”, pozwalającej odsłonić to, co najbardziej pierwotne w kulturze, jest świadom tego, że w podobnej procedurze opisowej najbardziej fascynujące jest zajmowanie się nie tyle „czystymi” postaciami oralności czy piśmienności (gdyż jest to, jak sam zauważa, praktycznie niemożliwe), ile strefami przejściowymi, „szarymi”, obszarami, na których oralność i piśmienność rywalizują ze sobą lub stapiają tak bardzo, że nie sposób wyznaczyć granicy je dzielącej (to zresztą dostrzegał Havellock, odnajdując tropy piśmienności w tragediach antycznych). „Świat pisma to tylko

jedna z konstelacji kosmosu mowy” – konstatuje Godlewski, idąc za sugestiami, stale na kartach tej książki obecnego, Bronisława Malinowskiego (s. 257). Słowo mówione jest dla Godlewskiego rdzeniem wszelkiej kultury nawet wówczas, gdy jego pierwotność zostaje przysłonięta przez formy ukształtowane przez media technologiczne. Jednym z zadań antropologii słowa jest tę pierwotność odsłonić, zaś procedury do tego prowadzące stają się zarazem refleksją nad głównymi wątkami rozwoju człowieka, kształtowaniem (się) jego człowieczeństwa.

Jednym z najciekawszych, najgruntowniej przemyślanych esejów Godlewskiego, zgromadzonych jego książce, jest ten, który omawia spór między zwolennikami „oralności” i „piśmienności”, czyli rudymenty koncepcji m.in. Waltera Onga czy Jacka Goody’ego (część zatytułowana *Pismo*). W sporze tym Godlewski odśladania sprzeczności myślenia i tych pierwszych, i tych drugich. Paradoks podstawowy, choć, jak się wydaje – nie jedyny, bierze się stąd, że każde badanie przekazów oralnych musi odbywać się na materiale w jakiś sposób utrwalonym – czyli zapisanym na jakimś fizycznie istniejącym nośniku. Nieważne, czy będzie to notacja alfabetyczna w kacie badacza, czy wykonana przy użyciu magnetofonu lub kamery wideo: obecność urządzenia (technologii) utrwalającego powoduje natychmiastowe „zamrożenie” żywego słowa, wyjęcie z naturalnego dlań środowiska komunikacyjnego, kontekstu – słowem odebranie mu „aury”, o której pisał Walter Benjamin przy okazji omawiania technologii masowej reprodukcji. Trudno tu, wbrew drwinom Sokala, oprzeć się

odwołaniu do „zasady nieoznaczoności” Wernera Heisenberga, która w antropologii prowadzi wprost do dylematu opisującego relację między badaczem a badanym „obiektem” – dylematu, dodajmy, do dziś w naukach społecznych nierozstrzygniętego (dotyczy to socjologii, medioznawstwa – zwłaszcza statusu ontologicznego komunikowanych medialnie „faktów”, w poważnym stopniu psychologii itd.). Co właściwie badamy? Czy to, co istnieje obiektywnie – czy raczej pewien substytut, przedmiot powoływany do istnienia przez badającego przez samo podjęcie badania? Symulakrum, a nie rzeczywistość?⁵

Odsłaniając „skażenie” teorii oralności przez myślenie piśmienne (czy wręcz typograficzne), omawiając podłoże krytyki koncepcji Jacka Goody’ego – przesadnie surowej w wydaniu gorącej zwolenniczki „oralności”, Ruth Finnegan – Godlewski pokazuje, jak swoiste „wywyższenie” i pod-

kreślenie autonomiczności kultur opartych na słowie mówionym, dokonywało się poprzez odnajdywanie w nich cech... piśmienności. Nieco przesadzając, moglibyśmy powiedzieć, że to tak, jakby ktoś chciał zaznaczyć brak rasistowskich uprzedzeń, mówiąc, że „Murzyni są przecież tacy sami, jak biali”. Problem jest poważny, gdy chcemy myśleć o opisie wielu zjawisk kultury współczesnej, w której modelu na pierwszy plan wysuwa się „transmedialność”. Pojmuję ją tak, jak Henry Jenkins, nie tylko jako wybór kanału komunikacyjnego czy określonej technologii, ale jako wybór pewnego kręgu możliwości, jakie ów kanał czy owa technologia w sobie zawierają, a także jako twórcze rekonstruowanie takich możliwości, krzyżowanie ich w najrozmaitszych zakresach, słowem: tworzenie medium mieszanego, zdolnego przystosowywać się do najrozmaitszych zadań komunikacyjnych, jakie stwarza konkretna sytuacja i znajdujący się w jej centrum człowiek. W takim układzie „konwergencja mediów” mogłaby być rozumiana jako z jednej strony efekt „transmedialności” (a historia oralności i piśmienności jest jej wręcz modelowym przykładem), z drugiej można by ją pojmować jako ten obszar zjawisk transmedialnych, gdzie przybierają one formy w miarę ustabilizowane dzięki wytworzeniu stosownych technologii i narzędzi. Pozostaje jednak – bagatel! – wyjaśnienie, dlaczego, w jakich okolicznościach człowiek uświadamia sobie, że mowa, pismo, konkretne media na nich oparte są niewystarczające? Dlaczego chce przekroczyć granice ich „dyspozytywu”?

⁵ Idąc za Havelockiem, który wskazywał zastanawiającą czasową koincydencję – okolice 1963 r. – w publikacji pracy swojej własnej (*Preface to Plato*), McLuhana (*Galaktyka Gutenberga*), Lévi-Straussa (*Myśl nieoswojona*), Goody’ego i Watta (*Następstwa piśmienności*) oraz biologa-neodarwinisty Ernsta Mayra (*Animal Species and Evolution*), możemy pozwolić sobie na przypomnienie, że zasada nieoznaczoności Heisenberga została opisana w 1927 r. W tym samym też roku Malinowski publikuje pierwszą wersję *Życia seksualnego dzikich*, zawierającą wskazówki do zastosowania „metody uczestniczącej” w antropologii, podbudowane potężnym materiałem empirycznym; esej Benjaminą wskazujący na utratę „aury” w procesie masowego kopiowania (*Dzieło sztuki w epoce masowej reprodukcji*) ukazał się wprawdzie w 1936 r., jednak samo pojęcie „aury” obecne jest w *Pasażach*, nad którymi autor zaczął pracować w 1927 r., a których struktura każe myśleć o... „zasadzie nieoznaczoności” właśnie.

Jenkins pisze:

...] odkąd okazało się, że medium zaspokaja jakąś podstawową ludzką potrzebę, wciąż funkcjonuje w obrębie większego systemu ludzkich możliwości komunikacyjnych. Odkąd nagranie dźwięku stało się możliwe, kontynuowaliśmy rozwijanie nowych i udoskonalonych środków zapisu oraz odtwarzania muzyki. Druk nie zabił mowy. Kino nie zabiło teatru. Telewizja nie zabiła radia. Każde ze starych mediów było zmuszone do koegzystencji z powstającymi mediami.⁶

U Godlewskiego czytamy:

Istnienie piśmiennego stosunku do mowy żywej i oralnego stosunku do tekstów pisanych nie podważa teorii piśmienności, lecz przeciwnie – stanowi jej ważne potwierdzenie: oddziaływanie praktykowanego sposobu komunikacji okazuje się na tyle trwałe, że wytworzony za jego sprawą *habitus* nie od razu ustępuje pod wpływem incydentalnych kontaktów z innym medium, lecz początkowo wprowadza je w wewnętrzną przestrzeń swoich reguł i poddaje ich działaniu. (s. 165).

I nieco wcześniej:

[...] dotyczy to nie tylko sytuacji, gdy oralność pierwotna wchodzi w interakcje z pismem jako nowym środkiem komunikacji, ale również kultury współczesnej, będącej terenem współlistnienia i przenikania się innych mediów, wśród których przekaz ustny ani nie jest już dominujący, ani nie reprezentuje oralności pierwotnej” (s. 164).

To ważne spostrzeżenia. Niemniej trudno powstrzymać się od pytania, czy procedury badawcze, jakie proponuje Grzegorz Godlewski (ale przecież nie tylko on sam), nie tworzą raczej jakiejś wysublimowanej, intelektualnej konstrukcji, idealnego modelu poznawczego, który – przynajmniej na

razie – nie znajduje zbyt wielu potwierdzeń w analizach konkretnych zjawisk kultury. Spór o teorię Wielkiej Piśmienności wygaśł chyba przedwcześnie, gdyż nie wszystko w jego trakcie wyjaśniono do końca. Jak badać np. kulturę hip-hopu, w której skupiają się i przecinają linie zarówno wyprawowane z „paradygmatu oralności” (teksty utworów, przeważnie narracyjnych lub z dominantą narracyjności, są z reguły improwizowane, noszą cechy „formularności” etc., po przeniesieniu w sferę pisma wydają się wyłącznie prostacką, wulgarną grafomanią, tracą też swoją pierwotną performatywność), ale w równym stopniu „paradygmatu pisma”, obrazu (graffiti, używanie tzw. tagów) oraz widowiska (taniec, często z elementami agonistycznymi) i muzyki. Tych składników nie można w żaden sposób „wydestylować”, oddzielić od siebie, gdyż natychmiast tracimy z oczu perspektywę całości specyficznej, wyróżniającej się (i dążącej do wyróżnienia) kultury. Naturalnie – dochodzi do tego jeszcze perspektywa socjologiczna, demograficzna, psychologiczna, aż po pokazywanie odmienności polskiego, „błockiego” hip-hopu w porównaniu z amerykańskim rapem. W kulturze tej „działanie słowem” jest też „działaniem pismem”, „mówieniem pismem”; jest w niej potrzeba spontaniczności i jednorazowości ekspresji, ale w równym stopniu uwyrażnia się chęć utrwalania zdarzeń (fotografowanie graffiti, nagrania płytowe, produkcja wideoklipów). Jest pierwiastek wspólnoty plemiennej (co można by podporządkować modelowi komunikacji oralnej), ale także silnie zarysowany indywidualizm (na ogół przypisywany kulturom „piśmiennym”).

⁶ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 19.

