

KULTURA HABURA



Kultura i Historia

Nr 34/2018 (2)



UMCS
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Redaktor Naczelny:
dr hab. Andrzej Radomski, Prof. UMCS

Redaktor naukowy:
Sidey Myoo

Redaktor tematyczny:
Kamil Stępień

Redaktorzy techniczni:
Marta Kostrzewa
Adrian Mróz

Redaktor językowy:
Denis Gornichar

Korekta języka polskiego:
Katarzyna Łęk

Redaktorami prowadzącymi numerów od 31 są
Andrzej Radomski i Sidey Myoo

Współpraca:
Anna Shvets, Piotr Niewęglowski,
Jarosław Przychoda, dr hab. Andrzej Stępnik,
Piotr Wojcieszuk, dr hab. Marek Woźniak

Autor logo: mgr Sebastian Zonik

Spis Treści

Artykuły i Rozprawy / Articles and Treatises

ANDRZEJ RADOMSKI: PIĘĆ TEZ NA TEMAT WYZWAŃ DLA HUMANISTYKI W KULTURZE „INTELIGENTNEJ RZECZYWISTOŚCI”	1
ANDRZEJ RADOMSKI: WIRTUALNA AKADEMIA JAKO NOWE ZJAWISKO W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ	13
KAMIL STĘPIEŃ: ANALIZA I INTERPRETACJA OBRAZÓW CYFROWYCH. ANALIZA KOMPOZYCYJNA, TREŚCI, SEMIOLOGICZNA I PSYCHOANALIZA.....	30
ADRIAN MRÓZ: FILTRATION FAILURE: ON SELECTION FOR SOCIETAL SANITY	72
FRANCISZEK CHWAŁCZYK: ANTROPOCEN, KAPITAŁOCEN – <i>URBAN AGE</i> , <i>URBANOCEN</i> ? CZYLI NIE TYLKO „KTO” ORAZ „JAK”, ALE I „GDZIE”	90
MAGDALENA GRABIAS: STEAMPUNK VISIONS: RETRO-FUTURISM IN CINEMA AND TELEVISION	122
MAŁGORZATA TASIEMSKA: SPOTKANIA KULTUR I RELIGII. DYBUK W POLSKIM KINIE.....	134
KAMIL LIPIŃSKI: MEANDRY CZASU W <i>DAWNO TEMU W AMERYCE</i>	147
KAMIL STĘPIEŃ: KOMUNIKACJA FOTOGRAFICZNA. INTERPRETACJA FOTOGRAFII	162
DOMINIKA BOROŃ: HEDONIZM JAKO ŚWIATOPOGLĄD NIEMOŻLIWY. DON JUAN W INTERPRETACJI SØRENA KIERKEGAARDA.....	186
JACEK SZYMALA: HADZIACZ 1658-2018. SZKIC HISTORYCZNO-WIZUALNY	197

Recenzje / Noty / Reviews

SIDEY MYOO: ARS ELECTRONICA 2018 – <i>ERROR - THE ART OF IMPERFECTION</i>	211
AGATA RYBIŃSKA: TRANSKULTUROWA PODRÓŻ HISTORYKA PRZEZ HISTORIĘ: <i>NA KRAŃCE ŚWIATA</i> NORMANA DAVIESA	219
MARTA WÓJCICKA: CMENTARZ – MIEJSCE (NIE)PAMIĘCI CZY NIE-MIEJSCE? INTERDYSCYPLINARNE BADANIE POZNAŃSKICH MIEJSC (NIE)PAMIĘCI	224
RAINER MAUSFELD: INDOKTRYNACJA NEOLIBERALNA	231

Artykuły i Rozprawy / Articles and Treatises

Andrzej Radomski: Pięć tez na temat wyzwań dla humanistyki w kulturze „Inteligentnej Rzeczywistości”

Abstrakt: Pięć tez na temat wyzwań dla humanistyki w kulturze „Inteligentnej Rzeczywistości”

Przedmiotem rozważań jest współczesna rzeczywistość nazwana przez autora: Rzeczywistością Inteligentną. Rzeczywistość Inteligentna jest kształtowana przez technologie informatyczne, telekomunikacyjne i inżynierię genetyczną. Autor stara się zarysować główne trendy i kierunki rozwoju, które są konsekwencją współczesnych technologii. Drugim tematem rozważań jest status humanistyki w świecie współczesnym. Ta grupa dyscyplin jest w dużym kryzysie. Autor ukazuje nowy nurt zwany humanistyką cyfrową. Humanistyka cyfrowa narodziła się u schyłku XX wieku i stara się szeroko wykorzystywać narzędzia cyfrowe do badania kultury i historii. Autor wskazuje pięć głównych wyzwań, jakie stoją przed humanistyką cyfrową w świecie XXI stulecia. Są to: problem big data, szybkiej dezaktualizacji badań, badania w tzw. czasie rzeczywistym, wizualizacja wiedzy oraz kształcenie cyfrowych kompetencji.

Słowa kluczowe: Nowe technologie, Inteligentna Rzeczywistość, cyfrowy świat, humanistyka cyfrowa, przewidywanie przyszłości

Abstract: Five theses on the challenges of humanities in the culture of "Intelligent Reality"

The subject of reflection is the modern reality called by the author: intelligent reality. Intelligent reality is shaped by information technology, telecommunications and genetic engineering. The author tries to indicate the main trends and directions of development, which are the consequence of modern technology. The second theme of the discussion is the humanities status in the modern world. This group of disciplines is in great crisis. The author presents a new trend called digital humanities. The digital humanities was born in the late twentieth century and tries to use digital tools extensively for the study of culture and history. The author points out the five main challenges faced by digital humanities in the 21st century world. These are: big data, rapid obsolete research, research in the so-called real-time, visualization of knowledge and training of digital competencies.

Keywords: New Technologies, Intelligent Reality, Digital World, Digital Humanities, Predicting The Future

Świat zmienia się w zawrotnym tempie. To stwierdzenia powtarza się już od dłuższego czasu w różnych dyskusjach naukowych, filozoficznych, publicystycznych czy artystycznych. Jednakże tempo i skala zmian jest tak duża, że większość narracji, raportów czy diagnoz okazuje się często nieaktualnych już w chwili ich opublikowania. Przewidywanie przyszłości staje się więc ryzykowne i problematyczne jak nigdy dotąd.

Wobec zasadniczych trudności związanych z przepowiadaniem przyszłości pewnym wyjściem wydaje się być próba: a) uogólnienia tych tendencji, które „zamigotały” już w jakichś praktykach społecznych i jak można przypuszczać zabłysną pełnym blaskiem, rozwiną się i być może zdominują na pewien czas nasz świat i to nie tylko zachodni, b) wyłowić te doniosłe wynalazki czy projekty, które są dopiero testowane, występują w wersji beta, a być może upowszechnią się i radykalnie zmienią bądź mogą zmienić oblicze różnych sfer życia (na jakiś czas przynajmniej). I taka taktyka zostanie przyjęta w dalszych partiach tego artykułu.

W tytule niniejszego tekstu pojawiło się pojęcie: Inteligentnej Rzeczywistości. Z jednej strony jest to przesądzenie, że mamy do czynienia z takim właśnie zjawiskiem i, że może ono wyrażać główną albo jedną z kluczowych cech współczesnej kultury. Z drugiej strony teza taka musi mieć silne uzasadnienie, np. w empirii aby można było z niej wyprowadzić określone konsekwencje natury poznawczej, etycznej, pragmatycznej czy przewidywającej. Zatem w części pierwszej zostanie takie ogólne uzasadnienie przedstawione.

W części drugiej, rozbitej na pięć tytułowych tez zostaną zaprezentowane konsekwencje rozwoju świata konceptualizowanego jako Inteligentna Rzeczywistość - dla humanistyki. Ta grupa dyscyplin bowiem z trudem odnajdywała się już w kulturze ponowoczesnej. Nastanie ery inteligentnych maszyn i podobnych zjawisk może okazać się przysłowiowym gwoździem do trumny dla dotychczasowej humanistyki. Na szczęście dla niej na przełomie XX i XXI wieku narodził się nowy nurt – zwany humanistyką cyfrową, który właśnie jest odpowiedzią na wyzwania społeczeństwa informacyjnego czy sieciowego – jakie zaczyna dominować w kulturze Zachodu (i to nie tylko zresztą!). Jakie jednak czekają ją wyzwania już w obrębie świata inteligentnego?

W tytule niniejszego tekstu użyłem min. określenia: Inteligentna Rzeczywistość. W dalszym więc ciągu chciałbym dokonać pobieżnej (na użytek tej narracji) konceptualizacji tego pojęcia, a pośrednio będzie to także zarysowanie konstytutywnych cech świata współczesnego (i to nie tylko zachodniego).

Zatem, w pierwszych dekadach XXI wieku mamy i będziemy mieli do czynienia z funkcjonowaniem trzech rodzajów bytu: fizycznego, wirtualnego oraz rzeczywistości rozszerzonej – będącej uzupełnieniem tego pierwszego. Szczególnym przypadkiem połączenia tradycyjnego świata fizycznego z cyfrowym będą wytwory powstałe w wyniku druku 3D (i rodzącego się 4D). Zapewnić to może zaspokojenie wielu potrzeb na określone dobra i radykalnie obniżyć ich cenę (począwszy np. od przedmiotów osobistych po np. samochody czy samoloty) Jednakże zdecydowany prym będzie wiodła rzeczywistość cyfrowa, która przenika i wchłania wszystkie dotychczasowe praktyki. Cyfrowy świat jest i będzie tworzony zarówno przez ludzi, jak i sztuczną inteligencję. W codziennych działaniach będzie się wytwarzać coraz więcej informacji, z którą będziemy dzielić się w sieci głównie. Zalew informacyjny już powoduje problemy z jej przetwarzaniem (problem big data), tj.: gromadzeniem, analizowaniem i prezentowaniem. Dalsza automatyzacja oraz robotyzacja spowoduje wzrost bezrobocia (tzw. bezrobocie technologiczne), które w najbliższym czasie nie zostanie zastąpione przez pojawienie się nowych profesji, które byłyby przeznaczone tylko dla ludzi. Co prawda nadal będzie duże zapotrzebowanie na informatyków, analityków danych, administratorów sieci, programistów, grafików, cyfrowych artystów czy tzw. profesji kreatywnych i superkreatywnych¹ (naukowcy, inżynierowie, animatorzy kultury) lecz stanowią oni tylko kilka procent ogółu zatrudnionych. W polityce społecznej kluczowym zagadnieniem będzie zapewnienie środków do życia (tzw. dochód gwarantowany czy emerytura obywatelska)² – zwłaszcza dla tych osób, dla których nie będzie pracy w wyniku rewolucji technologicznej. W związku z tym innym problemem będzie zagospodarowanie czasu wolnego – zwłaszcza dla osób bezrobotnych (rozwój przemysłu rozrywkowego, e-sportów).

Rozwój sieci www (upowszechnienie się sieci semantycznych czy neurosieci) spowoduje dalszą integrację różnych sfer życia i to w skali globalnej. Mówiąc

¹ Określenia te wprowadził Richard Florida, w: *Narodziny klasy kreatywnej*, Narodowe Centrum kultury, Warszawa, 2010.

² Jest on już testowany w Finlandii i wybranych hrabstwach amerykańskiego stanu Kalifornia.

inaczej możemy zmierzać w kierunku tworzenia się globalnej gospodarki i planetarnego społeczeństwa. W przyszłości taka sytuacja może wymusić także próby utworzenia jakiegoś globalnego rządu, konstytucji i wartości, które byłyby respektowane ramowo pod każdą szerokością geograficzną. Choć trzeba od razu zaznaczyć, że najważniejszym spoiwem (rodzajem „kleju” społecznego) będą cyfrowe technologie – na czele z siecią www. W związku z tym będziemy musieli, jak się wydaje, przygotować się do życia w bardziej elastyczny i nomadyczny sposób. Trzeba będzie radykalnie przededefiniować kwestię suwerenności narodowej i opracować nowe metody globalnej współpracy i podejmowania decyzji. A to ostatecznie nie może się obejść bez jakiegoś światowego parlamentu lub/i rządu.

Rozwój sztucznej inteligencji oraz automatyzacja i robotyzacja coraz to nowych obszarów życia, przyniesie, obok wspomnianego bezrobocia technologicznego dla ludzi, także inne problemy. Jednym z nich będą relacje: człowiek- maszyna, tj. kwestia autonomii nie-ludzi, kontroli nad nimi, reakcje na próby emancypacji tych nowych bytów, opodatkowanie ich pracy. Szczególnie ta ostatnia kwestia będzie miała szczególne znaczenie – w kontekście zapewnienia środków na utrzymanie dla ludzi objętych bezrobociem z „winy” maszyn.

Zastosowanie technologii cyfrowych do różnych praktyk społecznych zaowocowało zupełnie nowym zjawiskiem jakim jest Internet rzeczy. Owo zjawisko charakteryzuje się min. innymi tym, że dzięki specjalnym sensorom różne obiekty czy nawet instytucje (np. giełdy) mogą komunikować się i wymieniać informacjami bez udziału człowieka. Zatem, w praktykach objętych Internetem rzeczy ludzie tracą praktycznie kontrolę nad przepływami np. środków finansowych. Co więcej, określone decyzje są podejmowane (i proces ten będzie postępował) przez ludzi w oparciu o wiedzę całkowicie wygenerowaną przez sztuczną inteligencję czy Internet rzeczy. Internet rzeczy albo rewolucja 4.0 powoduje też, że świat na nowo staje się „nieprzejrzysty”. Nie wiemy np. dokładnie jak działa sztuczna inteligencja i w jaki sposób podejmuje decyzje, na podstawie jakich kryteriów i na podstawie jakiej wiedzy?

Rozwój technologii umożliwia też coraz większą kontrolę nad społeczeństwem – począwszy od zapobiegania i lepszego zwalczania przestępczości, a z drugiej strony pozbawiania obywateli poczucia „intymności”. Upowszechnienie się Internetu, a zwłaszcza urządzeń mobilnych spowodowało, że roboty Google'a i podobne algorytmy wiedzą już o nas niemalże wszystko. Tytułem przykładu. Prawie każdy posiada już telefony komórkowe. Większość z nas używa już smartfonów. Smartfon podłączony do sieci zbiera informacje na trzech

plaszczynach: a) systemu operacyjnego (przypisujemy tu nasze konta mailowe czy na portalach społecznościowych), b) na podstawie tego, jakie strony www odwiedzamy, c) interesuje się, jakie aplikacje instalujemy na swym telefonie. Wszystkie dane z tych trzech źródeł służą do budowy naszego „elektronicznego” profilu. „Wielki Brat” wie, co myślimy, co robimy i co planujemy. Na podstawie tych danych coraz lepiej jest w stanie przewidzieć naszą przyszłość: na co zachorujemy, czy się rozwiedzimy, jak długo jeszcze pożyjemy, jakie będziemy mieli pragnienia i potrzeby?

W dalszym ciągu dynamicznie rozwija się sfera biotechnologii. Ewoluuje ona w kierunku bioinformatyki czyli programowania określonych zachowań organizmów żywych przez kod cyfrowy. Takie połączenie informatyki z biologią zaowocowało już sztuczną bakterią, wszczepianiem neuronów (np. szczurów) do robotów, a także próbami udoskonalania człowieka poprzez przeprogramowywanie określonych odcinków kodu DNA. W efekcie czego wydłużać się będzie życie ludzkie, a także zostanie zapoczątkowany proces cyborgizacji ludzi. Co więcej, zaczyna się mówić o zeskanowaniu ludzkiego mózgu i umieszczaniu go w innym, sztucznym ciele – co potencjalnie w przyszłości może zapoczątkować marsz ludzkości ku jakiejś formy nieśmiertelności.

W sferze światopoglądowej zmienia się obraz świata oraz rola i miejsca w nim człowieka. Zaczynają dominować tendencje posthumanistyczne i transhumanistyczne akcentujące np., że człowiek został zdezonizowany jako jedyna siła sprawcza w kulturze i jedyny czynnik kulturotwórczy. Co więcej, twierdzi się, że kultura ludzka może zostać w niedalekiej przyszłości zdominowana przez nie-ludzi – w dwóch wariantach: sztucznej inteligencji oraz bioorganizmów starowanych przez cyfrowe kody. Mamy tu zatem do czynienia z odwróceniem wielowiekowej tendencji, że to ludzka kultura opanowywała i sterowała przyrodą. W XXI wieku to świat przyrody może tworzyć/współtworzyć świat kultury (oczywiście przyrody zmodyfikowanej genetycznie i cyfrowo).

Zatem, Inteligentna Rzeczywistość to zupełnie nowy byt (cyfrowy) stworzony przez technologie: informatyczne, bioinformatyczne, cybernetyczne i telekomunikacyjne. Byt, który zaczyna funkcjonować autonomicznie i sterować tradycyjnymi, tj. fizycznymi praktykami ludzkimi i to często już bez udziału człowieka, a także światem przyrody i ewoluować w bliżej nieokreślonym kierunku. Nie istnieje bowiem jeden centralny ośrodek koordynujący poczynania np. sztucznej inteligencji czy sieci www.

Mając nakreślone główne tendencje zachodzące w świecie kultury rządzonej przez technologie cyfrowe i dające się zauważyć kierunki ich dalszego rozwoju można pokusić się o zarysowanie konsekwencji tego rozwoju dla tradycyjnych praktyk społecznych. W przypadku tekstu niniejszego przedmiotem dalszego namysłu będą wyzwania jakie niesie współczesna technologia i ufundowana na niej Inteligentna Rzeczywistość (kulturowa) dla humanistyki?

Teza 1. Big Data głównym przedmiotem badań.

Dotychczasowa humanistyka była zbiorem dyscyplin zajmujących się światem kultury i człowiekiem – jako wytworem tego świata. Podstawą empiryczną refleksji humanistycznej był świat tekstów. Podstawową metodą badawczą była interpretacja działań ludzkich i wytworów świata kultury – ich takich a nie innych cech. Interpretacja była dokonywana na określonych tekstach – rozumianych dość szeroko (obok dokumentów czy literatury mogło to być miasto rozumiane jako tekst kultury). Również teoria i metodologia takich badań była dostosowana do interpretacji tekstów (mowy czy pisma).

W XXI wieku sytuacja uległa radykalnej zmianie. Żyjemy bowiem w świecie nadmiaru informacji, które mają cyfrowy charakter. Działalność większości ludzi w zachodniej cywilizacji koncentruje się bezpośrednio lub pośrednio na wytwarzaniu, przetwarzaniu i dzieleniu się informacjami. Tworzone są gigantyczne ilości danych w postaci cyfrowych tekstów, cyfrowych filmów, zdjęć i innej grafiki. Zaczyna dominować świat obrazów i ta tendencja – zwłaszcza po upowszechnieniu się holografii jeszcze bardziej się nasili. Tak więc pierwszym wyzwaniem dla humanistyki będzie poradzenie sobie z nieprzebranymi ilościami cyfrowych informacji. W dodatku, całe dotychczasowe dziedzictwo kulturowe ludzkości też w bardzo szybkim tempie jest dygitalizowane i w niedalekiej przyszłości dorobek przeszłych pokoleń będzie do dyspozycji badaczy w cyfrowym formacie – przede wszystkim w sieci w różnego typu instytucjach typu: GLAM³.

Duże ilości danych są określane jako big data. W literaturze funkcjonuje też określenie: large data. Big data odnosi się do wszystkich cyfrowych informacji (danych) będących w publicznym obiegu. Natomiast large data oznacza zawartość określonych portali internetowych. Mówiąc jeszcze inaczej w przypadku big data mamy do czynienia z bilionami czy trylionami niewielkich danych (liczących najczęściej w kb bądź MB). W przypadku large data będzie to stosunkowo mała

³ Jest to skrót od angielskich słów: Galery, Library, Archive., Museum.

liczba portali (np. społecznościowych) jednak „ważąca” bardzo dużo (od TB wzwyż). Niezależnie jednak od tego cała zawartość sieci www (i nie tylko zresztą) staje się nowym przedmiotem badań humanistyki i rola tego obszaru będzie ciągle wzrastać – zwłaszcza, że czas spędzany przez nas w sieci cały czas się wydłuża. Cyfrowe „ślady”, które zostawiamy w Internecie stają kapitałem źródłem (zapisem) naszej działalności w różnych praktykach i czymś niewyobrażalnym dla przyszłego historyka czy powiedzmy antropologa będącym pominięciem tego typu danych. Co więcej, można przypuszczać, że one staną się podstawą dla różnych analiz. Zasadniczym jednak wyzwaniem jest brak odpowiednich metod do analizy czy mówiąc klasycznie interpretacji dużej ilości danych. Jak wskazano wyżej metody, którymi posługiwała się do tej pory humanistyka były dostosowane do badania świata tekstów i zupełnie one zawodzą przy próbie eksploracji cyfrowych śladów – zwłaszcza materiału medialnego i multimedialnego.

U schyłku XX wieku narodziła się humanistyka cyfrowa jako odpowiedź na wyzwania, które niesie Inteligentna Rzeczywistość i kultura społeczeństwa informacyjnego. Jej głównym przedmiotem zainteresowania są cyfrowe dane i to w skali big data. Tworzone są nowe metody i narzędzia do pracy z dużymi korpusami tekstów, zdjęć czy filmów, a także analizy sieci społecznych występujących w Internecie⁴.

Teza 2. Wyniki badań szybko się dezaktualizują.

Drugim wyzwaniem stojącym przed humanistyką cyfrową jest problem aktualności wyników badań. W świecie z przed rewolucji informatycznej poszczególne ludzkie praktyki zmieniały się stosunkowo wolno. Było więc sporo czasu aby starannie i wszechstronnie przebadać interesujący nas fragment rzeczywistości, następnie przedyskutować utrzymane wyniki, omówić je na konferencjach, uwzględnić w szerokim zakresie ewentualne sugestie recenzentów czy poczekać na publikację w renomowanych wydawnictwach, w których proces kwalifikacji do druku wydłuża się ze względu na ostre kryteria selekcji nadsyłanych propozycji.

W świecie Inteligentnej Rzeczywistości, który zmienia się w iście ekspresowym tempie tradycyjne strategie badania i praktyki wydawnicze okazują się być zawodne. Czas od rozpoczęcia badań do publikacji wyników w drukowanych książkach bądź czasopiśmie wynosi co najmniej kilka lat. To

⁴ Przykładem takich programów mogą być: Gephi, Image plot czy Cytoscape.

dużo – wzięwszy pod uwagę fakt, że codziennie wytwarzamy gigantyczne ilości informacji, które zmieniają rzeczywistość. Stąd rezultaty badań prowadzonych i publikowanych w sposób tradycyjny zawierają po prostu nieaktualne zwykle wyniki. Z drugiej strony jedną z cech Inteligentnej Rzeczywistości jest nieustanny monitoring – prowadzony w sieci (np. booty Google), jak w środowisku fizycznym (np. Internet Rzeczy). Wyniki więc są rejestrowane i dostępne w tzw. czasie rzeczywistym. Rodzi to więc kolejne wyzwanie dla humanistyki cyfrowej jakim jest prowadzenie analogicznych badań w tymże czasie rzeczywistym. Takie badania mogą być jednakże prowadzone tylko z szerokim użyciem technologii informatycznych – w sieci i za pomocą sieci głównie. Takim klasycznym już, jeśli można tak powiedzieć, przykładem tego typu strategii był projekt Puls of the Nation. Był on realizowany w USA i miał na celu badanie poziomu zadowolenia amerykańców na podstawie wpisów dokonywanych na Twitterze. Odpowiednie tweety były zaszeregowywane do dwóch kategorii: radości i smutku. Następnie były wizualizowane i prezentowane na w sieci. Każdy więc internauta mógł obserwować dwa kolory na ekranie: czerwony (smutek) i zielony (radość) i ich zmiany co godzinę – w skali całego kraju, stanu i danego miasta.

Badania w czasie rzeczywistym są już tylko częściowo prowadzone przez naukowców bowiem większość zadań dokonują tu algorytmy komputerowe i sieciowe. Odpowiednie oprogramowanie „zasysa” z sieci ogromne ilości danych (nasze big data), przetwarza je i następnie wyświetla na ekranie wyniki przeprowadzonej też przez program analizy. I w ten sposób przechodzimy płynnie do kolejnego wyzwania (trzeciego) dla humanistyki, jakim jest tworzenie wiedzy przez tzw. sztuczną inteligencję.

Teza 3. Sztuczna inteligencja nowym podmiotem badawczym

W latach 2016-17 świat został zelektryzowany przez dwa szokujące doniesienia. Pierwsza wiadomość dotyczyła programu, który może tworzyć literaturę, druga programu, który potrafi komponować muzykę. Japońska sztuczna inteligencja została w 2016 r. współautorem opowiadania, które było bliskie otrzymania głównej nagrody w konkursie literackim. Oficjalnie „Dzień, w którym komputer napisał powieść” powstał przy wsparciu naukowców z Future University Hakodate w Japonii, którzy zaprogramowali ten algorytm. Zespół rozpoczął prace od wyselekcjonowania zbioru słów i zdań oraz ustawienia parametrów konstrukcji powieści. Dopiero później pozwolił AI (sztucznej inteligencji) na tej podstawie

napisać książkę. 11 z prawie 1,5 tys. zgłoszeń na konkurs było opowiadaniem napisanym właśnie przez roboty⁵.

Sztuczna inteligencja w oparciu o analizę dużych danych jest w stanie znajdować pewne powtarzalne wzorce i odpowiednio je grupować. Analizując popularne filmy, seriale i słuchane piosenki, jest w stanie stworzyć nowy niezależny utwór bazujący na tym co znane i lubiane.

Badacze z Sony's Computer Science Laboratory w Paryżu opracowali program Flow Machines, który stworzył własną muzykę. W tym celu zanalizował on bazę istniejących Tezapiosenek i na nich nauczył się, czym jest styl muzyczny, znajdując powtarzalne elementy dla każdego z nich. Następnie zastosował unikatową kombinację tych charakterystycznych cech dla konkretnego gatunku i w ten sposób napisał nowy utwór muzyczny. Pierwsza piosenka "Daddy's Car" nawiązuje do twórczości Beatlesów. Podobne umiejętności posiada też kolejny program do tworzenia muzyki zwany: Amper (wersja beta).

W naukach przyrodniczych też mamy do czynienia z bardzo obiecującymi projektami. Podczas konferencji EmTech Digital, odbywającej się w San Francisco, Dario Gil, wiceprezes do spraw nauki i rozwiązań w IBM Research powiedział, że sztuczna inteligencja będzie odkrywać nowe materiały.

Gil przytoczył badania, z których wynika, że do tej pory na całym świecie zostało opublikowane 50 milionów prac z zakresu nauk przyrodniczych, a liczba publikacji podwaja się co 9 lat. Naukowcy tylko do pewnego, bardzo niewielkiego stopnia są w stanie wyłowić z nich i powiązać razem to co jest istotne. Z pomocą ma przyjść akcelerator ludzkiej wiedzy, jakim jest superkomputer IBM Watson. Jednym z jego najnowszych, komercyjnych zadań jest poszukiwanie nowych polimerów⁶.

W humanistyce cyfrowej można już znaleźć badania prawie w całości przeprowadzane przez maszyny. Przykładem mogą być analizy milionów zdjęć z Instagrama mających na celu np. odkrycie wzorców obchodzenia ważnych rocznic przez mieszkańców różnych krajów⁷. Rola badacza ogranicza się do załadowania danych do komputera albo sieciowej aplikacji. Istnieje zatem duże

⁵ <http://wyborcza.pl/7,156282,21332042,jak-sztuczna-inteligencja-staje-sie-leonardem-da-vinci.html>.

⁶ <https://www.crazynauka.pl/sztuczna-inteligencja-ma-wyreczyc-naukowcow-w-dokonywaniu-odkryc/>.

⁷ Tego typu badania prowadzi min. zespół Lva Manovicha. Projekty i wyniki można obejrzeć na stronie: <http://lab.softwarestudies.com/>.

prawdopodobieństwo, że w niedalekiej przyszłości na gruncie humanistyki (tej cyfrowej już) rola badacza sprowadzi się do czysto pomocniczych funkcji.

Teza 4. Wizualizacja równorzędnym partnerem pisma w komunikacji naukowej

Z analizą dużych zespołów danych (big data) wiąże się kolejne (czwarte już) wielkie wyzwanie dla humanistyki. Jest nim wizualizacja. Humanistyka zawsze była oparta na tekstach. Były one źródłem wiedzy dla niej, przedmiotem jej badań i środkiem komunikacji wyników tychże badań. Świat współczesny jest jednakże światem medialnym, światem, w którym dominują obrazy i w którym dominują przekazy audiowizualne. Rola tekstu sukcesywnie ulega ograniczeniu. Jest on tylko jednym z elementów przekazu medialnego. Wszystko wskazuje na to, że ta tendencja się jeszcze pogłębi. To nie jednak nie koniec. Badania prowadzone w ramach humanistyki cyfrowej operują na dużych kolekcjach tekstów, zdjęć czy filmów i nie sposób już zakomunikować wyników takich analiz – inaczej niż za pomocą wizualizacji. Co więcej również tradycyjne formy publikacji badań, takie jak artykuły czy monografie książkowe będą pomału odchodziły do lamusa i prawdopodobnie zostaną zastąpione przez inne środki wyrazu – jak np. wideoartykuły, wiedorecenzje, videosprawozdania, animacje (często 3D), digital stories, fotocasty bądź filmy naukowe⁸. Ich cechą jest/będzie multimedialność, interaktywność, szybkość ukazywania się (będą publikowane w Internecie) oraz otwarty dostęp. Nie trzeba dodawać, że będzie to duża rewolucja - zważywszy na fakt odejścia od wielowiekowej tradycji drukowanych publikacji oraz konieczność cyfrowej alfabetyzacji uczonych.

Teza 5. Kompetencje cyfrowe podstawą kształcenia i warsztatu współczesnego humanisty

I w ten sposób przechodzimy do ostatniego wyzwania – czyli wspomnianej przed „momentem” cyfrowej alfabetyzacji. Uprawianie cyfrowej humanistyki wymaga dużych umiejętności – zarówno w posługiwaniu się odpowiednimi programami, a nawet samego programowania. Ta ostanía umiejętność jest wciąż rzadkością wśród badaczy – zarówno starszego pokolenia, jak i tych młodszych. W ogóle praktycznie każdy człowiek w nadchodzącym świecie będzie musiał biegle

⁸ Przykładem tej tendencji jest powołanie do życia pierwszego w Polsce periodyku multimedialnego: Medialica. Studia multimedialne z humanistyki (www.medialica.umcs.lublin.pl).

posługiwać się technologiami informatycznymi – co stanowi wyzwanie dla całego systemu edukacyjnego – wciąż nastawionego na kształcenie bardziej do kultury pisma (druku) aniżeli do kultury cyfrowej. Partycypacja w kulturze cyfrowej wymaga nie tylko znajomości reguł jej funkcjonowania, które stają się coraz mniej przejrzyste, lecz także narzędzi do eksploracji tego nowego świata. W szczególności chodzi tu o: umiejętność pozyskiwania i filtrowania danych, ich przetwarzania i analizowania, wizualizowania i prezentowania. I są to (na dzień dzisiejszy) podstawowe zadania dla praktyki edukacyjnej – i to na wszystkich szczeblach nauczania. Paradoksem obecnej sytuacji jest bowiem to, że nauczyciele – włącznie z nauczycielami akademickimi mają często mniejsze kompetencje w posługiwaniu się technologiami informatycznymi i, powiedzmy, telekomunikacyjnymi w porównaniu ze swoimi podopiecznymi i przez to nie są w stanie być przewodnikami w szybko zmieniającym się w świecie. Najgorsza sytuacja jest w obszarze nauk humanistycznych i kształcenia humanistycznego – gdzie królują tradycyjne metody nauczania i tradycyjne, tekstualne metody uprawiania badań.

Podsumowując powiemy, że tworząc się na naszych oczach nowa kultura staje się obszarem, w którym dochodzi do detronizacji człowieka – jako centralnego bytu i głównego budulca rzeczywistości kulturowej i przyrodniczej. Okazuje się, że czynnikami sprawczymi mogą być nie-ludzie: biologiczne organizmy oparte na sztucznym DNA, maszyny sterowane przez neurony wybranych organizmów żywych (np. szczurów) i przede wszystkim sztuczna inteligencja – przenikająca wszystkie sfery rzeczywistości. Człowiek zarówno ten dzisiejszy, jak i przyszłości („ucyburgowiony”) będzie musiał nauczyć się żyć w tym nowym ekosystemie – nazwanym tu umownie Inteligentną Rzeczywistością. Również dotychczasowe dyscypliny wiedzy, takie jak humanistyka będą się musiały zasadniczo zmienić aby sprostać wyzwaniom nowych praktyk. Jeśli chodzi o wspomnianą humanistykę to dwa zadania główne wysuwają się na plan pierwszy: 1) przejście od kultury pisma do kultury cyfrowej (nasze pięć wyzwań), 2) oswojenie szerokim kręgom społeczeństwa zmian, które zachodzą i wkrótce zajdą. Niezrozumienie bowiem tego co się wokół nas błyskawicznie zmienia może skutkować trudnymi do przewidzenia i gwałtownymi reakcjami społecznymi. Oczywiście realizacja punktu drugiego jest ściśle uzależniona od umiejętności adaptacji humanistów do cyfrowych warunków pracy i działania.

Bibliografia:

- Biecek Paweł., Odkrywać! Ujawniać! Objasniać! Zbiór esejów o sztuce prezentowania danych, Fundacja Naukowa SmarterPoland.pl, Warszawa, 2016.
- Cohen Daniel., Rosenzweig Roy., Digital history, University of Pennsylvania Press, 2006.
- Domańska Ewa., Historia egzystencjalna, PWN, Warszawa, 2012.
- Gere Charlie., Digital Culture, University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- Kurzweil Ray, Nadchodzi osobliwość, Warszawa, 2013
- Mattelart Armand., Społeczeństwo informacji, Universitas, Kraków, 2004.
- Mayer-Schonberger Victor., Cukier Kenneth., Big Data. Rewolucja, która zmieni nasze myślenie, pracę i życie, MTBizness, Warszawa, 2013.
- Myoo Sidey, Ontoelektronika, wyd. UJ, Kraków, 2013
- Osińska Veslawa., Wizualizacja informacji, Wydawnictwo Naukowe, UMK, Toruń, 2016.
- Radomski Andrzej., Humanistyka w świecie Informacjonalizmu, wyd. E-naukowiec, Lublin, 2015
- Schreibman Susan, New Companion to Digital Humanities, Willey, 2015
- Zawojski Piotr, Cyberkultura, Warszawa, 2010

Andrzej Radomski: Wirtualna Akademia jako nowe zjawisko w kulturze współczesnej

Abstrakt:

Rewolucja cyfrowa doprowadziła do ogromnych zmian we wszystkich praktykach społecznych. Jednym z jej efektów jest także olbrzymia transformacja edukacji. Jednym z przykładów wykorzystania technologii ICT do działań edukacyjnych są tzw. wirtualne akademie. Funkcjonują one tylko w sieci i dostarczają przestrzeni do nauki i edukacji. Odgrywają też dużą rolę kulturotwórczą w świecie współczesnym. Funkcjonowanie tych wirtualnych akademii i ich innowacyjna rola w kulturze została pokazana na przykładzie działalności Academia Electronica w świecie Second Life. Artykuł składa się z czterech części: w pierwszej, dokonano krótkiej charakterystyki świata Second Life, w ramach którego funkcjonuje Academia, w drugiej, przedstawiono powstanie i rozwój Akademii, w trzeciej zaprezentowano funkcjonowanie tej wirtualnej uczelni jako placówki dydaktycznej i naukowej i w części ostatniej porównano ten rodzaj instytucji z innymi przedsięwzięciami edukacyjnymi funkcjonującymi w Internecie – czyli w środowisku wirtualnym.

Słowa kluczowe: Rewolucja cyfrowa, wirtualne akademie, Second Life, Academia Electronica

Abstract: A virtual academy as a new phenomenon in contemporary culture

The digital revolution has caused major changes in all social practices. One of its effects is also the enormous transformation of education. One of the examples of the use of ICT technologies for educational activities are the so-called virtual academies. They function only in the network and provide space for learning and education. They also play a large culture-forming role in the modern world. The functioning of these virtual academies and their innovative role in culture has been shown on the example of Academia Electronica in the world of Second Life. The article consists of four parts: in the first, a short characterization of the Second Life world under which Academia functions, in the second, the formation and development of the Academia was presented, in the third presented the functioning of this virtual university as a didactic and scientific

institution and in the last part this type was compared institutions with other educational undertakings operating on the Internet - in a virtual environment.

Keywords: Digital Revolution, Virtual Academies, Second Life, Academia Electronica

Rewolucja cyfrowa, jaka ma miejsce od kilkudziesięciu już lat doprowadziła do ogromnych zmian we wszystkich praktykach społecznych. Jednym z jej efektów jest także olbrzymia transformacja edukacji. Tradycyjnej szkole czy uczelni wyrosła konkurencja w postaci różnego rodzaju kursów, szkoleń, tutoriali, webinarów czy wykładów umieszczanych na platformach i portalach internetowych i to najczęściej darmowych. Khan Academy, Coursera, Udemy czy polski Brainly.pl to najgłośniejsze instytucje nowej edukacji, które zdobyły rzesze zwolenników i zrewolucjonizowały i to na skalę globalną funkcjonowanie nauczania/uczenia się we współczesnym świecie¹.

Jednym z przykładów wykorzystania technologii ICT² do działań edukacyjnych są tzw. wirtualne akademie. Funkcjonują one tylko w sieci i dostarczają przestrzeni do nauki i edukacji. Zawierają także różnego rodzaju zasoby w postaci materiałów dydaktycznych tj. podcastów, poradników, testów, filmów, itp.

Działalność wirtualnych akademii i ich innowacyjność można pokazać na konkretnym przykładzie. Mój wybór padł na Academia Electronica. Powodów tej decyzji jest kilka. Po pierwsze, jest ona darmowa. Po drugie, funkcjonuje w środowisku Second Life, które stwarza nieograniczone wręcz możliwości kreatywne. Po trzecie, sam jestem związany z tą Akademią – praktycznie od początku jej istnienia i mogłem praktykować różne formy działań, które ona umożliwia i to nie tylko na płaszczyźnie edukacyjnej i po czwarte wreszcie, jej działalność nie była do tej pory przedmiotem licznych studiów naukowych – w postaci monografii i artykułów³.

¹ Istnieje też mnóstwo przykładów działań bardziej amatorskich w postaci twórczości pojedynczych osób, które chcą się dzielić swoją wiedzą i umiejętnościami z internautami. Takim przykładem może być na gruncie polskim np. działalność Mirosława Zelenta, którego kursy poświęcone programowaniu oglądają setki tysięcy osób (You Tube).

² ICT – skrót od ang. Information and Communication Technology

³ Z tych nielicznych można wymienić artykuł Pawła Topola: Polska w edukacyjnej przestrzeni Second Life, Neodidagmata, nr 35, 2013, w którym autor poświęca Akademii dosłownie pół strony oraz niewielki tekst Dexa Euromata w czasopiśmie AGH (w świecie fizycznym Dominik Undak).

Swą „wypowiedź” podzieliłem na cztery części: w pierwszej, dokonałem krótkiej charakterystyki świata Second Life, w ramach którego funkcjonuje Academia, w drugiej, przedstawiłem powstanie i rozwój Akademii, w trzeciej zaprezentowałem funkcjonowanie tej wirtualnej uczelni jako placówki dydaktycznej i naukowej i w części ostatniej porównałem ten rodzaj instytucji z innymi przedsięwzięciami edukacyjnymi funkcjonującymi w Internecie – czyli w środowisku wirtualnym.

Świat Second Life

Academia Electronica od początku swego istnienia funkcjonuje w świecie Second Life (SL). Toteż chciałbym na początek poświęcić parę słów temu środowisku – zwłaszcza, że SL nigdy w Polsce nie był jakoś szczególnie popularny (oczywiście w porównaniu z portalami społecznościowymi).

Second Life został udostępniony internautom w roku 2003. Został on założony przez firmę Linden Lab kierowaną przez Philipa Rosedale’a. Początkowo był płatną platformą, lecz szybko jego władze z tego zrezygnowały i wówczas zaczął gwałtownie zdobywać popularność. W szczytowym momencie swego rozwoju SL miał ok. 40 milionów aktywnych użytkowników⁴. Obecnie ta liczba nieco się zmniejszyła co jest tłumaczone działalnością wielkich portali społecznościowych na czele z Facebookiem, które nie wymagają od swych użytkowników zaawansowanych umiejętności informatycznych.

Philip Rosedale po latach wspominał, że: „gdy byłem małym chłopcem, interesowało mnie, jak manipulujemy otaczającym nas światem, zawsze było coś co chciałem zbudować z rzeczy, które mnie otaczały. To było dla mnie magiczne: obserwowanie, jak świat zmienia kształt w odpowiedzi na moje pomysły. Jedną z rzeczy, które chciałem osiągnąć gdy niemal dziesięć lat temu zaczęliśmy rozwijać Second Life, było danie każdemu możliwości władania tą magią [...] to miejsce, w którym możesz zamieniać obrazy z Twojej głowy na swego rodzaju pikselową rzeczywistość”⁵.

Second Life to wirtualny, trójwymiarowy świat on-line, który jest tworzony przez zarejestrowanych użytkowników. Prawie cała jego zawartość została

⁴ Przez aktywnego użytkownika rozumie się w SL osobę, która przynajmniej raz w miesiącu dokonała logowania do swojego konta.

⁵ Michael Rymaszewski, Wagner James Au, Mark Wallace, Catherine Winters, Cory Ondrejka, Benjamin Bastone-Cunningham, Second Life. Przewodnik gracza, wyd. Septem, 2009, s. 4 (fragment przedmowy autorstwa Philipa Rosedale’a).

stworzona przez internautów. Składa się on z gridów⁶. Wirtualny świat SL imituje tzw. świat realny (fizyczny). Składa się on z połączonych regionów zawierających ziemię, wodę i powietrze. Są to tzw. simy⁷. Zaludniają go Awatary, które reprezentują każdego fizycznego użytkownika. Zwykle Awatary odzwierciedlają biologiczną płęć internauty. Co ciekawe, SL to środowisko, w którym kobiety cieszą się taką samą równością, jak mężczyźni: „tutaj jestem tak samo silna, jak dowolny mężczyzna. Nie potrzebuję go prosić, by coś mi przesunął lub podniósł. Naprawdę mogę robić wszystko, co mogą robić mężczyźni. Co więcej, nie istnieją tak zwane męskie układy. Mężczyźni nie mają przewagi wynikającej z samego faktu, że są mężczyznami”⁸.

Second Life przez niektórych jest uważany za rodzaj bardzo wyrafinowanej gry (podobnej np. do The Sims). Jednakże jest to mylne przypuszczenie. Badacze zajmujący się SL przytaczają często tego typu wypowiedzi:” Jeden z mieszkańców Second Life zaproponował następujący sposób rozumowania: Stadiony i kasyna. Miejsca Gry? Tak. Gry? Nie. Płótno i farby. Narzędzia artystyczne? Tak. Gra? Nie. Nie należy mylić pojemnika z zawartością. SL nie jest grą, tak jak nie jest nią pudełko kredek”⁹.

Second Life to jednakże nie tylko próba imitacji środowiska fizycznego, biologicznego i kulturowego. To także świat do nieograniczonej kreacji. Linden Lab udostępnia bowiem narzędzia pozwalające kształtować otoczenie i realizować własne pomysły. Podstawą do budowy własnych światów są primy¹⁰. Budować własne kształty mogą internauci posiadające konta premium (płatne). Użytkownicy konta premium mogą też posiadać wirtualną ziemię w SL, która może być przedmiotem handlu – podobnie jak i inne dobra wytworzone za pomocą narzędzi dostarczanych przez program. Secod Life posiada też własną wirtualną walutę: linden-dollar, za które można kupować wszystko co jest przedmiotem obrotu w SL. Można powiedzieć, że w tym świecie mamy do czynienia z nowym typ gospodarki, który określa się: kapitalizmem kreacjonistycznym. Kapitalizm kreacjonistyczny to taki system, w którym praca jest pojmowana w kategoriach

⁶ To połączenie serwerów zwane jest "siecią" ([ang. grid](#)). W [kliencie](#) gry zawarte są narzędzia, umożliwiające użytkownikom (nazywanym *mieszkańcami* – [ang. residents](#)) modyfikację świata SL oraz uczestniczenia w jego wirtualnej gospodarce (źródło: polska wikipedia).

⁷ Określenie od [ang. simulation](#) (symulacja, w tym wypadku rzeczywistości fizycznej).

⁸ Tamże, s. 27 (fragment wypowiedzi Janifer McLuhan).

⁹ Tom Boellstorff, *Dojrzewanie w Second Life. Antropologia człowieka wirtualnego*, Wyd. UJ, Kraków, 2012, s. 39.

¹⁰ Pierwszy człon od primitives z [ang. kształty podstawowe](#), czyli w tym wypadku trójwymiarowe bryły.

kreatywności, czyli produkcja jest rozumiana w aspekcie twórczości¹¹ Świat ten posiada też własne prawo i kodeks etyczny.

Zaawansowani bywalcy świata SL mogą tworzyć bardziej skomplikowane wytwory i struktury. Co prawda nie muszą oni być profesjonalnymi programistami, lecz przydaje się podstawowa znajomość języka C lub Javy oraz umiejętność pracy w programie Blender (do tworzenia grafiki 3D). Niezależnie od tego Linden Lab opracowało LSL¹² będący wewnętrznym językiem skryptowym, który wykorzystuje składnię wspomnianego C i elementy Javy¹³. W roku 2007 Linden Lab opublikowało aplikację klienta SL zgodnie z licencją GPL¹⁴. Znaczy to, że kod źródłowy programu jest ogólnie dostępny i każdy może go modyfikować¹⁵.

Ogromne możliwości jakie dają środowisko SL spowodowały, że ten wirtualny świat stał się ważnym partnerem dla firm, które chcą prezentować swoje produkty i kreować swoją markę, a także miejscem – gdzie są organizowane różne wydarzenia, spotkania, koncerty, skąd można nadawać audycje radiowe i prowadzić transmisje telewizyjne. Wiele ważnych firm i instytucji ma swoje przedstawicielstwa w SL¹⁶.

Jak każdy odrębny świat SL wykształcił swoją własną kulturę i posiada liczne subkultury, które tworzą się na płaszczyźnie wspólnych zainteresowań uczestników i prowadzonej tam działalności. Stał się też miejscem działalności edukacyjnej i naukowej. Wiele renomowanych uczelni, takich jak np. Harvard czy Stanford posiada swoje przedstawicielstwa w SL. Organizowane są też tam konferencje i seminaria.

¹¹ Tamże, s. 265.

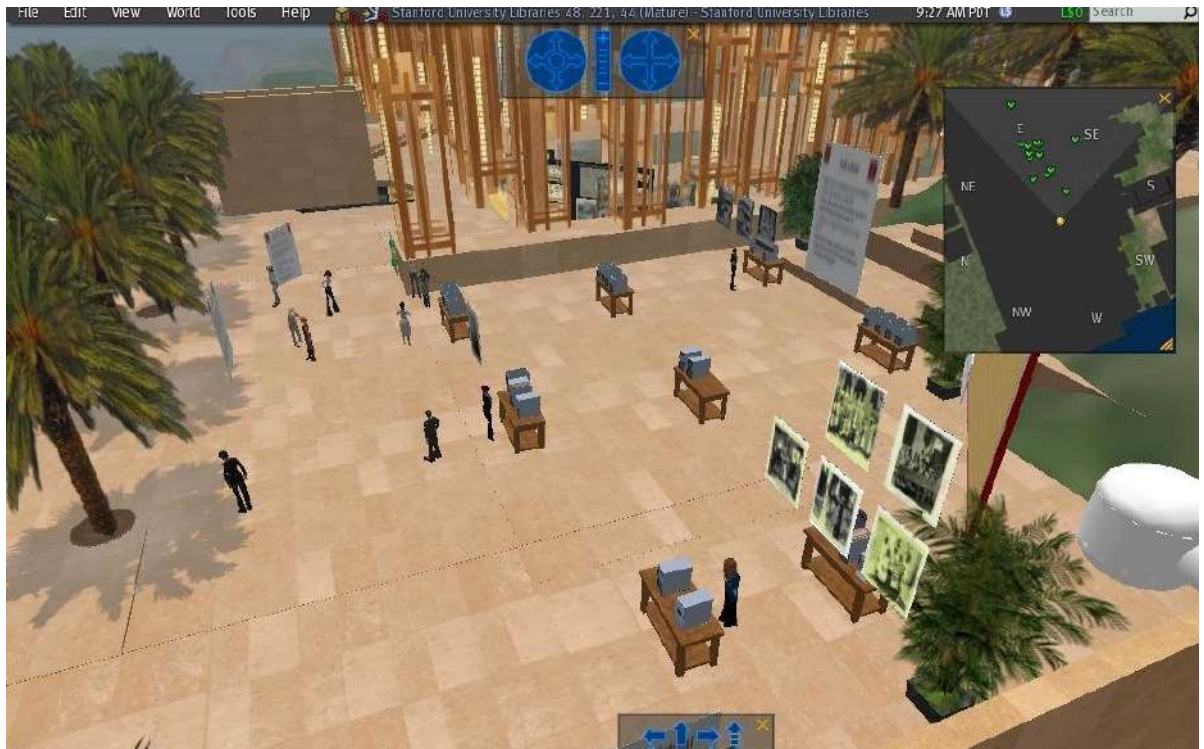
¹² Skrót od ang. Linden Scripting Language.

¹³ Joerg Lindner, Jana Gillespie, *Second Life, Życie, miłość, zarabianie pieniędzy*, wyd. Best Press, 2007, s. 266.

¹⁴ Skrót od ang. General Public Licence.

¹⁵ Tamże, s. 357.

¹⁶ Można tu wskazać takich gigantów, jak: IBM, Adidas, Mercedes-Benz czy agencja Reutersa.



Fot. 1 Uniwersytet Stanforda w SL.

Nowy rozdział w działalności SL przyniósł rok 2017, w którym to uruchomiono (na razie w wersji beta) platformę: Sansar. Od tego czasu na platformie powstało wiele środowisk VR (virtual reality), m.in. ogród Zen (słynny, nigdy faktycznie niezbudowany budynek) oraz fragment Księżyca, na którym wylądowali członkowie misji Apollo 11. Użytkownicy platformy Sansar mają do dyspozycji najnowsze technologie, które umożliwiają dynamiczny rozwój wirtualnych światów¹⁷. Firma Linden Lab udostępniła platformę wraz z narzędziami niezbędnymi do tworzenia najróżniejszych przestrzeni VR. Teraz rozpoczyna się kolejny etap rozwoju platformy – zostaje ona zasiedlona przez użytkowników.

Academia Electronica. Rys historyczny

Po powstaniu Second Life również użytkownicy z Polski zaczęli tworzyć swoje konta w tym środowisku. Szacuje się, że w szczytowym okresie popularności (2009-10) liczba zarejestrowanych polskich uczestników SL sięgała ok. 14 tysięcy. Zaczęły także powstawać różnego typu przedsięwzięcia jak Centrum Polska i przede wszystkim Second Poland, którego celem było odwzorowanie w środowisku wirtualnym starówek różnych polskich miast (Warszawy, Gdańska,

¹⁷ <https://iq.intel.pl/wirtualny-swiat-sansar/>

Poznania, Wrocławia czy Krakowa)¹⁸. Powstało też forum polskich użytkowników SL¹⁹ i strona na Facebooku (Second Life Polska). Zainteresowanie wirtualnym światem wykazywał także polski biznes oraz media²⁰. Wiele firm zaczęło również reklamować swe wyroby i usługi w polskim SL²¹.

Second Life praktycznie od początku swego istnienia przyciągał różnego typu edukatorów wykorzystujących cyfrową rewolucję do zaproponowania nowych modeli edukacji. Zaczęły powstawać różnego typu wirtualne środowiska (pokoje, sale wykładowe, aule, itp.), które albo uzupełniały klasyczne formy kształcenia albo proponowały nowe wzorce. Także w polskiej społeczności SL pojawiły się dwie inicjatywy na tym polu. W latach 2008-11 funkcjonowała: Wyspa Second MCSU – stworzona przez UCZNIKO²². W jej ramach: a) zaczęto budować infrastrukturę wirtualnego uniwersytetu, b) organizowano wydarzenia kulturalne (imprezy, konkursy, itp.), c) realizowano projekty edukacyjne i badawcze²³. Jednakże z powodu trudności finansowych władze UMCS zrezygnowały w roku 2011 z utrzymywania Second MCSU.

W roku 2007 wystartowała natomiast druga platforma edukacyjna w polskim SL, która została nazwana: Academia Electronica. Jej twórcą był Prof. Michał Ostrowicki, który w SL posługuje się nickiem: Sidey Myoo²⁴.

¹⁸ <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/120480,polska-w-second-life.html>. Projekt ten z powodu braku funduszy został przerwany.

¹⁹ <http://SecondLife.pl>.

²⁰ Swoje przedstawicielstwa miały np. sieć komórkowa Play, największy ogłoszeniowy portal motoryzacyjny Gratka czy Tygodnik Powszechny.

²¹ <https://www.pb.pl/polski-biznes-w-second-life-403903>.

²² Uniwersyteckie Centrum Zdalnego Nauczania i Kursów Otwartych działające jako jednostka autonomiczna w ramach UMCS w Lublinie, którego pracownicy na czele z Rafałem Moczadło stworzyli wirtualną wyspę UMCS w SL (Second MCSU).

²³ <http://www.uczniko.umcs.lublin.pl/proj.php?action=details&pID=33>.

²⁴ Co ciekawe swym sieciowym nazwiskiem krakowski filozof opatruje także wydawane przez siebie artykuły i monografie w środowisku fizycznym.



Fot. 2 Sidey Myoo.

Sidey Myoo od kilkunastu lat zajmuje się filozofią technologii i jest bez wątpienia najwybitniejszym przedstawicielem tej dyscypliny w Polsce. Jest autorem głośnej monografii: *Ontoelektronika*²⁵, w której zarysował filozoficzne podstawy wirtualnej rzeczywistości – którą określa bardziej ogólnym pojęciem, a mianowicie: elektroniczną antroposferą. Sidey Myoo konsekwentnie twierdzi, że środowiska elektroniczne wykreowane przez współczesne technologie ICT są nowym, jak najbardziej realnym bytem, w którym człowiek może przebywać i realizować swoje plany i marzenia. To przekonanie legło też u podstaw decyzji o powołaniu przez niego nowej instytucji edukacyjnej w SL.

Jak pisze Sidey Myoo po kilkunastu latach od tego faktu: „Inspirowała mnie wirtualna rzeczywistość, jej możliwości i potencjał dla odmienności w stosunku do rl. W końcu uznałem, że jest to miejsce, pod pewnymi względami, lepsze od rl i postanowiłem zmienić swoje imię i nazwisko w świecie nauki, stając się Sideyem Myoo. Od tego czasu w ten sposób się podpisuję, pod tym imieniem sieciowy biorę udział w konferencjach i kongresach, jak również publikuję [...] Informację o Second Life otrzymałem od żony Beaty, która przesłała mi link z komentarzem, czy nie byłbym tym zainteresowany [...] celem była poznanie i partycypacja w świecie wirtualnym, powodowane ciekawością i chęcią poznania tego świata. Po jakimś czasie, po kilku tygodniach zorientowałem się, że mogę tu kreować samego siebie

²⁵ Sidey Myoo, *Ontoelektronika*, wyd. UJ, Kraków, 2013.

i po części ten świat. Ponieważ filozofia dobrze wpisuje się w takie środowiska i społeczności, okazało się że w pewnym stopniu jestem tam dobrze odbierany²⁶.

Kraków, w którym mieszka i pracuje Sidey Myoo był już odwzorowany w projekcie Second Poland (ściślej mówiąc krakowska starówka) co ułatwiło realizację projektu stworzenia wirtualnej akademii. Po nawiązaniu współpracy z osobami z projektu Second Poland (Zbigniew Borchowski (nick SL) i Magnus Balczo (nick SL)) Sidey Myoo mógł rozpocząć pierwsze wykłady w jednej z kamienic na wyspie Second Kraków (2007)²⁷.

W roku 2009 polskie miasta, w tym i Kraków, przestały istnieć w SL stąd decyzja budowy nowej Akademii, która mogła powstać dzięki wsparciu Polish Community. Ta organizacja w SL powstała na dwóch simach, gdzie również znalazła swoje miejsce Academia Electronica. Po zamknięciu Polish Community Akademię przejęła nowa „spółka”: Creativity. Powstała też strona internetowa Akademii (2009). W dalszej rozbudowie Akademii niepoślednią rolę odgrywało dwoje młodych programistów: szczególnie, od lat zajmująca się całością działalności Akademii Neutrinka Lisle (nick SL) i wspomagający na różne sposoby tę działalność Dex Euromat (nick SL). Ostatnim etapem w budowie Akademii było przeniesienie jej (2010) na wyspę Five Sisters

W roku 2013 Academia Electronica stała się niezinstytucjonalizowaną częścią Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fakt ten nie zmienił otwartego charakteru Akademii polegającego na tym, że każdy kto ma ochotę może tam prowadzić swoje zajęcia i innego typu spotkania o charakterze edukacyjnym bądź naukowym: „Władze UJ, w tym głównie Instytutu Filozofii, wspierają Akademię. Ta działalność budzi różne odczucia, ale zasadniczo są one pozytywne. Powiedziałbym nawet, że w pewnych, wyrazistych sytuacjach, pojedyncze osoby pomagają, gdy przychodzi do podejmowania jakichś decyzji, „okołoacademickich”, czyli umieszczenia informacji na stronie Instytutu, wsparcia konferencji, czy sprzętem. Zainteresowanie prowadzeniem zajęć nie jest wielkie, raczej robią to osoby z innych uczelni w Polsce – na własną rękę, gdyż dostęp do Akademii jest otwarty”²⁸.

²⁶ Sidey Myoo, O genezie powstania Academia Electronica (maszynopis).

²⁷ Sidey Myoo, Ontoelektronika, s. 192

²⁸ Sidey Myoo, O genezie powstania Academia Electronica (maszynopis)



Fot. 3 Academia Electronica

Obecna wersja Akademii (2018) znajduje się na wyspie Five Sisters. Academia istnieje teraz jako rozbudowany zespół, w którym znajdują się aule wykładowe: Amfiteatr, Niebieskie Miasto, Jaskinia Platona, galerie sztuki: Księżyc, Yellow Submarine oraz Galeria Śródrzeźna, miejsca spotkań: Partenon i Komin. Ponadto, ogrody i wodospad i jezioro, wśród których można spacerować i prowadzić dyskusje.

Jak wskazuje Sidey Myoo Academia działa na niezinstytucjonalizowanych zasadach, co wiąże się z zaangażowaniem w jej funkcjonowanie osób spoza środowiska akademickiego. Przez cały okres istnienia przewinęło się przez uczelnię kilkanaście osób wspomagających ją od strony zabezpieczenia technicznego, jak i kreujących przestrzeń, w której znajduje się akademicki budynek. Na podobnych zasadach, podkreśla, funkcjonuje akademicka strona internetowa²⁹.

Działalność Akademii Electronica

Głównym celem funkcjonowania Akademii jest prowadzenie działalności naukowej i edukacyjnej na poziomie studiów wyższych. Academia Electronica ma charakter otwarty. Każdy może więc tam prowadzić zajęcia ze studentami lub/i organizować konferencje i seminaria.

²⁹ Sidey Myoo, Uniwersytet w sieci. Od e-learningu do e-akademizmu, [w:] E. Wójtowicz, J. Ryczek (red.), „Zeszyty Artystyczne”, nr 21, Edukacja społeczeństwa obywatelskiego – zróżnicowanie kultur edukacji, Fundacja UAP, Poznań 2011, s. 113.

W Akademii prowadzi się wykłady kursowe, cykle tematyczne, wykłady gościnne, seminaria, konferencje, nadania stopni doktorskich, konsultacje ze studentami, a także zebrania naukowe czy sekcje studenckich kół naukowych. Ponadto organizuje się wystawy, wernisaże i koncerty muzyczne.

W roku 2008 ruszył pierwszy kurs dla studentów zatytułowany: "Środowisko elektroniczne jako rzeczywistość człowieka. W roku 2011 następnym: "Sztuka elektroniczna", a w 2015: "Filozofia Sieci". Wszystkie były prowadzone przez Sida Myoo. Od roku 2014 realizowany jest kurs Chiefa Salamandra (nick SL)³⁰: „Estetyka performatywna współczesnej przestrzeni miejskiej”. Wszystkie kursy mają charakter otwarty i mogą się na nie zapisywać studenci różnych kierunków z całej Polski. Są one akceptowane przez macierzyste uczelnie kursantów. Trwają jeden semestr. Od początku istnienia Akademii do roku 2018 na wszystkich czterech kursach przewinęło się prawie 600 słuchaczy.

Innym rodzajem wykładów jest cykl: Od Studenta do Profesora. Jest on realizowany od roku 2008. Do dnia dzisiejszego odbyło się 120 takich wykładów. W przypadku tej serii zapraszani są wykładowcy z Polski i zza granicy, którzy w semestrze letnim każdego roku akademickiego wygłaszają wykłady gościnne na różne tematy z poszczególnych dziedzin wiedzy. Jak wskazuje sama nazwa zapraszani są nie tylko profesorowie, lecz młodszy pracownicy nauki, a nawet wyróżniający się studenci. Wykłady z tego cyklu, jak i te kursowe realizowane są w największej Auli – czyli Amfiteatrze (z wyglądu nawiązującego do swego antycznego odpowiednika). Może on pomieścić do 100 awatarów. Aula umożliwia także pokaz slajdów i dyskusję na czacie.

W Akademii odbywają się także wystąpienia gościnne (do tej pory odnotowano ich 70) i konferencje. Cykl konferencji został zapoczątkowany w roku 2013. Była nią konferencja zatytułowana: Filozofia technologii. Była to druga w polskim SL konferencja przeprowadzona całkowicie w środowisku wirtualnym. Pierwsza miała miejsce w roku 2010 i odbyła się na wyspie Second MCSU: Internet - Nowe Media – Kultura 2.0. Perspektywy rozwoju wirtualnej nauki i edukacji.

W roku 2012 miało miejsce inne ważne w życiu uczelni wydarzenie, a mianowicie pierwsza w polskim SL publiczna i na żywo obrona pracy

³⁰ dr Jakub Petri, wykładowca z Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii UJ

doktorskiej³¹. Innym faktem godnym odnotowania był pierwszy egzamin magisterski w świecie wirtualnym, który miał miejsce w roku 2013³².

W roku 2014 dzięki Neutrince Lisle (nick SL), ale także w wyniku szeregu przedsięwzięć Dexa Euromata, nastąpiła rozbudowa akademickiej strony. Zostały uruchomione testy egzaminacyjne oraz nastąpiło przystosowanie strony dla osób nie(do)widzących. Pojawiła się też Sowa-Egzaminatorka, która pohukując przeprowadza egzamin. Jest to pierwszy w Polsce egzamin testowy w środowisku 3D, przeprowadzany przez bota. Ruszyła także ankieta dotycząca partycypacji w Second Life, w której zapytuje się uczestników wirtualnego świata o odczucia związane z przebywaniem w Second Life. Są to badania terenowe, których celem jest stwierdzenie, czy w przypadku Second Life mamy do czynienia z grą komputerową, czy elektronicznym światem.

³¹ Doktorat: *"Gry komputerowe w perspektywie antropologii codzienności"*. Doktorant: Radosław Bomba (RL), Radek Baily (SL). Promotor: Andrzej Radomski (RL), An Redinamus (SL). Wydział Humanistyczny, Instytut Kulturoznawstwa UMCS

³² Magisterium: *Ubiquitous Computing i Internet of Things. Nowe, technologiczne paradygmaty ludzkiej egzystencji*, Magistrant: Jan Argasiński (RL), Xavras Burner (SL), Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego



Fot. 4 Konferencja: Człowiek w świecie technologicznym (2018)

Academia Electronica to także rozwój akademizmu w sieci, miejsce do którego można przyjść w każdej chwili, gdzie można porozmawiać, posłuchać muzyki lub kontemplować. To miejsce, gdzie wchodzący do sieci człowiek jest najważniejszy³³. Twórca Akademii utrzymuje, że: „ celem zawsze było tworzyć e-akademizm, a nie tylko e-learning. Życie coraz częściej toczy się w sieci, więc trudno oczekiwać, że uczelnie mają się temu przyglądać, nie doceniając społeczności sieciowej. Celem jest stworzenie dostępnego dla każdego, niezobowiązującego instytucjonalnie miejsca, satysfakcjonującego pod względem przebywania w nim, miejsca, gdzie można prowadzić zdalne zajęcia, dyżury, organizować konferencje – żyć akademickim życiem. Przy ognisku jest lepiej przeprowadzić dyżur niż przy biurku, dzielącym obydwie strony³⁴.

Jak pisze Sidey Myoo, w Academia Electronica zostaje wykreowana sytuacja edukacyjna, która jest odmienna od sytuacji znanej ze świata fizycznego. Wiąże się

³³ <http://www.academia-electronica.net/>.

³⁴ Sidey Myoo, o genezie powstania, op. cit...(maszynopis)

to, uważa, z otwartością i poczuciem swobody wypowiedzi. Relacje nie są tu tak zinstytucjonalizowane jak w fizycznym uniwersytecie. Co więcej: „edukację w środowisku elektronicznym staram się traktować jako system edukacyjny, całościowo i alternatywnie w stosunku do dydaktyki tradycyjnej. Pisząc o edukacji w sieci, mam na myśli system niezależny w sensie jego działania [...] a nie jako jedynie wspomagający edukację tradycyjną³⁵.

Wirtualna akademia a inne formy sieciowej edukacji (e-learningu)

W tej części chciałbym dokonać zestawienia różnych form edukacji funkcjonujących w Internecie aby na tym tle oszacować zalety i pewne ograniczenia „instytucji” nazywanych wirtualną akademią. Swoje uwagi nakreślę przede wszystkim na podstawie własnych doświadczeń, które nabyłem w wyniku praktykowania różnych form e-learningu.

Bogactwo różnych form sieciowej czy wirtualnej edukacji nie ułatwia oceny ich przydatności w codziennej pracy dydaktycznej. Dla jednych e-learning jest tylko dodatkiem czy uzupełnieniem pracy z uczniami bądź studentami w środowisku fizycznym. Dla innych głównym obszarem nauczania – czasem też o charakterze komercyjnym. Pierwsze stanowisko dobrze oddaje poniższy cytat: „Wśród modeli dydaktyki cyfrowej tuż obok takich koncepcji, jak nauczanie podające z wykorzystaniem ICT, nauczanie problemowe, metoda projektowa, gamifikacja czy idea tzw. odwróconej klasy, występuje kształcenie hybrydowe [...] Jest ono rozumiane jako połączenie dwóch form: e-nauczania, które odbywa się w środowisku cyfrowym oraz kształcenia tradycyjnego, które odbywa się podczas bezpośredniego spotkania uczniów z nauczycielami”³⁶. Przytoczone we wstępie do niniejszego artykułu sztandarowe przykłady e-learningu, takie jak: Khan Academy, Coursera czy specjalistyczne portale typu: Brainly.pl są właśnie traktowane jako dobre uzupełnienie dla tradycyjnej edukacji. Zawierają one bowiem często całościowy zestaw kursów z różnych przedmiotów, do których uczniowie mają zazwyczaj darmowy dostęp z każdego miejsca przez 24 godziny na dobę. W drugim modelu (w pełni wirtualnym) sytuacja zmienia się radykalnie. Ale po kolei.

W swojej praktyce edukacyjnej już od kilkunastu lat posługuję się różnego rodzaju narzędziami ICT. Takim przełomem było okres po roku 2001 – gdy Internet wszedł w fazę Web 2.0 co umożliwiło min. pojawienie się portali

³⁵ Sidey Myoo, *Ontoelektronika*, op. cit..., s. 210

³⁶ Agnieszka Kulig-Kozłowska, *Facebook w szkolnej ławce. Media społecznościowe a edukacja polonistyczna*, Universitas, Kraków, 2017, s. 60.

społecznościowych, w pełni interaktywnych i multimedialnych opartych na szybkich łączach internetowych. Narodziły się w tym czasie: Wikipedia, You Tube, Facebook, Twitter i Second Life, a także portale specjalnie dedykowane dla edukacji takie jak np. platforma Moodle. Początkowo, w swej praktyce traktowałem nowinki technologiczne w oświacie jako zwykłe uzupełnienie klasycznych zajęć prowadzonych w sali czy auli wykładowej. Umieszczałem nagrane przez siebie wykłady na moim kanale na You Tube żeby studenci nie tracili zajęć kiedy nie będą mogli w nich uczestniczyć (np. z przyczyn losowych) lub/i gdy ja z powodu wyjazdu służbowego ich nie wygłoszę. Gdy pojawiła się platforma Moodle to zwiększyłem zakres materiałów umieszczanych w sieci. Czyli już nie tylko wykłady ale i materiały do samodzielnej pracy, zadania do wykonania, testy, quizy, itp. W podobnym zakresie wykorzystywałem popularne portale – na czele z Facebookiem. Szybko jednak zorientowałem się, że tego typu praktyki mają jednak poważne ograniczenia – gdyż są asynchroniczne, czyli nie ma kontaktu z uczniami czy studentami na „żywo”. Stąd, pojawiła się potrzeba zreorganizowania zajęć w czasie rzeczywistym i tu zwróciłem się w stronę Skypa i Google+ i zacząłem organizować tego typu spotkania. Jednakże mogło w nich uczestniczyć maksymalnie do 10-12 osób – co np. uniemożliwiało prowadzenie wykładów. Najlepiej ta forma sprawdzała się w przypadku zajęć seminaryjnych. I wówczas odkryłem świat Second Life. Stało się to za sprawą UCZNIKO w Lublinie, który stworzył w SL wyspę Second MCSU i co za tym idzie możliwość prowadzenia na niej zajęć.

Od samego początku funkcjonowania wyspy UMCS-u zorientowałem się, jaki olbrzymi potencjał edukacyjny tam się znajduje. Po pierwsze bowiem, wszelkie zajęcia można tam było prowadzić w czasie rzeczywistym³⁷, po drugie liczba uczestników w danej sali mogła dochodzić do 100 osób. Wykłady, ćwiczenia czy seminaria można było równolegle komentować na czacie, po trzecie wyspa zapewniała możliwość prezentacji slajdów i po czwarte wreszcie, możliwość nagrywania zajęć i ich archiwizowania. Ponadto, świat SL zapewniał/a możliwość kreowania nowej rzeczywistości, organizowania różnych spotkań i wydarzeń (np. kulturalnych) co ma duże znaczenie w procesie dydaktycznym – gdyż uczy rzeczy bardziej praktycznych. Tytułem przykładu. Studenci kulturoznawstwa UMCS odtworzyli w SL słynny koncert muzyki rockowej w Jarocinie³⁸. Zorganizowano w ramach zajęć wirtualną symulację koncertu z przestrzeni fizycznej, który odbył

³⁷ Podobną możliwość stwarzała np. platforma: Study Room, która oferowała wirtualne szkolne klasy będące imitacją tych z przestrzeni fizycznej.

³⁸ Dzięki pomocy UCZNIKO i osobiście Rafała Moczadły.

się w Jarocinie w roku 1985. Odtworzono ówczesną scenografię, uczestników, zespoły i teksty piosenek. Zaproszono nawet osoby, które brały udział w oryginalnym koncercie. Była to świetna lekcja historii, tworzenia i współpracy.

Po likwidacji wyspy Second MCSU przenieśliem się do Academia Electronica gdzie zintensyfikowałem swą działalność dydaktyczną i naukową. Otwarta formuła Akademii tylko sprzyja tego rodzaju działalności. Przy okazji zorientowałem się, że Academia otworzyła nowy rozdział akademizmu, tj. rozwój sieciowej nauki i edukacji – całkowicie zanurzonej już w środowisku wirtualnym (immersja). Ta forma to także alternatywa dla edukacji w środowisku fizycznym, a nie jej uzupełnienie.

Od kilku lat wszystkie swoje zajęcia seminaryjne prowadzę już tylko w Akademii i dodatkowo wiele wykładów. Studenci i doktoranci bez wychodzenia z domu mogą uczestniczyć w dyskusjach i mieć dostęp do wszystkich zgromadzonych zasobów. Ponadto, większość dyskusji i spotkań o charakterze naukowych również odbywam w Akademii. Coraz częściej także uczestniczę w konferencjach organizowanych w SL³⁹.

Zatem różnica między edukacją w wirtualnej uczelni a tradycyjnym e-learningiem sprowadza się do następujących punktów: a) klasyczny e-learning jest przede wszystkim uzupełnieniem nauczania w środowisku fizycznym, a wirtualna akademia głównym miejscem kształcenia, b) e-learning funkcjonuje w trybie asynchronicznym, uczniowie otrzymują materiał i zadania do wykonania oraz stosowną ilość czasu i dopiero potem są oceniani. W wirtualnej uczelni oprócz tej możliwości, kursanci mogą komunikować się z prowadzącym zajęcia w czasie rzeczywistym, c) platformy do nauczania asynchronicznego (Moodle) praktycznie uniemożliwiają przeprowadzenie wielu typów zajęć – przede wszystkim: wykładów i seminariów na żywo.

³⁹ Dla przykładu w roku 2018 brałem czynny udział w konferencji: Filozofia technologii, która odbyła się w kwietniu w Akademii



Fot. 5 Seminarium doktorskie Ana Redinamusa (2018)

Academia Electronica stanowi nie tylko unikalną na polskim gruncie placówkę naukowo-edukacyjną ale stwarza pole do nieograniczonej wprost kreatywności – jeśli chodzi o wykorzystanie wirtualnych światów do nowego modelu kształcenia i uprawiania nauki. Te światy stają się tak samo realne, jak te dotychczasowe tworzone w środowisku fizycznym. Zmusza to do przeformułowania wielu celów, zasad i metod prowadzenia działalności wiedzotwórczej. Wydaje się, że wzorzec szkoły czy uczelni funkcjonującej tylko w określonym fizycznym miejscu i który ma monopol na dostarczanie wiedzy i tworzenie nowej odchodzi pomału do lamusa. Edukacja i nauka stają się coraz bardziej rozproszone, zróżnicowane, wielopłaszczyznowe i spluralizowane. Jednym z ważnych ogniw tej nowej edukacji są wirtualne akademie.

Na koniec chciałbym postawić pytanie: Zamiast siedzieć w zakurzonej sali, można spotkać się w wykreowanej cyfrowo nowej Akademii. W trakcie filozoficznych dysput można tam rozpalić ognisko, żeglować na liściach, przechadzać się wśród gwiazd. Nad głowami dyskutujących unoszą się złote myśli patronujących danej sprawie filozofów, ale można też zejść do galerii, gdzie czekają na widzów dzieła przygotowane przez historyków sztuki i zaprzyjaźnionych artystów. Czy tak będzie wyglądał za jakiś czas każdy uniwersytet?⁴⁰.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=v7vIA2yRHao>.

Kamil Stępień: Analiza i interpretacja obrazów cyfrowych. Analiza kompozycyjna, treści, semiologiczna i psychoanaliza

Abstrakt:

W artykule zaprezentowano sposoby analizy i interpretacji obrazów. Przedstawiono fotografię jako komunikat o wielu warstwach do odczytania. Wyjaśniono definicje widzenia, patrzenia i spoglądania oraz ich rolę w obcowaniu z dokumentami wizualnymi. Pokazano relacje pomiędzy socjologią wizualną a kulturą wizualną. Scharakteryzowano metody: kompozycyjną, semiologiczną i psychoanalizę. Opisano metodę analizy treści zawartości obrazów. Zaprezentowano i scharakteryzowano rodzaje odbiorców obrazów (publiczności). Wskazano na specjalne metody badawcze bazujące na psychologii widzenia i okulocentryzmie. Pokazano osobliwy, a zarazem osobisty, przekaz, jaki niosą za sobą odczytania wizualne w` życiu każdego widza.

Słowa kluczowe: fotografia cyfrowa, interpretacja fotografii, kultura wizualna, socjologia wizualna, metody analizy fotografii, okulocentryzm

Abstract: Analysis and interpretation of digital images. Composite, content, semiology analysis and psychoanalysis

The article concerns the ways of analyzing and interpreting images. Photography was shown as a message with many layers to decipher. Definitions of seeing, looking and glancing were explained, as well as their role in dealing with visual documents. The relationship between visual sociology and visual culture was shown. The following methods were characterized: compositional, semiological and psychoanalysis. Image contents analysis was described. Types of image addressees (audience) were presented and characterized. Special research methods were indicated, based on psychology of seeing and oculocentrism. A unique and personal message was shown, carried by visual readings in any viewer's life.

Keywords: Digital Photography, Interpretation Of Photography, Visual Culture, Visual Sociology, Methods Of Analyzing Photography, Oculocentrism

*Każdy widzi we właściwy sobie sposób*¹

Otocza nas świat obrazów, wytwory nowoczesnych technologii wizualnych, w tym cyfrowe fotografie, filmy, programy telewizyjne, strony internetowe. Nowoczesna technologia ściśle łączy się z pojmowaniem wizualności w nowym, cyfrowym wymiarze. Daje możliwość dostępu do treści bez względu na strefę czasową czy szerokość geograficzną, inaczej mówiąc, eliminuje wiele barier informacyjnych. Istotne jest, by być podłączonym do sieci i mieć urządzenie multimedialne, które umożliwi odbiór treści wizualnych. Z drugiej strony technologia pozbawia nas namacalnego, realnego doświadczania materiałów wizualnych, co jest możliwe, gdy mają one postać analogową, tradycyjną.

Przedstawienia wizualne określane są mianem *obrazów świata*. „Przedstawienia te nigdy nie są przezroczystymi oknami na świat – są jego interpretacjami, ukazują go bowiem w bardzo specyficzny sposób. Stąd też „rozdzielenie na to, co widziane i sposób widzenia. Widok, to co widziane, jest tym co ludzkie oko może, dzięki swym właściwościom fizjologicznym, dostrzec”². Termin *wizualność* nawiązuje do widoku, tzn. określa „różne sposoby konstruowania obrazu tego, co widziane – a więc tego, jak widzimy, jak potrafimy widzieć, jak nam widzieć wolno czy też jak widzieć musimy”³. Bardzo podobnym określeniem wywodzącym się ze sztuki widzenia jest *reżim skopiczny*. Zakłada on określony sposób „kulturowego konstruowania tego, co i jak jest widziane”⁴. Łączy widzenie z wiedzą. Niektórzy autorzy uważają tworzenie reżimów skopicznych za podstawowy, wręcz pierwotny, sposób poznawania świata. Gordon Fyfe i John Law w pracy *Picturing power: Visual Depiction and Social Relations* konstatują, że „obraz, przedstawienie i widzenie to wszechobecne cechy procesu, dzięki któremu większość istot ludzkich poznaje świat w takiej postaci, w jakiej jest on dla nich naprawdę”⁵. Potwierdzeniem tej tezy jest koncepcja Johna Bergera, który uważa, że „widzenie poprzedza słowa. Dziecko patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić”⁶.

Centralne postrzeganie wizualnej wielowymiarowości określane jest

¹ R. Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 308.

² *Ibidem*, s. 20.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 21.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 42.

mianem *okulocentryzmu*. Twórcy tej koncepcji, m.in. Martin Jay, strefę wizualną uważają za środek otaczającej człowieka kultury, która wprawdzie nie determinuje jego rozwoju, ale bezpośrednio wpływa na wybory i zachowania, tworzy pewne nawyki, wiążące się ściśle również ze sferą wizualną reklam. Przytaczając Chrisa Jenksa, „doświadczamy zlewania się tego, co widzimy, z tym, co wiemy, i utrwalamy to w rozmowach za pomocą pospolitych konstrukcji językowych w rodzaju <<widzisz?>> albo <<widzisz, o co mi chodzi?>>, [...] chcąc poznać [czyjś] <<punkt widzenia>>”⁷.

