

Kalina Kukielko

Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 1 (4), 7-21

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KALINA KUKIEŁKO

Szkoła Nauk Społecznych przy IFIS PAN

kalina_kukielko@wp.pl

SZTUKA W TEORII MEDIÓW MARSHALLA MCLUHANA¹

Mimo półwiecznej obecności kontrowersyjnych teorii Marshalla McLuhana w naukowym dyskursie, wciąż pozostaje prawie nietknięta przez interpretatorów dziedzina zainteresowań tego oryginalnego myśliciela. Mam tu na myśli sformułowaną przez niego koncepcję sztuki, którą jednym słowem określić można jako „komunikacyjną”². Brak specjalnego zainteresowania „artystycznym” wątkiem przemysłu sławnego Kanadyjczyka, dziwi tym bardziej, iż jak zauważa David Fagen w *A Communication Theory Aesthetics*, to właśnie związek sztuki i mediów, powinien być punktem wyjścia wszelkich rozważań o pracach McLuhana, ponieważ wszystkie poglądy tego autora dotyczące środków masowego przekazu w istocie wynikają z jego wcześniejszych badań nad sztuką (Fagen 1970: 93–95). Nie jest to stanowisko odosobnione. Według Roberta E. Babe’a, podejmowane przez McLuhana analizy mediów wywodzą się przede wszystkim z jego solidnej edukacji krytycznoliterackiej, a inspirowana literaturoznawstwem metoda polega na stosowaniu technik zbliżonych do analizy literackiej w odniesieniu do zjawisk świata niewerbalnego (Babe 2000: 274–275)³. Oprócz literatury, główne „artystyczne” odniesienia w sformułowanej przez McLuhana teorii mediów dotyczyły sztuk wizualnych, a zwłaszcza malarstwa. Theodore Roszak, zauważa na przykład, że jedno z najśłynniejszych twierdzeń McLuhana „sam przekaznik jest przekazem” (*the medium is the message*) ma swoje źródła we wnikliwych obser-

¹ Niniejszy tekst powstał na podstawie przygotowywanej przez autorkę pracy doktorskiej.

² I to przynajmniej z dwóch powodów: sztuka jest w niej nierozzerwalnie związana z systemem komunikacji (zwłaszcza z dominującymi w danej epoce środkami przekazu), a także jest rozumiana dosłownie jako język (tzn. jeden ze sposobów komunikacji).

³ McLuhan usprawiedliwiał tę procedurę przekonaniem, że język „wywołuje” obiekty i sytuacje, które same w sobie są niewerbalne. Od kiedy język jest *techniką*, (W *Galaktyce Gutenberga* czytamy, że za sprawą druku język przestał już być jedynie środkiem percepcji i badania świata, a stał się towarem przenośnym. M. McLuhan, 1975a: 240) może być bowiem porównywany ze wszystkimi pozostałymi artefaktami, a narzędzia służące jego analizie można z powodzeniem stosować również do świata pozasłownego.

wacjach przekształceń, jakim podlegało zachodnie malarstwo od czasu postimpresjonizmu (chodzi tu, o wykorzystanie właściwości farby – jej koloru czy faktury – jako autonomicznego medium niezależnego od żadnej zawartości) (Roszak 1983: 262).

Zarysowanej przez McLuhana koncepcji sztuki nie można oczywiście traktować jako kompletnej teorii o zorganizowanej strukturze (autor ten wręcz słynął z braku zamiłowania do naukowej systematyzacji⁴), lecz trzeba ujmować ją raczej jako zbiór nieuporządkowanych myśli i poglądów, luźno rozsianych w jego licznych publikacjach. Fragmenty te w wyniku wnikliwej lektury można złożyć w pewną całość, ale nie oznacza to, iż jest to całość spójna czy pozbawiona wewnętrznych sprzeczności. Jednak zanim przejdę do bardziej szczegółowej charakterystyki tej koncepcji, chciałabym krótko omówić wybrane założenia teorii mediów błyskotliwego Kanadyjczyka, stanowiące podstawę jego rozważań o sztuce.