Nie chcę wcale powiedzieć, że podobnie ukierunkowane badania nie istnieją – przeciwnie, jest ich coraz więcej. Ale wszystkie one nie likwidują podstawowej sprzeczności, której obecność potwierdza niejako książka Grzegorza Godlewskiego: pierwotną oralność wielu obszarów współczesnej kultury odstawiamy, działając zawsze z poziomu utrwalonych (ergo: piśmiennych) jej dokumentów. Dotyczy to także kultury tworzonej w Sieci i za jej pośrednictwem. Badanie np. – i to w rozmaitych aspektach – korespondencji elektronicznej (maile, również sms-y) przypomina badanie korespondencji klasycznej, podobnie jak badanie blogów kieruje się analogicznymi zasadami jak badanie klasycznych dokumentów autobiograficznych – dzienników, pamiętników, sylw, kronik rodzinnych czy nawet *pêlè-mêlè*. A przecież jest to działanie oparte na uzurpacji, bowiem w ten sposób apodyktycznie rozstrzygamy, że wydrukowany zbiór listów elektronicznych, wpisów na internetowych forach, przebieg czatu czy piśmienny (papierowy) zapis dyskusji na blogu jest tym samym, co korespondencja w cyberprzestrzeni, że cybergrafia jest typografią – a więc rzeczywiście tym, co zamierzaliśmy badać. Tymczasem w Sieci – jak w żadnym innym środowisku komunikacyjnym – pismo jest działaniem, a więc zbliża się (choć bynajmniej nie utożsamia!) do słowa mówionego. Traktując list elektroniczny tak jak list klasyczny, „wyjmujemy” go z pierwotnego środowiska, „zamrażamy” tak, jak pismo zamrażało mowę żywą. Jesteśmy w sytuacji etnografa, który rejestruje kamerą wideo obrządek „zamawiania drzew” przed nastaniem zimy lub rytuał inicjacyjny w afrykańskim plemieniu. Nie

pamięta jednak o tym, że rolnicy obchodzący sady w dzień wigilijny lub nadzy tancerze oglądają już telewizję i kto wie – może widzieli już film o zamawianiu drzew i film o inicjacji, np. na drugim krańcu Afryki. Etnograf jednak uważa, że to, co udało mu się zapisać, jest pierwotną postacią badanego zjawiska. Badacz piśmienności „wyjętej” z kulturowego kontekstu traktuje ją jako ostateczną formę piśmienności jako takiej, pomijając z reguły fakt, że ma do czynienia jedynie z jej historyczną postacią; podobnie postępuje badacz słowa mówionego.

Fragmenty książki Godlewskiego, w których przedstawia on „słowo działające” i „sztukę słowa żywego jako performance”, należą do najbardziej inspirujących. Wprawdzie autor nie poświęca tej kwestii osobnej uwagi, pisząc np. że Sieć i przestrzeń komunikacyjna multimedialna, a także liternet „to zjawisko wciąż jeszcze znajdujące się w fazie rozpoznawania swoich możliwości, a poza tym medium to, mimo całego zaawansowania technologicznego, opiera się nadal na piśmie” (s. 329), sądząc jednak, że właśnie w obszarze komunikacyjnym Internetu zagadnienie performatywności słowa (i to pisanego!) nabiera całkowicie nowego kształtu⁷. Można nawet myśleć, że to właśnie właściwości komunikacji elektronicznej (sieciowej) i stwarzane przezeń sytuacje komunikacyjne pozwoliły przemysleć ponownie zagadnienia oralno-

⁷ Grzegorz Godlewski jest jednym ze współredaktorów niezmiernie interesującego wydania *Almanachu Antropologicznego Communicare*, poświęconego Internetowi właśnie (Warszawa 2004). Tom ten jest praktycznie dziś niedostępny – co świadczy o zainteresowaniu tematyką poruszaną przez autorów prac w nim zebranych.

ści/ piśmienności sformułowane przez badaczy, którzy czasów upowszechnienia się Internetu i przyjęcia przezeń znanego nam kształtu nie dożyli. Dziś nikt już nie kwestionuje tezy, że w Sieci słowo – choć transmitowane i odbierane w postaci pisanej – ma lub stara się mieć i status, i funkcję mowy żywej, a więc istniejącej w wykonaniu, „przedstawieniu”, „występie” – na co Godlewski kładzie nacisk. Komunikacja w Sieci jest silnie steatralizowana i nacechowana pierwiastkiem agonistycznym – co widać chociażby w *flame wars* prowadzonych na internetowych forach, dąży do „formularności”, odznacza się wyraźną kontekstualizacją, obliczona jest na interaktywność, związek z odbiorcami, tworzącymi społeczność, *communitas*. I jeśli autor pisze, że w przekazie werbalnym (oralnym) słowo jest nie tylko nośnikiem znaczeń „przeznaczonych do odczytania i kontemplacji, lecz stanowi przede wszystkim *performance*, pewien sposób działania i doświadczenia, poprzez słowo i jego licznych towarzyszy” (s. 341), to opinie te można odnieść również do słowa w cyberprzestrzeni. I jeśli nawet owo „cybersłowo” czy „cyberlogos” ma formę pisma, to jego funkcje są analogiczne jak słowa mówionego lub „przedstawianego”.

Zapewne tezę taką należałoby poważnie udokumentować, niemniej można przypuszczać, że momentem, w którym ludzie odkryli nowe szaty „cybersłowa” (pisanego przecież) był 11 IX 2001 r. Wówczas to pismo (a także wszystkie postaci utrwalania obrazów – fotografii czy wideo) wystąpiło w roli słowa mówionego – wspólnotowego, a więc „pierwotnego”. Jak się powszechnie uważa, wtedy właśnie Internet dojrzał,

określił swoją tożsamość i (co paradoksalne) zakończył etap „*Wanderjahre*”. Podkreślmy: to całkowicie zmieniona rola słowa pisanego w przestrzeni komunikacyjnej stwarzanej przez Sieć spowodowała nasilenie i pogłębienie refleksji o naturze „piśmienności” i „oralności”.

Tej problematyce poświęcona jest antologia opracowana przez niestrudzonego badacza „piśmienności ekranowej” (w najrozmaitszych jej wcieleniach): Andrzeja Gwoździa. Książka gromadzi fundamentalne dla zagadnień cybertekstu prace – m.in. George P. Landowa (nb. jest rzeczą niezrozumiałą, dlaczego wielokrotnie wznawiana, cytowana, omawiana i przywoływana przez polskich badaczy rozprawa amerykańskiego badacza o pokrewieństwach teorii hiper tekstu i teorii krytycznej, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* nie została dotąd w całości przetłumaczona na polski⁸), Niklasa Luhmana, Viléma Flussera, Jaya Davida Boltera czy Richarda Grusina. Jak w przypadku każdej antologii można, naturalnie, dyskutować o doborze tekstów i wskazywać braki. Można też wskazywać, że tom zredagowany przez Andrzeja Gwoździa wykazuje wyraź-

⁸ W 2006 r. w tym samym wydawnictwie Johns Hopkins University Press ukazała się znacznie zmodyfikowana wersja tej książki *Hypertext 3.0: New Media in an Age of Globalization*, uzupełniona przez autora o wiele nigdzie dotąd nie ogłaszanych pomysłów zastosowania teorii hiper tekstu i – generalnie – wspomaganych komputerowo technik pisanie i tworzenia wielokodowych komunikatów. Mowa tu m.in. o edukacji, pozycji autora i czytelnika, ich wzajemnych zobowiązaniach, a także np. o orientacji „postkolonialnej” w badaniach kulturowych w kontekście konstrukcji hipertekstowych etc. Z tej wersji książki pochodzi wybrany przez Gwoździa fragment.

ne nachylenie w stronę badaczy niemiecko- i anglojęzycznych, pomijając Francuzów, Włochów czy Hiszpanów, których prace nie mogą także być niedoceniane. To są jednak tematy drugoplanowe. Ważniejsze mogą być dwie refleksje: pierwsza jest taka, że antologia *Ekrany piśmiennosci* to w zasadzie jedyna taka publikacja w Polsce, nie licząc tłumaczeń rozsianych w czasopismach naukowych, niszowych (redagowanych przez entuzjastów) lub ogłaszanych w Internecie przez specjalistyczne portale. Nie znajdziemy nigdzie np. przekładu *Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age* Svena Birkerts – książki wydanej 15 lat temu i ciągle przywoływanej, najczęściej w polemicznych kontekstach. Nie ma Espena Aarsetha świetnej pracy o „literaturze ergodycznej”, stanowiącej punkt wyjścia dla kolejnych rozważań o sposobie istnienia słowa w przestrzeni komunikacji wspomaganej komputerowo. Nie ma polskich wydań książek Jay’a D. Boltera, Richarda Grusina, Roberto Simanowskiego, Marie-Laure Ryan; nie ma też wielu prac „klasyków” (np. pisma Waltera Benjamina dotyczące jego filozofii języka znane są w oryginale jedynie wąskiemu kręgowi fachowców). Listę można wydłużać, a tytułów wartych przetłumaczenia i będących zarazem „kamieniami węgielnymi” dla ewentualnego nowego modelu teorii słowa i literatury jako „sztuki słowa” zebrałaby się już całkiem pokaźna biblioteka. Prace te są ze sobą powiązane polemicznie lub rozwijają pewne koncepcje wcześniej sformułowane: to istotny i nader pasjonujący dialog, który obserwujemy poniekąd z zewnątrz. Jesteśmy jak ludzie, którzy nagle stali się świadkami i słuchaczami rozmowy, trwającej od dawna: usiłujemy dowiedzieć się, o co chodzi i jakie

są w niej racje – i jeśli nawet po trosze nam to się udaje, to i tak w pełni do dysputy włączyć się nie możemy.

To właśnie bardzo przekonujący dowód, że ścigamy cel stale nam umyka – o czym pisałem na wstępie. Trudno nawet wyobrazić sobie, że w krótkim czasie nadrobimy zaległości i że książki, których znajomość wydaje się niezbędną, by poważnie zajmować się komunikacją w Sieci (w najrozmaitszych jej aspektach), zostaną szybko przetłumaczone. Tymczasem książki te tworzą swoisty „hipertekst”, spajany setkami „linków”, po którym wędrujemy nader chaotycznie, bez możliwości stworzenia jakiejś bardziej spójnej wizji celu, do którego zamierzamy dojść. A jeśli dodamy do tego setki prac socjologicznych, psychologicznych, operujących w dziedzinach bliskich ekonomii czy prawu, a związanych z Siecią – obraz stanie się całkowicie nieprzejrzysty i przez to być może zniechęcający dla wielu potencjalnych wędrowców.