Powinniśmy nauczyć się interpretować przedstawienia wizualne, ponieważ stanowią one istotny składnik funkcjonowania obrazu i nas samych w przestrzeniach społecznych. Badacze starają się zwrócić naszą uwagę na znaczenie wizerunków, przedstawień, sytuacji, osób widniejących na nich, w tym na fotografiach. Dotyczy to zarówno bliskich nam albumów rodzinnych, wszechotaczającej reklamy wizualnej czy też sposobu robienia (wykonywania) zdjęć aparatem fotograficznym. Istnienie świata obrazów, fotografii nie ma większego sensu bez publiczności, która jest ich czynnym odbiorcą. Oprócz powyższego, formalnego podejścia w analizie i interpretacji materiałów wizualnych nie należy zapominać o osobie widza. Terminem *odbiorczość* określamy sposób traktowania przedstawień wizualnych rozumianych „jako przedmioty, z którymi ludzie robią różne rzeczy”⁸. Ważne jest praktyczne przedstawianie przykładów relacji między ludźmi a obrazami, a także sposób, w jaki te relacje można usystematyzować. W idealnych warunkach przekazu (transmisji) informacji wizualnej oddziaływanie obrazu na publiczność odbywa się w sposób jasny (przejrzysty) oraz z założenia obiektywny (niestronniczy). W myśl klasycznej teorii komunikacji przekaz nie może istnieć bez zakodowywania i odkodowywania znaczeń. Na sposób odczytu (w tym dekodowania obrazu) wpływ ma aktywność odbiorcy. Dekodowanie staje się procesem dynamicznym, angażującym intelekt widza. Stara się on zrozumieć to, co widzi (zinterpretować przedstawienie wizualne). Gillian Rose przytacza dwa odmienne sposoby dekodowania informacji. Pierwszym z nich jest ten wypracowany przez Stuarta Halla, który nazwany został „odczytem na trzech

⁷ C.H. Jenks, *The Centrality of the eye in western culture*, „Visual Culture”, London 1995 [online]

[dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

http://books.google.pl/bookshl=en&lr=&id=I20_7gl0qawC&oi=fnd&pg=PA1&dq=visual+culture&ots=AXTg9DumP0&sig=dRugaCpMEfoqyIAooGpgIQ_qxA&redir_esc=y#v=onepage&q=visual%20culture&f=false, s. 1-2, [tłum. własne].

⁸ G. Rose, *op. cit.* s. 235.

poziomach”. Pierwsze odczytanie (odczytanie preferowane) dotyczy kodowania dominującego, którego dekodowanie możliwe jest tylko i wyłącznie z uwzględnieniem porządku politycznego, społecznego i kulturalnego. Drugim jest odczytanie opozycyjne. Dekodowanie to przybiera bardziej złożoną formę, rozumiejącą treść, ale kwestionującą dominujący porządek. Dotyczy osobistego światopoglądu widza. Trzecie odczytanie jest hybrydą dwóch powyższych. Wiąże się z wytworzeniem przekonania, nieomyślności widza w interpretacji przedstawienia wizualnego. Innymi słowy, publiczność dekoduje znaczenie przekazu medialnego podczas życia codziennego, wykorzystując do tego własną wiedzę.

Zachodzi potrzeba mówienia o swoistej potędze wizualności, szerokim polu *rażenia* materiałów wizualnych, ich atrakcyjności i bezpośrednim sposobie odbioru, bowiem jak pisze Gillian Rose, „pomimo wielkiej liczby naukowych publikacji dotyczących wizualności, nadal istnieje jednak niewiele przewodników po metodach interpretacji materiałów wizualnych, a wyjaśnień jak te metody stosować – jeszcze mniej”⁹. Filozofia rozumienia obrazów wiąże się z prawdą, która „czeka” na odkrycie i winna wynikać z interpretacji odbiorcy (widza). Jak twierdzi Stuart Hall: „nie istnieje jedna czy też <<poprawna>> odpowiedź na pytanie <<co znaczy ten obraz>> lub <<co ten obraz mówi>>. Nie istnieje bowiem prawo gwarantujące, że rzeczy będą posiadać <<jedno prawdziwe znaczenie>>, ani że znaczenia nie będą się zmieniać w czasie. Stąd działania na tym obszarze w nieunikniony sposób mają charakter interpretacji – nie decyzji, kto ma <<rację>>, a kto się <<myli>>, lecz dyskusji pomiędzy tak samo wiarygodnymi, choć czasem konkurencyjnymi ze sobą i zwalczającymi się, znaczeniami i interpretacjami”¹⁰. W ten sposób autor stwierdza, że interpretacja materiałów wizualnych sprowadza się do wypracowania odpowiedniego opisu z użyciem języka obrazów (*visual language*) oraz że każda interpretacja powinna być uzasadniona za pomocą odpowiednio wypracowanej metodologii. Podstawowe metody wizualne, których można używać w interpretacji, reprezentują w sposób schematyczny (ogólny) relatywnie dużą liczbę odniesień. Zostaje jednak pewnego rodzaju „niedopowiedzenie”, które niejako ma zmusić odbiorcę do wypracowania własnego subiektywnego odczytania. Gillian Rose określa taką interpretację jako krytyczną, czyli „polegającą

⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹⁰ S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://faculty.washington.edu/pembina/all_articles/Hall1997.pdf, s. 9 [tłum. własne].

na myśleniu o wizualności w kategoriach znaczenia kulturowego, praktyk społecznych oraz relacji władzy [...], które wytwarzają sposoby widzenia i wyobraźnię¹¹. Istotny jest także aspekt subiektywności odbioru treści wizualnych, gdyż „udana interpretacja zależy od emocjonalnego zaangażowania w to, co się widzi”. Zastosowanie metodologii w subiektywnym obcowaniu z obrazem pozwala „[zapanować] nad emocjami, a nie je ostudzać”¹². Dobór odpowiedniej metodologii badawczej wiąże się ze sformułowaniem pytania badawczego i wypracowaniem narzędzi, które pozwolą uzyskać odpowiedź na zadane pytanie. Przytaczając autorkę: „zarówno pytanie, jak i narzędzie powinny zachować spójność z teoretycznymi założeniami, z którymi przystępuje się do badań”¹³. Wielu autorów „zaczęło twierdzić, że sfera wizualna ma kluczowe znaczenie dla procesu kulturowego konstruowania życia społecznego we współczesnych społeczeństwach Zachodu”¹⁴.

Barbara Maria Stanford wskazuje, że „tworzenie wiedzy naukowej o świecie na przełomie wieków w coraz większym stopniu opierało się na obrazach”¹⁵. Dopiero później pojawiła się przytaczana już koncepcja Jenksa, wskazująca, że dzięki wysokiej pozycji nauki i szacunku do niej w społeczeństwach zachodnich mogło pojawić się połączenie wiedzy z widzeniem. Wszechobecna wizualność wpływając na ludzkie zachowania, spowodowała wytworzenie się norm społecznych. Pierwszy raz owe normy scharakteryzował Guy Debord. Autor w swojej pracy przedstawia ludzkość, która uczestnicząc w codziennym wizualnym spektaklu, staje się *społeczeństwem spektaklu*¹⁶.

Idąc krok dalej, *społeczeństwo spektaklu* uzbrojone w odpowiednio wykorzystywane technologie, wykorzystuje i tworzy *maszynę widzenia*¹⁷. Dzięki tak interdyscyplinarnemu podejściu do pojęcia wizualności, w szczególności w naukach humanistycznych, możliwe było stworzenie terminu *kultura wizualna*. Występują tutaj pewne niuanse definicyjne. Patrząc przez pryzmat socjologii wizualnej, kulturoznawstwa, psychologii mediów czy nauk dotyczących komunikowania się, termin ten „odnosi się [...] do ogromnej liczby sposobów,

¹¹ G. Rose, *op. cit.*, s. 17.

¹² *Ibidem*, s. 18.

¹³ *Ibidem*, s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 20.

¹⁵ *Ibidem*, s. 22.

¹⁶ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 51.

¹⁷ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, tłum. B. Kita, [W:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 67- 68.

dzięki którym to, co wizualne staje się częścią życia społecznego”¹⁸. Dochodzimy do wniosku, że otaczająca nas rzeczywistość wymusza *okulocentrycyzm*¹⁹, którego kluczowym założeniem jest wysoka ranga wszystkiego, co wizualne. Gwałtowny wzrost liczby dostępnych technologii przyczynił się do zbudowania odmiennej, technologicznej terminologii dotyczącej materiałów wizualnych. Dzięki temu ukształtował się wcześniej już wspomniany *reżim skopiczny*. Termin ten wywodzi się z języka greckiego od słowa *scopeo* i oznacza czynność ciągłej obserwacji. „Reżim skopiczny dąży do wyeliminowania [...] różnic – do uczynienia z wielu społecznych wizualności jednego właściwego widzenia, lub do ustanowienia ich hierarchii”²⁰. Oto prosty przykład opisujący taki stan rzeczy: „Widzieć to dzisiaj coś o wiele więcej niż wierzyć. Można kupić obraz własnego domu wykonany przez krążącego wokół Ziemi satelitę. Jeżeli zaś ta szczególna chwila nie wyszła na fotografii najlepiej, można ją poddać obróbce cyfrowej na komputerze”²¹. Z punktu widzenia organizacji informacji wizualnej zasadniczo nie chodzi tutaj o narzucenie sposobu opisywania treści wizualnych, a co za tym idzie o bezpośrednie wpływanie na ludzkie myślenie. Istotne jest stworzenie uporządkowanego systemu opisu zastanej rzeczywistości za pomocą instrumentarium metodologii nauk. Towarzyszący technologiom „wzrok ulega nieopanowanemu obżarstwu. Każda perspektywa spojrzenia ustępuje widokom w bezustannym ruchu”²². *Reżim skopiczny* stara się stworzyć uniwersalny system przypisywania tego, co widzimy, do konkretnych kategorii.

Reprezentatywnymi przykładami materiałów wizualnych są fotografie (zdjęcia, reprodukcje, obrazy), filmy, diagramy, mapy, wykresy itd. Różne podejścia badawcze, wypracowane przez konkretne dyscypliny naukowe, badają problem wizualności z odmiennych perspektyw. W niniejszej pracy punktem wyjścia do

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Widać w tym miejscu nawiązania do teorii postrzegania, widzenia i patrzenia człowieka; w szczególności powiązania z badaniami okulograficznymi, które śledząc ruch gałek ocznych, są w stanie wykazać najważniejsze punkty skupienia uwagi na fragmentach obrazu.

²⁰ H. Foster, *Vision and Visuality*, red. H. Foster, „The New Press”, New York 1988, s. 9 [online] [dostęp 11.02.2016]. Dostępny w WWW: http://monoskop.org/images/e/e0/Hal_Foster_Vision_and_Visualit%28Discussions_in_Contemporary_Culture%29_1988.pdf.

²¹ N. Mirzoeff, *What is visual culture?* [W:] *The visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London 1998 [online] [dostęp: 21.02.2017]. [Dostępny w WWW:] http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Mirzoeff-What_is_Visual_Culture.pdf, s. 1.

²² D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London 1991 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://monoskop.org/images/f/f3/Haraway_Donna_J_Simians_Cyborgs_and_Women_The_Reinvention_of_Nature.pdf, s. 189.

dalszych rozważań teoretycznych jest socjologia wizualna, która nakłoniła badaczy, „by wziąć do ręki aparat”²³. Jest to dyscyplina młoda, patrząc z perspektywy historii nauk humanistycznych, jej początki umiejscawia się w latach 60. XX wieku. Nauka ta próbuje w sposób przejrzysty definiować nie tylko to, jak wygląda obraz, ale też w jaki sposób patrzy na niego odbiorca (widz). Istotny jest wypracowany sposób patrzenia przez konkretnych widzów oraz odpowiedź na pytanie, kim oni są. Socjologia wizualna bazuje na schemacie sposobów widzenia. Jak twierdzi John Berger: „nigdy nie spoglądamy wyłącznie na jedną rzecz. Zawsze patrzymy na związek między rzeczami a nami samymi”²⁴. Patrząc szerzej na powyższy problem, warto zastanowić się nad relacjami pomiędzy socjologią wizualną a kulturą wizualną. Socjologia wizualna bada kulturę wizualną za pomocą wypracowanych przez siebie metod i technik badawczych. Podstawową metodą badań nad wizualnością jest jej krytyczny ogląd. W tego rodzaju badaniach rozważamy specyficzny odbiór materiałów wizualnych przez konkretnych odbiorców, z uwzględnieniem aspektu subiektywnej interpretacji. To, w jaki sposób czytamy obraz, bezpośrednio odnosi się zarówno do naszego stanu wiedzy, jak i światopoglądu, postaw życiowych, wyznawanej aksjologii, itd. Trzeba mieć na uwadze również odczytywanie tej relacji od drugiej strony, tzn. świadome dobieranie materiałów wizualnych pod typ publiczności. Dzieje się tak w szczególności w sferze reklamowej. Każda osoba, która zobaczy przekaz, nie będzie reagować nań tak samo, ale w określonych warunkach podobnie.

Obraz jako wytwór sfery wizualnej potrafi *działać*, czyli wywoływać konkretne stany emocjonalne, wpływać na ludzkie zachowania, uzupełniać pewną opowieść, staje się nośnikiem przeszłości. Jak pisze Christopher Pinney, istotne „jest nie to, jak obrazy <<wyglądają>>, lecz to, co potrafią <<zrobić>>”²⁵. Dlatego ważne jest, by przy interpretacji, a więc poszukiwaniu znaczeń na płaszczyźnie semiotycznej, nie ograniczać się tylko do tego, co widzimy, ale też zwrócić uwagę na to, jak widzimy, jak rozumiemy, jak czujemy. Bardzo często zmysł wzroku bywa dominujący w odbiorze świata. To, co wizualne może być atrakcyjne, przyjemne i pomocne w badaniu bądź uzupełnianiu o tę wartość dodaną innego rodzaju przekazów, np. tekstów pisanych czy sieciowego hipertekstu. Materiał wizualny „ma moc sprawczą”, tzn. silnie wpływa na dalsze relacje z obiektem, na który patrzymy, przez wzbudzenie zarówno pozytywnych, jak

²³ G. Rose, *op. cit.*, s. 25.

²⁴ J. Berger, *op. cit.*, s. 8 -9.

²⁵ C. Pinney, *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle*, London 2004, s. 8.

i negatywnych emocji czy przeżyć. To, co widzimy, łączy się z pojęciem multimodalności, oznaczającym, że przedstawienia wizualne zawsze znaczą „coś” w relacji z tym, co je otacza, włączając w to teksty pisane i inne obrazy.

Oprócz tego „co widzimy”, ważne jest „jak” widzimy, postrzegamy i interpretujemy. W tym przypadku istotne znaczenie ma kontekst wizualny wypracowany na podstawie wiedzy, a także oglądu podobnych bądź pokrewnych materiałów wizualnych. „Ważne jest więc, by bardzo uważnie przyglądać się obrazom”²⁶. Tutaj pomocny staje się szeroko rozumiany kontekst patrzenia, który charakteryzuje proces patrzenia. Kultura wizualna „to nie tyle pewien zestaw rzeczy – powieści i obrazów czy programów telewizyjnych i komiksów – ile proces, pewien zestaw praktyk. Przede wszystkim jest ona wytwarzaniem znaczeń i ich wymianą - „nadawaniem znaczenia i odbieraniem go. [...] Kultura zależy od jej uczestników, którzy interpretują i nadają znaczenia temu, co ich otacza, nadając w ten sposób sens światu”²⁷.

W krytycznej analizie wizualności zasadnicze są trzy podstawowe podejścia, które charakteryzuje Rose. Odbiorca musi poważnie „pochodzić do obrazu, rozważać uwarunkowania społeczne i oddziaływania obiektów wizualnych, a także brać pod uwagę sposób patrzenia na obrazy”²⁸. W pierwszym etapie kluczowe jest skupienie podczas patrzenia na obraz. Ważne jest określenie kontekstu, w jakim to przedstawienie wizualne funkcjonuje. Drugim etapem jest interpretacja uwarunkowana praktykami społecznymi i kulturalnymi funkcjonującymi w danych społecznościach. Zagadnienie to wiąże się bezpośrednio z uwzględnieniem kodów kulturowych opisujących rzeczywistość. Jest subiektywne i zależy od cech indywidualnych obserwatora. Trzeci krok w odczytaniu obrazu dotyczy praktyki patrzenia na materiały wizualne (pewnego nawyku patrzenia) i sposobu znajdowania tego, co najważniejsze w obrębie warstwy wizualnej.

Jak wskazuje Rose, „sposoby widzenia są zmienne historycznie, geograficznie, kulturowo społecznie”²⁹. Uzupełnieniem tego rozróżnienia jest punkt widzenia, który jest trudny do zdefiniowania. Narzędzia metodologiczne używane w krytycznej analizie obrazów dotyczą trzech podstawowych obszarów rozumienia obrazu. Są to kolejno: wytwarzanie, sam obraz oraz obszar odbioru obrazu przez publiczność. W obrębie wymienionych obszarów wyróżniamy aspekty nazywane modalnościami. Według Rose są to trzy modalności:

²⁶ G. Rose, *op. cit.*, s. 31.

²⁷ S. Hall, *op. cit.*, s. 2. [tłum. własne].

²⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 32.

²⁹ *Ibidem*, s. 32.

technologiczna, kompozycyjna i społeczna. Modalność technologiczna determinowana jest przez „aparat przeznaczony do tego, by nań patrzono, albo żeby wzmocnić naturalne widzenie, od obrazów olejnych po telewizję i Internet”³⁰. Przy czym nie chodzi tutaj o aparat w wyobrażeniu *sensu stricto* urządzenia rejestrującego obraz, lecz o medium, środek przekazu. Modalność kompozycyjna odnosi się do właściwości materialnych obiektu wizualnego. Korzysta z narzędzi wypracowanych przez teorię widzenia, historię sztuki i teorię fotografii. „Rozkłada” obraz na warstwy (czynniki pierwsze), począwszy od formy, treści, kolorów, perspektywy po organizację przestrzenną obiektów składowych. Ostatnią z wymienionych jest modalność społeczna, określająca wpływ stosunków gospodarczych, społecznych i politycznych na odbieranie oraz używanie obrazu, czyli tego „co się z nim robi”. Trzeba mieć na uwadze, że wszelkie przedstawienia wizualne zostały przez kogoś wykonane w określonych okolicznościach i z jakimś zamiarem, bez względu na technologię, sposób prezentacji czy materiał, na którym zostało utrwalone przedstawienie. W obecnej rzeczywistości technologia cyfrowa determinuje formę, znaczenie i sposób oddziaływania obrazu. W dobie lawinowego przyrostu fotografii cyfrowych w sieci coraz trudniej mówić o niepowtarzalności fotografii w wymiarze technicznym, w myśl potocznego stwierdzenia, „że wszystko już sfotografowano”. Jak zauważa Berger, współczesna technologia zabiera „zdolności do oddawania materialności, namacalności przedmiotów, tekstury, połysku, trwałości tego, co przedstawione. To, co rzeczywiste zostaje zdefiniowane jako coś, co można wziąć do rąk”³¹.

Podobne rozważania pojawiły się swego czasu w dywagacjach nad formą materialną książki i sprowadzały się do wytyczenia granicy, „co” jest, a „co już nie jest” książką³². Przedstawienie wizualne utrwalone na nośniku, który można dotknąć, obrócić, obejrzeć, przykładowo papierowa odbitka fotograficzna, ma inny wpływ na przekaz i jego odczytanie przez odbiorcę. Fotografia, a w zasadzie jeden z jej rodzajów – fotografia reportażowa – jest zdeterminowana technologicznie. Najważniejszy jest tutaj moment zrobienia zdjęcia, bo ani

³⁰ N. Mirzoeff, *What is visual culture...*, s. 1.

³¹ J. Berger, *op. cit.*, s. 88.

³² Materialna forma książki określana jest mianem *książkowości*. W przypadku namacalnej warstwy dokumentu fotograficznego jakim jest jej wydrukowana wersja, nazywana wcześniej stykówką, odbitką bądź po prostu zdjęciem na papierze nie doczekała się określenia o podobnym znaczeniu. Za: S. D. Kotuła, *Książkowość jako propozycja terminologiczna i poznawczo-badawcza dla bibliologii*, [W:] *Książka i biblioteka w procesie komunikacji społecznej*, red. R. Aleksandrowicz, H. Rusińska-Giertych, Wrocław 2015, s. 125-137; *Komunikacja bibliologiczna wobec World Wide Web*, Lublin 2013, s. 62-64.

wcześniej, ani później dana sytuacja nie mogłaby być już taka sama, choć należy pamiętać, że pierwsze fotografie nie mogły być wykonywane spontanicznie. Fotograf rzemieślnik musiał posiadać odpowiednie umiejętności, które pozwalały mu na zarejestrowanie, utrwalenie i wywołanie obrazu fotograficznego na nośniku. Fotografowana scena musiała być statyczna, bohaterowie nie mogli się poruszać. Dlatego w literaturze pojawiło się określenie *fotografia duchów*, dotyczące techniki robienia zdjęć zatłoczonych ulic miasta paradoksalnie bez ludzi (*wymarłe miasta*). Pierwsze, niedoskonałe próby fotograficzne nie pozwalały rejestrować poruszających się postaci. Proces fotografowania i tworzenia obrazu na materiale światłoczułym wymagał kilku minut obserwacji sceny przez aparat fotograficzny. Sytuacja zmieniła się wraz z postępem technik fotograficznych. Na materiale światłoczułym został zarejestrowany ruch postaci, choć nie one same, kiedy to fotografowanie stało się popularne, masowe i łatwo dostępne. (Na marginesie można wspomnieć, że lekkość i poręczność urządzeń rejestrujących obraz przyczyniły się do rozwoju reportażu, jaki znamy obecnie).

Fotografia ma za zadanie uchwycić to, co nieuchwytnie, skupiać się na postrzeganiu „jako wiarygodnym narzędziu zwykłej obserwacji [z uwzględnieniem] wymazania specyficznych cech obecności fotografa, który ma jedynie trzymać aparat i szybko zareagować w odpowiedniej chwili”³³. Jednak „oderwanie” intencji wykonania zdjęcia od jego autora wydaje się problematyczne, bowiem to właśnie fotografujący (ten, który robi zdjęcie) zazwyczaj ma pewien ukryty zamiar przekazania treści odbiorcy. Proces ten może odbywać się w sposób jawny bądź utajony. Przykładem jawnego przekazywania swojego toku myślenia i postrzegania jest użycie trzeciej modalności, za pomocą której autor ma wpływ na komponowanie zdjęcia. To od jego intencji zależy, co zostanie pokazane na planie głównym, co na planach pobocznych, co zostanie ukryte, a co zaakcentowane. Pokazanie czegoś w centrum kadru składającego się na obraz może dać jasny przekaz (sygnał) do dalszej interpretacji. Może też sprowokować odbiorcę do rozbudowanej analizy wychodzącej poza „ramy zdjęcia”. Z drugiej zaś strony, technikę utajonego przekazu stosuje się, np. w fotografii szpiegowskiej, czyli takiej, która ma być nieoczywistym nośnikiem informacji, ogniwem komunikacji, polem zapisywania, a więc zarówno kodowania, jaki dekodowania przekazów informacyjnych.

Część adeptów nowo powstałej techniki fotografii widziała w niej tylko

³³ G. Rose, *op. cit.*, s. 39.

możliwość rejestracji i utrwalania wyglądu fotografowanych przedmiotów czy obiektów. Z kolei inni dostrzegali w niej pierwiastek magiczny, coś nieoczywistego, bardziej w wymiarze artystycznym niż rzemieślniczym. Rozwinięciem rozumienia drugiej modalności dotyczącej kompozycji jest wprowadzenie zasady gatunku, do którego ma należeć konkretny wizerunek. „Gatunek stanowi sposób klasyfikowania przedstawień wizualnych i dzielenia ich na pewne grupy. Obrazy należące do tego samego gatunku mają pewne cechy wspólne. Z gatunkiem związany jest specyficzny zestaw znaczących przedstawień przedmiotów i miejsc”³⁴. Niezbędna wiedza interpretatora determinuje to, jaki gatunek jest przypisywany do konkretnej fotografii. „Zdjęcie, które nas [...] zajmuje, wpisuje się w określony gatunek, wykazując jednocześnie związki z innymi, a wiedza o tym pozwala nam zrozumieć rozmaite aspekty tego obfitującego w znaczenia dokumentu wizualnego”³⁵. Kazimierz Wolny-Zmorzyński wyróżnił fotografię dokumentalną i jej młodszą siostrę - fotografię dziennikarską. Możemy wyróżnić podstawowe podgatunki powiązane z późniejszym jej wykorzystaniem: informacyjnym (fotografia prasowa, portret, zdjęcie okładowe fotokronika) i publicystycznym (infografia, fotofelieton, fotoesej, fotoreportaż, pictorial, fotomontaż)³⁶. Niezbędna wiedza interpretatora determinuje to, do jakiego gatunku zostanie przypisana konkretna fotografia.

Trzeci, ostatni rodzaj modalności uzupełnia dwa poprzednie o społeczny kontekst odbioru, określając, w jakich warunkach społecznych, politycznych, kulturowych, historycznych, itd. znajduje się odbiorca oglądający materiał wizualny. Można tutaj mówić o „czytaniu” fotografii na własny sposób, związany z naszą wiedzą, nastrojami, poglądami itp. Kontekst społeczny umożliwia „cytowanie czytanych obrazów” w innego rodzaju dokumentach, np. tekstowych czy wizualnych. W przestrzeni Internetu można spotkać wiele projektów fotograficznych ściśle związanych z pamięcią miejsca czy społecznościami w nim żyjącymi. Dobitnym przykładem takiego działania jest polski projekt „Fotoikony z historii Polski”, który *de facto* ma za zadanie określić fotograficznie, nas samych, Polaków. Nie są to zwykłe zdjęcia, lecz „kamienie milowe w fotografii” mówiące o przełomowych wydarzeniach z życia Polski i Polaków. Sami widzowie głosują na fotografie przełomowe, które według nich mówią bardzo wiele poprzez

³⁴ *Ibidem*, s. 36.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 54-59, 66-78, 82-98.

przedstawienie niezapomnianych sytuacji, czasu i wydarzeń. Analiza *fotoikon*³⁷ wymaga syntetycznej wiedzy o wydarzeniach historycznych, a także o realiach społeczno- gospodarczych minionych lat. Żyjący współcześnie bohaterowie zdjęć doskonale pamiętają wydarzenia, w których brali udział. Fotografia w tej sytuacji jest rodzajem pamiętnika wspomnień.

Odczytywanie tego typu obrazów wiąże się z wielowątkowością przekazu wizualnego. W potocznym określeniu, „spoglądać kątem oka” jest duża doza prawdy. To, w jaki sposób patrzymy, a w jaki spoglądamy, to dwie odrębne kwestie. Popularna sentencja „co autor miał na myśli” odzwierciedla tzw. „koncepcję autorską” Gillian Rose, „zgodnie z którą najważniejszym aspektem rozumienia przedstawień wizualnych jest to, co jego twórca chciał przekazać”³⁸. Wspomniana intencjonalność twórcy nie dotyczy tylko samego wytwarzania (robienia zdjęć). Wiąże się także z kontekstem, w którym to zdjęcie zostało wykonane oraz z jego odbiorem w powiązaniu z innymi pracami. Opowiadanie historii za pomocą zestawienia kilku bądź kilkunastu wyselekcjonowanych fotografii z danego, tematycznego zbioru jest całkowicie inaczej odczytywane niż odbiór pojedynczych scen. W istocie najważniejszym elementem tego schematu stają się odbiorcy, czyli publiczność. Informacje faktograficzne o autorze zdjęcia wnoszą wartość dodaną do interpretacji materiału wizualnego, ale niekiedy wprowadzają także w błąd, bowiem odbiorca może nie posiadać odpowiednich kompetencji wizualnych do odczytania przesłania. Problemem będzie również brak specjalistycznej wiedzy np. z historii sztuki, teorii koloru itp. Mimo to mamy do czynienia ze zjawiskiem, które Roland Barthes nazwał „śmiercią autora” na rzecz publiczności.

Aby bardziej zrozumieć kwestię odbiorczości obrazu, należy zaznajomić się z modalnością społeczną. Po części jest ona związana z praktykami społecznymi, które określają sposób widzenia obrazów w konkretnych miejscach. „Przedstawienia wizualne zawsze podlegają specyficznym praktykom społecznym, a różne praktyki łączy się często z odmiennymi rodzajami przedstawień w rozmaitych przestrzeniach. Kino, telewizor w salonie, czy płótno w galerii sztuki nowoczesnej nie skłaniają bynajmniej do takiego samego sposobu widzenia”³⁹. Na kwestie odbioru przedstawień wizualnych ma także wpływ tzw. mobilność

³⁷[...] fotoikona przedstawia wydarzenie lub osobę nie tylko rozpoznawalną, ale także taką, z którą ludzie jakoś się identyfikują. Źródło: J. Kinowska, *Fotoikony w Polsce. Poszukiwanie/głosowanie* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://culture.pl/pl/artykul/fotoikony-z-historii-polski>.

³⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 36.

³⁹ *Ibidem*, s. 44.

obrazów, ich wszechobecność, co jest charakterystyczne dla współczesnej kultury. „[Obrazy] pojawiają się w bardzo różnego rodzaju miejscach, w związku z czym – ze względu na właściwe tym miejscom sposoby oglądania – oddziaływanie wizualne tych obrazów zostaje zapośredniczone”⁴⁰.

Należy uściślić, że każdy obraz posiada określoną liczbę składowych formalnych, które wynikają z technologii związanych z jego wytworzeniem oraz z reprodukcji i ekspozycji mających wpływ na jego odbiór przez publiczność. Oprócz formalnych składowych w procesie interpretacji wizualnej istotne jest to, że „obraz może oddziaływać w sposób wykraczający poza ograniczenia wynikające z procesu wytwarzania i recepcji”⁴¹. Z perspektywy oddziaływania obrazu na odbiorcę najważniejszą modalnością są jego cechy wynikające ze struktury kompozycyjnej. Cechy, takie jak wieloplanowość, perspektywa, barwy, kontrasty, faktury pobudzają wyobraźnię odbiorcy. Dodatkowo istotne są cechy, które wynikają z relacji pomiędzy przedmiotami, bohaterami i obiektami przedstawionymi na obrazie. To, w jaki sposób są określone relacje pomiędzy przedmiotami, które są osadzone centralnie, mają większy rozmiar, czy to w jaki sposób przedstawieni bohaterowie patrzą na siebie, w jakiej są sytuacji, jak wygląda ułożenie ich ciał to wszystko uzupełnia aspekty kompozycyjne, dając możliwość szerszej interpretacji całości. W relacjach pomiędzy fotografią a jej odbiorcami ważna jest szczegółowa analiza struktury wizualnej i przestrzennej zdjęcia, w tym także ich wzajemnego oddziaływania.

Caroline Van Eck i Edward Winters, twierdzą, że „istotę doświadczenia wizualnego stanowią jego właściwości zmysłowe. [...] istnieje subiektywne <<odczucie>>, którego nie można wyeliminować z widzenia czegoś, a świadomość tego <<odczucia>> powinna w takim samym stopniu stanowić element rozumienia obrazów, jak interpretacja ich znaczenia, choć sami uważają pełne ujęcie go w słowa za niemożliwe”⁴². To rozróżnienie dotyczy „słabości” słów w interpretacji treści wizualnych. Autorzy pośrednio twierdzą, że nie jest możliwe wyczerpujące, uwzględniające wszystkie możliwe elementy, opisanie obrazu za pomocą tekstu, a w szczególności interpretacji „wychodzącej” poza ramy obrazu. Takie postępowanie dotyczy ściśle subiektywnego odbioru prezentowanego przez widza.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 40.

⁴² C. Van Eck, E. Winters, *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetic and Visual Culture* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/46/1/102.full.pdf> 2005, s. 4. [tłum. własne].

Cywilizacja, w której żyjemy, wyposażona w bardzo zaawansowane technologie, nie jest w stanie myśleć kategoriami obrazów. Jesteśmy nauczeni myśleć kontekstowo, linearnie, tekstowo, za pomocą słów, a nie wyobrażeniowo i obrazowo. Zdobywając wiedzę, uczymy się za pośrednictwem tradycyjnej edukacji na różnych etapach szkolnictwa. Komunikujemy się językiem naturalnym, wyposażonym w określone relacje semantyczne, kodem językowym, a nie obrazami. Jeśli przyjmujemy, że „obrazy mogą same działać, to nie zawsze chodzi o to, że wytwarzają one własne znaczenia, ale raczej, że robią ze swoją wizualnością coś tak wyjątkowego, że wykracza to poza samo znaczenie. Oddziaływanie to jest prawdopodobnie niewyraźne za pomocą słów”⁴³. Dookreśleniem tego stwierdzenia jest aspekt doświadczeń zmysłowych, które są nierozdzielnie zespolone z naturą widzenia. Ernst van Alphen twierdzi, że „sam obraz formułuje myśli, które w swych własnych kategoriach stają się dla nas zagadką, w związku z czym jest on <<nie tylko przedmiotem do oprawienia w ramy>>, ale działa sam jako rama dla myślenia kulturowego”⁴⁴.

Siła przekazu fotografii skłania do refleksyjności, daje możliwość interpretacji przez różnych odbiorców, w często odmienny sposób. W tym tkwi siła społeczności złożonych z takich odmiennie myślących obserwatorów. To z kolei w kolektywny sposób umożliwia wypracowanie „uśrednionego” opisu, w pewnym sensie obiektywnego. Jak pisze Rose, „można nie zgadzać się z interpretacją zdjęcia. Niezgoda ta należy do ostatniego z obszarów, na których tworzone są znaczenia i oddziaływanie obrazu, każdy bowiem należy do publiczności tej fotografii i wnosi własne sposoby widzenia oraz innego rodzaju wiedzę”⁴⁵. Proces, dzięki któremu znaczenia przedstawienia wizualnego ulegają renegotjacji, a nawet odrzuceniu przez konkretną publiczność w określonych warunkach określamy terminem *odbiorczości*. Termin ten ściśle dotyczy pojęcia *komponowania obrazu*: „formalny układ elementów obrazu będzie narzucał jego publiczności określony sposób odbioru. Analiza kompozycyjna obrazu, wykonana w sposób dokładny, jest bardzo ważna, ponieważ to ona oddziałuje na patrzącego widza. [...] Publiczność tworzy zatem własne interpretacje obrazu”⁴⁶.

⁴³ G. Rose, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁴E. van Alphen, *What History, Whose History, History to What Purpose?, Notions of History in Art History and Visual Culture Studies*. „Journal of Visual Culture” [online] [dostęp: 15.04.2016].

Dostępny w WWW:

<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1258095.files/Van%20Alphen%20on%20History%20and%20Art%20History.pdf>, s. 194 -195.

⁴⁵ G. Rose, *op. cit.*, s. 43.

⁴⁶ *Ibidem*.

Odmienne punkty widzenia dotyczą *technologicznego tworzenia znaczeń obrazu*. Według tej koncepcji to technologia użyta do wytworzenia obrazu pozwala go zaplanować i przewidzieć. Technologia determinuje sposób, w jaki patrzymy na obiekt wizualny, czasami wymaga to odpowiedniego urządzenia czy oprogramowania. Bardzo prostym przykładem jest tu obraz wyświetlany na ekranie monitora komputerowego, tabletu, smartfona czy telewizora. Bez urządzenia cyfrowej technologii kodowania informacji za pomocą pikseli nie byłibyśmy w stanie „zobaczyć” obrazu. Sam proces patrzenia jest powiązany z dekodowaniem cyfrowego przekazu. „Na pewnym poziomie są to kwestie technologiczne związane [...] z kolorem, rozmiarem i fakturą obrazu”⁴⁷. Trzeba mieć na uwadze, że te „cyfrowe” reprezentacje są oderwane od fizycznych, analogowych nośników, dla przykładu nie mają „namacalnej” formy papierowego zdjęcia. Problematykę materialności i obcowania z dziełem wizualnym w jej fizycznym aspekcie doskonale ilustruje Rose, pisząc: „Czym innym jest przeglądanie w domu książki o renesansowych ołtarzach, a czym innym patrzenie na taki ołtarz w kościele”⁴⁸.

Wpływ modalności społecznej na publiczność wspiera się na dwóch aspektach odbiorczości: społecznych praktykach prezentowania obrazu (miejsce, sytuacja, kontekst) oraz społecznie uwarunkowanej tożsamości widzów. Przedstawione jest tutaj ukryte przesłanie dotyczące dostępności do wytworów wizualnych. W dobie Web 2.0, Internetu rzeczy⁴⁹, dostępność przedstawień wizualnych jest bezdyskusyjnie prosta. Inaczej rozumiemy ową dostępność w kontekście fizycznie realnie istniejących obiektów. Cytując za Pierre'em Bourdieu i Alainem Darbelem, „dzieła sztuki jako dobra symboliczne, istnieją jedynie dla tych, którzy dysponują środkami pozwalającymi na ich zawłaszczenie, czyli ich odkodowywanie”⁵⁰. Aby zrozumieć obraz, trzeba odkodować jego znaczenia, styl i przesłanie. Skuteczność, poprawność i efektywność odbioru przedstawień

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ „Internet przedmiotów, Internet rzeczy (*ang. Internet of Things, IoT*) zakłada połączenie w sieć niemalże wszystkich rodzajów urządzeń. Za tym pojęciem kryje się wizja przyszłego świata, w którym cyfrowe i fizyczne urządzenia czy przedmioty codziennego użytku, są połączone odpowiednią infrastrukturą, w celu dostarczenia całej gamy nowych aplikacji i usług”. Źródło: A. Brachman, *Internet przedmiotów* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://obserwatoriumict.pl/site/assets/files/1059/internet_of_things.pdf, s. 5.

⁵⁰ P. Bourdieu, A. Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Cambridge 1991 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286630902946720?journalCode=gcul20#.VOEombCG93Z>, s. 39 [tłum. własne].

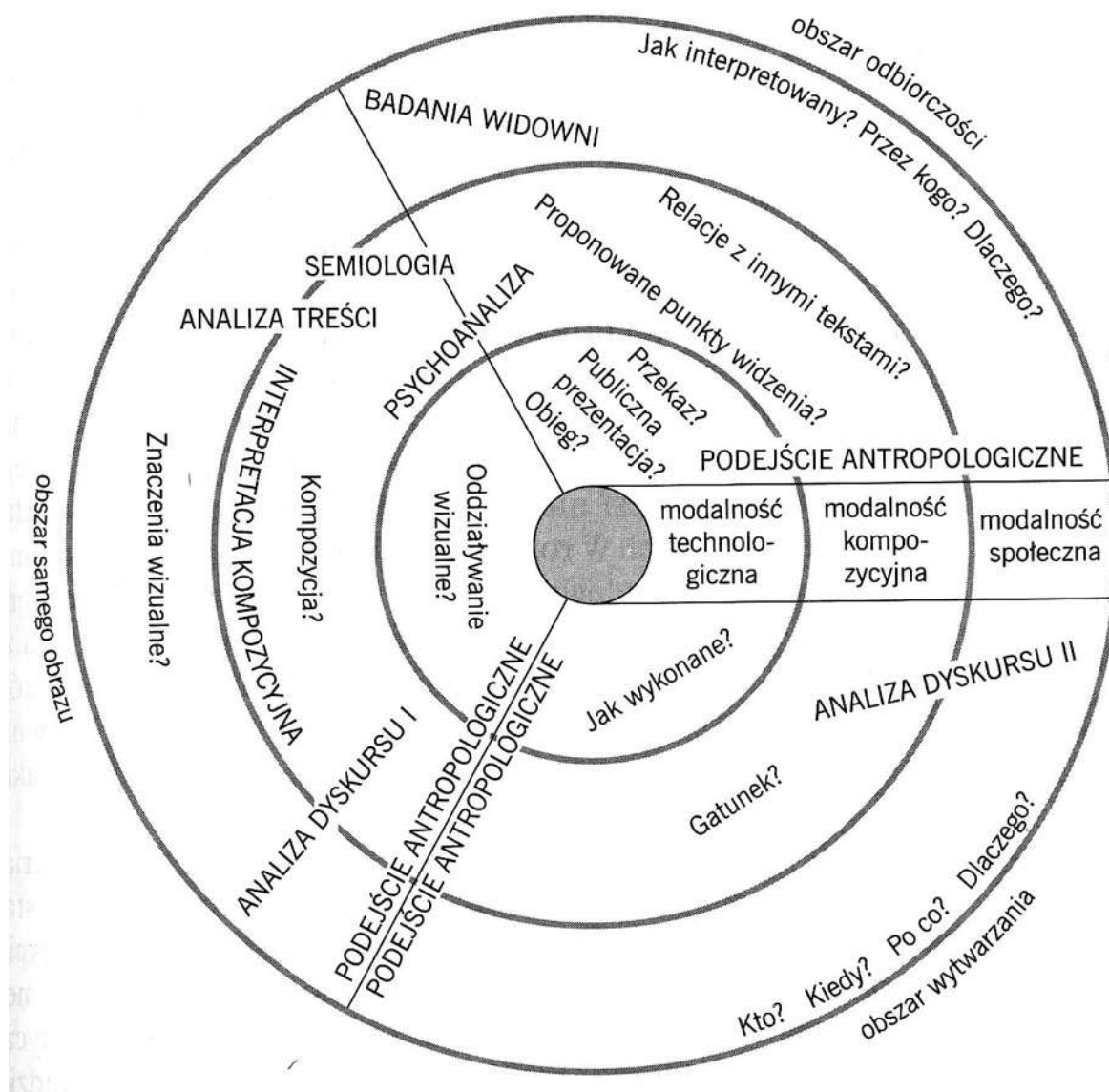
wizualnych przez publiczność, określane mianem *repcji obrazu*, są przedmiotem badań jakościowych. Przykładem może tu być koncepcja Charlesa Goodwina, który uzyskał za pomocą „etnometologii obraz o bardzo dużej rozdzielczości, ukazujący jak ludzie w codziennych interakcjach bardzo sprawnie strukturyzują swoje patrzenie”⁵¹. Wiele przedstawień wizualnych może być badanych z użyciem różnych metod. Jedna metoda nie wyklucza drugiej, a przeciwnie uzupełnia ją. Jak pisze Rose, „żadna metoda nie funkcjonuje w izolacji – jest uzależniona od sposobu, w jaki rozumie się tworzenie znaczeń. Wszystkie metody wymagają bowiem pewnej znajomości kontekstu obrazów”⁵².

Kolejnym etapem jest zbadanie, czy mamy do czynienia z materiałem wizualnym, który jest kopią, oryginałem czy reprodukcją. Jaka jest jego postać materialna, tradycyjna (na nośniku analogowym) czy cyfrowa? Dodatkowo należy szukać opisów tekstowych charakteryzujących wybrany materiał wizualny. W tego rodzaju notatkach są zawarte istotne informacje dotyczące pochodzenia obrazu, jego powieżeń, reprodukcji, fizycznego rozmiaru (formatu, proporcji boków), zakładu wykonującego fotografię, autora (autorów), miejsca wykonania. Często takie informacje znajdują się na odwrocie fotografii. Uzupełnieniem może być opis - nazwę go *rozszerzającym*- dotyczący interpretacji przedstawień wizualnych w tym obrazie, identyfikujący bohaterów, sytuację, miejsce i czas sfotografowanej sceny. „Tekst wokół obrazu może w znaczący sposób wpływać na jego interpretację”. Istotne będzie także wykazanie relacji „między tekstem a materiałem wizualnym, którego badania dotyczą”⁵³. Z jednej strony, forma przedstawienia wizualnego może wzbogacać tekst, natomiast z drugiej strony, to tekst wzbogaca obraz. Ta tekstowa wartość dodana niekiedy może być myląca i sprzeczna z tym, co widzimy. Połączenie tekstu z obrazem tworzy specyficzny gatunek wyrazu literacko - obrazowego, jakim jest fotoesej.

⁵¹C. H.. Godwin, *Practices of seeing visual analysis: an Ethnomethodological Approach*, [W] T. V. Leeuwen, C. Jewitt, *The Handbook of Visual Analysis* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://srmo.sagepub.com/view/the-handbook-of-visual-analysis/SAGE.xml>, s. 50.

⁵² *Ibidem*, s. 53.

⁵³ *Ibidem*, s. 55.



Il. 1. Krytyczna analiza materiałów wizualnych. Obszary modalności i metody interpretacji wizualnych.
Źródło: G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*,
Warszawa 2010, s. 51.

Trudno rozstrzygnąć, co ma większą wartość merytoryczną i emocjonalną: słowo (tekst) czy obraz. W starym chińskim porzekadle „Jeden obraz wart jest więcej niż tysiąc słów”⁵⁴ kryją się dwie prawdy. Po pierwsze, siła oddziaływania fotografii (obrazu) na odbiorcę jest bardzo duża. Po drugie, parafrazując: tysiąc słów nie jest w stanie opisać jednego obrazu. Czy możemy mówić o zamkniętym zbiorze słów, za pomocą których możemy opisać jakiś obraz wizualny? Czy to słownictwo można ubrać w ramy znaczeniowe, kategoryzacyjne? Czy słowo można postawić na równi z obrazem (i odwrotnie)? Jak potężny

⁵⁴ Przysłowie chińskie.

znaczeniowo jest obraz⁵⁵?

Ostatnim etapem interpretacji materiałów wizualnych jest zastanowienie się, co dalej z nimi można robić (zrobić). W jakim celu analizować fotografie czy zespoły fotografii, reprodukcje obrazów, skoro nie będzie można ich odszukać? W dobie cyfryzacji można zadbać o zdigitalizowanie tych dokumentów, umieszczenie ich w repozytorium cyfrowym bądź bibliotece cyfrowej z dodaniem odpowiednich metadanych. Kolejnym krokiem będzie stworzenie opisu i interpretacji do konkretnego obrazu. Następnie opracowanie wyszukiwarki, która za pomocą metadanych tekstowych wyszuka obiekty wizualne. Otwartą kwestią pozostają natomiast prawa autorskie, w tym majątkowe do analizowanych zbiorów. Czy można je udostępniać? Jeśli tak, to na jakich zasadach (licencjach) i komu, w sposób płatny czy bezpłatny?

Analiza kompozycyjna

Norman Bryson twierdzi, że „potęga obrazu jest w nim samym, w tysiącach spojrzeń, które jego powierzchnia przykuwa w wynikającym z nich zwrocie, przesunięciu, zmianie biegu strumienia dyskursu”⁵⁶. Fotografie, tak jak i inne przedstawienia wizualne, przykuwają spojrzenia widzów, a dzięki temu, jak wyglądają i co pokazują, wpływają na ich interpretację. Analizując złożoność fotografii, pojawia się pytanie o możliwości jej opisu słownego. Z pomocą przychodzi

tu analiza kompozycyjna.

Metoda interpretacji kompozycyjnej opiera się na postrzeganiu i tzw. znawstwie. Jak pisała Irit Rogoff, owo znawstwo (inaczej tzw. *bonne oko*) „[polega] na sposobie patrzenia na obraz, który nie jest metodologicznie jasno określony, a mimo to owocuje specyficznym opisem obrazu”⁵⁷. W żargonie fotograficznym *bonne oko* jest synonimem dobrego zdjęcia, czyli takiego obrazu fotograficznego, który jest poprawny technicznie i pokazuje jakąś sytuację, przedstawienie w sposób świadomy i zrozumiały dla odbiorcy. Dobre zdjęcie może zrobić ktoś, kto nie ma wiedzy i kompetencji fotograficznych. Może zrobić je przez przypadek,

⁵⁵ Na przykład badacz fotoesejów John Berger w publikacji *Sposoby widzenia* zamieszcza tylko i wyłącznie prace złożone z obrazów.

⁵⁶ N. Bryson, *Semiology and visual interpretation*, [W:] *Visual Theory: Painting and Interpretation*, red. K. Moxey, Cambridge 1991, s. 71.

⁵⁷ I. Rogoff, *Studying visual culture*, London 1998 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Rogoff-StudyingVisualCulture.pdf>, s. 17.

w nieoczekiwanym miejscu i porze nawet telefonem komórkowym. *Dobre oko* jest także pomocne do określenia jakości obrazu w odpowiednim kontekście jego wytwarzania.

Odpowiedź na fundamentalne pytanie, czym jest obraz, jest niejednoznaczna. Pomocna w *czytaniu obrazów* może być interpretacja przejęta z historii sztuki, a wywodząca się z interpretacji obrazów malarskich, dzieł sztuki. Jak czytamy za Gillian Rose: „interpretacja kompozycyjna jest bardzo szczegółowym sposobem patrzenia na obrazy”⁵⁸. Używając metody kompozycyjnej, niejako rozbijamy obraz na warstwy, kolejno analizowane elementy. Podejście to jest także schematyczne, bo suma wszystkich rozdzielonych elementów tworzy całość obrazu.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań będzie próba zdefiniowania treści obrazu. Tutaj ważne jest to, co zostało przedstawione i w jaki sposób zostało pokazane. Mary Acton, idąc śladem Gillian Rose, wypracowała specjalną metodę odkodowywania przedstawień ikonograficznych za pomocą „skonwencjonalizowanych symboli wizualnych, do przedstawiania tego rodzaju tematów. Warto więc poświęcić czas na zastanowienie się, co ukazuje obraz”⁵⁹. Po wstępnej analizie treściowej należy przeanalizować rodzaj i intensywność kolorów występujących w obrazie. Będą to kolejno nasycenie, barwa i jego odcień. Badając kolor, można dużo się dowiedzieć o stosunku artysty do własnej twórczości. Niekiedy zastanawiamy się, dlaczego konkretna fotografia w tonacji czarno-białej bardziej przykuwa uwagę niż to samo zdjęcie w wersji kolorowej. W zależności od przedstawianej sytuacji i kontekstu, kolor może mieć wartość dominującą, rozpraszać widza albo też wpływać na emocjonalnie pozytywny odbiór fotografii. Zgodnie z teoretycznym podziałem składowych koloru według Joshuy Yaulora wyróżniamy:

- Wartość, która „odnosi się do tego, czy kolor jest jasny czy ciemny. Jeżeli jest on bliższy bieli, [to] ma wysoką wartość”⁶⁰. Kolory ciemne (brązy, szarości i czernie) na ilustracjach mają niską wartość.
- Nasycenie, które określa czystość koloru „w stosunku do postaci, jaką ma on w widmie tęczy. Nasycenie jest więc mocne, jeśli kolor ma żywy odcień,

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 63.

a słabe, jeżeli jest niemal neutralny”⁶¹.

- Barwę, która przedstawia „rzeczywiste kolory” na obrazie. Ważna jest także barwa dominująca, określająca charakter odbioru obrazu. Za pomocą ciepłych bądź zimnych barw można niektóre elementy podkreślić lub pominąć w kompozycji. Wszystko zależy od wizji i tematu prezentowanego obrazu. Pojęcie określonego charakteru barw przekłada się na kwestię ich połączenia w sposób harmonijny. Historycy sztuki rozwodzą się nad tym, w jaki sposób jedne barwy przechodzą w drugie, czy dzieje się to w sposób płynny, czy skokowy (dynamiczny). Gunther Kress i Theo van Leeuwen wnioskuje, że „połączenie barwy, wartości i nasycenia wpływa na poczucie realizmu obrazów u widzów. [...] Jeżeli kolory wyglądają tak samo, jak na kolorowej fotografii tego samego obiektu, wzrasta poczucie realizmu obrazu”⁶². Kolor, oprócz wywoływania określonych emocji i skojarzeń, w połączeniu z zastosowaniem odpowiedniej perspektywy daje poczucie przestrzeni (odległości). Bardzo często kolor połączony z perspektywą powietrzną daje złudzenie lekkości i trójwymiarowości.

Uzupełnieniem teorii koloru jest odpowiednie zastosowanie właściwej perspektywy. W rozumieniu tego zagadnienia istotne są dwa podstawowe czynniki: organizacja wewnętrznej przestrzeni obrazu i narzucona przez autora pozycja widza. Czynniki te wpływają bezpośrednio na odczytanie organizacji przestrzennej obrazu. Elementem znacznie upraszczającym określenie rodzaju perspektywy w konkretnym przedstawieniu wizualnym jest obserwacja złożoności linii w obrazie fotograficznym. W *dobrej* kompozycji zdjęcia linie, które na nim występują, zbiegają się w określonym punkcie na horyzoncie. Sposób owego schodzenia się tych linii jest określany mianem *perspektywy geometrycznej*. Oprócz tzw. *linii prowadzących* na zdjęciu występuje szereg *linii pomocniczych*, które określają powtarzalność (rytm) występujących na nim obiektów. „Spójrzmy zatem na bryły w obrazie. Jak mają się one do siebie? Jak wyglądają linie opisujące bryły i czy się ze sobą łączą? W jakim kierunku biegną? Czy to płynne linie faliste, czy

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, New York 1996 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://pl.scribd.com/doc/140818485/Gunther-Kress-Theo-Van-Leeuwen-Reading-Images-the-Grammar-of-Visual-Design-1996-2006#scribd>, s. 163 - 165.

poszarpane fragmenty linii prostych? Czy mają jakiś rytm?”⁶³. Odpowiedź na tak postawione pytania znacznie przyspiesza wyodrębnienie kluczowych elementów (struktur) w obrazie. Dzięki temu możemy określić, czy mamy obraz dynamiczny, czy statyczny. Dynamizm przedstawionej sceny określają właśnie linie prowadzące do linii horyzontu po skosie. Kolejnym elementem, na który należy zwrócić uwagę, jest organizacja przestrzeni. Umieszczenie brył, bohaterów, elementów sceny i zachodzące określone relacje odległości między nimi. Zależność tę trzeba ujmować w „kategoriach [trójwymiarowości] szerokości, głębi, odstępów [...] czy przestrzeń jest prosta, czy złożona?”⁶⁴.

Perspektywa geometryczna dotyczy fizjologii ludzkiego widzenia, a ściślej geometrii widzenia. „Oko jest centralnym punktem tej geometrii. [...] wiele systemów zakłada, że widz jest jednym punktem. Oko zawsze znajduje się na poziomie linii horyzontu obrazu. Jest to zarazem poziom, na którym linie zbiegają się w miejscu zwanym znikającym punktem”⁶⁵. Świadome manipulowanie perspektywą wpływa na linię wzroku (sposób patrzenia) widza. Tego rodzaju zabiegi powodują zmianę punktu widzenia, umożliwiają bowiem patrzenie zarówno z perspektywy żaby, jak i ptaka. Przykładem świadomego używania perspektywy będzie fotografowanie rzeczywistości z poziomu patrzenia małego dziecka czy zwierzęcia. Efekt interpretacyjny będzie tu dotyczył przerysowania przedstawień przedmiotów i obiektów. Świat *przerasta, przytłacza* widza. Z drugiej strony, to właśnie od dołu fotografowano przywódców. Fotografia propagandowa pokazywała wielkie osobistości w przerysowanej perspektywie. Potęga i siła to skojarzenia, które narzucają się podczas oglądania zdjęć przedstawiających przywódców nazistowskich Niemiec czy Związku Radzieckiego. „Perspektywa dostarcza więc środków umożliwiających przedstawienie przestrzeni trójwymiarowej na dwuwymiarowej powierzchni”⁶⁶. Sposób umiejscowienia elementów wewnętrznych jest celowy po to, by wymóc sposób patrzenia widza z zewnątrz. Michael Ann Hollegly nazywa taki zabieg logiką figuracji. Umieszczenie widza w określony sposób „okazuje się najważniejsze z perspektywy oddziaływania obrazu i jego skutków”⁶⁷. Cytowani wcześniej Kress i van Leeuwen kontynuują rozważania wpływu organizacji przestrzennej obrazu na pozycję widza. Wprowadzają pojęcie *kąta widzenia*, pod jakim widz patrzy na to, co

⁶³ G. Rose, *op. cit.*, s. 64.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 65.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 67.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 68.

jest przedstawiane. Przede wszystkim „chodzi o odbiór obrazu: ujęcia frontalne wciągają widza bardziej niż ujęcia pod kątem”.

Kolejnym problemem, którym zajmują się badacze, jest kwestia usytuowania widza względem obrazu. Jeżeli „perspektywa obrazu umieszcza widza tak, że patrzy z góry, to daje mu [...] pewien rodzaj władzy nad tematem przedstawienia; jeżeli natomiast widz patrzy do góry, sugeruje to w pewien sposób jego niższą pozycję w stosunku do tematu. Jeżeli zaś jego spojrzenie znajduje się na tym samym poziomie co temat przedstawienia – mamy do czynienia z relacją równości między widzem a tym, co przedstawione”⁶⁸. Idąc tym tokiem myślenia, sylwetki ludzi na fotografiach ukazane w zbliżeniu „stwarzają relację zażyłości między osobą przedstawianą a widzem”⁶⁹. Mieke Bal dużo uwagi poświęca przestrzennej organizacji obrazu, która pośrednio koresponduje z jego wewnętrzną *organizacją wizualną*. Dotyczy ona spojrzeń i perspektyw, jakie przybiera uwaga widza podczas obcowania z materiałem wizualnym. „Każdy obraz ma pewne spektrum widzów, do którego należą jego adresaci, widzowie ukryci oraz przedstawieni. Każda z tych grup skupia spojrzenie na czymś innym, patrzy we właściwy sobie sposób”⁷⁰. Sposoby patrzenia są pomocne w określeniu kto, co i jak widzi, a także na co zwraca szczególną uwagę. Dzięki temu możliwe jest określenie, *co i w jaki sposób* przyciąga nasz wzrok, co jest atrakcyjne wizualnie, a co nie.

Zatem w jaki sposób „czytamy obrazy”? Kolor nie istnieje bez światła. To właśnie dzięki światłu postrzegamy przestrzeń i kolor. W fotografii rozróżnianie cieni własnych obiektów uzupełnionych o barwę nazywamy światłocieniem. Najbardziej podstawowym źródłem światła jest światło dzienne, naturalne, słoneczne. W typologii rozumienia czym jest światło, można wskazać inne źródła światła, które uzupełniają kompozycyjnie strukturę obrazu. Przykładami światła uzupełniających fotografowaną scenę (kadr) są świece, źródła światła elektrycznego i błyskowego. W całościowym oglądzie sceny duże znaczenie ma barwa światła – jego ciepłota, koloryt.

Wartością dodaną do przedstawienia wizualnego wyrażonego za pomocą barw, perspektywy, światła i punktu widzenia jest tzw. zawartość ekspresyjna. Mowa tutaj o „nieuchwytnym aspekcie omawianego przez nas podejścia do obrazów. Jest on kluczowy dla tego sposobu interpretacji. To odwoływanie się do

⁶⁸ G. Kress, T. van Leeuwen, *op. cit.*, s. 146 -148.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 130-135.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 121-123.

<<odczuć>>, które budzi obraz [...] jako połączone oddziaływanie tematu obrazu i jego formy wizualnej”⁷¹. Otwarte pozostaje pytanie o moc oddziaływania obrazu na widza. Dlaczego w pewne fotografie wpatrujemy się długo i uważnie? Niektóre z nich mają charakter osobisty, emocjonalny i wiążą się z nimi określone wspomnienia czy historie. Zgadzam się z Gillian Rose, która twierdzi, że „estetyczna wartość dzieła jest uzależniona od panujących warunków kulturowych”⁷².

Analiza treści

Analiza treści obrazu to opowiadanie o tym, *co widzimy*, a dokładniej co wydaje nam się, że widzimy. Rozważania dotyczące tej analizy odnoszą się do rzeczony wcześniej subiektywności i emocjonalności, towarzyszącej procesowi opisywania przedstawień wizualnych. Pierwotnie analiza treści miała za zadanie opisać to, co nie zostało opisane a pokazane (przedstawione). W przeciwieństwie do specjalistycznej analizy kompozycyjnej, gdzie badacz musi wykazać się wiedzą specjalistyczną, a także posiadaniem *dobrego oka*, analiza treści wypracowała zasady metodologiczne. Analiza kompozycyjna w porównaniu z tekstową nadal pozostaje rozmyta (nieostra). Z kolei „analiza treści [...] to technika badawcza pozwalająca wyciągnąć na podstawie danych powtarzalne i trafne wnioski dotyczące ich kontekstu”⁷³. W odniesieniu do tekstów, także w kodach wizualnych, „analiza treści to metoda pozwalająca zrozumieć symboliczne cechy tekstu, rozumiane jako sposób, w jaki elementy tekstu odnoszą się do szerszego kontekstu kulturowego, którego część stanowią”⁷⁴. Nie istnieje określony zestaw słów opisujący w jakikolwiek sposób to, co widzimy. Każdy sam w odmienny sposób opisuje otaczający go świat. Inaczej zrobi to teoretyk, a inaczej praktyk, inaczej specjalista, a inaczej amator. „Choć na pierwszy rzut oka sprowadzanie bogactwa treści jakiegokolwiek fotografii do niewielkiej liczby kodów może wydawać się bezcelowe, to należy pamiętać, że analiza ilościowa nie umożliwia jakościowej analizy obrazów ani też jej nie zastępuje. Pozwala jednak na odkrycie wzorów, które są zbyt subtelne, by można je było dostrzec podczas

⁷¹ G. Rose, *op. cit.*, s. 71.

⁷² *Ibidem*, s. 72.

⁷³K. Krippendorf, *Content Analysis: An Introduction to its Methodologies*, London 1980 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.kenbenoit.net/courses/tcd2014qta/readings/Krippendorf_2013_Ch1.pdf, s. 21.

⁷⁴ G. Rose, *op. cit.*, s. 84.

pobieżnego przeglądu zdjęć”⁷⁵. W myśl tego twierdzenia, bezcenna jest próba kategoryzowania obrazów w możliwie prosty i przejrzysty sposób za pomocą pojęć i terminów powszechnie przyjętych za zrozumiałe.

Analiza treści lepiej się sprawdza, gdy zastosujemy ją w odniesieniu do dużego zbioru fotografii, w dużym repozytorium archiwalnym. Wnosi ona klarowność metodologiczną, wypracowaną na podstawie „mętnej”, subiektywnej analizy obserwatora, w sposób niekoniecznie jemu świadomy. Owa klarowność, przejrzystość analizy wywodzi się z praktyki opisywania obrazów za pomocą metodologii krytycznej. Większą skuteczność tej metody uzyskujemy wówczas, kiedy pracujemy na większej reprezentatywnej grupie materiałów do interpretacji. W ten sposób badacz wypracowuje swój system odniesień, kategoryzacji. Jak twierdzi Christopher Pinney, „należy unikać sytuacji, w której fotografie ogląda się po to, żeby potwierdzić to, co się już o nich wie”⁷⁶. Analiza treści bazuje na modalności kompozycyjnej, która dokładnie bada strukturę logiczną, a także strukturę przedstawień w obrazie wizualnym. Interpretacja ta nie dotyczy w żaden sposób osoby widza czy szerzej rozumianej publiczności. Procedury wypracowane podczas analizy treściowej obrazu wizualnego mają za zadanie wytworzenie pewnych powtarzalnych, a zarazem trafnych reguł interpretacyjnych. Ważna jest tu reprezentatywność wynikająca ze złożoności doboru próby badawczej, uzupełniona o badania ilościowe. Klaus Krippendorf i Robert Weber opracowali cztery strategie doboru próby. Są to kolejno: dobór losowy, warstwowy, systematyczny i grupowy⁷⁷. Dobór grupowy polega na wprowadzeniu numeracji do badanej grupy obiektów, tak by można było losować zespoły jednostek a nie poszczególne jednostki. Z jednej strony takie podejście znacząco upraszcza badania. Z drugiej strony może być nieprecyzyjne i chaotyczne. Niewykluczone, że zostaną wylosowane dokumenty niereprezentatywne, nie spełniające podstawowego kryterium doboru próby badawczej. Dobór warstwowy polega na wyborze „przedstawienia z każdej grupy wyróżnionej z materiału źródłowego, stosując jasną strategię doboru próby”⁷⁸. Dobór systematyczny wymaga określenia powtarzalności materiału ze względu na jego kolejność (np. dobieramy co drugie albo co czwarte zdjęcie z badanej grupy). Przykładem takiego działania

⁷⁵ L.A. Catherine, J.L. Collins. *Reading National Geographic*, Chicago 1993 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.archaeologybulletin.org/article/view/bha.04204>, s. 20.

⁷⁶ G. Rose, *op. cit.*, s. 85.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 88.

⁷⁸ *Ibidem*.

może być dobór zdjęć do analizy z czasopisma ilustrowanego co jakiś konkretny numer (np. numery parzyste wydań kwartalnika). Ostatni wariant to dobór losowy, gdzie przypadkowo wybieramy pojedyncze egzemplarze z całej grupy materiałów wizualnych.

Wybierając strategię doboru materiałów wizualnych do analizy, należy wzbogacić badania o kategorie znaczeń. Badacz powinien dookreślić, za pomocą jakich kategorii będzie opisywał przedstawioną na nim rzeczywistość. Przedstawienia wizualne trzeba odkodować, czyli „przypisywać obrazom pewien zespół opisowych etykietek (czyli kategorii)”⁷⁹. Cytując za Donem Slaterem, „naukowy rygor tej metody możliwy jest dzięki właściwej strukturze kategorii zastosowanych w procesie kodowania, które powinny pod wieloma względami spełniać kryterium obiektywności, opisując w ten sposób to, co naprawdę jest w tekście czy obrazie”⁸⁰. Wybrane przez opisującego kategorie kodowania, niezależnie od tego, jaki będzie ich charakter (bardziej opisowy czy bardziej interpretacyjny), powinny posiadać określone atrybuty. Poprawnie zdefiniowane kategorie charakteryzują się trzema podstawowymi. Powinny być rozłączne (nie mogą na siebie zachodzić), znaczące, czyli „muszą prowadzić do analizy przedstawień, która będzie naukowo poprawna i spójna”⁸¹, wreszcie muszą być wyczerpujące, tzn. istotny aspekt przedstawienia wizualnego powinna opisywać jedna główna kategoria. Proces kodowania fotografii ma za zadanie pokazanie bogactwa informacyjnego każdego zdjęcia z osobna jak też całej ich serii, klasy. Naturalnie, wytworzone przez katalogującego kategorie będą ściśle powiązane z kontekstem powstania obrazu. Jak twierdzi Krippendorf, „związek łączący ze sobą tekst, kontekst i kod wymaga starannego namysłu, bo właśnie na podstawie spójności tego powiązania można uznać kod za trafny”⁸².

Punktem wyjścia do tworzenia kategorii są sformułowane pytania badawcze. Istotne jest także, by nie ograniczać się tylko do podstawowych kategorii znaczeniowych, a sięgać szerzej - aż po rozbudowany kontekst interpretacyjny. Przykładem konkretnych kategorii są metadane dotyczące fotografii zaproponowane przez Lutz i Collins. W badaniu tym dobrano próbę „598 fotografii [...] i zakodowano ze względu na następujące kryteria: miejsce

⁷⁹ *Ibidem*, s. 89.

⁸⁰D. Slater, *Analysing cultural objects: Content analysis and semiotics*, [W:] *Researching Society and Culture*, red. C. Seale, London 1998, s. 236.

⁸¹ G. Rose, *op. cit.*, s. 90.

⁸² K. Krippendorf, *op. cit.*, s. 129.

przedstawione na fotografii, płeć, wiek, uśmiech przedstawionych, ukazane działania, stopień zaangażowania osób na pierwszym planie w ukazane działanie, kierunek spojrzenia głównego bohatera fotografii, typ działania osób na pierwszym planie, otoczenie fotografowanych ludzi, wielkość przedstawionej grupy, sceneria (miejska/wiejska), wskaźniki zamożności widoczne na fotografii, kolor skóry fotografowanych, styl stroju, nagość mężczyzn, nagość kobiet, typ technologii widoczny na zdjęciu (ręcznie wykonane narzędzie czy maszyny), ustawienie aparatu względem głównych bohaterów⁸³. Z socjologicznego punktu widzenia tak wyróżnione kategorie mogą być odpowiedzią na wiele pytań badawczych dotyczących relacji społecznych widniejących na zdjęciu. Z drugiej zaś strony, z punktu widzenia nauki o informacji tak przedstawione kategorie stają się przyczynkiem do stworzenia podstawowej struktury taksonomicznej obrazu. Należy tutaj pamiętać, że nie jest możliwe stworzenie wyczerpującej taksonomii obrazu, jednak tak określone kategorie przyczyniają się do ujednoczenia i usystematyzowania prac związanych z jego interpretacją.

Głównym zarzutem kierowanym w stosunku do metody, jaką jest analiza treści, jest fakt, że kodujący mogą ten sam kod interpretować w odmienny sposób. Aby temu zaradzić, sposób kodowania powinien być przemyślany i powtarzalny. „Analiza treści nakazuje, by kategorie były całkowicie niedwuznaczne. Muszą być tak jasno zdefiniowane, by różni badacze stosujący je w różnym czasie mogli zakodować te same obrazy w identyczny sposób. Analiza treści powinna zapewniać powtarzalność tej procedury. Kody muszą być zdefiniowane w jak najpełniejszy sposób”⁸⁴. Ujednoczeniu pracy badawczej na wybranej partii materiałów wizualnych sprzyja przeprowadzanie badań próbnych (pilotażowych). Jest to wskazane także po to, aby osoby posługujące się tymi samymi kodami osiągnęły możliwie dokładny wynik w odniesieniu do tego samego zestawu obrazów. Proces samego kodowania powinien być odwracalny. Ze strony katalogującego wymaga się, by był rzetelny podczas analizowania obrazów. Technicznie rzecz ujmując, w dobie cyfryzacji i informatyzacji odchodzi się od tradycyjnie (ręcznie) tworzonych opisów (fiszek) na rzecz elektronicznych formularzy i rozwiązań bazodanowych. Istotną zaletą rozwiązań komputerowych jest prostota dokonywania obliczeń, co znacznie przyspiesza wyniki badań ilościowych. Zatem „analiza treści jest [...] techniką, której wyniki wymagają interpretacji opartej na zrozumieniu tego, jak właściwe dla danego przedstawienia

⁸³ G. Rose, *op. cit.*, s. 90 -91.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 93.

kody łączą się z jego szerszym kontekstem znaczeniowym⁸⁵. Jak twierdzi Weber, zwolennik skomputeryzowanych metod badawczych, „do uzyskania wyników, interpretacji i wyjaśnień, które byłyby trafne oraz interesujące z teoretycznego punktu widzenia, potrzebne są czas, wysiłek, umiejętności i sztuka⁸⁶. Analiza treści jest także metodą, dzięki której można kategoryzować to, co widać. W interpretacji może zostać pominięte to, *czego nie widać*. Określenie: *tego, czego nie widać* z punktu widzenia oddziaływania obrazu może być ważniejsze od tego co widoczne. Jak pisze Rose: „pewne przedstawienia rzeczy widzialnych zależą od tego, co jest konstruowane jako ich niewidzialne przeciwieństwo, a analiza treści nie potrafi uchwycić tych <<niewidzialnych innych>>⁸⁷. W kwestii interpretacyjnej: „analiza treści rozbija obraz na kawałki, nie dysponując innymi niż korelacja statystyczna sposobami, które pozwoliłyby uchwycić istniejące między nimi powiązania; [...] nie potrafi ująć tego, co interpretacja kompozycyjna określa jako zawartość ekspresyjną obrazu⁸⁸. Problematyczną kwestią zostaje, poruszana już wcześniej, trudność opisanego tego co niewidoczne, gdyż „niezwykle trudno [...] przywołać nastrój obrazu za pomocą kodów⁸⁹.

Analiza semiologiczna

W literaturze przedmiotu obok terminu *analiza semiologiczna* pojawia się tożsame określenie *analiza semiotyczna*. Metoda ta odpowiada na pytanie, w jaki sposób obrazy tworzą znaczenia. „Semiologia nie ma charakteru wyłącznie opisowego jak interpretacja kompozycyjna, nie opiera się też na ilościowych szacunkach istotności [...], proponuje natomiast cały zestaw narzędzi analitycznych umożliwiających wyodrębnienie wizerunku i prześledzenie tego, jak funkcjonuje on w odniesieniu do systemów znaczeniowych o szerszym zasięgu⁹⁰. Początki badań semiologicznych przypadają na lata 60. XX wieku. Jak czytamy, „semiologia jest [jedną] z pomocy naukowych, jej [fundament] stanowi znak: semiologia oznacza wszak <<naukę o znakach>>. Mike Bal i Norman Bryson dochodzą do wniosku, że <<kulturę ludzką tworzą znaki, z których każdy oznacza

⁸⁵ *Ibidem*, s. 96- 97.

⁸⁶R. Weber, *Basic Content Analysis*, London 1990 [online] [dostęp 10.02.2016]. Dostępny w WWW: <http://ebooks.narotama.ac.id/files/Management%20Research%20Methods/Chapter%2012%20Content%20Analysis.pdf>, s. 69.

⁸⁷ G. Rose, *op. cit.*, s. 98.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 101.

coś innego niż on sam, a żyjący w tej kulturze ludzie zajmują się rozumieniem znaczeń tych znaków>>⁹¹. Semiologia wypracowała słownictwo analityczne służące do rozumienia oraz interpretowania znaków i symboli, a znak jest kluczowym jej pojęciem.

Ważne jest także wykazanie związków znaków z szerszymi pojęciowo strukturami ich znaczeń. W badaniach nad znaczeniem uwidaczniają się dwie tendencje. Mike Bal i Norman Bryson piszą o *repcji obrazu*, twierdząc, że „semiologia interesuje się przede wszystkim odbiorem”⁹². Trudność w definiowaniu semiologicznych metod badawczych polega przede wszystkim na wysokim stopniu uteoretycznienia pojęć. Przy badaniu obrazu za pomocą tej metody wymagane jest posiadanie określonej wiedzy dotyczącej typu i tematu przedstawień wizualnych. „Siła” semiologii polega na jej szczegółowości (specjalistyczny język), która doskonale sprawdza się przy badaniu pojedynczych zdjęć, a niekoniecznie w przypadku analizy zespołów czy kolekcji fotografii. By nadawać i odczytywać znaczenia, niezbędne jest rozumienie podstawowej jednostki, jaką posługuje się semiologia – czyli znaku. Znaki *coś znaczą* i łączą się ze sobą na wiele różnych sposobów. W myśl twierdzenia Ferdinanda de Saussure'a język można przedstawiać jak twór systematyczny, gdzie podstawową jednostką znaczeniową jest *znak*. Dualizm definicyjny pojęcia *znaku* dotyczy określeń *znaczonego i znaczącego*. Pierwszy element, czyli *znaczonego*, dotyczy pojęcia lub przedmiotu. Innymi słowy, „rzeczywisty obiekt, do którego odnosi się znak, nosi nazwę *odnośnika*. Drugi, *znaczący*, to dźwięk czy obraz złączony ze znaczącym [przy zaznaczeniu], że element znaczący może mieć różne znaczenia”⁹³.

Techniczne słownictwo opisujące semiologię jest skomplikowane i zasadniczo sprowadza się do badania konwencji znaczeniowej pomiędzy *znaczącym a znaczącym*. Jak pisze Judith Williamson, „dopóki znak = rzecz + znaczenie, dopóty można kwestionować powiązanie określonego elementu znaczącego z określonym elementem znaczącym, a także badać związki między znakami”⁹⁴.

Semiologia znaczeniowa w kontekście interpretacyjnym także jest skomplikowana. Skomplikowane jest jednoznaczne określenie podstawowych znaków, z których składa się obraz. „Często wyróżnienie znaków wizualnych

⁹¹ N. Bryson, *op. cit.*, s. 174.

⁹² *Ibidem*, s. 184.

⁹³ *Ibidem*, s. 107.

⁹⁴ J. Williamson, *Decoding advertisements*, London 1978 [online] [dostęp 22.02.2016]. Dostępny w WWW: <http://blog.lib.umn.edu/dcormany/myblog/Williamson%20decoding%20ads.pdf>, s. 17.

okazuje się zadaniem dość trudnym, ponieważ nie ma jasnych granic między poszczególnymi częściami obrazu. [Jeśli] uda się choć prowizorycznie wyróżnić pewne elementy obrazu jako znaki, można przystąpić do badania ich znaczeń⁹⁵. Odczytywane przez widza (odbiorcę) znaczenia mają określoną wartość. Ze względu na znaczenie trudno jest określić, czy opisując przedstawienie wizualne, możemy i powinniśmy czerpać z bogactwa języka. Sceptyczny głos w takim podejściu badawczym prezentują teorie Margaret Iversen (za Gillian Rose), „która wskazuje, że relacja między znaczącym i znaczoną jest w wielu przedstawieniach wizualnych inna niż w znakach pisma czy mowy: Znaki językowe są arbitralne w tym znaczeniu, że między brzmieniem słowa a jego znaczeniem nie ma innego związku niż konwencjonalny, oparty na <<kontrakcie>> czy jakiejś zasadzie. Natomiast znaki wizualne [...] nie są arbitralne, lecz umotywowane – za wyborem konkretnego znaczącego stoi zawsze jakiś powód. Słowo <<pies>> oraz obrazek przedstawiający psa nie znaczą w taki sam sposób, bezpiecznie będzie zatem przyjąć, że teoria semiotyki oparta na językoznawstwie wykazuje wyraźne niedostatki, jeśli chodzi o całkowite wyjaśnienie znaczeń wizualnych⁹⁶. Inną typologię znaków przedstawia Price, który wyróżnia ich trzy rodzaje. W każdym z nich odmiennie rozumiane są relacje między *znaczącym* i *znaczonym*. Badacz wyróżnia: ikony, znaki indeksowe i symbole.

Ikona „jest reprezentacją znaczonego dzięki temu, że wydaje się wykazywać do niego podobieństwo. Ten rodzaj znaku jest często bardzo ważny w przedstawieniach wizualnych, zwłaszcza fotograficznych; [...] zdjęcie niemowlaka jest znakiem tego [a nie innego] niemowlaka⁹⁷. W znakach indeksowych związek między *znaczonym* a *znaczącym* „wydaje się <<naturalny>> [i] jest zdeterminowany kulturowo. Przykładem może być schematyczny rysunek smoczka, który oznacza w przestrzeni publicznej miejsce, gdzie można przewinąć niemowlaka. Ostatnim z wyróżnionych jest symbol, gdzie relacja między znaczącym a znaczoną ma charakter skonwencjonalizowany, [...] jednoznacznie arbitralny⁹⁸. Symboliczne przedstawienie wizualne dotyczące niemowlaka może odnosić się do przyszłości.

Odmienną typologię znaków, ze względu na ich relacyjność i związki z innymi znakami, stanowią znaki syntagmatyczne i paradygmatyczne. W ułatwieniu „rozumienia” przedstawień wizualnych ważne jest wykazywanie powiązań między

⁹⁵ N. Bryson, *op. cit.*, s.193 -194.

⁹⁶ G. Rose, *op. cit.*, s. 85.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 111.

znakami. Znaki syntagmatyczne „przejmują znaczenie od znaków, które je otaczają w obrazie nieruchomym”, natomiast znaki paradygmatyczne w wizualności mają za zadanie skontrastować swoje znaczenia „z innymi możliwymi znakami”⁹⁹. Warto także wspomnieć, że złożoność relacji między znakami i ich wzajemne oddziaływanie może odbywać się na kilku płaszczyznach w sposób równoległy, w tym samym czasie.

Można wskazać także inne typologie znaków dotyczące stopnia ich symboliczności. Roland Barthes określa znaki „opisujące coś” mianem *denotatywnych*. Uważa, że tego rodzaju „znaki działające na poziomie denotatywnym łatwo poddają się odkodowywaniu. Terminem uzupełniającym rozumienie znaku denotatywnego jest *diegeza*, [czyli] suma denotatywnych znaczeń obrazu”¹⁰⁰. Znaki te mogą także mieć mylące odczytania. Tego rodzaju pomyłki związane są z różnym postrzeganiem rzeczywistości przez odbiorcę, a także z różnym stopniem wiedzy o świecie. Znaki denotatywne w pierwszej styczności są proste do zrozumienia. Z kolei na wyższych poziomach złożoności znaczeniowych mogą być nieczytelne. Przykładowo, fotografia „z niemowlakiem może być [dla kogoś] zawiadomieniem o narodzinach dziecka, reklamą kremu dla dzieci czy kocyków do dzieciennego łóżeczka”¹⁰¹. Przedstawione *szero*ki sposoby interpretacji jednego przedstawienia wizualnego przez różne osoby Barthes określa mianem *zakotwiczenia*. „Pozwala ono na dokonanie wyboru spośród natłoku wprowadzających dezorientację potencjalnych znaczeń [przedstawienia wizualnego, w tym wypadku fotografii niemowlaka]”¹⁰². Tak przedstawione odniesienia bardzo często są uzupełniane dodatkowymi adnotacjami, które pełnią *funkcję przekaźnikową*. Autor twierdzi, że doskonale ową funkcję wypełnia tekst. W szczególności jest to widoczne w reklamach bazujących na wizualności, zarówno nieruchomej (fotografie) jak i ruchomej (reklama wideo). Roland Barthes stwierdza, że „tekst okazuje się o wiele ważniejszy w odniesieniu do obrazu”¹⁰³.

Interpretacja znaczeń występujących w obrazach wiąże się także z definiowaniem *znaków konotatywnych*, czyli takich, które „są nośnikami całej

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 114.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

gamy znaczeń wyższego rzędu”¹⁰⁴. Wspomniana wyżej jako przykład fotografia niemowlaka może konotować przyszłość, szczęście, radość, bezbronność. Są to znaczenia niewynikające bezpośrednio z *tego, co widzimy*. Złożoność przedstawień fotograficznych odczytywana za pomocą znaków konotatywnych wskazuje kolejny podział na znaki *metonimiczne* i *synekdochalne*. Pierwsza grupa znaków opisuje „to coś co kojarzy się z czymś innym i dzięki temu jest reprezentacją tego czegoś”¹⁰⁵. Dlatego dla większości odbiorców zdjęcie niemowlaka będzie uosobieniem rzeczonoego już piękna, radości czy bezbronności.