Zdaniem McLuhana, świat człowieka, od początków swojego istnienia, kształtowany jest przez dominujące w nim sposoby komunikacji (por. np. Kukiełko 2005: 31–43; Bydłoń 1979: 5–14; Toeplitz 1975: 24–30). Jest to twierdzenie zgodne z doktryną determinizmu technicznego (które autor przejął od Harolda Innisa), zakładające, że wynalezienie i wdrożenie do użytku nowego mechanizmu porozumiewania się, zawsze prowadzi nie tylko do zmian we wszelkich stosunkach międzyludzkich, ale powoduje również powstanie odpowiedniego rodzaju towarzyszącej mu kultury. McLuhan był również przekonany, że media nigdy nie oddziałują na kulturę w sposób bezpośredni, lecz poprzez przekształcanie struktury psychicznej jednostek. Oznacza to, że kiedy nowa technika tworzy kolejne przedłużenie człowieka (a tym samym dokonuje zmiany w stosunkach między jego zmysłami), prowadzi równocześnie do szybkiej translacji kultury, w której on żyje. Poznanie tych zależności jest, zdaniem McLuhana, warunkiem niezbędnym do stworzenia rzetelnej teorii zmian kulturowych (McLuhan 2001a:193). Co więcej

Jeśli nowa technika rozszerza jeden lub więcej naszych zmysłów na zewnątrz, do świata społecznego, to w tej kulturze powstaną nowe stosunki pomiędzy naszymi zmysłami. Jest to porównywalne z tym, co się dzieje, kiedy dodamy nową nutę do jakiejś melodii. A kiedy w danej kulturze zmieniają się stosunki pomiędzy zmysłami, wówczas to, co wcześniej wydawało się klarowne, staje się nieprzejrzyste, a to, co było niejasne czy nieprzejrzyste, staje się półprzejrzyste (tamże: 191).

W tym kontekście dzieje ludzkości, to według historiozofii McLuhana, cztery podstawowe etapy⁵.

Po pierwsze, epoka plemienna i kultura oralna – to czas społeczeństw plemiennych, w których dominującym sposobem komunikacji było słowo mówione (choć trzeba pamiętać także o społecznościach Wschodu i ich piśmie ideograficznym, które zdaniem

⁴ Bruce Powers pisze: „Jedynym sposobem, żeby docenić Marshalla McLuhana, jest uświadomienie sobie, że nie miał on zamiłowania do ustrukturyzowanego zestawu myśli” (Powers 1983: 189).

⁵ McLuhan przedstawił tę koncepcję w 1962 roku w *Galaktyce Gutenberga*, a później rozszerzył ją w *Zrozumieć media*, nie dziwi zatem fakt, że nie uwzględniła ona współczesnej nam epoki mediów cyfrowych, której autor niestety już nie dożył.

McLuhana, również należą do tej kategorii). Życie człowieka plemiennego opierało się na naturalnej równowadze zmysłów – we wszystkim jego działania w proporcjonalny sposób zaangażowane były: wzrok, słuch, dotyk, węch i smak. Jednak ze względu na podstawowy sposób porozumiewania się (mowę), szczególne znaczenie w tej hierarchii zmysłów posiadał słuch. McLuhan twierdził, że w przypadku

[...] kultur plemiennych doświadczenie jest porządkowane przez dominujący zmysł słuchu, który tłumi wartości wizualne. Zmysł słuchu, w odróżnieniu od chłodnego i neutralnego oka, jest bardzo związany z poczuciem estetyki, wrażliwy i wszechogarniający. Kultury oparte na przekazie ustnym działają i reagują w tym samym czasie (McLuhan 2004: 135).

Członek kultury oralnej żyje w świecie zdominowanym przez całe bogactwo wyobrażeń, mitów i obrzędów. Jego myślenie i odczuwanie obejmuje wyrażalne i niewyraźne cechy świata, a stosunek do faktów i wydarzeń ma charakter symboliczny. Jest to przede wszystkim uczestnik grupy, zaangażowany w jej byt, zbiorowe uczestnictwo w wierzeniach i obrzędach oraz kolektywne odczuwanie. Człowiek plemienny to człowiek słuchu, który głęboko angażuje się we wszelkie działania i żywo reaguje na uzyskiwane informacje. Mowa pozwala bowiem na bezpośredni kontakt między ludźmi, który umożliwia reakcje emocjonalne niespotykane w innych formach komunikacji.