I to jest refleksja druga. Próbowałem stworzyć „link” między książką Grzegorza Godlewskiego i antologią Andrzeja Gwoździa. Uczyniłem to w sposób najprostszy, może nawet zbyt prosty: porównałem indeksy osobowe w obu książkach, co w przypadku prac naukowych może wskazywać na pokrewieństwo idei, pomysłów czy inspiracji, kierunków myślenia, pól tematycznych. Wynik tej operacji nie był zachęcający. Zapewne inteligentna maszyna informatyczna, która zastępuje nam usługę księgarza podczas zakupów np. w Amazon, nie proponowałaby zainteresowanym *Słowem – pismem – sztuką słowa* również książki zredagowanej przez Andrzeja Gwoździa. Godlewski np. przy-

wołuje Jacquesa Derridę zaledwie dwa razy (i to w zestawieniu bibliograficznym, czego indeks nie odnotowuje), gdy tymczasem w antologii Gwoździa nazwisko filozofa wręcz symbolizującego współczesną refleksję nad istotą języka pojawia się kilkadziesiąt razy – w pracach np. Landowa francuski teoretyk jest, obok Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta czy Jeana-François Lyotarda bohaterem pierwszego planu. I odwrotnie: próżno by u autorów prac zebranych w *Ekranach piśmienności* szukać nazwisk Jacka Goody’ego, Ruth Finnegan czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Walter Ong pojawia się zaledwie dwa razy, a jego przyjaciel McLuhan – zaledwie sześć.

Można odnieść – zupełnie zresztą mylnie – wrażenie, że są to książki istniejące w zupełnie innych przestrzeniach myśli, że pola zawartych w nich refleksji nie mają żadnych punktów stycznych, albo jest ich tak niewiele, że nie warto o nich nawet wspominać. A przecież jest inaczej – co wyczuwamy intuicyjnie. Intuicje są w nauce niesłychanie ważne, bo mogą inspirować do nieoczekiwanych rozwiązań – jednak powinny się materializować w postaci przynajmniej zarysów teorii. Jak dotąd tak się nie stało. Nie udaje się skutecznie połączyć podejścia, jakie proponuje np. Grzegorz Godlewski z tym, które przedkładają autorzy prezentowani w antologii Andrzeja Gwoździa. Tymczasem rozwój komunikowania ludzkiego i służących mu mediów wskazuje, że kolejne – postgutenbergowskie – technologie zmierzały ku „rozrożeniu” słowa dokonanego przez pismo i druk, chcąc mu zwrócić pierwotność opisywaną m.in. przez Godlewskiego. Stąd pomysły „oralności piśmiennej” i „wtórnej

oralności” (Onga), które, chociaż zawierały w sobie dokuczliwą sprzeczność, oddawały nieźle istotę zjawiska. W antologii Andrzeja Gwoździa brakuje mi m.in. fragmentów prac Roberta Fowlera (który sugeruje, że hipertekstualność to powrót do słowa oralnego), Kathleen Tyner, Stevena Mizracha (podobnie jak John December wskazuje na konieczność odróżnienia tradycyjnej piśmienności od tej, która obecna jest w Internecie i proponuje, by nazywać ją „telepiśmiennością” lub „wtórną piśmiennością”) czy Laury Gurak (badającej np. agresję internetową)⁹. Być może należałoby wśród autorów, których nieobecność w *Ekranach piśmienności* jest wyczuwalna, umieścić także Nicholasa Mirzoeffa z jego koncepcją pisma w Sieci jako obrazu lub też obrazów sieciowych jako pisma? Przecież właśnie wokół tego tematu krąży myśl Jaya Davida Boltera.

Artykuły zebrane w antologii *Ekrany piśmienności* otwierają się niemal nieuchronnie – już choćby przez to, że są silnie skoncentrowane na pojęciu tekstu, które okazuje się zbyt ciasne, by zmieścić w sobie te wszystkie odmiany piśmienności, jakie stwarza Sieć, a nawet pojedynczy komputer – w stronę tego podejścia, jakie

⁹ Spośród wymienionych właśnie Steve Mizrach wydaje się postacią najbardziej interesującą dlatego, że jest zawodowym antropologiem, badającym m.in. wpływ technologii na tradycyjne struktury społeczne – plemienne (prace poświęcone zmianom wywoływanym przez nowe środki komunikowania wśród zamieszkujących rezerwy plemion Indian Czejenów i Siuksów); poglądy pozostałych autorów interesująco omawia – w kontekście spuścizny myśli Onga – Anna Rogozińska w szkicu *Oralność, piśmienność, elektralność*, w: *Almanach antropologiczny. Temat: oralność piśmienność*, Warszawa 2007.

proponuje Grzegorz Godlewski: antropologii cyberprzestrzeni. Wszyscy autorzy przywołani w tej książce są bowiem przeświadczeni, że słowo pisane funkcjonuje w niej inaczej niż to wypisane przez skrybę na papirusie czy pergaminie, odcisnięte przez drukarza na papierze i to, które ukryło się w mediach masowych takich jak telewizja czy radio. Między chirografią a typografią zachodzi związek podobny jak

między malarstwem a grafiką, ale ostatecznym efektem jest uformowany, zamknięty na płaszczyźnie obraz. A jaki związek zachodzi między pismem ekranowym a mową? Czy ustawiczne otwarcie, migotliwość, chwilowość – nazywana niekiedy „estetyką znikania” – nie tworzy relacji z żywą mową: zupełnie nowych, wciąż oczekujących na opisanie? A może na opowiadanie?

Tomasz Misiak

Doświadczenie nowoczesności

Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze,
red. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz, Barbara Giza,
Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2008, 188 ss.

„Doświadczenie” to pojęcie, bez którego trudno wyobrazić sobie namysł nad kulturą. W rozmaitych sformułowaniach i kontekstach pojawiało się od zarania filozoficznego myślenia, a także wcześniej – stanowiąc ważny składnik myślenia mitycznego oraz później – stając się przedmiotem zainteresowania psychologów, socjologów, kulturoznawców czy artystów. Bez „doświadczenia” nie sposób wyobrazić sobie estetyki, epistemologii, etyki, filozofii nauki. Bez „doświadczenia” trudno byłoby także wyartykułować namysł nad naszym codziennym przeżywaniem świata w jego zróżnicowanej złożoności, nad bieżącym uczestnictwem rozumianym jako bycie.

Wydaje się, że zarówno potrzeba zgłębiania semantycznych pokładów pojęcia „doświadczenia”, jak i próby rozpoznania rozmaitych sposobów doświadczania kultury są nadal ważne. Świadczą o tym m.in. wydane w ostatnich latach publikacje poruszające tę problematykę: *Nowoczesność jako doświadczenie* (Kraków 2006) oraz *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy* (Warszawa

2008), obie pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej i Ryszarda Nycza. Książka *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze* stanowi zatem kontynuację wydawnictw wcześniejszych, a zarazem wpisuje problematykę doświadczenia w nowe konteksty.

To, co przede wszystkim różni omawianą pozycję od tomów poprzednich, można nazwać „wzmożoną otwartością na teraźniejszość”. Zaznaczona w tytule „nowoczesność” przekracza swoją historyczną cezurę i odnosi się (zarówno w perspektywie historycznej, jak i ideowej) do „ponowoczesności”, w której autorzy zaznaczają cztery główne konteksty wypełniające książkę: *Przemiany doświadczenia nowoczesności w literaturze*; *Światy prywatne i ich (multi)medialne reprezentacje*; *Nowe technologie – nowe formy partycypacji w kulturze* oraz *W kręgu kultury popularnej*. Przyjęte w ten sposób ramy jednoznacznie wskazują, że świadomie zakładanym horyzontem podejmowanych tu rozważań jest sztuka, która zaznacza swoją obecność w wielu odsłonach – literackich, architek-

tonicznych, filmowych, medialnych. Nie jest to jednak horyzont odseparowany od sytuacji kulturowych doświadczeń, które, współkształtowane przez sztukę, same ją zwrotnie dookreślają, co znalazło w prezentowanej publikacji swój pełen wyraz.

Właśnie te teksty okazują się najbardziej interesujące, które podejmują próbę rozpoznania rozmaitych związków sztuki z różnorodnymi, współczesnymi formami jej prezentowania i odbioru. Anna Zeidler-Janiszewska podkreśla we *Słowie wstępnym*, że składające się na prezentowany zbiór artykuły „dotyczą zjawisk czasowo nam bliskich, tendencji, które dopiero zarysowują się, a już niekiedy zmieniają – w mniej lub bardziej znaczący sposób – zarówno naszą ‘przestrzeń doświadczenia’, jak i niegdyś z nią integralnie związany ‘horyzont oczekiwań’” (s. 7). Wydaje się, że namysł kulturoznawczy powinien dzisiaj w większym może stopniu niż kiedykolwiek wcześniej zaspokajać ciekawość rodzącą się z doświadczenia tego, co „tu i teraz”; zwłaszcza że zarówno „tu”, jak i „teraz” podlegają coraz bardziej radykalnym transformacjom. W tym świetle pytania o nasze codzienne praktyki kulturowe zaznaczają swoją ważność w próbach rozpoznania przemian współczesności i stanowią wyraźnie zakładaną metodę badań. Takie pytania, wyrwane z doświadczeń teraźniejszości, kształtują bowiem także naszą świadomość partycypacji w przyszłości, co wyraźnie dostrzega Wiesław Godzic w tekście *Media i celebryci, czyli banalność codzienności*, pytając: „czy obowiązkiem humanisty nie jest przede wszystkim intelektualne (także emocjonalne, jak w tym przypadku) rozpoznanie i zagospodarowa-

nie obszaru o-którym-mówi-ulica”? Odpowiedź jest twierdząca, jeśli zgodzimy się z tym, że „niewątpliwą powinnością dzisiejszego humanisty staje się dostarczenie przechadzającym się po niej [ulicy] właściwego języka opisu zjawisk najlepszego ze światów, w którym żyjemy” (s. 146).

Największą wartość książki stanowią stawiane w jej ramach pytania. Co to za pytania? Na przykład: jak zmienia się film oraz inne przekazy audiowizualne (wraz z ich odbiorem) pod wpływem nowych nośników zapisu, przenośnych odtwarzaczy DVD i nowych odbiorników telewizyjnych? W 1956 r. Günther Anders, dokonując porównania stołu do telewizora, zauważył, że

już kilkadziesiąt lat temu [...] mebel będący społecznym symbolem rodziny, czyli masywny, stojący pośrodku pokoju dziennego stół, wokół którego zbierała się rodzina, powoli tracił siłę przyciągania [...]. Dzisiaj natomiast znalazł prawdziwego następcę w postaci telewizora; złuzował go mebel, którego symboliczne znaczenie i siła przekazywanych informacji mogły się równać z rolą, jaką odgrywał stół. Nie oznacza to jednak wcale, iż telewizor stał się centrum rodziny. Wręcz przeciwnie: jest odbiciem i wcieleniem tego, co stanowi o jej decentralizacji, ekscentryce. Jest negatywnym stołem rodzinnym¹.