Dla odróżnienia znaczeń wyróżniono drugą grupę – znaków synekdochalnych. Stanowią one całość „albo część czegoś, która zastępuje całość, albo całość będącą reprezentacją części”¹⁰⁶. Przykładem takiego przedstawienia jest Pałac Kultury i Nauki, który nieodłącznie, także w sposób symboliczny, przywołuje nam obraz stolicy Polski. Znak ten staje się jednoznacznie brzmiącym symbolem, nierozzerwalnie związanym tylko z Warszawą. Jak zauważa Rose, „nie istnieje w semiologii jakiś stały punkt otwierający wejście w proces tworzenia znaczeń. Wszystkie znaczenia są relacyjne nie tylko w obrębie obrazu, lecz także w powiązaniu z innymi obrazami, a także systemami odniesień o szerszym zasięgu”¹⁰⁷.

Zależność między *znaczącym* a *znaczoneym* wiąże się z pojęciem *przeniesienia*, o którym pisała Judith Williamson. Autorka twierdzi, że „[definiowanie] polega na przenoszeniu tego, co zaznaczone, z jednego elementu znaczącego na drugi. Wskazuje, że przeniesienie ma często tak przekonujący charakter, że pewne obiekty stają się <<obiektywnymi korelatami>> określonych wartości, czyli zaczynają być uznawane w sposób oczywisty za wyposażone w te wartości”¹⁰⁸. Istotne z punktu widzenia teorii Williamson będzie wyznaczenie np. korelatem siły skojarzeń związanych z wizerunkiem mężczyzny, który można wykorzystać w określonych sytuacjach wizualnych, np. w reklamie.

Odczytywanie przedstawień wizualnych ma wiele wspólnego z filozofią patrzenia

¹⁰⁴R. Barthes, *Image – Music – Text*. London 1977 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes_Roland_-_Image_Music_Text.pdf, s. 38-41.

¹⁰⁵ G. Rose, *op. cit.*, s. 115

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 125.

¹⁰⁸J. Williamson, *Decoding advertisements*. London 1978 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.charlesacramer.com/sf1110/ewExternalFiles/Williamson,%20Decoding%20Advertisements%20smaller.pdf>, s. 20-24.

i postrzeganiem. Uzupełnieniem badawczym przedstawionych metodologii są nauki bazujące na psychologii i psychofizycznym postrzeganiu rzeczywistości. Pomocny w interpretowaniu materiałów wizualnych może być tzw. diagram Goldmana. Ten przestrzenny rozkład znaków wizualnych został stworzony do lepszego rozumienia i interpretowania reklam ukazujących się w czasopiśmie. Autor odnosi się tutaj do teorii kolorów, dzięki której firmy (marki produktów

i usług) kojarzą się odbiorcy pozytywnie z jakimś konkretnym kolorem. „Zastosowanie podobnych kolorów w różnych znakach na reklamie łączy te znaki ze sobą i dokonuje przeniesienia ich znaczeń. Przeniesienia takiego można dokonać między produktem a jakimś przedmiotem, produktem a światem, produktem a człowiekiem, może też być tak, że cały świat przemalowany zostanie na kolory produktu”¹⁰⁹. Za Rose, Goldman podkreśla, że proces tworzenia znaczeń jest niezwykle złożony i wielopoziomowy, „sposobem ukazania tak złożonego i płynnego procesu [może być naszkicowanie] mapy przeniesień”¹¹⁰.

W tworzeniu mapy przeniesień, jak zauważa Williamson, pomocne jest wykazanie „implikacji metodologicznych, gdzie aby dokonać analizy jednego czy kilku obrazów, trzeba przyjrzeć się obrazom, w opozycji do których, czy też w powiązaniu z którymi, one powstały”¹¹¹. Uzupełnieniem metody tworzenia map przedstawień, jak twierdzi Bal, jest propozycja odmiennego przedstawienia wizualnego, w którym „kontekst jego ekspozycji jest absolutnie kluczowy z perspektywy znaczeń, które nadbudowują na nim widzowie”¹¹². Porównuje tę sytuację do oglądania obrazów w galerii sztuki, gdzie wpływ na odbiór pojedynczego dzieła mają też inne dzieła, a także prospekty, katalogi wystaw czy podpisy (opisy) towarzyszące obrazom. Uzupełnieniem osobistego odbioru obrazu przez widza będzie jego wiedza i emocje odczuwane podczas oglądania. Autorka, badając teoretyczne problemy semiologii, zauważa, że dochodzi do sytuacji, w której zakres pojęciowy stosowany w odmiennych metodologiach, choć różnie nazwany, sprowadza się do tych samych założeń. Gillian Rose te struktury złożoności określa mianem *szerokiego systemu*. Inni badacze semiologii nazywają je inaczej. „Stuart Hall nazywa je <<kodami>>, Williamson <<systemami odniesień>>, a Barthes <<mitologiami>>. Kod z definicji oznacza zespół skonwencjonalizowanych sposobów tworzenia znaczenia, właściwy dla

¹⁰⁹ G. Rose, *op. cit.*, s. 118.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, s.121.

określonych grup ludzi”¹¹³. Zatem zakładamy, że kodowanie znaczeń musi posiadać określony system odniesień wizualnych. Stuart Hall twierdzi, że kody „wpisują znak w związki z szerszym uniwersum działających w społeczeństwie ideologii”¹¹⁴. W takim rozumieniu, kod daje konkretny wyraz określonej konwencji czy ideologii.

Uporządkowane koncepcje wizualne są kodami dominującymi (metakodami). Judith Williamson uzupełnia strukturę kodów o wspomniany już system odniesień. Wyróżnia trzy główne odniesienia charakteryzujące reklamę wizualną: „Naturę, Magię i Czas”¹¹⁵. Koncepcja systemów odniesień ma też swoje ugruntowanie na poziomie kulturoznawczym. Koncepcja kodów nie mogłaby istnieć bez opisanych systemów odniesień. Przede wszystkim nadają one (znaczenie) znakom, budując tym samym złożone warstwy znaczeń. Opisane powyżej dwie koncepcje mają wymiar konceptualny i rzeczowy. Odmiennego zdania jest Barthes, gdy pisze o mitologii: „mitu nie określa przedmiot jego komunikatu, ale sposób jego wypowiedzania [gdyż] istnieją formalne granice mitu [...] twierdzi, że mitologię definiuje jej forma, a nie treść”. Zdaniem autora mit tworzy „wtórny system semiologiczny”¹¹⁶. Aby uniknąć chaosu terminologicznego, Barthes wprowadza nowe określenia dla stopni złożoności znaczeń. Na pierwszym poziomie mamy do czynienia z sensem znaku, „natomiast w odniesieniu do elementu znaczącego znaku mitycznego używa określenia <<forma>>”¹¹⁷. Element znaczący (pierwszego poziomu) określa mianem *pojęcia*, natomiast znaki drugiego poziomu nazywa *znaczeniem*. Złożoność znaków wynika z liczby znaczeń przypisywanych konkretnemu znakowi.

Czy istnieje określony zestaw znaczeń przypisanych do konkretnych znaków, które budują np. obraz fotograficzny? Czy możemy przyjąć, że znaczenia będą dla wszystkich obserwatorów takie same? Czy odczytania obrazów można mierzyć poprawnością interpretacji? Czy istnieje uogólnione, prawdziwe (dobre?) znaczenie znaku wizualnego, które kryje w sobie oglądany obraz? Częściowej odpowiedzi na tak postawione pytania udziela Hall, który uśredniając znaczenia, proponuje stworzenie grupy znaczeń preferowanych. Czytamy „[każdy znak]

¹¹³ *Ibidem*, s. 122.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, s.123.

¹¹⁶R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

<http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/25816/42da433687d45360ab51a0b694bc2c69.pdf?sequence=1>, s. 245.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 245.

można potencjalnie przekształcić w więcej niż jedną konfigurację; [...] polisemii nie należy jednak mylić z pluralizmem. Każde społeczeństwo czy kultura wskazuje skłonność do narzucania (z różną tolerancją) własnych klasyfikacji świata społecznego, kulturowego i politycznego. Różne obszary życia społecznego znajdują odwzorowanie w rozmaitych dziedzinach dyskursu, hierarchicznie zorganizowane w postaci znaczeń dominujących czy też preferowanych¹¹⁸. Autor proponuje pojęcie *preferowanych odczytów*, które ukuł na podstawie podstawowych znaczeń, określając je mianem *ideologii*. Semiolodzy podkreślają fakt tworzenia preferowanych odczytów w kontekście warstwy wizualnej podczas reakcji wizualnej skierowanej na odbiorcę. *Punctum* staje się teraz osoba widza (odbiorcy) i jego procesów dekodowania znaczeń. Judith Williamson twierdzi, że „wszystkie znaki uzależnione są w procesie znaczenia od istnienia określonych, konkretnych odbiorców - ludzi, dla których mają one znaczenie oraz w systemach wierzeń i przekonań których zyskują znaczenia¹¹⁹. Kontynuatorką tych rozważań jest Mike Bal, która pisze, że „w analizie semiotycznej sztuk wizualnych chodzi nie tyle o interpretację dzieł sztuk, ile o badanie tego, w jaki sposób stają się one czytelne dla patrzących, badanie procesów, w toku których widzowie nadają znaczenie temu, co widzą¹²⁰. Z kolei Robert Hodge i Gunther Kress wprowadzają pojęcie *systemu logonomicznego*, dzięki któremu zostały określone reguły tworzenia, nadawania i odbierania znaczeń na wyższych poziomach. „*System logonomiczny* to zespół reguł określających warunki tworzenia i odbierania znaczeń. Ustala on, kto może zainicjować znaczenie (stworzyć je lub zakomunikować), kto może je znać (odebrać komunikat, zrozumieć), na jaki temat, w jakich sytuacjach i w jakim trybie (jak, kiedy, dlaczego)¹²¹. Uzupełnieniem rozumienia zachowań społecznych w odniesieniu do systemu logonomicznego są dwa reżimy: wytwarzania i odbioru. „Zasady logonomiczne pozostają pod kontrolą konkretnych czynników społecznych. Reżimy wytwarzania (reguły ograniczające tworzenie znaczeń) i reżimy odbioru (reżimy ograniczające ich odbiór) [...] [tworzą] zespół komunikatów, część kompleksu ideologicznego, która służy nadaniu mu w praktyce jednoznaczności¹²².

Możliwości działania metody semiologicznej w praktyce sprowadzają się do

¹¹⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 134.

¹¹⁹ J. Williamson, *Decoding advertisements*, London 1978 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny: <http://blog.lib.umn.edu/dcormany/myblog/Williamson%20decoding%20ads.pdf>, s. 40.

¹²⁰ G. Rose, *op. cit.*, s. 184.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

sposobu myślenia o przedstawieniach wizualnych. Po części wpływa to na sposób odbioru obrazu, czytania znaków, dekodowania znaczeń i w końcu własnej subiektywnej interpretacji. Semiologia jest nauką analityczną o wypracowanym schemacie postępowania badawczego. W ujęciu obrazowości, wizualności i ikonizacji przedstawień jest bardzo dokładna. Jak pisze Norman Bryson o znakach w procesie ich tworzenia: „wybór reguł i ich zestawienie prowadzi do konkretnych zachowań interpretacyjnych. Zachowania te ujęte są w ramy społeczne i każda perspektywa semiotyczna, która ma być istotna społecznie, musi się do tych ram odnieść właśnie z powodu fundamentalnej polisemii znaczenia”¹²³. Jak podsumowuje Rose: „semiologia potrafi dostrzec własne praktyki interpretacyjne, które mają za zadanie wydobywać prawdziwe znaczenie obrazów”¹²⁴.

Autorka pokazuje, że semiologia za pomocą własnej metodologii wytwarza w odbiorcy stan refleksyjności podczas obcowania z przedstawieniem wizualnym. Zaletą tego zabiegu jest dążenie do precyzyjnego i wyczerpującego (o tyle, na ile jest to możliwe) opisanie obrazów otaczającej nas rzeczywistości.

Psychoanaliza

Mówiąc o przedstawieniach wizualnych i ich wpływie na ludzkie myślenie, trzeba zaznaczyć odpowiednio wpływ wielu procesów psychofizycznych, które dzieją się na poziomie ludzkiej fizjologii. Sigmund Freud twierdzi, że wizualność, a ściślej przyjemność patrzenia, „stanowi jeden z podstawowych popędów, z którymi rodzą się wszystkie (widzące) dzieci. Proces ten określił mianem skopofilii”¹²⁵. Jacques Lacan, podkreśla znaczenie kluczowych momentów w życiu każdego człowieka, które zapisujemy w postaci obrazów. Z kolei „pewne momenty widzenia oraz konkretne widoki są kluczowe z perspektywy kształtowania się podmiotowości i seksualności”¹²⁶.

Pojawia się pytanie o zasadność wykorzystania psychoanalizy jako metody badawczej w interpretacji materiałów wizualnych. W tej metodologii nie ma ścisłych reguł postępowania czy nadawania kategorii. Dlatego też może ona być

¹²³ N. Bryson, *op. cit.*, s. 208.

¹²⁴ G. Rose, *op. cit.*, s. 133.

¹²⁵ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London 1977 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

<https://archive.org/details/Ebooksclub.org/TheFourFundamentalConceptsOfPsychoanalysisTheSeminarOfJacquesLacanBook11>, s. 135.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 135.

wykorzystywana jako metoda uzupełniająca. „Autor posługujący się psychoanalizą często stosuje tylko jedno czy dwa pojęcia z jej zakresu, badając jak wyrażają się one w konkretnym obrazie”¹²⁷. Aparatury pojęciowej z zakresu psychoanalizy używa się nie tylko do analizy konkretnych obrazów czy fotografii, ale przede wszystkim do badania widowni (widzów) jako społeczności, a także pojedynczych odbiorców (jednostek). Widz nie jest w stanie stworzyć całkowicie poprawnej bądź błędnej interpretacji obrazu. Subiektywne interpretacje dają ogląd widowni, jaka dociera do danego obrazu. Można wtedy określić liczbę i różnorodność interpretacji przypisanych do pojedynczego dzieła. Można wnioskować, że wiele różnorodnych interpretacji tego samego obrazu daje uśrednioną wartość bliską obiektywnemu spojrzeniu. Ilu widzów - tyle interpretacji. Czy możemy zatem mówić o obiektywności patrzenia wypracowanej na podstawie pojedynczych, subiektywnych relacji? „Te właśnie dwa obszary tworzenia znaczeń- obszar samego obrazu oraz obszar jego odbiorczości - są badane przez psychoanalizę”¹²⁸.

Wskazana powyżej subiektywność łączy się ściśle z zagadnieniem podmiotowości w odniesieniu do osoby widza. Odbiorca komunikatu wizualnego usytuowany jest w określonej konwencji społecznej i kulturowej, gdzie obowiązują normy, zakazy zachowań. Jesteśmy „wyuczeni” sposobu patrzenia, „uczymy się widzieć w określony sposób i powtarzamy ten proces za każdym razem, gdy na coś patrzymy. Przedstawienie wizualne poddawane jest analizie [...] jako permanentnie niezbędne miejsce, w którym ciągle zachodzi proces kulturowy, jakim jest kształtowanie i funkcjonowanie podmiotu, konceptualizowanego jako niepewny i niestały”¹²⁹. W świetle tego teoretycznego ujęcia psychoanaliza rozumie proces odbiorczości na swój własny sposób. „Widz wnosi pewną podmiotowość, która rzutuje na oglądany przez niego obraz”¹³⁰. Stuart Hall twierdzi, że „połączenie między widzem i tym co widziane zostało [...] skonceptualizowane jako relacja wewnętrzna; [...] widz i to, co widziane - postrzega się jako wzajemnie konstytutywne. Podmiot jest po części kształtowany subiektywnie, przez to, jak <<widzi>> i jak konstruowane jest jego <<pole widzenia>>. W ten sam sposób, to co widziane - obraz i jego znaczenie - rozumie się nie jako rzecz na zawsze ustaloną, lecz uzależnioną od [...] schematów interpretacyjnych i z nich wynikającą”¹³¹. Dodatkowo, psychoanaliza potrafi opisać sposób tworzenia się

¹²⁷ *Ibidem*, s. 136.

¹²⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 138.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 139.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 140.

¹³¹ S. Hall, *op. cit.*, s. 310, [tłum. własne].

ludzkich emocji w konkretnych sytuacjach życiowych. Emocjonalne oddziaływanie obrazu możliwe jest dzięki jego sile działania. Dlatego, że „[obraz działa] natychmiast i z wielką mocą, nawet gdy jego dokładne znaczenie pozostaje ulotne, jakby ulotne, jakby w zawieszeniu – numinotyczne”¹³².

Zrozumienie reakcji emocjonalnej towarzyszącej odbiorowi obrazu wychodzi poza ramy ludzkiej świadomości. „Pewne reakcje miewają swe źródło w nieświadomości [i początkach życia ludzkiego], bo nieświadomość kształtuje się, gdy popędy i instynkty bardzo małego dziecka zaczynają być poddawane dyscyplinie zasad oraz wartości kulturowych”¹³³. Rozumienie kompetencji wizualnych, jakie zdobywamy z wiekiem, według Lacana sprowadza się do stwierdzenia, że „w sferze widzialności wszystko jest pułapką”¹³⁴. Psychoanalizę interesują także niepowodzenia wizualne, niepełne odczytania, a nawet wpływ wad wzroku na odmienną analizę wizualną. Jak widzi daltonista, a jak człowiek z zaburzeniami psychicznymi? Psychoanaliza to „teoretyczny reflektor wydobywający z mroku specyficzne cechy obrazu, oświetlający je, czasem objaśniający, lecz przede wszystkim umożliwiający odczytanie za pomocą pojęć psychoanalizy. Jest po prostu typem semiologii, [...] proponuje ona pewien sposób interpretowania znaków w obrazie, odnosząc je nie tyle do konkretnych kodów dominujących, systemów odniesień czy mitologii, ile do nieświadomości i jej dynamiki”¹³⁵.

Z innego punktu widzenia proces i sposób obserwacji przedstawień wizualnych określany jest mianem *przyjemności wzrokowej*. Pojęcie to łączy się ze sposobami widzenia, które dokonują się w momencie oddziaływania obrazu na widza. Jacques Lacan zbadał wpływ psychoanalizy na kulturę wizualną. Według niego, podczas rozwoju osobistego doświadczamy sytuacji, które zapamiętujemy w postaci obrazów (przedstawień, wyobrażeń). Człowiek w fazie dorastania, a ściślej w dzieciństwie, doświadcza pierwszego zetknięcia się z własnym wizerunkiem. Jacques Lacan określa to zjawisko *fazą lustra*, rozpoznania samego siebie. „Uwagę dziecka pochłaniają relacje przestrzenne między jego rzeczywistym ciałem a ciałem lustrzanym, a także między ciałem a rozplanowaniem obrazu w lustrze”¹³⁶. W tym doświadczeniu, oprócz rozpoznania i poznania własnego „ja”, dochodzi do zauważenia przedmiotów dookoła

¹³² *Ibidem*, s. 311.

¹³³ G. Rose, *op. cit.*, s. 139.

¹³⁴ J. Lacan, *op. cit.*, s. 93.

¹³⁵ G. Rose, *op. cit.*, s. 141.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 142.

obserwowanej „odbitej” w lustrze sceny. Uaktywnia się poczucie przestrzeni i tzw. wyobrażeniowość, czyli spostrzeżenie swojego miejsca obserwacji i uczestnictwa w określonej sytuacji. Innymi słowy, są to relacje między podmiotem a innymi ludźmi i przedmiotami. Wyobrażeniowość jest także swoistym zakłamaniem, gdyż w pewnym momencie życia dziecko wie, że obraz w lustrze nie jest w rzeczywistości nim samym. Występuje tutaj zjawisko nieuświadomionej alienacji. Dziecko przyjmuje postawę obserwatora z zaprzeczeniem udziału w rzeczywistej scenie.

Sposoby patrzenia w psychoanalizie charakteryzuje dualizm. Z jednej strony, widzenie może być pasywne – będzie to patrzenie, nieprowadzące do wnikliwej obserwacji i interpretacji obrazu. Paradoksalnie da się patrzeć, a nie dostrzegać, wedle porzekadła: „Można patrzeć, a nic nie zobaczyć”. Z drugiej zaś strony, widzenie może być aktywne – definiujemy je jako spoglądanie. „Wytwarza [ono] dystans między patrzącym a tym, na co się patrzy, i uprzedmiotawia to drugie. Spojrzenie to daje poczucie władzy [nad obrazem]”¹³⁷.

Spółeczna obserwacja życia obrazów

W ciągu ostatniej dekady znacznie wzrosło znaczenie mediów cyfrowych. Współczesne domy wypełnione są mediami wizualnymi, które przeobraziły się nie tylko w konwergencyjne, multiplatformowe, ale stały się uzależniającą domeną codzienności. Nastąpił zalew obrazów „ubranych” w cyfrową formę. Zdaniem Rose, „antropolodzy zwracają szczególną uwagę na konkretne cechy materialne rzeczy”, dlatego też w pewnym sensie będziemy „traktować materiały wizualne nie tyle jako teksty, których znaczenie trzeba odkodować, ile jako obiekty, za pomocą których robi się pewne rzeczy”¹³⁸. Mowa tu o traktowaniu wytworów sztuki wizualnej jako przedmiotów, z którymi się obcuje i które mają realną, namacalną formę i postać. Metody, którymi posługuje się antropologia, swoje początki wywodzą z historycznych obserwacji obrazów i przedmiotów z nimi związanych. Badacze przeglądali archiwa i biblioteki w poszukiwaniu śladów wędrówek obiektów wizualnych, a także próbowali ustalić, jak zmieniał się kontekst i odbiór kulturowy przedstawienia wizualnego wraz ze zmianą jego położenia geograficznego. Kluczową rolę w interpretacji tego rodzaju przedstawień pełni wspomniana już widowia. Fotografie na przykład mogą stać się materiałem wyjściowym do dalszych działań artystycznych i kreatorskich. Mogą posłużyć jako głos w dyskusji,

¹³⁷ *Ibidem*, s. 146.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 256.

element interaktywnej instalacji multimedialnej.

Ważne jest to, co my, widzowie (odbiorcy), robimy z obrazami, ale też co obrazy „robią” z nami. Interakcje zachodzące na linii obiekt wizualny - odbiorca przyjmują różnorakie postacie. Przez pryzmat fotografowania nie postrzegamy zdjęć jako wytworów wizualnych niezależnych od ludzi. Obrazy te, czasami niezależnie od woli osób fotografowanych i fotografujących, mają ponadkulturowe znaczenie społeczne, umieszczone w określonym kontekście historycznym.

Cechami obrazu jako obiektu materialnego są jego właściwości fizyczne, np. rozmiar, waga, format, kształt, faktura. Dlatego też „zdjęcie to trójwymiarowy przedmiot, a nie dwuwymiarowy obraz. W ten sposób zdjęcia materialnie istnieją w świecie: jako osad chemiczny na papierze, jako obrazy piętrzące się na różnego formatu i kształtu, barwnych i ozdobnych kartach, [...] opierające swe znaczenie na formach prezentacji, takich jak ramki czy albumy. Zdjęcia to zarówno obrazy, jak i obiekty fizyczne, które istnieją w czasie i przestrzeni”¹³⁹. Jak przytacza Gillian Rose za Christopherem Pinneyem, obrazy w takim rozumieniu „są skondensowanym działaniem wykonawczym [natomiast] nie są przedstawieniami na takiej zasadzie, jak ekran, na którym projektuje się znaczenie”¹⁴⁰. W tym ujęciu materialność obrazu wizualnego jest oderwana od jego kontekstu społecznego. Tezę tę rozwija Nicholas Thomas, który w swojej pracy *Entangled Objects* stwierdził, że sens nadaje obrazowi w większym stopniu to, co się z nim robi, niż jego immanentne znaczenie¹⁴¹. Dlatego też możemy mówić o tym, że obiekt wizualny posiada wiele cech materialnych powiązanych bardzo często z jego ukrytymi znaczeniami. Pozostają one uśpione do momentu, kiedy widz (odbiorca) odczyta je w określonym kontekście. Obiekt wizualny nabiera znaczenia wtedy, kiedy został użyty.

Wspomniany wcześniej Pinney mówi o *korpotetyce*, czyli skuteczności oddziaływania wizualnego obrazu na widza. Ważne jest, by móc określić tę interakcję widza z obrazem w konkretnym czasie i miejscu. Dlaczego tu i teraz? Odpowiedzią jest proste stwierdzenie, że obrazy migrują, „wędrują”. Owa mobilność związana jest z ich osadzeniem w konkretnych kulturach i środowiskach oraz z dostępnością dla reszty społeczeństwa. Zwraca się uwagę na sposób podróžowania przedstawień wizualnych z jednej kultury do drugiej. Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiego podejścia będą fotografie, które zrobione

¹³⁹ G. Rose, *op.cit.*, s. 258, za: E. Edwards, J. Hart, *Introduction: photographs as objects*, [W:] *Photographs Object Histories. On the Materiality of Images Material Cultures*, London 2004.

¹⁴⁰ G. Rose, *op. cit.*, s. 259.

¹⁴¹ *Ibidem*.

w jednym miejscu można przetransportować w inne, zarchiwizować i pokazywać w jeszcze innym.

Początki podróżowania fotografii są związane ze sztuką piękną, a ściślej mówiąc z malarstwem. Jak pisze Norman Bryson: „obraz malarski zbudowany jest tak, by mógł wywędrować od swojego twórcy i opuścić swój pierwotny kontekst, przenoszony przez ramę w inne czasy i miejsca”¹⁴². W myśl analizy antropologicznej obraz na przestrzeni wieków musiał posiadać materialną „ramę”. Cyfrowe życie obrazów jest zależne od urządzenia – czytnika, na którym może być wyświetlone. Czy możemy zatem mówić o uwolnieniu fotografii od nośnika? Współczesnym nośnikiem staje się postać cyfrowa, zero-jedynkowa, przybierająca formę zakodowanej informacji binarnej w postaci graficznych przedstawień-pikseli. To, w jaki sposób i w jakiej formie wyświetli ją widz, determinuje pośrednio format zapisu danych, a także dekodery – w tym wypadku czytnik będący urządzeniem multimedialnym wyposażonym w odpowiedni program (aplikację). Obecna rola fotografii w życiu codziennym doskonale wpisuje się w nurt badań antropologicznych. Cyfrowa postać znacznie przyspiesza transfer międzykulturowy. Fotografia staje się zarówno wytworem lokalnym, jak i globalnym.

W materialności obrazu można wyróżnić wiele jego charakterystycznych form. Elizabeth Edwards w swoim artykule *Material beings: objecthood and ethnographic photographs*¹⁴³ wyróżnia trzy zasadnicze materialne aspekty fotografii. Są to kolejno: forma wizualna, materialna i prezentacji. Pierwsza dotyczy treści, czyli tego, co obraz przedstawia, można ją określić warstwą przedstawień. Druga forma określa aspekt materialności, opisany już wcześniej wymiar „dotykalności” dzieła, poczynając od rodzaju podłoża, a na wymiarach skończywszy. Trzecia, najważniejsza warstwa, to sposób prezentacji treści wizualnej odbiorcy. Mowa tutaj o dodatkowych (materialnych) aspektach uatrakcyjniających prezentację treści. Przykładowo mogą to być ozdobne ramki do portretów rodzinnych czy oprawy typu *passe partout*¹⁴⁴.

Współcześnie, sposobu opisanego tego, co dziś „robimy” z fotografiami,

¹⁴² *Ibidem*, s. 266.

¹⁴³ E. Edwards, *Material beings: objecthood and ethnographic photographs*, „Visual Studies” 2002, vol. 17, no 1, s. 67-75.

¹⁴⁴ „Tekturowa ramka nakładana na grafikę, zdjęcie itp. w celu ochrony brzegów i lepszego wyeksponowania obrazu, bądź arkusz kartonu, na który nakleja się ilustrację, większy od niej samej i tworzący dodatkowy margines”. *Słownik języka polskiego* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://sjp.pl/passe-partout>.

podjął się Geoffrey Batchen. Autor pisze o *fotografii morfologicznej*, czyli takiej, której forma odbiega od tradycyjnego papierowego nośnika. Podkreśla współcześnie kulturowe znaczenie fotografii drukowanych na kubkach, koszulkach, torbach, kalendarzach czy nawet na ceramicznych formach umieszczanych na nagrobkach¹⁴⁵. Takie inne materialne formy prezentacji fotografii są na pewno nacechowane emocjonalnie. Warto też zwrócić uwagę na amatorskie fotografie rodzinne, które nadal pozostają bardzo popularnym rodzajem uwieczniania codziennego życia. Aspekt techniczny wykonywanego zdjęcia nie jest tu najważniejszy. Jak pisze Rose, na zdjęciach „fotografowani bardzo często się wygłupiali, robiąc miny do aparatu”. Fotografie „umożliwiały respondentom nabranie pewnego dystansu wobec zwykłego porządku dnia, umożliwiając im wyrażenie pewnej praktycznej wiedzy, uznawanej przez nich za oczywistą”¹⁴⁶. Ważne jest to, co te zdjęcia pokazują, nawet jeśli niekiedy trzeba się tego domyślać. Najważniejszy jest rzeczywisty wygląd fotografowanych postaci – na przykład pokazanie jak rosło i zmieniało się dziecko. Fenomen zdjęć rodzinnych (albumowych) polega także na ich niewielkich fizycznych rozmiarach i wspomnianym już aspekcie materialności. W warstwie prezentacyjnej tego rodzaju materiałów istotne jest odpowiednie zakomponowanie i ułożenie fotografii. Istotne jest także zachowanie chronologii oraz to, by zdjęcia były oglądane razem, w określonym kontekście, a nie osobno. Takie rodzinne fotografie bywają też poddawane obróbce. Bardzo często wycina się (obcina) fragmenty zdjęć, tworząc „kolaże”¹⁴⁷, na których są pokazane ważne momenty z życia danej osoby. Materialność obrazu w wybranym kontekście jego odczytania podkreśla cechę, jaką jest przedmiotowość zdjęcia. Po co zatem ludzie tworzą te „wymyślne” rzeczy ze swoimi zdjęciami? Jaki wymiar mają te przedmioty w przestrzeni społecznej? W jaki sposób należy je gromadzić, pokazywać? Jak się je pokazuje? Gdzie? Komu? Które z nich pozostają w przestrzeni prywatnością, które nie?¹⁴⁸. W jaki sposób widz ogląda fotografie w określonym kontekście? Jak długo na nie patrzy, czy uważnie, z szacunkiem, czy tylko „rzuca na nie okiem”? Oglądane

¹⁴⁵G. Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://monoskop.org/images/0/02/Geoffrey_Batchen_Each_Wild_Idea_Writing_Photography_History_2002.pdf, s. 58- 61.

¹⁴⁶G. Rose, *op. cit.*, s. 283.

¹⁴⁷„Kompozycja plastyczna z różnych materiałów naklejanych na płótnie lub innym podłożu; papiers collés. *Słownik języka polskiego* [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://sjp.pl/kolaż>.

¹⁴⁸G. Batchen, *op. cit.*, s. 69-70.

zdjęcia bardzo często wywołują w człowieku emocje i przywołują ukryte wspomnienia. Ten stan można określić jako swoisty rodzaj autobiograficznej refleksyjności.

Bibliografia:

- Barthes R., *Image - Music - Text*, London 1977 [online] [dostęp: 21.02.2017].
Dostępny w WWW: http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes_Roland_-_Image_Music_Text.pdf.
- Barthes, R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Belting H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl. Warszawa 2007.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008.
- Bryson N., Michael A., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge 1991.
- Debord G., *Spółczesność spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*. Warszawa 1989.
- Deleue G.: *Proust i znaki*, tłum. M. Markowski. Gdańsk 2000
- Francuz P.: *Komunikacja wizualna*. Warszawa 2012.
- Hacking J.; Company D.: *Historia fotografii*; tłum. M. Tuszko. Warszawa 2014.
- Kaczmarek J.: *Kadrowanie rzeczywistości : szkice z socjologii wizualnej*. Poznań 2006.
- Kociuba M.: *Antropologia poznania obrazowego : rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków 2016.
- Olechnicki K.: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003.
- Pinney C., *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle*, London 2004.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010
- Sikora S.: *Fotografia : między dokumentem a symbolem*. Warszawa 2004.
- Stiegler B.: *Obrazy fotografii : album metafor fotograficznych*; przekł. J. Czudec. Kraków 2009.
- Strzemiński W.: *Teoria widzenia. Wybór pism estetycznych*. Kraków 2006.
- Sztompka P.: *Fotospółczesność : antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków 2012.
- Wolny-Zmorzyński K., *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007.
- Wunenburger J.J.: *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński. Gdańsk 2011.

Adrian Mróz: Filtration Failure: On Selection for Societal Sanity

Abstract:

This paper focuses on the question of filtration through the perspective of “too much information”. It concerns Western society within the context of new media and digital culture. The main aim of this paper is to apply a philosophical reading on the video game concept of Selection for Societal Sanity within the problematics of cultural filtration, control of behaviors and desire, and a problematization of trans-individuation that the selected narrative conveys. The idea of Selection for Societal Sanity, which derives from the first postmodern video game *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty* (2001), is applied into a philosophical framework based on select concepts from Bernard Stiegler’s writing and incorporating them with current events such as post-truth or fake news in order to explore the role of *techne* and filtration within social organizations and individual *psyches*. Alternate forms of behavior, which contest cultural paradigms, are re-problematized as tension between calculability and incalculability, or market value versus social bonding.

Keywords: Information Overload, Metal Gear Solid, Bernard Stiegler, New Media, Post-Truth, Filter Failure, Repetition.

I hear new news every day, and those ordinary rumours of war, plagues, fires, inundations, thefts, murders, massacres, meteors, comets, spectrums, prodigies, apparitions, of towns taken, cities besieged in France, Germany, Turkey, Persia, Poland, &c. daily musters and preparations, and such like, which these tempestuous times afford, battles fought, so many men slain, monomachies, shipwrecks, piracies, and sea-fights, peace, leagues, stratagems, and fresh alarms. A vast confusion of vows, wishes, actions, edicts, petitions, lawsuits, pleas, laws, proclamations, complaints, grievances are daily brought to our ears. New books every day, pamphlets, currantoes, stories, whole catalogues of volumes of all sorts, new paradoxes, opinions, schisms, heresies, controversies in philosophy, religion, &c. Now come tidings of weddings, maskings, mummeries, entertainments, jubilees, embassies, tilts and tournaments, trophies, triumphs, revels, sports, plays: then again, as in a new shifted scene, treasons, cheating tricks, robberies, enormous villanies in all kinds, funerals, burials, deaths of Princes, new discoveries, expeditions; now comical then tragical matters. To-day we hear of new Lords and officers created, to-morrow of some great men deposed, and then again of fresh honours conferred; one is let loose, another imprisoned; one purchaseth, another breaketh: he thrives, his neighbour turns bankrupt; now plenty, then again dearth and famine; one runs, another rides, wrangles, laughs, weeps &c. Thus I daily hear, and such like.¹

Robert Burton (1621)

Introduction

The above quote from Robert Burton (1577-1640) conveys a condition familiar to modern humans. It is that of *information overload*, which Clay Shirky dubbed *filter failure* in 2008². Burton, who had a library of about 1,700 books, complained about the overabundance of literature in a tone that suggests not only awe, but the problem of *time poverty*.³ That is to say that there is too much to read

¹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ed. Floyd Dell and Paul Jordan-Smith (New York: Tudor, 1927), 14.

² <https://www.cnet.com/g00/news/shirky-problem-is-filter-failure-not-info-overload/?i10c.encReferrer=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnLW%3D%3D&i10c.ua=1&i10c.dv=14>.

³ Although this may not affect members of the aristocracy or those, who have lived before the industrial revolution, the feeling of being overwhelmed by an over-abundance of information has been an identifiable complaint of humans in all epochs. Time poverty is an issue Melinda Gates has raised, where an individual suffers from the lack of non-working time. For more information see: <https://verilymag.com/2016/02/melinda-gates-time-poverty-women-in-the-workplace-feminism-2502>.

and too little time to do it. There is a crippling hyper-presence of information, and not enough cognitive resources to mentally manage or process it. In addition, G. W. Leibnitz also expressed a fear of *new barbarianism*⁴: “to which result that horrible mass of books which keeps on growing might contribute very much. For in the end the disorder will become nearly insurmountable.”⁵ These amazements and complaints resound remarkably modern, and could easily describe a Facebook wall or the condition of having continuous access to information coupled with the simultaneous presence of the obsolescent distinction between being *online* and *offline*. Today, most people would agree that there is an oversaturation of information, and with that, a subconscious hindering of choice and a hijacking of desire, which is reduced to simple drives. Too many links to click on, which sometimes leads to the behavior of Wikipedia surfing, drifting from one link to the next without any structure and ended in a feeling of disbelief and discontent, but purely based on impulse or a lack of self-control and the strategies of the owners of websites. The phenomena of buyer’s remorse, miswanting, overchoice, and analysis paralysis, are all tied in one way or another to difficult decisions made in an increasingly saturated information environment and tied to our (lack of) well-being, to marketing strategies, choice architecture, and implementation of behavioral economics.⁶

In addition, the phenomenological consumer experience is accompanied with too many interruptions from notifications, too many opinions to read, an endless stream of comments, as well as irrelevant information such as new pictures of our friends’ weddings, births, information about political scandal, all enmeshed in a web of spam, junk, clickbait, trolling, tweets and retweets,

⁴ Here it seems that Leibnitz is referring to the problem of information overload as a root of disempowering due to a lack of proper filtration or order. The term new barbarianism has been developed by Bernard Stiegler in *Dans la disruption* (2016). He makes reference to the Frankfurt school, especially Theodore Adorno. A new barbarian is someone without the capacity to think or care, and deflects responsibility through scapegoating, a person with an identity overtaken by consumer culture and industry. It is part of the disruptive strategies of Google, Apple, Facebook, and Amazon (GAFA). Also see: <http://barbares.thefamily.co/>.

⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Leibniz Selections*, ed. Philip P. Wiener (New York: Scribner’s, 1951), 29; cf. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), 254.

⁶ The industrial temporal objects replace collective imaginaries and individual stories knotted together in the collective and individual process of individuation with mass standards, which tend to shrink the singularity of individual practices and their exceptional characters. However, the exception is the rule, but a rule that can never be formulated: it only exists in the event of an irregularity. That is, it cannot be formalised or calculated with an instrument of regular description applicable to all cases that are constituted by the different occurrences of this rule by default. http://xenopraxis.net/readings/stiegler_suffocateddesire.pdf

advertisement, entertainment and “fake news”⁷. The amount of *realities* existing seems to be increasing, which include virtual reality, augmented reality, and a plethora of imagined realities⁸ and conspiracy theories. This burden results in an inability to choose, or desire, which leads to a paradox. The more choice given results in an impasse between desire and action. And if a choice is made, regret soon comes rushing in, leaving humanity in a state of ill-being. It seems like a filter is gravely needed.⁹ Such filters do emerge, for instance either as failure to process the information and signaled by tags like *TL;DR* (Too Long, Didn’t Read) or *TMI* (Too Much Information) or as (sub)cultural filters in the form of social media bubbles and the division or polarization of members of society. The arbitrary coherence of social relations create relative filters, which guide the choices and repeated behaviors of its members, from anti-vaxxers to the rise of demagogues. Any alternative behaviors get engulfed into the logic of hyperindustrial consumer society, just as alternative forms of socio-economic organization “fit” into the logic of capitalism, with T-shirts for sale bearing the image of Che Guevara or Karl Marx. It is like Midas’ touch, all is turned into gold, all is commodified, including countercultural and niche trends, values, and moralities¹⁰. Cultural alternatives are appropriated, so cultural struggle is at the same time one of politics, aesthetics, and ethics. Moreover, the distinction between individualism and collectivism is a false dichotomy, which requires deconstruction.

We, as humans, do many things that we take for granted. Such customs, which are familiar to one group of people can be completely alien to others from a different culture, which is frequently grounds for misunderstandings and the dreaded *faux pas*. This is especially true of habits and quantifiable behaviors prone to manipulation or “nudging”. One commonly prized value of Western society is

⁷ Fake news is hardly a new phenomena. The first form of writing was a form of power-struggle on the truth. Ancient pharos and those, who control the scribes, used hieroglyphs and writing in order to communicate myths and state propaganda, which is what we have rebranded today as “fake news”. Fake news is simply re-contextualized information, a tool used by various actors. This implies that advertising itself is “fake” news, where the term “fake” implies that the *truth* of the story has been fabricated, thus it is a work of fiction or a radically weaponized form of literature.

⁸ See Y. N. Harari’s concept of imagined orders or realities mentioned in the book *Sapiens*. They include ideas such as dieties, money, freedom and human rights.
<http://www.ynharari.com/book/sapiens/>

⁹ See “Filter Failure”: <https://www.cnet.com/g00/news/shirky-problem-is-filter-failure-not-info-overload/?i10c.encReferrer=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnLw%3D%3D&i10c.ua=1&i10c.dv=14>

¹⁰ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/21/prix-pictet-photography-prize-consumption-slavoj-zizek>

that of individual freedom and self-determination, which is exclusive and nonsocial. The more an individual differs from another, the more “unique” they are, the better. In other cultures with a more collective attitude, such values seem to be judged as nonsensical. The opposite would be valued: the more an individual is in “harmony” with the group, the better. So, the value of individuality seems to be conflicted and non-intrinsic, which is to say it is learned. Moreover, if individualism (or collectivism) was innate, we should observe a greater random distribution of individualism (or collectivism) in the world population. Instead, we observe an accumulation of one ideology in one society and the other in another society. To question if an individual is subordinate to a strict culture is one that implies such a dichotomy and in addition, one that ignores trans-individuality and the necessity of culture for individuals¹¹, for without it they become *dividuals*¹². Because of this, the level of society should be scrutinized to the point of questioning if society itself is sane or senseless, and if “moral physicians” can do anything to provide society with therapy. Some philosophers argue for the latter, that the information age has become an epoch of stupidity and mindlessness [fr. *bêtise*]. With this in mind, the problem of freedom and cultural limitation on the cultivation of individual and societal desire is approached, or to put it in other words: the problem of individuation put forth by technological disturbance on society and its members.

First, the idea of Selection for Societal Sanity will be presented within the original context of the postmodern video game *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty* (2001). Here, the idea of digital society, memes, post-truth, censorship as information overload or *filter failure*, and filtration as a form of creation are explicated. Next, a philosophical interpretation of Selection for Societal Sanity will be presented, and placed into the context of current events. An additional juxtaposition of selected philosophical concepts from the works of Bernard Stiegler and the journalism of Brooke Gladstone will follow. The conclusion set

¹¹ See: <http://www.arsindustrialis.org/desire-and-knowledge-dead-seize-living>

¹² “Fully automated informational systems, fixed capital, moreover, tends to close itself into a closed system: in its struggle against the tendency of the rate of profit to fall, it tends in a structural way to increase the rate of entropy. Self-referential, and turning **the users of the information system into its servants, that is, ‘techno-geographical’ functions of the system, which thereby constitutes an associated milieu, the individuals dissolved into this system thereby become ‘dividuals’** (Deleuze 1995, 177–82; Stiegler 2016a, §14), and repetition (which Derrida also called ‘iteration’) no longer produces either *différance* in Derrida’s sense, or *dif-férence* in Deleuze’s sense. Such is the growth of the desert.” https://www.academia.edu/35403432/Bernard_Stiegler_What_Is_Called_Caring_Beyond_the_Anthropocene_2017 (p. 392).

forth is that absolute freedom, especially within digital society, is a limitation for desire, and its social control is a necessary condition for the mutual existence of desire and freedom.

Selection for Societal Sanity

The video game *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty* has been selected, since its postmodern¹³ themes resonate with current affairs, even though it was published during the dominance of the neoliberal paradigm or the widespread belief in Francis Fukuyama's "End of History", which is to say it is an epoch characterized by the inability to imagine another alternative reality, which resulted in dis-belief and shock from the current pervasiveness of "post-truth" and collapse of political correctness. Below is a conversation between three characters (Colonel, Rose, and Raiden/Jack, who the player controls) on a simulation project called S3, which was designed to be able to form individuals themselves as well as manipulate their decisions and behaviors.¹⁴ The main themes explored include genetics, memetics, cognitive dissonance, and the problem of filtering within a society flooded by information:

Colonel: The mapping of the human genome was completed early this century. As a result, the evolutionary log of the human race lay open to us.

Rose: We started with genetic engineering, and in the end, we succeeded in digitizing life itself.

Colonel: But there are things not covered by genetic information.

Raiden: What do you mean?

Colonel: Human memories, ideas. Culture. History.

Rose: Genes don't contain any record of human history.

Colonel: Is it something that should not be passed on? Should that information be left at the mercy of nature?

Rose: We've always kept records of our lives. Through words, pictures, symbols... from tablets to books...

Colonel: But not all the information was inherited by later generations. A small percentage of the whole was selected and processed, then passed on. Not unlike genes, really.

Rose: That's what history is, Jack.

¹³ <https://www.eurogamer.net/articles/2015-08-16-metal-gear-solid-2-the-first-postmodern-video-game>

¹⁴ http://metalgear.wikia.com/wiki/S3_Plan

Colonel: But in the current, digitized world, trivial information is accumulating every second, preserved in all its triteness. Never fading, always accessible.

Rose: Rumors about petty issues, misinterpretations, slander...

Colonel: All this junk data preserved in an unfiltered state, growing at an alarming rate.

Rose: It will only slow down social progress, reduce the rate of evolution.

Colonel: Raiden, you seem to think that our plan is one of censorship.

Raiden: Are you telling me it's not!?

Rose: You're being silly! What we propose to do is not to control content, but to create context.

Raiden: Create context?

Colonel: The digital society furthers human flaws and selectively rewards the development of convenient half-truths. Just look at the strange juxtapositions of morality around you.

Rose: Billions spent on new weapons in order to humanely murder other humans.

Colonel: Rights of criminals are given more respect than the privacy of their victims.

Rose: Although there are people suffering in poverty, huge donations are made to protect endangered species. Everyone grows up being told the same thing.

Colonel: "Be nice to other people."

Rose: "But beat out the competition!"

Colonel: "You're special." "Believe in yourself and you will succeed."

Rose: But it's obvious from the start that only a few can succeed...

Colonel: You exercise your right to "freedom" and this is the result. All rhetoric to avoid conflict and protect each other from hurt. The untested truths spun by different interests continue to churn and accumulate in the sandbox of political correctness and value systems.

Rose: Everyone withdraws into their own small gated community, afraid of a larger forum. They stay inside their little ponds, leaking whatever "truth" suits them into the growing cesspool of society at large.

Colonel: The different cardinal truths neither clash nor mesh. No one is invalidated, but nobody is right.

Rose: Not even natural selection can take place here. The world is being engulfed in "truth."

Colonel: And this is the way the world ends. Not with a bang, but a whimper.¹⁵

¹⁵ All sections emphasized in bold by the author (A.M.). Full script: <https://www.ign.com/faqs/2005/metal-gear-solid-2-son-of-liberty-premium-package-game-script-538904>

Setting aside the fictional story, the game applies itself very well as a critique of modern society saturated by algorithms, artificial intelligence, automation, and increasingly disorientating social or imagined realities. This section illustrated the importance of repetition for the survival of culturally produced artifacts. In opposition to the biomass of genetics, the world of memetics also relies upon the generation of organized inorganic matter¹⁶ within which the record of human history resides and for which the process of selection is no longer only the struggle for life itself¹⁷, but an artificial one as well.

The manipulation of genetics is currently one of the main features of various theologies of trans- and post-humanisms, especially within the realm of bio-hacking, gene therapy, or the integration of the human body with machines. The main aim consists in enhancing the living condition of individuals, and even transcending the limitations of human biology, especially death. When Rose refers to “digitizing life itself”¹⁸, it can be interpreted either as the digital imitation of processes such as computer viruses, which mimic or simulate the behavior of organisms and viruses, or as a prelude to memetics, in which the cultural replicators have found haven in digital technology, away from the human mind and “traditional” replicators such as writing or art. The first point made by Rose and Colonel is that the genetic code carries no information on human culture. This has been preserved by the technology that humans have created, from the invention of ancient writing to today’s computer and information technologies. However, much has been lost in history due to different reasons. Because of this loss, cultures have gained a narrative due to selective cultural forces rooted in the replication of memes and their carriers (books, paintings, historical artifacts, and so on). Such a selection empowered by shared beliefs in a common history set the foundation for individuals to act on. This is perhaps why history books are written as if history itself was set and revealing itself to humans, even though the selection forces are blind. A different world is simply inconceivable to the individual’s imagination. More importantly, history itself is a selection, and could be rewritten in an unaccountable number of ways, depending upon selection criteria. If we had access to unlimited information about the past, perhaps many events would require a rewriting. This is a fundamental point made by the characters.

¹⁶ http://www.academia.edu/36553634/Bernard_Stiegler_On_the_Need_for_a_Hyper-Materialist_Epistemology_2018

¹⁷ <https://read.dukeupress.edu/boundary-2/article-abstract/44/1/191/97532/On-the-Origin-of-Aisthesis-by-Means-of-Artificial?redirectedFrom=fulltext>

¹⁸ Also see: <https://assets.kpmg.com/content/dam/kpmg/ch/pdf/digitalization-in-life-sciences.pdf>

Today's technological sphere has disrupted the selection processes created by society and at the same time has granted the power to have access to an exponentially growing amount of data, which is today sometimes called Big Data and Information Overload. Humans have access to limitless "junk" data, which is simply meaningless information that has the potential to become meaningful under the appropriate conditions. It should be pointed out, that "junk" data is not exclusively cultural. It is informational. It could be also called noise. Moreover, from the biological perspective, DNA itself is not composed of only useful information that has been carefully selected by evolutionary forces, rather most of human DNA does not code protein sequences, which Thierry Bardini describes as "junk DNA" in *Junkware*¹⁹. The same holds true for culture. Most of it is composed of useless, but recyclable information. Both Rose and Colonel believe in the possibility of filtering out the junk and organizing history or information in a way that would be utopic, which is to further stimulate social progress. The unspoken belief concerns the idea that if only the junk was filtered away, then society would have access to what is necessary in order to maximize its efficiency. Modern technological society values speed foremost. The idea of "slowing down" in any form is a boogeyman that brings dismay and despair to those, who most dearly adore Progress with a capital P.

An important point made in the dialogue above is about creating context, instead of controlling or censoring it. This is manifestly indicative of current debates concerning post-truth, social media and information bubbles, and the threat carried by a hindrance to Progress or "natural selection", which is to say that not the fittest replicators are replicated, but rather ones that should have theoretically been eliminated thanks to selection pressures and filtration. A series of conflicting beliefs and behaviors are described by the characters in order to drive home the point that something is deeply disturbing about the modern informationally saturated world. The supposed solution would be to limit the

¹⁹ "Junkware is about our contemporary cyberculture; a specific culture, as in tissue culture and pop culture. I argue, then, that it is essentially a culture of junk (and not of trash, as formerly thought). Strange characters and trivial objects populate the second part, linking humanity and its future, cultish science-fiction authors and lonely terrorists, stylish architects and writers, junkies, avant-garde bioartists and French philosophers with you and me, today's disaffected subjects, the targets of viral marketing, bad eating habits, spam of all kinds, addictions of all types. Junk is the organizing principle of that which cannot be organized, the operating mode of that which has no function (yet). Junk is, and, I claim, junk rules. Welcome to a culture of junk." (Bardini, p. 24).

freedoms that have led to such a disarray, which is blamed as a cause for all the “junk” information around us.

The S3 project is of course a fictional one, where a large scale data management system is implemented, and digital information (news reports, online posts, etc.) is filtered at a global level in such a way that fits the contexts created by those in control. This results in the power to manipulate human will. In other words, it filters out user-generated data in a way that fits any information the program deems irrelevant or relevant to its narrative of “benefiting” humankind. Reshaped information by an automated system significantly impacts the formation of an individual, including their behavior and decision making, which is to say that human will is manipulated. So, the idea of Selection for Societal Sanity is based on the presumption that the information environment is mostly noise, useless, meaningless or “junk” data. Selection is needed in order to preserve social order, since the opposite would only leave humanity with a type of historic chaos, a form of information overload applied to a common history or identity, which would result in a lack of identity or at least a flux of postmodern hyper-identities and simulacra. Subsequently, order and chaos are synonymous to sanity and insanity, it can be established that selection, which is filtration, is a process needed not only for the survival of culture, but also for the preservation of its narrative or imagined reality. It would be done in such a way that is “sane”, which is to say reason-able, calculable, or rooted in order, as opposed to one that is not sane, irrational, unpredictable, and which uproots established power relations²⁰. Any accomplishments or progress is under a constant threat of loss due to entropy, forgetting, or other natural forces (flood, fire, earthquakes, etc.). Consequently, social achievements, inventions, and artifacts need special care, since they cannot reproduce biologically.

The only method of reproduction explored by the game is based on Richard Dawkin’s memetics, where a selection of cultural milestones is “passed down” to later generations, and the noise gets filtered out through a selection or contextualization process. This suggests a certain guardianship and duty, or care, of Philosopher-Kings ensnared by the idea of Progress or a group of AI called by the name The Patriots in the game’s narrative. This may refer to history books, which “filter” all original historical artifacts such as letters, books, pots, weapons, art, and so on. The question of losing such a socio-historic filter is posed. The

²⁰ It is worth noting that Religion is concerned with order and Science is concerned with power.

Internet²¹ allows for the preservation of all generated and uploaded content, and no program of necessary lectures is granted to its users. Any filters are relative and based on each user's personal preferences, history, and situation. This is supposed to "slow down" progress because of a lack of direction or order that would mimic heredity, which is another way of saying that a loss of identity is immanent. Instead of only achievements, milestones, and accomplishments, digital society has unmasked human nature as a hot mess full of gossip, rumors, and irrationality. Given the fact that history itself isn't a perfect preservation of original documents, artifacts, and works, but an interpretation and prepared selection done by an elite (rich and literate men of Western Society), it can be said that history is not necessarily censored, but continuously re-contextualized within the ramifications of whatever contemporary society may value or find interesting. There is no need to censor history if it can be framed in such a way that would render it insignificant, such as all of the events that have been described by Robert Burton at the beginning of this article are insignificant to most people today.

The data management system from the fictional universe of Metal Gear can be interpreted as a metaphor for modern systems implemented by corporations such as Google, Apple, Facebook, and Amazon and other actors of the "Capitalocene".²² The Selection for Societal Sanity is a process currently undergoing, but instead of it being centralized, it is decentralized inasmuch as the criteria for selection radically quantify user experience. Each user is "fit" into the neoliberal capitalist information management system that benefits the owners of technological capital, which includes social media. The user's own data, behavior and preferences, are increasingly quantified, made calculable, and thus profitable, in such a way as to make all information which does not generate profit into noise. So, a selection is made to show the user information the algorithms deem to be the best for maximizing profit, which usually results in polarized content and confirmation of biases built-in *a priori* by the developers and programmers, which has been extensively presented in Cathy O'Neil's *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy* (2016). The logical consequence of living in a mixed reality – one composed of social relations made intimately at work, school, or community, with another reality composed of a diet

²¹ http://www.e-edukacja.net/trzecia/referaty/30_e-edukacja.pdf
http://www.dbc.wroc.pl/Content/15608/J_Pondel_M_Pondel_Pozyskiwanie_informacji_z_Internetu.pdf

²² "the Capitalocene signifies capitalism as a way of organizing nature—as a multispecies, situated, capitalist world-ecology." Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press: 2016. p. 6.

of “liked” social media feeds and pages on Facebook, Twitter, or based on search history, geographical location, language, and any other quantifiable data, with which the user is continuously connected to via notifications, alerts, or simple browsing due to boredom or a lack of stimulation. This resulted in a shockwave of techno-reality increasingly influencing non-technological reality, which is to mean the social reality not traditionally mediated by new media²³. This problem exacerbates *new barbarianism*, which is the inability to think and a growing anxiety stemming from xenophobia and remedying itself with scapegoats. It is increasingly self-referential, replicable or memetic, and opportunistically “hacking” human psychology, especially the emotion of fear and at the same time exploiting self-doubt, despair, and low self-esteem. At the core, this is where post-truth, alternative facts, and fake news stem from. Post-truth is simply social truth, a type of truth that makes false statements valid due to emotional and social factors. At the same time such systems can be compromised by malignant actors, such as Governments or States sabotaging other nations with the opportunities presented by GAFA & co.²⁴

Filter failure, or information overload, is problematic at the level of individuation. Humanity needs no censors, since each individual is their own censor. This of course refers not only to taboos or cultural conditioning, but also to technological conditioning and what is made possible by the current dominant ideologies of the Capitalocene. Humans have been engaged in what Bernard Stiegler calls *exosomatization*. The process of natural selection is one that generates more biomass (living things) and necromass (dead things) through hereditary process of reproduction. In addition to this, a process of artificial selection has been generating a necromass made of inorganic organized matter, which is technology and other supplements such as language, hammers, shoes, and “smart” technology. According to Stiegler, this process is about three million

²³ See the Wall Street Journal’s simulation of opposing political beliefs and the Facebook feed content generated: <http://graphics.wsj.com/blue-feed-red-feed/>

²⁴ This currently haunts the Trump presidency, since accusations of Russian interference with the 2016 election is ever-present. It also applies the European Union if we take into consideration the current “information war” between the EU and Russia. Other obvious uses include the use of social media as recruitment hubs for DAESH/ISIS or the spread of viral malignant content. Just as a hand can be made into a fist to inflict damage or it can be used for a handshake as an offer of friendship, so too is it the case with technology, since it is fundamentally utilitarian. However: “Technology is not neutral. We’re inside of what we make, and it’s inside of us. We’re living in a world of connections — and it matters which ones get made and unmade.” Donna Haraway, A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” in *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature* (1991), pp.149-181.

years old, and consists as a form of life that “is incomplete in its material form, that is, in its organogenesis” (Stiegler 2018, p. 390).

Exosomatization requires a perpetual production of new artificial organs for survival, which result in an individuation at the level of individual organs such as the eye or ear, the individuation of social organizations such as a tribe, nation, or corporation, and the generation of artificial organs, which are technological. This requires education – to learn how to speak, count, play an instrument, re-tell the oral history of one’s culture, continue traditions, or generate the ability to care and take care. The creation of new organs is a collective activity, where each individual must learn the words of their language and exchange with the tools and symbols of their culture, and this is called a circuit of trans-individuation, which is governed by solidarity or socio-politically within the domain of “magic” or a belief in a supernatural order. Control of the destiny of social groups has been alienated by social media. Individuals are thus losing the capacity to care. It is hence being exteriorized. Accordingly, the “history” of a community is lost, because the know-how of living in a collective has been transferred to data management systems. So, the health of society has been jeopardized by the exteriorization of human skills and abilities, such as filtration. This is culturally encoded. It teaches the individual about the We, including the taboos of the collective.

According to Brook Gladstone, reality is not made up of “facts”, but rather “Reality is what forms after we filter, arrange, and prioritize those facts and marinate them in our values and traditions” (Gladstone, p. 2). The notion of a shared reality is being degraded, which is the one that a lack of belief in causes its disappearance, as opposed to a material reality, which exists regardless of human imagination. It is one that is psychologically organized by stereotypes, which hardwire the neural pathways of the brain, and thus shape the organ of the mind, which exaggerate the exotic and familiar, and have the purpose of filtering the reality of existence into a narrower field of vision, which is to say it forms a gated reality. This imagined reality is fundamental to well-being, and deeply held beliefs are strongly guarded to resist change. The brain itself is a reward mechanism that has developed in order to detect threats and danger and avoid them. Dangers include information that is conflicting with personally held beliefs and narratives. Lying to yourself is a defense mechanism that helps to cope with conflicting beliefs or information, or with cognitive dissonance.

Digital society is composed of not only human agents, but also of AI, twitterbots, and the like. Social media has transformed users into active participants in creating and disseminating information. The gatekeepers of the

past no longer filter information for an audience, and thus there is no selection process that sorts out what is appropriate, reliable, or truthful. Those, who create content also simultaneously filter and interpret it, and what is demanded for is contextualization, even if it is done so with hashtags or crowdsourced trust ratings. Users directly influence social media by constructing, filtering, and responding to its content, which means that it is not an external force, but one that is bluntly within the control of users. To rephrase it, social media is an organization, a social organ, that is mediated through artificial organs (smartphones, tablets, computers, Twitter algorithms, etc.), and with which biological organs are shaped – i.e. the brain. This perspective, which is part of Stiegler’s method of organology, includes the mutual interaction and necessity of each organ because of exosomatization, one cannot function without the other. Thus the question of filtration is fundamentally a question of knowledge, of being able to think and contextualize, within the process of trans-individuation.

Collective organizations help with filtering, prioritizing information, and with setting goals (like learning to play an instrument). A lack of filtration leads to a lack of individuation. With this, absolute freedom, which is understood as freedom from filtration, would bring absolute noise, since it would sabotage the process of trans-individuation. Cultures themselves evolve, or individuate, over time, even though they are fundamentally in opposition to novelty, because of a *care* for tradition. Unconventional beliefs or behavior need to be either reconciled with the core values of a culture or a new collective would need to individuate itself. Each individuation comes with a set of limitations, which are culturally transmitted via the acquisition of language, learning how to write, and participating in social reality (religious rites, traditions such as preparing a certain meal or dish, or behaviors in regards to other members of society, such as kissing the cheek as a greeting or engaging in marriage). Some violations are deemed as a harmless but embarrassing *faux pas*, while others are of the kind that demand the death of the violator (such as homosexuality or blasphemy).

Conclusion

The problem of filtration failure or information overload has been presented in the context of the Selection for Societal Sanity plan that originated in the narrative of the video game *Metal Gear Solid 2*. Cultural filtration of beliefs and formation of behaviors is a recontextualization process that holds the power to shape individuals and influence their decisions and behavior. This occurs in a

context of information overload, which is filtration failure of meaningless data or noise, a lack of disposable time that is an occupation of the *psyche* called time poverty, and a rise of alienation from a collective reality into a state of new barbarianism. Through the process of exosomatization individuation takes place. It is the connecting or sharing of biological organs, artificial organs, and social organs. It is a system open to the unpredictable, the uncountable, and an imagined shared future. The imagined reality is one composed of belief in a supernatural order, such as Human Rights, Freedom, or Money. The lack of a future is one that is at once a form of Symbolic Misery. Trans-individuation circuits have been disrupted by the speed of obsolescence and the individuation process has been exploited by hyperindustrial market drives, and as such the *techne* of the Capitalocene is at once a tool and a weapon that can at once benefit as well as harm society. This results in an alienation from a collective, which is commonly praised as individualism. However, a collective melting into conformity would also be a disruption of individuation, since they would be subservient to their closed system, especially automated informational systems introduced by Big Data, which is not free from bias. It also polarizes its users and exacerbates defense mechanisms protecting cognition from dissonance. All behavior becomes acceptable behavior, because the dominant ideology thoughtlessly utilizes new technology to incentivize profit over accountability. Counterculture is a commodity. What is relevant, true, and reliable is information that has undergone the process of selection through long circuits of trans-individuation, which are productive of knowledge and desire.

The information age, and the digital culture it subsists, reduces or interrupts slow circuits of individuation, which results in an inability to produce knowledge and a prevalence of artificial stupidity, which is to say it is senseless. The values of the market, of profit and financiering, provide short cuts for desire, which is reduced to impulsive drives designed to manipulate the decisions and behaviors of members of society. This results in a lack of a feeling of belonging. The remedy would partly be in reinstating long circuits in opposition to Selection for Societal Sanity, which is mainly concerned with maintaining an increasing “rate of evolution”, which takes Progress as increasing the extension of computing power. The value of freedom becomes an appropriated one, since the freedom of choice in digital social reality is in fact an illusion exploiting the patterns of consumption and the function of desire, which is inherently tied with selection that is part of perception and a question of knowledge. The selection process results in a fractured mosaic of homogenized individual pasts and times of consciousness and

unconsciousness, which results in a collection of Ones submitted to cognitive technology. This recaps how freedom and cultural limitation that cultivates individual desire can be approached as problematic, since trans-individuation situates the question of cultural filters and human desire, including values, objectives, and morality, within the problem of technological disturbance on the organology of society and its members. Some questions concern that of digital society, memes, post-truth, and filter failure as information overload, which is a dataset for selecting and creating new re-contextualizations. Absolute freedom, understood as a lack of accountability, needs to be socially controlled so as to facilitate the long circuits of trans-individuation as well as ensure that desire is not limited to its reduced drive state, and for ensuring a freedom rooted in dialogue and cultural exchange within its symbolic order. This includes the education, the functioning of reason and knowledge, so an alternative reality or future can be imagined, which includes both the I's and We's of culture.

To conclude, Selection for Societal Sanity is a concept drawn from a video game that can be used philosophically in examining the condition of cultural filtration. Metaphorically, it is an implementation of a large scale data management system, which harnesses the condition of filter failure in order to manipulate human behaviors and decisions. This undermines collective formations of identity and alienates individuals as singularities from each other, who fall into a state of ill-being. Automated computational processes quantify human behavior and decisions, while reflecting and reinforcing those patterns, which benefit the dominant ideology of hyperindustrial society, producing any threats to power structures as impotent. The ability to control patterns of consumption, as well as the formation of individual consciousnesses and unconsciousnesses, of memory and the *psyche*, is the condition of *new barbarianism*. To oppose it would be to implement a selection that supports the feeling of familiarity and friendliness into social life, a vigilance for the continuous constant engagement and encouragement of common ground shared by all, even if it is on the mutual suffering experienced by those afflicted by the Capitalocene of Western culture, with the aim to cultivate self-love needed for the functioning of community and civic life. We may need to select for values that breed “a feeling together”, instead of those which would only benefit the doctrine of calculable Progress.

Bibliography:

- Asay, M. (2009, January 14). Shirky: Problem is filter failure, not info overload. Retrieved from <https://www.cnet.com/g00/news/shirky-problem-is-filter-failure-not-info-overload/?i10c.encReferrer=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnLw==&i10c.ua=1&i10c.dv=14>
- Bardini, T. (2011). *Junkware*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Burton, R. (1927). *The Anatomy of Melancholy*, ed. Floyd Dell and Paul Jordan-Smith (New York: Tudor).
- CONFÉRENCES. Retrieved from <http://barbares.thefamily.co/>
- Digitalization in life sciences. <https://assets.kpmg.com/content/dam/kpmg/ch/pdf/digitalization-in-life-sciences.pdf>
- Gladstone, B. (2017). *The trouble with reality: A rumination on moral panic in our time*. New York: Workman Publishing.
- Harari, Y. N., Harari, Y. N., Purcell, J., & Watzman, H. (2018). *Sapiens: A brief history of humankind*. New York: Harper Perennial.
- Harawy, D. (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991), pp.149-181.
- Keegan, J. (2016, May 17). Blue Feed, Red Feed. Retrieved from <http://graphics.wsj.com/blue-feed-red-feed/>
- Leibniz, G. W., Leibniz Selections, ed. Philip P. Wiener (New York: Scribner's, 1951), 29; cf. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).
- M., & G. (2017, February 01). On the Origin of Aisthesis by Means of Artificial Selection; Or, the Preservation of Favored Traces in the Struggle for Existence. Retrieved from <https://read.dukeupress.edu/boundary-2/article-abstract/44/1/191/97532/On-the-Origin-of-Aisthesis-by-Means-of-Artificial?redirectedFrom=fulltext>
- Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty - Game Script. (n.d.). Retrieved from <https://www.ign.com/faqs/2005/metal-gear-solid-2-son-of-liberty-premium-package-game-script-538904>
- Pondel, J., Pondel, M. (2008). Pozyskiwanie informacji z Internetu. *Informatyka Ekonomiczna* 12, 23, pp. 132-142.

- http://www.dbc.wroc.pl/Content/15608/J_Pondel_M_Pondel_Pozyskiwanie_informacji_z_Internetu.pdf
- Quinlan, A. (2016, February 26). 'Time Poverty' Is a Real Issue For Women Everywhere, Says Melinda Gates. Retrieved from <https://verilymag.com/2016/02/melinda-gates-time-poverty-women-in-the-workplace-feminism-2502>
- S3 Plan. (n.d.). Retrieved from http://metalgear.wikia.com/wiki/S3_Plan
- Sapiens. (n.d.). Retrieved from <http://www.ynharari.com/book/sapiens/>
- Stanton, R. (2015, August 16). Metal Gear Solid 2: The first postmodern video game. Retrieved from <https://www.eurogamer.net/articles/2015-08-16-metal-gear-solid-2-the-first-postmodern-video-game>
- Stiegler, B. (2011). Suffocated Desire, or How the Cultural Industry Destroys the Individual: Contribution to a Theory of Mass Consumption. Rossouw, J., (Trans.), *Parrhesia*, 13, pp. 52-61.
- Stiegler, B. (2017) "What Is Called Caring? Beyond the Anthropocene" Ross, D. (Trans.) Retrieved from https://www.academia.edu/35403432/Bernard_Stiegler_What_Is_Called_Caring_Beyond_the_Anthropocene_2017
- Stiegler, B. (2018) "On the Need for a Hyper-Materialist Epistemology". Ross, D. (Trans.) Retrieved from http://www.academia.edu/36553634/Bernard_Stiegler_On_the_Need_for_a_Hyper-Materialist_Epistemology_2018
- Stiegler, B. (n.d.) Desire and Knowledge: The Dead Seize the Living. Collins, G., Ross, D. (Trans). *Ars Industrialis*. Retrieved from <http://www.arsindustrialis.org/desire-and-knowledge-dead-seize-living>
- Stiegler, B., Nancy, J., & Jugnon, A. (2016). *Dans la disruption: Comment ne pas devenir fou? ; suivi dun Entretien sur le christianisme*. Paris: Éditions Les Liens qui Libèrent.
- Szpunar, M. Internet – medium inforamcji versuz dezinformacji. O jakości i rzetelności informacji pozyskiwanych w internecie. http://www.e-edukacja.net/trzecia/referaty/30_e-edukacja.pdf

Franciszek Chwałczyk: Antropocen, kapitałocen – *urban age*, urbanocen?

Czyli nie tylko „kto” oraz „jak”, ale i „gdzie”

mgr kognitywistyki i kulturoznawstwa, doktorant w Instytucie
Kulturoznawstwa UAM

Abstrakt

Zasadniczym celem tego tekstu jest ukazanie znaczącej roli przestrzeni i urbanizacji we współczesnych, globalnych zmianach (antropocen). To naszkicowane zostaje we wstępie. Dalej pokazane zostają podobne problemy dwóch koncepcji (jednej mówiącej o świecie, drugiej o mieście) poprzez porównanie krytyki propozycji antropocenu z krytyką *urban age thesis* (Brenner, Schmid, 2013). Druga część tekstu jest o wybranych alternatywnych konceptualizacjach antropocenu (Bonneuil, Frescoz, 2016; Mentz, 2017; Moore, 2016), które traktowane są tu raczej jako uzupełnienia, doprecyzowania, nie zaś wykluczające się opcje. Zostają one tu skategoryzowane podług tego na co w swojej nazwie i konceptualizacji kładą nacisk. Zauważywszy, że właściwie żadna propozycja nie zwraca dość uwagi na przestrzeń, proponuje się tu kategorię urbanocenu (różną od *urban age thesis* i antropocenu, mającą je łączyć unikając ich problemów) jako dopełniającą to spektrum. W trzeciej części tekstu następuje uzasadnienie tego zabiegu przez odniesienie kwestii ekologicznych do urbanizacji – zwłaszcza na przykładzie cyrkulacji azotu i fosforu w środowisku. To historia i model relacji urbanizacji ze środowiskiem, relacji ziemi uprawnej, kanalizacji i nawozów (Mumford, 1956; Gandy). Na końcu następuje pobieżna próba określenia możliwych przyszłości urbanizacji i relacji przestrzennych w antropocenie.

Abstract: Anthropocene, capitalocene – urban age, urbanocene? Not only 'who' and 'how', but also 'where'

The main purpose of this text is to show the significant role of space and urbanization in contemporary global changes (the anthropocene). This is outlined in the introduction. Next, similar problems of two concepts (one speaking about the world, the other about the city) are presented by comparing the criticisms of

the anthropocene proposal with the criticism of urban age thesis (Brenner, Schmid, 2013). The second part deals with chosen alternative conceptions of anthropocene (Bonneuil, Fressoz, 2016; Mentz, 2017; Moore, 2016), which are treated here rather as complementing each other, not as exclusive options. They are categorized here according to what their name and conceptualisation emphasize. Noting that none of the proposal deals with space, a category of urbanocene (different from urban age thesis and anthropocene – the aim is to combine them avoiding their problems) is proposed as complementing the spectrum. The third part of the text justifies this approach by referring to ecological issues of urbanization - especially by using example of the circulation of nitrogen and phosphorus in the environment. This is the history and model of urbanization and its relations with the environment – the relationships of farmland, sewers and fertilizers (Mumford, 1956, Gandy). Finally, a brief attempt is made to identify the possible futures of urbanization and spatial relations in the anthropocene.

1. Wstęp

„Obecna epoka będzie przypuszczalnie w większym stopniu epoką przestrzeni”

Michel Foucault (Foucault, 1967, 125).

Podsumowując ostatnie 20 lat prac w ramach zwrotu przestrzennego Nigel Thrift (interpretując prace artystki Julie Mehretu) przypomina, że wszystko „ma swoje miejsce” – jest jakoś rozmieszczone przestrzennie (Thrift, 2006). To ma przywracać przestrzeni nie tyle wagę (którą owa od zawsze miała), lecz namacalność. Przestrzeń to już nie produkt uboczny, ale sam surowiec, materiał samego życia. Stąd wynika pytanie o przestrzenność i przestrzenie globalnego wpływu – antropocenu, kapitałocenu i innych – o formę organizacji przestrzeni i, poprzez nią, życia. Christophe Bonneuil i Jean-Baptiste Fressoz w *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (przypisy bibliograficzne dotyczą lokalizacji w e-booku) zauważają, że gdy miasta, pastwiska i pola zajmowały około 5% lądów Ziemi w roku 1750, dziś to prawie 30%. A dołączając do tego biomy tylko częściowo poddane wpływowi człowieka, to 84% ziemi nie pokrytej lodem jest dziś pod bezpośrednim wpływem *homo sapiens*, zaś 90% fotosyntezy na Ziemi odbywa się w biomach pod jego kontrolą (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 220).

Jak zauważają Kathryn Yusoff (2013, 782) i – odnosząc się do dalej przywołanego użycia krytycznie – Bonneuil i Fressoz (2016, loc 1218), na globalny i „geologiczny” wpływ człowieka na ziemię zwrócił uwagę m.in. Michel Serres pisząc o „gęstych płytach tektonicznych ludzkości” oddziałujących na świat. Spoglądając na formy tego wpływu z różnych perspektyw, z tej gatunkowej widać przede wszystkim człowieka i to on jest uznawany za głównego, zbiorowego aktora. Z perspektywy systemowej – to kapitalizm. Inne perspektywy przytaczam dalej w tekście kategoryzując znane mi „-ceny” (w momencie ukazania się tego tekstu, rok po napisaniu, ich lista jest już bogatsza i rośnie, jednak wciąż nie wymusiło to zmiany zasadniczej linii argumentacyjnej tego tekstu).

Jednocześnie, w tym samym miejscu Serres zwraca uwagę na coś, czego inni autorzy nie uwzględnili – na megalopolis jako nośnik tych obciążeń (Serres, 1995, 16). Stąd intuicja, że z perspektywy przestrzennej (która – jak wynika z dalej zaprezentowanej klasyfikacji – nie jest zbyt eksplorowana w zakresie „-cenów”) warto przyjrzeć się urbanizacji. Uzasadniam to bardziej w trzeciej części tego tekstu, przeorientowując w takim duchu część treści z *The Shock...* i prezentując taką interpretację badań nad relacją ze środowiskiem i ziemią uprawną, nad kanalizacją, nawozami.

Już teraz napoczynając – Eric Swyngedouw przytacza następujące dane: za 80% emisji gazów cieplarnianych i produkcję większości odpadów odpowiada obecny miejski sposób życia (Swyngedouw, 2015). Z drugiej strony, choć też świadcząc o niebagatelnym wpływie, miejska i przemysłowa emisja dwutlenku siarki odrobinę ograniczyła ogrzewanie się planety w ostatnich latach (Bonneuil, Fressoz 2016, loc 475). Gdzie indziej można wyczytać, że miasta pochłaniają ponad 66% światowej energii i odpowiadają za 70% wspomnianych emisji (Fragkias i inni, 2013). Jednocześnie nierozstrzygnięta pozostaje kwestia, czy większe ośrodki radzą sobie z emisjami lepiej, wydajniej (West, Bettencourt, 2010), czy gorzej (Oliveira i inni, 2014; Stone i inni, 2012).

Mimo braku konsensusu co do emisji można przypuścić, że w perspektywie długoterminowej (czy po wyginięciu *homo sapiens*) miasta pozostawią po sobie trwałe ślady. Będą nową warstwą geologiczną (niezwykle zróżnicowaną składem), przyszłymi skamielinami – na co wskazuje np. Jan Zalasiewicz (1998). Być może gwałtowna urbanizacja, której doświadcza obecnie świat, to kolejna w historii życia „nagła mineralizacja” o której pisze Manuel De Landa (1997, 26-7). Zaś miasta to już nic innego, jak rzeczywiście ludzki egzoszkielet, system podtrzymywania życia, jak ujmuje to Matthew Gandy (2005, 29). Wówczas, podobnie jak niegdyś po

dinozaurach, po człowieku również zostałyby jego wielki kościel. To jednak dość egzotyczna i odległa perspektywa.

„Jak podaje ONZ, już ponad 50% ludzi mieszka w miastach...” to ta bliższa. Tak też wyglądałoby standardowe otwarcie tego tekstu. Byłoby ono jednak nieprecyzyjne i kształtujące obraz w części pożądany, lecz w części problematyczny – a przez to byłoby ono zwodnicze. Kryją się tu bowiem pewne kategorie, które często przyjmuje się bezrefleksyjnie jako oczywiste, gdy tymczasem wymagają krytycznego namysłu. Szczególnie w obliczu „pomocy” ogromnej siły retorycznej faktu statystycznego (tak przecież nieoczywistego, jakoś konstruowanego) i otwarcia nim.

Neil Brenner i Christian Schmid (2013) nazywają to rozpoczynające poprzedni akapit stwierdzenie *urban age thesis*. Wskazują, że ono – i stojący za nim sposób myślenia, narracja – obowiązują i dziś. Porównują je do pojęcia modernizacji w l. 60. i globalizacji w l. 80. (Brenner, Schmid, 2013, 4). Podobnie Jason W. Moore porównuje status antropocenu dziś do globalizacji w l. 90 (Moore, 2016, 80). Tymczasem w tej „tezie” tkwią problemy statystyczne i teoretyczne. Jeśli chodzi o te pierwsze, to choćby problem z określeniem i policzeniem co jest miastem, a co nim nie jest. Egzemplifikuje to UPT (czy raczej ich arbitralność i ahsitoryczność), czyli *urban population thresholds*, które odpowiadają na pytanie ile osób musi zamieszkiwać (wcześniej wyznaczoną) jednostkę administracyjno-terytorialną by uznać ją za miejską. Źródeł takiego podejścia należy szukać w powojennych próbach zmierzenia światowej miejskiej populacji. A, jak argumentują autorzy, choć dziś badacze używają aktualnych danych, to orientacja pojęciowa, wyobraźnia geograficzna i strategie reprezentacji pozostały niezmiennione od l. 60. (Brenner, Schmid, 2013, 8).

Zasadnicze problemy teoretyczne tu tkwiące, to postrzeganie procesów społecznych jako zamkniętych i ograniczonych, przebiegających w ściśle wyznaczonych, nie pokrywających się sferach – a urbanizacji jako po prostu koncentracji ludności na danym terytorium. Granice się tu raczej zakłada na wstępie niż uzyskuje ich obraz wskutek badań. Stąd miasto (i jego uzupełnienie/przeciwieństwo: wieś – gdzie tu pomiędzy nie istnieje nic) staje się jednorodnym, niezmiennym, ponadczasowym pojemnikiem („dyskretnym, koherentnym, ograniczonym” – Brenner, Schmid, 2013, 9), oderwanym od procesów globalnych. Stąd też wynika wizja zmian demograficznych jako przelewania się w toku dziejowego postępu ludności ze wsi do miasta (które, paradoksalnie, na siebie nawzajem nie wpływają). Tak więc gdy tu problemem jest

m.in. zbyt terytorializacja, w przypadku antropocenu jest jej za mało (w sensie zwrócenia uwagi na przestrzeń).

Z postulatów i argumentacji autorów wynika, że kluczowe współcześnie nie jest miasto, lecz proces urbanizacji – a więc nie pojemnik, lecz to, co go tworzy, relacje (w przestrzeni i nie tylko) i ich gęstniejąca sieć. Autorzy przypominają, że urbanizacja to kategoria teoretyczna i proces historyczny oraz zwracają uwagę, że jest on globalną kondycją, jest nierównomierny, dynamiczny, zmienny, zróżnicowany i różnicujący, obejmuje zarówno koncentrację jak i rozpraszanie, rozciąganie się. Urbanocen jest właśnie próbą przeformułowania *urban age thesis* w taki sposób.

Podobne do powyższych problemy teoretyczne ma pojęcie antropocenu, co można zauważyć dzięki pracy jaką wykonali analizując tę koncepcję Christophe Bonneuil i Jean-Baptiste Fressoz w *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Opisali tam podstawy naukowe postulatu antropocenu, wspomnieli poprzedzające go koncepcje, rozważyli jego możliwe najważniejsze skutki dla widzenia świata oraz dla nauk społecznych i humanistycznych. Poddali również krytyce samo to pojęcie i jego podstawy oraz zaproponowali i opisali alternatywne konceptualizacje.

Odniosę się tu tylko do wybranych wątków krytyki (i, dalej, do alternatyw). Jak wskazują Bonneuil i Fressoz, podstawowy problem to (podobnie jak w przypadku *urban age thesis*) operacjonalizacja, czy w ogóle sam status ontologiczny głównego przedmiotu – no bo kim jest ów *anthropos*? Pytanie na tyle duże, że jest tytułem czwartego rozdziału. I jak wygląda ta jego globalna odpowiedzialność? Autorzy wskazują, że przeciętny Amerykanin zużywa 32 razy więcej surowców i energii niż przeciętny Kenijczyk. Dziecko urodzone w bogatej rodzinie będzie miało 1000 razy większy *carbon footprint* niż urodzone w biednej (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1244). Za Alfem Hornborgiem i Andreasem Malmem autorzy powtarzają żart, że takie wyjaśnienie (wskazujące ogólnie na *homo sapiens*) może być dostateczne najwyżej dla orangutanów lub misiów polarnych szukających odpowiedzi na pytanie kto narusza ich siedliska (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1182).

Inny zarzut, analogiczny jak te wobec *urban age thesis*, to, że „trochę wyolbrzymiając można powiedzieć, że historia dla antropocenologów ostatecznie sprowadza się do zestawu wykresów wykładowych” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1235). Z tego, jak i z poparcia autorytetem „Nauki”, z kreacji obrazu współczesnych naukowców jako odkrywców samego zagrożenia (choć to, w różnych formach, było już znane i nagłaśniane od dawna – Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1373 i rozdziały 8,

9 i 11) i jego rozwiązań oraz z ekstrapolacji hasła „tylko jedna Ziemia” wynika duża siła retoryczna tej koncepcji i przekonanie o byciu „najwłaściwszą” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1062-71). Pojęcie antropocenu (mimo aspiracji) okazuje się dość ahisteryczne, apolityczne i aspołeczne (jak miasto i urbanizacja w *urban age thesis*). Zaś gdy już pojawia się historia, to w formie problematycznego podziału na stadia (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 944).

Jako pojęcie wydaje się wywodzić (po pierwsze) z tego samego źródła, z którego sam antropocen jako zjawisko (czy działania się składające nań), czyli z podziału natura-kultura oraz wizji „człowiek vs świat” i natury pod jego wpływem (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 486-574 i Moore, 2016, 80). Wydaje się też, że pojęcie to i dyskurs wokół niego powielają hegemoniczny system reprezentacji przedstawiający świat jako pewną całość nad którą trzeba zapanować (pokierować i zabezpieczyć). Moore zauważa (2016, 84), że koncepcja ta nie potrafi odpowiedzieć na pytanie „w jaki sposób do tego doszło?”, ponieważ jest zakładnikiem tych samych struktur poznawczych, które za dzisiejszą sytuację odpowiadają. Tymczasem (jak urbanizacja) antropocen jest różnorodnym problemem społeczno-polityczno-historycznym (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 454-86), nie zaś geologiczno-ilościowo-demograficznym monolitem.

Po drugie, znów jak *'thesis'*, podstawy tego pojęcia tkwią w zimnowojennej optyce. Z jednej strony to wizja i dziedzictwo cybernetyki i teorii systemów, dość uniwersalizujące (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 976-1003). Z drugiej to kultywowanie „spojrzenia znikąd”, z kosmosu na kruchy statek kosmiczny Ziemia, który widać potrzebuje silnej (męskiej) ręki geokraty-naukowca-pilota by poprowadził ją przez ten kryzys, oczywiście automatycznie uznany też zostaje za szansę (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1011-21 i 1488).

By opisać tę konceptualizację i idące za nią rozwiązania autorzy, wzorując się na Michelu Foucault, proponują pojęcie geowładzy (i geowiedzy) z naukowcami jako oświeconymi przewodnikami i projektami inżynierii klimatu sięgającymi Zimnej Wojny (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1552). Inną taką popularną na świecie i opisywaną w książce propozycją jest *sustainable development* (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 422-443 i 3845-3940), która – jak pokazują autorzy – jest dosyć starą i standardową reakcją na kryzysy środowiskowe (oraz ostatecznie nie jest rozwiązaniem). I, dodać tu należy za Swyngedouwem (2014), wbrew pozorom jest to opcja dość przemocowa.

Pomijam w tym tekście właściwie całkowicie kwestie i spory związane z tym, czy w ogóle żyjemy w antropocenie (i czy to epoka, jej początek, czy zdarzenie, kryzys), jak i te związane z wyznaczaniem: początku (wymarcie megafauny,

początek holocenu, „rewolucja” neolityczna czy okolice, zaranie cywilizacji czy Antyk, odkrycie Ameryki przez Kolumba, „długi wiek szesnasty”, wynalezienie maszyny parowej, koniec II Wojny Światowej i pierwsze próby nuklearne czy *Great Acceleration*), zakresu wpływu („zaledwie” globalno-ekologiczny czy geologiczny, sięgający w głęboką przyszłość) czy czynników, wyznaczników kluczowych i nie (konstrukcja tam i erozja ziem, antropole i technosole, gazy cieplarniane i zmiany klimatu, szóste wymieranie, plastik zwykły i mikro, odpady i opady radioaktywne czy zwiększenie użycia nawozów sztucznych).

2. Klasyfikacja „-cenów” metodą 5W (who, what, where, when, why + how)

Poniżej prezentuję wyniki wstępnej kategoryzacji z krótkim opisem i uzasadnieniem. Informacje o 7 propozycjach (oraz źródłowej) pochodzą głównie z książki Bonneuila i Fressoza. O istnieniu części z pozostałych dowiedziałem się poprzez tekst *The Neologismcene* Steve'a Mentza (2017) i wystąpienie Krzysztofa Abriszewskiego (2017), resztę odnalazłem sam. W momencie publikacji, rok po napisaniu tego tekstu, w sumie znalazłem ponad 40 propozycji. Nie widziałem jednak potrzeby uwzględniania tu (z jednym wyjątkiem) tych odszukanych po napisaniu tego tekstu, a przed jego publikacją. Choć te nowe ładnie wpasowałyby się w tę klasyfikację, to nie wniosłyby nic nowego. Za ramę odniesienia przyjąłem „5W” – dosyć prostą i podstawową, ale przydatną metodę z zakresu gromadzenia i porządkowania informacji.

Pominałem utworzony przez Mentza w ramach tytułu (jakkolwiek trafny) żartobliwy metatermin *neologismcene* i, zaznaczony jako żart, *trumpocene*. Z szerszego spektrum (z innych źródeł) pominąłem właściwie wszystkie ujęcia nie odwołujące się bezpośrednio do antropocenu i jego krytyk – czy, bardziej banalnie, nie bazujące na końcówce „-cen” w swojej nazwie. Wreszcie pominąłem również następujące ujęcia (jako „meta-”, niewystarczająco opracowane albo skupione wokół postulatów, alternatyw – jaka będzie/powinna być ta zaczynająca się epoka – nie zaś diagnozy – jaka już jest/będzie, w oparciu o obecne trajektorie):

✧ ***planthropocene* (Myers, 2016, por. też *phytocene* – Marder, 2014)** – o wersji wspomnianej przez Mentza, autorstwa Roba Baretta, właściwie brak informacji, zaś ta Natashy Myers jest głównie postulatywna – skupiona wokół roślin („z których jesteśmy”) i fotosyntezy;

✧ *sustainocene* – termin autorstwa Bryana Furnassa stał się szyldem propozycji zmniejszenia i personalizacji źródeł energii przez oparcie ich

o fotosyntezę dzięki nanotechnologii, por. np. prace (Faunce, 2012 lub Faunce i inni, 2014) czy *TED talk* (Nocera, 2013);

✧ *symbiocene* (Albrecht, 2016) – to postulat Glenna Albrechta wypracowania życia razem z wzajemnymi korzyściami, bazujący na pojęciach mimikry, mutualizmu, symbiozy, symbiogenezy i biofilii (oraz podkreślający znaczenie miejsca i bliskości, przywiązania doń);

✧ *northropocene* i *manthropocene* (Raworth, 2014) – to terminy z poziomu „meta-”. Kate Raworth zwraca nimi uwagę na skład powołanej Grupy Roboczej Antropocenu – osoby w niej to głównie mężczyźni z „globalnej północny” (Europy i wschodniego wybrzeża USA);

✧ *misanthropocene* (Patel, 2013) – w tym ujęci główny temat to narracja. Raj Patel, bazując na pojęciu „idealnej katastrofy” (takiej, która mobilizuje: da się z nią coś zrobić, jest odpowiednio odległa w czasie, poddaje się narracji jako katastrofa) wskazuje, że antropocen takową nie jest, a przez to może przerodzić się w oczekiwanie końca i *misanthropocene* – jedynie budzić mizantropię i być ideą, narracją chybioną;

✧ *chthulucene* (Haraway, 2015 i 2016). Ten ostatni termin to raczej określenie (z poziomu „meta-”) tego co i jak robić, nawiązujące do bóstw chtonicznych oraz (proliferujących i splatających się wzajemnie) macek. Stąd też tak specyficzna nazwa – choć podobna do Cthulhu, to Donna Haraway zaprzecza aby inspirowała się tu H. P. Lovecraftem. Proponuje hasło „Make Kin Not Babies!” (Haraway, 2015, 161). Ta koncepcja została dokładniej omówiona i skrytykowana (jak i propozycja Bruno Latoura, której dość uwagi poświęcają w swojej książce Bonneuil i Fressoz) przez Rafała Ilnickiego (2017);

✧ czy jeszcze parę pozostałych – projekt artystyczny *aerocene* (Saraceno, 2017) oraz inne, o których trudno znaleźć wartościowe informacje: *gynocene*, *sociocene*...

Przechodząc zaś już do właściwej klasyfikacji:

Who? – kto był zaangażowany?

W tej (pierwszej z 5+1) kategorii umieszczam koncepcje wskazujące, koncentrujące się w nazwie na sprawcy tego globalno-geologiczno-ekologicznego wpływu zwanego antropocenem. Zresztą ów właśnie – w oryginale *antrophocene* – jest tu pierwszym ujęciem, a w nim odpowiedzią na tytułowe pytanie jest: człowiek/gatunek ludzki. To też ma być jedyne źródło ewentualnego ratunku.

Między innymi przez to, jak zauważa Miłosz Markiewicz (2017), antropocen jest esencją antropocentryzmu, choć miał to ograniczenie przekraczać. Jednak o pojęciu antropocenu i jego krytyce można przeczytać dość w *The Shock...*, czy powyżej w zestawieniu z krytyką *urban age thesis*. Jedynie, powoli przechodząc do kolejnych autorów, warto tu zacytować krótkie, dosadne podsumowanie tego ujęcia: „...wina populacji, nie produkcji” (McBrien, 2016, 132).

Drugi termin – *anglocene* – doprecyzowuje powyższy (a omawiany jest przy okazji termocenu – Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2057). Wskazuje na Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone Ameryki jako na dążące do dominacji nad światem potęgi XIX i XX wieku odpowiedzialne przez to za większość emisji CO₂. Węgiel i ropa to tu nie tylko paliwo dominacji, ale również jej narzędzia – poprzez eksport standardu (por. Kula, 2004) i uzależnianie w ten sposób od siebie. Na końcu rozdziału podobnie ujęta jest *green revolution* (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2102) – dziś podobnie można by zapytać o GMO. Wskazane tam też zostaje ciekawe uzasadnienie przejścia od węgla do ropy, jako podyktowanego względami społeczno-politycznymi: ta druga jest o wiele łatwiejsza do kontroli pod względem siły roboczej, związków zawodowych i proletariatu (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2087). Można by pomyśleć, że to odpowiedź na pytanie „gdzie?”, jednak bardziej to opis (euro-atlantycznej) kultury, najwyżej pośrednio i odlegle powiązany z przestrzenią.

Trzeci, *oligarchocene* (Biello, 2016, 266), *oliganthrocene* (Mentz, 2017) lub *oliganthropocene* (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 1246 – autorstwo przypisują Ericowi Swyngedouwi) – uszczegóławia jeszcze bardziej. Tu wskazuje się na rolę dominującej formy rządów typowej dla m.in.: kapitalizmu, kolonializmu i industrialnego modernizmu.

Ostatni w tej kategorii, *polemocene*, to odpowiedź nie na pytanie „kto?”, lecz „kto nie?”. W (ostatnim) rozdziale pod tym tytułem Bonneuil i Fressoz kreślą historię (skupioną wokół kwestii lasów i klimatu, maszyn oraz zanieczyszczeń) oporu, ostrzeżeń, alternatyw wobec realizacji antropocenu. Warto tu za autorami zauważyć, że trudno mówić o czymś takim jak ogólny opór wobec technologii. Zwykle chodziło bardziej o opór wobec pewnych konkretnych technologii i alternatywnych systemów produkcji (niekoniecznie „lepszyc”) podejmowany z wnętrza już obecnych (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 4794).

What? - co się stało/dzieje?

W tej drugiej kategorii znajdują się koncepcje określające co się właściwie dzieje, czym antropocen jest – ale też te inaczej go nazywające, wskazujące na jakiś aspekt, proces składowy.

Homogenocene – to ujęcie zaproponował Michael Samways w artykule z 1999 a rozwinął Charles Mann (w oparciu o *environmental history* i *Atlantic studies*) w książce *1493: Uncovering the New World that Columbus Created* (2011). Kładzie się tu nacisk na ekologiczne przepływy, fizyczną, biologiczną oraz kulturową homogenizację, głównie skutek tzw. „*columbian exchange*”. Bonneuil i Fressoz piszą, że „zapaść bioróżnorodności jest powiązana z ogólnym ruchem symplifikacji (poprzez rolnictwo i urbanizację)...” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 180). Szczególnie ciekawie widać to na przykładzie homogenizacji diety i upraw (Khoury i inni, 2014), czy sam Mann pisze o tytoniu, malarii, kukurydzy, batatach, ziemniaku i kauczukowcu.

Naufrogocene – w tym ujęciu, zaproponowanym przez Mentza w jego książce *Shipwreck Modernity*, modelem dla współczesności są reprezentacje wraku, statku-widmo, katastrofy morskiej, jej efektów i sposobów radzenia sobie z nią (Mentz, 2017). Tu sytuacja świata to nie efekt działania potężnego, ludzkiego aktora zbiorowego, lecz przypadku i losu, katastrofy właśnie. Pasuje tu też owa figura statku kosmicznego ziemi (McBrien, 2016, 132; Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 92), ale i statek jako heterotopia *par excellence* (Foucault, 1967, 134).

Thanatocene to epoka zabijania – wynik wpływu wojny, jej związku z najważniejszymi ludzkimi instytucjami: produkcją (uruchamianie tej alternatywnej na potrzeby wojny i gospodarowanie nią potem, budowa infrastruktury), handlem (zamykanie się i próby konstrukcji autarkii lub szukanie alternatywnych źródeł), nauką (przejście wynalazków typu nylon, radar, sonar, GPS do rybołówstwa; odkrycie uwodorniania, potem kluczowego dla produkcji nawozów sztucznych, pierw było próbą zabezpieczenia podaży składników materiałów wybuchowych), transportem (konteneryzacja, autostrady, *Volkswagen*, samoloty), urbanizacją (suburbanizacja i rozproszenie jako odpowiedź na zagrożenie nuklearne) i środowiskiem (czy raczej jego destrukcją, „ekobójstwem” – *ecocide*, który to termin Baryy'ego Weisberga przywołują). Jak podsumowują autorzy: „ucząc się efektywnie zabijać ludzi, wojsko posiadało umiejętność ogólnie zabijania żywych stworzeń” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2324). To ujęcie podobne do koncepcji megamaszyny Lewisa Mumforda (2012).

W kontekście tego cytatu warto przywołać tu figurę *eremocene'u* z eseju Edwarda O. Wilsona o bioróżnorodności (2015, loc 1039), gdzie wskazuje na subiektywne skutki tanatocenu – samotność gatunku ludzkiego wobec

nieobecności innych stworzeń. Przypomina się tu przywoływana przez Bonneuila i Fressozę oraz Renatę Tańczuk (2017) *Silent Spring* Rachel Carson, gdzie tytuł mówi o możliwości cichej wiosny – konsekwencji wyginięcia ptaków z powodu nadużywania pestycydów. Bonneuil i Fressoz też skupiają się na przemyśle chemicznym (Monsanto i 'Agent Orange', DuPont i napalm), późniejszej wojnie przeciw insektom oraz II-go-wojennej zmianie w postrzeganiu środowiska (jako możliwego do opanowania i utrzymania w higienicznym porządku dzięki chemii – czy w USA, czy w III Rzeszy) i próbach pokojowego wykorzystania bomb nuklearnych w celach cywilnych (dziś powiedzielibyśmy: *terraformingu*).

Phagocene to nazwa epoki, w której człowiek „zjadł” swoją planetę. To propozycja skupiona na konsumeryzmie. Jak zauważają autorzy, choć analizujące i krytykujące go książki od I. 50. są bestsellerami, to wydaje się, że niewiele to zmieniło. Bonneuil i Fressoz opisują konsumeryzm i zmiany społeczne go umożliwiające: naturalizację przez Adama Smitha instynktu bogacenia się, rozmycie się podziałów klasowych prowadzące do wyróżniania się poprzez konsumpcję (za Thorsteinem Veblenem), odkrycie pragnienia i jego inżynierii w postaci reklamy (co wywraca klasyczną koncepcję rynku), zmianę organizacji pracy w zakresie czasu (i samego podejścia doń) czy ideologiczne połączenie konsumpcji z oporem wobec komunizmu. Piszą też o infrastrukturze umożliwiającej produkcję i konsumpcję: o taylorzyzmie, fordyzmie, *trademarkingu*, modzie, postarzaniu, kredycie konsumenckim i o – kluczowych – uabstrakcyjnieniu dóbr (i nie tylko), zdyscyplinowanym hedonizmie (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2813) oraz zmianie i naturalizacji idei wzrostu (tamże, loc 2873). Zwracają też uwagę na zmianę w stosunku do odpadów (od recyklingu do *throw-away culture*) i to w kontekście miejskim, nawozów i ekskrementów (co zostanie tu przywołane jeszcze później). Dalej w tym kontekście piszą (a potem pokazują), że „duża część tego dynamiki gospodarczej bazowała na rozwoju suburbiów i motoryzacji” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2904). Na końcu zaś (w bardzo ciekawym podrozdziale poświęconym tej kwestii) zauważają, że to właśnie ta dwójka kształtuje ciało w antropocenie.

When? – kiedy to się stało?

Tu warto przywołać propozycję *paleoanthropocene'u* (Foley i inni, 2013) jako określenia okresu między pierwszymi, ledwo rozpoznawalnymi, antropogenicznymi zmianami klimatu a rewolucją przemysłową. Prócz tego wszystkie omawiane tu terminy odnoszą się do czasu o tyle, o ile aspirują do bycia

wariantem jego oryginalnie zaproponowanej jednostki – i są utworzone z końcówki charakterystycznej dla nazw epok geologicznych w kenozoiku i słowa wskazującego na to, co według ich autorów znaczące. Jednak próżno szukać wśród słów określających to, co uznane za ważne, określeń czasu czy z nim związanych. Zaś tu właśnie przynależałyby ujęcia akcentujące czas zdarzenia, czy choćby to (od) kiedy antropocen się dzieje/zdarzył. Stąd, w tym miejscu, właściwym będzie umieścić ów, który wszystkie one postulują zakończyć (czy zastąpić), choć obierając różne daty: holocen.

Where? – gdzie to się stało?

Propozycją, która bezpośrednio odnosi się do kwestii przestrzeni i wskazuje jakąś, jest *plantationocene* czy *euclideocene* (Haraway, Ishikawa, Gilbert, Olwig, Tsing, Bubandt, 2016, 555-560). Jednakże wskazuje ona w jaki sposób przestrzeń w antropocenie zmienia (lub zmieniała) się i z jakiego sposobu jej postrzegania to wynika, nie lokuje zaś w niej (czy sposobie jej zorganizowania) zasadniczych czynników sprawczych. Na pytanie co tworzy plantację (alienacja roślin, zwierząt, organizmów) i umożliwia dalekodystansowe symplifikacje krajobrazów odpowiedzi ma dostarczać kapitałocen (jednocześnie plantacijocen miałby go – i antropocen – poprzedzać). Jako zasadnicze wskazuje się tu nie węgiel, lecz rolnictwo-niewolnictwo (ludzi, ale i zwierząt, a nawet roślin oraz mikroobów) i nie fabrykę, a plantację. Kwestią kluczową jest tu przemieszczanie (genomów), abstrahowanie organizmów (czy całych środowisk), siły wytwórczej z ich środowisk i implementacja gdzie indziej – relokacja dla ekstrakcji. Oczywiście wcześniej (m.in. dla stworzenia własności) niezbędne jest nałożenie siatki na świat, zamknięcie przestrzeni w ramach i kategoriach oraz (pozorne) wydzielenie i wyabstrahowanie ze świata i sieci jego relacji – to właśnie ów euklidocen umożliwiający ekspansję i podbój świata. Gdyby bardziej opracować te propozycje i wzmocnić, mogłyby stać się tu wiodącymi (zwłaszcza euklidocen).

Inną, powiązaną z przestrzenią, jest *thalassocene*, również ukuty przez Mentza w jego książce *Shipwreck Modernity* (a inspirowany badaniami przednowoczesnego Morza Śródziemnego), w duchu i przedmiocie pokrewnej szkole *Annales* (Braudel, 2004). To „pisanie historii ludzkości poprzez i na Światowym Oceanie, którego prądy i burze kształtują wymiany kulturowe, produktów, stworzeń i opowieści” (Mentz, 2017), który to ocean to dość ważna płaszczyzna biorąc pod uwagę, że to na nim odbywał się handel transatlantycki –

podstawa kapitałocenu i rewolucji przemysłowej (o czym dalej). Jednak znów to przestrzeń w której się coś dzieje, nie która działa.

Ja natomiast proponuję tu urbanocen lokując ważny czynnik sprawczy antropocenu w mieście, czy raczej w dotyczącym przestrzeni (lecz nie tylko) procesie urbanizacji. Szczególnie, że gdy przeczyta się dokładnie *The Shock...* można zauważyć, że książkę tę w poprzek (obecny w prawie każdym rozdziale) przecina właśnie wątek urbanizacji lub z nim powiązane (kwestie wyżywienia, zanieczyszczeń i odpadów miejskich, industrializacji, samochodów, transportu miejskiego, suburbanizacji...). A to też temat sam w sobie eksplorujący przewijające się przez książkę jej zasadnicze wątki – relacji pewnej „bańki” z jej środowiskiem, bycie przez nią środowiskiem (podwójnej relacji zawierania się; człowieka/społeczeństwa w naturze, natury w człowieku/społeczeństwie – Moore, 2016, 79 i Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 620). Z samych tych rozszanych i podporządkowanych innym propozycjom fragmentów można by utworzyć połowę oddzielnego rozdziału, którego druga połowa wypełniona byłaby nowymi treściami, związanymi bezpośrednio z urbanizacją, a pośrednio z innymi opisanymi (rezonująca z nimi, odwołująca się do nich).

Kategorię tę (urbanocen) zaproponowałem pierwotnie gdzie indziej (Chwałczyk, 2017), zaś od momentu napisania tych tekstów do momentu publikacji tego okazałem się nie być jedynym jej proponentem (West 2017). Inny tekst będzie trzeba poświęcić na omówienie podobieństw i różnic w podejściu moim i Geoffrey'a Westa z *Santa Fe Institute*.

Why? - dlaczego to się stało?

To kategoria dla koncepcji usiłujących wyjaśnić stan rzeczy, wskazujących przyczyny i mechanizmy, całościowo. Dla takich, które uwzględniają też te inne; które są bardzo dobrze opracowane i dalej opracowywane. W toku mojej kwerendy właściwie tylko jedna koncepcja spełniła te wymogi.

Capitalocene – sam termin wydaje się pochodzić z paru źródeł: w 2011 posłużył się nim na blogu David Ruccio, w 2012 używała go Donna Haraway w swoich wykładach, wtedy też Jason W. Moore dyskutował go z Tonym Weisem, a w 2009 roku usłyszał go w rozmowie od Andreeasa Malma (Moore, 2016, xi i 5). Bonneuil i Fressoz poświęcają mu przedostatni rozdział i przywołują tam analizy historycznych metabolizmów kapitalistycznego systemu-świata wyrosłych z handlu transatlantyckiego i „długiego wieku szesnastego” – skupiając się na nierównej wymianie i jej infrastrukturach. Interesująco za Hornborgiem

zauważają, że pojęcie systemu-świata ma zaletę bycia nie tylko historycznym i dynamicznym, ale i systemowym oraz globalnym, umożliwiając konstruktywny dialog z naukami o Ziemi (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 4078). Jednak kapitałocen przybliżony tu zostanie na podstawie innego źródła, na którym również oni się opierają.

Jeden z głównych orędowników tego terminu, Jason W. Moore (2016), wychodząc od myśli, że środowiska tworzą gatunki a gatunki tworzą środowiska, ujmuje kapitalizm jako sposób organizacji natury. Historia kapitalizmu zaś to historia kapitału, władzy, pracy, energii i natury jako organicznej, powiązanej całości – nie zaś spalania paliw kopalnych w Europie. Takie ujęcie – kapitałocen – miałoby przekraczać podstawowy problem antropocenu, czyli wciąż obecny podział na Człowieka i Naturę. Podział, który stoi u źródeł potęgi kapitalizmu – gdzie Natura to czynnik produkcji, środowisko bez Człowieka (ale często z ludźmi – tubylcami, niewolnikami), „darmowy prezent”. Taka konstrukcja pozwala na eksternalizację, poznanie i uprzedmiotowienie (co też opisują Bonneuil i Fressoz przy okazji agnotocenu). Kluczowe jest tu pojęcie „taniej natury” („*Four Cheaps*”: praca, jedzenie, energia i zasoby) – taniej w sensie łatwej (czy taką uczynionej) do przechwycenia/przywłaszczenia, o pomniejszonej cenie i wartości, czy wreszcie zdegradowanej wskutek eksploatacji. Do tego zaś służą odpowiednie technologie i techniki – tu autor odwołuje się do Mumforda (Moore, 2016, 98). Za nim też uznaje za ważniejszy zegar mechaniczny niż maszynę parową oraz wskazuje kartografię, pozwalającą zoperacjonalizować i skwantyfikować przestrzeń (Moore, 2016, 87-8) – wraca tu euklidocen. Stąd też kapitalizm to nie tylko system nieopłacanych kosztów, ale i nieopłacanej pracy. Jednocześnie problemem dziś nie jest trwanie antropocenu, tylko koniec kapitałocenu – wyczerpanie się tanich natur i brak łatwo osiągalnych nowych na horyzoncie.

Można pod tę koncepcję podpiąć *econocene* (Norgaard, 2015), jak i odnoszący się do konieczności wzrostu gospodarczego i przeliczania wszystkiego na GDP *growthocene* (Chertkovskaya, Paulsson. 2016), choć to bardziej będzie widoczne przy okazji agnotocenu. Oczywiście pozostają możliwe zastrzeżenia, na które zwraca uwagę Hornborg (2016, 166), dotyczące stosunkowej młodości kapitalizmu a wiekowości ludzkiego wpływu – choć to samo antropocenowi zarzuca Moore (2016, 90-91).

How? – jak to się stało?

W tej kategorii (najliczniejszej) umieszczone zostały konceptualizacje pokazujące przebieg procesu, jak do obecnej sytuacji antropocenu (lub innych) doszło (lub wskazujące jakieś istotne uwarunkowania). Z tą ostatnią, omówioną propozycją wiążą się dwie kolejne. Pierwsza to *necrocene* Justina McBriena (**2016**), skupiona wokół masowego wymierania (zamiany życia w śmierć, a tej w kapitał) oraz martwicy (wyniku traumatycznego urazu). Właściwie łączy, adaptuje ona tanatocen dla kapitałocenu. Tu zwraca się uwagę, że akumulacja kapitału równa się akumulacji potencjalnych wymierań (nie tylko biologicznych gatunków) i uznaniu ryzyka za coś nie do uniknięcia. Podobnie jak homogenocen (również w skutkach), rzecz zaczęła się wraz z Kolumba odkryciem Ameryki. Podobieństwo zresztą leży również w skutkach, a sama ta koncepcja łączy jeszcze wątki kompleksu militarno-industrialnego, katastrofy, plantacji i ruchu *sustainability*, kluczowe dla innych ujęć (tanatocen, naufragocen, plantacjocen, *sustainocene*).

Druga to *technocene* Afa Hornborga. Ta skupia się na pytaniu „jak globalne relacje władzy zostały oddelegowane, i są podtrzymywane, przez technologię...” i „dlaczego nie mielibyśmy przyjrzeć się socjo-technicznym sieciom po których tu dotarliśmy?” (Hornborg 2015, 59). Tu, czyli do antropocenu (czy raczej, patrząc po terminologii i argumentacji w tej propozycji, do kapitałocenu). Propozycja nazwy wynika z dostrzeżenia, że sieci te działają silnie zarówno w sferze natury, jak i kultury – i je łączą (Hornborg 2016, 34). Przenosząc akcent z geniuszu na społeczno-rynkowe konteksty technologii autor zauważa, że to nierówności są warunkiem istnienia i rozwoju innowacji (co zauważa też Moore, 2016, 92), a przez to ich pozytywne obietnice (uniwersalnej modernizacji) to iluzje i kwestia fetyszyzmu (por. Kaika, Swyngedouw, 2000). Jednocześnie trudno to dostrzec, ze względu na zachodnią fiksację na obiekty i ich strukturę, pomijanie zaś sieci relacji.

Hornborg ostatecznie stwierdza, że technologia jest jak magia (rozumiana jako kategoria społecznej perswazji, zapośredniczona przez ludzkie postrzeganie, ale reprezentowana jako niezależna od ludzkiej świadomości), a to ze względu na możliwość mobilizacji artefaktów jako agentów „na odległość”, bez widocznych, jasnych czy oczywistych przyczyn animacji. Obrazuje to następująco: przykładem „lokalnej technologii” jest klucz (nie potrzebujący zapośredniczenia w ludzkim postrzeganiu), „lokalnej magii” moneta (potrzebująca go, „wiary” weń), zaś „globalną technologią” są np. te oparte o paliwa kopalne (nie wymagające tego zapośredniczenia lokalnie, za to w skali globalnej już tak). To magia o tyle, o ile roztacza władzę nad ludźmi zatajając jak ta władza zależna jest od ludzkiej percepcji. Stąd też, krążąc wokół pieniądza i pojęć wartości, energii i władzy, gdzie indziej (Hornborg, 2016, 25) wskazuje, jak technologia to nie zastąpienie, zniesienie

(*replacement*) obciążeń, lecz ich przeniesienie (*displacement*) na kogoś/coś innego (i daleko).

Gdyby rozwinąć tę perspektywę technocenu – w tej powyższej formie (związanej z magią – ale bardziej uniezależniając od ujęć skoncentrowanych wokół kapitału, choćby skupiając się na tych związanych z energią i wymianami) lub w innej, podłączyć pod nią pozostałe oraz wzbogacić (choćby przez inspiracje Heideggerem, Kittlerem, Mumfordem czy innymi) mogłaby stać się konkurencyjną wobec kapitałocenu koncepcją krytyczną antropocenu i wiodącą propozycją odpowiadająca na pytanie „dlaczego?”.

Phronocene to głównie propozycja „meta-”, omawiająca sześć dyskursów („*Circumfusa*, climate, metabolism, economy of nature, thermodynamics, exhaustion: these six grammars of environmental reflexivity...” – Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 3459) za pomocą których pisano, mówiono i myślano dawniej o tym, co dziś nazywa się środowiskiem, ekologią i antropoceniem. Jednakże znajduje się ona w tej kategorii ze względu na to, co twierdzą autorzy pod koniec tego rozdziału. Wnioskuje, że skoro takie dyskursy i dyskusje były obecne (wbrew dominującej dziś wizji „odkrycia” środowiska, ekologii i limitów planety w XX wieku) a mimo to świat jest w takiej kondycji w jakiej jest to znaczy to, że środowisko niszczone z pełną świadomością. Autorzy wskazują zresztą na przykładzie politycznych dyskusji o zasobach postępujące w toku historii kurczenie się perspektywy czasowej, zakresu wybiegania troską w przyszłość. Stawiają problem: „rozumienia schizofrenicznej natury nowoczesności, w której rozumieniu człowiek jest produktem środowiska, a jednocześnie owo pozwala się niszczyć” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 3469). Jednego wyjaśnienia, stosując psychologiczną metaforę uzależnienia i wyparcia, dostarcza Andrzej W. Nowak (2011).

Agnotocene to próba wyjaśnienia powyższego problemu przez Bonneuila i Fressoza wychodząca od agnotologii (Proctor, 2008) – nauki badającej produkcję sfer ignorancji czy kulturalnie uwarunkowanej niewiedzy lub wątpliwości. W ramach tej odpowiedzi twierdzi się, że u źródeł antropocenu nie było żadnych wielkich determinant, lecz wziął się on z współczesnych sobie (i do dziś aktywnych) narzędzi ideologicznych i kulturowych. Te zaś to m.in. spojrzenie i stworzenie świata na miarę stwórcy (por. Kula, 2004) a przez to naukowa i polityczna produkcja modernizującej nieświadomości (uproszczenie świata i odcięcie jego części z pola widzenia – ukrycie, przy dalszym użyciu – eksternalizacja). W skutek których nastąpiło zastąpienie różnorodnego *homo sapiens* „racjonalnym” *homo oeconomicus* oraz dematerializacja (w sensie utraty zainteresowania materią, zasobami) i autonomizacja ekonomii (jako nauki, ale i bytu przez nią badanego).

Dzięki temu wzrost z materialnego powiększania stał się intensyfikacją wymiany. Nieograniczony już materią mógł działać się (pozornie) w nieskończoność, osiągając dziś (mierząc skutkami) rozmiar globalny. Oczywiście do momentu powrotu tego, co wyparte – problemów środowiskowych. Te jednak dziś są internalizowane (handel kontraktami emisji, prywatyzacja i monetyzacja ochrony środowiska i zanieczyszczeń, „sekurytyzacja biosfery”, wycena „usług ekosystemowych” i „natura jako największa firma na świecie”), co wydaje się (o ile zabraknie totalnej katastrofy) zapewniać realną możliwość nieskończonego wzrostu. Podobne zjawisko w kontekście urbanizacji (urbanizacja globu, internalizacja zewnątrz i eksternalizacja wewnątrz, przy braku zewnątrz wytwarzanie ich wewnątrz) opisują, choć bazując na różnych podstawach, Brenner i Schmid (2013, 13) oraz Chwałczyk (2017). Podobnymi terminami opisuje kapitałocen (geoinżynierię i racjonalizację w nim) Elmer Altvater (2016).

Jednej z przyczyn autorzy szukają w przejściu na nowe źródło energii (i związane z tym przyspieszenie), które spowodowało jeszcze większy rozdział między czasowością Ziemi a ludzkiej historii. To miało umożliwić patrzenie na naturę jako na coś zewnętrznego (nieskończenie starego i zasobnego). Analogiczny mechanizm wyobcowania widziałbym w przestrzeni: to wytworzenie przez urbanizację nowego środowiska (o dostatecznej złożoności dla pozoru autonomii), a przez to oddalenie od poprzedniego. W kontekście przestrzeni interesująca też jest uwaga o specyfice silnika parowego jako źródle energii nie uwiązany do miejsca (i czasu), homogenizującym przestrzeń (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 3657-3674).

Anthrobscene – podobnie do poprzednich, Jussi Parikka postuluje, że człowiek, a raczej (jak wskazuje autor) korporacje i państwa narodowe wiedziały i widziały, że świat zdąży w kierunku szóstego wymierania, lecz wolano to przed sobą samymi ukryć (Parikka, 2014, 9). „Obsceniczne” jest tego wartościowaniem etycznym, jak i sposobem eksploatacji oraz ramą poznawczą – a także nawiązaniem do triumfu przedmiotów nad podmiotami u Jeana Baudrillarda (Parikka, 2015, 16-25 i 159-60). Media elektroniczne, na których skupia się ta propozycja i co pokazuje, z efemerycznych i ekologicznych okazały się być jak najbardziej materialne i odciskające piętno na środowisku (oraz potrzebujące specyficznego dla siebie) – stąd też propozycja geologii mediów. Widać to w łańcuchu produkcyjnym elektroniki – od krwawego koltanu z Kongo (Nowak, 2010) przez schludne, spokojne centrum po toksyczny *e-waste* w Chinach i Indiach (Pellow, 2006). Schludne i spokojne, mogące różne rzeczy przed sobą ukrywać

m.in. dzięki bankom filtrującym bazującym na elektronice (Kopecka-Piech, 2013). Dla samego terminu por. również (Haraway i inni, 2016, 558).

Thermocene to alternatywa, od której Bonneuil i Fressoz zaczynają. Jak widnieje w przypisie, termin zapożyczyli od Thierry'ego Sallantina, zaś o „termo-industrialnej cywilizacji” pisali Jacques Grinevald i Alain Gras. Sama propozycja ma skupić się na dokładnej historii (czy raczej jej braku) krzywej wzrostu temperatur (wobec łatwo rzucanych oskarżeń kapitalizmu lub nowoczesności z jednej, a „letnich” politycznie narracji o wzroście ekonomicznym lub demograficznym z drugiej strony), nad odpowiedzialnością różnych technologii (bardziej samochody czy nawozy?) i pytaniem o instytucje, które wprowadzały na tę drogę. Jest to też przede wszystkim namysł nad fałszywością wizji następstwa historycznego technologii, zwłaszcza energetycznych (gdy jest to raczej nadbudowywanie) i założenia, że „nowsza” = „lepszta”. Większość tych rewolucyjnych była na początku mniej wydajna niż system obecny (niekoniecznie kiedykolwiek stając się optymalnymi), wymagająca (np. publicznego) wsparcia oraz instalowana z powodów bardziej kulturowych (polityki, zysku lub ideologii) niż „racjonalnych”. Dużo miejsca poświęcone jest tu też porównaniu uzyskiwania (i wydajności, zmian) energii z różnych źródeł oraz przebiegu i skutków urbanizacji bazującej na różnych infrastrukturach – do czego teraz przejdę.

3. Urbanocen na przykładzie relacji ze środowiskiem: ziemia, kanalizacja i nawozy

W tej, trzeciej części tekstu chcę uzasadnić propozycję urbanocenu poprzez pokazanie globalnego wpływu z perspektywy przestrzeni i jako efektu działania pewnych mechanizmów urbanizacji. Z wyznaczonych przez naukowców (np. Steffen i inni, 2015) dziewięciu wymiarów planetarnego ekosystemu i utrzymujących go w stabilności granic (od których też zaczynają Bonneuil i Fressoz) jedna (dotycząca nieznanym, nowych aktorów: plastiku, nanobyków...) pozostaje nieokreślona. Dwie (dotyczące zakwaszenia oceanów i zużycia wody słodkiej) pozostają nieprzekroczone. Dwie (dotyczące emisji aerozoli i dziury ozonowej) właśnie są obecnie przekraczane. Zaś cztery (dotyczące poziomu CO₂ i gazów cieplarnianych, wycinania lasów, bioróżnorodności i uwalniania azotu i fosforu) zostały znacząco przekroczone.

Wszystkie te cztery znacząco przekroczone wiążą się z urbanizacją: o emisji gazów cieplarnianych było już na początku tego tekstu. Gdzie indziej wskazuje się

na związek deforestacji i urbanizacji (DeFries i inni, 2010; Carr i inni, 2009). O uwalnianiu azotu i fosforu będzie dalej – w dodatku będzie to próba nie tylko powiązania z urbanizacją, ale wyjaśnienia nią. Jeśli zaś chodzi o bioróżnorodność, to okazuje się, że miejska jest duża, czasem większa niż rejonów otaczających, ale urbanizacja jest jedną z głównych przyczyn jej zanikania w skali świata (McKinney, 2006). Bowiem trzeba pamiętać, że ta bioróżnorodność miejska to bioróżnorodność na gruncie środowiska miejskiego, nie zaś różnych środowisk. To ich kosztem powstaje ta miejska. Jak to ujmują Swyngedouw i Maria Kaika: „Wiele subtropikalnych ogrodów w na okrągło nawadnianych podmiejskich osiedlach grodzonych wykazuje różnorodność genetyczną i łączną pulę genów, której są w stanie dorównać tylko lasy deszczowe (Archer 1998)” gdy „tętniące życie miasta może być podtrzymane tylko kosztem niezrównoważonej degradacji środowiska w innych częściach świata” (Swyngedouw, Kaika, 2002, 575).

Ekstensyfikacja i ziemia uprawna

Podobnie wnioski można wyciągnąć z modelu relacji miasta ze środowiskiem Lewisa Mumforda, zawartego w eseju o historii naturalnej urbanizacji (Mumford, 1956). Autor zaznacza tam, że wieś i miasto – zwykle opozycyjnie ujmowane – są właściwie tym samym. Tej pierwszej jedynie brakuje wielkości i złożoności tego drugiego. Ale to, co w miarę wzrostu realnie się zmienia (i ostatecznie oba byty różni – w perspektywie zewnętrznej), to relacje osady ze środowiskiem. Jak to ujął Swyngedouw: „polityczno-ekologiczną historię wielu miast można napisać z perspektywy potrzeby urbanizacji i udomowienia natury oraz równoległej konieczności poszerzania ekologicznej strefy wpływów na zewnątrz, wraz z rozwojem miasta [...] co produkuje zarówno nowe miejskie, jak i wiejskie socjo-natury” (Swyngedouw, 2006, 35).

Drugim wymiarem – perspektywą wewnętrzną: wytwarzaniem przez urbanizację nowego środowiska (nowej/drugiej natury), wnętrza dla człowieka, które zaczyna go zwrotnie kształtować w tym tekście nie zamierzam się zająć. Tu jednak mieściłby się, choć ujęty w innych terminach, wątek inwolucji (ewolucji regresywnej) i samoudomowienia się człowieka, który na podstawie koncepcji Konrada Lorenza analizuje Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska (2017).

W ujęciu Mumforda, wraz ze zmianą i wzrostem, miasto coraz bardziej uniezależnia się, odrywa od swojego otoczenia, czy raczej je po prostu poszerza do momentu, w którym to najbliższe nie jest już tak ważne i potrzebne. Zmiana relacji następuje z symbiotycznych na drapieżne (etap poszerzania). Do momentu

przekroczenia lokalnych limitów wzrostu miasta rozwijają się ekstensyfikując – jak to ujmuje Mumford: poprzez kolonizację – a po przekroczeniu z jednej strony intensyfikując, zaś z drugiej wdzierając się w przestrzeń pozalokalną czy innych miast. Ostatecznie relacje te stają się pasożytnicze, jak zauważa autor na przykładzie starożytnej deforestacji okolic Rzymu czy ubożenia okolicznych gleb przez połączenie toalet kanalizacją z Tybrem, co rozpoczyna cykl powiększającej się nierównowagi. Ważny w tym przejściu jest rosnący zasięg, sieć wpływów – rosnący m.in. dzięki sieci dróg i kanałów (przewodów, sieci, infrastruktury). Miasto z pojemnika dla okolicy (spichlerz i mur) staje się służą kontrolującą płynące z bliska i daleka strumienie oraz kierującą je ku sobie, staje się zlewiskiem. A w końcu zamienia się w tamę – koncentrującą i kontrolującą przepływy, wykorzystującą je – zaś otoczenie zamienia w zalewisko.

Mumford pracuje tu głównie na przykładzie relacji miasta z ziemią uprawną. Wskazuje, jak przez długi czas uprawia się ziemię dookoła, konsumuje jej owoce i nawozi ją efektami przemiany materii. Stąd najintensywniej uprawiane, najlepsze ku temu tereny np. w Chinach były tuż pod murami, w okolicach miasta – i to jeszcze do niedawna. Matthew Gandy pokrótce opisuje w tym kontekście całą instytucję tzw. *night soil collectors* (Gandy, 1999, 30-32) do których należało niebezpieczne zadanie opróżniania nocników, szamb i kloak (zwykle w nocy) i wywożenia produktów przemiany materii na okoliczne pola czy do farmerów.

Długo płodność ziemi i zasobność okolicy w wodę była warunkiem rozwoju urbanizacji, co doprowadzało do paradoksu – w miarę wzrostu miasta (i powiększania się jego potrzeb żywnościowych) przykrywało ono ową ziemię. Jak podaje Mumford, w Wielkiej Brytanii lat 50. miasta zajmowały zaledwie 2,2% powierzchni, ale była to ponad połowa ziem rolniczych pierwszej klasy i jedna dziesiąta ziem „dobrych”. Jednak twarde, trwałe ziarna zbóż (których zapasy były formą kapitału, walutą i źródłem energii do czasów węgla – Mumford, 2012, 196), naczynia i inne narzędzia, technologie, infrastruktury umożliwiły miastu ściąganie żywności z daleka. To pozwoliło mu dalej rosnąć i zajmować ziemię uprawną dookoła oraz dało nadmiarowy czas i energię do zagospodarowania. Te nadmiary były kluczowe dla rozwoju techniki, dla którego zresztą miasta pełnią rolę centralną (Bettencourt i inni, 2007). Dodatkowo, wraz z metalurgią, pojawia się specjalizacja, wzmożone możliwości agresji i w sumie z poprzednimi i innymi czynnikami (dalekobieżny handel; narodziny pieniądza, kalkulacji) owocuje to możliwością ignorowania zależności miasta od otoczenia.

Za bardzo ważne w tej przemianie Mumford uznaje zmiany technologiczne, które zmieniły epokę narzędzi w epokę maszyny oraz pozwoliły na intensyfikację

(w miejsce ekstensyfikacji) różnych procesów, np. uprawy ziemi (m.in. dzięki sztucznym nawozom, o czym zaraz). Mumford jednak zauważa, że zasadnicza fala urbanizacji nie była spowodowana silnikiem parowym – miasta o liczbie mieszkańców powyżej stu tysięcy zaczęły się mnożyć w wieku XVII – choć dalszy ich rozwój był z nim silnie związany. Wtedy też przestały obowiązywać dotychczasowe limity wzrostu: lokalnego wyżywienia i nawodnienia, ale i bezpieczeństwa za murami, wolnego i mało wydajnego transportu, miejsc dostarczających moc (młyn wodny) i kapryśności oraz słabości konia i siły wiatru.

Widać tu podobieństwo do owych „widmowych akrów” omawianych przy kapitałocenie (Bonneuil, Frescoz, 2016, loc 4206, 4256 i 4505). To – przy wyczerpaniu własnego terytorium – niezbędne potęgom europejskim tereny bezpośrednio lub pośrednio zajęte (czy dzięki którym pracy funkcjonują). Widać mechanizm ten można odnaleźć na poziomie niższym niż ponadpaństwowy. Być może do handlu transatlantyckiego (globalizacji i kapitalizmu) i tezy, że bez imperium rewolucja przemysłowa nie byłaby możliwa (Bonneuil, Frescoz, 2016, loc 4213) należałoby dodać miasta.

Współczesnym wyrazem tego ruchu na zewnątrz (czy wdzierania w pozalokalną przestrzeń), ekstensyfikacji, pozyskiwania „widmowych akrów” jest powstały i postępujący po 2007 roku (po kryzysie finansowym, paliwowym i jedzeniowym) *global land grab* (Transnational Institute, 2013). To masowe wykupy gruntu na globalną skalę pod uprawy jedzenia, biopaliw, roślin włóknistych, oleju palmowego, soi, pszenicy, ryżu (Hall, 2015), tzw. *flex crops* – upraw, które są (a dzięki pracy nad nimi mają być jeszcze bardziej) elastyczne i do różnorodnego wykorzystania (jedzenie, biopaliwa, pasza, przemysł, etanol). Główni kupcy to starające się o globalną hegemonię Chiny oraz państwa silnie zurbanizowane (Japonia, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Arabia Saudyjska, Korea Południowa). Celem tych wykupów jest kontrola zasobów (ziemi, wody) i płynących z nich pożytków; podporządkowania ich, wciągnięcia w orbitę cyrkulacji globalnej, wielkoskalowej – co ma „połączyć wydobywcze pogranicza z obszarami metropolitalnymi” (Transnational Institute, 2013, 4). To działanie kluczowe, jeśli prawdziwe są szacunki ONZ o których donoszą dziennikarze (Sample, 2007), jakoby 40% ziemi uprawnej na Ziemi było już poważnie zdegradowane.

Intensyfikacja – kanalizacja i nawozy

Z drugiej strony stoi kwestia intensyfikacji. Stąd będzie mnie tu dalej interesować zasadniczo jeden z tych czterech przekroczonych wymiarów: krążenie

azotu i fosforu w przyrodzie. Są to kluczowe pierwiastki dla rolnictwa – główne składniki nawozów mineralnych (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 202). Autorzy *The Shock...* uznają, że „synteza amoniaku to na pewno kluczowy kawałek historycznej układanki antropocenu: nawozy sztuczne głęboko zaburzyły naturalny biogeochemiczny obieg azotu w przyrodzie na skalę globalną...” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2413). Opisują też zależność krajów centrum od „kopalni” guana w Peru, Boliwii, Chile czy pozyskiwania fosforanów z Tunezji, Maroka i Algierii (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 4250).

W podrozdziale, w którym ten wątek jest eksplorowany pojawia się też urbanizacja (*Cycles and metabolisms: the chemistry of nature-society relations* – Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 3297-3373, zresztą por. na ten sam temat tekst śledzący i wykorzystujący pojęcia cyrkulacji od Williama Harvey'a i metabolizmu od Justusa von Liebiga w kontekście miejskim: Swyngedouw, 2006). Jednak omawiając i łącząc zmiany w cyrkulacji azotu i fosforu z zastąpieniem ekskrementów jako nawozu przez te sztuczne, autorzy piszą o urbanizacji jako o ważnym, ale raczej pobocznym lub wtórnym procesie, nie zaś kształtującym lub spinającym pozostałe. W dodatku ujmują ją tam dokładnie w duchu *urban age thesis*: „Urbanizacja, innymi słowy koncentracja ludności i ich ekskrementów...” (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 3297). Można to uznać za powód dlaczego nie ma w tej książce rozdziału „urbanocene”: to spojrzenie na miasto w duchu *urban age thesis* – jako na „tylko” koncentrację ludności, procesów i zjawisk, bez wzięcia pod uwagę emergentnych właściwości, które mogą choćby wynikać z rozłożenia w przestrzeni i owej koncentracji. Tymczasem, choćby na podstawie prac Mumforda i Matthew Gandy'ego urbanizację można uznać za naczelnego aktora tego procesu. Zresztą autorzy gdzie indziej w jednym akapicie (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2832) trafnie rekonstruują – uzasadniając kryzys *recycling economy* w XIX wieku – to, co było i jest tu dalej analizowane. Jednak brak paru elementów uniemożliwia im wyciągnięcie z tego konsekwencji.

Równoległe do Mumforda przywołam tu teraz badania Gandy'ego, zajmującego się miejskimi politykami zdrowia publicznego – zrodzonymi z potrzeby utrzymywania zarządzanych ciał w zdrowiu i gaszenia ognisk chorób (ze skupienia się na życiu, nie na śmierci jak dotychczas – Gandy, 2006, 503). Dla Gandy'ego to zmiana modeli, zestawów norm i praktyk. Zmiana z opartego na cykliczności i kompaktowości pre-industrialnego miasta organicznego (które widać było w opisie Mumforda) na model miasta bakteriologicznego: różnicującego się i rozlewającego, z naciskiem w nim na „techniczną racjonalizację przestrzeni”.

Bazującego na postrzeganiu przestrzeni miejskiej (i nie tylko) jako homogenicznej i spójnej przestrzennie (Gandy, 2008, 126).

Miasto bakteriologiczne powstało dzięki różnym czynnikom: „postępowi w epidemiologii, a później mikrobiologii, które stopniowo wyparły miazmatyczne koncepcje choroby; pojawieniu się nowych form ekspertyz technicznych i kierowniczych w zarządzaniu miejskim; innowacyjnemu wykorzystaniu instrumentów finansowych, takich jak obligacje municypalne w celu umożliwienia zakończenia ambitnych projektów inżynierskich; tworzeniu nowych instrumentów politycznych – takich jak wyłączenie – i innych mechanizmów planistycznych, które umożliwiły narzucenie strategicznej wizji urbanistycznej w obliczu wielorakich interesów prywatnych; i politycznej marginalizacji elit agrarnych i ziemiańskich tak, aby przemysłowa burżuazja, propagatorzy zdrowia publicznego i inne głosy mogły wywierać większy wpływ na sprawy miejskie” (Gandy, 2004, 365).

Biopolityczny charakter nowoczesnego miasta jest związany z upowszechnianiem się hybrydycznych relacji ciała, natury i przestrzeni miejskiej, fizjologii i infrastruktury, cyborgicznej urbanizacji (Gandy, 2005). Gandy skupia się na przykładzie cyrkulacji wody jako głównie ukazującej stopień inkorporacji człowieka w miasto i ów model. Jednocześnie owa racjonalizacja nie oznaczała przemiany tylko fizycznej struktury miasta i terenów daleko poza nim, ale i tej społecznej: znaczenia oraz użycia przestrzeni publicznej i prywatnej. To cały dyskurs higieny, mycia się i jego ewolucja (zmiana stosunku do publicznych miejsc mycia, roli kobiety wraz z pojawieniem się łazienki i nowych standardów – Gandy, 2006, 505). Wtedy też ludzkie odchody z „nocnej ziemi” zmieniły się w fekalia – z obiektu ważnego dla rolnictwa w coś obrzydliwego i ukrywanego.

Jednocześnie należy tu dodać wątek prawie całkowicie w *The Shock...* (Bonneuil, Fressoz, 2016, *Cycles and metabolisms...* oraz loc 3135 i 3745) pominięty, a mianowicie wynalezienie i implementacja technicznej infrastruktury jaką jest kanalizacja. Pierwotnie powstała ona głównie z myślą o odprowadzaniu wody burzowej – na przykładzie Paryża Gandy pokazuje (Gandy, 1999), jak splekiwaniu efektów ludzkiego metabolizmu sprzeciwiano się z dwóch pozycji. Baron Hausmann nie wyobrażał sobie wpuszczania ich w kanał – cud II-go Cesarstwa Francuskiego, uznawany za osiągnięcie na miarę Rzymu. Z drugiej strony kwitły obawy ekologiczno-ekonomiczne: rozcieńczenia i utraty azotu, tak ważnego dla rolnictwa (i produkcji prochu). Podobnie zresztą obawy są wspomniane w *The Shock...* (Bonneuil, Fressoz, 2016, 3339). W obliczu wynalezienia sztucznego nawozu oraz (spowodowanej rozrostem miast) coraz gorszej wydajności *night soil*

collectors, te drugie straciły na znaczeniu. Jednak, jak zauważa Gandy, wskazują one na dalszą obecność myślenia cyklicznego, przednowoczesnego w (niby) skrajnie racjonalistycznym porządku (co zresztą zostaje opisane i zauważone w podrozdziale *Cycles and metabolisms...*). To właśnie kanalizacja i nawozy sztuczne miały ostatecznie zmienić. Oczywiście wraz z szeregiem innych fizycznych manifestacji rekonstrukcji przestrzeni miejskiej w bardziej „racjonalną”, sprzyjającą zarządzaniu i kontroli.

W następstwie wykreowało to nowy, metropolitalny stosunek do natury: z bezpośredniego partnera w cyklu, materialnej konieczności, środowiska, zmienia się ona w krajobraz, oddalone źródło przyjemności i wypoczynku. Naturalnie wciąż pozostaje materialnym zapleczem, ukrytym, a eksploatowanym nawet bardziej. Inaczej rzecz nazywając, są to (opisane tu już, w ujęciu Mumforda) zmiany relacji osady ze środowiskiem i poluzowanie więzi łączących mieszkańców z ich środowiskiem przez, czy wraz z wytworzeniem nowego. Wskazuje to też rolę urbanizacji jako składowego źródła zjawisk opisanych (zwłaszcza antropocenu, kapitałocenu, technocenu, plantacjocenu i agnotocenu – kwestie podziału, infrastruktury i eksternalizacji).

Podsumowanie i prognozy

We właściwościach i sposobie funkcjonowania urbanizacji, opisanych przez Mumforda, uzupełnionych z pomocą badań Gandy'ego, można szukać przyczyn kondycji współczesnego świata. Ujmując je w trochę bardziej abstrakcyjne i przestrzenne kategorie, urbanizacja byłaby tu procesem przetwarzania nieporządku z zewnątrz na wewnętrzny porządek, zewnątrz na wewnątrz. Najpierw zewnątrz dostępne jest tuż za murami. Nieporządek (przestrzeń, materia – elementy mineralne, woda, powietrze, światło, biomasa) jest z owego zewnątrz pobierany, przekuwany na styku i we wnętrzu w porządek. Nieporządek z wnętrza, ten niepożądany – efekty metabolizmu, funkcjonowania porządku; nie do ponownego użycia czy utylizacji wewnątrz – jest wydalany na zewnątrz (dym, popiół, ekskrementy). To obieg właściwie lokalnie zamknięty – ekskrementy z miasta na pole, jedzenie z pola do miasta.

Jednakże następuje rozrost wnętrza (wzrost liczby ludności i zabudowa otaczających ziem). Z drugiej strony koncentracja ludności i podział pracy umożliwia rozwój technologiczny – czyli poszukiwanie nowych zewnątrz oraz opracowywanie i budowę infrastruktury do korzystania z nich. Implementacja kanalizacji umożliwia dalsze pozbywanie się niepożądanego nieporządku i wzrost

przestrzenny, zaś nawozy sztuczne dalsze wyżywienie i wzrost ludności. Oba są mocno ze sobą sprzęgnięte, gdyż kanalizacja umożliwia rozrost miast i wzrost populacji – przy ściąganiu żywności z daleka – co stwarza możliwości dla rozwoju technologicznego z jednej strony. Z drugiej, na większą skalę szamba można podłączać do kanalizacji i nie przejmować się utratą ekskrementów tylko wtedy, gdy ma się nawozy sztuczne. Jednocześnie człowiek coraz bardziej żyje w nowym, stwarzanym środowisku, które go kształtuje, i zmienia też jego sposób patrzenia na to poprzednie. Zwłaszcza, że to wtórne środowisko – którego istotą są infrastruktury (por. Kittler, 1996) – staje się medium między człowiekiem a poprzednim środowiskiem.

Problemem zasadniczym staje się ograniczona wielkość kuli ziemskiej. Nie tylko lokalny cykl jedzenie-ekskrementy/przedmurze-miasto – dzięki rozwojowi technologii i implementacji infrastruktur (których węzłem jest miasto) – przeskalował się do maksymalnych wymiarów litosfera(fosfor)/atmosfera(azot)-miasta-oceany, lecz w dodatku nie jest już cyklem, a jednokierunkowym przepływem. Widać tu, jak w tym zakresie współcześnie zewnątrz się skończyły. Cały świat jest uwikłany w podobne zależności, których główne węzły tworzą np. owe *global cities* (Sassen, 1991). Jak to ujmuje Swyngedouw: „natura jako zewnętrzna rama warunkująca miejskie życie zaiste skończyła się” (2015, 610) i, wraz z Kaiką, „socjoekologiczny ślad miasta stał się globalny. Nie ma już więcej zewnątrz lub granic dla miasta” (Swyngedouw, Kaika, 2002, 568). Oczywiście nie jest to wyjaśnienie samodzielne (jak i wszystkie inne tu przytoczone) – co widać choćby w krytyce *urban age thesis* (są różne urbanizacje i różnie potrafią oddziaływać) czy choćby w różnicy między (sub)urbanizacją samochodową w USA a tą w Weimarze, o czym piszą w *The Shock...* (Bonneuil, Fressoz, 2016, loc 2007-2055). Jednak nie ma być samodzielne, a ma uzupełniać część obrazu i dostarczać alternatywnej perspektywy.

Jak w takim razie ma wyglądać przyszłość? Jest to materiał na oddzielny artykuł, ale pokrótce zarysuję teraz możliwości wynikające z powyższego rozpoznania. Jak to zostało pokazane, sytuacja obecna to urbanizacja na skalę globu (bowiem co nie jest tkanką miejską, to jest z nią połączone) i wyczerpywanie się zewnątrz. Stąd wynika konieczność powrotu do cykliczności, tylko w innej skali – bowiem bezpośrednim zewnętrzem nie są już pola za murami, lecz cała planeta. Ja chciałbym tu wyróżnić trzy takie zasadnicze skale rozwiązań.

Pierwsza to globalna – dostrzeżenie obiegu globalnego i próba jego regulacji. To droga dyplomatyczna, próby owej uzasadnionej antropoceniem

naukowej geokracji, budowy światowego porozumienia wokół kwestii stabilizacji klimatu, redukcje emisji i „*technofix*”.

Druuga to państwowa, narodowa – to podtrzymanie wewnętrznego obiegu, uszczelniając go i zasilając z zewnątrz. To utrzymanie obecnego sposobu działania i, widoczne współcześnie, nasilenie polityk dbania o swoje terytorium, stabilizacji i podtrzymania rozwoju kosztem innych bytów: przyrodniczych, społecznych czy państwowych. Częściowo to ów *global land grab*, nowe kolonizacje na Ziemi i marzenia o tych dalszych, zabezpieczanie rezerw, zamykanie granic, budowa murów.

Trzecia zaś, to skala (g)lokalna – budowa ark (por. Nowak, 2017), (prawie) zamkniętych obiegów; próba osiągnięcia samowystarczalności. To, wykorzystując obecne zasoby nagromadzone dzięki taniej akumulacji i logikę grodzienia się, próba stworzenia miejsc i struktur, które przetrwają i pozwolą przetrwać turbulencje antropocenu. Zasadniczo byłaby to próba zastąpienia tanich eksternalizacji, już niedostępnych, intensywną internalizacją, czerpaniem z tego, co nagromadzone (zwłaszcza z wiedzy) i rozwojem technologii (ulożenie zewnątrz w przyszłości i ich poszukiwanie). To też kalkulacja, które połączenia z popadającym w klimatyczny chaos zewnątrz są do ustabilizowania, które są niezbędne, a co trzeba lub można odciąć – i jak to zastąpić lub co to daje. Za takie arki, wydaje mi się, posłużą właśnie – dawniej motory akumulacji czy generatory postępu – miasta. Czy te obecnie już przygotowujące się na wielkie powodzie jak Tokyo (Tabuchi, 2017), czy dopiero obmyślane, opracowywane i budowane: *smart* i *sustainable cities*. Jak widać urbanocen to możliwa konceptualizacja nie tylko terażniejszości i przeszłości, ale i przyszłości. Czy to kierunek pożądaný (lub bogaty w różne alternatywy) – to inna sprawa.

Bibliografia

- Abriszewski, K.; 2017, *Jaka ontologia dla Kapitałocenu?*; na: K. Abriszewski, A. W. Nowak, A. Zabielski, panel Jak badać kulturę w antropocenie?, III Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.
- Albrecht, G.; 2016, *Exiting The Anthropocene and Entering The Symbiocene*; w: *Minding Nature*, nr 2 (9), ss. 12-15.
- Altvater, E.; 2016, *The Capitalocene, or, Geoengineering against Capitalism's Planetary Boundaries*; w: **Jason W. Moore (red.)**, *Anthropocene or*

- Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, San Francisco, CA: PM Press, ss. 138-153.
- Bettencourt, L. M. A., J. Lobo, D. Helbing, Ch. Kuhnert i West, G. B.; 2007, Growth, innovation, scaling, and the pace of life in cities; w: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, nr 17 (104), ss. 7301–7306,
- Biello, D.; 2016, *The Unnatural World: The Race to Remake Civilization in Earth's Newest Age*, New York City: Scribner.
- Bonneuil, C., Fressoz, J. B; 2016, *The Shock of the Anthropocene: The Earth. History and Us*, London: Verso (wersja e-book).
- Braudel, F.; 2004, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 1-2, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Brenner, N., Schmid, C.; 2014, The 'urban age' in question; w: *International Journal of Urban and Regional Research*, nr 3 (38), ss. 731-755.
- Carr, D. L., Lopez, A. C., & Bilsborrow, R. E.; 2009, The population, agriculture, and environment nexus in Latin America: country-level evidence from the latter half of the twentieth century; w: *Population and Environment*, nr 6 (30), ss. 222-246.
- Chertkovskaya, E., Paulsson, A.; 2016, The growthocene: Thinking through what degrowth is criticising; w: *ENTITLE blog*, <https://entitleblog.org/2016/02/19/the-growthocene-thinking-through-what-degrowth-is-criticising/>
- Chwałczyk, F.; 2017, *Wnętrze - zewnątrz. Relacja miasta i środowiska w warunkach globalnej urbanizacji (praca magisterska)*, Poznań: Archiwum Prac Dyplomowych UAM.
- DeFries, R. S., Rudel, T., Uriarte, M., & Hansen, M.; 2010, Deforestation driven by urban population growth and agricultural trade in the twenty-first century; w: *Nature Geoscience*, nr 3 (3), ss. 178.
- DeLanda, M.; 1997, *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York: Zone Books.
- Faunce, T. (red.); 2014, *Nanotechnology toward the sustainocene*. Singapore: Pan Stanford Publishing.
- Faunce, T.; 2012, Towards a global solar fuels project-Artificial photosynthesis and the transition from anthropocene to sustainocene; w: *Procedia Engineering*, nr 49, ss. 348-356.
- Foley, S. F., Gronenborn, D., Andreae, M. O., Kadereit, J. W., Esper, J., Scholz, D., ... & Vött, A.; 2013, The Palaeoanthropocene – The beginnings of anthropogenic environmental change; w: *Anthropocene*, nr 3, ss. 83-88.

- Foucault, M.; 1967, *Inne przestrzenie*; w: B. Świątkowska (red.), 2011; *Coś, które nadchodzi. Architektura XXI wieku*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, ss. 125-134
- Fragkias, M., Lobo, J., Strumsky, D., Seto, K. C.; 2013, *Does Size Matter? Scaling of CO2 Emissions and U.S. Urban Areas*; w: PLoS ONE nr 6 (8), e64727.
- Gandy, M.; 1999, *The Paris sewers and the rationalization of urban space*; w: *Transactions of the Institute of British Geographers*, nr 1 (24), ss. 23–44
- Gandy, M.; 2004, *Rethinking Urban Metabolism: Water, Space and the Modern City*; w: *City*, nr 3 (8), ss. 363–379,
- Gandy, M.; 2005, *Cyborg Urbanization: Complexity and Monstrosity in the Contemporary City*; w: *International Journal of Urban and Regional Research*, nr 1 (29), ss. 26–49
- Gandy, M.; 2006, *Zones of indistinction: bio-political contestations in the urban arena*; w: *cultural geographies*, nr 4 (13), ss. 497–516
- Gandy, M.; 2008, *Landscapes of disaster: water, modernity, and urban fragmentation in Mumbai*; w: *Environment and Planning A*, nr 40, ss. 108–130.
- Hall, D.; 2015, *The Political Ecology of International Agri-Food Systems*; w: T. Perreault, G. Bridge, J. McCarthy (red.), *The Routledge Handbook of Political Ecology*, Routledge, s. 406–17.
- Haraway, D., Ishikawa, N., Gilbert, S. F., Olwig, K., Tsing, A. L., & Bubandt, N.; 2016, *Anthropologists are talking–about the Anthropocene*; w: *Ethnos*, nr 3 (81), ss. 535-564.
- Haraway, D.; 2015, *Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin*; w: *Environmental Humanities*, nr 1 (6), ss. 159-165.
- Haraway, D.; 2016, *Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*; w: **Jason W. Moore (red.)**, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, San Francisco, CA: PM Press, ss. 34-77.
- Hornborg, A.; 2015, *The political ecology of the Technocene: Uncovering ecologically unequal exchange in the world-system*; w: C. Hamilton, C. Bonneuil & F. Gemenne (red.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, Routledge, ss. 57-69.
- Hornborg, A.; 2016, *Global Magic*. Palgrave Studies in Anthropology of Sustainability, New York: Palgrave Macmillan.

- Ilnicki, R.; 2017, *Antropocen i krytyka antropologii*; na: K. Abriszewski, A. W. Nowak, A. Zabielski, panel Jak badać kulturę w antropocenie?, III Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.
- Kaika, M., Swyngedouw, E.; 2000, Fetishizing the modern city: the phantasmagoria of urban technological networks; w: *International Journal of Urban and Regional Research*, nr 1 (24), ss. 120–138
- Khoury, C. K., A. D. Bjorkman, H. Dempewolf, J. Ramirez-Villegas, L. Guarino, A. Jarvis, L. H. Rieseberg i Struik, P. C.; 2014, Increasing homogeneity in global food supplies and the implications for food security; w: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, nr 11 (111), ss. 4001–4006.
- Kittler, F. A.; 1996, The city is a medium; w: *New Literary History*, nr 4 (27), ss. 717–729
- Kopecka-Piech, K.; 2013, Nowe media: między nadmiarem i brakiem; w: Ł. Huculak, B. Skowron, K. Dąbrowska, J. Jernajczyk, M. Zakrzewska, R. Zarzycki (red.), *Nadmiar i brak*, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, ss. 137–144.
- Kula, W.; 2004, *Miary i ludzie*, Warszawa: Książka i wiedza.
- Mann, Ch. C.; 2011, *1493: Uncovering the New World Columbus Created*, New York: Alfred A. Knopf.
- Marder, M.; 2014, For a Phytocentrism to Come; w: *Environmental Philosophy*, nr 2 (11), ss. 237–252.
- Markiewicz, M.; 2017, *Człowiek na bezludnej wyspie. Antropocen-tryzm i eko-logika*; na: K. Abriszewski, A. W. Nowak, A. Zabielski, panel Jak badać kulturę w antropocenie?, III Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.
- McBrien, J.; 2016, *Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene*; w: Jason W. Moore (red.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, San Francisco, CA: PM Press, ss. 116-137.**
- McKinney, M. L.; 2006, Urbanization as a major cause of biotic homogenization; w: *Biological conservation*, nr 3 (127), ss. 247-260.
- Mentz, S.; 2017, The Neologismcene; w: *Arcade, Literature, the Humanities, & the World*, <http://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene>
- Moore, J. W.; 2016, The Rise of Cheap Nature; w: **Jason W. Moore (red.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, San Francisco, CA: PM Press, ss. 78-115.**

- Mumford, L.; 1956, *The Natural History of Urbanization*; w: W. L. Thomas (red.), *Man's Role in Changing the Face of the Earth*, Chicago: University of Chicago Press, s. 382.
- Mumford, L.; 2012, *Mit maszyny*, tom 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Myers, N.; 2016, "Photosynthesis." *Theorizing the Contemporary*, *Cultural Anthropology* website; w: *Cultural Anthropology*, <https://culanth.org/fieldsights/790-photosynthesis>
- Nocera, D.; 2013, *The Sustainocene: era of personalized energy*; w: TEDxCaFoscariU, <https://www.youtube.com/watch?v=u92O8LSkezY>
- Norgaard, R.; 2015, *The Church of Economism and Its Discontents*; w: *Great Transition Initiative*, <http://www.greattransition.org/publication/the-church-of-economism-and-its-discontents>
- Nowak, A. W.; 2010, *Czy można filozofować po Kongu Belgijskim? Pułapki krytyków nowoczesności*; w: *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, Ł. Musiał, M. Ratajczak, K. Szadkowski, A. Żychliński (red.), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Nowak, A. W., 2011, *Europejska nowoczesność i jej wyparte konstytuujące „zewnątrze”*; w: *Nowa Krytyka*, nr 26-27, ss. 261–89
- Nowak, A. W.; 2017, *Prorocy zagłady, zieloni moderności czy konstruktorzy Arki? Strategie tworzenia wiedzy i kultury w epoce Antropocenu*; na: K. Abriszewski, A. W. Nowak, A. Zabielski, panel *Jak badać kulturę w antropocenie?*, III Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.
- Oliveira, E. A., Andrade Jr., J. S., Makse, H. A.; 2014, *Large cities are less green*; w: *Scientific Reports*, nr 4, 4235
- Parikka, J.; 2014, *The anthropocene*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Parikka, J.; 2015, *A geology of media*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Patel, R.; 2013, *Misanthropocene?* W: *Earth Island Journal*, <http://www.earthisland.org/journal/index.php/eij/article/misanthropocene/>
- Pellow, D. N.; 2006, *Transnational alliances and global politics: New geographies of urban environmental justice struggles*; w: N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw (red.), *In the Nature of Cities*, Routledge, ss. 216–33
- Proctor, R., & Schiebinger, L. L. (red.); 2008, *Agnotology: The making and unmaking of ignorance*, Stanford University Press.

- Raworth, K.; 2014, Must the Anthropocene be a Manthropocene? W: The Guardian, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/20/anthropocene-working-group-science-gender-bias>
- Sample, I.; 2007, Global food crisis looms as climate change and population growth strip fertile land; w: The Guardian, <https://www.theguardian.com/environment/2007/aug/31/climatechange.food>
- Saraceno, T.; 2017, Would you live in a floating city in the sky? W: TED2017 https://www.ted.com/talks/tomas_saraceno_would_you_live_in_a_floating_bubble_in_the_sky
- Sassen, S.; 1991, The Global City: New York, London, Tokyo, Princeton University Press.
- Serres, M.; 1995, The Natural Contract, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Steffen, W., Richardson, K., Rockström, J., Cornell, S. E., Fetzer, I., Bennett, E. M., ... & Folke, C.; 2015, Planetary boundaries: Guiding human development on a changing planet; w: Science, nr 347 (6223), ss. 1259855
- Stone, B., Vargo, J., Habeeb, D.; 2012, Managing climate change in cities: will climate action plans work? W: Landscape and Urban Planning, nr 3 (107), ss. 263–271.
- Swyngedouw, E., Kaika, M.; 2002, The environment of the city... or the urbanization of nature; w: G. Bridge, S. Watson (red.), A Companion to the City, John Wiley & Sons, s. 567–80.
- Swyngedouw, E.; 2006, Metabolic urbanization. The making of cyborg cities; w: N. Heynen, M. Kaika, E. Swyngedouw (red.), In the Nature of Cities, Routledge, ss. 20–39.
- Swyngedouw, E.; 2015, Urbanization and environmental futures: Politicizing urban political ecologies; w: T. Perreault, G. Bridge, J. McCarthy (red.), The Routledge Handbook of Political Ecology, Routledge, ss. 609–19
- Tabuchi, H.; 2017, Tokyo Is Preparing for Floods 'Beyond Anything We've Seen'; w: New York Times, <https://www.nytimes.com/2017/10/06/climate/tokyo-floods.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur>
- Swyngedouw, E.; 2014, The Violence of Sustainable Urbanity; w: Harvard Design Magazine, nr 37, ss. 24–29.
- Tańczuk, E.; 2017, *Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmiany klimatu*; na: K. Abriszewski, A. W. Nowak, A. Zabielski, panel Jak badać kulturę w antropocenie?, III Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

- Thrift, N.; 2006, Space; w: *Theory, Culture & Society*, nr 2–3 (23), ss. 139–155.
- Transnational Institute; 2013, *The Global Land Grab: A Primer*,
<https://www.tni.org/files/download/landgrabbingprimer-feb2013.pdf>
- West, G., Bettencourt, L.; 2010, A unified theory of urban living; w: *Nature*, nr 7318 (467), ss. 912–3.
- West, G.; 2017, *Scale: The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies*, Penguin.
- Wężowicz-Ziółkowska, D.; 2017, *Widmo nieludzkości. Antropocen jako epoka inwolucji człowieka*; na: K. Abriszewski, A. W. Nowak, A. Zabielski, panel Jak badać kulturę w antropocenie?, III Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.
- Wilson, E. O.; 2015, *The Meaning of Human Existence*, New York, London: Liveright (wersja e-book).
- Yusoff, K.; 2013, Geologic life: prehistory, climate, futures in the Anthropocene; w: *Environment and Planning D: Society and Space*, tom 31, ss. 779–795
- Zalasiewicz, J., Freedman, K.; 1998, Buried treasure; w: *New Scientist*,
<https://www.newscientist.com/article/mg15821405-400-buried-treasure/>

Magdalena Grabias: Steampunk Visions: Retro-futurism in Cinema and Television

Instytut Kulturoznawstwa, UMCS Lublin
mgrabias1@wp.pl

Abstract:

Steampunk cinema is as old as the medium itself. The subject of retro-futurism and first attempts to create its visual stylistics on silver screen can be traced back to Georges Méliès' 1902 cinematic short *A Trip to the Moon*. Throughout the history of visual media, the interest in the subject can be found in numerous cinematic and television productions, including the adaptations of the classics of the 19th century literature like Mary Shelley's *Frankenstein*, Herbert George Wells' *The Time Machine*, Robert Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, as well as the new stories based on the original contemporary scripts. The aim of this article is to explore the phenomenon of retro-futurism in cinema and television, and the ways of transferring Steampunk visions of science and technology, as well as monsters and the supernatural onto the screen.

Keywords: Steampunk, Retro-Futurism, Cinema, Television, Gothic, Monsters

Abstrakt: Steampunkowe wizje. Retrofuturyzm w kinie i telewizji

Stylistyka Steampunk pojawiła się na ekranie bardzo wczesnie w historii kina. Retrofuturyzm i pierwsze próby wizualnej reprezentacji nurtu przypisać można już Georgesowi Mélièsowi i jego *Podróży na księżyc* z 1902 roku. Poprzez kolejne dekady rozwoju mediów wizualnych zainteresowanie tematyką widoczne jest się w wielu kinowych i telewizyjnych produkcjach odwołujących się do klasyków XIX-wiecznej literatury, takich jak: *Frankenstein* autorstwa Mary Shelley, *Wehikuł czasu* Herberta George'a Wellsa, *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Stevensona, jak również w zupełnie nowych historiach, opartych na oryginalnych scenariuszach. Celem artykułu jest eksploracja stylistyki Steampunk i tematyki retrofuturyzmu i ich reprezentacji w kinie i telewizji.

Słowa kluczowe: Steampunk, retrofuturyzm, kino, telewizja, kino gotyckie, potwory

About the authoress:

Dr Magdalena Grabias is an Assistant Professor at the Department of Cultural Studies at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland. She specialises in film studies, American studies, Gothic studies, literary translation and music journalism. Her academic publications include numerous articles in Polish and English propagating film, music and theatre viewed from the perspective of philosophy, semiotics, anthropology and popular culture. Her book *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra* was published in 2013 in the UK by Cambridge Scholars Publishing.

O autorce:

Dr Magdalena Grabias, absolwentka filologii angielskiej, kulturoznawca, filmoznawca, dziennikarz muzyczny, jest adiunktem w Zakładzie Kultury Wizualnej w Instytucie Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie. Jej badania naukowe obejmują problematykę kinematografii światowej i zjawisk kulturowych związanych z kinem postrzeganym w kontekście filmoznawstwa, semiotyki, filozofii, antropologii oraz kultury popularnej. Jest autorką licznych publikacji w języku angielskim propagujących sztukę filmową, muzykę i teatr. Jej monografia na temat twórczości amerykańskiego reżysera Franka Capry pt. *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra* została wydana w 2013 roku przez prestiżowe wydawnictwo brytyjskie Cambridge Scholars Publishing.

Inspired by new possibilities instigated by the Industrial Revolution and baptised almost a century and a half later as “Steampunk”, the phenomenon has manifested in a wide range of fields including art, fashion, literature and film. Currently, the term is often used to describe the subculture based on interest in retro-futurism, which most frequently refers to the visual media pop-culture texts and is mainly displayed in pseudo-Victorian fashion and celebrated during conventions and theme meetings.

In literature, Steampunk is a sub-genre of science fiction that incorporates the images of industrial steam-driven machinery, aesthetics of futuristic Victorian fashion, and encompasses fantasies and visions of a post-apocalyptic future world. Steampunk fiction, therefore, often elaborates on an alternative fantasy-based Victorian history and as such is sometimes referred to as “neo-Victorian”.

Technology and industrialism are as frequent determinants of Steampunk fiction as monsters and elements of the supernatural. Thus, Steampunk constitutes a hybrid-genre deriving from science fiction and combining core features of fantasy and Gothic horror.