Co zatem zmieniło się w naszym doświadczeniu telewizora-negatywnego-stołu, odkąd przeszedł on wielowymiarowe transformacje (włącznie z przedłużeniem do komputerowych monitorów) oraz połączony został z innymi urządzeniami?

Andrzej Gwóźdź dokonuje wnikliwej analizy tych doświadczeń w kontekście filmów na DVD (*Start filmu/ dodatki albo*

¹ G. Anders, *Staroświeckość człowieka*, przeł. I. i S. Sellmer, w: *Kultura Techniki. Studia i szkice*, wyb. i wprowadzenie E. Schütz, Poznań 2001, s. 426.

czytanie filmów na DVD). Niebagatelną rolę we współczesnej „DVDzacji kina” grają zaawansowane technologicznie telewizory plazmowe, które coraz częściej zawieszamy na ścianach naszych domów. Opisywany niegdyś przez Andersa negatywny stół rodzinny znajduje dzisiaj swoje „naturalne” miejsce na ścianie. To ściana staje się punktem zbiegu. Stół wraca na swoje miejsce, tyle tylko, że nie jest już w stanie odbudować utraconej niegdyś symboliki. Gwoźdźcia interesuje w tym kontekście coś innego – coraz większa „przezroczystość” medium. Nowoczesne telewizory „to już nie są aparaty w sensie świecących lampami katodowymi mebli, ale imitacje ekranów kinowych, pozbawione widzialnych mechanizmów regulacyjnych” (s. 108).

Najważniejsze okazują się jednak przemiany związane z digitalizacją informacji. To tutaj – w zreifikowanym świecie wirtualnej wyobraźni – film, a wraz z nim także kino podlegają znaczącym metamorfozom:

„filmy na DVD” nie są już w istocie „filmami” lecz wynikłymi z medialnej różnicy i powtórzenia w innym medium cyfrowymi cytataми tychże, skoro zarówno wydawca, jak i widz zostają upoważnieni do rozmontowywania i składania na nowo artefaktów wizualnych według własnego uznania, do kształtowania (designowania) z nich własnego (czasami – jak w przypadku odbioru – osobistego) filmu” (s. 112). [...] Wydawane na DVD filmy oglądane na komputerowych monitorach z jednej strony inicjują doświadczenie paraliterackie („film można, jak książkę, przelecieć wzrokiem, otworzyć na odpowiednim „rozdziale” bądź „podrozdziale”), z drugiej zaś restytuują doświadczenia związane z oralnością („rozmowy z twórcami, wywiady, (...) audiokomentarze samych twórców”). Możliwość te prowadzą do częściowego zniesienia dystansu dzielącego odbiorcę od autora. Połączenie pisma z mową w intermedialnych przekazach filmowych jawi się jako „źródło nowego sposobu doświadczania autora w dobie nowych mediów” (s. 116).

Znaczenie autora podkreślane zostaje także coraz częściej w świadomie przez niego projektowanej formie przekazu. W tym sensie powieść, film czy instalacja nie tylko przez literalnie rozumianą treść, ale właśnie za pośrednictwem formy odzwierciedlają charakterystykę kultury, z której czerpią inspiracje. Przywołując film Wima Wendersa *Lisbon Story*, Blanka Brzozowska (*Dźwiękowy portret miasta – Lisbon Story Wima Wendersa*) zwraca uwagę na niejednorodność naszych zmysłowych doświadczeń w obliczu współczesnego miasta oraz stawia pytania o trudny charakter doświadczeń związanych z naszym dźwiękowo-słuchowym uczestnictwem w kulturze. Być może, tak jak dzieciom w filmie Wendersa (a także samemu Wendersowi) bliska jest dziś nam „niekompletna rzeczywistość stwarzana przez jeden tylko zmysł słuchu”, być może to my wszyscy, uczestnicy współczesnej kultury: „dzieci/ kolekcjonerzy przyzwyczajeni do budowania całości ze znalezionych fragmentów, odpadów [...]” (s. 90). A może, jak zaznacza Mateusz Skrzeczkowski w odniesieniu do powieści *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego (*Miazgowatość – doświadczenie ponowoczesności*), „przyglądając się konstrukcji powieści, a bardziej doświadczając jej poprzez lekturę, doznajemy miazgowatości ponowoczesnej rzeczywistości”? (s. 24).

W innych tekstach znajdziemy, rzecz jasna, więcej jeszcze pytań o kondycję współczesnej kultury (nie sposób w tej krótkiej charakterystyce przywołać ich wszystkich), a różnorodne sposoby udzielania na nie odpowiedzi współkształtują, jak sądzę, swoistą mapę proponującą ciekawy sposób

poruszania się po jej meandrach. Nie jest to jednak mapa gotowa, skończona, którą czytelnik dostaje w formie niedopuszczającej sprzeciwu. To raczej mapa domagająca się dookreślenia, dopisania skali, a także porównania z indywidualnymi doświadczeniami. Mapa, która zaktualizuje się na końcu jako efekt naszych połączonych doświadczeń, zawsze otwartych, zawsze niedokończonych. W tym sensie

współczesne doświadczenia przypominają w pewnym stopniu sytuację zaprojektowaną niegdyś przez Jean-François Lyotarda:

zwiedzający, przechodząc z jednej sfery do drugiej, staje się badaczem; jest on zaczepiany przez głosy i muzykę, jak również przez pola operacyjne, które widzi. Jego autorski szlak zwiedzania może zostać nagrany na kartę magnetyczną i przy wyjściu ofiarowany mu w postaci wydruku².

² J.-F. Lyotard, *Les Immatériaux*, przeł. M. Sułkowska, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 233.

Joanna Walewska

Telewizja w perspektywie *gender studies*

Anna Nacher, *Telepleć. Gender i telewizja doby globalizacji*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,
Kraków 2008

Książka Anny Nacher *Telepleć. Gender i telewizja doby globalizacji* jest pozycją wydawniczą, której na polskim rynku brakowało od lat. Jest to bodaj pierwsza książka poświęcona analizie dyskursu płci w telewizji, w której Autorka nie traktuje obydwu fenomenów jednowymiarowo, ale stara się spojrzeć na nie z perspektywy kulturoznawczej uwzględniającej kontrowersje metodologiczno-teoretyczne, które narosły wokół pojęcia płci, a w przypadku analizy telewizji stara się również opisać jej aspekt globalny.

Autorka deklaruje, że główną motywacją jej projektu było zbliżenie badań nad płcią do propozycji kulturoznawczych, także w zakresie badań nad kulturą popularną. Wydaje się, że powodem wybrania tej a nie innej perspektywy jest dla niej przede wszystkim bogactwo metodologii dostępnych dla badacza na terenie studiów kulturowych, o łączeniu których pisze jako o „praktyce metodologicznego *bricolage*’u”. Nacher posiłkuje się neo-marksistowskimi kategoriami ideologii wywiedzionymi z prac Louisa Althussera

oraz Antonio Gramsciego, jak również myślą krytyczną spod znaku Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe, za sprawą których została dokonana dekonstrukcja kategorii marksistowskich. Odwołuje się również do teorii dyskursu Michela Foucaulta, teorii postkolonialnej oraz teorii hybrydowości kultury reprezentowanych przez Homiego K. Bhabhę oraz Gayatri Chakravorty Spivak, do poststrukturalizmu i wywodzącej się z niego teorii znaczenia w wymiarze pragmatycznym, neopragmatyzmu spod znaku Stanley’a Fisha i Richarda Rorty’ego, jak również do koncepcji globalizacji wypracowanej przez Arjuna Appaduraia. Elementy wszystkich tych teorii wchodzić ze sobą w swoisty rodzaj dialogu, bardzo często uzupełniając się ze sobą i tworząc gmach o bardzo subtelnej strukturze.

Muszę jednak przyznać, że moje odczucia po lekturze tej książki są ambiwalentne – oscylują pomiędzy niekłamany podziwem dla erudycji autorki, która bardzo sprawnie porusza się pomiędzy propozycjami szeregu szkół metodologicznych nie tylko kulturoznawstwa, ale współczesnej

humanistyki w ogóle – a irytacją, kiedy zaczynam gubić się w gąszczu teoretycznych rozważań i piętrzonych przez autorkę subtelności. Autorka pisze we wstępie do rozdziału pierwszego: „wypada zatem zacząć od kwestii podstawowej, czyli nakreślenia pewnych ram w zakresie teorii znaczenia, które wyznaczają obszar mojej refleksji”, po czym funduje czytelnikom bieg poprzez różne opcje teoretyczne (trochę na zasadzie, że „wszystko zaczyna się od Platona”), od którego naprawdę można dostać teoretycznej zadyszki. Książka przypomina momentami mapę świata stworzoną przez Borgesowskiego szalonego kartografa, na której starał się on umieścić najdrobniejsze szczegóły; tymczasem, jak wiadomo, tworzenie map, podobnie jak pisanie książek, jest zdecydowanie sztuką selekcji. Mimo tych zastrzeżeń chciałabym podkreślić, że książka Nacher jest bardzo ważną pozycją, która w istotny sposób zmienia rozumienie tego, jak funkcjonuje pojęcie płci w dyskursie telewizji i z pewnością warto się z nią zmierzyć traktując jej lekturę jako wyzwanie.

Kultura jako pole konfliktu i negocjowania znaczeń

Nasz stosunek do telewizji jest często ambiwalentny – z jednej strony jesteśmy przekonani o tym, że producenci programów telewizyjnych, jak również ci, którzy mają realny wpływ na kształt ramówki, karmią nas popkulturą papką, bez żadnych wartości odżywczych, z drugiej strony bezmyślnie, a czasem nawet z lubością ową papkę trawimy. Książka Anny Nacher wydaje mi się ważna, bo już w pierwszym

rozdziale stawia ona tezę, zgodną zresztą z tym, co w *Kulturze konwergencji* stwierdził Henry Jenkins, że telewizja nie jest obszarem standaryzacji znaczeń, a wręcz przeciwnie – jest obszarem, gdzie dochodzi do ciągłych konfliktów i negocjowania znaczeń. Jeśli wziąć pod uwagę fenomen konwergencji mediów, jak również zjawiska związane z Web 2.0, trudno nie zgodzić się z Autorką, kiedy zwraca uwagę, że funkcjonowanie płci w obrębie kultury popularnej, szczególnie zaś w telewizji, musi być badane i rozpatrywane z uwzględnieniem różnorodności praktyk dyskursywnych, podobnie jak niezbędne jest dogłębne przyjrzenie się wzmożonej cyrkulacji znaczeń w warunkach kultury poddanej procesom globalizacji. Takie nakreślenie horyzontu poszukiwań wydaje się bardzo obiecujące, a biorąc pod uwagę słowa Jenkinsa, który mówi o tym, że „w którąkolwiek stronę spojrzeć, ludzie biorą media we własne ręce – prowadzą dialog z mediami masowymi, tworzą własne społeczności sieciowe, uczą się myśleć, pracować i przetwarzać kulturę na nowe sposoby”¹, staje się ono wręcz konieczne. Telewizja nie zniknęła pod naporem innych mediów, ale została włączona w sieć nowych praktyk związanych z Internetem spod znaku Web 2.0 i pod ich egidą przeżywa powtórny renesans, bowiem jak wskazuje choćby Bruce Sterling w *The Dead Media Project*²,

¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2007, s. VII.