The term “Steampunk” was coined by the writer K.W. Jeter in 1987 in a letter to a science fiction magazine *Locus*, in search of a proper name for the literature works written in the style described above. However, the precursors of Steampunk speculative fiction include the 19th century authors specialising in science fiction romances like Mary Shelley and her seminal Gothic novel *Frankenstein: or, The Modern Prometheus* (1818), or the post-apocalyptic *The Last Man* (1826); Jules Verne and his *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (1870) and other novels; and H. G. Wells with his famous *Time Machine* (1895) and *The War of the Worlds* (1897). Later the style was revived in the 1950s by the authors like Mervyn Peake, best known for *Titus Alone* (1959) and Michael Moorcock and his *The Warlord of the Air* (1971).

The romanticised dim and smoky images of 19th century industrial London, a curious patchwork of mystery-filled past and futuristic dreams, as well as visions of far-away travels and exploration of space, quickly stirred the imagination of cinema directors. The fantasy genre was, in fact, one of the first that found its way to the silver screen in the films of the French photographer and illusionist, Georges Méliès, who as early as in 1902 directed a 15-minute-long feature *A Trip to the Moon*. The film inspired by, among others, Verne's novels *From the Earth to the Moon* (1865) and *Around the Moon* (1870), offered a Steampunk vision of the first journey to the Moon. The group of scientists reach the Moon in a rocket and are given a chance to explore it, as well as to meet the Moon's dwellers. The psychedelic vision of the giant mushrooms growing from the astronomers' umbrellas, flying comets, human-faced stars and the unfriendly greenish Selenites, will often be cited and referred to in future film productions, making Méliès a pioneer in the cinematic genre of fantasy and science fiction. Since then, Steampunk style and themes have often been explored and developed in cinema and television. In his book *Steampunk Bible*, Jeff VanderMeer proposed the following equation to capture the essence of Steampunk:

“STEAM PUNK = Mad Scientist Inventor [invention (steam x airship or metal man/baroque stylings) x (pseudo) Victorian setting] + progressive or reactionary politics x adventure plot.”¹

¹ Jeff VanderMeer, “It's a Clockwork Universe, Victoria. Measuring the Critical Mass of Steampunk” in *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles*,

The accuracy or inaccuracy of the above thesis, as well as the ways of transferring Steampunk motifs onto screen will be the subject of this article.

Science and technology

One of the core features of Steampunk is its fascination with technology, of which roots can be found in the rapidly changing and developing landscape of the Industrial Revolution era. For Shelley, Verne, Wells and early filmmakers, the transformation was real and happening before their eyes. Therefore, the subjects would naturally trigger an interest and provoke artistic response. Machinery, this new demon of the Luddites, in early writings was presented as still relatively innocent and serving to support the progress rather than a threat to the mankind. Although, the visionaries did not stray from exploring the dangers, as it is suggested in the first issue of the science fiction *Steampunk Magazine*: “[...] Steampunk machines are real, breathing, coughing, struggling and rumbling parts of the world. They are not the airy intellectual fairies of algorithmic mathematics but the hulking manifestations of muscles and mind, the progeny of sweat, blood and tears and delusions. The technology of Steampunk is natural; it moves, lives, ages and even dies.”² Such a “humanised” picture of the machines and technological developments, was used by Verne in order to glorify the possibilities of far-away travels and explorations of the world. A steam-powered mechanical elephant was the means of transport across India.³ Steam trains and hot air balloons allowed people to travel freely across the world. For Wells, the construction of a time machine was the result of positive attitude towards science and technological development and a way to support the idea of the world's progress. These stories were frequently adapted into films, providing an additional visual attraction to the phenomenon.

In two cinematic versions of Wells' *The Time Machine* - the 1960 film directed by George Pal, and the 2002 version directed by Simon Wells, Steampunk imagery is conspicuous from the very first frames. Both movies present a young scientist, who succeeds in constructing a machine allowing them to travel in time. Throughout both stories, the men are given to travel into the future and to

Mad Scientists, and Strange Literature, ed. Jeff VanderMeer and S. J. Chambers (New York: Abrams Image, 2011), p. 9.

² The Catastrophone Orchestra and Arts Collective (NYC), “What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past So That We Can Dream the Future” in *Steampunk Magazine*, (Strangers in a Tangles Wilderness, 2007), p. 4.

³ Jules Verne, *The Steam House*, originally published in France by Pierre-Jules Hetzel in 1880.

experience life within post-apocalyptic civilisations. In both cases, following the plot of Wells' original novel, humans fail to create a utopian society and the world is ruled by primitive forces focused on survival alone.

It is the 19th century industrial reality of London in one case, and New York in the other, that is filled with Steampunk imagery, which in both films denominate progress, positive development and glorifies the power of science and the human mind. The house and study of George Wells (Rod Taylor), the protagonist of the 1960 version, is equipped with machinery of various sort, including modern lamps of futuristic design and an impressive collection of clocks, which fill the rooms with the unceasing rhythmical tick-tocking signifying the mercilessness of passing time. The lab of the scientist, however, promises victory over time. The room is full of requisites – tools, vials, and spare parts of machinery. The colours of most of the film, but especially the 19th century sequences are warm sepia-tinted browns and reds – characteristic for the Steampunk style and conveying the atmosphere of retro and progress combined together. It is within the confines of the lab that we first see the time machine. A curious construction of cogs, springs and levers, a massive brass circling shield and an obligatory burgundy leather seat, constitutes a 19th century idea of modernity and futuristic design. The lab and the vision of the machine returns relatively unchanged in the 2002 version of the story. However, while the lab is complemented merely with blackboards showing numerous mathematical equations, the machine itself, although kept in the similar brass and leather Steampunk style of the earlier film, is much bigger, more complex and more multilevel in build.

The Time Machine presents another intrinsic motif of retro-futuristic fiction, namely the figure of a “mad scientist”. A prototypical mad scientist is credited to Mary Shelley and her doctor Frankenstein, the character from her eponymous 1818 novel. Frankenstein was an eccentric scientist with a mind not limited to the confining boundaries of the possible. His ambition, determination and ability to see beyond the realistic and the tangible, eventually led him to succeed in his endeavours to create life from death and, with use of forces of nature and advanced machinery, to animate a creature built from dead human flesh. The famous Frankenstein's monster is a complex character and almost as controversial and morally elusive as his creator. Shelley's story, however, remains a quintessence of early science fiction and fantasy speculating on the alternative possibilities and the power of science. The motif of a mad scientist capable to cross the boundaries of reason, recurs in numerous works of fiction, not excluding film.

Interestingly, the characteristics of a mad scientists remains practically unchanged in most of the visual media offerings. As *Steampunk Bible* suggests, “to Verne, rogue scientists were individuals who had gone mad due to their overweening arrogance and the power of their imaginations. To Wells, rogue scientists might indeed be arrogant, but their beliefs about the importance of scientific progress were empowered by nations and supported by society.”⁴ This social need combined with individual ambitions of the scientific minds resulted in a number of mad scientists. Such is the case of subsequent adaptations and filmic interpretations of Shelley's novel, where madness of the scientists varies in depth and intensity. The motif is also used in other Steampunk films like the 2003 *The League of Extraordinary Gentlemen* directed by Stephen Norrington, or the popular television series *Penny Dreadful* (2014-2016).

Based on the comic book series by Alan Moore and Kevin O'Neill, *The League of Extraordinary Gentlemen* is a Steampunk adventure and action movie featuring crossover themes and gathering numerous fictional characters known from prominent Victorian literary works. A group of superheroes gifted with extraordinary or supernatural powers is formed to fight a terrorist organisation led by the Fantom (Richard Roxburgh) threatening international security and peace. Drawing on the books by Jules Verne, H. G. Wells, Bram Stoker, Sir Arthur Conan Doyle, H. Rider Haggard, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Mark Twain and others, the League consists of Allan Quatermain (Sean Connery), Captain Nemo (Naseeruddin Shah), Mina Harker (Peta Wilson), The Invisible Man (Tony Curran), Dorian Gray (Stuart Townsend), Tom Sawyer (Shane West) and Dr. Jekyll/Mr. Hyde (Jason Flemyng). Each of the characters preserves the original traits as featured in the books with only little variations – Mina Harker, for instance, following the events described in Bram Stoker's *Dracula*, is now a vampiress.

Set in the late 19th century, the film plays on Steampunk stylistics enriched by the visions of futuristic machinery including, modern weaponry (tanks, guns and cross-bows), a phonograph capable of recording speech and transferring hidden harmful sounds that can trigger a bomb, as well as the famous Nautilus, the submarine of Captain Nemo, and an automobile – both more resembling the grandiose equipment of Ian Fleming's James Bond rather than 19th century inventions. Both vehicles possess the ability to translocate with exceptional speed; they are equipped with numerous marvellous devices that eventually save our

⁴ Jeff VanderMeer and S. J. Chambers (ed.), *Steampunk Bible*, op. cit., p. 19.

heroes from failure. The motif of a mad scientist/inventor/doctor can in this case be attributed to more than one person, as, out of necessity, most of the members of the League have mastered the art of transgressing the boundaries of the possible by means of embodying ideas into life and transforming them into physical objects of comfort and safety.

Such an approach recurs in other adventure fantasy films, where fanciful Zeppelin-shaped aircrafts and robots tend to help humankind. These works reflect the fashion for and the ongoing love-affair with Steampunk imagery and “outdated and baroque technologies.”⁵ However, retro-futurism does not escape criticism either. The recent British-American TV series, *Penny Dreadful*, treats the subject of rapid industrialisation with ambiguity echoing the concerns of the Victorian working class. Set in England at the turn of the century, the series depicts members of various professions and paints the picture of social anxiety and dissatisfaction with the present situation, which threatens to replace human force with the machines, thus leaving workers jobless and without the means of securing a basic income. Throughout the episodes the negative opinions of the characters are expressed openly pointing to industrial accidents with use of the “dreadful machines and cogs”⁶ and referring to the contemporary times as to an era of “men and iron, steam-engines and turbine”.⁷ The social criticism goes even deeper with the prophecy of the end of time and annihilation of the light and men.⁸

Nevertheless, a contradictory positive vision of progress and technological development is also present in *Penny Dreadful*. Telephone, telegraph, photo cameras, diverse machinery in the offices of the police and press, vapour-breathing steamboats, as well as the equipment of the science-driven lab of the mad scientist, Victor Frankenstein (Harry Treadaway), prove necessary, useful and beneficial to both – the functioning of the modern-day society as well as the comfort and well-being of the individuals. However, the image is distorted by the bleak subjects and motives of poverty, death, madness, obsession and elements of the mysterious and the supernatural, which are the canvas of the series.

Therefore, it occurs that while Steampunk stylistics remains visually attractive and reminiscent of the retro-futuristic dreams and visions, as well as the

⁵ Jeff VanderMeer and S. J. Chambers (ed.), *Steampunk Bible*, op. cit., p. 53.

⁶ *Penny Dreadful*, TV series created by John Logan, Great Britain and USA: Showtime and Sky, 2014-2016. Season 1, episode 3.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

human longing for “positive” progress, the tone of the Steampunk texts can also express ambiguity about issues like morality, and the criticism pointing towards the dystopian reality, which puts the fate of an individual into the hands of industrial tycoons and inhuman machinery.

Monsters and the Supernatural

A number of Steampunk films and TV shows turn with nostalgia towards the 19th century literary fiction and explore with eagerness the subjects common to the Gothic literature and horror. The iconic supernatural characters and monsters get romanticised and revived again on screen, and in the process often acquire a new Steampunk image or gain a retro-futuristic setting. While some critics christen this branch of speculative fiction as a Gaslamp Fantasy⁹, others are inclined towards alternative names for the phenomenon. Among others, the term “Steamgoth” was coined by James Richardson-Brown to refer to “Steampunk expression of fantasy and horror with a 'darker' bent.”¹⁰ In contrast to the culture of Cyberpunk, focused on artificial intelligence and high tech and cybernetics, and usually set in futuristic post-industrial dystopias, Steamgoth concentrates on the past – most often Victorian or Edwardian era, and offers sentimental visions of the past perceived from a futuristic perspective. Although darkness and looming threat of ill-applied industrialism is present in both, cyberpunk in film is considered closer to the aesthetic and thematic stylistics of *film noir*, while Steampunk bears Gothic connotations.

One of the most beloved motifs recurring on screen in an amazing number of direct and indirect treatments of the story is Mary Shelley's Gothic vision of the Frankenstein's monster. A dream of possessing the power of a demiurge - of creating life from death or breathing life into a machine has incessantly inspired the imagination of artists. Contemporary filmmakers often choose to interpret the tragic story of the prototypical mad scientist and his creation in terms of Steampunk aesthetics. Due to the original 19th century setting and the premises of the novel, *Frankenstein* fits easily into the industrial scenery and conveys human anxieties and distrusts of the fast-changing world and excessive dehumanisation of everyday reality.

⁹ Jeff VanderMeer and S. J. Chambers (ed.), *Steampunk Bible*, op. cit., p. 78.

¹⁰ Richardson-Brown, James (2008). "Steampunk - What's That All About". *The Chronicles*. 2 (9). p. 10.

Such concerns serve as canvas for the premises of *Penny Dreadful*. The series constitutes a Steampunk Gothic tale dutifully gathering in one filmic universe many of the iconic fictitious Victorian characters, known from the novels of Bram Stoker, Mary Shelley, Oscar Wilde and other Gothic and horror writers. The story revolves around a medium Vanessa Ives (Eva Green), Sir Malcolm Murrey (Timothy Dalton), bound together by a tragic past history, and an American gunslinger Ethan Chandler (Josh Hartnett), a mercenary. The trio attempts to solve the mystery of the supernatural creatures responsible for the recent abduction of Sir Malcolm's daughter, Mina Harker (Olivia Llewellyn), who in the course of the series turns out to be a vampiress. The protagonists are aided by more or less willing recruits. One of the helpers is a young doctor, Victor Frankenstein.

Obsessed with science and determined to transgress the barriers of the possible, Frankenstein leads his experiments in the shadowy confines of his study. He is a poet and a romantic believing in the power of human mind and greater deeds which, in his opinion, ought to be the ambitions of every man of science. However, the series proposes an alternative version of Shelley's story. The doctor succeeds in his endeavours much earlier than we expect. While we are offered the chance to witness the mad scientist at work and see his creation at its birth, it is only in retrospection and following the dramatic passing of a good-natured Proteus (Alex Price), that we learn about Caliban (Rory Kinnear), Frankenstein's "firstborn", whom he had rejected with disgust due to the creature's ugliness and crudeness. After years Caliban finds Frankenstein and, bound on revenge, kills Proteus and aspires to turn the life of his creator into a living hell. We learn that, like the original Frankenstein's monster, Caliban was left to survive on his own and came to experience the hatred of superstitious crowds, and the kindness of strangers. He even got offered a job of a backstage assistant and lodgings in a theatre by a man who attributed his unearthly appearance to an industrial accident. However, Caliban never forgot Frankenstein and the pain of being abandoned. Hence, he decided to seek the "demon" who had created him and having found him, he demanded a supernatural immortal bride for himself, thus heralding another recurring motif in the works of fiction.

Another Gothic figure recalled and reinterpreted in *Penny Dreadful* is Dracula, a vampire master responsible for Mina Harker's disappearance. He commands an army of vampires, who are subject to his will. As in Stoker's novel, he has his Renfield-like followers – humans completely devoid of their own will or power to decide, and compelled to drink blood, even though they are not vampires themselves. Original literary motifs return on numerous occasions: the vampires

arrive to the shore and reside on a plague ship, they drink blood, wake up at night and sleep during daylight. One of the scenes offers a faithful recreation of the famous image of Nosferatu from Friedrich Wilhelm Murnau's 1922 loose cinematic adaptation of Stoker's novel¹¹: bald figure of a vampire with long sharp teeth, crooked claws and demonic eyes looks up through the ship's crates to appraise the surroundings.

However, the Dracula plot in *Penny Dreadful* is also not a straightforward copy of the novel. The vampire, though definitely based on Stoker's supernatural villain, turns out to be an envoy of some greater power. The Master, to whom the vampires in the film refer on several occasions, represents the Egyptian lore. Connected to this ancient deity is Vanessa Ives, a medium, who is believed to be possessed by the Devil and experiencing fits of violence resulting from her paranormal clairvoyant abilities. Throughout the series, the motifs of the uncanny, madness, and possession by evil spirits occur in connection with Vanessa. She is seduced and shown in a sexual act with the Devil and, despite her attempts to fight the evil within her, she is constantly subjected to its power and remains in its grip. On one occasion Ethan succeeds in performing an exorcism and frees her body for a while. However, the result is temporary. Throughout the course of the events it is implied that Vanessa is an incarnation of Amunet, the Egyptian primordial goddess. With help of an acquainted Egyptologist and Doctor Frankenstein, the characters are able to discover and partially decipher a set of hieroglyphics carved inside one dead vampire's body. The writing turns out to come from the Egyptian Book of the Dead and constitutes a resurrection spell invoking deities Amunet and Amun-Ra, who, if united, will bring about the apocalypse.

Dorian Gray is also present in the filmic diegesis of *Penny Dreadful*. Handsome, charming, forever young with his life suspended within a demonic portrait hidden on the attic, Dorian is a 19th century dandy and hedonist. As in Wilde's novel, he is utterly devoid of morality and bent on gathering spiritual and carnal pleasures just to avoid boredom. The attractive man has the power to entice both men and women. The sexual act with Vanessa triggers her paranormal trance, which results in the mutilation of her body and almost causes her death. The above-mentioned characters are just several of the examples borrowed from the classics of literature and developed for the sake of the new narrations. In *Penny Dreadful* the fate and paths of the iconic Gothic characters are intertwined with

¹¹ *Nosferatu: A Symphony of Horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, directed by Friedrich Wilhelm Murnau, Germany: Film Arts Guild, 1922.

each other enhancing the impression of reality and through their familiarity intensifying the feeling of darkness and horror.

The League of Extraordinary Gentlemen presents a different take on the subject of monsters and the supernatural. The gentlemen, gathered together for the sake of saving the world, are depicted as superheroes in pursuit of the common goal, regardless of their original predicaments. In accordance with the film title, all of the members of the League possess supernatural or extraordinary powers. Most of them, however, escape the univocal label of a monster. A vampiress Mina Harker, Dorian Gray - an immortal with his soul trapped in a picture, the Invisible Man, and even Dr Jekyll/Mr Hyde, who regularly undergoes his violent transformations, are capable of heroic deeds in the name of the greater good despite their supernatural predispositions. Even though Dorian Gray eventually turns out to be a traitor and an ally of M, a curious combination of James Bond's boss and Conan Doyle's Professor James Moriarty, he is portrayed more as a straying human than a cold-blooded monster. The universe of the film, while maintaining the elements and motives necessary for Steampunk, is not as dark and certainly much less Gothic than *Penny Dreadful*. *The League*, therefore, should be considered Steampunk adventure cinema, which aims to entertain by means of toying with the Gothic convention, rather than to frighten the viewer.

The cinematic world of Steampunk Gothic is visibly filled with monsters and supernatural creatures. This dark and shadowy universe offers the lore of alternative or developed literary motives, bringing together characters from the horror and Gothic legacy, and motifs of obsession, insanity, occult, death and decay, awakening of the supernatural powers, transgressing the world of the living and linking it inseparably with the realm of the dead. Frequently it combines beliefs of distinct cultures, religions and mysteries of the ancient world, at the same time expressing the criticism of the contemporary industrial world and its affairs. While realising Jeff VanderMeer's previously mentioned formula of the Steampunk fiction, cinema and TV also project the Steampunk-styled speculation on the dangers and threats, as well as consider positive possibilities for humans, standing on the verge of apocalypse brought about by the careless exploitation of accessible sources and science, as well as the disregard for the forces beyond our understanding.

Bibliography

Richardson-Brown, James, "Steampunk - What's That All About" [in:] *The Chronicles*, 2 (9), 2008.

The Catastrophone Orchestra and Arts Collective (NYC), "What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past So That We Can Dream the Future" [in:] *Steampunk Magazine*, Strangers in a Tangles Wilderness, 2007.

VanderMeer, Jeff and S. J. Chambers (ed.), *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image, 2011.

Filmography

A Trip to the Moon (Le Voyage dans la Lune), directed by Georges Méliès, France: Star Film Company, 1902.

Nosferatu: A Symphony of Horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), directed by Friedrich Wilhelm Murnau, Germany: Film Arts Guild, 1922.

Penny Dreadful, TV series created by John Logan, Great Britain and USA: Showtime and Sky, 2014-2016.

The League of Extraordinary Gentlemen, directed by Stephen Norrington, USA: 20th Century Fox, 2003.

The Time Machine, directed by George Pal, USA: MGM, 1960.

The Time Machine, directed by Simon Wells, USA: Warner Bros. Pictures, 2002.

Małgorzata Tasiemska: Spotkania kultur i religii. Dybuk w polskim kinie

Uniwersytet Jagielloński
malgorzata.tasiemska@gmail.com

Abstrakt:

Dybuk to wywodzące się z folkloru i mistycyzmu żydowskiego zjawisko opanowania ciała żywego człowieka przez ducha osoby zmarłej. Pierwotnie utożsamiane z przyłgnięciem demona do istoty ludzkiej, pod wpływem doktryny Izaaka Lurii o autorestrykcji i tułaczce duszy, zaczęło oznaczać przejęcie żywego ciała przez duszę potępioną, a z czasem – ją samą. Wspomniany motyw, w czasach późniejszych, stał się inspiracją dla szerokiego kręgu artystów, w tym twórców filmowych. W polskiej kinematografii zagadnienie opętania przez dybuka zostało wykorzystane po raz pierwszy w 1937 roku przez Michała Waszyńskiego w filmie *Dybuk*, który stanowił adaptację sztuki Szymona An-skiego pt. *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*. Ekranizacja została zrealizowana w języku jidysz dla społeczności żydowskiej, lecz swoim uniwersalnym przekazem wykroczyła poza wyznaniowe i kulturowe bariery. Widz spoza diaspory miał możliwość zapoznania się z folklorem i mistyką chasydów, jak również – bez względu na przynależność religijną – otwarcia na wymiar duchowy oraz refleksji moralnej. Po sukcesie *Dybuka* z 1937 roku powstały jeszcze dwie polskie ekranizacje sztuki Szymona An-skiego – nie odbiegały od fabuły pierwowzoru, w której motyw opętania przez dybuka został połączony z wątkiem nieszczęśliwej miłości. W znacznie inny sposób zjawisko przyłgnięcia żydowskiego demona do ciała żywej osoby zinterpretował reżyser Marcin Wrona w przepojonym metafizyką horrorze *Demon*. Wspomniana produkcja miała swoją premierę w 2015 roku, przy czym upływ czasu i związany z relacjami polsko-żydowskimi kontekst historyczny wpłynął na ponowne odczytanie omawianego symbolu. *Demon* ukazuje metamorfozę analizowanego motywu w polskim kinie – dybuk nie jest już tylko judaistycznym demonem, ale również pochodzącym z przeszłości głosem swojego narodu, który próbuje przeniknąć do współczesnego świata. Przyłgnięcie demona, poprzez dodanie tła

nadal nieokreślonej historii lokalnych pogromów Żydów w Polsce, uzyskało nowe znaczenie – metaforycznie nawiązuje do niedokonanego rozrachunku w stosunkach polsko-żydowskich, do ukrywania niewygodnych faktów i braku odpowiedzialności za przeszłe czyny.

Słowa Kluczowe: dybuk, film, Żydzi, kultura, demon

Abstract: Meetings of cultures and religions. Dybbuk in the Polish cinema

Dybbuk is a phenomenon originating from the folklore and mysticism of the Jewish control of the body of a living man by the spirit of the dead. Originally identified with the adherence of a demon to a human being, under the influence of the doctrine of Isaac Luria about auto restitution and the wandering of the soul, it began to signify the taking over a living body by the condemned soul and, later, by itself. The mentioned topic, in later times, became an inspiration for a wide range of artists, including filmmakers. In the Polish cinematography, the issue of dybbuk possession was used for the first time in 1937 by Michał Waszyński in the film *Dybuk*, which was an adaptation of Szymon An-ski's work of art called "On the border between two worlds. Dybbuk. Filming was carried out in Yiddish for the Jewish community, but its universal message went beyond the religious and cultural barriers. The viewer from outside the diaspora had the opportunity to get acquainted with the Hasidic folklore and mysticism, as well as - regardless the religious affiliation - openness to the spiritual dimension and moral reflection. After the success of *Dybuk* from 1937, two Polish screen adaptations of Szymon An-ski's works of art were made - they did not differ from the original plot, in which the motif of dybbuk possession was combined with a thread of unhappy love. In a much more different way, the phenomenon of adherence of a Jewish demon to the body of a living person was interpreted by director Marcin Wrona in a full of metaphysics horror film *Demon*. The mentioned production had its premiere in 2015, while the passage of time and the historical context related to Polish-Jewish relations influenced the re-reading of the symbol in question. The demon shows a metamorphosis of the analyzed motif the in Polish cinema - the dybbuk is no longer just a Judaic demon, but also a voice of its nation that tries to penetrate the modern world. The adherence of the demon, by adding the background of the still undefined history of local Jewish pogroms in Poland, gained a new meaning -

metaphorically refers to an incomplete settlement in Polish-Jewish relations, to concealing uncomfortable facts and lack of responsibility for the past deeds.

Keywords: Dybbuk, Film, Jews, Culture, Demon

Charakter zachodzących podczas spotkania dwóch społeczności zjawisk zależy od wzajemnej otwartości, poszanowania ważnych dla każdej ze stron wartości oraz zrozumienia i akceptacji różnic. Przebieg ponad tysiącletniego współistnienia na jednym obszarze kultur: polskiej i żydowskiej, pomimo zmiennej natury wymienionych wyżej procesów można określić jako wzajemne przenikanie się. Wspominał o tym w roku 1988 profesor Andrzej Gierowski, otwierając w Krakowie I Festiwal Kultury Żydowskiej:

Jeżeli chcemy dogłębnie poznać dzieje Polski, musimy objąć naszymi badaniami także dzieje ludności żydowskiej, mieszkającej na jej terytorium. Podobnie dla poznania kultury polskiej, dla lepszego zrozumienia jej bogactwa, musimy poznawać kulturę żydowską; stanowi ona bowiem jeden z ważnych korzeni naszej kultury.¹

Podobny charakter miało wystąpienie ambasadora Mordechaja D. Palzura – szefa Sekcji Interesów Izraela w Polsce, który podczas sesji naukowej „Żydzi i Polacy – spotkanie kultur”, odbywającej się w ramach powyższego festiwalu, również zwrócił uwagę na wspólne, polsko-żydowskie dziedzictwo kulturowe:

Tutaj, na ziemiach polskich, uformowała się wielka część naszej współczesnej kultury i naszego współczesnego folkloru Żydów polskich. Będąc Narodem Księgi z jednej strony i mieszkając wśród narodu polskiego z drugiej strony, Żydzi polscy tworzyli w miarę upływu lat i wieków swoją specyficzną tradycję i kulturę. Jak wiadomo, Żydzi nie ograniczali się tylko do czynnego udziału i tworzenia kultury swojej, ale brali też czynny udział w rozwoju edukacji, sztuki, literatury i innych twórczych dziedzin życia narodu polskiego.²

Jednym z motywów potwierdzających powyższe słowa jest obecność w kinematografii polskiej dybuka (hebr. *dybek*) – wywodzącego się z folkloru i mistycyzmu żydowskiego zjawiska opanowania ciała żywego człowieka przez ducha osoby zmarłej. Według *Polskiego Słownika Judaistycznego* zawładnięcia ciałem dokonują zazwyczaj dusze, które próbują oczyścić się z popełnionych grzechów w ciałach ludzi żyjących, powodując przy okazji ich cierpienie i chorobę. Chociaż termin 'dybuk', powstały w środowisku mistycznego odłamu judaizmu, pojawił się po raz pierwszy w zbiorze anonimowych podań – *Księdze przypowieści* wydanej w Bazylei w 1602 roku³ – zjawisko, którego dotyczy, było znane znacznie

¹ Magazyn Filmowy Powiększenie, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 7.

² *Ibidem*, s. 5.

³ D. Mazur, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 22.

wcześniej, w epoce talmudycznej.⁴ Pierwotnie pojmowano je jako przyłgnięcie demona do żywego człowieka, następnie, wraz z umocnieniem mistyki żydowskiej w ruchu kabalistycznym oraz pod wpływem doktryny Izaaka Lurii o autorestytucji i tułaczce duszy, która nie wypełniła swojego zadania⁵, w wierzeniach ludowych uzyskało znaczenie przejęcia żywego ciała przez duszę potępioną celem jej oczyszczenia.

Za los najstraszliwszy ze wszystkich, za karę najbardziej przerażającą, jaka może spotkać grzesznika, o wiele gorszą niż wszelkie męki piekielne, uważa się teraz dolę dusz „odrzuconych” albo „nagich”, którym nie dane jest ani piekło, ani ponowne wcielenie. Błąkanie się bez żadnej osłony w otchłani wygnania chemicznie, by tak rzec, czystego – oto najgorszy koszmar duszy, która przenosi w swój wymiar indywidualny tragiczny los całego narodu.⁶

Z czasem z terminem 'dybuk' utożsamiono samego demona. Uwolnienie człowieka od obcej duszy miało się odbywać za pomocą egzorcyzmów, których liczne opisy zawiera kabalistyczna literatura postluriańska. Zadaniem egzorcystów (hebr. *balszem*) oraz wielce pobożnych (hebr. *chasidim*) – osób posiadających moc niezbędną do wygnania ducha, było nie tylko uwolnienie ciała opętanego, lecz również umożliwienie zbłąkanej duszy ponownego wejścia w krąg wcieleni. Jeden z ostatnich opisów tego typu egzorcyzmów dotyczy dusz Sabataja Cwi i Natana z Gazy – nawiedzających liczne osoby w Bagdadzie w 1903 roku.⁷

Według wyobrażeń ludowych rodzajem talizmanu chroniącego dom przed nieszczęściem, dostępem sił nieczystych oraz dybukiem, były mezuzy, czyli przytwierdzone w specjalnych futerałach do górnej części prawej framugi drzwi wersety z *Tory*.

Opisywany motyw w czasach późniejszych stał się inspiracją dla szerokiego kręgu artystów, w tym twórców filmowych. Nieprzypadkowo profesor Marek Hendrykowski – polski filmoznawca, badacz historii i kultury filmowej określił judaistycznego demona jako: „wielki temat sztuki i kina XX wieku”.

Początkowo zjawisko przyłgnięcia dybuka łączono z wątkiem nieszczęśliwej miłości i w tym właśnie kontekście zostało użyte po raz pierwszy w polskiej

⁴ Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *Polski Słownik Judaistyczny: dzieje, kultura, religia, ludzie*. T.1., Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 354.

⁵ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 312.

⁶ *Ibidem*, s. 278.

⁷ Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *op. cit.*, s. 366.

kinematografii, w wyreżyserowanym przez Michała Waszyńskiego filmie *Dybuk*. Powstała w 1937 roku produkcja stanowiła adaptację sztuki Szymona An-skiego (właśc. Solomon Zejnwił Rapoport – żydowski pisarz, publicysta, dramaturg, a z zamiłowania etnograf) pt. *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*.⁸ Ekranizacja cieszyła się ogromną popularnością, została okrzyknięta mianem „najważniejszego filmu w dziejach kina żydowskiego w Polsce”⁹, a krytyk filmowy Parker Tyler pisał o niej w następujący sposób: „Jedno z najbardziej poważnych świadectw mistycznych sił duszy, które wyobraźnia kiedykolwiek przeniosła na taśmę filmową”.¹⁰

Zgodnie z tytułem pierwowzoru fabuła oscyluje na granicy świata metafizycznego i rzeczywistego. Początkowe napisy filmu przybliżają widzowi spoza diaspory naturę narodu żydowskiego, w której „głęboko zakorzeniona jest wiara w magiczne siły i niewidzialne duchy” w tym również możliwość powrotu duszy przedwcześnie zmarłej osoby, celem dokończenia jej posłannictwa. W dalszej części jesteśmy świadkami ślubowania dwóch przyjaciół, przyrzeczenie dotyczy połączenia węzłem małżeńskim dzieci przeciwnej płci, jeśli takowe posiadać będą. Koleje losu spowodują, że jeden z nich utonie, spiesząc podczas burzy do żony w połogu (która wyda na świat syna), a drugiemu urodzi się córka i umrze przy tym małżonka. Powyższym, jak również późniejszym sekwencjom filmu towarzyszy postać tajemniczego posłańca – Meszulacha. Wspomniana istota przybiera ludzkie ciało, aby czuwać nad wypełnieniem przeznaczenia. Początkowo przestrzega Żydów przed decydowaniem w sprawach nienarodzonych jeszcze dzieci, gdy jednak przysięga zostanie złożona – czuwa nad jej dotrzymaniem.

Po latach, dorosły syn Nisana przybywa (z pomocą Meszulacha) do domu dawnego przyjaciela ojca, spotyka jego córkę Leę i zaczyna darzyć dziewczynę afektem. Uczucie jest odwzajemnione, jednak nie ma szans na spełnienie, ponieważ młodzi nie wiedzą o obietnicy złożonej w przeszłości, a Sender szuka dla córki bogatego zięcia. Nawet odkrycie pochodzenia Chonena nie wpływa na podjętą decyzję i nie skłania ojca Lei do dotrzymania słowa. W rezultacie zdesperowany młodzieniec eksperymentuje, wzywając złe moce na pomoc celem zdobycia majątku, oddaje duszę szatanowi, a następnie umiera, porażony przez siły nadprzyrodzone. W przeddzień zaaranżowanych przez Sendera zaręczyn śni się Lei, prosząc, aby zaprosiła go na uroczystość. Dziewczyna wędruje na cmentarz, traci przytomność przy grobie ukochanego i to jest właściwy moment, aby jego

⁸ D. Mazur, *op. cit.*, s. 20.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰ *Ibidem*, s. 51.

dusza mogła połączyć się z ciałem wybranki. W późniejszym „Tańcu ze śmiercią”, będącym elementem weselnego rytuału, tancerka personifikująca śmierć władczo oplata ramionami Leę, a ta rozpoznaje w jej obliczu twarz Chonena. Brak wyraźnych granic między światami żywych i zmarłych w mistycyzmie żydowskim podkreśla przywoływanie ducha Hany – matki Lei, aby przybyła z raju i zaprowadziła córkę do ślubu. W kolejnych scenach panna młoda przerywa ceremonię zaślubin, oddając się pod opiekę świętej pary tragicznie zmarłych narzeczonych – antycypuje tym samym przyszłe wydarzenia. Zaczyna przemawiać przez nią dybuk (o czym informuje Meszulach), po czym przerażony tłum się rozpierzcha. Scenom towarzyszy wiatr, burza, ulewa – siły natury wzmacniają działanie sił pozaziemskich, potęgując grozę. W następstwie opisanych wydarzeń ojciec zawozi Leę do rabina, gdzie zostaje wyjaśniona przyczyna zawładnięcia ciałem dziewczyny przez dybuka. Rabin zarządza dintoirę Sendera ze zmarłym przyjacielem. Tym razem to żywi ingerują w świat pozagrobowy – duch Nisana zostaje skutecznie wezwany. Wyrok sądu rabinicznego unieważnia przysięgę złożoną przed laty i nakazuje dybukowi opuścić ciało ukochanej. Ten jednak „nie ma dokąd pójść” co sugeruje niezgodność ludzkich sądów z boskim prawem. W następstwie rabin nakłada na ducha Chonena klątwę, wyklinając go z „grona Izraela”. Pozbawiony religijnej przynależności dybuk, opuszcza ciało dziewczyny, ale „wchodzi” w jej duszę, do czego sama go zaprasza. W rezultacie Lea umiera, oblubieńcy pozostają złączeni na wieki poprzez zespolenie dusz, przysięga została dopełniona, a posłannictwo Meszulacha zakończone.

W okresie realizacji filmu w Polsce mieszkało ok. 3,5 miliona Żydów posiadających mocną świadomość narodową, życie kulturalne, szkolnictwo oraz wydawnictwa prasowe i książkowe we własnym języku. Najważniejszym czynnikiem umacniającym rozsianą po świecie diasporę były tradycje religijne, drugorzędne znaczenie pełnił język. W większości amerykańskich i europejskich żydowskich wspólnot posługiwano się językiem kraju zamieszkania lub jidysz, a hebrajski pozostawał domeną elity wyznaniowej.¹¹ Strategią akulturacyjną bardzo często była wymuszona względami ekonomicznymi, lecz pozostająca w konflikcie z tradycją, asymilacja. Nie zawsze jednak ten model był dominujący, we wcześniejszych wiekach społeczność żydowską w Polsce można określić jako odseparowaną.

¹¹ W. Stradomski, *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, [w]: *Magazyn Filmowy Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 95.

Kultura ortodoksyjnych Żydów miała charakter zamknięty i dzieliła się jak gdyby na dwa obszary językowe. Pierwszy to obszar świętego języka hebrajskiego, czyli Księgi, liturgii i głęboko zsakralizowanych czynności, podporządkowanych nakazom oraz zakazom skodyfikowanym w Talmudzie, do przestrzegania których był zobowiązany każdy pobożny Żyd. Drugi to obszar języka jidysz, naznaczony specyfiką codziennego życia w społeczeństwie zamkniętym, w którym jedynie wewnątrz stają się czytelne słowo i gest. Można powiedzieć, iż fakt elitarnego funkcjonowania języka hebrajskiego nadawał kulturze, której był wyrazicielem, status kultury wysokiej.¹²

Przełom w tradycyjnej kulturze Żydów w Polsce dokonał się za sprawą rozprzestrzeniania, zapoczątkowanego w połowie XVII wieku, ruchu oświeceniowego – Haskala. Żydowscy reformatorzy dążyli do zmiany opartego na religijnej izolacji wzorca kulturowego poprzez asymilację świeckich wartości kultury europejskiej przy jednoczesnym zachowaniu dotychczasowego wyznania.¹³ Propagowano zbliżanie się do kultury krajów osiedlenia, czego wyrazem była między innymi nauka języków obcych.

Żydzi dążyli do pomniejszenia różnic obyczajowych, do asymilacji podstawowych wartości kultury europejskiej, co dawało im szansę pozbycia się stygmatu getta, i wreszcie do zmiany statusu społecznego – z pogardzanej mniejszości religijnej do poziomu pełnoprawnych obywateli kraju.¹⁴

Proces laicyzacji i postępującej za tym polonizacji części mieszkających w Polsce Żydów zakończył się wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Nasilający się antysemityzm, koncepcja państwa narodowego oraz zróżnicowany charakter stosunków polsko-żydowskich spowodowały upadek idei asymilacyjnych i zapoczątkowały ruchy autonomistyczne i syjonistyczne. Kultura żydowska była w tym czasie oparta na – wykształconym także przy udziale wpływów polskich – języku jidysz, którym pod koniec lat trzydziestych, posługiwało się ok. 2/3 Żydów na świecie.¹⁵

Dybuk został zrealizowany w języku jidysz dla społeczności żydowskiej, zapewne umocnił jej tożsamość kulturową, ale również, swoim uniwersalnym przekazem, wykroczył poza wyznaniowe bariery. Widz spoza diaspory miał

¹² J. Makuch, *Żydzi i Polacy – spotkanie kultur*, [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 219.

¹³ *Ibidem*, s. 219.

¹⁴ *Ibidem*, s. 219-220.

¹⁵ W. Stradomski, *op. cit.*, s. 95.

możliwość zapoznania się z folklorem i mistyką chasydów, jak również – bez względu na przynależność religijną – otwarcia na wymiar duchowy i refleksji moralnej. Afirmacja miłości mężczyzny i kobiety, zgubne skutki materialistycznych dążeń oraz braku odpowiedzialności za dane słowo mają tutaj ponadreligijne i ponadkulturowe przesłanie.

W kontekście wzajemnego oddziaływania kultur należy również wspomnieć o tym, iż krajowa krytyka filmowa dostrzegła w omawianej ekranizacji motywy polskie. Cadyk Ezriel miał zatem przypominać Guślarza z *Dziadów* Mickiewicza, sceny cmentarne – obrazy Podkowińskiego o tej samej tematyce, dopatrywano się również związków z twórczością Wyspiańskiego.¹⁶

Po sukcesie „Dybuka” z 1937 roku dramat Szymona An-skiego stał się inspiracją także dla następnych pokoleń twórców filmowych. Powstały jeszcze dwie ekranizacje wspomnianej sztuki. Pierwszą, w reżyserii Stefana Szlachtycza, zrealizowano w 1979 roku, była to telewizyjna wersja przedstawienia Teatru Żydowskiego w Warszawie. Druga – spektakl telewizyjny wyreżyserowany przez Agnieszkę Holland – miała swoją premierę w 1999 roku i została nagrodzona na Krajowym Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru TV „Dwa Teatry” w Sopocie. Zarówno pierwsza, jak i druga realizacja nie odbiegały od fabuły pierwowzoru z 1937 roku.

Od czasu zaistnienia dybuka w polskiej kulturze masowej, demon inspiruje oraz fascynuje pokolenia kolejnych twórców, przez co pojawia się w dziełach szerokiego kręgu artystów – pisarzy, reżyserów, muzyków. Upływ czasu nie spowodował dezaktualizacji znaczenia analizowanego motywu, wpłynął natomiast na jego reinterpretację i ponowne odczytanie w związku z dodaniem kontekstu historycznego.

W ten właśnie sposób, wychodząc poza znaczenia konwencjonalne, zjawisko przyłgnięcia żydowskiego demona do ciała żywej osoby wykorzystał reżyser Marcin Wrona, zdobywca Srebrnych Lwów na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni. Opętanie przez dybuka było wątkiem przewodnim w przepojonym metafizyką horrorze *Demon* – ostatnim filmie reżysera. Wspomniana produkcja miała swoją premierę w 2015 roku, zdobyła nagrody na festiwalach w Hajfie, Austin oraz na festiwalu Sitges w Hiszpanii. Wzmoczone zainteresowanie filmem, jak również szereg spekulacji na temat działania „złych mocy”, wywołała samobójczą śmierć reżysera podczas Festiwalu Filmowego w Gdyni, na którym *Demon* został zaprezentowany w konkursie głównym.

¹⁶ *Ibidem*, s. 104.

Zagadnienie zawładnięcia ciałem żywej osoby przez dybuka w filmie Marcina Wrony ukazuje metamorfozę symbolu, który poprzez dodanie tła nadal nieokreślonej historii lokalnych pogromów Żydów w Polsce po II Wojnie Światowej, uzyskał nowe znaczenie. Dodatkowo, jak zaznaczył reżyser w jednym z wywiadów: „Polską i żydowską kulturę łączyła warstwa mistyczna. Używam motywu dybuka, by przypomnieć o wspólnej tradycji, którą budowaliśmy przez wieki, a dziś od niej uciekamy”.

Akcja filmu rozgrywa się w małym, odizolowanym od świata miasteczku (most został zburzony dawno temu, środkiem transportu jest barka). W kontekście ogólnego przesłania ekranizacji – zburzenie mostu jest alegorią zerwania relacji pomiędzy kulturami („budowanie mostów” stanowi bardzo częstą metaforę określającą dialog nawiązywany w celu porozumienia dwóch odmiennych społeczności), kolejną będzie zgubienie obrączki. Do rzeczoności miasteczka przyjeżdża „Pyton”, aby wziąć ślub z Żanetą, córką lokalnego biznesmena. Podczas przeprawy przez rzekę zauważa zawodzącą, brodzącą w wodzie kobietę. Ktoś się utopił, zatem już pierwsze minuty filmu zostają naznaczone przez śmierć, co stanowi wyprzedzenie przyszłych wydarzeń. Spowita w czerni kobieta o żydowskich rysach twarzy i sceny z pogrzebu, w krótkich, niezwiązanych z fabułą, sekwencjach, pojawią się podczas filmu kilkakrotnie, wzmacniając symboliczny przekaz związany z niedokończeniem rytuału grzebania zmarłych wskutek nadal otwartych spraw doczesnych. W przeddzień ślubu „Pyton” używając koparki, zaczyna porządkować ogród na posesji, którą przyszła żona odziedziczyła po dziadku. W stojącym tam domu młoda para ma zamieszkać po ślubie. Sytuacja nabiera dramatyzmu, gdy mężczyzna w wykopie zauważa ludzkie kości. Chce zawiadomić Żanetę, ale nie może się dodzwonić, jedzie do niej, jednak widząc gości – rezygnuje. Wraca, zakopuje kości i od tej pory powoli przestaje być sobą. Błąka się niespokojnie, w budynku znajduje nacięcia na futrynie, za pomocą których ktoś zaznaczał wzrost rosnących dzieci. Jego dłoń zatrzymuje się przy nacięciu z imieniem Hana. Wychodzi do ogrodu podczas ulewy (stały element towarzyszący działaniom sił nadprzyrodzonych), zauważa postać kobiety w białej sukni i... zostaje wessany przez błoto. Rankiem najwyraźniej nie pamięta ostatnich wydarzeń – zakładając strój weselny, ze zdziwieniem odkrywa na sobie ślady błota. Odtąd, powtarzającym się do końca filmu motywem będą jego brudne ręce, których, pomimo prób, nie może doczyścić – to istotny szczegół w kontekście nowej interpretacji symbolu dybuka w filmie.

W jednej z kolejnych sekwencji filmu Piotr (tym imieniem teraz jest określany) gubi obrączkę – kolejny symbol zerwania relacji, umowy, więzi. Bliscy

zaczynają zauważać, iż jego osobowość uległa zmianie. W scenerii nabierającej intensywności uroczystości nauczyciel Żanety – stary Żyd wygłasza przemówienie pełne podtekstów. Przyrównuje deszcz do łez rozpacz, „których więcej, niż szczęścia i radości” oraz cytuje Arystotelesa, mówiąc, iż „taki, który żyje poza społecznością, jest albo bogiem, albo zwierzęciem”. W tym czasie ojciec panny młodej czuwa, gotowy w każdej chwili przerwać wystąpienie, co też czyni w momencie, gdy mówca stwierdza, iż „nie ma człowieka bez wspólnoty i nie ma wspólnoty bez pamięci”. Czyżby wspomniana pamięć miała związek ze znaleziskiem w ogrodzie, a brudne ręce „Pytona” – znaczenie nie tylko dosłowne? O czym pamięta i o czym nie mówi żydowski nauczyciel, aby nie zostać wyrzuconym poza margines społeczności, w której żyje? W dalszej części filmu widz dowie się, że jest on jedynym reprezentantem żydowskiej społeczności, która niegdyś, wspólnie z mieszkańcami, żyła w miasteczku. Pewnego dnia – wszyscy poza nim zniknęli.

W kolejnych scenach pan młody, podczas kłótni, informuje teścia o znalezisku z dnia poprzedniego, jednak ten bagatelizuje sprawę i namawia do zatajenia odkrycia. Tymczasem wpływ dybuka na Piotra staje się coraz bardziej zauważalny, co powoduje również przyspieszenie akcji filmu – Żaneta dowiaduje się o wykopaniu kości, „Pyton” nie panuje nad członkami, mówi w języku jidysz, doktor (przedstawiający się w filmie jako człowiek nauki) podejrzewa opętanie, ksiądz odprawia modły, a duch Hany przechadza się po ogrodzie, widząc w wykopanym dole Piotra. W piwnicy, w której dla zachowania pozorów teść umieścił opętanego, zjawia się stary Żyd przyprowadzony przez Żanetę. Rozmawia z Haną przemawiającą przez pana młodego w jej języku, wspomina dawne czasy. Hana twierdzi, że Piotr był jej przyobiecany ukochany. Profesor tłumaczy obecnym zjawisko przyłgnięcia przez dybuka do ciała żywej osoby, jako sposób na dokończenie tego, co śmierć przerwała, jak również możliwość oczyszczenia duszy opętanego. Nienaturalność zachowania Piotra zostaje wyjaśniona, lecz na tym kończy się historia Hany, ponieważ opętany mężczyzna nieoczekiwanie znika z piwnicy, w której został z pracownikiem teścia. Poszukiwania nie przynoszą skutku, jedynie nauczyciel wspomina podczas nich dawne czasy, Hanę i jej trzy siostry – rodzinę, o której pewnego dnia słuch zaginął. Goście w stanie bardzo nietrzeźwym rozchodzą się do domów.

„Wesela nie było, was nie było, mnie nie ma” – słowa ojca Żanety na zakończenie uroczystości podkreślają oniryczność końcowych scen filmu, jak również – w kontekście nowego obszaru działalności symbolu dybuka – niechęć do działań zmierzających do rozliczenia się z przeszłością. Rankiem samochód

„Pytona” zostanie wrzucony do jeziora, a dom zburzony. Życie toczy się dalej i tylko ślubne zdjęcie Hany i Piotra leżące na gruzach przypomina widzowi, iż nie uległ „zbiorowej halucynacji”, a dom – rzekomo odziedziczony po dziadku – stanowił własność żydowskiej rodziny. Zakończenie filmu, tak jak i historia – nie przynoszą jasno zdefiniowanej wiedzy o przeszłych wydarzeniach.

Dybuk wciąż krąży po świecie, niczym aktualizujący się wyrzut sumienia po zamordowanym narodzie żydowskim, przypominając o potrzebie dokonania moralnego katharsis i wskazując zarazem na jeszcze jedno źródło europejskiego dziedzictwa cywilizacyjnego.¹⁷

W odróżnieniu od pierwszego z analizowanych filmów *Demon* w niewielkim stopniu zapoznaje widza z mistycyzmem żydowskim, ale może pomóc w ponownym odkrywaniu funkcjonowania tej kultury na ziemiach polskich. W omawianej produkcji dybuk nie jest już tylko judaistycznym demonem, ale również pochodzącym z przeszłości głosem swojego narodu, który próbuje przeniknąć do współczesnego świata. Przyłgnięcie dybuka do Piotra, w ogólnym kontekście filmu nawiązuje do rozrachunku, a raczej jego braku w stosunkach polsko-żydowskich, do ukrywania niewygodnych faktów i braku odpowiedzialności za przeszłe czyny, przy czym w warstwie werbalnej ekranizacji powyższa problematyka nie jest wyrażona wprost. „Czucie i wiara” przynosi więcej odpowiedzi, niż „mędrca szkiełko i oko”, dlatego też „człowiek nauki” w miarę rozwoju wydarzeń staje się „człowiekiem wiary” – w odróżnieniu od księdza, który ma jałowe podejście do duchowości.

Ogólna wymowa pierwszego z omawianych filmów czyniła miłość silniejszą niż śmierć, a zawładnięcie ciałem żywej osoby przez duszę osoby zmarłej – środkiem umożliwiającym dokończenie wiodących spraw doczesnych. Pejoratywne zabarwienie faktu opętania zostało osłabione przyzwoleniem danym dybukowi przez Leę. Temat niespełnionej miłości zaznaczył się również w przypadku *Demona*, lecz wspomniane zagadnienie miało tutaj znaczenie drugorzędne. Ujmując poruszane w powyższej ekranizacji kwestie w sensie dosłownym i metaforycznym, można stwierdzić, iż wykopanie kości obudziło demony przeszłości, równocześnie jednak dybuk w filmie Marcina Wrony nie był konceptualizowany jako uosobienie zła, lecz istota zagubiona, szukająca dawnego życia – może nawet w większym stopniu, niż sprawiedliwości. Ponadto, zgodnie z zamiarem reżysera, motyw zaczerpnięty z mistycyzmu obcej, lecz niegdyś bliskiej

¹⁷ L. Czapliński, *Dybuk. Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*. [w]: *Magazyn Filmowy Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 145.

Polakom społeczności, stał się symbolem wspólnych tradycji łączących polską i żydowską kulturę.

Bibliografia:

Borzymińska, Z., Żebrowski, R., *Polski Słownik Judaistyczny: dzieje, kultura, religia, ludzie*. T.1., Prószyński i S-ka, Warszawa, 2003.

Czapliński, L., *Dybuk. Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*. [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków, 1990.

Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990.

Makuch, J., *Żydzi i Polacy – spotkanie kultur*, [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków, 1990.

Mazur, D., *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2007.

Scholem, G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2007.

Stradomski, W., *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków, 1990.

Kamil Lipiński: Meandry czasu w *Dawno temu w Ameryce*

Abstract: Meanders of time in *Once upon a time in America*.

The article examines the meanders of narrative discontinuity in *Once upon a time in America* perceived in terms of intersections between various forms of introspections, which oscillate between three time modes of storytelling. The retrospective gaze penetrating temporal layers presents the ambiguity of situations and characters interpreted as aesthetic strategies of art-cinema breaking with genre cliché of gangster film. Such poststructuralist *dismantling* of linear narrative provides an insight into juxtaposition of points of time through focalization interspersed between past and present. An emphasis on punctum in scenes across temporal paths may be perceived as “vehicules of time” blurring the continuity of time and bringing in a mythical time.

Keywords: Temporality, Achronology, Focalization, Nostalgia, Art-House Cinema, Introspection

Słowa-kluze: temporalność, achronologia, fokalizacja, nostalgia, kino artystyczne, introspekcja

Biogram:

Kamil Lipiński, Absolwent Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Publikował m.in. w : French Cultural Studies, *Cinéma & Cie*, Kulturze Współczesnej, Estetyce i Krytyce, Journal of Aesthetics & Culture. *Tłumacz z języka francuskiego.*

W latach osiemdziesiątych zaczęto w filmie gangsterskim stopniowo „odchodzić od przywiązywania do faktów i realiów oraz daleko posuniętego dokumentalizmu, sposobu przedstawiania ekranowych zdarzeń”, pisał Marek Hendrykowski¹. To przesunięcie akcentów w stronę tendencji realistycznych motywowane jest faktem zastosowania środków bardziej fabularyzowanych powstałych w wyniku przejść pomiędzy okresami czasu, co jest elementem kompozycyjnym filmu *Dawno temu w Ameryce* w reżyserii Sergio Leone (1984). Okres ten odznacza się progresywnymi tendencjami kina gangsterskiego i próbą kumulacji osiągnięć „czarnej serii” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. O specyficznym kształcie tego dzieła decyduje reorientacja uprzednich kliszy gatunkowych i wprowadzenie w innowacyjny styl opowiadania złożony z meandrów narracyjnych. Swoją oryginalność film ten zawdzięcza sugestywności zdjęć Tonino Delli Colli i nostalgicznej muzyce Ennio Morricone otwierającej drogi retrospekcji. Skrócona dziewięćdziesięciominutowa wersja filmu powstała w wyniku ingerencji producentów w porządek chronologiczny, czego efektem była nieprzychylna recepcja publiczności na Festiwalu w Cannes i została uznana za największe fiasko roku. Chcąc uratować sytuację powstało niesławne „amerykańskie cięcie” długości 147 minut ze wszystkimi scenami ponownie uporządkowanymi w linearnej chronologii stworzone, celem uniknięcia nieporozumień i testowania zdolności widowni do rekonstrukcji ścieżek narracyjnych². Natomiast oryginalna wersja reżyserska, tzw. *director's cut* trwająca 229 minut spotkała się z wielkim splendorem i opinią arcydzieła sztuki filmowej. Przekraczając ramy gatunku kina gangsterskiego owa wersja dążyła do przedstawienia w nowym świetle uniwersalnych aspektów społeczeństwa amerykańskiego czasów transformacji i prohibicji. W przekonaniu Marcina Giżyckiego „tematem filmu jest „zdrada snu o Ameryce”, który przynosili ze sobą imigranci, a głównym symbolem tej zdrady – pazerny i bezwzględny Max, gangster grany przez Jamesa Woodsa, [...] chodziło mu o wykreowanie własnej, szerokoekranowej, onirycznej wizji Lower East Side”³. Ogółem rzecz biorąc, Leone skupia swoją uwagę na pejzażu wielkomiejskim i ukazuje szeroki obraz Nowego Yorku, zarówno w sensie geograficznym, jak i historycznym. Pokazuje biedny Lower East Side, bogate domostwa gangsterskich bosów na Long Island, a także

¹ M. Hendrykowski, *Film gangsterski*, "Film" nr.8, Warszawa 1997, s. 110.

² M. Giżycki, *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 58.

³ Ibidem, 186.

skorumpowanych policjantów, folklor dworców kolejowych i smutek prohibicji⁴. Natomiast pełna, autorska wersja Leone została opowiedziana niechronologicznie, w serii retrospekcji przenoszących widza na przemian w wydarzenia z lat 1922, 1933 i 1968. W rezultacie wyłania się przed nami wielki, wizyjny, epicki film, wystudiowany w każdym ruchu i ujęciu, a zarazem niejednoznaczny i pełen niedopowiedzeń. Można go ująć za swoisty odwet włoskiego reżysera, specjalisty of spaghetti westernów, na amerykańskim filmowym stereotypie gangstera Włocha⁵. Paradoksalnie jednak, film ten twórcy *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* stylizowany na modłę kina amerykańskiego nigdy nie został dystrybuowany w swojej pełnej, autorskiej wersji w kraju, w którym go wyprodukowano⁶. Przyczyniła się do takiej recepcji tej europejskiej wizji społeczeństwa amerykańskiego nadmierna fabularyzacja świata przedstawionego, by przytoczyć słowa Alicji Helman, przypominająca formę bajki w ujęciu Władimira Proppa⁷. Film ten „konotuje bajkowość lub stylizację na bajkowość” starając nam się opowiedzieć pewną bajkę, która wydarzyła się „kiedyś” („pewnego razu jest wskazaniem na czas mityczny, nie rzeczywisty) w miejscu zwanym „Ameryką”. Ameryka nie Stany Zjednoczone) jest także nazwą mitycznej krainy „inną” ziemią, obiecaną dla tych, którzy o niej marzą, nie utożsamiając jej z żadnym konkretnym państwem nie miejscem na mapie”⁸. Choć w tej opowieści miejsce akcji jest ściśle określone, podobnie jak czas, w którym się on odbywa, to sposób narracji przybiera charakter powrotu do wspomnień i minionych zdarzeń. Zdaniem Todda MacGowana takie narzędzia jak „flashback i flash forward były podstawą kina od wczesnej epoki filmu mówionego, urządzenia te tradycyjnie występowały w ramach typowej chronologii. Funkcjonowały one jako wyraźnie oznakowane obejścia wzdłuż linearnej, ścieżki chronologicznej przesuwając się ku przyszłości. Zamiast odwracać poczucie czasowego ruchu filmu, użycie flashback’u i flash forward’u zmierzały do podkreślania czasowości”⁹. Sergio Leone odwołuje się w tym filmie do trzech okresów świata przedstawionego: dojrzewania młodego pokolenia w 1921 roku,

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 223.

⁶ Ibidem.

⁷ Patrz. W. Propp, *Morfologia bajki*, w *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, tłum. Stanisław Balbus 1968, nr. 59/4, s. 206 Morfologię tłumaczy tu Propp jako: „opis bajki według jej części składowych, stosunków wzajemnych zachodzących między nimi oraz ich odniesień do całości”.

⁸ A. Helman, *Film Gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 218.

⁹ T. McGowan, *Out of time. The desire in atemporal cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2011, s. 8.

podczas prohibicji w USA w 1933 roku, starości w 1968 roku przedstawione w różnorodnych konfiguracjach i stopniowo naświetla zagadkę (*puzzle*) świata przedstawionego jako specyficzny chwyt kina artystycznego.

W odróżnieniu od konwencjonalnej typologii kina narracyjnego, Sergio Leone posługuje się zabiegiem niejednokrotnie stosowanym w swoich wcześniejszych spaghetti-westernach polegającym w *Dawno temu w Ameryce* na zamazywaniu podziału opowieści na poszczególne wątki w fabule. Ten podział stanowi zaproszenie i zarazem „otwarcie” na intelektualną współpracę z odbiorcą”[...] o tę cudowną soczewkę, którą Eco zwie „metaforą epistemologiczną”, a która sprawia, że „formy, jakie sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu – sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość”¹⁰. Warto też zauważyć, iż znamieną cechą filmu gangsterskiego jest polaryzacja portretów psychologicznych bohaterów najczęściej nacechowanych bądź negatywnie, bądź pozytywnie, celem częściowego lub całkowitego ujednoczenia dobrych i złych charakterów. Przy tym ulega zakwestionowaniu rozdzwięk między G-Menami (członkami specjalnych oddziałów policjantów) a grupą gangsterów. Te gatunkowe podziały można niemniej napotkać w postaci złożonych postaw psychologicznych obserwowanych w zachowaniu socjalisty Jamesa Conwya O’Donnella uciekającego się ostatecznie w momencie grozy o pomoc do gangsterów. Niejednoznaczność charakterystykę zarysowanych postaci przedstawiają zwłaszcza sceny namiętności, oddania i przywiązania przeplatających się ze scenami mordów z zimną krwią. Za znamieny *auteur’s touch* Sergio Leone uchodzi ambiwalencja ludzkiej natury ukazującej z dwóch punktów widzenia portrety psychologicznych bohaterów. W ocenie Davida Bordwella stanowi on jedną z „estetycznych strategii kina artystycznego czerpiącą ze sztuk początku XX wieku czyniących opowieść lub opowiadanie centralnym elementem kompozycji”¹¹. Subiektywne przeżycia wprowadzają widza w nostalgiczne retrospekcje przypominające aspekty traktatu egzystencjalnego jako opowieści o transformacji kondycji ludzkiej. Ponadto Fredric Jameson powiadał, że „wszystko w filmie zmówiło się, aby zamazać bezpośrednie odniesienie do współczesności i umożliwić odbiór całości jako dzieła nostalgicznego – jako opowieści rozgrywającej się w nieokreślonej, wytęsknionej

¹⁰ A. Gwóźdź, *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 126-127.

¹¹ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin, Wisconsin 1985, s. 212.

przeszłości, powiedzmy w wiecznych latach trzydziestych, poza historią¹². Podobnie jak w filmach amerykańskich z drugiej połowy lat 30. najbardziej istotna jest przemiana bohatera, zarówno tego reprezentującego prawo, jak i tego należącego do świata zbrodni. Widzimy przy tym, w jaki sposób owe transformacje wyłaniają się niezależnie: jeden nurt kinematografii prezentuje nowy typ policjanta, podczas gdy w innym – nowy typ gangstera. Pojawiają się w tym nurcie filmy z pozytywnym agentem FBI, G-manem (*Governement Man*), uosobieniem wszystkich policyjnych cnót¹³. Otóż jak przekonywała Alicja Helman, „twórcy filmów kryminalnych mogli uczyć się z nich analizy socjologicznej, wnikliwego i wszechstronnego traktowania problematyki zbrodni, a wreszcie nowych sposobów poruszania wyobraźni widza¹⁴. Za źródło inspiracji pochodzące wprost z rzeczywistości społecznej tego okresu do rozwoju gatunku przyczyniła się wielka prasa nieustannie donosząca o działalności groźnych band. Jego bujny rozwój u schyłku lat dwudziestych i na początku trzydziestych „usunął w cień klasyczny film kryminalno-detektywistyczny z jego schematycznymi konwencjami i charakterystyką bohaterów operujących kontrastem czarni i bieli¹⁵. Odchodząc stopniowo od kanonów i schematów kina gatunków w latach osiemdziesiątych, europejska forma nieciągłości, niedopowiedzeń i ambiwalencji głównych postaci unieważniła konwencjonalne podziały gatunkowe na role społeczne gangstera i G-Mana.

Nieciągłość jako zasada narracyjna.

Postać demiurga w finalnej ostatniej wersji odegrał reżyser i współscenarzysta filmu Sergio Leone. Zrealizował on obraz oparty na podstawie powieści „The Hoods” Harry’ego Grey’a nieuginający się pod ciężarem gatunkowym i wytrzymujący trudy wymagającej formy trzy i pół godzinnej projekcji. Obraz ten nie tylko rozgrywa się w płaszczyźnie budowania charakterystyki istnienia gangu, lecz również organizuje się na podstawie projekcji obrazów pamięci Noodlesa. Podążając śladem klucza symboli, rozsunięcie klisz gatunkowych przekształca zwarte opowiadanie w określoną ciągłość zdarzeń nieuporządkowaną jednakże sekwencyjnie, lecz retrospekcyjnie. Preferowaną

¹² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. Przemysław Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Warszawa 2006, s. 200.

¹³ A. Helman, *Filmy kryminalne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 19.

¹⁴ Ibidem, s. 16.

¹⁵ Ibidem, s. 15.

nieciągłość narracji określa następowanie epizodów powiązanych ze sobą nie tyle zasadą linearności, co podstawą związków symbolicznych. Kategoria czasu sytuuje się w tym obrazie wyłącznie jako pewna konwencja podlegająca zestawieniom inscenizacji, w której poszczególne wątki niosą ze sobą o tyle sens, o ile ich znaczenie wchodzi w relacje z całością fabuły. Dana sekwencja nie zawsze wynika z następnego, jeśli weźmiemy pod uwagę relację czasową, lecz odnosi się do drugiego na zasadzie symbolicznego zawiązywania zdarzeń, w wyniku czego możemy uzyskać pełny obraz wydarzenia dopiero w kontekście całego filmu. Porządek scen zachowuje równoległe logikę sensu wbrew logice chronologii. Otóż jak pisał Deleuze: „Sens jest tym, co kształtuje się i ujawnia się na powierzchni. Nawet sama granica nie jest wcale oddzieleniem, lecz miejscem artykulacji, na mocy której sens występuje zarazem jako coś, co przydarza się ciałom, oraz coś, co trwa w zdaniach [...] Podszrywające podwojenie oznacza ciągłość spodniej i wierzchniej warstwy, to sztuka ustanawiania owej ciągłości w taki sposób, że pojawiający się na powierzchni sens ulega rozpostarciu po obu stronach jednocześnie”¹⁶. W rezultacie owe warstwy czasu budują strategiczną dezorientację na osi dzieło-odbiorca i rozwijają obszar niedopowiedzeń w modusie opowiadania kina gangsterskiego. Nie dowiadujemy się o nich wprost, lecz pewne kwestie należy wydedukować. Nie bez racji David Bordwell powiadał, że kino artystyczne cechuje „zatajenie informacji lub nałożenie fragmentów wymagających późniejszego rozwikłania”¹⁷. Ta nieciągłość jest podstawowym elementem tej narracji, ponieważ, jak powiada Andrzej Zalewski, „na poziomie reprezentowanego świata przekształcana jest w ciągłość na tym poziomie, gdzie determinowana jest reprezentacja, znaczy to, że nie ma nieciągłej opowieści, jedynie opowieści z różnymi typami ciągłości”¹⁸. Owa znamienna typologia symboliczna kolejno więc obejmuje zbrodnię, strzelaninę, seks i gwałty ukazujące określony sposób wprowadzania i waloryzacji zdarzeń w kinie gangsterskim. Natomiast wpisane weń zaburzenie linearnego toku opowiadania zdarzeń wiązało się ze złamaniem reguły jednoznaczności i zrozumiałości znamiennej dla kina stylu zerowego. Sceny ilustrujące rozlew krwi, użycie broni palnej, otwierają rozdział lektury przyporządkowanej sensacji kryminalnej zdominowanej przez pewien obszar obrazowania zjawisk adekwatny do kryminogenego systemu wartości

¹⁶ G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, Warszawa 2011, s. 283.

¹⁷ D. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, op. cit. s. 210.

¹⁸ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa, Instytut Kultury, 1998, s. 41 Cyt. za. K.Cohen, *Film and Fiction*, New Haven 1979, s.81.

i przekonañ. Osią fabularną tego filmu jest działalność przestępcza gangu pod przewodnictwem Maxa i Noodlesa. Tę grupę przestępczą cechuje niezmiennie w tym filmie pomysłowość, nieustępliwość, ambicja oraz okrucieństwo, dzięki którym odnosi ona sukcesy i pnie się po drabinie przestępczej, finansowej oraz społecznej. Wartą odnotowania oznaką działalności przestępczej jest również solidarność względem wspólnych celów, zaufanie uzyskane w akcji oraz zawiązywane relacje międzyludzkie obejmujące wspólne miłości, inicjacje, tudzież rozczarowania w tej samej kategorii. Obiektem decydującym o przynależności do konwencji gatunkowej jest zaś stylistyka realizmu odwołująca się do rzeczywistych kontekstów istniejących w danym miejscu i w danym czasie. Owo opowiadanie przedstawia fabułę odpowiednio nakreśloną w nawiązaniu do lat dwudziestych, trzydziestych i sześćdziesiątych XX. w Nowym Jorku. Każdy z tych okresów charakteryzuje pewne ikony specyficzne dla określonego czasu, specyfikę mody i architektury, a także przynależność danych osób do określonych klas społecznych np. grup gangsterskich. Z perspektywy czasu można zobaczyć, w jaki sposób kontekst historyczny lat dwudziestych i trzydziestych i sześćdziesiątych uosabia nietypową pętlę narracyjną dla kina gangsterskiego, wykraczającą poza powielane klisze gatunkowe.

Drogi introspekcji

Kontrapunktem dla budowanej rzeczywistości kina gangsterskim jest indywidualna stylizacja ukazująca wagę poszczególnych scen. Ważnym rezultatem przeplatania się retrospekcji z narracją prowadzoną w poszczególnych okresach czasu jest w tym filmie artykulacja środków poetyzujących narrację. Owa struktura opowiadania nieograniczona do konstrukcji zorganizowanej wedle schematu przyczynowo-skutkowego w racjonalnym układzie następowania wiąże ze sobą relacyjnie elementy postrzegane pod względem ich współbieżnego stosunku wynikania. Dana scena w tym filmie niekiedy nie wynika z następnego, lecz w temporalnej kolejności odwołuje się do drugiego elementu opartego na podstawie symbolicznego zawiązywania zdarzeń. Całościowy obraz opowiedzianej historii podlega rekonstrukcji wykreowanej na podstawie znajomości kontekstu pełnej narracji filmowej. Achronologia zdarzeń w *Dawno temu w Ameryce* wynika z wymieszania trzech kategorii czasowych w obrębie „czasu wewnętrznego”. Odzwierciedla ona ściśle kreację świata wewnętrznego Noodlesa. Jest ona odbiciem jego meandrów pamięci tych świadomych i tych podświadomych. Narracja umożliwia niejako osadzenie w subiektywności bohatera. Otóż według

Gillesa Deleuze'a ściśle z obrazem –wspomnieniem wiąże się obraz „wnętrza”, nierozzerwalnie łączący nas z percepcją. W „Trzecim komentarzu do Bergsona”, Deleuze powiada, że „Związek obrazu aktualnego z obrazem-wspomnieniem pojawia się w retrospekcji. Jest to właśnie taki obwód zamknięty, który przechodzi od terażniejszości ku przeszłości i później doprowadza do terażniejszości”¹⁹. W rezultacie muzyczne tematy nakreślone przez Ennio Morricone „przychodzą do filmu, kiedy kamera patrzy oczyma bohatera”²⁰. Owa narracja przedstawia, w jaki sposób akcja jest przefiltrowana przez świadomość postaci, bezpośrednio przez to, w jaki sposób wpływa na tę świadomość unikając dystansu, który pociąga niezmiennie narrację retrospekcyjną do pierwszej osoby”²¹. W tej historii lejtmotywy jest dźwięk fletu wprowadzony przez Ennio Morricone. Poprzedza on i wielokrotnie dopełnia poszczególne znaczenia scen przyjmując postać swoistych obrazów pamięci wyrażających przyjaźń łączącą członków gangu. U podstaw tej konstrukcji narracyjnej leży z kolei muzyczny wzorzec kompozycji opery. Barbara Kosecka sugerowała, iż owa organizacja muzyczna zawiera temat zarówno „w uwerturze (zdarzenia do wyjazdu Noodlesa z Nowego Yorku), jak i w pięciu aktach ilustrujących kolejno starość, dzieciństwo, przemoc, seks (trzy kolejne retrospektywy) i władzę (spotkanie Bailey)”²². Dodajmy, jak powiada David Bordwell, iż ów dystans czasowy pomiędzy historię i instancję narracyjną nie pociąga żadnego dystansu modalnego pomiędzy historią i opowiadaniem: żadnego ubytku, żadnego osłabienia iluzji mimetycznej. Jest ona ekstremalną mediacją, i jednocześnie odznacza się natychmiastowością. Zaś ekstaza wspomnienia jest być może symbolem²³. Stąd też wykorzystane w tym filmie poszczególne chwytów narracyjnych można interpretować jako „wehikuł czasu”, jak mawiał Edgar Morin, czego wyrazistą ilustracją jest telefon będący punktem ogniskowym w opowiadaniu Noodlesa. Ten chwyt polega zaś na desynchronizacji dźwięku i obrazu. Odgłos dzwonienia telefonu docierający zeń nieprzerwanie w czterech scenach pod rząd określa ośrodek dźwięku niezależnie działający od przemykających sekwencji obrazów. Donos na przyjaciół zamiast uchronić ich od śmierci, skazuje ich, jak sądzi, na bezwzględne rozstrzelanie podczas próby okradzenia banku federalnego. Incydent ten niesie ze sobą konsekwentne wygnanie Noodlesa i kres istnienia gangu. Jak powiadał przenikliwie Mircea Eliade

¹⁹ G. Deleuze, *Kino. Obraz-ruch, Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007, s. 274.

²⁰ Ibidem, s. 45.

²¹ Ibidem, s. 189.

²² B. Kosecka, *Dawno temu w Ameryce*, "Film", 2001, nr.8, s. 110.

²³ Ibidem.

ważną cechą istnienia czasu mitycznego jest natomiast to, że „gdy jedna epoka kończy się katastrofą, zaczyna się nowa, kierowana przez „nowych ludzi”²⁴. Okazuje się przy tym w finale, iż Max walnie przyczynił się na rozkaz syndykatu do zabójstwa swoich przyjaciół i pozorował jednocześnie swoją śmierć. Następnie zaś pod zmienionym nazwiskiem rozpoczął nowe życie w dostatku i luksusie z Deborah, która urodziła mu syna. Obserwujemy również w klimaksie, iż owo niekonwencjonalne akcentowanie zdarzeń dookreśla stopniowy proces rozszyfrowywania znaczeń wszystkich warstw fabularnych.

Chcąc przeanalizować nieciągły charakter opowiadania zauważmy, iż wydobywają się zeń stopniowo poszczególne elementy fabuły, na podstawie których można wyjaśnić sens całej historii i odnieść się do tego, co w danym momencie wiemy, i co widzimy a co się z tym wiąże definiuje ogniska fabuły. Odnieść można wrażenie, jak pisał Andrzej Gwóźdź, iż: „czytanie tekstu narracyjnego jest czytaniem w mozaice ekranu, jest konstruowaniem presupozycji semantycznych opartych na wiedzy tekstowej. Przy czym tekst narracyjny nie jest w żadnym wypadku jakkolwiek sumą, jakimkolwiek „ściągnięciem” tekstów w nową całość (na kształt montażu intelektualnego Eisensteina), ale stanowi tekstualnie wyższe wcielenie tekstów ikonicznych (co, rzecz jasna, nie ma nic wspólnego z hierarchią w znaczeniu lingwistycznym)”²⁵.

Za wyrazisty przykład ekspresji nostalgii i ilustrację artystycznego modusu narracji można w tym filmie spowolnienie akcji (śmierć najmłodszego z chłopców gangu) lub akcenty zogniskowane na sprawach pozornie nieistotnych dla rozwoju zdarzeń, ważnych jednak z punktu widzenia bohatera, np. na zbliżeniach na ciastku ze śliwką. Obrazowanie to przyjmuje postać poststrukturalistycznego kinopisma (*ciné-écriture*), jakie wedle Marie Claire Ropars – Wuilleumier, miało posłużyć do tego, aby zapewnić wgląd w filmową rzeczywistość po to, aby ujawnić hieroglificzną tendencję filmu artystycznego do „wyłaniania trybów narracyjnych”²⁶. W autorskim ujęciu Leone powtarzane elementy domagają się zjednoczenia dzięki „autorskim” chwytom pozwalającym na wprowadzenie nieciągłych rozwiązań narracyjnych. *Jak powiadał Gérard Génette*, każda prezentowana wizja w fabule może mieć mocno manipulacyjny efekt. W szczególności focalizacja określa związek pomiędzy wizją, tym, co widzi, i tym,

²⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*. tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 209.

²⁵ A. Gwóźdź, *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 94.

²⁶ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op.cit. s. 211.

co jest widziane. Należy zauważyć, iż „w opowiadaniu literackim najczęściej to, co widzimy, jest konsekwencją tego, co wiemy, a narrator nie musi wspominać o tym, co się widzi, lecz dla czytelnika ważne jest tylko to, jaką wiedzę uzyskuje w trakcie opowiadania”²⁷. Odwrotnie bywa częstokroć w przypadku analizy filmowej lub innych źródeł wizualnych, ponieważ to, co widzimy, świadczy o naszej wiedzy w zakresie rozstrzygnięć fabularnych.

O przynależności tego obrazu do gatunku kina gangsterskiego świadczy ikonografia. Choć film ten ukazuje pejzaże Nowego Yorku, żadne z nich nie zostało zrealizowane w tym mieście, lecz w większości w Rzymie, w przeważającej mierze zaś w studiu Cinecitta. Tym, co określa ten film, jak pisał Marcin Giżycki, jest „oglądanie historycznej przeszłości przez pryzmat potocznych wyobrażeń i stereotypów o niej, podczas gdy ona sama pozostaje na zawsze poza naszym zasięgiem”²⁸. Ta opowiadanie filmowe w szczególnej mierze zawdzięcza specyfikę swoich zdjęć i fotograficzną precyzję Tonino Delli Colli. To jemu udało się wykreować nieskazitelną warstwę estetyczną na podstawie budowania progresji wrażeń estetycznych. Rezultat ten powstaje zatem na skutek płynnego przechodzenia od zbliżeń do planu ukazując niepowtarzalną wartość manipulowania światem przedstawionym. Natomiast to wyodrębnienie znaczących motywów ze świata przedstawionego naznacza mitycznym zabarwieniem. Za pretekst do przechodzenia między sekwencjami czasowymi może posłużyć źródłowy szczegół określany mianem okienko, przez które dokonuje się retrospekcja ujmującą tańczącą bohaterkę Deborah jako obiekt wojerystycznej obserwacji i westchnień Noodlesa. Powracamy do tych wspomnień kiedy to stary Noodles spogląda przez szparę w ścianie, to, jak powiadał Fredric Jameson, „następuje zerwanie ciągłości czasowej, odczucie teraźniejszości potężnieje, staje się dominująco żywe i konkretno-zmysłowe”²⁹. Owo spojrzenie zaś interpretujemy jako punctum opisywane przez Rolanda Barthesa jako specyficzne, detaliczne wyostrzenie elementu, „rysowanie przedmiotu za pośrednictwem pryzmatu”, wywołujące silne wrażenie na widzu³⁰. Jak przypomina Andrzej Zalewski, Peter Brunette i David Wills przeformułują Barthowskie punctum jako to, co „przedziera się przez wymogi założonego, bezpośredniego systemu sygnifikacji, angażując pożądanie i widzący podmiot. Nakłuwana ono to, co

²⁷ J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 203.

²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, op. cit. s. 201.

²⁹ Ibidem. s. 205.

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jan Trznadel, Warszawa 1996, s. 179.

nazywamy znaczącą powierzchnią i narusza przestrzeń reprezentacji”³¹. Dodajmy też, iż ten zarysowany element kulminujący uwagę można interpretować „miejsce pęknięcia, rozstępu, gdzie dokonuje się naruszenie spójnej (ale tylko pozornie) narracji fabularnej hollywoodzkiego kina klasycznego oraz jego pochodnych”³². W momencie zaś patrzenia na ten punkt dokonuje się wejście w przestrzeń retrospekcji oscylującej między tym, co zamierzchłe i nostalgiczne i tym, co teraźniejsze i naznaczone tajemnicą.

Nieco inną wyrazistą ilustracją powrotu do przeszłości jest scena przedstawiająca w retrospekcji obraz chłopców, przyszłych, jak zobaczymy, założycieli gangu widzianych na tle mostu Golden Gate w Nowym Yorku. W tym świetle zarysowana scena przedstawia nostalgiczny powrót do minionych chwil szczęścia, młodości i braterskości. Ową scenę ukazaną w zwolnieniu Bordwell określa mianem retardacji, „konstrukcją kroku na schodach”, jaka miałyby posłużyć na opisanie sytuacji, gdzie „narracyjny tekst jest w mniejszym stopniu windą, lecz spiralną klatką schodową”³³. Zabieg ten odwleka odświeżanie pewnych pozycji w informacji fabuły, natomiast jego „odwleczenie wyróżnia się najostrzej w wyróżnionych fragmentach”³⁴. Owa scena symbolizuje sposób, w jaki nieprzemijająca więź między nimi trwa niezmiennie pomimo upływu lat. Choć zdaniem Marcina Giżyckiego obraz Nowego Yorku wykreowany przez Leone i Tonino Del Colli jest daleki od realizmu Nowego Yorku lat 30., to niewątpliwie spełnia cechy filmu nostalgicznego jako obrazu oferującego pewną wizję historycznej fabularyzacji.

Choć w ujęciu narracyjnym stykamy się z odwołaniem do określonych wydarzeń ulokowanych w czasie, ich relacyjność i znaczenie wykracza poza oś diachronii. Continuum sensu historii przedstawiamy zaś jako główną zasadę rozwoju zdarzeń. Owym przeskokom w czasie towarzyszy drugi modus narracji uformowany na podstawie więzi zawiązywanej pomiędzy głównymi bohaterami, przede wszystkim zaś między Noodlesem a Maxem i Noodlesem i Deborah. Czasowa narracja sytuuje się w tej narracji wyłącznie jako pewna konwencja podlegająca zestawieniom inscenizacji opartej na zasadzie dramaturgicznej głoszącej, iż „poszczególne wątki ułożone są w ten sposób, by ujawnić sens w relacji z całością fabuły”³⁵. W tej narracji poszczególne motywy ulegają

³¹ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, op. cit. s. 138.

³² Ibidem.

³³ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 38.

³⁴ Ibidem, s. 56.

³⁵ A. Helman, *Film gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 218.

przypomnieniu i powracają w kolejnych odsłonach układanki, gdzie przybierają jednocześnie symboliczne znaczenie. O tym decyduje achronologiczny modus opowiadania przedstawiony przez Sergio Leone, w którym wyłania się intrygująca i uzmysławiająca logika rozwoju akcji oparta na wprowadzeniu motywów przewodnich uruchamiających określone retrospekcje w różnorodnych punktach czasu. Gilles Deleuze w „Czwartym komentarzu do Bergsona” określa taki układ narracyjny mianem „architektury pamięci”, jaka „objaśnia ona albo rozwija współistniejące poziomy przeszłości” [...] i „następuje zniesienie centrum albo ustalonego punktu”³⁶ Zaś powracającym motywem, jaki wyłania się w kolejnych częściach utworu jest złoty zegar, o który Max z Noodlesem toczyli spór na początku swojej znajomości. Kiedy to ponownie trafia w ich ręce w różnych sytuacjach, wydaje się stanowić istotny punkt w czasie, jaki odmierza upływ kluczowych momentów w relacjach obu bohaterów począwszy od momentu zawiązywania przyjaźni, po powrót w szczycie gangsterskiej działalności aż do momentu całkowitego rozbratu w momencie gdy, Noodles zwracał się do Maxa per Mr. Baliey. Cofnięcie się w czasie i nostalgicznie przedstawiana periodyczność, ponieważ, jak przekonuje Mircea Eliade, „oznacza przede wszystkim nieustanne korzystanie z czasu mitycznego uobecnionego. Wszystkie ryty charakteryzują się tym, że dokonują się teraz, w określonej chwili. Czas był świadkiem wydarzenia będącego przedmiotem wspomnienia i odtwarzanego przez ryt, jest uobecniony, „przed-stawiony; na nowo „usta/no/wiony, choćby nie wiadomo jak dawno owo wydarzenie miało miejsce”³⁷. Należy zauważyć, iż symboliczny charakter kieszonkowego zegarka pojawia się w narracji fabularnej w momentach węzłowych, kiedy to odmierza symboliczny koniec począwszy od 1921 roku aż 1968, gdy po raz ostatni się spotkali w Biurze Mr Baileya. Wreszcie zaś istotną ilustracją klamry kompozycyjnej jest bar z opium, w którym niejako Noodlesa pochłania się medytacjach, a następnie ucieka przed syndykatem znikając ostatecznie na trzydzieści pięć lat bez pieniędzy umieszczonych w walizce, której zawartość została uprzednio skradziona. Następnie powracamy do początku filmu, gdy rozpoczynamy od walizki, do której Noodles trafia po otrzymaniu tajemniczego listu z kluczykiem do skrytki. Po wielu latach ostatecznie w skrzynki odnajduje pieniądze, lecz te pieniądze zostały mu dane pod warunkiem dokonania morderstwa, o czym w końcowych scenach dowiaduje się od Mr. Baileya. Znalezione pieniądze prowadzą go do nie tyle do spełnienia i satysfakcji, lecz

³⁶ G. Deleuze *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas*, op. cit. s. 329.

³⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 386.

wywołując jego ciekawość, aby wyjaśnić historię, jaka spowodowała, iż uciekł i skazał się na wygnanie. Meandry czasu w tym filmie można interpretować jako ilustrację przekształceń pamięci, powracających wspomnień układających się „w czas cykliczny, w wieczny powrót, [...] dowodzi przede wszystkim pragnienia i nadziei periodycznej regeneracji czasu minionego, historii”³⁸. Cyklicznie powracającym symbolem finiszującym historię jest liczba trzydzieści pięć, jaka wyłania się na przejeżdżającej ciężarówce przed Noodlesem po wyjściu ze spotkania z Mr. Baileyem. Symbolizuje ta scena trzydzieści pięć lat na wygnaniu, gdy to Deborah i Max rozwijali swoje kariery. Zbliżenie na odjeżdżającą śmieciarkę niszczącą śmieci sugeruje stracone nadzieje, utracone wspomnienia, przenicowane uczucia w wirze odjeżdżającej ciężarówki i symbolizując utratę miłości kochanej kobiety i zaufania, jakim darzył najlepszego przyjaciela.

Niniejsze opowiadanie w wersji reżyserskiej *Dawno temu w Ameryce*, choć wpisane w kino gatunków, przełamuje zastane klisze i zapewnia wgląd w narrację opowiadanych zdarzeń i poszczególnych wątków nakreślonych w modusie przypominania po zawiłych drogach sjużetu. O ich niebagatelny znaczeniu świadczy fakt, jak sugerował Andrzej Gwóźdź, iż wyłaniają się przed nami, „rzecz jasna, różnego typu retro-futuro- i introspekcje, a także rodzaju innego rodzaju przerwy w ciągłości narracji, choć ewidentnie naruszają linearną procesualność filmowego dyskursu, nie mają w istocie większego wpływu na jego spójność semantyczną, jak tylko ich wprowadzenie w zastany moment przebiegu dokonuje się zgodnie z proponowanym przez dyskurs kodem narracyjnym”³⁹. Należy dodać, iż owo retrospekcyjne ujęcie narracji zaproponowane przez Leone oscyluje między estetyką kina Mervyna Le Roya, Williama Wellmana i Howarda Hawksa z lat 30. A wizją autorską opartą dekonstrukcji struktur gatunkowych lat 80., za pośrednictwem której odzwierciedla on nostalgię za światem minionym. Unikalny układ sekwencji przedstawiony w tym filmie przedstawia, w jaki sposób kino gangsterskie jako gatunek nominalnie zrodzony w Stanach Zjednoczonych może odznaczać europejską predylekcję włoskiej ekipy filmowej do zerwania z czasem realistycznym i przejściem niejako w czas nieciągły uruchomiany za pośrednictwem wyszukanych środków wyrazu i form narracji. Aby przeformułować konwencje kina gangsterskiego Leone zaakcentował zdarzenia widziane z subiektywnej perspektywy, poddając tym samym w wątpliwość zasady przezroczyści formalnej w kinie gangsterskim. Owo autorskie spojrzenie

³⁸ Ibidem, s. 400.

³⁹ A. Gwóźdź, *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*. op. cit, s.122.

kierowało się ku nakreśleniu w nowym świetle wartości ponadjednostkowych, ponadczasowych, ponadlokalnych, jakie ulegają rewizji pod wpływem czasu. Tę wersję reżyserską wyróżnia ponownie zaaranżowana tendencja do posłużenia się subiektywnymi chwytami retrospekcji zaczerpniętymi z rozwiązań art-house'owskich zrealizowanych niezależnie od presji komercyjnej wywieranej przez producentów i dystrybutorów. Pomimo wszystko, obraz ten przewrotnie przyczynił się do rozwinięcia samego gatunku kina gangsterskiego i wytyczył dla niego nowe perspektywy twórczej ekspansji.

Bibliografia:

- Aumont J., M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jan Trznadel, Warszawa 1996.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin, Wisconsin 1985.
- Deleuze G., *Kino. Obraz-ruch, Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.
- Deleuze G., *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, Warszawa 2011.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966.
- Giżycki M., *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Gwóźdź A., *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Helman A., *Film Gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990
- Hendrykowski M., *Film gangsterski*, "Film" nr.8, Warszawa 1997.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. Przemysław Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Warszawa 2006.
- Kosecka B., *Dawno temu w Ameryce*, "Film", 2001, nr.8.
- McGowan T., *Out of time. The desire in atemporal cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2011.

Propp W., Morfologia bajki, w Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, tłum. Stanisław Balbus 1968, nr. 59/4.

Zalewski A., Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym, Warszawa, Instytut Kultury 1998.

Kamil Stępień: Komunikacja fotograficzna. Interpretacja fotografii

Abstract:

Artykuł skupia się na przedstawieniu najważniejszych koncepcji naukowych, społecznych i kulturowych, które podkreślają znaczenie obrazów, zwłaszcza fotografii, w życiu człowieka, oraz ich specyfikę. Przedstawiono znaczenie fotografii jako dokumentu, dzieła sztuki, materiału naukowo-badawczego. Poruszono kwestię siły przekazu dokumentów wizualnych, w tym fotografii, sposób ich organizacji oraz to, że fotografia rejestruje rzeczywistość niezwykle precyzyjnie. Opisano historię fotografii w kontekście rozwoju nowych metod badawczych w nauce. Przedstawiono zasady komunikacji fotograficznej, psychologiczne i filozoficzne czynniki skłaniające ludzi do uwieczniania rzeczywistości, w której żyją.

Słowa kluczowe: fotografia, interpretacja fotografii, fotografia jako metoda badawcza, komunikacja fotograficzna

Abstract: Photo communication. Interpretation of photography

The article focuses on presenting the most important scientific, social and cultural ideas emphasizing the significance of images, especially photographs, in human life, as well as their specificity. The meaning of a photograph as a document, work of art. and scientific research material was presented. The matter of visual document message strength was addressed, including photographs, as well as the manner of organizing them and the fact that photography records reality in an extremely detailed way, the history of photography was described in the context of the development of new research methods in science. The idea of the principles of photographic communication, psychological and philosophic factors making people record the reality they live in.

Keywords: Photography, Interpretation of Photography, History of Photography, Photography As A Research Method, Photographic Communication

Malarz i zarazem fotograf Charles Negre w połowie XIX wieku wprowadził rozróżnienie między sztuką a fotografią. Podkreślił walory artystyczne i możliwości plastyczne, jakie daje nowe narzędzie do uprawiania sztuki – aparat fotograficzny. Przypomniął malarski charakter fotografii, pominięty w imię fascynacji naukową fotografią dokumentalną. Fotografia bazowała na dawnych technikach artystycznych. Korzystała z dobrodziejstw kompozycji obrazu, unikania zniekształceń rzeczywistości, walorów artystycznych, takich jak: światło, kolor, kontrast, faktura, światłocień. Fascynowała się geometrią, rytmem, dynamiką wizualności, była jak kameleon, jej wieloaspektowość i wielotematyczność pozwalały na wybór tematu, który miała przedstawiać.

Wartości estetyczne fotografii zmieniały się, począwszy od pokazywania prawdy (bez względu na jej rozumienie) do wyimaginowanych, malarskich kompozycji pejzażowych. Z jednej strony, miała być precyzyjna (szczegółowa), przydatna w pracy architekta, konserwatora zabytków czy rzeźbiarza. Z drugiej strony, miała być środkiem wyrazu, formą przekazu plastycznego. Eugène Delacroix, francuski malarz, twierdził, że fotografia wręcz oślepia obiektywizmem; paradoksalnie jej wada jest też jej zaletą¹. Ogrom przekazywanych odbiorcy bodźców wizualnych w fotografii artystycznej powodował różne jej interpretacje i odczytania. A zatem to nie szczegółowość obrazu jest wyznacznikiem fotografii artystycznej. Co więcej, stosowano optyczne techniki rozmazywania obrazu w kontrolowany sposób, tak by tworzyć fotografie charakterystyczne, różne od dokumentalnych. Kalotypiści² i piktorialiści³ celowo w swoich pracach pokazywali nieostrość. Fotografia artystyczna miała być z założenia przeciwieństwem fotografii dokumentalnej. Dodatkowo, celowo też zaczęto łamać zasady

¹ A. Roulie, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 91.

² Artyści fotografowie używający pierwszej negatywowej techniki fotograficznej, zwanej także *talbotypią* od nazwiska wynalazcy – Williama Foxa Talbota. Stosowano ją na przełomie lat 40/50. XIX wieku. Polegała na naświetlaniu papieru pokrytego światłoczułymi halogenkami srebra w aparacie, a następnie wywoływanie go tak, by powstały obraz utajony stał się widocznym. Ideą stosowania tej techniki było użycie negatywu wzorcowego do uzyskania pozytywów (odbitek). Papierowy negatyw można było wywołać i uzyskać nieskończoną liczbę papierowych odbitek. Z czasem, przy niskich kosztach, metoda ta stała się siłą napędową rozwoju fotografii. G. Gorczyński, *Fotografia piktorialna i kalotypia* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.korex.net.pl/artukuly_o_fotografii/fotografia_piktorialna.pdf, s. 2.

³ Piktorializm to nurt w fotografii eksponującym indywidualny wpływ twórcy na ostateczny odbiór każdej odbitki. Piktorialistom chodziło o przekroczenie stereotypowej fotografii mechanicznej, duplikowalnej reprodukcji rzeczywistości, a wskazanie na pierwiastek indywidualności, niepowtarzalności dzieła fotograficznego [online:] http://www.korex.net.pl/artukuly_o_fotografii/fotografia_piktorialna.pdf, s.12.

kompozycyjne tworzonych prac, tak by stworzyć nową konwencję. W 1860 roku Henri de La Blanchère w książce *L'Art du photographe* pisał: „Mniej precyzji, a więcej efektu; mniej szczegółów, ale za to więcej ujęć z lotu ptaka; mniej schematów i wykresów, a więcej malarstwa; mniej maszyny, więcej sztuki”⁴.

Efekt obrazu malarskiego miał ukryty przekaz, pewnego rodzaju głębię plastyczną. Dokument fotograficzny wykazywał cechy egalitarne. Zarówno pierwszy, jak i drugi typ fotografii trzeba było odszyfrowywać, poddawać interpretacji, jednak z różnym rezultatem. Ten sztywny podział fotografii na „artystyczne” i „dokumentalne” powoli zanikał. Po II wojnie światowej powszechne stało się używanie zabiegów artystycznych charakterystycznych dla fotografii-sztuki, np. manipulacje związane z głębią ostrości obrazu (jedne elementy były ostre i wyraźne, inne rozmyte), aby jednoznacznie oddzielać temat fotografii od jej kontekstu. Innymi słowy, chodziło o wskazanie na rzeczy i obiekty ważne, w odróżnieniu od tła fotograficznego. Stosowano także długie bądź ultrakrótkie czasy naświetlania zdjęć, które były potrzebne do zarejestrowania ruchu w fotografiach sportowych czy wojennych. Natomiast długie czasy otwarcia migawki były niezbędne do zarejestrowania zjawisk przyrodniczych, zdjęć nocnych czy obserwacji ruchów gwiazd. Cechy dokumentu i sztuki doskonale się uzupełniały, tworząc nowy kierunek w fotografii – sztukę dokumentalną. Zasadniczym celem tego podejścia było przedstawianie rzeczy takimi, jakie były w rzeczywistości, ale przy wykorzystaniu nowych środków i technik fotograficznych. Dla przykładu, portretowano ludzi w inscenizowanych wnętrzach bądź *atelier* fotograficznym. Można twierdzić, że był to (choć częściowo) zaplanowany dokument. Fotograf wiedział, co i jak chciał przekazać – w sposób artystyczny (plastyczny) pokazując prawdę o rzeczywistości. Reprezentantami tego nurtu są np.: niemiecki portrecista August Sander, Amerykanin Walker Evans czy wspomniany już Francuz Henri Cartier-Bresson. Zdjęcia Sandera mówią „same za siebie”, nie potrzebują komentarza uzupełniającego. Są jakby idealnymi przedstawieniami, typologiczną mapą zawodów ówczesnych XX-wiecznych Niemiec. Fotografie te są częścią nigdy nieukończonego projektu Sandera, który zakładał sfotografowanie siedmiu grup (klas społecznych) i pokazanie ich cech charakterystycznych (sposób ubioru, narzędzia pracy, wygląd modela). Autor chciał uwiecznić wizerunki, począwszy od bezdomnych, przez robotników,

⁴ H. de La Blanchere, *L'Art du photographe*, za: A. Roulie, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 92.

rzemieślników, lekarzy, artystów, aż po klasę polityczną⁵. Jego fotografie cechuje artystyczna kompozycja i oświetlenie. Zdjęcia są proste a pozujący modele, umieszczeni w swoich naturalnych miejscach pracy, patrzą bezpośrednio w obiektyw.



Il. 1. August Sander, *Murarz, Cukiernik, Strycharz (pracownik cegielni)*. *Antlitz Der Zeit/Face of the Time: August Sander*, Katalog wystawy z 1992 roku Vancouver. Źródło: [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://presentationhousegallery.org/exhibition/august-sander-antlitz-der-zeitface-of-time>.

Podobnie na świat patrzył Walker Evans, który w swoich pracach w bardzo prosty technicznie sposób ukazywał życie amerykańskiej prowincji przełomu lat 20/30. XX wieku. Posiłkował się naturalnym, miękkim (delikatnym) oświetleniem i

⁵ A. Sander, *Biographical Facts* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://celebtrue.com/content/august-sander.html>.

małą głębią ostrości obiektywów. Jego najszlachetniejsze fotografie powstały przy współpracy z redakcją czasopisma „Fortune” i miały być ilustracjami do artykułu o sytuacji farmerów na terenach południowych Stanów Zjednoczonych⁶. Docelowo jednak zostały wykorzystane w książce *Let Us Now Praise Famous Men*⁷.



portret.Walker Evans, *Allie Mae
shoulders portrait, facing
house and family of an*
Źródło: Library

Il. 2. *Allie Mae Burroughs,
Burroughs, (head-and-
front), 1935. „Pictures of the
Alabama cotton sharecropper”.*
of Congress [online] [dostęp:

15.04.2016]. Dostępny w WWW: <https://www.loc.gov/item/00651773>.

⁶ W. Evans. *Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny

w WWW: http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm.

⁷ J. Agee, Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston 1941 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

<http://www.unisa.edu.au/global/eass/hri/let%20us%20now%20praise%20fammen.pdf>.



Il. 3. Walker Evans, *Bud Fields i jego rodzina w domu*, zdjęcie pozowane. *Bud Fields and his family at home* (Family members posed, sitting in bedroom), 1935. „Pictures of the house and family of an Alabama cotton sharecropper”. Źródło: Library of Congress [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <https://cdn.loc.gov/service/pnp/cph/3g00000/3g04000/3g04800/3g04898v.jpg>

Prace zarówno Sandera, jak i Evansa możemy nazwać artystyczną fotografią dokumentalną. Należy zwrócić uwagę, że artystyczna fotografia dokumentalna i pozowane portrety osób nie są jedynymi przykładami fotografii jako do sztuki. Niemiecki fotograf, Karl Blossfeldt, zajmował się tworzeniem zdjęć martwej natury, a przede wszystkim skupiał się na formach roślinnych (il. 4). W swoich pracach dostrzegał nieoczywiste i często pomijane struktury roślinne, wykorzystując do tego powiększenia fotograficzne. Jego fotografie są technicznie perfekcyjne, a zastosowane neutralne tło i zbliżenia poszczególnych elementów roślinnych pozwalają na dostrzeżenie rzeczy na co dzień niewidocznych. Odmienność tego typu fotografii od powszechnych zdjęć dokumentalnych polega na stworzeniu (wykreowaniu) nieodkrytego dotąd świata makrofotografii⁸

⁸ Rodzaj sztuki fotograficznej, która wykorzystuje skalę odwzorowania 1:1. Pokazuje obiekty w naturalnych rozmiarach bądź powiększeniach. Efekt optyczny powiększenia uzyskuje się m.in. za pomocą soczewek powiększających nakręcanych na obiektyw aparatu fotograficznego, specjalnych obiektywów powiększających, a do ekstremalnie dużych powiększeń używa się

artystycznej roślin. Niektórzy krytycy dostrzegali w ujęciach Blossfeldta niespotykane dotąd formy plastyczne, podziwiając zbliżenia pospolitych roślin. Interesujące jest, że fotograf nie ingerował w to, jak wyglądają obiekty.



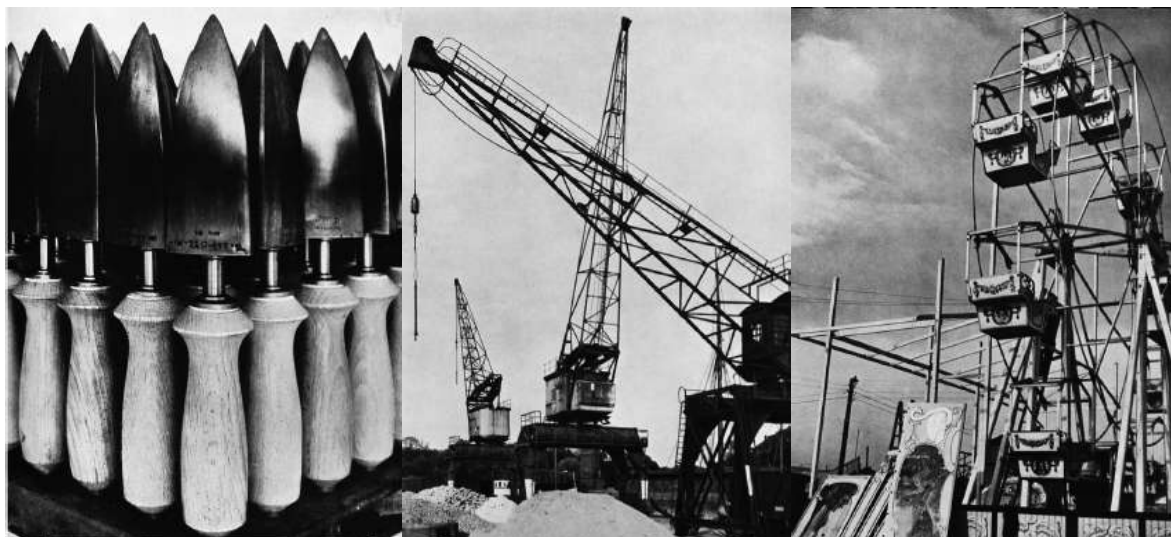
Fotografował rośliny takimi, jakie są.

Il. 4. Karl Blossfeldt, *Acanthus and Scabious*, [Akant i drakiew]. Trzydzieści trzy odbitki styków⁹ zmontowane na tekturze o wymiarach 50 x 65,5 cm. Autor sfotografował zasuszone rośliny i ułożył je kompozycyjnie tworząc kolaż fotograficzny. Źródło: H. Murata, *Material Forms in Nature: The Photographs of Karl Blossfeldt* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Murata.pdf>, s. 5.

Podobnie artystyczny wyraz w swoich pracach uzyskiwał Albert Renger-Patzsch. Jego fotografie pokazują przedmioty codziennego użytku, a także przestrzeń wielkomięską w nietypowy sposób (il.5). Autor świadomie manipulował perspektywą, szukał w obrazie plastyki: rytmów i kontrastów, używał światłocienia. W swoich pracach skupiał się na pokazywaniu zbliżeń budynków, instalacji przemysłowych, maszyn, produktów. Jego prace są obiektywne, ostre, pełne detali, charakterystyczne dla fotografii naukowej, ale jednakowoż posiadają cechy fotografii artystycznej. Są pierwowzorem obecnie znanych zdjęć reklamowych i produktowych.

mikroskopu. Wtedy mówimy już o mikrofotografii. Fotografia makro charakteryzuje się niezwykłą szczegółowością, a także małą głębią ostrości – tylko część kadru jest „ostra” i wyraźna. Karl Blossfeldt ustawiał ostrość na pierwszym planie, rozmywając i tak neutralne (białe bądź czarne) tło.

⁹ Jest to rodzaj odbitki fotograficznej, uzyskiwanej w konsekwencji położenia naświetlonej błony fotograficznej bezpośrednio na papier światłoczuły. „Słownik języka polskiego [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://sjp.pl/styk%C3%B3wka>. Charakteryzuje się niewielkimi rozmiarami. Jest traktowana jako odbitka testowa, bez wprowadzanej retuszu czy modyfikacji w obrazie.



Il. 5. Albert Ranger-Patzsch, *Żelazne formy do produkcji obuwia* (1), *Żuraw w porcie w Lubec* (2), *Montowanie diabelskiego młyna – rosyjskiej karuzeli* (3) Oryginalne tytuły, od lewej: *Bügeleisen für Schuhfabrikation. Fagus-Werk Benscheidt in Alfeld* (1), *Kranreihe im Lübecker Hafen* (2), *Russische Schaukel wird montiert* (3). W: C. Gelderloos, *Simply Reproducing Reality: Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography*. Źródło: „German Studies Review”, nr 37/3, 2014 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.academia.edu/8659862/Simply_Reproducing_Reality_Brecht_Benjamin_and_Renger-Patzsch_on_Photography, s. 566- 567.

Czym jest, a czym nie jest sztuka w kontekście przedstawień wizualnych? W multimedialnym, cyfrowym świecie ztraca się poczucie ram strukturalnych, które mogłyby zdefiniować w nowy sposób dzieło sztuki. Postęp technologiczny, nowe formy wyrazu artystycznego powodują powiększanie się przestrzeni oddziaływania dzieła. „Brak obrazu zastąpił tekst i komentarz rejestrujący myśl i cały proces <<dziania się>>, a słowo stało się w gruncie rzeczy tym samym, czym było dzieło-obiekt”¹⁰. Dzieło w przestrzeni odbioru „przejmuje rolę twórcy; to ono rozdaje karty, choć bez udziału odbiorcy stałoby się bezbronne i bezużyteczne”¹¹. Doświadczenia estetyczne podczas obcowania ze sztuką dokonują się w trójstronnym układzie: między widzem – obrazem – i jego twórcą. „Ludzkie oko traci ponadczasowe przywileje właśnie wówczas, gdy jest obdarzone mnogością urządzeń optycznych, których zadaniem jest przykuć jego spojrzenie do tysiąca nowych obrazów. Fotografia staje się w jednej chwili triumfem i grobem oka”¹². Istotny jest fakt, że recepcja sztuki nie jest przypisana tylko znawcom kultury

¹⁰ J. Karbowniczek, *Obraz – fenomen kompromisów*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 32.

¹¹ *Ibidem*, s. 35.

¹² M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, [W:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 296.

wysokiej, ale wszystkim zainteresowanym. „Obraz ma tę sferę prywatności i tajemnicy, której nie ogarną i nie zawłaszczą zawodowi deszyfranci dzieł: krytycy, kuratorzy i teoretycy sztuki”¹³.

Komunikacja fotograficzna

W jakim stopniu fotografia stanowi „wierny” zapis rzeczywistości, a w jakim pozawala na zabieg skomponowania świata w kadrze? Czy obraz fotograficzny jest modelowym przykładem kopii rzeczywistości, czy może jej interpretacją? „Można by zaryzykować stwierdzenie, że w istocie mamy tu do czynienia z jednorodną rzeczywistością (obrazową) i równie jednorodnym procesem (poznaniem obrazowym)”¹⁴. Opatrzenie¹⁵ się świata realnego (zastanej rzeczywistości) może przyczynić się do wrażenia zatarcia się perspektywy dla tego co na co dzień jest dla nas wizualne. Prawdopodobnie uzyskamy większe skupienie uwagi, kiedy dodamy atrakcyjny wizualnie bodziec wzrokowy. „Obrazy nie nakłaniają oka do pośpiechu, lecz do chwilowego spoczynku i uczestnictwa w radości ich objawienia”¹⁶. „Obrazy wymagają „choćby chwilowego uchylenia parametru czasu [...] oderwania się tak od sekwencyjności zdarzeń, jak i od sekwencyjności narzucanej przez język”¹⁷. Pozwalają patrzeć na rzeczywistość tak, jak – *mutatis mutandis* – pilot nowoczesnego myśliwca. Przez przednią szybę widzi on rzeczywistość na zewnątrz, ale spogląda na nią przez przezierny ekran – HUD (*Head Up Display*), na którym jednocześnie można wyświetlić układ celowniczy¹⁸. Współczesnego użytkownika również interesuje to, co wzbogacone, urozmaicone i powiązane z informacjami niewizualnymi (np. tekstowymi, kontekstowymi). W takim poszerzonym środowisku zachodzą procesy komunikowania, jak i komunikowania

¹³ J. Karbowniczek, *op. cit.*, s. 36.

¹⁴ M. Kociuba, *Poznanie obrazowe i jego własności*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 11.

¹⁵ Opatrzenie powoduje, z jednej strony, powstawanie schematów wizualnych, charakterystycznych dla danych kultur czy cywilizacji, a z drugiej, obojętność wizualną na określony typ obrazów. Reagujemy z różną uwagą i intensywnością na określone bodźce wizualne. Jedne przyciągają naszą uwagę bardziej, drugie mniej. Niektóre stają się codziennością. Bodziec, który jest atrakcyjnie wizualny, zostaje zapamiętany i chcemy go powtórnie oglądać. Uwarunkowane jest to częściowo przez sposób prezentacji treści obrazowych oraz zdolności percepcyjne widza. Przykładami mogą być różne reakcje odbiorców na obrazy, w których dominują określone barwy, pojawiają się bohaterowie określonej płci, kształty, przedmioty.

¹⁶ J. Campbell, *Mityczny obraz*, przeł. A. Przybysławski, T. K. Sieczkowski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2004, s. 9.

¹⁷ M. Kociuba, *Poznanie obrazowe...*, s. 15.

¹⁸ *Ibidem*, s. 13.

się¹⁹, także z wykorzystaniem obrazów, do pokazywania treści za pomocą medium, na przykład fotografii. Komponowanie obrazu celem jego zarejestrowania bądź odtworzenia związane jest ze strukturą plastyczną i semantyką przekazu. Podstawową kwestią w wielokrotnych kodowaniach i odkodowywaniach obrazów jest sposób ich odczytu, od lewej do prawej, z góry na dół. Bardzo często nawet dla wprawionego oka prawdziwe znaczenie przekazu wizualnego jest przez autorów pracy ukryte. Dlatego też kompozycja obrazu na złożonym poziomie dekodowania może być sekwencyjna: wznosząca i opadająca. Wzrok widza faluje, szukając „zaczepień wizualnych” w obrazie. Zaletą takiego nielinearnego odczytywania obrazu jest wielowątkowość, choć pojawia się niebezpieczeństwo odczytań chaotycznych.

Łączenie elementów wizualnych i wędrowanie wzrokiem za nimi powoduje ciekawsze doznania wizualne, a co więcej, także mnogość połączonych ze sobą odczytań. „Každy z obrazów postrzegamy nie tylko w kontekście następstwa podyktowanego kolejami życia, w kontekście obrazu bezpośrednio poprzedzającego i następującego, ale również w kontekście wizerunku znajdującego się obok²⁰”. Zbiór obrazów przedstawiający jakąś jedną ideę, z różną narracją,

w różny sposób, spajający elementy obrazu na różnych poziomach i wymiarach można określić mianem *poliikonizacji*. Bardzo często przy organizowaniu wystaw fotograficznych korzysta się z tej zasady. Obrazy ułożone w jedną, spójną całość są zwarte semantycznie. Fotografie mogą uzupełniać się wzajemnie znaczeniami. Przez swoją unikatowość wręcz „domagają się” zastanowienia, zrozumienia, opisanie i interpretacji. Można zatem stwierdzić, że poszerzenie wiedzy z dziedzin wizualnych możliwe jest dzięki stosowaniu różnych podejść badawczych przy badaniu konkretnych dzieł.

W myśl teorii *fotogenicznego widzenia* Raoula Hausmanna między świadomym patrzeniem a techniką rejestracji powstaje uwarunkowany historycznie artefakt. Obserwator i urządzenie optyczne mają możliwość uczestniczenia w sytuacji, w której dokonane zostaje utrwalenie rzeczywistości na błonie światłoczułej. W akcie komunikowania czegoś komuś „aparat nie może być zatem zredukowany ani do technologicznego, ani dyskursywnego obiektu, pozostaje bowiem amalgamatem tekstowej figury i mechanicznego

¹⁹ W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*. Warszawa 2008, s.14.

²⁰ *Ibidem*, s. 16.

zastosowania²¹. Oko ludzkie widzi. Aparat fotograficzny rejestruje to, co widzi ludzkie oko. Małobrazkowy aparat fotograficzny, wyposażony w standardowy obiektyw, widzi tyle, co ludzkie oko – nie zniekształca pola i kąta widzenia (horyzontu). Według Hausmanna *Photo-Auge* [Foto-Oko] widzi i dostrzega otaczający nas świat. Ludzkie zaangażowanie w komunikowanie wizualne łączy się z percepcją i postrzeganiem bodźców. Jak stwierdza autor: „widzenie znacznie wykracza poza poziom fizjologicznej pracy naszych organów”²². Jest związane z dyscypliną, nieustannym skupieniem i doświadczaniem wizualności. Co więcej, poprawne widzenie w odniesieniu do fizjologii ludzkiego ciała zależne jest od prawidłowej percepcji światła (barw), czyli częściowo od predyspozycji do tolerancji witaminy A lub D²³. Fotografia jest usytuowana między technologią a sztuką, ma spełniać rolę edukacyjną, poznawczą; ma zostać namacalnym dowodem tego, co już minęło. Raoul Hausmann poprzez fotografię umiejscawia „człowieka w świecie [gdź ma] odegrać historyczną rolę w edukacji ludzkiej świadomości, a tym samym doprowadzić do transformacji społecznej percepcji”²⁴. Fotograf powinien „wiedzieć – i wiedzieć, co się widzi, co jest powodem widzenia”²⁵. Bardzo ważne jest wykazanie relacji pomiędzy konstruowaniem obrazu a percepcją i fizjologią ludzkiego widzenia. Autor twierdzi, że istotna jest samoświadomość rejestracji obrazu przez aparat fotograficzny. Nie chodzi tutaj o obsługę aparatu, ale o zrozumienie zasad rządzących optyką wpływającą na kształt tworzonego obrazu. Zasadnicza różnica w postrzeganiu świata przez aparat fotograficzny i ludzkie oko sprowadza się do tego, że człowiek postrzega rzeczywistość poprzez serię punktów, z zachowaniem ostrości i głębi widzenia, aparat zaś, przez celownik optyczny obejmuje wycinek rzeczywistości, odróżnia wyraźne plany, segmentuje świat na obiekty. Ludzkie widzenie jest „plastyczne”, tzn. łączy cechy poznania obrazowego ze świadomością.

Patrząc przez pryzmat dzisiejszych czasów, fotografia nowoczesna odrywa się od tradycyjnego, materialnego (analogowego) nośnika zyskując na szybkości jej stworzenia, przesłania, obejrzenia (wręcz mignięcia). „Obraz fotograficzny reprezentujący wizualne fakty, dany sam w sobie jako powstający autonomicznie, pozbawiony jest świadomości nieodzownie dopełniającej fizjologiczny poziom

²¹D. Łuczak, *Sfotografować widzenie. Wokół teorii Raoula Hausmanna*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 59.

²² *Ibidem*, s. 60.

²³ Witamina D poprawia odbiór bodźców o dominującym kolorze niebieskim.

²⁴ D. Łuczak, *op. cit.*, s. 61.

²⁵ *Ibidem*.

percepcji ludzkiego oka²⁶. Różnica pomiędzy percepcją i apercepcją²⁷ polega na tym, że ta pierwsza dotyczy fizycznych reakcji ludzkiego oka na bodziec zewnętrzny, natomiast apercepcja odnosi się do sfery świadomej uwagi, skupienia i wolnej woli wyboru tego, na co i jak patrzymy. Owo spostrzeganie zmusza widza do ćwiczenia swojego refleksu wizualnego, bowiem, jak zauważa Dorota Łuczak, „obraz fotograficzny staje się efektem uporczywego ćwiczenia zdolności ludzkiego widzenia”²⁸. Poruszane kwestie sprowadzają się do wspólnego mianownika, którym jest świadomość wizualna. Polega ona na wyzbyciu się myślenia konwencjami, stereotypami i schematami. Takie myślenie ociera się o filozofię wizualności, która, aby ją praktykować, musi oczyścić umysł fotografującego z dodatkowych (niepotrzebnych) bodźców. Podobnie problem ten analizuje wybitny polski malarz i teoretyk sztuki Władysław Strzemiński, który w swojej definicji *teorii widzenia* twierdzi, że teoria ta bazuje na *świadomości widzenia*, będącej wypadkową pomiędzy myślą a widzeniem biologicznym. Odbiór doznań wzrokowych według Strzemińskiego ma stanowić wyzwolenie widzianego przedmiotu za pomocą perspektywy geometrycznej w jednym spojrzeniu. Dekonstruując tak powstałą wizualną perspektywę filozoficzną, należy przytoczyć okoliczności, w których widz oglądał przedmiot. Autor rozróżnia takie atrybuty, jak: „punkt spojrzenia, odległość, kąt nachylenia, [...] określenie spojrzenia, jakim go oglądamy”²⁹. Nie należy jej kreować, ale pokazywać ją taką, jaka jest, tak by dążyć do poznania prawdy. Jak pisał Strzemiński, sposób konstruowania perspektywy zbieżnej „jest przeniesieniem z filozofii w zakres widzenia – zasadniczego przeciwieństwa pomiędzy jednostką poznającą a poznawanym światem, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, jest stwierdzeniem ich przeciwstawności i odrębności”³⁰. Z jednej strony, istnieje jedność oka i ciała, z drugiej zaś, przeciwstawia się ona postrzeganiu uzbrojonemu w instrument optyczny. Fotografia pozwala także na szersze zrozumienie zjawisk barwnych i świetlnych służących percepcji rzeczywistości.

Nowy nurt w fotografii wiąże się z nurtem *New Vision*, gdzie kluczowe jest odejście od konwencji przedstawiania świata za pomocą perspektywy i zasad

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Łacińskie *ad-percipere* oznacza spostrzegać, kierować własną wola i uwagą podczas doświadczania rzeczywistości.

²⁸ D. Łuczak, *op. cit.*, s. 62.

²⁹ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, [W:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 195.

³⁰ *Ibidem*, s.197.

tworzenia obrazu wywodzących się z malarstwa. Istotne jest tzw. *łamanie zasad kompozycji* i poddanie się technologicznej władzy oka obiektywu aparatu fotograficznego. Można pokusić się o stwierdzenie, że aparat staje się rejestratorem wydarzeń na pierwszy rzut oka niezauważonych w chwili obserwacji i fotografowania. Chodzi tutaj o przekraczanie ograniczeń ludzkiej percepcji i świadomości wizualnej (rozwiązywanie wizualnych *zagadek*). Rozwój technologii fotograficznej pozwala rejestrować obraz o zasięgu fal widma światła białego niewidzialnych dla ludzkiego oka. Przykładem może tu być rejestracja obrazu rentgenowskiego bądź obrazu w podczerwieni. W *New Vision* sam proces fotografowania staje się ważniejszy od świadomej konstrukcji kompozycyjnej obrazu. Nie można mówić tutaj o przypadkowości tworzenia obrazu, ale raczej o sposobie tworzenia nowego spojrzenia na rzeczywistość, która nie jest „ubrana” w konwencjonalne normy. Tak powstały obraz rzeczywistości staje się sposobem na analizę rzeczywistości rozumianej jako konglomerat gry światła i cienia

Obraz fotograficzny jest zjawiskiem mającym znaczenie symboliczne. Jako przedstawienie wizualne wykonane ludzką ręką i przy użyciu instrumentu (aparatu) staje się medium komunikacyjnym. W klasycznej filozofii Ernst Cassirer przedstawia człowieka jako *animal symbolicum*, który przez codzienną praktykę życiową angażuje się w odkrywanie i tłumaczenie symboli napotkanych za pomocą słów³¹. Podobnego zdania jest Hans-Georg Gadamer, który twierdzi, że człowiek utożsamiony z symbolami nie pozostaje zdystansowany i bierny, ale stara się wykazać swoją tożsamość na tle wspólnoty, w której żyje³². Wychodząc od słowa, przez symbolikę, kultura niejako zatoczyła koło. Antropologia za pomocą komunikacji werbalnej wytworzyła wiele symboli przyjętych w kulturze, te z kolei przez analizę treści znaków wracają z powrotem do obrazu. Zatem słowo wywodzi się z obrazu i obraz ze słowa. Jedno zależy od drugiego, ale też wzajemnie się uzupełniają. Złą praktyką będzie postawienie znaku równości pomiędzy słowem a obrazem. Niezasadne będzie także wykazywanie co w odbiorze kultury jest ważniejsze: czy słowo, czy obraz. Ludzkie budowanie systemu znaczeń i odniesień bazuje bowiem i na jednym, i na drugim. Współczesna antropologia obrazu, reprezentowana przez Georges Didi-Hubermana czy Hansa Beltinga jest daleka od uznawania słowa za medium doskonalsze niż obraz. Belting zauważa granice teorii poznania obrazowego, wskazuje na arbitralny i abstrakcyjny charakter określonych znaków językowych³³. Podobnie Huberman, przeciwstawiając się

³¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa, 1977, s. 252- 253.

³² H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 31.

³³H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* tłum. M. Bryl, Warszawa 2007, s. 17- 18.

antropologii klasycznej, wskazuje na czystość języka i jego formy nieobciążone dodatkową materią zmysłową³⁴. Obraz stanowił także coś w rodzaju zaklęcia, obiektu rytualnego, dobrej wróżby. Jego tworzenie zależało od sposobu poznania, kreacji czy ekspresji otaczającego świata. Stał się narzędziem propagandy, „zamknięty w kościołach i pałacach możliwych stał się narzędziem narzucania światopoglądu warstwom nieposiadającym przez warstwy posiadające własność rozumianą jako kapitał”³⁵.

Medium fotografii w przestrzeni kultury utworzyło skuteczne narzędzie do kształtowania ludzkiego myślenia. System obrazów dostosowuje się do jednostki ludzkiej, ponieważ pokazuje to, co widz chce zobaczyć. Siła przekazu wizualnego (połączona z przekazem medialnym) bezpośrednio wpływa na jego myślenie, ustawia w odpowiednim miejscu i czasie w kulturze. Proces generowania obrazów, a także praktyki wynikające z postawy obcowania z nimi odpowiadają poszczególnym grupom społecznym, w których występują. W przypadku fotografii powstaje bardzo silny kod przedstawień mentalnych, emocjonalnych, perswazyjnych połączonych aspektem wizualnym. Często odcytujemy fotografie mechanicznie, wręcz nawykowo, a realnie ich sfera odbiorczości łączy się także z tym, co poza kadrem – interpretacją. Fizjologia patrzenia uzupełniona o filozofię patrzenia tworzy nową jakość doznań wzrokowych, tych świadomych. Konstrukcyjna rola obrazu we współczesnej antropologii sprowadza się do unaocznionej i zarejestrowanej prawdy, w którą wierzy widz. Współczesny obraz stara się „uwieść odbiorcę, [...] ponieważ to, co realne, nie mieści się w żadnych kategoriach, w których staramy się je zamknąć, neguje istnienie jednej jedynej, prawdziwej wiedzy o nas samych i o świecie”³⁶. Nowy obraz i jego masowe reprodukcje, a w przestrzeni cyfrowego świata kopiowanie, powoduje zero-jedynkowe, logiczne i matematyczne postrzeganie rzeczywistości. Świat wizualny musi dać się odkodować już nie tylko ludzkiemu umysłowi, ale także maszynie (komputerowi). Ludzie pragną zmierzyć rzeczywistość przedstawioną, dlatego też „fotografia [...] stała się rękojmią rzeczywistości i rękojmią wyłączności jej znaczenia”³⁷.

Wyjątkowość fotografii polega na tym, że formy obrazowania stanowią uzupełnienie innych form komunikacji – słowa mówionego, a także tego

³⁴ E. Cassier, *op.cit.*, s. 252- 253. s. 20.

³⁵A. Łukaszewicz, *Ku nowemu obrazowi świata. Obraz cyfrowy – dynamiczna percepcja doświadczenia?*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych* red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 68.

³⁶ *Ibidem*, s. 72.

³⁷ *Ibidem*, s. 73.

utrwalonego na nośniku przez pismo i druk. Rzemiosło fotograficzne zapoczątkowało zmianę w naszej kulturze dotyczącą dostępności i mnogości form reprodukowanych zdjęć. Obecnie siła przekazu i oddziaływania obrazów (fotografii) samych na siebie w przestrzeni audiowizualnej i internetowej jest konkurencyjna. Można mówić o tzw. *kulturze obrazkowej*, a w domenie publicznej i sieciowej wręcz o *kulcie obrazów*. Jak pisze Maryla Hopfinger, ukształtowanie się tego typu kultury sprzyja „określonej preferencji w odbiorze, koduje [informację wizualną] na pewne tylko obszary oraz wymiary realności; wywiera trwałe skutki antropologiczne: wpływa na percepcję, którą jest funkcja doświadczania i wiedzy”³⁸. Zasadne jest zatem usytuowanie *kultury obrazkowej* w tzw. *zwrocie ikonycznym* albo *zwrocie obrazowym*. Dzisiejszą fotografię dostosowuje się do wymagań społeczeństwa informacyjnego, które samo produkuje i konsumuje obrazy fotograficzne. Odchodzi się od odwiecznego zadania, jakie powierzono fotografii – malowania światłem. Współczesna fotografia określa tożsamość fotografującego, jego sposób bycia oraz postrzegania go w społeczeństwie, w którym żyje. Czy możemy zatem mówić o kryzysie fotografii jako obrońcy prawdy?

Obecnie trudno jest też mówić o realizmie fotograficznym. Potoczna definicja realizmu w obrazie dotyczy prawdy przekazywanej przez ten obraz. Prawda bywa definiowana we wszystkich płaszczyznach życia ludzkiego. Często jest potwierdzeniem uznanego powszechnie i społecznie stanu rzeczy. Przeświadczenie społeczne skierowane w kierunku obrazu ma na celu *pokwitowanie* bądź *podstemplowanie* prawdy takiej, jaką znamy. Z drugiej zaś strony to, co prawdziwe, jest realne. Władysław Strzemiński w *Teorii widzenia* podejmuje próbę pokazania etapów sztuki jako wyrażających adekwatny sposób widzenia, odpowiedni dla określonej grupy społecznej w danym czasie. Ów sposób widzenia w tym kontekście można określić jako słuszny, poprawny, a więc realny i prawdziwy.

Uwarunkowane społecznie i kulturowo sposoby postrzegania bytów zależały również od określonej konwencji wizualnej. Uczulano zatem widzów, jak mają patrzeć na obraz. W przypadku fotografii starano się pokonywać ograniczenia wynikające z podobieństw wizualnych na rzecz własnej kreacji (wizji) zarejestrowanego obrazu. Nie można ludzkiej percepcji przyrównać do schematu, ponieważ doświadczanie świata charakteryzuje równoczesna multizmysłowość, a

³⁸M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji. Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*. Warszawa 1997, s. 7.

także emocje. Kluczem w fotografii jest znalezienie punktu, sposobu, w którym oddawana rzeczywistość nie będzie bazować na kategoriach. Każda fotografia powinna posiadać „drugie dno”, niedopisaną historię, coś, co ją wyróżnia na tle innych, a także „daje do myślenia”, zadumy.

W ujęciu historycznym, od tworzonych obrazów malarskich nie oczekiwano takiej dokładności, by reprezentował on rzeczywistość. Fotografii analogowej z kolei przypisywano archaiczność i stagnację w samym jej przekazie. Dla kontrastu pojawiła się fotografia cyfrowa, gdzie główną rolę odgrywa aspekt technologiczny. Szybkość, natychmiastowość przekazu odróżnia ją od przeciągających się w czasie procesów wywoływania oraz utrwalania materiału światłoczułego na błonie filmowej i papierze fotograficznym. Jednakże fotografia tradycyjna posiada w swojej specyfice coś magicznego, niepowtarzalnego i nieosiągalnego dla współczesnej masowej fotografii cyfrowej. Robienie zdjęć (rejestracja obrazu za pomocą aparatu fotograficznego), wykonywanie ich obróbki fotochemicznej nobilitowało zawód fotografa do zawodu unikatowego, do którego uprawiania należało mieć odpowiednią wiedzę i praktykę. Obecnie fotografia stała się „prostsza w użyciu”, zarówno na poziomie amatorskim, jak i profesjonalnym. Jak pisze Susan Sontag, to „nie klasyczna fotografia, ale fotografia cyfrowa – rozpleniona i odcięta od podłoża, wydaje się zatem spełniać wizję usuwania określonych hierarchii i struktur narzucanych na rzeczywistość”³⁹. Przedstawiana rzeczywistość sprowadza się do cyfrowej mapy złożonej z milionów punkcików (pikseli), którą generuje współczesna technika fotograficzna. Zapis cyfrowy przez swoją innowacyjność odbywa się przez punkt, sygnał 0-1, który jest, bądź go nie ma. Natomiast tradycyjna fotografia zapisuje (tworzy) obraz płaszczyznami, podobnie jak dzieje się podczas pracy malarza. Istotne są tutaj nieuschematyzowane cechy, takie jak linie czy perspektywa. Odmienny sąd przedstawia wspomniana już Sontag, która uważa, że obraz fotograficzny komunikuje, „mówi” w określony sposób: albo przedstawia wszystko to, co rzeczywiste, albo dosłownie „nic”, tworząc wykreowaną hiperrzeczywistość przy jednoczesnym negowaniu rzeczywistości. Autorka wyraża się o fotografii „jako technice źródłowo surrealistycznej, ukazującej świat jako teatr, a ludzi jako aktorów i aktorki tworzące ich multiplikaty”⁴⁰.

Teoretycy i filozofowie, z jednej strony, przedstawiali fotografię jako obecną i zamkniętą w jej ramach interpretacyjnych, z drugiej zaś strony, wskazywali na jej

³⁹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 78.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 53.

fragmentaryczność: „heteroglosja, współwystępowanie w jej wizualnym obszarze różnych wartości, [...] jej cyfrowe hybrydalne postaci i przepoczwarczenia odsłaniają [pozorność jej dialektyki]. Pokazuje ona przedstawienia świata jako widoki, wprowadzając niejako bocznymi drzwiami (od strony wizualnej, a nie werbalnej) nową postać epistemologii i nowy kształt podmiotu”⁴¹.

Klasyczna fotografia od wieków budowała w człowieku poczucie wartości, wzbogacanie wiedzy o świecie. Dzisiaj jej współczesna cyfrowa odmiana poszerza horyzonty doświadczania życia i myślenia. Wykształcona w ten sposób praktyka obrazowa swoim kształtem i przeznaczeniem przypomina sieć relacji i znaczeń współzależnych od siebie.

Mówienie o obrazowaniu wymaga dystansu i co najważniejsze ciągłych redefinicji, patrzenia na ten sam problem z nowej (innej) perspektywy. Zasadnicza zmiana polega na tym, że fotografia łączy się ze sztuką, niejako ją dokumentując. Lev Manovich jest zdania, że językiem nowych mediów stał się kod binarny, a komputer – ściślej technologia cyfrowa – narzędziem. Radykalizując, poddaje materiał wizualny tym samym operacjom, zawsze używając tych samych poleceń: *copy, cut, paste, search, transform, composite, filter*⁴². Różnice nie są widoczne na etapie generowania nowych wytworów, lecz na poziomie ich prezentacji. Nie chodzi tutaj o negowanie nowych mediów czy też nowych wytworów sztuki wizualnej. Należy pamiętać, że medialna postać sztuki nie może być oderwana od jej nośnika. Jak twierdzi Manovich, nie można do końca zastąpić estetyki fizycznych mediów oddziałujących na nasze zmysły „estetyką software'u”, czyli „programów organizujących dane (wizualne, tekstowe, dźwiękowe informacje) i sposoby używania tych danych przez odbiorcę”⁴³. W nawiązaniu do fotografii cyfrowej istotne jest oderwanie się od myślenia formalnego i technologicznego powiązanego z nośnikiem fizycznym. Medium decyduje o tym, co chciał przekazać kreator przedstawienia wizualnego, w myśl znanego stwierdzenia Marshalla McLuhana *the medium is a message*. Z drugiej zaś strony, to artysta, przez wybranie medium, decyduje, co i w jaki sposób chce opowiedzieć. Powstaje zatem pytanie, czy fotografia cyfrowa tworzy sztukę cyfrową, która charakteryzuje się wirtualnością, interaktywnością i modalnością? Obraz fotograficzny przestaje być rozumiany jako reprezentacja rzeczywistości. Wątpliwości są uzasadnione manipulacją w obrazie (ingerowaniem w obraz), a także produkcją chociażby

⁴¹ J. Ranciére, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, Warszawa 2007, s. 29- 30.

⁴² L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 206.

⁴³ L. Manovich, *Post-Media Aesthetics* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2005.pdf>, s. 4.

reklam. Fotografie stają się niezależne, kolokwialnie można powiedzieć, że kreują zarówno same siebie, jak i otaczającą je rzeczywistość, bezpośrednio wpływając na ludzką egzystencję. Fotografia po części dziś zaciera realność.

W ujęciu filozoficznym reprezentowanym przez Jeana Baudrillarda obraz nie imituje już niczego, gdyż nie ma oryginalnego modelu, do którego by się odnosił. Według autora, kultura i sztuka ewoluowały przez trzy fazy obrazu. Pierwszą z nich było porównywanie obrazu do głębszej rzeczywistości, drugą przesłanianie i wynaturzanie rzeczywistości, trzecia nie ma związku z rzeczywistością⁴⁴ - sama dla siebie jest *simulacrum*⁴⁵. Przez długi czas to, co utrwalone na kliszy fotograficznej, po prostu kiedyś było. W fotografii cyfrowej to, co jest pozornie rzeczywiste, zostało wykreowane lub mogło być wykreowane. Uzależniamy się od fotografii, żyjemy nią i w niej. „Obraz fotograficzny narzuca postrzegalną i uporczywą obecność. Odbiera nam ona świat, przywracając mu samoistność. Inaczej mówiąc, obiektywizuje go. Oto pojawiają się ludzie, występuje [tu] określony czas – Historia. Ponieważ właśnie to udało się uchwycić – pewien moment, coś, co już minęło i nigdy się nie powtórzy, udało się uchwycić doczesność świata ludzi, możliwość fotografowania wywołała sensację. Dzięki fotografii przekonałiśmy się po raz pierwszy bezpośrednio, iż przed nami żyli ludzie do nas podobni”⁴⁶. Z tego przeświadczenia wynika nurt tzw. fotografii albumowej (rodzinnej). Można powiedzieć, że właśnie taka fotografia oglądana po latach przypomina nam obraz naszego dzieciństwa i relacji rodzinnych. Istotna jest pamięć miejsca, osób i czas, który już upłynął. „Fascynacja, którą budzi w nas fotografia jako swoiste *memento mori*, wiąże się także z rozbudzaniem sentymentalizmu”⁴⁷. Z drugiej zaś strony, „to, że fotografia kłamie, jest dla mnie oczywistością, abecadłem. Dwie twarze fotografii – prawda i fałsz to jej problem kluczowy”⁴⁸. W tym ujęciu fotografia nie jest już dokumentem, a zmanipulowanym, spreparowanym wytworem ludzkich umiejętności⁴⁹. Można bez przeszkód użyć programu graficznego do wymazania, polepszenia obrazu. Ale usuwając bądź edytując elementy obrazu, fałszujemy historię, tworząc fikcyjną rzeczywistość, kreując specyficzny kod komunikacji.

⁴⁴J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. Tadeusz Komendant, [W:] *Postmodernizm. Antologia przekładu*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 177- 178.

⁴⁵Obraz, który jest symulacją bądź pozoruje albo tworzy rzeczywistość, posiada atrybut magiczny. Za: P. Zawojski, *Jean Baudrillard i fotografia*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 1.

⁴⁶E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M. Kalinowski, Gdańsk 2006, s.13.

⁴⁷S. Sontag, *op. cit.*, s. 70.

⁴⁸*Ibidem*.

⁴⁹M. Ślawska, *Album o nieistniejącym świecie*, [W:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O.Taranek, Wrocław 2009, s. 262.

Aby świadomie dokonywać odczytań i interpretacji obrazów, należy zapoznać się z pojęciem *dyskursu*. Zagadnienie to sprowadza się do podstawowej grupy stwierdzeń, „które nadają strukturę sposobowi myślenia o danej rzeczy oraz temu, jak działamy, opierając się na tym myśleniu”⁵⁰. Mówiąc o dyskursie w przypadku przedstawienia wizualnego, zakładamy zaistnienie wypadkowej złożonej z obrazu, wiedzy na temat kontekstu powstania tego obrazu i języka, którym można opisać przedstawiony obraz. Warunkiem koniecznym w analizie dyskursu jest tworzenie i nanoszenie znaczeń wizualnych na oglądane obrazy, w tym także tych ukrytych. Widz łączy adnotacje tekstowe z innymi obrazami, które pośrednio mają wpływ na zrozumienie pierwowzoru. Owa wiedza wyrażona w określonym kontekście ułatwia zauważenie cech charakterystycznych przy odczytaniu wizualnym. Część przedstawień będzie niejasnych albo też specyficznie odebranych przez różnych widzów na tym samym polu obserwacji wizualnej.

Złożoność, a zarazem sprzeczność występująca w metodzie analizy dyskursu powoduje powstanie tzw. repertuaru interpretacyjnego. Jak pisze Potter, za Gillian Rose, są to mikrodyskursy, przypisane konkretnym relacjom społecznym. Jest to coś w rodzaju „zespołu systematycznie ze sobą powiązanych kategorii, często używanych spójnie z perspektywy zasad stylistyki i gramatyki (...) wokół jednej lub kilku głównych metafor”⁵¹. Tak zakorzenione dyskursy zwracają uwagę na same obrazy oraz ich powiązania intertekstualne.

Zadając sobie pytanie o ontologię obrazu, o to, czym jest obraz i jak łatwo można manipulować zapisem fotograficznym, pojawia się pewien rodzaj niepokoju. Nasuwa się pytanie, czy to, co jest cyfrowe, istniało (istnieje) w rzeczywistości? Ważną tutaj kwestią jest wzbogacanie odbioru przekazu wizualnego o inne środki przekazu medialnego, które odbieramy pozostałymi zmysłami, nie tylko wzrokiem. Warto wyjść poza ramy i schematy wizualnych manipulacji, a nawet symulacji, i doświadczyć interakcji wizualności ze światem dźwięków, smaków, zapachów czy dotyku. To tak, jakby mówić o myśleniu przez widzenie, bądź o myśleniu obrazem, z zastrzeżeniem formuły multizmysłowości. Przy czym główną rolę odgrywa tutaj zmysł wzroku.

W dobie mediów elektronicznych dynamiczne zmiany przestrzeni wizualnej wskazują na zjawisko migotania obrazu cyfrowego. Obraz cyfrowy pełen jest skalowalnych punktów (pikseli), które umożliwiają powiększanie i pomniejszanie

⁵⁰ G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 174.

⁵¹ *Ibidem*, s.196.

całego ekranu, w zależności od interfejsu, w którym dany obraz funkcjonuje - od telewizorów HD po miniaturowe urządzenia mobilne mieszczące się w kieszeni - powinien wyświetlać się poprawnie, tzn. być czytelny dla odbiorcy. Doświadczamy i używamy już niejednego ekranu, a kilku komplementarnych jego wersji, różniących się formatem i wielkością. Czy w tej formie możemy mówić o utrwalaniu obrazu? W istocie wyświetlany obraz, z technicznego punktu widzenia, migocze (mruga) z określoną częstotliwością. Henryk Waniek porównuje fotografię do sekundy: „wystarczy rzut oka, by rozwinęli całe sekwencje i rozdziały zdarzeń. Jakby to działo się przed chwilą lub właśnie teraz. Dla wyobraźni, pamięci i ciekawości jest biletem wstępu na seans czasu nieprzemijającego”⁵². Techniczne ujęcie towarzyszyło medium fotografii od zawsze. Vilem Flusser pisał: „jeśli przyjrzeć się bliżej obrazom technicznym (wykonanym w odpowiedniej technice), okazuje się, że nie są one wcale obrazami, ale symptomami procesów chemicznych lub elektronicznych. Fotografia ujawnia przed chemikiem reakcje, jakie wywołały specyficzne formy w specyficznych molekułach związków srebra. Obraz telewizyjny ujawnia przed fizykiem tory, po których przebiegały elektrony w lampie. Tak czytane stanowią obrazy techniczne – obiektywne odbicia procesów zachodzących w uniwersum punktowym. Czynią one owe procesy widzialnymi”⁵³. Nieustanne krążenie informacji, w tym obrazów, w przestrzeni WWW powoduje ich nieskończone kopiowanie, replikowanie i remiksowanie. Jak pisze Flusser, obrazy „wysysają z siebie wszystkie historie i tworzą wiecznie krążącą pamięć społeczeństwa”⁵⁴. By uwolnić się od takiego technologiczno-filozoficznego obcowania z obrazami, trzeba odwołać się do teorii gier, a ściślej mówiąc do matematyki. Internauta, który odczytuje obraz, dekoduje pewien schemat narracji, uwidaczniający się w tym przedstawieniu wizualnym.

Kolejnym zagadnieniem pozostaje pewne podobieństwo odczytywania obrazów cyfrowych do komunikacji hipertekstowej. Nielinearność odczytań, określona liczbą skoków między fragmentami tekstu powoduje, że dekodowany komunikat staje się nieoczywisty. Każdy użytkownik subiektywnie wybiera ścieżkę odczytu informacji, budując w ten sposób własną rzeczywistość. „Ścisły związek z asocjacją, często na poziomie podprogowym, wreszcie wymóg aktywnego udziału czytelnika-nawigatora”⁵⁵ umożliwiają wielokrotność (różnych z zasady) odczytań.

⁵² H.Waniek, *Finis Silesiae*, Wrocław 2003, s. 37.

⁵³ E. Wójtowicz, Agatha Appears and re-Appears – migotanie obrazu cyfrowego, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 170, za Vilem Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*.

⁵⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, red. P. Zawojski, Katowice 2004, s. 30.

⁵⁵ E.Wójtowicz, *op. cit.*, s. 171.

Według Łucji Ławniczak, widza-użytkownika można określić mianem *interaktora*. „Sztuka interaktywna jest wymagająca. Widz musi stać się użytkownikiem <<(w)użytko-wnikiem>>”⁵⁶. Przy doświadczaniu obrazów cyfrowych uwidacznia się aspekt ich trwałości, nie tylko w znaczeniu *stricte* technologicznym, ale także kulturowym i społecznym. W jaki sposób i co widz zapamięta, na jakie „migoczące” obrazy zwróci uwagę?

O przekładzie intersemiotycznym, czyli transferze dokonującym się pomiędzy analogowymi (starymi) a cyfrowymi (nowymi) mediami, pisze Andrzej Gwóźdź. Autor nakreśla środowisko, w którym dochodzi do owego transferu, jako możliwie najbardziej zaawansowane technologicznie. Sam proces przekazu odbywa się na poziomie kodu, „który starzeje się i wymaga <<łatania>> [...] lub jest związany z <<czasem rzeczywistym>> technologii”⁵⁷. Efektywność odbioru dzieła, oprócz aspektu czysto technologicznego, zależy także od powtórzeń i odwołań w odczytywaniu kolejnych warstw znaczeniowych fotografii w stosunku do jej wierności względem oryginału, który reprezentuje. Obraz fotograficzny przestaje być już autonomiczny, przede wszystkim w warstwie znaczeniowej. „Potencjał obrazów interaktywnych można dostrzec w ciągłym procesie ich przetwarzania, które niekiedy dotyczy także powrotu ze sfery mediów elektronicznych do tradycyjnego malarstwa. Reprezentacja obrazu przenika się z jego symulacją. Konsekwencją tej tezy jest stwierdzenie, że obraz staje się fotokodem – nie ma już znaczenia estetycznego, ale prowadzi do niewizualnego komunikatu”⁵⁸. W konsekwencji trzeba rozważyć tzw. impuls narracyjny, który jako pierwszy daje wgląd w dany dokument, a także wpływa na jego interpretację. Istotne będzie tutaj odwołanie do materialnej strony fotografii, a także rozumienie jej jako dokumentu i jednostki archiwalnej. Natomiast artystyczna warstwa przekazu nie ma tu znaczenia. Dominujący jest impuls odwołujący się do rozumienia fotografii jako źródła przeszłości i pobudzający pamięć. „Fotografie, odwołując się do dokumentu, budują na jego podstawie narrację odnoszącą się do dokumentu, do pamięci i tworzą odrębną wizję historii. Fotografia działa tu na trzy sposoby: jako impuls pobudzający pamięć, jako źródło opisu przeszłości i wreszcie jako materiał do interpretacji”⁵⁹.

⁵⁶ Ł. Ławniczak, Mirosław Rogala – artysta przyszłości [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://dziennikzwiazkowy.com/polonia-in-flagranti/miroslaw-rogala-artysta-przyszlosci>.

⁵⁷ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2013, s. 22- 23.

⁵⁸ E. Wójtowicz, *op. cit.*, s. 174.

⁵⁹ M. Michałowska, *Milczenie fotografii - fotografia jako impuls dla narracji dokumentalnych. Między dokumentem a kreacją*, [W]: *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 186.

Wizualność przekazu przybiera formę archiwalnych śladów. Autorzy fotografii będący pod wpływem impulsu narracyjnego chcą w sposób bardzo prosty (naturalny) opowiadać o zdarzeniach, w których uczestniczyli i je zarejestrowali. Każda forma narracji potrzebuje zbudowania określonej struktury semantycznej. Chodzi o odpowiedź na pytanie, *kto bądź co jest na zdjęciu?* Pomocne tutaj mogą być rady Rolanda Barthes'a, który mówi o doświadczaniu fotografii w odosobnieniu. „Chodzi o to, aby nie mówić nic, zamknąć oczy i pozwolić szczegółowi wypłynąć samemu na powierzchnię uczuciowej świadomości”⁶⁰. Fotografia nie tylko skłania do refleksji, ale także porusza, uczuła, pozwala przeżywać, sprawia, że obraz szczęśliwej chwili z naszego życia zostanie zachowany ze szczególną pieczołowitością, tak samo jak najcenniejsza fotografia. Utrwalony obraz zawsze będzie wiązał się z pierwiastkiem emocjonalnym. „Fotografia to w pewnym sensie zaklęcie czasu; rodzaj pamięci; magia zatrzymująca na zawsze to, co woła o utrwalenie; chwile, gdy choć jedną nogą stało się w niebie i widziało czystą prawdę. Niestarzącą się, niezmienną. Tak było – powiada zdjęcie”⁶¹.

Fotografia zatrzymana w czasie – jako klatka filmowa – odsyła do całego zbioru dokumentów wizualnych, dzięki którym ma sens. „Istnieje powszechne przekonanie, że gdy patrzymy na zdjęcie, widzimy po prostu to, co jest na nim ukazane, bez konieczności widzenia samego obiektu. Fotografia w ten sposób zajmuje miejsce doświadczenia bezpośredniego, jako głównego źródła wiedzy. Ma duży wpływ na ludzi, a jednocześnie potocznie uważa się, że jest przezroczysta”⁶².

Na czym zatem polega magia fotografii i komunikacji fotograficznej? W literaturze przedmiotu jest wiele interpretacji tego zagadnienia, ja skłaniałbym się do sięgnięcia „do korzeni”, czyli do potrzeby rejestracji obrazu rzeczywistości. Przez dziesiątki lat fotografia i fotografowanie były złożonym procesem. Począwszy od wykonania zdjęcia, przez wywołanie kliszy, kopiowanie (wykonanie odbitek), retusz, aż po efekt finalny – fizyczne papierowe zdjęcie trzymane w dłoni. Cały ten proces na przełomie XX i XIX wieku przyspieszyło „skomputeryzowanie” fotografii – jej ucyfrowienie. Fotografia zmieniła swoją postać, przeobraziła się formalnie i materialnie. Stała się szybsza, tańsza, oczywista i powszechna. Jest łatwa do przesyłania, archiwizowania i udostępniania, tworzona masowo, bardzo często – nieświadomie – jako potrzeba chwili, emocjonalny bodziec. Technika fotograficzna

⁶⁰ R. Barthes, *Światło obrazu...* op. cit., s. 96.

⁶¹ H. Waniek, *Finis Silesiae*, op. cit., s. 10.

⁶² M. Gutowska, *Pocztówki, reprodukcje oraz prywatne fotografie obrazów*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 251.

stała się tak oczywista, że nie mówi się o niej fotoamatorom. Każdy telefon komórkowy ma potencjał kilkunastokrotnie przewyższający możliwości pierwszej *camery obscury*. Światłoczułe halogenki srebra zostały zastąpione komputerowym algorytmem zapisującym piksele. Sam proces obrazowania, w tym powstawania obrazu utajonego w szlachetnych technikach fotograficznych⁶³ jest dzisiaj nieobecny. Technika cyfrowa pozwoliła na mnogość kopii, mobilność i szybkie przesyłanie. Na fotografii wprowadza się inne elementy, takie jak np. tekst czy znaczniki graficzne i geolokalizacyjne. Obecnie zdjęcia w przestrzeni Internetu tworzą cyfrowe płótno, na które każdy użytkownik WWW jest w stanie dodawać swoje indywidualne przemyślenia, emocje i opinie w postaci tagów, oznaczeń czy powiązań hiperlinkowych do zewnętrznych obiektów. Fotografia cyfrowa zyskała kolejne określenia: społecznościowa i sieciowa. Stała się towarem w bankach zdjęć, ilustracją nagłówków portali internetowych. Jest także natychmiastowa, po chwili od zdarzenia redakcje portali tworzą galerie zdjęć. Nie trzeba być już naocznym świadkiem, można być nim wirtualnie. Obecne fotografie bardzo niejednokrotnie nie mają punktu odniesienia, często nie wiemy, po co powstały, czego lub kogo dotyczą. Niekiedy są pozbawione sensu lub są absurdalne.

Podstawowym zadaniem komunikacji fotograficznej jest przekazywanie informacji w formie wizualnej w klasycznym modelu komunikacyjnym – między nadawcą i odbiorcą. Żeby ten proces mógł przebiegać bez zakłóceń informacja ta musi być natychmiastowa, cyfrowa, kompletna i prosta w swoim przekazie. Dzięki współczesnym mediom można łączyć elementy bazowe takie jak fotografia, rysunek, animacja z testem (słowem), dźwiękiem bądź nagraniem audio-wizualnym, zyskując na efektywności i trwałości odbioru komunikatu. Pokazuje to współczesna aktywność internautów, którzy poprzez remiksowanie treści budują całkowicie nową jakość przekazu informacji wizualnej. Staje się ona bardziej atrakcyjna i intrygująca w swojej formie.

⁶³ Są to techniki bazujące na wykorzystaniu światłoczułości materiałów fotograficznych. W odróżnieniu od technik maszynowych opierających się na reakcjach srebrowych (stosowanych na szeroką skalę w laboratoriach fotograficznych) są procesami niepowtarzalnymi, tzn. technologia uniemożliwia wytworzenie dwóch identycznych obrazów.

Bibliografia

- Barthes, R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2007.
- Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*. Warszawa 1989.
- Francuz P.: *Komunikacja wizualna*. Warszawa 2012.
- Hopfinger M., *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji. Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Warszawa 1997.
- Kociuba M.: *Antropologia poznania obrazowego : rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010.
- Olechnicki K.: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003.
- Rouillé A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann. Kraków 2007.
- Sontag S.: *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
- Stiegler B.: *Obrazy fotografii : album metafor fotograficznych*; przekł. J. Czudec. Kraków 2009.

Dominika Boroń: Hedonizm jako światopogląd niemożliwy. Don Juan w interpretacji Sørensa Kierkegarda.

Abstrakt

Postać Don Juana odgrywa w myśli kierkegaardowskiej rolę szczególnie wielowymiarowego symbolu. Rozważania osnute wokół tej postaci, jakkolwiek z pozoru dotyczą wyłącznie sfery estetycznej i związanych z nią aporii, otwierają wachlarz perspektyw na szereg zagadnień – przybliżając specyfikę filozofii Kierkegarda a jednocześnie dotykając wielu uniwersalnych zagadnień z dziedziny kultury, estetyki i życia społecznego. W moim artykule analiza postaci Don Juana jest pretekstem do omówienia specyfiki kierkegaardowskiego pojmowania zmysłowości, jej uniwersalnego wymiaru oraz egzystencjalnych pułapek hedonistycznego światopoglądu, który okazuje się ostatecznie niemożliwym do realizacji fantazmatem.

Abstract

In the Kierkegaardian thought, the figure of Don Juan plays a specifically multidimensional role. Ruminations surrounding this particular figure, although seemingly touching only on the aesthetic realm and the aporias that come along, open up an array of perspectives on a variety of issues that shine more light on the specificity of Kierkegaard's philosophy. At the same time, they touch upon multiple universal problems from the fields of culture, aesthetics and social life. In my article, the analysis of the figure of Don Juan serves as a pretext to describe the overall idea of Kierkegaard's conception of sensuality, its universal scope and existential traps of a hedonistic worldview that turns out to be an ultimately unrealizable phantasm.

Biogram:

Dominika Boroń, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Myśli Społecznej UMCS, badaczka myśli Sørensa Kierkegarda, członek International Kierkegaard Society. W ostatnich latach zajmuje się badaniem problemów dydaktyki filozoficznej w kontekście kryzysu komunikacji werbalnej i wprowadzaniem innowacyjnych metod propedeutyki filozofii, zwłaszcza poprzez teksty literackie. Autorka projektu Cultural Crumbs, realizowanego m.in. w ramach programu Erasmus. Ostatnie publikacje: *Teaching creative conversation as hope for modern humanities* (2017),

Existing Thinker as Hermeneutic Thinker. Søren Kierkegaard's Critique of the Objective Thought in the Perspective of Odo Marquard's Hermeneutics(2013).
Kontakt: missborogne46@gmail.com

Kierkegaardowska koncepcja rozkoszy estetycznej jest interesująca nie tylko w kontekście myśli duńskiego filozofa, ale posiada uniwersalny charakter i prowokuje do refleksji w wielu różnorodnych kontekstach. Genialna intuicja psychologiczna duńskiego filozofa czyni jego koncepcje wartościowymi w egzystencjalnym, praktyczno - życiowym, czy nawet społeczno - obyczajowym wymiarze. Owa wielkowymiarowość pozwala je użytecznie interpretować poza filozoficznym, teologicznym i etycznym kontekstem dzieł. "Wszystko tylko nie naukowo-akademicka dyskusja!" - to wypowiedź typowa dla duńskiego filozofa¹. Jednak dla właściwego przybliżenia interesujących mnie tutaj refleksji, należy przywołać także ten czysto teoretyczny kontekst. Warto dodać, że myśl Kierkegarda stanowi dynamiczną, w założeniu otwartą strukturę. Sam autor, za pomocą wielu wyrafinowanych zabiegów psychologicznych, formalnych i edytorskich, to *czytelnika* właśnie pragnął uczynić prawdziwym autorem swoich dzieł, skłaniając go do przejęcia odpowiedzialności za zawarte w nich idee². Tym bardziej zasadne wydają się interpretacje ożywiające jego koncepcje w nowoczesnych perspektywach myślenia, a zwłaszcza jako filozoficzno-literacki materiał dla propedeutyki filozofii. Formalnie literacki charakter wielu jego pism tworzy bowiem pole dla daleko bardziej emocjonalnego zaangażowania niż klasyczny tekst filozoficzny³. Poniższe rozważania są zatem także przykładem analizy filozoficznej opartej na elementach narracji literackiej i fikcji. Postać Don Juana, podobnie jak wiele innych postaci typowo literackich, stanowi dla Kierkegarda medium komunikacji pośredniej, zdaniem autora mającej szanse prawdziwie oddziaływać na przestrzeń egzystencjalną czytelnika. Życie i dzieło Kierkegarda - pisarza miało bowiem charakter misji. Jej celem było uświadomienie współczesnym hipokryzji istniejącego chrześcijaństwa (a w jego

¹ S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, vols I-VII, trans. H. V. Hong and E. H. Hong, Bloomington and London 1967-1989., vol. 6, s. 500, xl 1 A 56.

² Por. m. in.: S. Kierkegaard, *Eighteen Upbuilding Discourses...*, Bloomington and London, 1990, s.49, *Dziennik (wybór)*, s. 57- 58, IV B 59., D. Boroń, *Zagadka Przemiany. Transformacja jaźni w dziele Søren Kierkegarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s.29-39.

³ Por. M. Nussbaum, *Literature and Ethical theory. Allies or Adversaries?*, „Yale Journal of Ethics” December 2000, vol. 9, Issue 1, s. 6., oraz A. Głąb, *Dlaczego etyka potrzebuje literatury?*, w: „Etyka i literatura. Antologia tekstów”, Lublin 2014, s. 5-16.

czasach tym samym powszechnie przyjętego światopoglądu filozoficznego) oraz otworzenie perspektywy mentalnej dla nowego, autentycznego chrześcijaństwa. Koniecznym etapem miało być ukazanie niewyobrażalnej – i niedostrzeganej przez niemalże nikogo - *trudności*, jaka leży przed tymi, którzy rzeczywiście pragną stawić czoła wyzwaniu, jakim jest wiara.⁴ Na tle tak pojmowanego celu całego ogromnego dzieła literackiego pojawia się w myśli Kierkegaarda pojęcie estetyczności. Termin *estetyczne* oznacza tu to, co doczesne, zmysłowe, związane z zewnętrżnością w sensie opozycji do egzystencji, która jest odkrywaniem głębokiej i ukrytej prawdy o sobie wobec Boga. Jak możemy się zatem spodziewać, to, co nazywał Kierkegaard estetyczną sferą życia, trywialnie wyobrażoną jako życie poświęcone pogoni za rozkoszą, poddane jest krytyce. Krytyka ta jednak zupełnie nie ma charakteru *odrzućenia* zmysłowości jako takiej: przeciwnie, tworzy pole dla nowego, pełniejszego jej rozumienia i przeżywania. Oto okazuje się, że rezygnacja z przyjemności doczesnej zupełnie nie charakteryzuje prawdziwego chrześcijaństwa. Owszem - życie oddane przyjemności ma być przekroczone, ale, ostatecznie, prawdziwy chrześcijanin tak samo, a nawet bardziej ma prawo i moc odczuwania doczesnej urody świata, jak esteta. Kierkegaard odrzuca bowiem klasztorną izolację, programową rezygnację z przyjemności i w ogóle wszelkie akty ascezy, które mają – jego zdaniem rzekomo - przybliżyć jednostkę ku Bogu. Gdzie leży źródło takiego poglądu?

Otóż chrześcijaństwo i wiara są, według niego, takiego rodzaju paradoksem (niemożliwą do zracjonalizowania niewspółmiernością), że czynią one *każde* ludzkie poświęcenie – ale, uwaga! - czynione w przekonaniu o *słuszności* wobec Boga - tylko aktem pychy. Podstawową ideą kierkegaardowskiej wizji chrześcijaństwa jest bowiem właśnie przekonanie o ostatecznej i nieprzekraczalnej *niewspółmierności* tego, co boskie i tego, co ludzkie⁵.

Dla potrzeb dalszych rozważań zilustruję specyfikę interesującej nas krytyki zmysłowości cytując słynny fragment *Postscriptum*, w którym autentyczny chrześcijanin wybiera wesołe miasteczko zamiast klasztoru:

Nasza religijna osoba wybiera drogę do wesołego miasteczka, a dlaczego? Ponieważ nie śmie wybrać drogi do klasztoru. (...) A więc idzie tam. «Ale nie bawi się dobrze», może ktoś powiedzieć. Przeciwnie, bawi się świetnie. A dlaczego bawi się tak dobrze? Ponieważ

⁴ "Kto rozumie moje prace w całości ich religijnego odniesienia, a nie zrozumie żadnej z estetycznych publikacji w nich zawartych – powiedziałbym, że nie jest to istotne niezrozumienie", S. Kierkegaard, *The Point of View on My Work as an Author*, New York 1962, s. 6.

⁵ L Mackey, *Kierkegaard. A Kind of Poet*, Philadelphia 1971, s 123.

najpokorniejszym wyrazem stosunku do Boga jest uświadomienie sobie własnego człowieczeństwa, a dobrze się bawić jest rzeczą ludzką.(Kierkegaard,1992, 493) ⁶

Fragment ten uświadamia nam, że krytyka hedonistycznej postawy życiowej daleka będzie od prostej negacji zmysłowości jako niskiej, niegodnej chrześcijanina i grzesznej sfery.