² B. Sterling, *The Dead Media Project. A Modest Proposal and a Public Appeal*, [on-line:] <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> (20.08.2008).

stare media nie zostają wyparte przez nowe, ale pod ich wpływem nieustannie ewoluują, przyjmując formy hybrydyczne. Przykładem może być choćby witryna YouTube, skupiająca wokół siebie rozmaite społeczności fanowskie i jednocześnie zapewniająca „drugie życie” tekstom telewizyjnym, które przez pewne grupy widzów zostały uznane za kultowe. Inny przykładem jest opisywany przez Jenkinsa przypadek *Gwiazdnych wrót*, których zwolennicy zdołali w przeciągu zaledwie kilku dni zmobilizować fanów z całego świata, chroniąc przez to swój ulubiony serial przed zdjęciem z anteny. Jak pisze Jenkins,

telewizja działa wewnątrz globalnej sieci, [...] fani z wielu różnych krajów mogą wywrzeć nacisk na swoje lokalne stacje, gdzie program nadal jest nadawany i wykorzystać ekonomiczną siłę przebicia, by zmusić amerykańskich producentów do tworzenia kolejnych odcinków³.

Aby pokazać przestrzeń kultury, którą stanowi telewizja, jako domenę życia społecznego, Nacher wskazuje na dwie opcje metodologiczne o zgoła odrębnej specyfice. Tym, co je łączy, jest przekonanie o konfliktogennym podłożu kultury. Z jednej strony powołuje się na pojęcia wypracowane na gruncie francuskich nauk społecznych przez Pierre’a Bourdieu oraz Michela de Certeau, dla których kategoryzowanie i nazywanie jest podstawową formą władzy symbolicznej będącej najwyższą stawką w odbywającej się w przestrzeni publicznej walce o znaczenie. Z drugiej strony wykorzystuje ustalenia badaczy z kręgu brytyjskich studiów kulturowych, których koncepcje wydają się przydatne dla współczesnych

badań nad telewizją. Naukowcy skupieni wokół ośrodka w Birmingham odeszli od klasycznych teorii – ujmujących proces komunikacji jako rozgrywający się pomiędzy nadawcami projektującymi komunikat a bierną publicznością, która przyjmuje bezkrytycznie wszelkie treści – na rzecz badań koncentrujących się na różnych strategiach odbioru, na procesach dekodowania i odczytywania znaczeń przez widzów.

W zaproponowanej przez siebie analizie dyskursu telewizyjnego Nacher podąża tropem wyznaczonym przez takich badaczy jak John Fiske, który uważa, że najważniejszą właściwością telewizji jest jej polisemiczność. W praktyce oznacza to, że tekst telewizyjny może uzyskać popularność wtedy, gdy będzie wystarczająco otwarty na zasięg negocjowanych znaczeń, dzięki czemu różne grupy społeczne będą w stanie znaleźć w nim artykulację swoich własnych relacji wobec dominującej ideologii. Zaakcentowanie tej własności tekstów telewizyjnych wydaje mi się bardzo ważne, ponieważ pomimo tego, że książka Fiske’a *Television Culture* została wydana na początku lat 90., w polskich badaniach nad kategorią *gender* w kontekście telewizji wciąż jeszcze dominuje przekonanie, że teksty telewizyjne dają się odczytywać wprost, czy – by użyć określenia Anny Nacher – wyłącznie w kategoriach reprezentacjonistycznych, bez uwzględnienia kontekstu kulturowego oraz społeczno-ekonomicznego, jak również wpisanych w nie strategii subwersywnych, takich jak choćby ironia, czy poetyka nadmiaru.

W swojej książce Badaczka uwzględnia również badania genologiczne nad tekstami telewizyjnymi, wychodzi bowiem z zało-

³ J. Jenkins, *op. cit.*, s. IX.

żenia, że to właśnie gatunkowość jest w telewizji jednym z najbardziej aktywnych mechanizmów sensotwórczych wyznaczających możliwe sposoby lektury, które za Fiskiem określone zostały jako „systemy zrozumiałości”. Jednak, co zapowiada już sam tytuł książki, Autorka, posiłkując się metodami Foucaultowskiej analizy formacji dyskursywnych (również w wydaniu Jasona Mittela, który twórczo wykorzystał je na obszarze badań nad telewizją), skupia się w swoich analizach przede wszystkim na znaczeniach zorganizowanych wokół kategorii płci, ponieważ, jak pisze,

analiza znaczeń zorganizowanych wokół płci musi być świadoma uwarunkowań i procesów mających związek z regułami gatunkowymi: pierwsze poważne badania nad płcią w telewizji dotyczyły wszak opery mydlanej i przyniosły istotną rewizję wcześniejszego stosunku badaczy do tego gatunku⁴.

Jeśli weźmiemy pod uwagę to, co pisała Tania Modleski, która nie bez racji dowodziła, że kulturze masowej przypisywane są emocjonalność oraz bierność, czyli wartości tradycyjnie uznawane za przymioty kobiece, wówczas nie dziwi fakt, że sama telewizja postrzegana jest jako „przestrzeń kobieca”. Owo skojarzenie telewizji z kobiecością zostaje przez Nacher powiązane dodatkowo z procesami przemian zachodniego projektu tożsamości i podmiotowości. Autorka w bardzo przekonujący sposób dowodzi, że „przestrzeń kobieca” nie jest li tylko kategorią tożsamościową, ale także lub nawet przede wszystkim – w zgodzie z lekturą Derridiańską – określeniem tego, co w kulturze zostało zapomniane lub

zepchnięte na margines. Współczesny pejzaż gatunkowy telewizji jest bowiem polem dynamicznych zmian, rozplenienia się gatunków oraz procesów hybrydyzacji w obrębie gatunków tradycyjnych, ustabilizowanych i skodyfikowanych.

Telewizja a globalizacja

Anna Nacher, opierając się głównie na *Nowoczesności bez granic* Arjuna Appaduraia, bardzo skutecznie pokazuje związki pomiędzy telewizją a procesami globalizacji i jednocześnie podejmuje niełatwą próbę zrekonstruowania dynamiki tarć pomiędzy dominującymi i opozycyjnymi dyskursami płci w warunkach globalizacji. Z jej analiz wynika, że z jednej strony, w obliczu zwiększonej mobilności ludzi oraz praktyk translokalnych⁵ mamy do czynienia z coraz bardziej widoczną utratą znaczenia granic państw narodowych, tym, co organizuje świat ponowoczesny, jest bowiem dynamika przepływu. Zatem w taki sposób odmalowany obraz doskonale wpisuje się również telewizja, będąc przestrzenią swobodnego przepływu obrazów i znaczeń, co sprawia, że bardzo często postrzegana jest jako zagrożenie dla kultur tradycyjnych ujmowanych w kategoriach autentyczności i niepowtarzalności. Z drugiej strony, telewizja podobnie jak media elektroniczne, powoduje wyłonienie się społeczności translokalnych, określanych przez Appaduraia mianem „diasporycznej sfery publicznej”.

⁴ A. Nacher, *Telepleć. Gender i telewizja doby globalizacji*, Kraków 2008, s. 55.

⁵ Przykładem zobrazowania tego, na czym polega zjawisko translokalności, mogą być działania artystyczne grupy Knowbotic Research, por. [on-line:] <http://www.krcf.org/krcfhome> [wejście 20.08.2008].

Rolę siły ciążenia, łączącej poszczególne jednostki w ramach pewnej społeczności, stanowią nie tyle symboliczne przestrzenie kultury narodowej, ile idee, obrazy oraz znaczenia, których nośnikami są media. Jak pisze za Appaduraim Autorka: „Tym, co wiąże te społeczności najsilniej, jest praca wyobraźni, którą umożliwia telewizja satelitarna, wideo, Internet”⁶. Zresztą narodowość jest tylko jednym z czynników, wokół których ogniskują się wspólnoty na poziomie translokalnym, zaś innymi są dyskurs polityczny, ekonomiczny, jak również dyskurs płci. Autorka dochodzi do bardzo ciekawych wniosków, twierdząc, że lokalność staje się znakiem oporu przeciwko modernistycznemu, euroatlantyckiemu projektowi liberalnemu, natomiast płęć staje się narzędziem „wymuszania lokalnej identyfikacji podmiotowej”.

Jedną z najbardziej interesujących partii książki jest analiza Parady Równości, która odbyła się w czerwcu 2005 r. w Warszawie. Wokół niej rozgorzała dość gorąca dyskusja po tym, jak prezydent stolicy nie zgodził się na jej przemarsz, uzasadniając swoją decyzję względami bezpieczeństwa. Nacher pokazuje, że dynamika konfliktu jest najważniejszą zasadą organizującą przekaz wszystkich relacjonujących wówczas to zdarzenie magazynów informacyjnych. Ów konflikt został wyartykułowany na wielu płaszczyznach – nie tylko na płaszczyźnie retoryki używanej przez prezydentów i prowadzących poszczególne programy oraz strategii dyskursywnych, których sedno stanowiło ostre przeciwstawianie obu stron na zasadzie uczestnicy

marszu *versus* ludzie o poglądach skrajnie prawicowych i narodowych, ale również na płaszczyźnie ogólniejszej. Obraz płci jako „zakładnika” dyskursu tożsamości narodowej zostaje bowiem poszerzony o kontekst globalny. Na przykładzie różnorodnych programów informacyjnych Badaczka pokazuje jak, poprzez wprowadzenie wypowiedzi przedstawicieli Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, zagranicznych dziennikarzy oraz przedstawicieli Bundestagu, dyskusja na temat obecności gejów i lesbijek w polskim życiu publicznym zostaje uogólniona, aby w rezultacie przekształcić się w dyskusję dotyczącą praw człowieka. Jak pisze Nacher,

kwestia orientacji seksualnej i ów konflikt, o którym była mowa na początku, trzeba bowiem umieścić właśnie w ramach uniwersalizującego dyskursu globalnego (w tym wypadku jest to alternatywny dyskurs płci środowisk homoseksualnych oparty na polityce tożsamościowej) oraz równolegle towarzyszącego mu dyskursu o regionalności, specyficzności⁷.