Kierkegaard był artystą, człowiekiem niezwykle wrażliwym estetycznie i perfekcjonistą formalnym⁷. Doczesność i zmysłowość odsłaniają się nam w jego dziełach w bogactwie i pięknie niespotykanym dla literatury o charakterze filozoficznym czy teologicznym. Nadał on wizji estetycznego życia tak uwodzicielską formę, że, jakkolwiek sensem tego opisu jest jego *przekroczenie i krytyka*, trudno nie ulec romantyzmowi i erotycznej urodzie tej wizji. Jest to zresztą działanie jak najbardziej świadome: estetyczny światopogląd ma być ostatecznie *przekroczony*, nie zaś odrzucony jako obiektywnie naganny: jałowy etycznie i blokujący drogę ku religijności. Taka postawa (odrzuć) miałaby, zdaniem Kierkegaarda, charakter arogancki i z gruntu fałszywy. Człowiek bowiem nie może *posiąść* obiektywnej wiedzy o tym, jak postępować: wiedza ta musi mieć charakter dynamiczny, musi niejako wykuwać się powoli w ogniu życiowego zmagania. Jest ona ostatecznie jednoznaczna z samą egzystencją, która w drodze powolnego uświadamiania sobie swojego wiecznego sensu przekracza kolejne etapy rozwoju światopoglądowego. Etap estetyczny jest zatem koniecznym do uświadomienia sobie i *przeżycia* aspektem bycia człowiekiem.

Najsłynniejszym i najbardziej rozbudowanym wykładem estetycznym jest zawarta w *Albo - albo* analiza postaci mozartowskiego Don Juana. Dodam, że interpretacja sensu rozbudowanej metafory Kierkegaarda - jaką stanowią poświęcone idei Don Juana *Stadia erotyki bezpośredniej*, znowu wykracza poza zamierzony przez autora wymiar ostatecznie religijny: ukazanie tragicznego jądra życia dla rozkoszy (czyli życia czysto estetycznego,) okazuje się bowiem mieć sens nie tylko w kontekście życia chrześcijańskiego, ale także w światopoglądzie laickim.

Esteta to człowiek, który całe znaczenie swego życia podporządkował światu zewnętrznemu - doczesności. Najbardziej skrajnym, symbolicznym przykładem życia estetycznego jest postać Don Juana w *Albo- albo*, w części zatytułowanej *Stadia erotyki bezpośredniej*. Don Juan uosabia ideał życia estetycznego. Dla Kierkegaarda oznacza to życie, którego celem i motorem jest rozkosz.

⁶ S. Kierkegaard, *Concluding...*, s.493

⁷ D. Boroń, *op.cit.* s. 46-47.

Fascynujący opis dynamiki takiego życia podporządkowany jest jednak, jak powiedziałam, specyficznemu kierkegaardowskiemu celowi: ukazaniu, że życie zamknięte w kategoriach czysto estetycznych jest nie tylko ostatecznie niemożliwe, ale że posiada ukryty, tragiczny wymiar. Ten właśnie uniwersalny aspekt rozkoszy pojmowanej jako lęk spróbuję pokazać.

Co znamienne, Don Juan nie jest tu analizowany jako postać legendarna, lecz celowo *tylko* jako bohater opery Mozarta - jest, jak mówi autor, „po prostu muzyką”⁸.

Tylko takie ujęcie postaci, ograniczone do żywiołu muzyki, czyli medium najbardziej abstrakcyjnego, pozwala oddać bezpośredniość zmysłowości - tym bowiem jest właśnie czysty estetyzm.

Poprzez wybór bohatera opery jako przykładu, Kierkegaard pragnie także wskazać na praktyczną *niemożność* egzystowania w taki sposób, w, jak mówi, bezpośredniości w zasadzie zwierzęcej.

Zatem Don Juan ma uosabiać czystą zmysłowość. Co to znaczy?

Przede wszystkim, charakteryzuje go miłość całkowicie abstrakcyjnej kobiecości. To intelektualne wyrażenie można powtórzyć prosto, słowami z arii mozartowskiego Leporella w tłum. Iwaszkiewicza: „Była miała spódniczkę, to wiadomo, do czego zdolna”⁹. Don Juan nie posiada tu właściwie cech realistycznego uwodziciela: brakuje mu świadomości i refleksji właściwej intrydze. „*Aby być uwodzicielem, nie ma on czasu, ani przedtem - na obmyślenie planu, ani potem - na zdanie sobie sprawy z postępowania*”¹⁰. Don Juan, jak czytamy, nie posiada swojego „przedtem” ani „potem”, ponieważ nie ma refleksyjnej świadomości. Oznacza to, że nie istnieje on jako pełny człowiek - a raczej, że *nie może* tak istnieć. Gdyby Don Juan był realny, nie mógłby *trwać*, pozostawać w bezpośredniości - dlatego pozostaje metaforą, formą muzyczną i symbolem. Owa metaforyczność mówi nam jednak bardzo dużo: człowiek nie może egzystować jako szczęśliwy esteta, nie może osiąść tej „demonicznej radości życia”, ponieważ żyje w świecie, nie zaś w muzyce czy poezji. Świat, a przede wszystkim jego własna natura, stawia wymagania wykraczające poza zwierzęcą bezpośredniość zmysłowości. Życie estetyczne może być zatem tylko *wyobrażone* jako hedonistyczna beztroska i wieczne zapomnienie.

⁸ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, Warszawa 1982, tłum. J. Iwaszkiewicz, vol. 1, s.60.

⁹ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, vol.1, s. 109.

¹⁰ S. Kierkegaard, *Ibidem*, s.111.

Co ciekawe, stan czystej zmysłowości w postaci mozartowskiego ujęcia Don Juana jest właściwie stanem niewinności. M. Taylor, znakomity badacz myśli Kierkegaarda, zauważa, że tak rozumiane stadium estetyczne przypomina rozwojem stadium niemowlęcia¹¹. Dopiero świadomość (jako słowo, język,) jest siłą niszczącą bezpośredniość. Niewinność musi ulec przed myślą.

Dlaczego więc Don Juan jest symbolem czystej zmysłowości i zarazem mistrzem uwodzenia? Czyżby magia słowa, którą kojarzymy ze sztuką erotycznej intrygi, nie miała tu znaczenia? Kierkegaard bowiem wyraźnie odmawia Don Juanowi takiej werbalnej mocy: „On pożąda, i to jego pożądanie oddziałuje uwodzicielsko”¹²

I dalej:

*„W każdej kobiecie pożąda on całej kobiecości, i na tym polega zmysłowo idealizująca moc, z której pomocą on swoje ofiary upiększa i zdobywa. W odbłasku tej gigantycznej namiętności pięknieje i rozwija się przedmiot pożądania, rozżarza się we wzmożonym pięknie jej odbicia”.*¹³

Tym, co czyni zatem z niego absolutnego zwycięzcę jest totalne ześrodkowanie uwagi na obiekcie pożądania: całkowity brak wątpliwości, wahań, skrupułów, pytań i rozważań. Stąd bierze się jego całkowita pewność siebie, czyli najsilniejszy afrodyzjak. Z tą właśnie mocą przegrywa każdy intrygant, zawodowy uwodziciel czy mistrzowsko kłamliwy pochlebca.

Jeżeli ta wizja jest dla nas przekonująca, trudno nie pokusić się o ukrytą za nią diagnozę kobiecości: jest nią tęsknota za nierefleksyjną zmysłowością, za czystą, nieskażoną troską radością życia. Zmysłowość kobieca jest bowiem zawsze obciążona refleksją – i to od niej kobieta chce uciekać. „Miłość psychiczna”, mówi Kierkegaard, „jest trwaniem w czasie, zmysłowa – przemijaniem w czasie”¹⁴ To, co *pozornie* wydaje się łatwe: przemijanie w czasie, zupełnie bezrefleksyjne oddanie się rozkoszy, okazuje się ostatecznie możliwe tylko dla bohatera opery, postaci fantastycznej.

Rozkosz śmiertelnika nie może wznieść się na poziom bezrefleksyjnej niewinności, która cechuje Don Juana. Jest ona tworem wyobraźni powodowanej

¹¹ M. Taylor, *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship. A study of Time and The Self.*, Princeton 1975, s. 157.

¹² S. Kierkegaard, *Albo – albo*, Warszawa 1982, vol. 1, s. 111.

¹³ *Ibidem*, s.112.

¹⁴ *Ibidem*, s.107.

wizją czystej rozkoszy. Ponieważ jednak bohater jest tworem wyobraźni śmiertelnika, jako ludzkie wyobrażenie nie jest wolny od lęku: motorem, ideą stworzenia tej postaci jest pokonanie lęku przed przemijaniem i śmiercią, stworzenie takiego uwodziciela, który posiada magiczną zdolność ścigania i zdobywania rozkoszy wbrew zasadom życia w świecie - życia obarczonego refleksją, moralnością, obowiązkiem.

„Takie jest życie Don Juana. Jest w nim lęk, ale ten lęk jest jego energią. Nie jest to lęk poddany subiektywnej refleksji, jest to lęk substancjalny, (...) życie Don Juana nie jest rozpaczą, jest ono całą potęgą zmysłów zrodzoną w lęku (...), chociaż ten lęk jest demoniczną radością życia”¹⁵.

Fragment ten jest po kierkegaardowsku tajemniczy. Lęk, o którym była mowa w powyższym cytacie, to strach przed nudą i niezaspokojeniem, strach przed powtórzeniem. Jednak to, czego boi się Don Juan, pozostaje nieuświadomione. Dlaczego? Taki lęk w momencie uświadomienia traci całą magiczną moc. Odarty z demonicznej radości życia, ukazuje swoje prawdziwe oblicze: strachu przed śmiercią. Nie może już być motorem, energią pchającą Don Juana. Świadomość jest przekroczeniem stadium estetycznego ku etyce i należy już do zupełnie innej sfery refleksji.

Kierkegaard artysta, boleśnie wrażliwy na zmysłowe piękno świata, doskonale rozumiał demonizm estetycznej radości. Przykład mozartowski jest ostrzeżeniem przed ucieczką od zobowiązań ducha, mówi Kierkegaard. To ucieczka w estetyczne fikcje: fikcję świata zasłuchania w muzykę, ale także świata lektury, tańca, odurzenia, seksualności. Każda próba pozostania na zawsze w tym świecie fikcji kończy się tym boleśniejszym przebudzeniem. Gdyby mozartowski Don Juan żył naprawdę, jego strach byłby podstawą przemiany - motorem dynamiki osobowości, która, zdaniem Duńczyka, za sprawą swej wiecznej natury wrywa się z czystej zmysłowości. Według Kierkegaarda, duch nie może pozostać w uśpieniu, bo jego istotą jest dążenie do realizacji zadania religijnego, do zrealizowania w pełni syntezy, jaką jest człowiek.

Refleksja Kierkegaarda ukazuje nam zatem rozdarcie, które jest stałą cechą naszej postawy wobec rozkoszy - tutaj rozumianej jako zjawisko tyleż pociągające, co nierealne; jako nieprzerwany ciąg napędzanego radosnym pożądaniem i zawsze skutecznego uwodzenia. Oczywista nierealność, a zarazem nieodparta atrakcyjność tego obrazu mówią bardzo wiele. Erotyzm uciekający od refleksji jest

¹⁵ *Ibidem*, s. 148.

niemożliwy do utrzymania. Erotyzm obarczony refleksją rozumianą jako świadomość przemijalności jest unieszczęśliwiony. Konkluzja Kierkegaarda jest okrutnie prosta: życie ku rozkoszy nie jest ani szczęśliwe, ani możliwe: rozkosz jest możliwa tylko jako zaskakująca nagroda w życiu ku duchowości. Tylko podmiotowe, duchowe rozumienie więzi o potencjale erotycznym może zaowocować rozkoszą pozbawioną lęku, bo zakorzenioną nie w abstrakcji, ale w konkretnej, jednostkowej miłości.

Don Juan stanowił symbol, czystą ideę rozkoszy. Tymczasem, jak wiemy, istnieją realni, mniej lub bardziej świadomi ludzie, próbujący realizować estetyczny model życia. Mówiąc potocznie, ludzie szukający rozkoszy i uciekający od nudy i powtarzalności, a także od świadomości naszej śmiertelności i jej wymagań. Co ma do powiedzenia Kierkegaard o takiej praktycznej realizacji hedonizmu? Ostatnia część *Albo - albo*, znamienne zatytułowana *Gospodarka przemienna*, świadectwo i deklaracja światopoglądu estetycznego w praktyce, jest ostatecznie opisem nudy i cynizmu.

Kierkegaard powtarza tu prawdę, którą w przewrotny sposób podkreślał markiz de Sade: koncentracja życia wokół przyjemności prowadzi nie tylko do zwyrodnienia, ale przede wszystkim do nudy i mechanizacji. Albert Camus dobitnie skomentował sytuację z końca *120 dni Sodomy* de Sade'a, gdy brakuje już obiektów ludzkich do wykorzystania dla spełniania zachcianek hedonistów ponieważ eksploracja coraz bardziej wyrafinowanych przyjemności doprowadziła do ich sukcesywnego wymordowania. Camus mówi: „*kaci mierzą się spojrzeniem*”¹⁶. Teraz kolej na nich. Machiny przemocy, która jest nieuchronną wypadkową konsekwentnego hedonizmu, nie można zatrzymać. Kierkegaard mówi o stanie wyeksploatowania i pustki charakteryzującym światopogląd estetyczny w następujący sposób:

*„Nie pragniesz niczego, niczego nie pożadasz; jedyne, czego mógłbyś sobie życzyć, to posiadanie różdżki czarodziejskiej, która umożliwiłaby ci posiadanie wszystkiego, a którą wykorzystałbyś do...czyszczenia fajki. Tym sposobem skończyłeś ze światem – i nie potrzebujesz spisywać testamentu, albowiem niczego w spadku nie pozostawiasz”*¹⁷

Człowiek żyjący tylko dla tego, co *interesujące*, traci w końcu, paradoksalnie, zainteresowanie światem. Życie wyrafinowanego estety, smakosza życia, w niczym

¹⁶ A. Camus, *Człowiek Zbuntowany*, Tłum. J. Guze, Kraków 1991, s. 49.

¹⁷ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, Warszawa 1982, vol. 2, s. 273.

nie przypomina mozartowskiej lekkości. Don Juan nie znał nudy. Esteta podejmuje rozpaczliwe próby, aby ukierunkować swoje zmęczone nudą żądze na cokolwiek, ale ostatecznie przychodzi moment, w którym nie może już uciec od świadomości klęski. Dzieje się to wtedy, gdy „bezpośredniość ducha nie potrafi sobie utorować drogi, chociaż domaga się dokonania przełomu, domaga się przejścia do wyższego szczebla istnienia”¹⁸.

Jeżeli w życiu ku rozkoszy nie nastąpi przełom i nie odsłoni się, jak mówi Kierkegaard, wieczne znaczenie jednostki, daje o sobie znać melancholia. „Z ducha nie należy drwić, on się mści na Tobie, on zakuwa w kajdany melancholii”¹⁹. W melancholii człowiek odczuwa wyraźnie bezsensowność hedonistycznego modelu życia, ale przyczyn swojego smutku szuka ciągle poza sobą. Melancholia nie zna pokory – pielęgnuje swoją nicość i zaniechanie. To właściwie tylko inna, perwersyjna forma rozkoszy, rozkosz dekadencji, nudy, nihilizmu. Warto zwrócić uwagę na sygnalizowany już, paradoksalny element, obecny w tym modelu. Nierefleksyjne podporządkowanie życia pożądaniu (model idealny) wydaje się być mniej przewrotnym, niż samo udręczająca się melancholia, modelem życia estetycznego. Jednakże prawdziwy hedonista, mówi Kierkegaard, wie, że „z punktu widzenia wyrafinowanego, subtelnego egoizmu pogląd ten (chodzi o rozkosz nierefleksyjną) pozbawia rozkosz jej najważniejszej części”²⁰ - świadomości rozkoszy, ta zaś, jak tylko zaistnieje, natychmiast wikła się w problem uzależnienia rozkoszy od warunków zewnętrznych i tym samym przenosi ciężar zaangażowania na negatywną stronę zjawiska (uniezależnienie rozkoszy od warunków).

W dookreślaniu sfery estetycznej trudno pominąć pojęcie nastroju. Autor *Albo - albo* definiuje nastrój jako estetyczny wyraz rozkoszy w jej stosunku do osobowości²¹. O ile rozkosz jest tym, czego oczekuje żyjąca estetycznie jednostka od świata (korelatem zaspokajania pragnień), nastrój jest formą oglądu estetycznego, czyli indywidualnym określeniem tejże rozkoszy. Rozkosz przychodzi z zewnątrz, nastrój rodzi się wewnątrz jednostki. Ponieważ człowiek rozumie go jako mentalne tło rozkoszy, pragnie go przywoływać – esteta uczy się używać go niezależnie od bodźców zewnętrznych. Dobrym przykładem może być wspomnienie. Rozkosz, która przeminęła, może stać się ponownie źródłem rozkoszy we wspomnieniu, o ile przywołamy towarzyszący jej nastrój. W tym sensie nastrój musi być jakąś formą świadomości, ale jeżeli porównujemy go ze

¹⁸ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, vol. 2, *op. cit.*, s. 249.

¹⁹ *Ibidem*, s. 274.

²⁰ *Ibidem*, s. 246.

²¹ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, vol. 2, s. 310.

świadomością etyczną, to jest on jakby świadomością rozmytą, ledwie zaznaczoną (ograniczoną wyłącznie do funkcji sprawiania przyjemności).

Kto prowadzi estetyczny tryb życia, ten szuka – jeśli mu warunki na to pozwalają – możliwości całkowitego poddania się nastrojowi, rozplynięcia się w nim (...) tak, by nie pozostało w nim nic, co nie mogłoby się nastrojowi poddać, ponieważ taka reszta byłaby czymś stałym, zakłócającym, powstrzymującym i hamującym go. Tak więc im bardziej osobowość pogrążona jest w nastroju, tym bardziej jednostka ulega chwili, co jest najcelniejszym wyrazem egzystencji estetycznej: ona istnieje w chwili²².

Jednostka ma świadomość nastroju, ale tylko na tyle, na ile zna swój stosunek do niego, polegający na pragnieniu *zatracania się* w nim. Esteta „*istnieje w chwili*”, a nie „*staje się*” w niej – chwila w tym wypadku jest określeniem znikania, które w sposób dosłowny określa teraźniejszość. Esteta ucieka w tak rozumianą chwilę, „*rozplywając się w nastroju*”, ponieważ nie chce być sobą, żyje zwierzęcą stroną swojej natury.

Człowiek żyjący etycznie nie niweczy nastroju, on powstrzymuje przez moment jego nadejście i właśnie ten moment pozwala mu się uratować przed życiem w chwili, ten moment zapewnia mu panowanie nad pożądaniem; sztuka panowania nad pożądaniem polega nie tyle na tym, by je zniszczyć lub z niego zrezygnować, ale raczej na tym, by ustalić moment jego nadejścia²³.

Fragment ten mówi o rozstrzygającej roli refleksyjnej świadomości. To ona daje nam władzę nad pożądaniem i pozwala na świadomy wybór i wolną egzystencję. Estetyczny czy hedonistyczny model życia jest bowiem tragiczny przede wszystkim dlatego, że sugerując *do - wolność* życia, tak naprawdę jest zaprzeczeniem wolności. Esteta żyje złudzeniem zaspokojenia pożądań, tymczasem cała jego egzystencja oparta jest na pielęgnowaniu właśnie pożądania – zaspokojenie okazuje się zawsze nudą, powtarzalnością, rozczarowaniem. Ostateczna konkluzja nasuwa się sama i wydaje się pozornie banalna: hedonistyczny model życia jest niebezpieczny i zwodniczy. Oczywiście stawianie na pierwszym planie nieegoistycznych modeli życia: etycznego, religijnego, wspólnotowego, duchowego – jest trudnym zadaniem. Cała twórczość pisarska

²² *Ibidem*, s. 310 – 311.

²³ S. Kierkegaard, *Albo - albo*, vol. 2, s. 311.

i refleksja filozoficzna myśliciela z Kopenhagi była podporządkowana ukazaniu wielkiej skali trudności takich modeli – oczywiście z naciskiem na religijność. Ale rozkosz, którą także możemy spotkać na tej drodze, pozbawiona jest zwierzęcego lęku towarzyszącemu jej w modelu nazwanym przez Kierkegaarda estetycznym. Jest prawdziwie ludzka, ponieważ jest elementem rozwoju i pozytywnej przemiany egzystencjalnej. Powracam zatem, moralizatorsko, do konkluzji kończącej fragment donżuanowski; autentyczna rozkosz jest możliwa do przeżywania tylko jako zaskakująca nagroda w życiu zorientowanym ku duchowości.

Jacek Szymala: Hadziacz 1658-2018. Szkic historyczno-wizualny

Abstract: Hadiach 1658-2018. Visual-historical sketch

Summary: September 16, 2018 will pass 360 years after the signing of the Hadiach agreement. The subject of Hadiach agreement in iconography of the 17th and 18th centuries practically did not appear. Hetman Ivan Brzuchowiecki was associated with Hadziacz in the second half of the 17th century, and at the turn of the 17th and 18th centuries the author of the cossack chronicle Hryhorij Hrabianka. One of the nineteenth century historians of the Bohdan Chmielnicki uprising was Michał Drahomanow from Hadiach. The idea of the Republic of the Three Nations appeared during the January uprising (1863-1884). The idea of the Hadiach agreement has appeared in several documentary films, especially since the 1990s. A few years ago, the location of the signing of the Hadiach agreement was marked out and a memorial was created.

Keywords: Hadiach Agreement 1658, Visual History, Memorial.

Abstrakt:

16 września 2018 roku minie 360 lat od podpisania ugody między przedstawicielami Rzeczypospolitej Obojga Narodów i Kozaczyzny (Wojska Zaporoskiego). Zapewne z tej okazji powstanie wiele publikacji poświęconych znaczeniu unii hadziackiej. Artykuł stanowi jedynie skromny przyczynek w tym dyskursie. Chciałbym zaproponować spojrzenie na dzieje i upamiętnienie Hadziacza z perspektywy historii wizualnej¹. Najpierw, w oparciu o źródło

¹ D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012; też, *Historia wizualna. Założenia teoretyczne i zakres badawczy* [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011; też, *Wprowadzenie do historii wizualnej* [w:] *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, red. D. Skotarczak, Poznań 2014, s. 10. Podstawowa definicja jest następująca: „Historia wizualna to zorientowana multidyscyplinarnie subdyscyplina badawcza zajmująca się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. W tym rozumieniu historia wizualna obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii i historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej. Do jej zadań należy zaś z jednej strony - wskazanie na rolę, jaką przedstawienia (audio)wizualne odgrywają w tworzeniu przedstawień historycznych (wyobrażeń o przeszłości), stając się swoistą alternatywą dla akademickiej historiografii. A z

konwencjonalne – pamiętnik, zarysowany zostanie rys dziejów Hadziacza w przededniu wybuchu powstania Bohdana Chmielnickiego. Kolejno omówione zostaną wybrane wizualizacje tematu symbolicznego porozumienia państwa polsko-litewskiego z Kozakami (a więc przykłady niekonwencjonalnych źródeł historycznych). Przybliżone będą także biogramy dwóch historyków związanych z Hadziaczem – Hryhorija Hrabianki i Michała Drahomanowa. Następnie uwaga zwrócona zostanie na miejsce pamięci jako źródło topograficzne dla historyka wizualnego. Istotnym materiałem były przewodniki po Hadziaczu. Ostatnia część opracowania powstała w dużej mierze dzięki badaniom terenowym oraz posłużeniu się metodami historii mówionej.

Słowa kluczowe: Ugoda hadziacka 1658, historia wizualna, miejsce pamięci.

Nietrudno zauważyć, że temat ugody hadziackiej był proporcjonalnie ignorowany w miarę eksponowania znaczenia ugody perejaśławskiej. Do zastanowienia pozostawiam refleksję na temat popularności Hadziacza współcześnie – w jakim stopniu w miejscu symbolicznego pojednania Trojga Narodów obecnie dostrzega się rolę Korony i Litwy? W jakiej mierze oddolna inicjatywa upamiętnienia zgadza się bądź nie z oficjalną polityką władz ukraińskich wyższych szczebli? Czy i jakie ryzyko dla popularyzacji historii przynieść może traktowanie miejsca pamięci jako okazjonalnego stołu biesiadnego, przy którym zabraknie miejsca dla historyków z Polski czy Litwy?

Przed powstaniem Bohdana Chmielnickiego, o Hadziacz (Hadiacz) trwał spór pomiędzy magnatem Jeremim Wiśniowieckim a jego szwagrem Aleksandrem Koniecpolskim. Sprawa miała być rozpatrzona na sejmie w Warszawie jesienią 1646 r. Nic nie ustalono z powodu nieobecności rzekomo chorego wówczas księcia Wiśniowieckiego. Rzec miała być wznowiona na sejmie wiosną 1647 r. Jeremi miał

drugiej - wskazanie na metody badawcze przydatne do analizy audiowizualnych reprezentacji przeszłości jako relatywnie nowych i równorzędnych wobec pisanej historii form refleksji o przeszłości oraz źródeł historycznych wymagających od historyka nowych umiejętności w zakresie krytyki i hermeneutyki przekazów medialnych." (D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, s. 188-189). Zob. także A. Radomski, *Historiografia w okresie transformacji. Kilka uwag na marginesie monografii: Historia wizualna*, „Kultura i Historia” 2015, nr 27; P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016. Definicję historii wizualnej poszerzoną o aspekt literatury w funkcji źródła oraz o kategorię źródła topograficznego (chorografia) zaproponowałem w rozprawie doktorskiej *Powstanie Bohdana Chmielnickiego. Studium z historii wizualnej* (praca powstała pod kierunkiem prof. dra hab. Bogdana Roka, Wrocław 2017, praca niepublikowana).

wówczas przysięgać, że był chory i dlatego się nie pojawił. Istotę sprawy przytoczył dworzanin księcia, autor diariusza Bogusław Kazimierz Maszkiewicz:

„Pan Krakowski nieboszczyk, Hetman wielki koronny Stanisław Koniecpolski, ojciec Chorążego koronnego Hadiacz trzymał od króla Jmci. Przed śmiercią tedy wyprawił przywilej od króla Jmci na syna swego Chorążego koronnego, o czym Książę Wiszniowiecki niewiedząc, po śmierci zaraz Pana Krakowskiego, posłał po Hadiacz i otrzymał od króla Jmci nań przywilej; otrzymawszy zajechał, o co P. Chorąży pozwał mandatem Księcia Jmci na sejm, na który niestawił się Książę Jmci za chorobą swoją; wytoczyła się tedy sprawa na sejm anni 1647²”.

Ostatecznie Jeremi nie przysięgł, wymógł na Chorążym by odstąpił od tego warunku. „Przystąpiwszy tedy do sprawy, pokazało się to, że za żywota jeszcze swego, cessaż P. Krakowski synowi uczynił, i przysądzono Hadiacz P. Chorążemu koronnemu”³.

Hadziacz na początku powstania Bohdana Chmielnickiego był kozackim miastem pułkowym. Ugoda zborowska z 1649 r. zmniejszyła liczbę pułków: pułk hadziacki skasowano, powiększając pułki połtawski i mirhorodzki⁴. Ugoda perejaśławska z 1654 r. oddawała ziemie należące do Wojska Zaporoskiego (w tym Hadziacz) pod protekcję cara Aleksego Michajłowicza. Rozpoczęła się wojna Rzeczypospolitej z Moskwą (1654-1667).

W 1658 r. w Hadziaczu doszło do podpisania najszerzej, najpełniej z dotychczasowych, unii Rzeczypospolitej z Kozakami. Ugodę hadziacką (a nie śmierć Chmielnickiego) można w tym znaczeniu uważać jako faktyczny koniec powstania. Oto 16 września 1658 r. uzgodniono, że powstaje Rzeczpospolita Trojga Narodów, składająca się z Korony, Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz Księstwa Ruskiego, wydzielonego z województw kijowskiego, braclawskiego i czernichowskiego. Urzędy w trzecim członie państwa miały być analogiczne do tych po unii lubelskiej 1569 r. Biskupi prawosławni otrzymywali miejsce w senacie. Stolicą Księstwa Ruskiego zostawał Kijów. Ze strony kozackiej ugodę sygnował nieprzychylny Moskwie Iwan (Jan) Wyhowski. Ustalenia ugody perejaśławskiej z 1654 r. zostały przekreślone. Po podpisaniu przez sejm i króla, ugoda hadziacka weszła w życie. Żywot jej był krótki – z powodów śmierci Jerzego Niemiryca i Iwana

² *Zbiór pamiątek historycznych o dawnej Polsce z rękopisów*, t. 5, s. 58-59. Dziennik wydano z kopii z czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego.

³ Tamże, s. 59.

⁴ *Україна під булавою Богдана Хмельницького: енциклопедія у 3-х томах*, Київ 2007-2009, t. 1, s. 12-13.

Wyhowskiego, jak również (nie bez oddziaływania Rosji) niechęci obu stron - Rzeczypospolitej i Kozaczyzny. Zabrakło siły na podtrzymanie tej wyprzedzającej swoją epokę (realnej?) szansy utworzenia środkowo-wschodnio europejskiej wspólnoty.

Tematyka ugody hadziackiej w ikonografii XVII-XVIII w. praktycznie się nie pojawiała. Wynikać mogło to z faktu, że już wówczas traktowana była jako mało realna efemeryda. Jeden z jej głównych twórców, Iwan Wyhowski, w ogóle rzadko portretowany, przedstawiany był przeważnie według jednego typu wizerunku, jako hetman z buławą w lewicy, czasami z atrybutami pisarza, ale bez detali umożliwiających skojarzenie z ugodą hadziacką. Znamienny jest fakt, że Olga Kowalewska w książce habilitacyjnej o ikonografii starszyny kozackiej XVII-XVIII w. wspomniała o Wyhowskim zaledwie kilkakrotnie i nie w związku ze sztuką, a tylko polityką⁵. W czasie objazdów terenowych po miejscach pamięci o powstaniu Bohdana Chmielnickiego w latach 2014-2017 znalazłem niewiele portretów Wyhowskiego, nie spotkałem się z przedstawieniem rzeźbiarskim, nie zauważyłem także nawiązań do heraldyki - trójpolowego herbu Rzeczypospolitej Trojga Narodów⁶. Interesującym wyjątkiem jest upamiętnienie ugody w samym miejscu jej podpisania pod Hadziaczem.

Z Hadziaczem drugiej połowy XVII w. był związany Iwan Brzuchowiecki (Briuchowiecki)⁷. Od początku powstania 1648 r. znalazł się w obozie Chmielnickiego jako jego osobisty, a potem „starszy” sługa. W 1656 r. posłował do Radnot, po śmierci Bohdana został sługą Jurija Chmielnickiego. W 1661 r. stany Rzeczypospolitej na sejmie nadały młodemu Chmielnickiemu starostwo hadziackie⁸. Było to starostwo niegrodowe, założone w 1634 r., składające się z miasta nad rzekami Psiołką i Grunią z przyległościami z dzierżawy mirhorodzkiej, stanowiło uposażenie hetmana kozackiego⁹. W latach 1661-63 Brzuchowiecki był atamanem Siczy, od 1663 r. do śmierci w 1668 hetmanem

⁵ O. Ковалевська, *Зображення кризь віки: іконографія козацької старшини XVII-XVIII ст.*, t. 1-2, Київ 2014.

⁶ W momencie podpisania ugody hadziackiej wojska Rzeczypospolitej zaangażowane były w oblężeniu Szwedów w Toruniu. Posłowie kozacy, po podpisaniu unii, udali się pod Toruń do króla. W poszukiwaniu śladów tej wizyty, zwłaszcza ewentualnych pamiątek nawiązujących do jej celu, przeprowadziłem na miejscu kwerendę obejmującą wywiady z przewodnikami miejskimi, która wykazała że nie zachowały się żadne formy upamiętnienia Kozaków w Toruniu z tamtego okresu. Zob. T. Nowak, *Oblężenie Torunia w roku 1658*, Toruń 1936, reprint: Oświęcim 2016 r.

⁷ *Tamże*, s. 67; M. Korduba, *Brzuchowiecki Iwan [w:] Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 70-71.

⁸ Hadziacz [w:] *Słownik geografii Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 3, s. 7.

⁹ *Tamże*.

Ukrainy Lewobrzeżnej. Po podpisaniu traktatu andruszowskiego, Kozacy wznieśli powstanie przeciwko władzy rosyjskiej. W 1668 r. w związku z pochodem Grigorija Romanowskiego do Kotelwy¹⁰, Brzuchowiecki wyruszył z Hadziacza. Na pomoc ruszyły mu z pomocą z Czehrynia wojska hetmana Piotra Doroszenki. Wskutek niechęci części Kozaków i konfliktu z Doroszenką, Brzuchowieckiego skazano na śmierć. Doroszenko kazał go pochować w Hadziaczu.

Mimo, iż po traktacie andruszowskim, potwierdzonym pokojem Grzymułtowskiego w 1686 r., Zадnieпрze, w tym Hadziacz, znalazły się pod panowaniem moskiewskim, na tych terenach nie było więc spokoju. Jeszcze przez blisko sto lat Kozacy lawirowali między Rzeczpospolitą, Moskwą a Turcją. Zniszczenie Czehrynia w 1676 roku spowodowało przeniesienie stolicy hetmańskiej do Baturyna¹¹. Pewne znaczenie ma położenie Hadziacza na wschód od połowy odległości z Czehrynia do Baturyna. Za czasów hetmana Iwana Mazepy Hadziacz ponownie został miastem pułkowym. Pułkownikiem hadziackim w tym okresie był m.in. autor kroniki kozackiej, Hryhorij Hrabianka¹². Warto poświęcić więcej uwagi tej postaci i jej twórczości.

Hryhorij Iwanowycz Hrabianka uczył się w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Władał przynajmniej kilkoma językami obcymi: polskim, łaćńskim, niemieckim. Od 1686 r. był w służbie wojskowej; na początku setnikiem hadziackim, a od 1717 r. hadziackim sędzią pułkowym., w 1730 r. został pułkownikiem hadziackim. Zginął w 1737 r. podczas pochodu przeciwko krymskim Tatarom. Kronika Hrabianki, pisana pod wpływem składni języka ukraińsko-cerkiewno-słowiańskiego opowiada o Kozaczyźnie od czasów najdawniejszych do 1709 r. Tekst można podzielić na trzy części: 1 – od początku do wojny narodowo-wyzwoleńczej; 2 – sama wojna, 3 – od śmierci Bohdana Chmielnickiego. Chmielnicki jest centralną postacią dzieła Hrabianki. Kronikarz wskazuje na dwie główne zasługi hetmana: wyzwolenie spod władzy Polski i połączenie Ukrainy z Rosją. Iwana Wyhowskiego postrzega Hrabianka pozytywnie do śmierci Chmielnickiego; od tego momentu piętnuje jego wady jako sprzyjającego Lachom złodzieja skarbu i władzy zmarłego hetmana. Autor wstępu do współczesnego wydania litopisu nazywa omawiany utwór barokową powieścią historyczną. Litopis hadziackiego pułkownika Hryhorija

¹⁰ Kotelwa (Котельва) – osiedle typu miejskiego w obwodzie połtawskim, między Połtawą a Sumami.

¹¹ Obszernie na temat obu stolic kozackich zob. w В. Вечерський, *Гетманские столицы Украины*, Київ 2008.

¹² *Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки*, Київ 1992, вступ. Луценко Ю., s. 3-9. Zob. М. Грушевський, *Об украинской историографии 18 века*, „Известия Академии наук СССР отделение общественных наук.”-1934, nr 3, s. 215, 221, 223.

Hrabianki jest kompilacją autorów miejscowych i zagranicznych. Inspirował się latopisem Samowydca¹³, czerpał również z innej kompilacji – wydanego po raz pierwszy w 1674 r. Synopsysu Kijowskiego¹⁴. W XVIII w. litopis Hrabianki był najpopularniejszym rękopisem w całej literaturze „kozackiej”. Choć oryginał rękopisu się nie zachował, o jego popularności świadczą kopie, zachowane w ilości 50. Pierwsze wydanie rękopisu ukazało się w 1793 r. w czasopiśmie Fiodora Tumanskiego „Rosyjski Magazyn”. W wydaniu tym nie podano nazwiska autora; od razu stało się ono bibliograficzną rzadkością. Członkowie komisji powołanej do badania rękopisów w Kijowie, przygotowując w 1853 r. do wydania pamiętniki, w tym tekst Hrabianki (przetłumaczony na język ukraiński w 1854 r. przez R. H. Iwanczenkę), nie znali pierwszego wydania.

Jeszcze po I rozbiore na sejmie warszawskim zajmowano się sprawą Hadziacza. W 1775 r. „przez oddzielną konstytucją wyznaczono komisją z 16 urzędników koronnych dla ostatecznego załatwienia sporów między Tadeuszem Przyłuskim, starostą jeszcze hadziackim, a jego pasierbami Olędzkimi o gwałtowne wypędzenie z dóbr”¹⁵.

Jednym z XIX w. historyków powstania Bohdana Chmielnickiego był Michał (Mychajło) Drahomanow (Dragomanow) z Hadziacza, żyjący w latach 1841-1895¹⁶. Drahomanow wysoko cenił prace Iwana Kulisza, twierdząc że zapoczątkowały one obiektywne, a nie romantyczny, sposób przedstawiania dziejów Kozaczyzny. Analizując powstanie Bohdana Chmielnickiego, zwrócił uwagę, że początkowo nie planowano oderwania Ukrainy od Polski, a celem powstania było wywalczenie

¹³ Większość historyków autorstwo przypisuje Romanowi Rakuszce-Romanowskiemu, głównemu podskarbiemu w latach 60. XVII w. Latopis zaczął być spisywany w latach 70. XVII w., zapiski kończą się na roku 1703. Po raz pierwszy kronikę wydano w Moskwie w 1846 r. (wydawcą był O. M. Bodianski), rękopis był jednak znany historykom w pierwszej ćwierci XIX w. Drugie wydanie (1878 r.) przygotowała Kijowska Komisja Wydawnicza Dawnych Akt. (red. Orest Lewycki), ostatnie, trzecie, pochodzi z 1971 r. „Choć pozbawione metodologii historycznej i oparte na źródłach niewiadomego pochodzenia (jego własne notatki, rejestry kozackie, opowiadania świadków, ustne przekazy), dla wielu historyków dzieło Samowydca odznacza się walorami, zapewniającymi mu przewagę nad innymi kozackimi latopisami” (K. Losson, *Obraz konfliktu polsko-ukraińskiego w kronikach kozackich 1648-1658* [w:] *W kręgu Hadziacza A. D. 1658. Od historii do literatury*, red. P. Borek, Kraków 2008, s. 297).

¹⁴ Zbiór legend, zebrany przez nieznanego dziś autora, uważany za pierwszy podręcznik historii Ukrainy. Ma wartość bardziej jako mitologia, niż źródło historyczne; doczekał się aż 30 wydań. Hrabianka korzystał również z dzieła Wespazjana Kochowskiego *Roczniki Polski* oraz z *Wojny domowej* Samuela Twardowskiego i innych (Maricn Kromer, Samuel Pufendorf, Joachim Hübner).

¹⁵ Hadziacz [w:] *Słownik geografii Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 3, s. 7.

¹⁶ Omówienie historiografii Michała Drahomanowa zob. w: E. Hornowa, *Ocena działalności Michała Dragomanowa w historiografii ukraińskiej, rosyjskiej i polskiej*, Opole 1976; tejsze *Problemy polskie w twórczości Michała Drahomanowa*, Wrocław 1978.

autonomii. Łączność z Koroną miała zapewniać osoba króla – sam Chmielnicki w ujęciu Drahomanowa jawi się więc jako monarchista. Według historyka, Kozacy zaczęli myśleć o zerwaniu związków z Koroną dopiero po zwycięstwach 1648 roku. Drahomanow oszczędnie używał określenia „państwowość ukraińska” w odniesieniu do XVII wieku, mówiąc raczej, że Ukraina była wówczas podobna do państwa. Drahomanow podkreślał również, że przywódcy powstania, z Chmielnickim na czele, kierowali się interesami starszyzny, nie licząc się z dążeniami chłopstwa i pospólstwa. Właśnie kolizja interesów wszystkich grup społecznych, sprowadzona do dwóch głównych kategorii – bogatych i biednych, doprowadziła do szukania oparcia w Rosji. Dużo miejsca poświęcił Drahomanow interpretacji zawarcia unii hadziackiej; również wiele na ten temat odważyła się zawrzeć w swoim opracowaniu Elżbieta Hornowa. Pewnym wyjaśnieniem może być fakt pochodzenia historyka z Hadziacza właśnie. Drahomanow nie potępiał prób porozumienia z Rzeczpospolitą, choć uważał, że bardziej naturalnym sprzymierzeńcem Kozaków była carska Rosja. Podobnie jak Kostomarow, w ocenie unii hadziackiej podkreślał walory intelektualne jej twórców (Niemiryca i Wyhowskiego), podkreślał również jej elitarny charakter. Drahomanow uważał, że projekt unii znał i aprobował Bohdan Chmielnicki. Warto podkreślić, że Kulisz i Drahomanow byli reformatorami fonetyki języka ukraińskiego (twórcami odpowiednio tzw. „kuliszowski” i „dragomanówki”). W ogóle, na przełomie XIX i XX w. nie była oczywistością twórczość w tym języku, stąd wielu intelektualistów pisało swoje dzieła i opracowania naukowe po rosyjsku lub po polsku¹⁷. W późniejszej historiografii, głównie polskiej, temat Hadziacza, osobliwie unii hadziackiej, obszernie przedstawił w okresie międzywojennym Władysław Tomkiewicz¹⁸. Temat podejmowano z okazji rocznic, np. 300.¹⁹ i zwłaszcza 350. (2008 r.)²⁰, należy się również spodziewać dalszego zainteresowania nim badaczy w związku z 360-leciem.

Do idei Rzeczypospolitej Trojga Narodów nawiązano w czasie powstania styczniowego lat 1863-1864. W 1862 r. powstał Komitet Centralny Narodowy, który

¹⁷ Duże zasługi dla popularyzacji mowy ukraińskiej miał Taras Szewczenko. Kwestie te szerzej omówił Leon Wasilewski w swoich wspomnieniach: L. Wasilewski, *Wspomnienia 1870-1904* (1914).

¹⁸ W. Tomkiewicz, *Unia hadziacka*, Warszawa 1937.

¹⁹ S. Kościółkowski, *Ugoda hadziacka. W trzechsetną rocznicę. 1658-1958*, [w:] *Prace Zebrane*, t. 5, Londyn 1958, s. 11-39; S. Kot, *Jerzy Niemiryca. W 300-lecie Ugody Hadziackiej*, Paryż 1960.

²⁰ M. Nagielski, T. Chynczewska-Hennel, P. Kroll [red.], *350-lecie Unii hadziackiej (1658-2008)*, Warszawa 2008; J. Kaczmarczyk, *Rzeczpospolita Trojga Narodów. Mit czy rzeczywistość. Ugoda Hadziacka – teoria i praktyka*, Kraków 2007; P. Kroll, *Od ugody hadziackiej do Cudnowa. Kozaczyzna między Rzeczpospolitą a Moskwą w latach 1658-1660*, Warszawa 2008; *W kręgu Hadziacza A. D. 1658. Od historii do literatury*, red. P. Borek, Kraków 2008.

stał na czele Organizacji Narodowej obejmującej trzy zabory. Jego pieczęć, podobnie jak w powstaniu listopadowym, składała się z dwóch symboli – orła i pogoni. W manifeście powstańczym w styczniu 1863 r. do broni przeciwko Rosji wzywano już trzy narody: Polski, Litwy i Rusi. Stefan Bobrowski zaproponował nową koncepcję godła powstańczego rządu. Miała się składać z trzech herbów: Korony (Orzeł), Litwy (Pogoń) i Rusi (Michał Archanioł) z napisem w otoku „Wolność Równość Niepodległość”. Pieczęć z nowym godłem wprowadzono dekretem z 10 maja 1863 r. „Trójherbowa pieczęć powstańcza była powszechnie używana. Jej odciski widnieją na manifestach RN, dokumentach organizacyjnych i nominacjach wojskowych, na ulotkach i egzemplarzach tajnej prasy, upoważniała do poboru podatków, była przepustką dla kurierów i łączników, bibułkową kartkę z odciskiem „pieczętki” otrzymywali ochotnicy udających się do „partii”, podobnie poświadczano służbę na polu walki [...]. Do końca epoki porozbiorowej Orzeł, Pogoń i Archanioł z pieczęci Rządu Narodowego – symbolu władzy tajemnego państwa polskiego – stały się trwałym elementem polskiej tradycji i kultury politycznej”²¹.

Ugoda hadziacka nie była popularna w filmografii. Nie jesteśmy w stanie wymienić tytułu, w którym byłaby głównym tematem²². Trójpolowy herb można natomiast zobaczyć w filmach o powstaniu styczniowym²³, np. trzeciej adaptacji powieści Stefana Żeromskiego *Wierna rzeka* (1983)²⁴. Filmy o powstaniu styczniowym mogą być w tym kontekście rozpatrywane jako podwójnie zapośredniczone źródło do historii idei ugody hadziackiej. Idea unii hadziackiej pojawiła się w kilku filmach dokumentalnych, zwłaszcza od lat 90. XX w. Tłumaczyć to można antymoskiewskim ostrzem polsko-kozackiego układu, tematu starannie cenzurowanego w czasach Związku Radzieckiego²⁵. Przykładowo stosunkowo

²¹ <http://powstaniestyczniowe.nck.pl/?p=1042> [dostęp 02.2018 r.].

²² Słusznym wydaje się apel do filmowców, by eksplorować właśnie tematy konstruktywne ze względu na historię polsko-ukraińską (niekoniecznie przecież mniej „filmowe”, może jedynie trudniejsze?), jak Hadziacz czy kontynuacja idei Wyhowskiego i Niemiryca przez Piłsudskiego i Petlurę.

²³ Powstaniem styczniowym w filmie zainteresowano się w związku ze 150 rocznicą. Zob. P. Kurpiewski, *Obraz powstania styczniowego w polskim filmie fabularnym [w:] Powstanie styczniowe w polskiej myśli humanistycznej. Dziedzictwo w kulturze, języku, literaturze, sztuce i prasie*, red. L. Mariak, J. Rychter, Gorzów Wielkopolski 2013. Warto wspomnieć, że z okazji 100-lecia wybuchu powstania powstał film dokumentalny *Powstanie styczniowe* (1962, reż. J. Stefanowski). Film ten wykorzystał Janusz Rulka jako materiał w dydaktyce historii (J. Rulka, *Wpływ filmu na rozwój myślenia historycznego uczniów*, Bydgoszcz 1969).

²⁴ Omówienie tego filmu zob. w: P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017, s. 244-247.

²⁵ J. Tazbir, *Gra w odbijanego*, „Film” 1999, nr 8, s. 52.

dużo miejsca zajmuje w ekranowym *Wiek srebrny* z 1993 r. (część cyklu dokumentalnego *Dzieje kultury polskiej*). Dyskurs o relacjach polsko-kozackich rozpoczyna się równoległe z filmowaniem detali mapy Beauplana:

„Dla Rzeczypospolitej czas wojen się nie skończył. Po śmierci Chmielnickiego jego miejsce zajął hetman Iwan Wyhowski o zdecydowanie antyrosyjskim nastawieniu. Zarysowała się szansa na rozwiązanie kwestii ukraińskiej. W Hadziaczu zawarto ugodę. Z ziem trzech województw: kijowskiego, braclawskiego i czernichowskiego, miało powstać Księstwo Ruskie jako trzeci człon Rzeczypospolitej. Ugoda hadziacka nigdy nie weszła w życie [błąd, być może w celu uproszczenia faktu krótkiego obowiązywania ugody, podkr. J. S.]. Przeciw Wyhowskiemu i starszyźnie kozackiej wybuchło powstanie poparte przez Moskwę. W rezultacie nastąpił podział Ukrainy wzdłuż Dniepru na prawobrzeżną pod panowaniem polskim, i lewobrzeżną pod panowaniem rosyjskim. Podział ten przypieczętował traktat rozejmowy polsko-rosyjski podpisany w Andruszowie w 1667 r. Oznaczało to koniec polskiej ekspansji na wschód”²⁶

Do idei Rzeczypospolitej Trojga Narodów nawiązuje Bohdan Chmielnicki (odgrywany przez Bohdana Stupkę) w swoim programie politycznym zawartym w adaptacji filmowej *Ogniem i mieczem* (1999). Jego wypowiedź w rozmowie z więzionym Janem Skrzetuskim można interpretować jako dążenie do ugody z Rzeczpospolitą, a nie Moskwą, jak upierała się w interpretacji celów powstańców historiografia (i/w tym filmografia) marksistowska. Zważywszy na powyższe, jak również że ten dialog lub jego fragmenty są cytowane w kilku filmach dokumentalnych, przytoczmy go w całości:

„- Chmielnicki: Popatrz, co się dzieje na Ukrainie. Kto tutaj szczęśliwy? Królewęża i garstka szlachty. Dla nich ziemia? Dla nich złota wolność? A reszta? Bydło. Jakiej wdzięczności doznało wojsko zaporoskie za krew w obronie Rzeczypospolitej przelaną? Gdzie przywileje kozackie? Wolnych Kozaków w chłopów chcą zmienić. Chcę wojny z nimi, nie z królem. Król, to jest ojciec, a Rzeczpospolita – matka.
- Skrzetuski: I dlatego na Matkę Tatarów ściągasz?
- Chmielnicki: Mamy iść na pewną śmierć? Nie. Ma nas czekać los poprzednich powstań? To nie ja, to oni. Królewęża Matkę mordują. A gdyby nie oni, miałyby Rzeczpospolita nie Dwojga, a Trojga Narodów tysiące wiernych szabel przeciwko Turkom, Tatarom, Moskwie. [podkr. J. S.]

²⁶ L. Skrzydło [reż.], *Wiek srebrny* (cykl *Dzieje kultury polskiej*), Telewizja Polska 1993.

- Skrzetuski: *Ktoś Ty, Hetmanie jest, że się sędzią i katem kreujesz? Czemu Ty Bogu sądu i kary nie zostawisz?*
- Chmielnicki: *Kiedyśmy przed królem skargę składali, to Miłościwy Pan rzekł: «co, to nie macie samopałów i szabel przy boku?»*
- Skrzetuski: *Gdybyś przed Królem Królów stanął, Ten by rzekł: «Przebacz nieprzyjaciółom swoim, jakom ja swoim przebaczył».*
- Chmielnicki: *Z Rzeczpospolitą wojny nie chcę. Niech nam prawa przywróćą – Tatarów odprawię.*
- poseł: *«Lachy na nas idą!»*
- Chmielnicki: *Wojna.*²⁷

Promocję Hadziacza jako atrakcji turystycznej utrudniają skąpe informacje zawarte w kolejnych przewodnikach. Autor hasła w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego...* ogranicza się do kilku zaledwie zdań. W radzieckim, napisanym w języku ukraińskim, przewodniku po znaczących miejscach Ukrainy (1961 r.)²⁸, zawarto opis Hadziacza, choć pozbawiony wzmianki o ugodzie z 1658 r. Pierwsze dwa zdania głoszą: „Szeroki połtawski szlak, przeciąwszy bory sosnowe i most przez rzekę Ps[i]ol, podchodzi do Hadziacza. W XVII wieku Hadziacz był miastem pułkowym, a w 1665 r. został nawet hetmańską rezydencją.”²⁹ Dalej wspomniana jest obrona przed Szwedami podczas wojny północnej, z kolei związek miasta z życiem i twórczością Panasa Minina i Łesi Ukrainki. Najbardziej obszerna część opisu dotyczy współczesności – wymieniona jest fabryka masła, wosku „i inne”, pomnik generała Armii Czerwonej Pawła Korzuna (który zginął w walce o miasto – *nota bene* - 16 września 1943 r.). Ostatnia informacja wskazuje na kurortowy charakter miasta i jego okolic.

Ukraińskojęzyczny przewodnik po mieście z 1985 r.³⁰ zawiera więcej informacji (nie każdy, jako główny cel odwiedzin postawi miejsce podpisania unii). Otóż w Zielonym Gaju pod Hadziaczem żyła i tworzyła ukraińska pisarka Łesia Ukrainka. Po raz pierwszy odwiedziła miasto w 1883 r., odtąd wracała tu regularnie (ostatni pobyt w lecie 1906 r.). Okoliczne krajobrazy stanowiły inspirację dla jej utworów. W Hadziaczu przebywał Taras Szewczenko. W latach 1888-1899 w mieście zatrzymywał się Antoni Czechow, podróżując z Sum do Mirhorodu. Mikołaj Gogol, przebywając w Hadziaczu, opisał w swojej powieści lokalną szkołę.

²⁷ J. Hoffman [reż.], *Ogniem i mieczem*, Polska 1999. Cytowany fragment wykorzystano w: M. Balcerzak [reż.], *Śladami Ogniem i mieczem*, Polska 1999; J. Kieszkievicz [reż.], *Prawda przeciw prawdzie*, Polska 2000; J. Mańka [reż.], *Buntownik mimo woli* (cykl *Na tropach tajemnic*), Polska 2008.

²⁸ *Визначні місця України, Київ 1961, s. 492-493.*

²⁹ Tamże, tłumaczenie własne.

³⁰ *А. Я. Панасенко, Гадяч: путівник, Харків 1985.*

W treściach przewodnika-monografii Hadziacza z 1985 r. warto zwrócić uwagę na proporcje. Temat unii hadziackiej się pojawia, zajmuje jednak jedynie krótki akapit spośród 16 stron rozdziału poświęconego historii miasta. Z oczywistych względów treści eksponują losy miasta w czasie rewolucji 1905 i 1917 r. oraz II wojny światowej. Na temat unii, tekst mówi tylko (w polskim tłumaczeniu): „16 września 1658 roku I. Wyhowski podpisał z polsko-szlacheckim rządem tak zwaną «ugodę hadziacką», na mocy którego Ukraina odrywała się od państwa Rosyjskiego i wchodziła w skład szlacheckiej Polski. Nastąpił wzrost zasiedlenia”³¹. W rozdziale dotyczącym muzeów i innych instytucji kulturalnych, dowiadujemy się że w Hadziaczu w 1951 r. powstało rejonowe muzeum historyczno-krajoznawcze, w którym znajdują się m.in. eksponaty dotyczące „udziału mieszkańców w wojnie wyzwoleniczej narodu ukraińskiego lat 1648-1654”³². Powyższe przykłady ilustrują zacieranie pamięci o unii hadziackiej i jej znaczeniu w radzieckich przewodnikach turystycznych. Wprost proporcjonalnie, zarówno historiografia, jak ikonografia i przewodniki turystyczne, zgodnie eksponowały ugodę w Perejasławiu.

W poszukiwaniu śladów, miejsca pamięci po unii, odwiedziłem ukraińskie miasteczko Hadziacz w maju 2016 r. Na centralnym placu dominują pomniki upamiętniające bohaterów II wojny światowej. Drogi do muzeum (Гадяцький історико-краєзнавчий музей) miejscowi ludzie nie potrafili wskazać. Znajduje się nieopodal, za współczesną cerkwią i parkiem, powstało kilka lat temu jako regionalne muzeum krajoznawcze. Zawiera kilka sal eksponatów, głównie z okresu historii XX w. (w tym egzemplarze czasopism, podejmujących temat unii hadziackiej). Samo miejsce podpisania unii w 1658 r. wyznaczono 8-9 km na południe od miasta, przy drodze w kierunku Mirhorodu między wioską Sary a parkiem krajobrazowym.

Hadziacki entuzjasta i społecznik Ołeksandr Zozulia, z inspiracji historyka Tarasa Czuchliba (który, jak mówi Zozulia, za wskazanie dokładnej lokalizacji obiecywał swoją książkę), w połowie drugiej dekady XXI w. wyznaczył prawdopodobne miejsce zawarcia ugody hadziackiej³³. Teren okazał się dogodny do stworzenia miejsca pamięci, również mając na uwadze potencjalny ruch turystyczny i w związku z tym potrzebę zaistnienia odpowiedniej infrastruktury. Kluczowe symboliczne znaczenie ma rosnąca tu dąbrowa z jednym przynajmniej

³¹ *Tamże*, s. 9.

³² *Tamże*, s. 47.

³³ Zob. zamieszczone na końcu ilustracje nr 1-4. Fotografie zostały wykonane przeze mnie w maju 2016 r.

drzewem mogącym pamiętać podpisanie unii (z trudem objęliśmy dąb w cztery osoby). Rozpoczęto od oznaczenia na wbitym na poboczu drewnianym słupie. Napis pod stylizowanym na strzałę z łuku drogowskazie głosi po ukraińsku: „miejsce podpisania ugody hadziackiej”. Teren uporządkowano, postawiono trzy flagi (polską, litewską, ukraińską), zamontowano tablice informacyjne, umieszczono pomnik. Cokół pomnika pochodzi rzekomo z dawnego pobliskiego majątku hiszpańskiego szlachcica, tablica na głazie informuje, że w tym miejscu podpisano akt unii hadziackiej w 1658 r. Treści obu tablic są w języku ukraińskim, przybliżają w formie popularnej historię połowy XVII w. w związku z „drogą do Hadziacza”; jedynie nagłówek obydwu jest również w języku angielskim: „Hadiach agreement - Ukraine's first attempt towards european intergration”. Na miejscu organizowane są konferencje i pokazy, szczególnie z okazji rocznic (16 września). Dotychczas wydarzenia te miały zasięg regionalny, przynajmniej do 2016 r. nie było uczestników z Polski.

Scharakteryzowane zostały wybrane aspekty nowożytnej i najnowszej historii Hadziacza. Różni historycy na wiele sposobów interpretowali znaczenie ugody hadziackiej. Przykładowo Zbigniew Wójcik wysunął tezę, że unia była spóźniona o dwie dekady – realna szansa porozumienia z Kozaczną została zaprzepaszczone po stłumieniu powstania Pawluka w 1638 r.³⁴ Bardziej liberalni w tym względzie badacze przesuwali granice prawdopodobieństwa powodzenia projektu Rzeczypospolitej Trojga Narodów na początek powstania Bohdana Chmielnickiego³⁵. W roku 1658 z pewnością była to próba spóźniona. Mimo, iż unia miała charakter elitarny, Hadziacz z pewnością pozostaje miejscem symbolicznym, choć jako miejsce pamięci jest stosunkowo słabo znany. Zaświadczyć o tym może

³⁴ Z. Wójcik, *Dziki pola w ogniu. O Kozaczyźnie w dawnej Rzeczypospolitej*, wyd. 3, (przejrzane i uzupełnione), Warszawa 1968.

³⁵ Przykładowo zawarte w powieści Jacka Komudy *Bohun* (2006 r.) przesłanie koresponduje z tym nurtem współczesnej historiografii, w którym kładzie się nacisk na podobieństwa, a nie różnice między nowożytną Rzeczpospolitą a Kozaczną. Komuda nie kryje sentymentu do wspominania dawnej wielkości państwa polsko-litewskiego i możliwości rozszerzenia federacji o trzeci człon – Księstwo Ruskie. Ostatnią szansę na pojednanie polsko-litewskiej szlachty z Kozakami widzi wiosną 1652 r., w przeddzień bitwy pod Batohem. Do zgody w powieści dążą z jednej strony skonfederowani przeciw władzy hetmańskiej Marcina Kalinowskiego oficerowie koronni (Przyjemski, Odrzywolski i inni), z drugiej starszyzna kozacka z tytułowym pułkownikiem kalnickim Iwanem Bohunem, który jak wiemy z późniejszej historii, był przeciwnikiem ugody perejaśławskiej. Z kolei w grze komputerowej *Dziki pola* (2010 r.) jedna z postaci – Iwan Barabas, spiskuje przeciwko hetmanowi Bohdanowi Chmielnickiemu, obiecując że da się jeszcze (w 1655 r.) przywrócić poprawne relacje Wojska Zaporoskiego z Rzeczpospolitą. W grze występuje także Iwan Wyhowski (w polskiej edycji błędnie jako Wychowski). W *Dzikich polach* nie odwzorowano Hadziacza.

przegląd treści wybranych współczesnych polskich przewodników po Ukrainie³⁶. W niewielu opisane są miejscowości położone na wschód od Dniepru, a wśród nich ciężko znaleźć mniejsze miasta.

Wypada na koniec wyrazić nadzieję, by nie zmarnowano szansy utworzenia pod Hadziaczem centrum polsko-litewsko-ukraińskiego dialogu i współpracy kulturalnej. Pamiętać trzeba zarówno o symbolicznym znaczeniu tego miejsca, niemniej też o usiłowaniach wymazywania go z narracji historycznej, zwłaszcza przez historiografię rosyjską, a potem radziecką. W szerszym sensie hasło o Hadziaczu jako kroku ku integracji europejskiej wydaje się konstruktywne, o ile nie niesie za sobą podtekstu nacjonalistycznego. Nastawienie na ewentualne korzyści, jakie może dać Ukrainie dzięki Hadziaczowi Unia Europejska, powinno być kierowane raczej w stronę środków, nie celów.

³⁶ Zob. np. S. Koper, *Ukraina. Przewodnik historyczny. Tragiczne dzieje, polskie ślady*, Warszawa 2011; tegoż *Kresy południowo-wschodnie: przewodnik historyczny. Polskie ślady*, Warszawa 2015; M. Osip-Pokrywka, *M. Osip-Pokrywka, Polskie ślady na Ukrainie: przewodnik*, Olszanica 2013; J. Besala, *Krwawiące sąsiedztwo: Polacy, Moskale i Kozacy: płonący wschód Rzeczypospolitej szlacheckiej*, Warszawa 2015.

Recenzje / Noty / Reviews

Sidey Myoo: Ars Electronica 2018 – *Error - the Art of Imperfection*

Czasami pojawiający się błąd jest ciekawszy niż zwyczajne, przewidywalne i poprawne zachodzenie jakiegoś procesu. Podobnie „błąd systemu” może być źródłem ewolucji zjawiska, które dzięki oboczności zmienia się w nowym, w sensie wcześniej nieprzewidywalnego, kierunku. Błąd może być początkiem lub inspiracją, otwierać na nowość, zaskakując ujawniać nieznanne szlaki lub perspektywy. Takiej tematyce poświęcone było tegoroczne Ars Electronica, na którym po raz kolejny zaprezentowano setki prac artystycznych, zorganizowano różnego rodzaju seminaria naukowe i warsztaty oraz przeprowadzono performensy, jak i eventy muzyczne. Ten największy na świecie Festiwal Sztuki, Nauki i Społeczeństwa skupił, jak co roku, tysiące odbiorców z całego świata. Powiły się nowości, co łączę głównie z kilkoma niezwykle spektakularnymi, w których wykorzystano efekt 3d. Zaprezentowano je w jednej z multimedialnych auli Muzeum Sztuki *Lentos*. Performensom towarzyszyła interaktywna, przestrzenna projekcja, która oddziaływała w sposób niespotykany nawet w Imax’ie: dotyczyło to zarówno piękna tego spektaklu jak i technicznej strony, gdyż odbiorcy znajdowali się dosłownie wewnątrz świetłej przestrzeni, będąc otoczeni fantazyjną grafiką (odbiorcy mieli założone okulary do odbioru projekcji 3d). Po wyjściu z sali usłyszałem komentarz jednej z osób, że było to jedno z najpiękniejszych przeżyć w jej życiu. Ten rodzaj sztuki posiada sporą ekspresję, na co warto zwrócić uwagę w kontekście bardziej technicznym, przez co mam na uwadze generowaną komputerowo grafikę 3d lub wspomnianą technologię kinową, Imax. Technologia 3d jest powszechnie znana, ale dopiero takie, jak tutaj zaprezentowane zabiegi artystyczne powodują, że przeżycia są innego rodzaju – nie będąc związane z fabułą filmu lub gry wideo, ale głównie z formą i przekazem artystycznym, są głębsze i wyrazistsze niż tamte, a przy tym w swojej złożoności artystycznej są także immersyjne i niezwykle ekspresyjne. Myślę, że to przykład sztuki, który będzie się rozwijał i niewykluczone, że na stałe zaistnieje w repertuarze artystycznym.

Jak co roku wrażenie robiły przestrzenie wystawiennicze PostCity, budynku pierwotnie należącego do poczty w Linzu. Tutaj też odbył się [Big Concert Night](#), podczas którego można było wysłuchać ***The Berlioz Project, w wykonaniu*** Bruckner Orchestra z Linzu, prowadzonej przez Markusa Poschnera, z udziałem baletu, realizowanego przez kilkumetrowego, ustawionego pośrodku orkiestry robota Kuka, który wykonywał z lekkością podobne do baletowych ruchy,

współgrając z muzyką oraz z trio ludzkich baletmistrzów. Dalsza część muzycznego wieczoru upłynęła przy ambientowo-noisowych brzmieniach, by zakończyć się mocnym uderzeniem **The Vibrationeers**, zespołu z Austrii, który wykorzystuje podczas koncertu młoty pneumatyczne.

W tym roku przyznano Golden Nica w czterech kategoriach: Computer Animation, Digital Communities, Interactive Art+, U19 - Create Your World, także przyznano dwie nagrody Starts Prize: Grand Prize of the European Commission honoring Innovation in Technology, Industry and Society stimulated by the Arts 2018, którą otrzymał [Amsterdam's 3d Printed Steel Bridge](#), z zespołu artystów i inżynierów z [MX3D Bridge](#) i [Joris Laarman Lab](#) oraz drugą tego rodzaju nagrodę: Grand Prize: Artistic Exploration, która przypadła [Gulii Tomasello](#), za projekt artystyczny [Future-Flora](#). Nagroda Visionary Pioneers of Media Art przypadła istniejącemu od 1968 wydawnictwu [Leonardo: The International Society for the Arts, Science and Technology](#).

W pierwszej z wymienionych kategorii najwyższe trofeum zdobył czarno-biały film [Tropics](#), autorstwa [Mathilde Lavenne](#). W tajemniczy sposób, przywołując głosy z zamierzchłych czasów, przedstawiono w nim historię jednej z meksykańskich farm, która powstała i była przekształcana od czasów hiszpańskiej konkwisty, poprzez francuskich osiedleńców do czasów współczesnych. Film został zrealizowany poprzez wielokrotne nagranie przestrzeni fizycznej i następnie montaż, w którym uwzględniono warstwowe nakładanie się kolejnych rejestracji. Warto dodać, że jedno z wyróżnień, obok drugiego z wyróżnionych filmów autorstwa koreańskiej artystki [Hayoun Kwon](#), [489 Years](#) otrzymał, [Boris Labbé](#) (laureat w tej kategorii z 2016), za ekspresyjny film wykonany w technice poklatkowej, z wykorzystaniem malowanych tuszem rysunków, zatytułowany [La-Chute / The Fall](#), nawiązujący do obrazu *Ogrodu rozkoszy ziemskich* H. Boscha. W kategorii Digital Communities pierwsze miejsce zajął artystyczny, globalny projekt [Bellingcat](#), czyli założony w 2014 przez [Eliota Higginsa](#) portal internetowy w postaci czasopisma, gdzie w wyniku analizy informacji pochodzących z otwartych źródeł, przedstawia się budzące kontrowersje wydarzenia światowe. Jest to niezależne wydawnictwo, poddające analizie wydarzenia takie, jak tło konfliktów światowych, kontrowersyjne polityki, czy działalność mafii narkotykowych. W kategorii tej wyróżnienie otrzymał powstały w Libanie w 2010, artystyczny projekt [Anti-Racism Movement](#), czyli ruch społeczny, feministyczny, skierowany przeciwko rasizmowi, proklamujący wolność słowa i równouprawnienie. Drugie wyróżnienie otrzymała wolnościowa i open source'owa społeczność z Tajwanu, tworząca organizację sieciową [g0v.tw](#).

W kategorii Interactive Art+ Golden Nica otrzymał interesujący projekt artystyczny autorstwa LarbitsSisters, [BitSoil Popup Tax & Hack Campaign](#), dotyczący krytyki wykorzystywania potencjału sieciowego przez korporacje dla pozyskiwania kryptowaluty. W projekcie tym udostępniono aplikację służącą do samodzielnego pozyskania bitcoinów przez zwykłego użytkownika. Pierwsze wyróżnienia w tej kategorii otrzymali: Kohei Ogawa, Itsuki Doi, Takashi Ikegami i Hiroshi Ishiguro za [Altera](#) (2017), czyli za nowego rodzaju geminoida, który w odróżnieniu od poprzednich prac Ishiguro odstąpił swoje elektromechaniczne wnętrze i poruszał rękoma dzięki działaniu sieci neuronowej. Drugie wyróżnienie otrzymała praca [Mary Flanagan, \[Help Me Know the Truth\]](#) (2016), która dotyka problemu „wędrówki” i mediacji obrazów, a w tym przypadku portretów w Sieci. W kategorii U19 - Create Your World, przeznaczonej dla nastoletnich twórczyń i twórców, Golden Nica otrzymała praca Lorenza Gonsa, Martina Hatlera, Samuela Stallybrassa, Vincenta Thierry, [Levers & Buttons](#), która jest hybrydową grą komputerową, gdzie najważniejszą jest komunikacja pomiędzy graczami, służąca rozwiązaniu problemów pojawiających się w grze, w której jeden z graczy porusza się w przestrzeni dwuwymiarowej, a drugi w trójwymiarowej. Dwa wyróżnienia otrzymały prace: [//movingshapes](#), współautorstwa grupy szkolnych uczniów oraz [Smart CUP](#), autorstwa Christopha Amona, Christiana Janssen, Floriana Kristofa i Davida Stadlmanna.

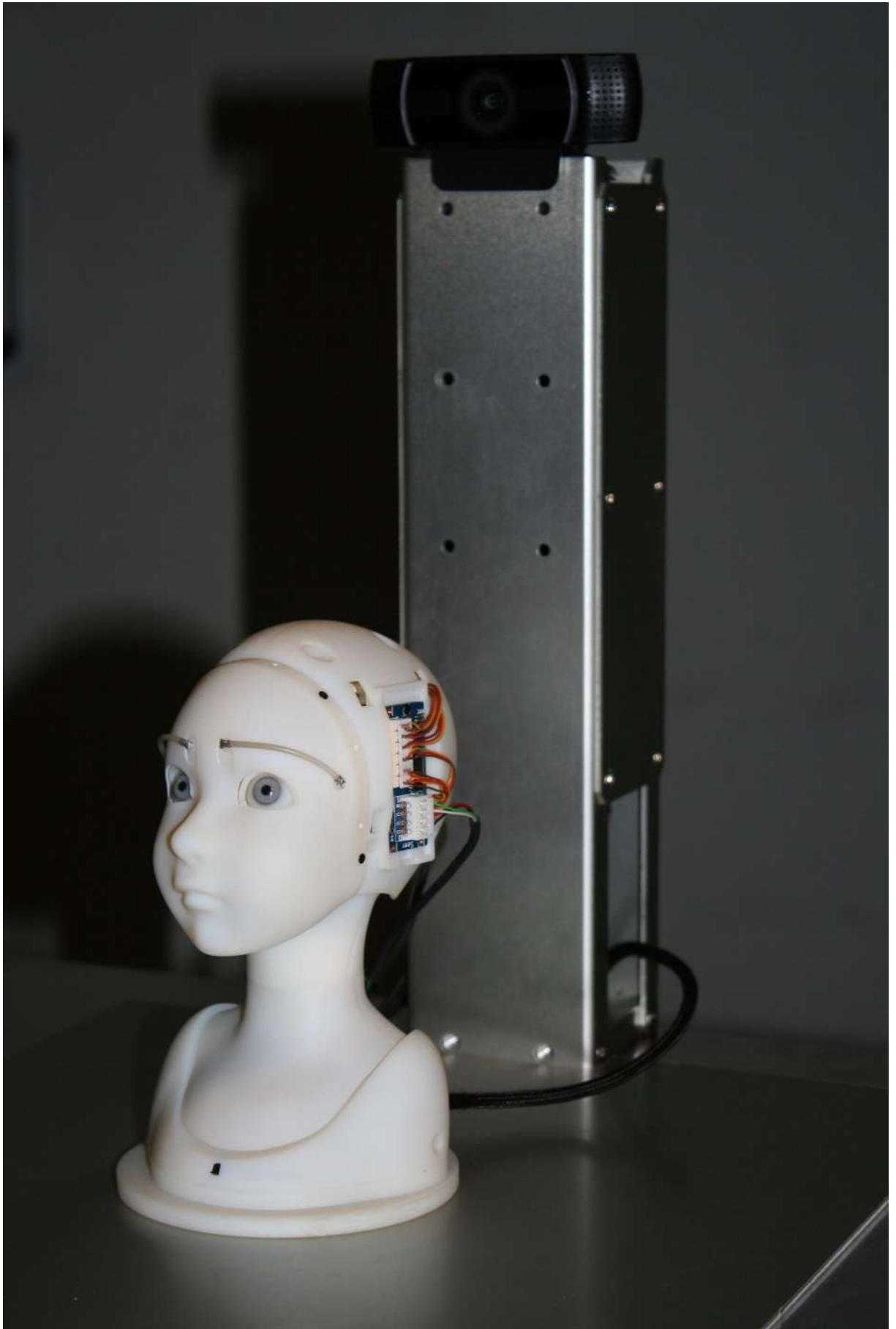
Moje zainteresowanie wzbudzała kolejna, co jakiś czas wystawiana w nieco innej postaci jeśli chodzi o gabaryty i interaktywność, spektakularna praca [πTon](#) (2017), artystycznego duetu [Cod.act](#), czyli André i Michel Décosterd. Był to kilkumetrowy, interaktywny „wąż”, szerokości około 60 cm, który pełzał, płacząc się pod wpływem dźwięków płynących z głośników trzymany przez czterech asystentów. Śledząc pod tym względem ich twórczość, widać jak ewoluuje pewien pomysł artystyczny. Mam tu na uwadze np. interaktywną rzeźbę dźwiękową [Cycloid](#) (2009), czyli częściowo bezwładnościowy instrument muzyczny, lub zrobiony z elastycznych rur, zmieniający formę pod wpływem ich skręcania [Nyloid](#) (2013). Te trzy prace pokazują, w jaki sposób można wykreować podobne, choć wciąż interesujące pod względem oryginalnej formy wcielenia prace artystyczne, nawiązujące do jednej idei. To przykład na istnienie podobieństwa kolejnych projektów artystycznych, ale nie na powielanie lub powtarzanie. Warto dodać, że są to zawsze sporych rozmiarów prace, zajmujące kilkadziesiąt metrów kwadratowych, co sprawia że forma, która rozwija się i przekształca, już samą swoją wielkością wpływa na odbiór.

W ostatnich latach pojawia się coraz więcej prac z zakresu sztucznej inteligencji i robotyki, co najpewniej związane jest z jej rozwojem i upowszechnianiem. W tym roku zainteresowały mnie dwie prace: pierwsza, autorstwa [Predragi Nikolica – *Robosophy Philosophy*](#) (2017) oraz druga, Takayuki Todo, [SEER: *Simulative Emotional Expression Robot*](#) (2018). Pierwsza z wymienionych, to prowadzące dialog pod postacią manekinów dwa filozofujące roboty (Ethic oraz Overman), reprezentujące Arystotelesa i Nietzsche'go. Rozmowa jest przypadkową mozaiką słów czerpanych z tekstów tych dwóch filozofów. Ta w wymowie krytykująca możliwości sztucznej inteligencji praca dotyka problemu, jak wyobrażać sobie sztuczną inteligencję lub inteligentnego robota? Czy pod postacią sprawnych maszyn, z jakimi dzisiaj mamy do czynienia np. na taśmie produkcyjnej w fabryce, czy jako wysublimowane elektroniczne osobowości, reagujące na emocje, jako partnerki i partnerów człowieka, w tym również posiadające głęboką, filozoficzną lub psychologiczną refleksyjność. Pytanie dotyczy sztucznej inteligencji i jej zdolności do penetracji egzystencji człowieka, gdzie nie będzie chodziło tylko o szybkie maszyny zamknięte w hali produkcyjnej, ale o inteligentne działanie w różnych sferach ludzkiego świata. Do zagadnienia emocjonalności nawiązuje druga z wymienionych prac, [SEER: *Simulative Emotional Expression Robot*](#), która była dość skromna w swojej formie, gdyż tworzyła ją kilkucentymetrowa, wykonana z elastycznego plastiku kobieca główka. Robot odnajdywał twarz odbiorcy, następnie reagował mimiką i kręceniem głowy, wyrażając nastawienie emocjonalne. Działo się to poprzez ruch brwi, oczu i całej głowy. Ta interesująca praca pokazuje iż sfera emocjonalna staje się głównym obszarem zainteresowania problematyki sztucznej inteligencji. Ta transhumanistyczna teza dotyczy skoncentrowania esencji człowieka w robocie, który gromadząc różne ludzkie cechy zbliża się do platońskiej idei człowieczeństwa.

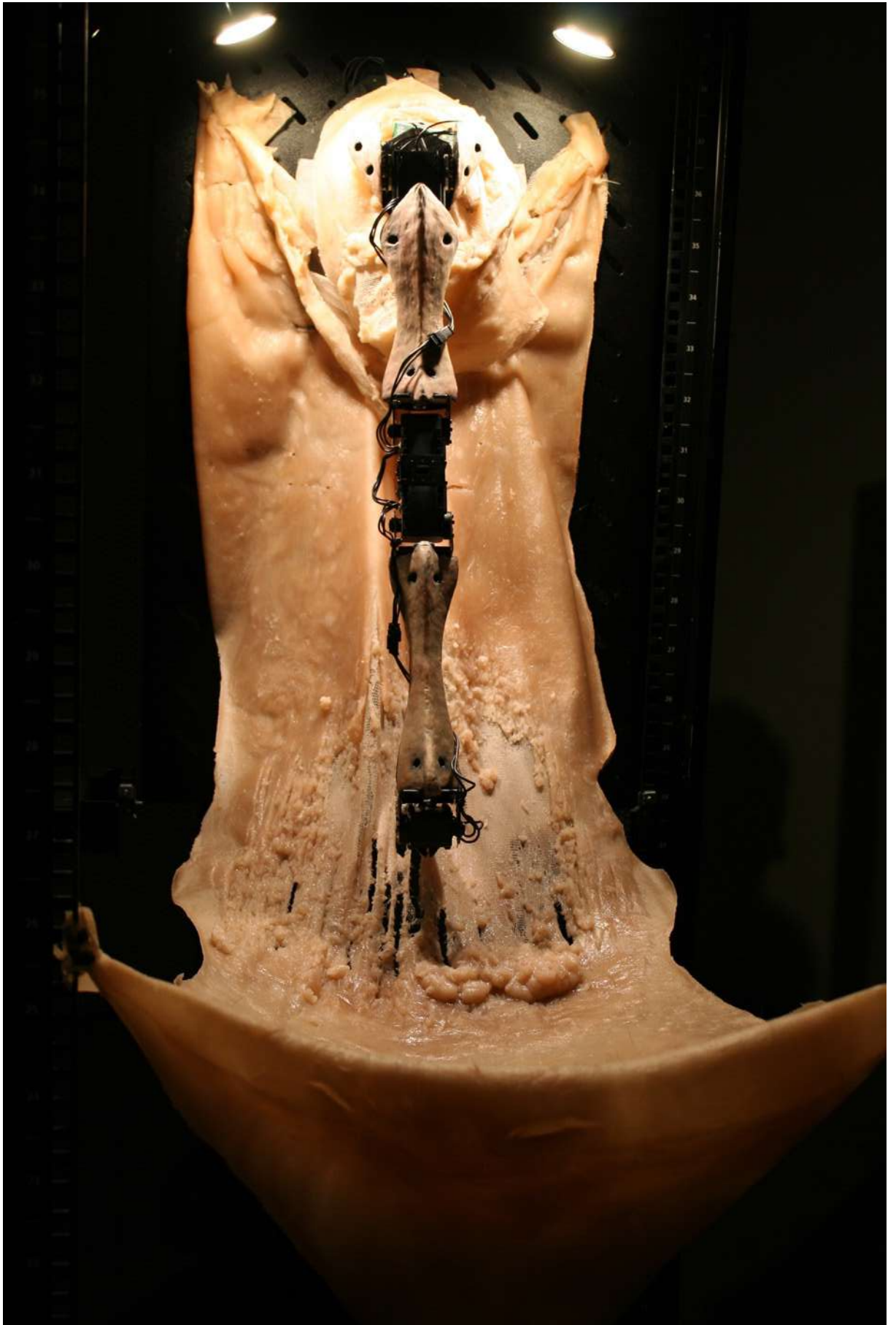
Pracą, która mogła wstrząsnąć, była drastyczna instalacja [Marco Donnarumma – *Amygdala*](#) (2018). To samouczący się robot, ale powtarzający trudną do zrozumienia czynność samookaleczenia się, poprzez nacinanie skóry. Robot wykonuje mechaniczne, kłująco-tnące ruchy na podobnej do skóry materii mniej więcej o półtorametrowej powierzchni, zawieszanej pod jego ramieniem. Ciągły, niszczący ruch jest jak niedopowiedziane zdanie lub nie posiadająca zakończenia myśl, która wciąż powraca i nie może zniknąć z umysłu. Idący za tą czynnością, wyobrażony w instalacji ból trochę zaburza zaangażowany umysł w niedającą spokoju natarczywość myśli. To praca o granicznych stanach: mentalnym i fizycznym, gdzie te dwie płaszczyzny spotykają się, by poprzez

radykalną ingerencję doprowadzić do zniwelowania źle „oprogramowanego” umysłu.