Informacje przekazywane przez programy telewizyjne, których referencjalność względem rzeczywistości jest wątpliwa, nie są każdorazowo jedynie relacją, sprawozdaniem z wydarzeń, ale powinny być rozpatrywane zgodnie z tym, co w *Media Discourse* pisze Norman Fairclough, jako dyskursywne wybory i strategie organizowania znaczeń. Owe dyskursy, o których mowa, jeden o charakterze globalnym, drugi lokalnym, nie schodzą się w pełni ze sobą, ale nie są też całkowicie rozłączne. Tworzą natomiast rodzaj siatki znaczeń, krzyżując się ze sobą na różnych poziomach. Zarówno dyskurs globalny, jak rów-

⁶ A. Nacher, *op. cit.*, s. 81.

⁷ *Ibid.*, s. 176.

niez ten o charakterze lokalnym nie są jednowymiarowe, możemy bowiem wyróżnić różne stopnie lokalności oraz uniwersalności. Na przykład Młodzież Wszechpolska, która była jednym z głównych aktorów rozgrywającego się na oczach widzów spektaklu, skandowała hasła o charakterze konserwatywnym i homofobicznym, ale również o charakterze eurosceptycznym. Eurosceptycyzm oraz nieufność wobec alternatywnych koncepcji płci wzmacnia się bowiem tym bardziej, że środowiska konserwatywne i narodowe demonstrują najczęściej pod hasłem „Bóg, Honor, Ojczyzna”, które to wartości w ramach Unii Europejskiej bywają traktowane, jak pisze Autorka, jako „regionalny anachronizm”.

Płeć jako dyskurs i różnica usieciowiona

Zaletą książki jest również to, że jest ona wyczerpującym wykładem teoretyczno-metodologicznym na temat funkcjonowania kategorii *gender*. Autorka w przekonujący sposób pokazuje, że pokutujące w pracach polskich badaczy rozróżnienie na płeć biologiczną i płeć kulturową jest bezzasadne, ponieważ prowadzi do upraszczającego podziału, który nie uwzględnia procesualności, niestabilności oraz konfliktowości samej kategorii płci. Tymczasem Anna Nacher, posilając się ustaleniami teorii postkolonialnych, dowodzi, że niezbędne jest wprowadzenie pojęcia „różnicy usieciowanej”, uwzględniającej wzajemne relacje pomiędzy płcią, pochodzeniem etnicznym oraz umiejscowieniem w strukturze społecznej. Zresztą trudno nie zgodzić się z jej twierdzeniem, że nieuwzględnienie tych

czynników nieuchronnie prowadzi do błędów nadmiernego uniwersalizmu. Proponowana przez nią koncepcja tożsamości ufundowana jest na specyficznym rozumieniu kultury, zgodnie z którym to rozległa tkanka złożona z wielu rodzajów dyskursów a do jej specyfiki należy nasycenie sprzecznościami oraz konfliktowość. W rozważaniach nad płcią Badaczka podąża również tropem performatywnej teorii płci wypracowanej przez Judith Butler, w ramach której płeć jest traktowana jako wytwór iteracji i cytowania kulturowych norm zachowania, wyglądu, sposobów posługiwania się ciałem w przestrzeni. Owa powtarzalność jest dla niej jedynym warunkiem zaistnienia tożsamości płciowej. Butler nie zmierza jednak do wypracowania jakiejś nowego rozumienia kategorii płci, ale do dekonstrukcji binarnych opozycji takich jak: kobieta/mężczyzna, heteroseksualny/homoseksualny, płeć biologiczna/*gender*. Płeć nie powinna być rozumiana jako podstawa stabilnej tożsamości, bowiem tożsamość, podobnie jak sama kategoria płci, wyrażają się w różnicy. Rozważania nad płcią kończy rozdział poświęcony kategorii płci w teorii Donny Harroway i wypracowanej przez nią figurze cyborga, która w kontekście całej książki wydaje się ciekawa, bo zdaje się spełniać postulat dekonstrukcji wszelkich metanarracji dotyczących płci.

Mam szczerą nadzieję, że książka *Telepłeć. Gender i telewizja doby globalizacji* stanie się bodźcem do szerszej dyskusji na temat kategorii płci i zyska zainteresowanie polskich badaczy mediów, ponieważ z pewnością na nie zasługuje.

Krzysztof Linda

Flâneur – dystans jako forma uczestnictwa

Blanka Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego,
Łódź 2009, 227 ss.

Figura flâneura, której pierwszy obszerniejszy portret sporządził w *Malarzu życia nowoczesnego* Charles Baudelaire, a która do kulturoznawstwa wkroczyła za sprawą Waltera Benjamina i jego kontynuatorów, doczekała się i u nas obszerniejszej refleksji.

Sytuacje zwyczajne i pospolite, a jednocześnie istotne dla wszystkich, są często – najtrudniejsze do wyodrębnienia i intelektualnego namysłu. Jedną z takich sytuacji, których znaczenie wydaje się na tyle oczywiste, że umyka naszej percepcji, niczym sny chowane za fasadą świadomości, jest spacer. Praktyka *flânerie* jako doświadczenia specyficznie miejskiego, zrodzonego w ulicznym zgiełku, pośród tłumu „obcych” zmierzających dokądś i po coś, wyróżnia się własną bezcelowością lub raczej autotelicznością, zwróceniem ku sobie; jednakże dla flâneura charakterystyczna jest przede wszystkim nieprzeparta ciekawość otaczającego świata. Ciekawość ta nie pozwala mu na spacer obojętny i przesycony rutyną, *flâneur* pragnie doświadczać ulicy i jej zakamarków jak fragmentów przedstawienia teatralnego,

którego sam jest jednocześnie aktorem, reżyserem i przede wszystkim widzem. Taka perspektywa nasuwa pytanie o samą istotę doświadczenia „miejskości” jako sposobu uczestnictwa w świecie, stylu życia, a także pytanie o to, kim/ czym właściwie jest *flâneur*. Czy tego rodzaju spojrzenie jest postawą charakterystyczną dla miejskiego outsidera, wciąż dystansującego się wobec zastanej rzeczywistości, czy może pewnego rodzaju maską, którą może założyć każdy przechadzający się ulicą spacerowicz, rodzajem okularów czy typem namysłu, który dostępny jest każdemu, choć nie zawsze bywa uświadomiony i skceptualizowany?

Chcąc nakreślić cechy specyficzne, odróżniające flâneura od „zwykłego” spacerowicza, stajemy przed problemem niemożności weryfikacji naszych podejrzeń wobec percepcji innych, a także przed problemem ustalenia „właściwego i normalnego” odbioru rzeczywistości, w opozycji do którego miałyby się konstytuować alternatywne spojrzenie flâneura. Traktując *flânerie* jako rolę, w którą może wejść każdy

uczestnik miejskiego spektaklu, można by pewnie zapytać o kontekst, w jakim staje się możliwe ukształtowanie tego typu spojrzenia i – świadomy lub nie – cel, ku któremu zmierza. Jeśli będziemy chcieli zrozumieć figurę *flâneura* w perspektywie funkcjonalistycznej, to musimy spróbować odpowiedzieć na pytanie: do czego jest on nam jest potrzebny? Czy pytanie o sens elementów świata społecznego, które na pierwszy rzut oka wydają się najprostsze i najoczywistsze, jest zasadne? Czy doświadczenie codzienności zawsze jest otwarte na możliwość przeobrażenia się w doświadczenie inności, obcości? I na odwrót: czy inność i obcość mogą być doświadczane jako codzienność (lub tożsamość)? Czy przypisanie kategorii inności/ tożsamości nie jest tylko sprawą specyfiki lub decyzji konkretnego podmiotu? Odpowiedzi Brzozowskiej prowadzą nas krętymi ścieżkami współczesnych form, w które wciela się jej bohater, a ilość zagadnień, jakie w związku z nim wydobywa z gąszczu miejskiego życia, wydaje się nieskończenie wielka. Ambiwalentny charakter *flânerie* jako taktyki oporu wobec stałych i sztywno zakotwiczonych znaczeń unaocznia nam wielość możliwości odczytań miejskich znaków, a także ich równouprawnienie. Pozwala też ująć życie społeczne jako konstrukt kolektywnych wyobraźni, którego podstawowym budulcem jest proces ciągłych redefinicji i negocjacji znaczeń. Po wstępnym omówieniu wybranych stanowisk teoretycznych (Walter Benjamin, Franz Hessel, Siegfried Kracauer, Susan Buck-Moriss, Zygmunt Bauman, Heinz Paetzold) Autorka analizuje dzisiejsze wcielenia *flâneura*, które przybierają postać, kolejno: śmieciarza, turysty, Crui-

sera (flirtującego za pomocą spojrzeń) i Slackera (bywalca centrum zakupowego, prowadzącego w nim własną grę). Przeglądając się w tych odbiciach, zyskujemy możliwość rozszerzenia własnej perspektywy o wymiary marginalne, odrzucane lub pomijane w toku codziennych doświadczeń, a jednak niezmiernie istotne dla określenia obecnego stanu partycypacji w kulturze. *Flâneur* zdaje się wymykać przymusowej indywidualizacji, chwytającej świat i doświadczający go podmiot w ramy „obowiązkowej i niepodważalnej prawdy” definiowanej i budowanej przez interesy instytucji władzy. Zwraca on uwagę na zakotwiczenie doświadczenia w teraźniejszości i fakt wytwarzania przeszłości i historii w odniesieniu do niej, ze względu na naznaczone aktualnością potrzeby.

Na uwagę zasługuje wielowątkowy charakter i interdyscyplinarne ujęcie figury *flâneura* z różnorodnych perspektyw, których odczytywanie, podobnie jak odczytywanie miasta przez samego *flâneura*, staje się samo w sobie rodzajem przygody, zwłaszcza w uzupełnieniu o własne (spacerowe) doświadczenia czytelnika, który, odkrywając *flâneura* w sobie, staje się zarazem obserwatorem nie tylko miasta, ale i samego siebie, aktów własnej percepcji i procesów nadawania znaczenia, często w niezgodzie z dominującymi modelami narracji. Figura *flâneura*, będąca wszak wytworem rozwijającej się w XIX w. kultury mieszczańskiej, dostarcza bogatego materiału, a możliwości jego wykorzystania wydają się nie mieć końca. Dzięki różnorodnym przykładom odnajdujemy *flâneurskie* spojrzenie nie tylko na przestrzeń miasta i jego obrazy filmowe czy literackie, ale także –

a może przede wszystkim – na własne uczestnictwo w kulturze i otaczającym nas świecie. Spowolniony spacer flâneura nabiera charakteru autorefleksji, wytwarza świadomość relacyjności i dystans wobec własnego spojrzenia; doświadczanie świata zewnętrznego staje się doświadczaniem siebie, a poszukiwanie autentycznej inności i zarazem tożsamości uświadamia niemożność ich zatrzymania, utrwalenia. Kalejdoskop wrażeń przepływających przed oczami zmusza nas do konstruowania opowieści, które porządkują zdarzenia w określone ciągi znaczeń i nadają im sensowne odniesienia, tworząc historie, które będziemy mogli włączyć w projekt własnego życia, czasowo choćby spójny. Zarazem jednak perspektywa flâneura każe nam stale zadawać pytanie „dlaczego”, podważać zastaną definicję sytuacji, w której właśnie uczestniczymy, odrzucać kolejne pojawiające się opowieści, badać przyczyny i konteksty ich wytwarzania. Skłania to do konstatacji, w myśl której niemożność jednoznacznego odczytania współczesności jest najlepszym

dowodem jej nieprzejrzystego charakteru lub też braku skłonności czy potrzeby nadawania jej jasno określonego kształtu przez współczesny podmiot. Prowadzi to do próby bycia obcym wobec samego siebie lub, jak pisze Brzozowska, w nawiązaniu do *Księgi niepokoju* Fernando Pessoa, pragnienia

[...] rozszczępienia osobowości, stworzenia osobowości w ruchu, która może obserwować świat z rozmaitych, dowolnych perspektyw, nie zakorzeniając się, czy też nie będąc uwięzioną w żadnej z nich. Przyjmowanie maski umożliwia „estetyczne przeżywanie siebie w kimś innym”, kreowanie swojego życia na wzór dzieła sztuki¹.

Niemożność określenia własnej pozycji staje się więc tym, co najbardziej ją określa, a doświadczenie siebie jako świata, przestrzeni poddawanej niekończącej się analizie, znosi granice pomiędzy „ja” a rzeczywistością, scalając je w filmowy obraz wyświetlanych na płaszczyźnie teraźniejszości wspomnień, których autentyczność przestaje być istotna.

¹ B. Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009, s. 143–144.

Piotr Badyna, Piotr Jakub Fereński, Adam Nobis

Konferencja i pismo o globalizacji

23 X 2009 r. odbyła się we Wrocławiu konferencja zatytułowana *Globalizacja – Współczesność – Przeszłość* współorganizowana przez Instytut Historyczny i Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. To już druga odsłona cyklu konferencyjnego, który towarzyszy wydawanemu przez Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego internetowemu pismu „Kultura – Historia – Globalizacja” (www.khg.uni.wroc.pl). Poprzednia miała miejsce w październiku 2007 r. Obie przyjęły podobną formułę: były przede wszystkim okazją do rozmowy nad tekstami, które już wcześniej zostały opublikowane w formie elektronicznej na łamach „Kultury – Historii – Globalizacji”. Obie dały zarazem sposobność spotkania czy osobistego poznania badaczom, którzy znali się dotychczas jedynie ze stron naszego pisma albo z korespondencji *e-mail*. Było to zatem ponownie spotkanie autorów artykułów, którzy uprzednio zaznajomili się z publikacjami – tym razem – zamieszczonymi w piątym już numerze „Kultury – Historii – Globalizacji”. W ten właśnie sposób towarzyszące konferencji uzupełniają pismo o możliwość spotkania i rozmowy nad poruszaną w tekstach problematyką. Dla zwolenników tradycyjnych publikacji teksty z poprzed-

niej konferencji wydane zostały w formie papierowej jako *Historia – Kultura – Globalizacja*, vol. I (Wrocław 2008).

Na stronie tytułowej samego pisma można przeczytać:

Poświęcone kulturowej oraz historycznej problematyce procesów i zjawisk konceptualizowanych kategoriami globalizacji, hybrydyzacji, kreolizacji i wciąż poszukujących swojej teoretycznej artykulacji. Stanowi otwarte forum prezentacji wyników badań, konfrontacji rozmaitych koncepcji, poglądów przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych: kulturoznawców, historyków, historyków sztuki, archeologów, antropologów, pedagogów, psychologów, filozofów, socjologów, ekonomistów, politologów, językoznawców, literaturoznawców, muzykologów, a także innych badaczy oraz autorów podejść interdyscyplinarnych.

Pierwszy numer zawierający teksty z pierwszej konferencji ukazał się we wrześniu 2007 r., a najnowszy, piąty, we wrześniu 2009. Cały czas pod wspomnianym adresem w Archiwum dostępne są, oprócz najnowszego numeru, wszystkie poprzednie.

W tegorocznej edycji konferencji chcieliśmy, aby nasze rozważania i rozmowy przebiegały wokół następujących pytań: czy globalizacja to wytwór i specyficzny składnik współczesności, w której żyjemy, decydujący o odmienności tej współczesności od przeszłości? Na czym ta odmiennność miałaby polegać? A może globalizacja to

proces historyczny? Jeśli tak, to kiedy i gdzie można lokować jego początki? Czy w przypadku tego procesu możemy mówić o ciągłości, trwałości, stałości jego własności, prawidłowości, mechanizmów, czy też mamy tu do czynienia z nieciągłością, przeobrażeniami, zmianami? Czy globalizacja to proces jednolity, czy raczej złożony z rozmaitych procesów, między którymi zachodzą rozmaite oddziaływania? Niektórzy autorzy wskazują np. na takie składowe globalizacji, jak: migracje, wymiana handlowa, oddziaływania polityczne, rozprzestrzenianie się treści kulturowych. I czy w takim razie odpowiedzi na powyższe pytania nie będą przedstawiać się odmienianie, gdy dotyczą odmiennych składających się na globalizację procesów?

Wśród zgłoszonych na konferencję prac dla osób reprezentujących rozmaite dyscypliny naukowe, perspektywy badawcze i osobiste zainteresowania pytania te stały się pretekstem bądź punktem wyjścia do podjęcia bardzo zróżnicowanych zagadnień. Dr Piotr Badyna (Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego) podjął zagadnienie zmiany obrazu świata na przykładzie rozwoju wiedzy o faunie pozaeuropejskiej w polskim piśmiennictwie przyrodniczym końca XVII i drugiej połowy XVIII w. Dr Monika Banaś (Instytut Kulturoznawstwa Międzynarodowego Uniwersytetu Jagiellońskiego) pisała o Wikingach i potraktowała ich rozprzestrzenianie się oraz konteksty handlowe, polityczne, kulturowe jako zjawisko globalizacyjne. Mgr Magdalena Barbaruk (doktorantka z Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego) źródeł hiszpańskiej corridy poszukiwała zarówno w uwarunkowaniach

i historii kultury hiszpańskiej, jak i we wpływach rozmaitych innych, niekiedy odległych czasowo lub przestrzennie kultur. Dr Piotr Jakub Fereński wskazywał na problemy związane ze stosowaniem terminu „globalizacja” zarówno względem zjawisk współczesnych, jak i tych z odległej przeszłości. Karol Haratyk (student socjologii i stosunków międzynarodowych z Uniwersytetu Jagiellońskiego) zainteresował się przemianami koncepcji demokracji w epoce zaniku polityki. Dr Paweł Klint (Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego) przedstawił dzieje pewnego łacińskiego dwuwiersza – kolofonu – który od VI czy VII stulecia do XVIII rozprzestrzenił się, pokonując bariery organizmów politycznych, kultur, języków, a nawet alfabetów. Prof. Alla Kyrydon z Uniwersytetu Kijowskiego na Ukrainie zajęła się związkiem globalizacji z rozwojem cywilizacyjnym, natomiast mgr Agata Niziałkowska (doktorantka z Instytutu Archeologii Uniwersytetu Wrocławskiego) podjęła próbę spojrzenia na zabytki starożytnego Afganistanu w perspektywie koncepcji Janet Abu-Lughod dotyczącej kontaktów i wymiany kulturowej afro-euro-azjatyckiej ekumeny kulturowej. Prof. Adam Nobis (Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego) zaproponował, by dla większej jasności i precyzji analiz zamiast o globalizacji mówić w odniesieniu do teraźniejszości i przeszłości o rozmaitych globalnych procesach i o różnorodnych związkach pomiędzy nimi. Prof. Tadeusz Paleczny (Instytut Kulturoznawstwa Międzynarodowego Uniwersytetu Jagiellońskiego) na przykładzie Brazylii analizował procesy oddziaływania, przenikania, integrowania rozmaitych ras,

struktur społecznych, tradycji kulturowych. Dr Andrzej Polus (Instytut Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego) podjął zagadnienie relacji, jakie we współczesnym świecie zachodzą pomiędzy władzą państwową, biznesem a organizacjami społeczeństwa obywatelskiego. Prof. Bogdan Rok (Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego) w swoim tekście analizował zagadnienia ujednolicania społeczeństwa wielonarodowego i wielowyznaniowego na przykładzie Rzeczypospolitej czasów saskich. Prof. Zbigniew Rykiel (Instytut Socjologii Uniwersytetu Rzeszowskiego) pisał w swym artykule o związkach między globalizacją a przemianami kodeksu geopolitycznego od starożytności do współczesności. Dr Ewa Solska (Instytut Historii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie), odwołując się do koncepcji utopistyki Immanuela Wallersteina, podjęła z kolei rozważania dotyczące relacji pomiędzy globalizacją, państwem a uniwersytetem. Dr Piotr Szlanta (Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego) podzielił się swoimi zastrzeżeniami na temat zasadności mówienia o globalizacji w odniesieniu do zjawisk i procesów XIX w. Prof. Sergij Trojan z Uniwersytetu Kijowskiego przedstawił propozycję periodyzacji etapów globalizacji rozumianej jako proces historyczny od XV w. do naszej teraźniejszości. Dr Marta Widy-Behiesse (Zakład Islamu Europejskiego Uniwersytetu Warszawskiego) pisała o muzułmanach w Unii Europejskiej w kontekście globalizacji. Nie wszyscy autorzy tekstów nadesłanych na konferencję i opublikowanych w naszym elektronicznym piśmie mogli przyjechać na konferencję.