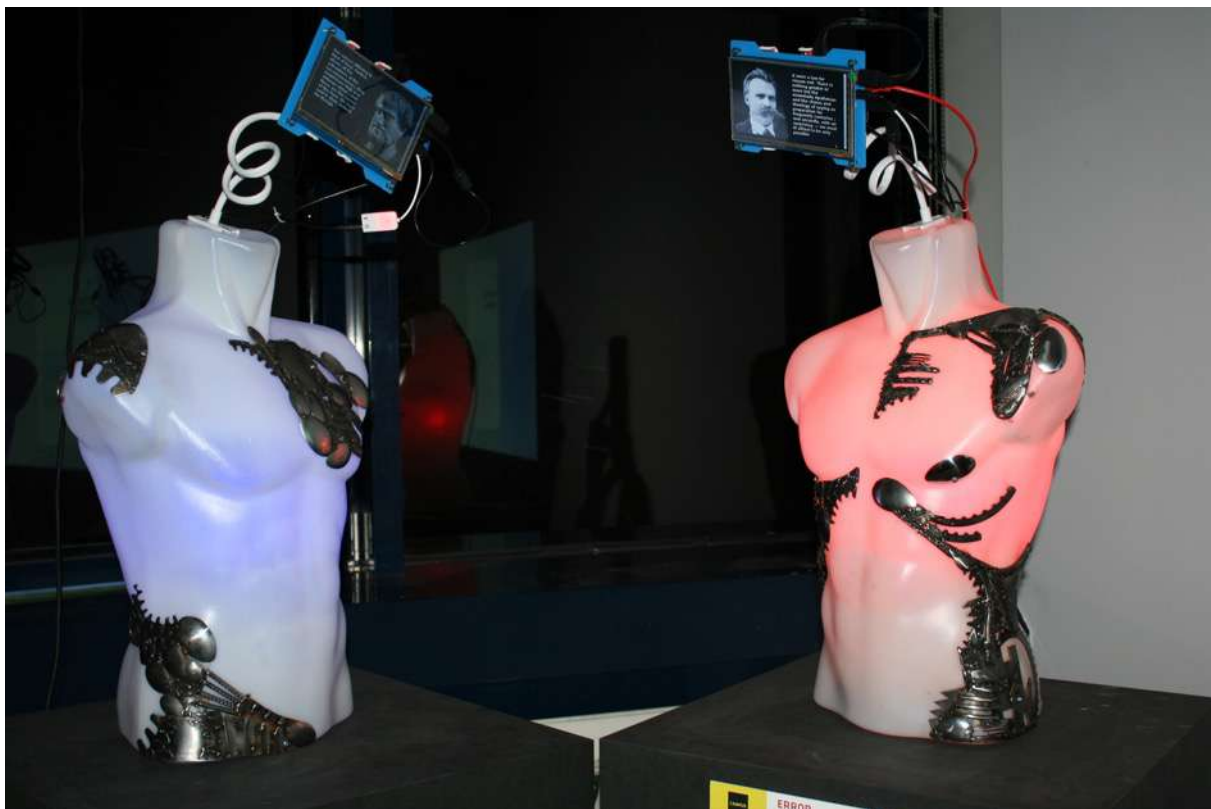
Jak co roku wydane zostały dwie książki towarzyszące Ars Electronica, które są dostępne na stronie www.aec.at, z których pierwsza, [*Error - the Art of Imperfection*](#), poświęcona jest przeglądkowi tego, co w tym roku działo się na Festiwalu oraz [*CyberArts 2018. Prix Ars Electronica. Starts Prize'18*](#), w której zaprezentowano nagrodzone i wyróżnione prace. Oprócz tych dwóch pozycji dostępne były materiały archiwalne z poprzednich lat, jak również świeżo wydane książki poświęcone Sztuce Nowych Mediów.



Takayuki Todo – SEER Simulative Emotional Expression Robot (2018) fot. Hubert Ostrowicki



Marco Donnarumma - Amygdala (2018) fot. Hubert Ostrowicki



Predrag K. Nikolic - Robosophy Philosophy (2017)_fot. Hubert Ostrowicki



Cod.Act – πTon (2017) fot. Hubert Ostrowicki

Agata Rybińska: Transkulturowa podróż historyka przez historię: *Na krańce świata* Normana Daviesa

Normana Daviesa nie trzeba przedstawiać polskim czytelnikom, zwłaszcza miłośnikom historii¹. *Na krańce świata. Podróż historyka przez historię* to jego ostatnia publikacja w języku polskim². Choć tytuł zdominowała historia, to książkę tę powinni przeczytać nie tylko historycy czy miłośnicy podróży, ale i, a może przede wszystkim: kulturoznawcy, także etnolodzy oraz literaturoznawcy. Na niemalże 800 stronicach³, w czternastu rozdziałach poprzedzonych wstępem oraz zakończeniem (choć nie tak zatytułowanym), Autor opisał nie tylko swoją podróż życia – wyprawę dookoła świata – ale także uwagi oraz refleksje dotyczące miejsc, ludzi i historii. Nie jest to zatem zwykły dziennik podróży, ale książka, która do takiej podróży zachęca, nawet jeśli tylko przysłowiowym palcem po mapie czy wirtualnie korzystając z Google Maps. Davies, wychodząc od osobistych doświadczeń (mikrohistorii), zatacza coraz szersze kręgi w narracji, posuwa się dalej – na Wschód lub Zachód. Tak jak dla jego mamy – Elisabeth Davies – ulubioną lekturą były *Wędrówki pielgrzyma* Johna Bunyana⁴, tak może i dla któregoś z czytelników, ulubioną lekturą stanie się *Na krańce świata* Daviesa. We wstępie

¹ Norman Davies (ur. 1939) jest historykiem, profesorem Uniwersytetu Londyńskiego, członkiem Polskiej Akademii Umiejętności, Studiował w Oksfordzie, Grenoble, Perugii oraz Sussex, a doktorat uzyskał na Uniwersytecie Jagiellońskim (w 1973 r.). Zainteresowania badawcze Profesora koncentrują się na historii Europy, a zwłaszcza Polski, jak również Wysp Brytyjskich. W języku polskim ukazały się m.in. ***Dziedzictwo rozczarowania. Polski eksperyment niepodległościowy 1914-1939***, tłum. A. S., Warszawa 1986; *Boże igrzysko*, przeł. Anna Ponarska i Józef Piwko, Warszawa 1987; ***Biały orzeł - czerwona gwiazda. Wojna polsko-sowiecka 1919-1920***, przeł. Urszula Karpińska, [Warszawa 1988]; *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 1997; *Europa - między Wschodem a Zachodem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007; ***Europa walczy 1939-1945. Nie takie proste zwycięstwo***, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2008; także wraz z Rogerem Moorhouse: *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratislavia. Breslau. Wrocław*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 2004. Zob. też oficjalną stronę Normana Daviesa, choć umieszczono na niej niewiele informacji, jedynie o publikacjach i spotkaniach: <http://www.normandavies.com/?lang=pl> [dostęp: 26.04.2018]. Znacznie więcej informacji o Daviesie, w tym o jego licznych odznaczeniach i nagrodach oraz wykaz publikacji, umieszczono w haśle Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Norman_Davies [dostęp: 26.04.2018].

² *Na krańce świata. Podróż historyka przez historię*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2017.

³ Wraz z indeksem i spisem ilustracji książka liczy 829 stron.

⁴ John Bunyan, *Wędrówki pielgrzyma. Cz. 1*, przeł. Józef Prower, Warszawa 1961 [pierwsze wydanie ang.: 1678 r.].

opisuje On nie tylko historię swojej rodziny, zakotwicząc ją w realiach historycznych, ale zwraca też uwagę na lektury swoje i swoich rodziców, które stały się dla nich duchowymi przewodnikami. Podaje również tytuły mniej lub bardziej znanych publikacji (od starożytności po współczesność), które znalazły się lub powinny się znaleźć w kanonie literatury podróżniczej. Powinna się w nim znaleźć i Jego tu omawiana książka.

Ze względu na szerokie ramy czasowe i geograficzne (na ile można mówić o delimitacji w przypadku podróży dookoła świata), lektura jest więc pasjonująca, będąca faktycznie swojego rodzaju podróżą w czasie i w przestrzeni. Za jej metaforę można uznać sięganie do albumu ze znaczkami wuja Normana, po którym Autor odziedziczył nie tylko klaser, ale i imię. Znaczki, które przynajmniej przez jakiś czas, rozbudzały ciekawość poznawczą małego Normana, z pewnością symbolizują obce kraje, inny świat, chęć poznania tego innego / obcego. Skoro inny, czy zatem możliwy do zrozumienia bez oderwania się od europocentrycznych wizji świata? Ze stereotypami, zwłaszcza naznaczonymi imperializmem europejskim Davies próbuje zmierzyć się w eseju pt. *Imperium. Europejska historia na eksport*. Odwołuje się (na szczęście) nie tylko do dat i danych ważnych dla historyka, ale i do literatury (np. *Władcy much* Williama Goldinga czy *Imperium umysłu* Iqbalah Ahmeda), odnajduje *Duchy imperium* (to też tytuł kolejnej, przytaczanej przez niego książki) i zwraca uwagę na zjawisko czy też problem Innego oraz stereotypowego myślenia. Nie zamierzam streszczać wywodu Autora, ale zachęcam do czytania i do własnych przemyśleń.

Davies, jak wcześniej wspomniałam, zabiera czytelnika w podróż. Już sam tytuł *Wstępu – Szlak złoty* – pozwala przypuszczać, że będzie to podróż wartościowa, bezcenna, warta zachodu. Tytuły rozdziałów wskazują (lub nie, to zależy od inteligencji, erudycji i skojarzeń czytelników), jakie będą to etapy i przystanki: 1. *Bak-Baku. Płonące wieże w krainie ognia*, 2. *Al-Imarat. Góry pieniędzy i przepaście nieporozumień*, 3. *Dilli. Dalici, świątynie, salwy honorowe i Hindutva*, 4. *Melayu. Amuck, czyli amok u błotnistego zbiegu rzek*, 5. *Singapura. Miasto-wyspa lwów i tygrysów*, 6. *Moris. Ziemia Kreolów i ptaka dodo*, 7. *Oriens. W stronę wschodu słońca*⁵, 8. *Tassie. Koniec świata końca świata*, 9. *Kiwiland. Nieloty po drugiej stronie rowu i długie białe chmury*, 10. *Otaheiti. „W pogoni za rajem” w „dalekim kraju”*, 11. *Tejas. Komancze,*

⁵ To jeden z nielicznych rozdziałów pisanych „z lotu ptaka”, a więc nie w kontekście faktycznego lądowania i zwiedzania Chin, Korei czy Japonii. Stanowi niezwykle wartościową refleksję metodologiczną nad Wschodem i Zachodem, zwłaszcza pojęciami Orientu, orientalizmu (nie tylko E. Saida) i perspektywą nie tylko naukowców jako obcych, ale rdzennych mieszkańców. Moim zdaniem to szczególnie wartościowy rozdział, godny polecenia studentom kulturoznawstwa.

Latynosi i traperzy: przyjaciele i wrogowie, 12. *Mannahatta. Dziedzictwo Delawarów, Holendrów i niemałej liczby niewolników*, 13. *Transatlantyk. Tam i z powrotem*, 14. *FRA. Wejście na pokład, loty, katastrofy, zniknięcia i lądowania*. To punkty wyjścia do opisu miejsc, ich historii, a także refleksji o charakterze etnograficznym, socjologicznym, psychologicznym. Autor nie raz pisze historię tubylców, mniejszości, prześladowanych, uwzględniając nie tylko kategorię Innego, ale i genderową, ujawniając swą charakterystyczną dla humanisty wrażliwość i empatię oraz potrzebę pisania nie tylko historii uniwersalnej, ale i przypominania osób, faktów czy wydarzeń ważnych, czy też trudnych i wstydliwych, zarówno w wymiarze indywidualnym, rodzinnym, plemiennym, rodowym, lokalnym czy narodowym. Ważne, że nie jest to tylko pisanie historii przez historyka. Autor uwzględnia szeroki kontekst kulturowy, wielokrotnie dokonuje analiz językoznawczych, np. wyjaśnia etymologie, korzysta ze źródeł literackich: cytuje porzekadła ludowe, pieśni, legendy, mity (powyższe także w językach oryginalnych), jak również, co oczywiste, biogramy i źródła historyczne, nawiązuje do wydarzeń historycznych, politycznych, obyczajów i ich różnorodnych interpretacji.

Choć podróż Daviesa charakteryzuje zasięg globalny, czyni ukłon w stronę historii partykularnych, nie tylko krajów, które odwiedził. W polskojęzycznym wydaniu sporo jest odniesień do historii i literatury nie tylko Europy Środkowo-Wschodniej, co Polski, jak również Polaków, zarówno w Polsce, jak i w świecie, i na krańcach świata, choć w moim mniemaniu, niekiedy z doszukiwaniem się zbyt dalekich analogii, np. porównując Polaków do Hindusów (s. 77), Malezyjczyków (s. 281) lub mieszkańców Tahiti (s. 583-584). Mało czytelny pozostaje dla mnie akapit o teksańskiej epopei, a zidentyfikowanie „polskich maniaków historycznych” przekracza moje kompetencje, nie wiem, kogo Autor miał na myśli (s. 626). Jednakże w kontekście niedawnych debat i wydarzeń politycznych jeden z fragmentów, w którym pisze o Holokauście uznaję niemalże za głos proroczy (s. 449-450).

Wracając do podróży..., Autor „zabiera” czytelników do Azerbejdżanu, Indii, Malezji, Singapuru, na Mauritius, do Australii, a dokładnie Tasmanii, następnie na Nową Zelandię, Tahiti (Polinezja Francuska), USA (Teksas, następnie Nowy Jork), czy na Maderę w drodze do Europy Zachodniej. Docenia przy tym swoje szczęśliwe wyloty i przyloty (nie tylko z i na lotnisko we Frankfurcie nad Menem) – kilkakrotnie powraca bowiem do tragicznego lotu MH370 malezyjskich linii lotniczych (analizował również wydarzenia nie wyjaśnione, np. Latającego Holendra). Docenia też swoją profesję i życie w ciekawych czasach oraz spotkania z ludźmi, jak również piękno (nie tylko historii, także przyrody), które może podziwiać. Pisząc

o przeszłości i terażniejszości, wybiega też w przyszłość, np. nawiązując do historii idei czy wydarzeń, osób i postaw ocenianych negatywnie, wartościuje je z myślą o przyszłych pokoleniach. Czytelnicy natomiast powinni docenić jego wiedzę, erudycję, doświadczenie i pisarstwo. Książka stanowi bowiem swoistą syntezę. Przede wszystkim jest owocem podróży Autora dookoła świata. Jest też podróżą intelektualną historyka (choć tu i podróżnika), który nawiązuje do swoich wcześniejszych publikacji, wywiadów, opinii. Jest to również dzieło HUMANISTY, piszącego o ludziach i dla ludzi (mikrohistorie!). W narracji przeplata się proza, w tym opisy i dialogi, epitafia nagrobne, ballady i inne poezje. Dopełniają je tabele, diagramy, mapy i fotografie. I choć niektóre fragmenty mogą nużyć i nie wszystkich czytelników pasjonować (np. analizy językoznawcze – czy znajdą uznanie w oczach historyków? Może innych odstraszą liczby, statystyki, tabele?), to niewątpliwie interdyscyplinarne spojrzenie jest nie tylko interesujące, ale stanowi próbę opisanie (nie tylko orientalnego) świata, choć nie jest to opis kompleksowy, to z pewnością wielostronny, napisany językiem prostym i barwnym, a i niekiedy z nutą humoru. Kogóż nie zainteresują wyprawy i losy podróżników, zdobywców, poszukiwaczy złota czy „złoto na wynos”, ptak dodo, sadzonki drzewa chlebowego, znikające statki czy wykorzystanie badań nad DNA? Syntezę stanowi niewątpliwie również ostatni rozdział pt. *Przemysłać kanon na nowo. Główny nurt historii i jej „aerodynamiczny cień”*. Autor powraca do problemu stanu współczesnej nauki oraz do wyzwań metodologicznych, wysuwa również postulaty badawcze. Omawia zagadnienia dotyczące np. historii narodowych czy tematycznych, narracji zwycięzcy, kultu władzy, oficjalnej polityki oświatowej, hierarchii ważności czy mechanizmów kontroli, funduszy, orientalizmu, mniejszości. Konkludując, nie stawia jednak kropki nad metodologicznym „i”, świat bowiem jest zmienny, w ruchu, a spojrzenie na niego powinno być otwarte. Stwierdza, że „migracja jest powszechnym doświadczeniem” człowieka i tę myśl powtarza kilkakrotnie (np. s. 581, 691). Niechże więc będzie ona mottem nie tylko do podróżowania, ale przekraczania granic własnego umysłu w poznawaniu Innego, jego etnosu, języka, historii, literatury, kultury, natury (w tym fauny i flory), zwłaszcza jednak *genius loci*. Do tego inspirowany podróżujący historyk, interdyscyplinarnie piszący historię TRANSkulturową (porównawczą, alternatywną, jakie jeszcze...?), historię ludzi, miejsc, zjawisk, idei, podróżowania i odkryć, a także muzeów⁶. Zapewne i innych

⁶ Na marginesie dodam też, że docenić należy staranność edytorską wydania. Na 829 stronach książki dostrzegłam tylko jedną literówkę, a właściwie brak znaku diakrytycznego w podpisie ilustracji.

fenomenów, ich lista z pewnością nie została tu wyczerpana (bo jak recenzować tak mądre, obszerne, bogate w treści i ważne dzieło?). Uzupełnienia pozostawiam zatem czytelnikom.

Marta Wójcicka: Cmentarz – miejsce (nie)pamięci czy nie-miejsce? Interdyscyplinarne badanie poznańskich miejsc (nie)pamięci

Małgorzata Fabiszak, Anna Weronika Brzezińska, *Cmentarz. Park. Podwórko. Poznańskie przestrzenie pamięci*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018, ss. 253.

Pamięć zbiorowa jest kategorią interdyscyplinarną, podejmowaną na gruncie badań historycznych, socjologicznych, kulturoznawczych, antropologicznych, psychologicznych, a także językoznawczych. Trwający od lat siedemdziesiątych XX wieku tzw. *memory boom* (rozkwit pamięci) oraz *memory turn* (zwrot pamięciowy), zdają się trwać i przechodzić kolejne etapy rozwoju. Tylko w ostatnim roku i tylko na polskim rynku wydawniczym ukazały się m.in. następujące prace autorskie: Grzegorz Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018; prace zbiorowe: *Pamięć w ujęciu lingwistycznym. Zagadnienia teoretyczne i metodyczne*, red. Waldemar Czachur, Warszawa 2018; *Popkulturowe formy pamięci*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Warszawa 2018; *Stare i nowe tendencje w obszarze pamięci społecznej*, red. Zuzanna Bogumił, Andrzej Szpociński, Warszawa 2018; *Pamięć – dyskurs – tożsamość. Rozważania interdyscyplinarne*, red. Joanna [Godlewicz-Adamiec](#), [Dominika Wyrzykiewicz Dominika](#), Warszawa 2018; oraz przekłady: Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przekł. Agata Teperek, Warszawa 2018; *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski, Warszawa 2018.

W to zainteresowanie problematyką pamięci zbiorowej wpisuje się wydana w 2018 roku przez Wydawnictwo Naukowe Scholar monografia poświęcona poznańskim przestrzeniom pamięci. Jest ona warta uwagi przede wszystkim z powodu interdyscyplinarnego charakteru, bowiem tytułowe cmentarze, parki i podwórka zostały poddane analizie dwóch badaczek reprezentujących dwie dyscypliny: językoznawstwo i etnologię. To połączenie sił, kompetencji i warsztatów metodologiczno-teoretycznych dało ciekawe, inspirujące, także do stawiania pytań, opracowanie.

Przedmiotem badań poznańskich autorek są cmentarze. Jak piszą M. Fabiszak i A.W. Brzezińska, „głównym założeniem naszych badań było przekonanie o występowaniu interakcji między pamięcią i tożsamością

społeczności lokalnej w kontekście dynamicznie zmieniającego się krajobrazu kulturowego Poznania. W ramach krajobrazu miejskiego skupiliśmy się na badaniu pamięci o zlikwidowanych lub zamkniętych cmentarzach, traktując je jako przestrzeń ważną ze względów kulturowych (historycznych i estetycznych) oraz społecznych (miejsca pamięci indywidualnej i zbiorowej)” (s. 13). Wnikliwym badaniom poddane więc zostały Cytadela, cmentarz żydowski przy ul. Głogowskiej, cmentarze wojenne, ewangelicki i katolicki.

Praca składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy ma charakter teoretyczny i zawiera kluczowe, chociaż potraktowane skrótowo, terminy: pamięć zbiorowa, zapominanie i niepamięć, miejsca pamięci. Ukazując podstawowe ujęcia pamięci zbiorowej odwołują się autorki do klasycznej literatury przedmiotu, głównie socjologicznej (Szacki, Szacka, Szpociński, Kwiatkowski), sporadycznie historycznej (Kula) czy antropologicznej (Kaniowska), oraz do prac zachodnich pionierów tychże badań, poczynając od Maurice Halbwachsa, Jana i Aleidy Assmann, Jeffrey’a Olicka, Paula Connertona, Wulfa Kansteinera. W zestawieniu tym bardzo brakuje choćby zasygnalizowania językoznawczych badań nad pamięcią zbiorową, zwłaszcza że związek tejże pamięci z językiem jest niezaprzeczalny i podkreślany nie tylko przez wyżej wymienionych, ale także w pracach innych wielkich nieobecnych, np. Krzysztofa Pomiana, który pisał:

Język kształtuje pamięć w samej jej treści, bo nastawia i ukierunkowuje postrzeganie oraz wpływa na zatrzymanie danych, współdeterminując zarazem ich uporządkowanie i dostarczając ze swej strony danych, które też podlegają zatrzymaniu. Język wprowadza przeto do każdej jednostkowej pamięci informacje o tym, co nigdy postrzeżone być nie mogło. Pozwala on jednostce przede wszystkim gromadzić opowieści przodków, nieważne, prawdziwych czy zmyślonych, i zachowywać je w pamięci, przemieszczając tym samym jej granicę tak, że obejmuje ona przeszłość odległą, która poprzedza narodzenie samej jednostki, gdyż sprawia, że ta utożsamia się ze swymi poprzednikami: zrównuje to, co od nich usłyszała, z tym, co postrzegła sama, przejmuje wspomnienia pochodzące z selekcji przez nich dokonanych i przesycone ich subiektywizmem, z ich perspektywą i hierarchią wartości (Pomian 2006: 146).

Nota bene, podkreślenie ścisłego związku pamięci z językiem przypisują autorki Waldemarowi Czachurowi, podczas gdy tezę tę jako pierwszy wśród polskich językoznawców wyraźnie zwerbalizował nieprzywoływany w monografii bezpośrednio Wojciech Chlebda w artykule zatytułowanym *Pamięć ujętych*

(2012). Autorki zaznaczają to, pisząc jedynie: „Pogląd ten [o pamięci zapośredniczonej przez język – MW] podziela również cytowany przez Czachura Wojciech Chlebda, który pisze o „ujęzykowieniu pamięci” (str. 75).

Brak informacji o językoznawczych badaniach, głównie polskich, nad pamięcią zbiorową, dziwi tym bardziej, że autorki analizują właśnie język mówiony (narracje informatorów) i pisany (prasowy i internetowy). A prac o tym charakterze w polskich badaniach pamięcioznawczych przybywa z roku na rok (zob. Chlebda 2011, 2012; Czachur 2016, 2017; Kajfosz 2012, 2015; Łozowski 2012; Pajdzińska 2004, 2007, 2012; Wójcicka 2014, 2015). Prace te mogłyby być istotnym wsparciem metodologicznym, bowiem podkreślają, że pamięć jest ujęzykowiona, utekstowiona, czyli wyraża się poprzez tekst oraz dyskursywna, a to wszystko jest istotne dla badań Małgorzaty Fabiszak i Anny Weroniki Brzezińskiej. Podobnie pisząc o niepamięci, słusznie powołują się autorki na prace Paula Ricoeur, Aleidy Assmann, Paula Connertona, ale warto byłoby jeszcze sięgnąć np. po pierwszy na gruncie badań pamięcioznawczych w Polsce artykuł Wojciecha Chlebdy zatytułowany *Tezy o niepamięci* (2007).

Trzecie główne zagadnienie teoretyczne dotyczy miejsc pamięci – *les lieux de memoire*, terminu wprowadzonego przez Pierre Nora na oznaczenie materialnych i niematerialnych symboli pamięci. Tu też pamięcioznawca zauważył brak prac¹, tym razem głównie z zakresu kulturoznawstwa (np. Bednarek 2012; Bednarek, Korzeniewski 2014, Czeluścińska 2014) oraz odwołania do klasycznego już, stanowiącego przykład analiz miejsc pamięci, 4-tomowego dzieła *Polsko-niemieckie miejsca pamięci* pod redakcją Roberta Traby i Hansa Henninga Hahna.

W tym miejscu przywołałabym jeszcze niezwykle ważną dla podejmowanych przez autorki rozważań kategorię nie-miejsca, która w pamięcioznawstwie pojawiła się już w *Utopii* Tomasa Morusa (1516), a później w koncepcji Marca Augé (2010), w świetle której nie-miejsce to miejsce pozbawione pamięci, a jednocześnie nie dające się oswoić (Argé 2010: 74), ale zawierające w sobie możliwość miejsca (Czapliński 2014: 272). Warto byłoby w tej perspektywie spojrzeć na analizowane przez badaczki miejsca – cmentarze czy raczej nie-cmentarze, a-cmentarze czy

¹ Oczywiście trzeba mieć świadomość, że nie sposób w jednej monografii zawrzeć wszystkich, licznych w badaniach pamięcioznawczych, odwołań. Zastosowana literatura jest świadomym i subiektywnym wyborem autora pracy, który ukazuje jego perspektywę badawczą. Spośród bardzo licznej literatury pamięcioznawczej wskazuję tylko tę, która bezpośrednio związana jest z problematyką badań autorek monografii.

anty-cmentarze, jak mówi w cytowanym przez autorki fragmencie wywiadu Łukasz Baksik – autor projektu „Macewy codziennego użytku” (str. 10).

Warto zwrócić uwagę na stosowane przez autorki, a zaczerpnięte głównie z badań socjologicznych, ale także etnologicznych i językoznawczych metody badawcze. M. Fabiszak i A. W. Brzezińska prowadzą więc wywiady fokusowe z mieszkańcami Poznania, wywiady pogłębione z reprezentantami elit miasta, które zestawiają z analizą tekstów prasowych i internetowych stron informacyjnych. Taki dobór podstawy materiałowej pracy mógłby służyć konfrontacji dyskursów oficjalnych (medialnych) z dyskursem potocznym oraz mógłby prowadzić do odpowiedzi na pytanie dotyczące mechanizmów kształtowania pamięci zbiorowej. Mógłby, mimo że przedstawione przez autorki analizy nie zawierają *expressis verbis* takich wniosków.

Materiał, zebrany przez autorki, jest imponujący – i liczbowo (co pokazują zamieszczone w monografii tabele), i pod względem różnorodności. Podstawę materiałową stanowią: teksty zamieszczone na stronach www (98), mapy archiwalne z lat 1945-1993 (96) i plany miasta Poznania do roku 1938 (43), 1932-50 (229), transkrypcje 17 wywiadów indywidualnych, 16 wywiadów fokusowych. Podczas analizy językowej autorki korzystały z trzech metod: korpusowej analizy tekstów, krytycznej analizy dyskursu oraz analizy gestów. Czytelnik odnosi jednak wrażenie, że tak ciekawy i różnorodny materiał badawczy nie został w pełni „wyeksploatowany” badawczo i analitycznie.

Monografia skierowana jest do szerokiego kręgu odbiorców, autorki piszą bowiem: „w rozdziałach 3-6 prezentujemy wyniki tak przeprowadzonej analizy, unikając nadmiernego używania technicznych wyrażeń analitycznych, mamy bowiem nadzieję, że książka ta posłuży nie tylko naukowcom, lecz także osobom zainteresowanym obrazem Poznania i jego historii w oczach mieszkańców, który opisałyśmy na podstawie naszych badań” (str. 75).

Każdy ze wspomnianych wyżej rozdziałów analitycznych rozpoczyna się od rysu historycznego danego cmentarza. Autorki ukazują analizowane cmentarze na tle przemian społeczno-politycznych, m. in. ich uwikłanie w konflikty pamięci (np. cmentarz upamiętniający żołnierzy Armii Czerwonej), (wokół)cmentarne praktyki pamięci (np. działania kibiców Lecha Poznań na rzecz rewitalizacji grobów powstańców wielkopolskich, działania edukacyjne i in) oraz praktyki niepamięci (np. przebudowanie synagogi na pływalnię) i in. Interesujące są w pracy wskazane niejako „po drodze” praktyki upamiętniania i zapominania: rewitalizacja, rewaloryzacja, resakralizacja, rekonstrukcja i in.

Recenzowana monografia jest cenna z wielu powodów, przede wszystkim stanowi jedną z pierwszych prac, w której podjęto próbę zaaplikowania zróżnicowanych metod badawczych (ilościowych i jakościowych), uprawianych na gruncie językoznawstwa i etnologii, do badań pamięci zbiorowej. Autorki podejmują w niej wiele wątków, które – i to podstawowa słabość tego wydawnictwa – są zagubione w zaproponowanej przez M. Fabiszak i A. W. Brzezińską strukturze. Wydaje się bowiem, że autorki bardziej skupiają się na tychże metodach badawczych niż na procesach pamięci i niepamięci zbiorowej. W zasadzie trudno jest odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, o czym jest ta monografia? O miejscach pamięci? Częściowo – głównie we fragmentach historycznych. O nosicielach pamięci? Częściowo – wtedy gdy przywoływane są fragmenty wypowiedzi i wycinków prasowych. O praktykach pamięci? Także częściowo i jakby mimochodem, wtedy gdy autorki relacjonują podejście mieszkańców Poznania do współczesnych praktyk podejmowanych w odniesieniu do analizowanych cmentarzy. Wydaje się, że głównym tematem, chociaż nie werbalizowanym przez autorki, są konflikty dyskursów o pamięci – oficjalnego i nieoficjalnego, historycznego i współczesnego, ale ten wątek też nie został rozwinięty w sposób wyczerpujący.

Jeśli tekst – zgodnie z jego etymologią (łac. *textus* – ‘splot, powiązanie, związek’ oraz *textūra* – ‘tkanina’) – potraktować metaforycznie jako tkaninę, to można powiedzieć, że monografia Małgorzaty Fabiszak i Anny Weroniki Brzezińskiej stanowi wielobarwną, wielowątkową tkaninę (rodzaj patchworku), w której widać, który jej fragment pochodzi z ręki której badaczki. Nie jest to zarzut pod adresem autorek, raczej bolączka wielu tzw. interdyscyplinarnych projektów badawczych, które stają się właściwie mozaiką różnych podejść, punktów widzenia i metod badawczych. Mimo to, jak zauważył Piotr Filipkowski, „pamięć wypowiada się na wiele sposobów, to i chyba i badać ją warto – a może i trzeba – na rozmaite sposoby” (Filipkowski 2014: 24). Jednym z możliwych jest ten zaproponowany przez Małgorzatę Fabiszak i Annę Weronikę Brzezińską. Mimo nasuwających się wątpliwości i zastrzeżeń, praca stanowi bardzo dobry punkt wyjścia do stawiania pytań o perspektywy interdyscyplinarnych badań pamięci zbiorowej.

Bibliografia

- Augé Marc, 2001, *Formy zapomnienia*, Turczyn A. (tłum.), Kraków.
- Bednarek Stefan, 2012, *Mnemotopika polska*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t. 6: *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, red. Jan Adamowski, Marta Wójcicka Lublin, s. 33-46.
- Chlebda Wojciech, 2007, *Tezy o niepamięci*, „Prace Filologiczne” LIII, s. 71–78.
- Chlebda Wojciech, 2011, *Szkice do językowego obrazu pamięci. Pamięć jako wartość*, „Etnolingwistyka”, t. 23, red. Jerzy Bartmiński, Lublin, s. 83–98.
- Chlebda Wojciech, 2012, *Pamięć ujętywiona*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t. 6: *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, red. Jan Adamowski, Marta Wójcicka, Lublin, s. 109–119.
- Czachur Waldemar, 2016, *Dlaczego pamięć społeczna może być obiektem badań lingwistycznych?* [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, tom 2, red. Joanna Godlewicz-Adamiec, Piotr Kociumbas, Ewelina Michta, Warszawa, s. 252-260.
- Czachur Waldemar, 2017, *Pamięć zbiorowa a formuły językowe. O gramatyce niemieckiego dyskursu pamięci o II wojnie światowej*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t. 11: *Tożsamości w procesach społeczno-kulturowych*, red. Małgorzata Dziekanowska, Marta Wójcicka, Lublin, s. 53-67.
- Czapliński Przemysław, 2014, *Nie-miejsca*, [hasło w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Robert Traba, Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa.
- Czeluścińska Beata, 2014, *Miejsca pamięci narodowej w Polsce: bezpieczeństwo i ochrona*, Siedlce.
- Filipkowski Piotr, 2014, *Raz jeszcze – nieco inaczej – o najnowszych polskich badaniach nad pamięcią (zbiorową)*, „Kultura i Społeczeństwo”, tom LVIII, nr 3, s. 3-27.
- Kajfosz Jan, 2012, *O kognitywnych i społecznych uwarunkowaniach pamięci*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t. 6: *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, red. Jan Adamowski, Marta Wójcicka, Lublin, s. 21–31.
- Kajfosz Jan, 2015, *Obraz przeszłości w percepcji magiczno-mitycznej, czyli pamięć w działaniu*, „Politeja”, nr 35, s. 27-40.
- Łozowski Przemysław, 2012, *Co pamięta język: krzyk jednostki czy echo zbiorowości*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t. 6, *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, red. Jan Adamowski, Marta Wójcicka, Lublin, s. 121–127.
- Pajdzińska Anna, 2004, *Niepamięć – córka niedbalstwa?*, [w:] *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną*, red. Jarosław Liberek, Poznań, s. 229–236.

- Pajdzińska Anna, 2007, *Pamięć jako wartość*, [w:] *Człowiek wobec wyzwań współczesności. Upadek wartości czy walka o wartość?*, red. Jan Mazur, Agata Małycka, Katarzyna Sobstyl, Lublin, s. 253–261.
- Pajdzińska Anna, 2012, *Polszczyzna o pamięci*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t. 6, *Pamięć jako kategoria rzeczywistości kulturowej*, red. Jan Adamowski, Marta Wójcicka, Lublin, s. 97–108.
- Polskie miejsca pamięci: dzieje toposu wolności*, red. Stefan Bednarek, Bartosz Korzeniewski, Warszawa 2014.
- Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. Robert Traba i Hans Henning Hahn, t. 1 i 2. *Wspólne/Oddzielne*, Warszawa 2015; t. 3. *Paralele*, Warszawa 2012; t. 4. *Refleksje metodologiczne*, Warszawa 2013.
- Wójcicka Marta, 2014, *Pamięć zbiorowa a tekst ustny*, Lublin: Wyd. UMCS.
- Wójcicka Marta, 2015, *Wartości a pamięć zbiorowa*, [w:] *Tradycja dla współczesności*, t.8: *Wartości w języku i kulturze*, red. Jan Adamowski, Marta Wójcicka, Lublin 2015, s. 65-72.

Rainer Mausfeld: Indoktrynacja neoliberalna

Wywiad pisarza i publicysty Jensa Wernicke z emerytowanym prof. psychologii Rainerem Mausfeldem z Uniwersytetu w Kilonii¹ w Niemczech. [Prof. Mausfeld zasłynął w niemieckojęzycznych social media za sprawą dwóch słynnych wykładów \(*Warum schweigen die Lämmer – Dlaczego cielęta milczą* oraz *Die Angst der Machteliten vor dem Volk – Strach elit władzy przed narodem*\) z których każdy zyskał ok. 1 mln wyświetleń. Oba wykłady dostępne są na YouTube. Prof. Mausfeld porusza w nich kwestie neoliberalizmu i propagandy neoliberalnej, sterowania poglądami i demokracją, a także toczonych po 1945 r. przez kraje Zachodu wojen na świecie.](#)

Tłum.: Barbara Rowińska-Januszewska

[Neoliberalizm jako ideologia społeczna jest fenomenem. Nie tylko udowadnia biednym i słabym, że sami są winni swego marnego losu. To także dzięki niemu prawdziwy wymiar społecznej biedy rzadko przedostaje się do opinii publicznej, system opieki zdrowotnej pomimo wyższych nakładów staje się coraz mniej humanitarny, podupada pomoc socjalna, za pomocą fundacji w kraju szaleje prawdziwy „boom refeudalizacji”, a inwestorzy przymierzają się już nawet do prywatyzacji systemu kształcenia. O tym, jak za pomocą odpowiednich psychotechnik wprowadza się ludzi w błąd, by uniknąć oporu i buntu przeciwko tej nieludzkiej ideologii, rozmawia Jens Wernicke z prof. Rainerem Mausfeldem.](#)

Jens Wernicke: **Panie Mausfeld, jako badacz percepcji i procesów kognitywnych zyskał Pan ostatnio pewien rodzaj nieoczekiwanej sławy, gdy Pański wykład *Dlaczego cielęta milczą* (*Warum schweigen die Lämmer*)² na YouTube nagle spotkał się z nieoczekiwanym zainteresowaniem. Obejrzało go już ok. 1 mln widzów (liczba zaktualizowana przez tłumacza) i wciąż jest oglądany. Jak tłumaczy Pan sobie to ogromne zainteresowanie?**

Prof. Rainer Mausfeld: Reakcje bardzo mnie zaskoczyły. Ponieważ wykład ma suchą formę, chwilami nawet akademicką. Jeśli chodzi o treść, próbuję jedynie kilka

¹Rozmowa pochodzi z: Jens Wernicke: *Rainer Mausfeld. Die neoliberale Indoktrination* (rozmowa). Red. Jens Berger, <http://www.nachdenkenseiten.de/?p=30286> (22.01.2016). Przedruk: *Free21*, 10.02.2016, pdf, s. 1-8 <http://www.free21.org/die-neoliberale-indoktrination/> [22.09.2018].

²*Rainer Mausfeld: „Warum schweigen die Lämmer?“ - Techniken des Meinungs- und Empörungsmanagements*, youtube. Wykład Mausfelda dostępny jest także pod innymi tytułami. Na YouTube można też zobaczyć ciekawy wywiad Kena Jebsena z prof. Mausfeldem z dn. 5.08.2016: *KenFM im Gespräch mit: Prof. Rainer Mausfeld*.

faktów uporządkować i pokazać z pewnej wewnętrznej duchowej perspektywy. Być może odbierane to jest jako pomocne, bo w zalewie fragmentarycznych informacji, z jakim jesteśmy konfrontowani na płaszczyźnie społeczno-politycznej, mniej lub bardziej giną związki przyczynowo-skutkowe, co utrudnia lub nawet uniemożliwia nam wyrobienie sobie własnego zdania.

Jens Wernicke: Jak doszło do tego wykładu?

Rainer Mausfeld: Wykład, w którym podejmuję tematy także z moich zajęć na studiach psychologicznych, przeznaczony był dla niewielkiego kręgu studentów i przyjaciół. Tematycznie wykład nie należy do mojego normalnego spektrum zainteresowań, jako że zajmuję się badaniem procesów postrzegania i kognicji. Wspólne elementy z mojego zakresu pracy i społeczno-politycznego tematu wykładu polegają mniej na tematycznej niż na płaszczyźnie myślowo-metodologicznej.

W moich badaniach jak i w badaniu zjawisk społeczno-politycznych możemy zachować nieco autonomii wobec badanego zjawiska jedynie wtedy, gdy najpierw zapytamy, jakie stoją za nim ideowe i historyczno-społeczne przesłanki i jakie jeszcze niewidzialne czynniki lub uprzedzenia kryją się w samym sformułowaniu tematu lub pytania.

Do takiego „kwestionowania” jesteśmy zdolni z natury, trzeba się tylko zdecydować, czy chcemy z tej zdolności skorzystać – taka była przecież idea przewodnia Oświecenia. Często jest to dość żmudne i wymaga wprawy, ale potem cieszymy się, gdy uda nam się lepiej zrozumieć sens i przyczyny danej sprawy.

Jens Wernicke: **A ćwiczenia wymagają z kolei czasu, przez co zrozumiałe staje się, dlaczego w kwestii zbadania zdolności, kłamstw i manipulacji, istnieją wielkie społeczne rozbieżności...**

Rainer Mausfeld: **Właśnie. W tej kwestii naukowcy** mają specjalne społeczne zobowiązanie. Znają się na zdobywaniu informacji i potrafią się z nimi obchodzić. Potrafią swoją wiedzę przekazywać w mowie i piśmie. I są też, a raczej powinni – bo wynika to z etosu zawodowego – być oddani prawdzie. Z tego wynika też społeczna odpowiedzialność, aby się nie bać i w razie potrzeby zmierzyć się także z władzą i służącym jej ideologiami.

Rzeczywistość wygląda niestety inaczej. Ma to związek nie tylko z uniwersytetami, ale także mechanizmami kariery. Zrozumiałe jest, że właśnie w życiu społeczno-politycznym wypowiedzenie prawdy i nasza naturalna ciekawość i radość z autonomii nie zawsze spotyka się z zachwytem. Kiedy bowiem lepiej zrozumiemy pewne sprawy,

może się zdarzyć, że zacniemy stawiać pytania, które mogą zagrozić statusowi danego establiszmentu.

Dlatego w każdym społeczeństwie i w każdej dziedzinie życia społecznego establiszment zainteresowany jest tym, by instytucje kształcące lub media miały ograniczone możliwości poznania związków przyczynowo-skutkowych. Fragmentowanie – czy to poprzez wiedzę przekazywaną w procesie kształcenia obywateli, poprzez zorientowane na PISA kształcenie szkolne³, poprzez nakierowane na zdobywanie „kompetencji” studia czy poprzez media – nie jest zatem przypadkiem, lecz celowym procesem, rodzajem instrumentu władzy.

Jens Wernicke: Czy Reforma Bolońska na uczelniach pogłębiła ten problem? Przed kilku laty na łamach *NachDenkSeiten* (czasopismo internetowe w Niemczech – przyp. tłumacza) argumentowałem, że obecne reformy należy zapewne rozumieć jako instrumenty władzy względnie ustalenie nowych mechanizmów władzy w systemie kształcenia...

Rainer Mausfeld: Rzeczywiście tak jest i to w zakresie i stopniu nieznanym dotychczas w historii nauczania i edukacji. Wskutek „neoliberalnej rewolucji” od góry również cały system edukacji podporządkowano kategoriom ekonomicznym. Zadanie Uniwersytetu polega teraz na produkowaniu konformistycznego „kapitału ludzkiego”.

W związku z tym zadanie studentów polega na tym, by optymalizować swoje „kompetencje” i aby być elastycznie użytecznym na rynku pracy. Taką postawę podległości wobec rynku nazywa się potem „samorealizacją”. Takie zniekształcenie idei rozwoju własnych zdolności i skłonności prowadzi z konieczności do duchowej i psychicznej fragmentacji studiujących i wielkich lęków o przyszłość. Jedno i drugie z wiadomych powodów ogranicza możliwość kwestionowania rzeczywistości i prowadzi do odpolitycznienia, ba, nawet politycznego letargu...

Jens Wernicke: Uczucie politycznej bezsilności, połączone często z ukrytym zwątpieniem czy nawet złością jest – jak się wydaje – nie tylko szeroko rozpowszechnione wśród studentów, lecz niemalże w każdym środowisku...

Rainer Mausfeld: Tak, i nie ma w tym nic dziwnego. Ponieważ system edukacji jest tylko jednym aspektem daleko i głęboko sięgających obecnych systemów indoktrynacji. Ponieważ są one dosłownie nieludzkie, tj. służą celom sprzecznym z naturą naszego ducha i naturą ludzką, wiążą się często z gwałtownymi kosztami psychicznymi.

³ Chodzi o to, by dobrze wypadać w testach PISA.

Te systemy indoktrynacji można określić jako neoliberalne systemy indoktrynacji. Celem neoliberalizmu jest niejako wyprodukowanie konsumenta, który w zatomizowanym społeczeństwie może odnaleźć swoją społeczną tożsamość już tylko jako konsument. Zniekształcone pojęcie wolności w neoliberalizmie oznacza „wolność” danej jednostki do podporządkowania się siłom „wolnego rynku”, ma ona być nadto „wolna” od wszelkich społecznych i socjalnych więzów, a tym samym społecznie i socjalnie „wykorzeniona”. Jeśli nie powiedzie się jej na „rynku”, nie może za to obwiniać uwarunkowań społecznych, lecz musi uznać, że zawiodła jako jednostka. Taką postawę może jednak przyjąć jedynie za cenę psychicznych deformacji, w szczególności socjalnych lęków i depresji. Poprzez odpowiednie systemy indoktrynacji można ludzi zmusić do milczenia i w dużym stopniu pozbawić ich „zdrowej” zdolności obrony przeciwko chorym uwarunkowaniom.

Jens Wernicke: Jak powiedział swego czasu Bert Brecht: „Jest wiele rodzajów zabijania. Można komuś wsadzić nóż w brzuch, innemu zabrać chleb, nie wyleczyć z choroby, umieścić w złym mieszkaniu, innego poprzez pracę zamęczyć na śmierć, wysłać na wojnę itd. Tylko niewiele z tego jest w naszym państwie zabronione”...

Rainer Mausfeld: Nie tylko to. Można na człowieka wpływać na różne sposoby, zastraszać, manipulować i sprawiać, że podporządkuje się wpływom, które szkodzą jego witalnym interesom. Tylko, że to nie pozostaje bez skutków.

Wykazano już wcześniej, że kapitalizm przynosi ze sobą szczególnie wysoki stopień zaburzeń psychicznych. Obecnie pokazali to raz jeszcze Richard Wilkinson i Kate Pickett w swojej książce *Duch Równości. Tam gdzie Panuje Równość, nawet bogatszym żyje się lepiej* (*The Spirit Level: Why Greater Equality Makes Societies Stronger*, tytuł niem. *Równość to szczęście*) na podstawie wielu dokładnych badań.

Społecznie uwarunkowane zaburzenia neoliberalizm złośliwie używa przeciwko jednostce, która poddana jest przymusowi, aby poprzez odpowiednie poczynania właściwie się „ukształtować” i dopasować do zewnętrznych oczekiwań. Dotyczy to każdego rodzaju zachowania, które nie pasuje do pożądanego roli konsumenta.

Dlatego wraz z rosnącym wpływem neoliberalnego myślenia mamy też do czynienia z tendencją do sięgania po instrumenty dyscyplinujące, np. z tendencją „państwa terapeutycznego” i wzrostem prywatnego przemysłu więziennego. Wśród wszystkich krajów świata w USA procentowo najwięcej obywateli siedzi w więzieniu. Obywatele USA stanowią 4,4 procent ludności świata i aż 22 procent wszystkich więźniów na świecie⁴.

⁴ Według informacji Polskiego Radia z dn. 3.11.2015 w więzieniach w USA przebywa 2,2 mln osób. <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1539644,Rekordowa-liczba-wiezniow-w-USA-Apel-Baracka->

Ponieważ neoliberalizm tylko w takim stopniu może być skuteczny, w jakim uda mu się, oddalić ludzi od ich własnych interesów i socjalnej przynależności, potrzebuje odpowiednich instrumentów dyscyplinujących, aby kontrolować psychiczne i socjalne następstwa takiego wyobcowania.

Jens Wernicke: Porozmawiajmy krótko o kategoriach Pańskiej i naszej krytyki. Co dokładnie ma Pan na myśli pod pojęciem „neoliberalizm”? Co to pojęcie dla Pana mówi, co opisuje?

Rainer Mausfeld: Neoliberalne myślenie pochodzi z wielu heterogenicznych źródeł. Jednak jako jednolita koncepcja ekonomiczno-społeczna „neoliberalizm” nie istnieje. Istnieje jednak neoliberalizm politycznie zorganizowany i bardzo skuteczny, czyli neoliberalizm *realnie istniejący*.

Jego ideologiczna koncepcja daje się łatwo scharakteryzować jako to, co rozpowszechniane jest przez elity w mediach i ekonomiczne wydziały – wspierane przez propagandowe think tanki jak Fundacja Bertelsmanna, Inicjatywa Nowa Socjalna Gospodarka Rynkowa, Instytut Gospodarki Niemieckiej i inne. Słowa-kody są wystarczająco znane: typowymi przykładami neoliberalnej „nowomowy” są: „liberalizacja”, „przeprowadzanie dalszych reform”, „zredukować biurokrację”, czy „cięcia oszczędnościowe”.

Ideologii tej próbuje się nadać charakter naukowy poprzez odpowiednie „teorie ekonomiczne”, które oferowane są w salach wykładowych na wydziałach ekonomicznych. Teorie te polegają jednak na teoretycznych absurdach, na wytworach intelektualnej fantazji podporządkowanej potrzebie deregulacji. Mianowicie fantazji o samoregulującym się „wolnym rynku”, na którym działa fikcyjne stworzenie *Homo oeconomicus* – to znaczy racjonalny i zorientowany na maksymalizację zysku człowiek, który dysponuje wiedzą na temat wszelkich możliwych do pomyślenia opcji decyzyjnych i jednocześnie może przewidzieć konsekwencje swojego działania.

Ponieważ fundamentalna niestosowność takiej koncepcji ludzkiego ducha jest natychmiast rozpoznawalna dla każdego, którego spojrzenie nie jest ideologicznie skażone, przedstawia się tę koncepcję jako wyidealizowany model matematyczny. Ma to tę zaletę, że wszelkie rozbieżności wobec rzeczywistości załatwiane są zgrabnie scholastycznymi teoriami i tworamami myślowymi.

Jako teoria ekonomiczna neoliberalizm wykazuje tak wiele wewnętrznych sprzeczności i niekonsekwencji, że już dawno powinien upaść – jest on rodzajem intelektualnej patologii. Wielokrotnie wykazywali to eksperci ekonomiczni. Ostatnio

Obamy [22.09.2018]. Stopień penalizacji jest w USA ok. 8-10 razy wyższy niż w innych krajach zach. Więzienia w USA są prywatne.

Philip Mirowski – w swojej książce *Untote leben länger: Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist* (*Niemartwi żyją dłużej: dlaczego neoliberalizm po kryzysie jest jeszcze silniejszy*) i Wendy Brown w *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*⁵ – zrekapitulowali to raz jeszcze i pokazali z różnych perspektyw. Ale i tu efekt będzie zapewne zerowy, ponieważ neoliberalizm jest całkowicie odporny na argumenty, wystarczy mu, że jest politycznie bardzo skuteczny.

Jens Wernicke: Zatem nauka, przynajmniej w tej dziedzinie, przejęła widocznie rolę, którą wcześniej spełniał kościół: nauka jako zamiennik religii. W służbie panującej akurat władzy i jej ideologicznej legitymizacji... Czy może Pan podać przykłady takich sprzeczności? Co ma Pan dokładnie na myśli?

Rainer Mausfeld: Cóż, fundamentalną sprzecznością, przynajmniej w realnie istniejącym neoliberalizmie, jest ta pomiędzy neoliberalną retoryką tak bardzo zachwalanego „wolnego rynku” a faktem, że neoliberalizm niczego bardziej się nie boi, jak rzeczywiście wolnego rynku. Rzeczywiście wolny rynek jest dla słabych ekonomicznie, czy to osób czy państw, podczas gdy ekonomicznie silni, w szczególności wielkie koncerny, podlegają szczególnej ochronie poprzez państwowe interwencje. Neoliberalizm potrzebuje zatem dla swoich *właściwych* celów, mianowicie przetasowań i ciągłej akumulacji, silnego państwa, które „rynkową wolność” reguluje po jego myśli.

Przykładem negatywnych skutków są dotacje dla rolnictwa. USA i UE subwencjonują swoje rolnictwo sumą 1 miliarda dolarów dziennie. Gdyby bogate państwa zredukowały swoje interweniowanie w „wolny rynek”, kraje rozwijające się mogłyby zwiększyć eksport produktów rolniczych o ponad 20 procent, a dochód ludności rolniczej wzrósłby o ok. 60 miliardów dolarów rocznie – to suma większa od całej pomocy UE dla rozwoju biedniejszych krajów. Do tego dochodzą ograniczenia we wwozie i inne przeszkody, którymi UE i USA chronią swe rynki przed importem z krajów rozwijających się. Jednocześnie biednym nacjom odbiera się prawo samodzielnego kształtowania swojej gospodarki. Biedne kraje muszą poddać się „dyscyplinie rynkowej” i otworzyć swe rynki międzynarodowym koncernom, które stanowią dla nich rezerwuariat taniej siły roboczej i bogactw naturalnych, kraje bogate uprawiają protekcjonizm. Tak wygląda rzeczywistość „wolnego rynku”.

W tradycji neoliberalnego myślenia są też jednak warianty, które ideę wolnego rynku *naprawdę* traktują poważnie i odrzucają wszelką formę interwencji państwowej, jak np. Murray Rothbard, a także podążający za nim Walter Block i Hans-Hermann

⁵ Tytuł niem. *Die schleichende Revolution: Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört - Powolna rewolucja: jak neoliberalizm niszczy demokrację.*

Hoppe. Według tych skrajnych neoliberalnych myślicieli także dzieci stanowią rodzaj własności i mogą zatem być sprzedawane na wolnym rynku; wskutek tego państwo nie może zobowiązać rodziców do zapewnienia dziecku pożywienia.

Takie systemy myślowe mogą – abstrahując od dowolności i absurdalności ich założeń – jako intelektualne ćwiczenie wykazywać pewną wewnętrzną niekonsekwencję. Są one o tyle pouczające, że doprowadzają ideę – nie ograniczoną moralnymi „zahamowaniami” – radykalnie wolnego rynku logicznie i konsekwentnie do niehumanitarnego poziomu. Nawet bogaci nie chcieliby żyć w takiej chorej utopii społecznej.

Krótko mówiąc, realnie istniejący neoliberalizm właściwie od dawna jest intelektualnym bankrutem. Pomimo to jest on – jako „domowa filozofia” bogaczy i wielkich koncernów - politycznie nadzwyczaj skuteczny.

Istnieją krytycy neoliberalizmu jak Jamie Peck, którzy są zdania, że neoliberalizm już dawno utracił mózg, a jego członki tylko automatycznie poruszają się nad globem ziemskim. Z konieczności musi on przyjmować coraz bardziej autokratyczny charakter.

W międzyczasie na polu globalnego neoliberalnego eksperymentu są bogate dane, które pokazują, że neoliberalizm nie tylko nie osiąga deklarowanych celów – jak np. stymulowanie rozwoju i podwyższanie ogólnego dobrobytu. Szczególnie w tzw. Trzecim Świecie, i coraz bardziej w Europie, jego skutki stają się widoczne. Szwajcar Jean Ziegler, były specjalny delegat ONZ w kwestii Prawa do Żywności, stwierdza na ten temat: „Niemiecki faszyzm potrzebował 6 lat, aby zabić 56 mln. ludzi – gospodarka neoliberalna poradzi sobie z tym w ciągu roku”.

Neoliberalizm powoduje na całym świecie jedną katastrofę za drugą. Z każdej katastrofy wychodzi jednak paradoksalnie wzmocniony i nawet zalecany jest jako „terapia”. Widocznie neoliberalizm nie tylko kryzysy powoduje, ale się też niejako nimi żywi i zbija jeszcze kapitał na swoich wewnętrznych sprzecznościach i niekonsekwencjach. Prowadzi to do pytania, jakie są właściwe cele kryzysów.

Jens Wernicke: Przychodzi mi na myśl David Harvey, którego wspaniała książka *A Brief History of Neoliberalism (Mała historia neoliberalizmu)* ma następujący cytat na okładce: „Już od dłuższego czasu także znani ekonomiści jak Joseph Stiglitz, były główny ekonomista Banku Światowego, krytykują rosnące nierówności jako niepożądane skutki uboczne neoliberalizmu. Błąd, mówi David Harvey: Dlaczego tym ludziom ‘nigdy nie przyjdzie na myśl, że socjalne nierówności od samego początku były celem całego przedsięwzięcia’. Neoliberalny przełom wprowadzono w latach 70-tych jedynie po to, by przywrócić władzę klasową społecznej elity, która obawiała się ograniczenia przywilejów”...

Rainer Mausfeld: To jest właśnie decydujący punkt. Tylko jeśli to sobie uświadomimy, możemy zrozumieć polityczną skuteczność tej intelektualnie skończonej ideologii. W rzeczywistości celem neoliberalizmu nie są „wolne rynki”. Jego celem są raczej radykalne przetasowania (materialne) z dołu w górę, przesunięcie majątku publicznego w ręce prywatne i z południa planety na północ.

Aby to osiągnąć, ekonomicznie słabi, osoby indywidualne czy też państwa, muszą bez jakiegokolwiek ochrony poddać się siłom wolnego rynku. Jednocześnie ekonomicznie bogaci otrzymują od silnego państwa odpowiednie warunki do pomnażania kapitału. Neoliberalizm, który zawsze jest gotów wyśmiać interwencje państwowe w gospodarce jako socjalistyczne, jest w rzeczywistości rodzajem neoliberalnego socjalizmu, mianowicie socjalizmu dla bogaczy, których to za pomocą regulacji państwowych chroni przed siłami rynkowymi.

Neoliberalizm jest rewolucją bogaczy przeciwko biednym. Ponieważ biedni tworzą większość, taka rewolucja szczególnie w demokracjach obarczona jest ryzykiem. Zatem bardzo przydatna jest atomizacja społeczeństwa, fragmentowanie i partykularyzowanie wszystkich ruchów społecznych i jednocześnie jako beneficjent przetasowań rozwijanie nowej świadomości klasowej.

Dokładnie to doskonale się udało w ostatnich latach. Wypowiedź Warrena Buffeta na ten temat z r. 2006 – „Panuje wojna klasowa, słusznie, ale to moja klasa, klasa bogatych prowadzi tę wojnę i my ją wygrywamy”. (...) Pieśnią wojenną w tej wojnie klasowej jest legenda o błogosławieństwach „wolnego rynku”, dla której realizacji wszelkie interwencje państwa mają być ograniczone. Neoliberalizm oczywiście zaprzeczy, że jest wojną bogaczy przeciwko biednym: i słusznie mógłby przy tym wskazać, że całkiem bezstronnie bogactwo i bieda wspierane są w równym stopniu.

Globalnie już 500 największych koncernów kontroluje ponad 50 procent światowego PKB. 85 najbogatszych ludzi świata posiada – jak niedawno podała organizacja Oxfam – więcej, niż biedniejsze 50 procent światowej populacji, czyli niż 3,6 miliarda ludzi. Już wkrótce 1 procent najbogatszych będzie posiadać ponad połowę światowego majątku. To jest właśnie – jak głosi neoliberalna legenda – przez nikogo nie zamierzony rezultat racjonalnych, naturalnych praw „wolnego rynku”.

Kto to krytykuje, dowodzi tylko całkowitego niezrozumienia tego, czym są naturalne prawa. Bo oczywiście nie ma wobec nich żadnej alternatywy. Neoliberalizm jest – obok europejskiego kolonializmu – największym globalnym projektem przetasowania dóbr (redystrybucji – Umverteilung) w historii. Nie dziwi więc fakt, że potrzebne są znaczące wysiłki w celu indoktrynacji i dyscyplinowania, aby ludność wbrew własnym rzeczywistym doświadczeniom i wbrew własnym interesom tę pieśń wojenną przyjęła, a nawet razem zaintonowała.

Jens Wernicke: Proszę, niech Pan to trochę rozwinie. O jakich „mechanizmach indoktrynacji” mówimy? Co ma Pan na myśli?

Rainer Mausfeld: Cóż, w demokracji ważne jest, by właściwy cel przetasowania z dołu w górę dzięki odpowiedniej indoktrynacji pozostał dla ludności zakryty i niewidoczny. Podobnie jest w przypadku interesów hegemonialnych i imperialnych, które dla ludności dzięki retoryce „humanitarnych interwencji” lub „wspierania „demokracji” są ukryte.

W demokracjach neoliberalizm politycznie nie mógłby przetrwać, gdyby nie udało mu się zawładnąć głowami ludzi, uformować po swojej myśli opinię publiczną i ją kontrolować. Możliwe to jest jedynie na bazie systemów indoktrynacji, które są psychologicznie wyrafinowane i przenikają wszystkie sfery naszego życia.

Podstaw takich systemów indoktrynacji dostarczają konformistyczni intelektualiści, którzy służą raczej interesom najpotężniejszych, niż prawdzie i którzy są za to w odpowiedni sposób wspierani i nagradzani. Fundacje, „farmy myśli” czy think tanki i organizacje pozarządowe spełniają przy tym bardzo ważną rolę. Fundacje i organizacje pozarządowe mają w neoliberalizmie centralne znaczenie, ponieważ za ich pomocą elity w korzystny pod względem podatkowym sposób mogą prywatne bogactwo zamienić na władzę polityczną, którą potem wygładzają nadając jej pozory dobra ogólnego i filantropii.

Jens Wernicke: Jak to się odbywa, jakie konkretne „mechanizmy” istnieją? Jak się nami manipuluje?

Rainer Mausfeld: Jest rzeczywiście trudno wyobrazić sobie nawet skalę i zakres tych systemów indoktrynacji. Systemy indoktrynacji, które rozwinął neoliberalizm, należą do najbardziej wyrafinowanych i skutecznych, jakie kiedykolwiek zastosowano w politycznej ideologii. W międzyczasie są już tak głęboko zakorzenione we wszystkich sferach życia społecznego i prywatnego, że prawie ich nie dostrzegamy. Jest to całkowicie nowy styl życia i światopogląd wypracowany w zasadzie przez elity USA i rozpowszechniany przez programy kulturalne i przemysł rozrywkowy jako coś oczywistego. Klasyczna propaganda XX wieku, która była skuteczna, w porównaniu z neoliberalnymi systemami indoktrynacji wydaje się skromna i wręcz naiwna.

Przy tym neoliberalizm posługuje się całym arsenałem metod i strategii, które w zakresie społecznych technik manipulacji rozwinięto już w klasycznym kapitalizmie. Np. możliwość wytworzenia fałszywej identyfikacji, konsumpcjonizm czy manipulacja przekonaniami poprzez media. Jednakże techniki te stały się bardzo subtelne i jako techniki manipulacji są prawie nie do rozpoznania. Są one głęboko zakorzenione we

wszelkich mechanizmach kształtowania opinii publicznej – nie tylko w polityce, mediach czy fundacjach politycznych, lecz aż po sfery wychowania i kultury. Dobra propaganda, co było już jasne dla pionierów propagandy, nie może być jako takowa rozpoznawalna i niejako *musi* wywoływać wrażenie oczywistości czy być wyrazem zdrowego rozsądku.

Jens Wernicke: Czy może Pan podać przykłady takiej subtelnej indoktrynacji?

Rainer Mausfeld: To prowadzioby w zbyt techniczne rejony psychologii. Niezależnie od konkretnych przykładów zasadniczo ważne jest, aby sobie uświadomić, że nasz duch dysponuje całą gamą poznawczych, emocjonalnych i socjalnych funkcji, które można wykorzystać przy sterowaniu opinią, uczuciami czy sposobem zachowania. W kontekście manipulacji można je traktować jako słabe punkty, które niejako są „tylnymi drzwiami” do naszego wnętrza, którymi – tak, że tego nie zauważymy – można kierować naszą uwagą, wpływać na nasze myślenie i odczuwanie, wywołać oburzenie lub skłonić do milczenia.

Techniki manipulacji siedzą niczym pasożyt w słabych punktach naszego wnętrza. Są przy tym tak skonstruowane, że omijają naszą świadomość, czyli że praktycznie są przez nas nie dostrzegane i trudno się przed nimi bronić.

Wszystko to znane jest w nauce a także wśród panujących elit, jednak opinia publiczna o tym nie wie. Ta opłakana w skutkach asymetria wiedzy o słabych punktach naszego wnętrza, które umożliwiają manipulacje, powinna być pilnie usunięta. Mamy szansę bronić się przed manipulacjami tylko wtedy, gdy uświadomimy sobie, które z naszych słabych punktów owe manipulacje atakują.

Jens Wernicke: Może nawet za bardzo zagłębiamy się w szczegóły... Ale czy mógłby Pan podać konkretny przykład takiego słabego punktu dla manipulacji (...)?

Rainer Mausfeld: W ostatnich latach elity polityczne szczególnie troszczyły się o wykorzystanie odpowiednich psychologicznych odkryć i zdobyczy dla swoich politycznych celów, szczególnie poprzez rozwijanie „łagodnych” technik, którymi można ludzi niejako „popchnąć” w odpowiednim kierunku.

Spróbuję dać konkretny przykład – chodzi o naszą naturalną skłonność do zniekształcania naszej opinii na temat danej społecznej sytuacji. Zniekształcenia te nazywane są w literaturze naukowej jako „status quo bias” (przywiązanie do status quo). Są one przez psychologię dobrze zbadane i mają duże znaczenie społeczne, można nimi sterować i manipulować. Odnoszą się do naszej naturalnej skłonności uznawania stanu społeczeństwa, w którym żyjemy, za dobry, sprawiedliwy, moralny, godny pożądanego itd.

Skłaniamy się ku temu, by społeczne status quo przedkładać ponad wszelkie alternatywy, nawet wówczas, gdy są one obiektywnie lepsze. Z natury jesteśmy zwolennikami status quo. Nie dotyczy to oczywiście każdej osoby, ale jako tendencja jest to zjawisko stabilne, które da się udowodnić we wszystkich społeczeństwach. Taka psychiczna skłonność jest z reguły – o ile nie podlega manipulacjom z zewnątrz – jak najbardziej korzystna dla organizacji naszego wspólnego życia. Wiąże się ona – jak wykazało wiele badań psychologicznych – z dalszymi tendencjami, które także mają duże znaczenie społeczne. Przykładowo zawsze jesteśmy gotowi, umniejszać wady status quo i wymyślać historie, które pokażą je w lepszym świetle. Wiąże się z tym dalsza skłonność, by ofiary społecznego status quo obwiniać za zaistniałą sytuację. Jednocześnie raczej negatywnie oceniamy tych, którzy chcą zmienić status quo.

Jak silnie owa tendencja do obrony status quo jest wykształcona, zależy od wielu czynników poznawczych, emocjonalnych i socjalnych. Przykładowo wzrasta ona wskutek lęków oraz poczucia niepewności i zagrożenia. Wzrasta również wtedy, gdy od świadomej refleksji jesteśmy systematycznie odrywani – czy to wskutek braku czasu czy to przez natłok innych tematów – lub gdy z góry dane jest stereotypowe i łatwe uporządkowanie (interpretacja) panujących społecznych stosunków.

Tendencja ta wzrasta również, gdy jakąś sytuację odbieramy jako nieuniknioną. Wszystkimi tymi czynnikami dość łatwo można manipulować z zewnątrz w taki sposób, że nawet nie jesteśmy świadomi owej manipulacji. W związku z tym czynniki te są niczym skuteczną bramą, by wykorzystać skłonności społeczeństwa do trzymania się status quo i zmanipulować je w określonym kierunku.

Pod tym względem neoliberalizm oferuje korzystną dla własnych celów kombinację takich czynników: Pod względem poznawczym bazuje na skromnych terminach – „otwierać rynki”, „przeprowadzać reformy strukturalne”, „redukować biurokrację” etc. – a jednocześnie wykorzystuje niemal przytłaczające bogactwo możliwości, przez co ludzie dają się odwieść od głębszej refleksji o stosunkach społecznych.

Służy temu większość tematów w mediach. Emocjonalnie łączy się z wymuszonymi poprzez warunki życiowe brakiem czasu, stresem i lękami socjalnymi, jak również poczuciem nieuniknienia; ponieważ w jego metaforyce gwałtownych sił natury nie może oczywiście być alternatywy wobec „naturalnych praw” rynku. Determinanty te – jeśli zagłębić się w szczegóły pojedynczych zmiennych – można kształtować w sposób jeszcze bardziej subtelny i optymalizować efekty. Ponadto negatywne skutki społecznego status quo można pod względem poznawczym „uczynić niewidzialnymi”, tak że status quo ulegnie stabilizacji a potrzeba alternatywy zaniknie.

Jens Wernicke: A jaką rolę odgrywają media w kontekście tej indoktrynacji?

Rainer Mausfeld: Ze zrozumiałych względów centralną. Są one dosłownie medium indoktrynacji. I to także w całej rozciągłości i głębi zostało zbadane. Noam Chomsky poprzez opisywanie i analizę systemów indoktrynacji i roli mediów wykonał pionierską pracę. Media główne są znów personalnie jak i ideologicznie powiązane z think tankami, fundacjami i „ważnymi” politycznymi i ekonomicznymi kręgami, tak że neoliberalny system indoktrynacji stabilizuje się już sam z siebie.

Neoliberalna indoktrynacja ułatwiona jest przez to, że realnie istniejący neoliberalizm oferuje szczególnie radykalną możliwość redukcji kompleksowości. Jego mantrę można sobie ideologicznie szybko przyswoić. Jeżeli opanuje się neoliberalny żargon – „redukcja biurokracji”, „popieranie reform” etc. – niepotrzebna jest (...) jakaś szczególna znajomość ekonomii. Dlatego realnie istniejący neoliberalizm wydaje się tak atrakcyjny dziennikarzom i gremiom opiniotwórczym. Za pomocą neoliberalizmu i postawy oportunistycznej można niejako wyjść naprzeciw panującym i się im przysłużyć, a także w ten sposób symbolicznie uszczknąć kawałek władzy.

Ten oportunizm ma charakter wychodzącego naprzeciw, ponieważ wypełnia nie tylko konkretnie wyrażone oczekiwania panujących elit, lecz także sobie imaginuje, jakie jeszcze oczekiwania te elity mogłyby mieć. Stara się zatem wyczuć i sformułować to, co panujące elity raczej instynktownie czują niż myślą.

Jens Wernicke: Jeśli te mechanizmy indoktrynacji są tak skuteczne i dobrze zakotwiczone we wszystkich opiniotwórczych instytucjach, to właściwie otwarcie autorytarne struktury powinny być zbędne. Dlaczego zatem wciąż słychać ostrzeżenia, że neoliberalizm może stać się otwarcie autorytarną formą rządów?

Rainer Mausfeld: Ostrzeżenie to jest uzasadnione, ponieważ takie niebezpieczeństwo wyłania się niemal automatycznie z istoty i celów neoliberalizmu. Dopóki jednak może on osiągać swe cele w ramach struktur, które formalnie uchodzą za demokratyczne, czyli w ramach „rynkowo konformistycznej demokracji”, jest to korzystniejsze. A w tych ramach jest jeszcze wiele miejsca na rozwój ukrytych autorytarnych struktur.

Szczególnie skuteczne jest umocowanie prawne mechanizmów przetasowania (redystrybucji), które nastąpiło w niedemokratyczny sposób. Prawo jest od dawna skutecznym instrumentem, aby zubożyć społeczeństwo na krytykę społecznego bezprawia. Już europejski kolonializm poprzez swoje prawo kolonialne zalegalizował bazujące na ludobójstwie formy materialnego przetasowania.

Neoliberalizm – jeśli nie chce zrezygnować z pozorów demokracji – jest niejako na to skazany, aby mechanizmy przetasowania materialnego z dołu ku górze i z rąk

państwa w ręce prywatne na wszystkich poziomach – od Unii Europejskiej aż po gminy – były stopniowo legalizowane prawnie. Szczególnie stworzenie odpowiedniego międzynarodowego prawa jest tu wiele obiecujące. Dlatego nomenklatura transatlantycka stara się o rozwój odpowiednich norm prawnych, jak właśnie TTIP, TISA, CETA etc. i ich prawne zastosowanie przez potężne neoliberalne instytucje jak Międzynarodowy Fundusz Walutowy.

Prawna legalizacja społecznie niesprawiedliwego prawa musi z oczywistych względów nastąpić z wyłączeniem opinii publicznej, także parlamentarnej, i nie podlegać żadnej demokratycznej kontroli. Dodatkowo neoliberalizm stwarza mechanizmy, dzięki którym chronieni przez nie uczestnicy rynku, czyli przede wszystkim wielkie koncerny, mogą się uchylić od istniejących norm prawnych. Maksyma „too big to fail” (za duży by upaść) ma swój głębszy sens. Mianowicie istnieją przestępstwa, których korzenie zbyt mocno powiązane są z panującym u nas porządkiem, i są zbyt olbrzymie, aby w ramach panującego porządku prawnego w ogóle podlegały osądowi. Dlatego tak zwany kryzys finansowy uchodzi właśnie za „kryzys”, a nie to, czym rzeczywiście jest, a mianowicie w dosłownym znaczeniu „przestępstwem kapitałowym” („Kapitalverbrechen”).

Jest zatem możliwe ominięcie pozorów autokratycznych struktur w ten sposób, że wyniki stopniowej erozji struktur demokratycznych zostaną tak zalegalizowane, iż zewnętrzna warstwa demokracji dla ogółu wydaje się nienaruszona. Taki rodzaj „łagodnej” i z pozoru demokratycznie zalegitymizowanej autokracji kapitału przypuszczalnie jawi się neoliberalnym myślicielom jako idealna forma „rozwiązywania konfliktów” społecznych. Legalizacja neoliberalnych struktur to technika jedwabnych rękawiczek pośród innych sposobów panujących, za pomocą których można uniknąć jawnie autokratycznych form.

Jens Wernicke: Nie odpowiada to jednak na pytanie, dlaczego wielu martwi się, że neoliberalizm może przyjąć otwarcie formę autorytarną, a więc stać się żelazną ręką.

Rainer Mausfeld: Rzeczywiście. Przede wszystkim historia, począwszy od Chile aż po Grecję pokazuje, że neoliberalizm, jeśli nie zadziałają łagodne mechanizmy indoktrynacji i dyscyplinowania, nie cofnie się także przed środkami autorytarnymi. Pierwszym jego polem doświadczalnym było Chile za panowania Pinocheta. Wobec brutalnych społecznych skutków przetasowania i reakcji ludności neoliberalizm musi liczyć się z tym, że dla zapewnienia swojej stabilności będzie musiał sięgnąć po środki otwarcie autorytarne. Jest zatem skazany na to, by dla realizacji swoich celów sięgać po odpowiednie instrumenty dyscyplinujące, aż po budowę „bezpiecznego”, autorytarnego Państwa. Dlatego też posługuje się różnego rodzaju scenariuszami

zagrożeń, aby zwiększyć wśród ludności gotowość do rezygnacji z elementów demokratycznych.

Fundamenty bezpiecznego, autorytarnego państwa są już tworzone, prawnie jak i technicznie poprzez aparat śledczy, poprzez przygotowanie Bundeswehry do interwencji wewnętrznych, poprzez zacieranie ścisłych różnic między zadaniami policji, wojska i służb specjalnych, poprzez kontynuowanie prac przygotowawczych znanych specjalistów od prawa konstytucyjnego i karnego nad „prawem antyterrorystycznym” itd.

Renomowani konstytucjonaliści i specjaliści prawa karnego już od dawna pracują nad podstawami bezpiecznego państwa i prawem antyterrorystycznym. Za pomocą takiego ustawodawstwa można potem „załatwić” obywateli uznanych za „niepewnych” lub „niepożądanych”. Ponadto w szczególnych sytuacjach dla celów obrony dozwolone mają być tortury.

Prominentnym zwolennikiem rozwoju prawa antyterrorystycznego jest konstytucjonalista Otto Depenheuer, który współpracuje z Wolfgangiem Schäuble (niem. min. finansów). Co zastanawiające i nieprzypadkowe, zarówno w historii neoliberalizmu jak i bezpiecznego, autorytarnego państwa wciąż napotykamy wpływ Carla Schmitta, „koronnego prawnika Trzeciej Rzeszy”.

W osobie Wolfganga Schäuble zbiegają się jasno obie tendencje „neoliberalizmu” i „bezpiecznego Państwa”. Otoczka prawna jest zatem przygotowana; można ją łatwo wykorzystać, jeśli panujące elity dojdą do wniosku, że panujące demokratyczne struktury stoją na drodze „rynkowych uwarunkowań” i zapewnienia im międzynarodowych „ujednoliceń”.

Jens Wernicke: Jak możemy temu przeciwdziałać?

Rainer Mausfeld: Abstrahując od kilku oczywistości, nie może być moim zdaniem prostych odpowiedzi. Oczywistości odnoszą się do tego, że wszyscy powinniśmy usunąć blokady, które nam przeszkadzają poznać pewne zasadnicze fakty i je uznać. Wtedy musimy być gotowi wyrazić naszą wolę i gotowość zmiany niehumanitarnych sytuacji i struktur.

Są to – jak mówię – oczywistości, jednak dobrze by było, gdyby chociaż one były wzięte pod uwagę. Nie ma moim zdaniem ogólnej odpowiedzi, co do metod i celów. Jest to proces, w którym w kontekście danej społecznej sytuacji odpowiedzi należy znaleźć niejako od dołu. Niezależnie od tego, jak te odpowiedzi miałyby wyglądać: nie mają szans na polityczną skuteczność, jeśli nie uda się przewyciężyć fragmentowania socjalnych relacji i znaleźć wspólnej płaszczyzny dla skutecznego zjednoczenia społecznych ruchów.

Na realizację tego zadania nie mamy dużo czasu. Stara strategia, aby za gwałtowne społeczne i ekologiczne skutki kapitalizmu, szczególnie w jego ekstremalnej neoliberalnej formie, płaciły przyszłe pokolenia, wyczerpuje się. Pozostają tylko dwie możliwości: Uwalniamy się powoli, jakkolwiek trudno by nie było, z więzów neoliberalnych systemów indoktrynacji, stawimy czoła faktom i wspólnie szukamy możliwości zmian, które – zapewne wskutek ekologicznej presji czasowej – mogą być tylko radykalne. Albo podążamy dalej obraną ścieżką i pozostawiamy kolejnym pokoleniom zastanowienie się nad przyczynami naszego braku działania i milczenia.

Jens Wernicke: Może jeszcze jakieś ostatnie słowo?

Rainer Mausfeld: Tak, chciałbym jeszcze wspomnieć o niebezpieczeństwie, które wiąże się z wyrażeniem gniewu i niezadowolenia w politycznie skuteczny sposób. Chodzi o niebezpieczeństwo skupienia się nie na zmianach strukturalnych, lecz na „tych na górze”, a więc na aspektach personalnych.

Przy kwestiach społecznych i politycznych rozpowszechniona jest perspektywa, by ograniczać się do patrzenia na „tych na górze” i oburzania się, jak zostaliśmy przez nich oszukani, zwiedzeni i wykorzystani. „Ci na górze” są moralnie zepsuci, zakłamanii i bezwstydnie zainteresowani własnymi korzyściami, oni są winni, a my jesteśmy jedynie ich ofiarami. Jest to psychologicznie zrozumiała i politycznie usprawiedliwiona perspektywa. Ponieważ reprezentuje ją przeważająca w ten czy inny sposób większość obywateli, co potem nie przekłada się na wynik wyborów, może powinniśmy się zastanowić, czy polityczna skuteczność takiej perspektywy nie jest ograniczona. W każdym wypadku ograniczenie spojrzenia na tych „co na górze” wiąże się z ominięciem prawdziwego problemu, a mianowicie strukturalnych i instytucjonalnych przyczynach niszczącego i niehumanitarnego systemu gospodarczo-społecznego.

Dlatego z punktu widzenia panujących elit jest nawet dobrze i pożądane, by ludność oburzała się na chciwość banków, zakłamanie polityków, intelektualne skorumpowanie dziennikarzy – a więc cechy *osób*, które są *produktem* głęboko sięgających strukturalnych warunków – przez co traci się z oczu przyczyny strukturalne i instytucjonalne oraz prawdziwe centra władzy! Naszym zasadniczym zadaniem jest zatem zrozumienie tych uwarunkowań *strukturalnych*.

Należy też zrozumieć *istotę* i *właściwe* cele neoliberalizmu. Musimy potem spojrzeć na siebie i zapytać, dlaczego nie reagujemy na system totalitarny o tak destrukcyjnych skutkach odpowiednim moralnym oburzeniem i działaniem. Dopóki panujące elity wiedzą o nas więcej niż my, o naszych potrzebach, skłonnościach i słabych punktach umożliwiającą manipulację, tak długo będą nad nami panować w niewidzialny sposób, a my pozostaniemy bezradni. Skierowanie spojrzenia na siebie

oznacza jednocześnie zrozumienie – i to jest zgodne z duchem Oświecenia – że to *my* odpowiedzialni jesteśmy za nasze działanie, jaki i brak działania w społeczeństwie, w którym żyjemy.

Dziękuję za rozmowę.

.....

Rainer Mausfeld, ur. 1949, studiował psychologię, matematykę i filozofię w Bonn. Jest profesorem psychologii ogólnej na Uniwersytecie w Kilonii i zajmuje się badaniem procesów postrzegania i poznawczych.