W ich miejsce pojawili się za to inni uczestnicy, autorzy tekstów nadesłanych zbyt późno, by mogły zostać opublikowane w numerze piątym, a zatem planowanych do publikacji w przyszłości. Mgr Paulina Parcewicz (doktorantka Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego) przedstawiła Hongkong jako miejsce spotkania azjatyckiej i europejskiej historii, polityki i kultury. Z kolei dr Magdalena Ratajczak (Instytut Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego) w kontekście globalizacji mówiła o polityce wielokulturowości Wrocławia. Dr hab. Daniel Boćkowski (Instytut Historii, Uniwersytet w Białymstoku) zainteresował się związkami, jakie zachodzą pomiędzy globalizacją a światem Islamu. Kolejny tekst zaprezentowała prof. Mirosława Wawrzak-Chodaczek (Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego), a zawarła w nim rozważania na temat problemów, przed jakimi staje współczesna pedagogika w związku z pojawiającymi się nowymi fenomenami i zagrożeniami, które są konsekwencją zjawisk globalizacyjnych. Prof. Eugeniusz Wilk (Instytut Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego) przedmiotem swoich rozważań uczynił wybrane relacje zachodzące pomiędzy globalizacją, telewizją a kulturą związane m.in. z konsekwencjami, jakie niesie ze sobą rozwój najnowszych praktyk medialnych.

Chyba już z samego przedstawionego tu zestawu tematów wylania się prawdziwa wieża Babel rozmaitych perspektyw i języków odmiennych dyscyplin, obszarów badawczych, zagadnień. Nie przeszkodziło to jednak – co chyba zaskakujące – o proponowanych na konferencję tematach

gorączkowo dyskutować ze sobą badaczom reprezentującym bardzo różne dyscypliny i zainteresowanym rozmaitymi zagadnieniami. Warto dodać, że rozmowy te zdominowały spotkanie trwające od godziny 9 do 16.30. W rozmowach tych kilkakrotnie pojawiało się w różnych kontekstach zagadnienie stosowania kategorii globalizacji do opisu i analizy zjawisk przeszłości, zwłaszcza tej odległej. W owym kontekście ujawniały się też pytania o relacje zachodzące między naszą teraźniejszością a przeszłością. Niektórzy dyskutanci uznawali kategorię globalizacji za użyteczną i pomocną w badaniach nad przeszłością, inni formułowali wątpliwości co do takiego jej użycia i wskazywali na specyfikę i odmienność współczesności. Spotkanie nie skończyło się przyjęciem akceptowanego przez wszystkich uczestników oświadczenia. Zresztą nie miało takiego celu. Było okazją do wymiany poglądów, wzajemnych inspiracji i po-

równania rozmaitych warsztatów pracy i tematów podejmowanych przez przedstawicieli różnych naukowych dyscyplin zainteresowanych zagadnieniami globalizacji i globalnych procesów. W październiku 2010 r. planujemy następną, trzecią już konferencję, której temat tym razem będzie brzmiał: *Kryzys, kryzysy, globalność*. Choć dla wyboru tej problematyki bezpośrednim impulsem stała się towarzysząca nam ostatnio recesja gospodarcza czy zaburzenia finansowe na wielu rynkach, to chcielibyśmy jednak, by nasze dyskusje nie ograniczały się ściśle jedynie do sfery ekonomii czy polityki, ale próbowały mierzyć się ze zjawiskami kryzysu w zakresie szeroko rozumianej rzeczywistości społeczno-kulturowej, zarówno w jej wymiarze diachronicznym, jak i synchronicznym, deskryptywnym, także normatywnym, w perspektywie współczesnej oraz historycznej. Wszystkich zainteresowanych już teraz serdecznie zapraszamy.

Aldona Jawłowska (8 XII 1934–15 V 2010)

Choć w ostatnich latach Aldona poważnie chorowała i w związku z tym porządkowała wiele swoich spraw, nikt z nas (i Ona także) nie spodziewał się, że śmierć dopadnie Ją znienacka. Mimo pogarszającego się samopoczucia nie tylko pracowała „pełną parą” naukowo i dydaktycznie, ale i uczestniczyła aktywnie w wielu inicjatywach akademickich i pozaakademickich, wszędzie wnosząc ożywcze pomysły i zarażając nimi innych. Z jednej strony martwiła się często o to, kto poprowadzi dalej „Societas / Communitas”, którego redagowaniu poświęcała wiele serca i energii (tak jakby tych Jej przymiotów miało zabraknąć „już teraz” bądź „w najbliższej przyszłości”), z drugiej jednak mówiła w końcu kwietnia, że nie może doczekać się wakacji, a to znaczy – ukochanego pływania w jeziorach. A ja cieszyłam się z góry, że w przerwach między dalszymi wyjazdami Jej czerwony samochód stanie przed domem w Zalesiu Górnym obok słupa do koszykówki, posiedzimy na tarasie, gapiąc się na krzewy i korony drzew, potem powędrujemy na pobliską łąkę obserwować ptaki lub dalej, nad miejscowe stawy i letni basen, a wieczorem pogadamy przy winie. W międzyczasie ogrywała mnie w koszykówkę, no i oczywiście – ilekroć zdarzyło nam się wspólnie pływać – podziwiałam Jej kondycję i styl. O tym, że ukończyła najpierw AWF, dowiedziałam się po kilku latach znajomości. Drugim kierunkiem była pedagogika, na której po studiach – do 1974 roku – pracowała. Pod kierunkiem prof. Bogdana Suchodolskiego napisała i obroniła (w 1968 r.) pracę doktorską daleko wykraczającą poza ówczesne (a także i dzisiejsze) zainteresowania pedagogów. Jej tematem była „Antropologia i filozofia człowieka w pracach Augusta Comte’a i Sørensa Kierkegaarda”. Później rozpoczęła pracę w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, gdzie zajmowała się badaniem stylów życia. Interesowały Ją szczególnie artystyczne formy ekspresji tzw. kultury alternatywnej, czego efektem była m.in. książka, która zapewniła jej trwałe miejsce w humanistyce – *Drogi kontrkultury*. Wydana w 1975 r. w renomowanej serii PIW-owskiej (podobnie jak późniejsza znacznie, bo z 1988 r., *Więcej niż teatr*) książka ta z miejsca uzyskała status pozycji „kultowej”. Czytali ją i dyskutowali w różnym czasie badacze reprezentujący wszystkie pewnie dyscypliny humanistyki, czytali ją artyści i kolejne pokolenia akademickiej młodzieży. *Dróg kontrkultury* od lat nie sposób zdobyć w antykwariatach i na internetowych aukcjach, można jedynie pożyczać „zacytane” egzemplarze z bibliotek publicznych i prywatnych. Nieco później (w 1981 r.) ukazała się książka także już dziś niedostępna – *Ruch konsumentów*. Szersze zainteresowanie tą problematyką pojawiło się w Polsce znacznie później, ale kiedy już się pojawiło, z zazdrością obserwowaliśmy przygotowanie i swobodę Aldony w jej podej-

mowaniu. Kierowała już wówczas w IFiS PAN Zakładem Teorii Kultury, który stał się miejscem najciekawszych bodaj wówczas w Warszawie seminariów, gdzie dyskutowano kulturowe uwarunkowania i konsekwencje procesu zwanego transformacją ustrojową. Niektóre z tych seminariów odbywały się pod egidą Jej Zakładu i ówczesnego Instytutu Kultury przy MKiS. Ich rezultatem były liczne, pilotowane, redagowane lub współredagowane przez Aldonę publikacje zbiorowe czy numery „Kultury Współczesnej”. Powróciła też – całkiem niedawno – do problematyki pierwszej książki, irytowały ją bowiem powierzchowne często opisy i oceny kontrkultury w tekstach, które zaczęły się u nas pojawiać w związku z jej półwieczem. Wydała więc w 2008 r. wspólnie z Zofią Dworakowską książkę *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*.

Po pewnym czasie Jej drugim, a później pierwszym miejscem pracy stał się Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW (w którym przewodniczyła Radzie Naukowej, organizowała konferencje i dyskusje, redagowała „Societas/ Communitas i, co było dla Niej po okresie pracy wyłącznie w PAN niezwykle ważne, znów uczyła). Skupiało się wokół Niej mnóstwo młodych ludzi – magistrantów i doktorantów, którym poświęcała wiele serca i uwagi. Dla wielu z nich pozostała autorytetem i po zakończeniu „formalnej” współpracy. W 2004 r., z okazji urodzinowej siedemdziesiątki uczniowie, współpracownicy i przyjaciele obdarowali Ją książką *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury* (jednym z jej redaktorów był Marian Kempny, którego śmierć bardzo mocno Aldona przeżyła).

Aldona działała też aktywnie w Polskim Towarzystwie Socjologicznym. Gdy tylko powstało Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze, a później Komitet Nauk o Kulturze PAN, Jej udział (osoby przypisanej wszak instytucjonalnie do socjologii) w naszych gremiach i inicjatywach był i dla Niej, i dla nas oczywisty i naturalny. Jeśli przyjmiemy, że w praktykę badawczą kulturoznawstwa wpisana jest kompetencja transdyscyplinarna, Aldona była kulturoznawcą „od zawsze”. Żadna z Jej większych prac ani pewnie żaden z licznych artykułów (które, nawiasem mówiąc, warto byłoby – skoro sama tego nie zdążyła zrobić, choć chciała – zebrać w odrębnej książce) nie mieści się w jednej dyscyplinarnej przegródce. Uczyła nas nie tylko przekraczania dyscyplinarnych granic, ale i uważnego oglądu życia codziennego i tendencji uznanych za „marginalne”, w których kryją się często załączki przyszłych kształtów życia społecznego. Uczyła nas też, że badanie społeczno-kulturowego świata nie musi być, jak wmawiali nam scjentyści, odłączone od działania w nim. Dzielimy z socjologami zarówno smutek po śmierci Aldony, jak i wdzięczność za to wszystko, czym nas tak hojnie w ciągu wielu lat obdarowała.

Anna Zeidler-Janiszewska

Z wielkim smutkiem
i w poczuciu ogromnej straty
zawiadamy, że 8 czerwca 2010 roku zmarł

**Profesor dr hab.
Stanisław Pietraszko**

wybitny humanista, teoretyk i badacz kultury,
inicjator uniwersyteckich studiów kulturoznawczych w Polsce,
założyciel Kulturoznawstwa w Uniwersytecie Wrocławskim

*Horyzontem kultury są wartości. Uobecnia je ona, będąc
jednocześnie sposobem ich istnienia, dla człowieka zaś
sposobem ich poszukiwania, osiągnięcia i obcowania z nimi.*

Stanisław Pietraszko

SPROSTOWANIE

W ostatnim 2 (6) numerze „Przeglądu Kulturoznawczego” pominęte zostało nazwisko Pani Koryny Dylewskiej, która miała znaczący wkład w przygotowanie redakcyjne tekstów opublikowanych w tym numerze naszego pisma.

Redakcja przeprasza Panią Korynę Dylewską i Czytelników za to przeoczenie.