Po drugie, epoka alfabetu fonetycznego i kultura pisma – punktem przełomowym dla przejścia ludzkości od plemiennych wiosek do skomplikowanych struktur społecznych stało się wynalezienie pisma fonetycznego. W *Zrozumieć media*, McLuhan zauważa, że dzięki względnej łatwości nauki alfabetu i prostocie jego używania oraz możliwościom przekazywania zapisków za pomocą lekkiego (w przeciwieństwie np. do kamiennych tablic) papirusu, doszło do przełamania monopolu władzy duchowieństwa i przekazania jej w ręce wojskowych (tamże: 132–133). Alfabet oznaczał zatem nie tylko władzę i siłę, ale również umożliwił kontrolę nad odległymi strukturami militarnymi, przyczyniając się do rozwoju wielkich imperiów. „Alfabet – zauważa McLuhan w *Galaktyce Gutenberga* – jest agresywnym i wojowniczym pochłaniaczem i transformatorem kultur” (McLuhan 2001a: 202). Mówiąc o zmianach społecznych wywołanych pojawieniem się alfabetu, autor chętnie przywołuje grecki mit o królu Kadamosie, który posiał zęby smoka, a wyrosły z nich uzbrojeni żołnierze. Według niego, opowieść ta doskonale obrazuje sytuację, w której smocze zęby (czyli rząd liter), prowadzą do powstania imperiów, agresywnego porządku i biurokracji. Pojawienie się alfabetu wywołało również zasadnicze zmiany w sferze ludzkich zmysłów. Jako wzmocnienie i przedłużenie funkcji wzroku, alfabet fonetyczny we wszystkich kulturach piśmiennych doprowadził do osłabienia roli pozostałych zmysłów, a zwłaszcza dominującego w epoce plemiennego słuchu. Zdaniem McLuhana

Interioryzacja techniki alfabetu fonetycznego przenosi człowieka z magicznego świata ucha do neutralnego świata wizji (tamże: 159).

Wzrok jest, według niego, zmysłem ubogim, który nie wymaga współdziałania pozostałych zmysłów, nie wywołuje też (właściwych np. słuchowi) głębokich reakcji emocjonalnych. Kultura fonetyczna poprzez dominację wzroku dostarczyła człowiekowi

narzędzi tłumienia jego uczuć i emocji w działaniu, przyczyniając się tym samym do stworzenia „ludzi cywilizowanych”, czyli

[...] odrębnych jednostek równych wobec spisane go kodeksu prawa. Odrębność jednostki, ciągłość przestrzeni i czasu oraz jednolitość zasad to podstawowe cechy społeczeństw wykształconych i cywilizowanych (McLuhan 2004: 133).

Po trzecie, epoka Gutenberga i kultura druku, która została zapoczątkowana przez wynalezienie ruchomej czcionki i jej powszechne zastosowanie w prasie drukarskiej.

[...] drukowanie było pierwszym zmechanizowanym, złożonym procesem rzemieślniczym. Dzięki analitycznej kolejności etapów procesu wytwórczego stało się wzorem dla całej przyszłej mechanizacji. Najważniejszą cechą druku jest powtarzalność; odbierane wzrokowo teksty mogą być odtwarzane w nieskończoność, powtarzalność zaś tkwi u sedna mechanicznej zasady, która zmieniła świat po Gutenbergu (McLuhan 2001b: 345).

Była to innowacja techniczna, która doprowadziła do dalszych intensywnych zmian życia społecznego i jednostkowego, zainicjowanych powstaniem alfabetu fonetycznego.

Druk to najbardziej zaawansowany etap kultury alfabetu, który przede wszystkim odrywa człowieka od życia plemiennego czy zespołowego; intensyfikuje wizualne cechy alfabetu do maksimum, a przez to zapewnia mu znacznie silniejsze oddziaływanie indywidualizujące niż kultura rękopiśmiennicza. Krótko mówiąc, druk to technika indywidualizmu (McLuhan 1975a: 235).

Zdaniem McLuhana, indywidualizm (postawa zupełnie nieznaną w społecznościach przedpiśmiennych), którego najważniejszą cechą jest „prywatny punkt widzenia”, pozwala wprowadzić na niezależność jednostki od opinii panującej w danej grupie, ale równocześnie (w miejsce wielowymiarowego i obiektywnego spojrzenia na rzeczywistość) skłania do jednostronnej i niepełnej obserwacji. Innym wyraźnym przejawem oddziaływania druku jest dychotomia intelekt – emocje, która (podobnie jak indywidualizm) nie występuje w poprzednich etapach rozwoju. Jest to efekt głębokiego rozszczepienia między rozumem a uczuciami, które wypiera intuicję i bogactwo przeżyć charakterystyczne dla członków społeczności plemiennych. Kolejną cechą, która według McLuhana występuje tylko w sferze oddziaływania typografii, jest zachodni racjonalizm. Jego bezpośrednim źródłem są bowiem strukturalne cechy samego druku, a przede wszystkim fragmentaryzacja, mechanizacja oraz zasada linearnego uporządkowania. W ten sposób druk wraz z właściwą sobie tendencją linearną wdraża nas do myślenia analitycznego. Wydrukowany czy napisany tekst składa się z wyrazów, a te z kolei z liter – ta wszechobecna forma przypominająca strukturę druku skłania nas do nieustannego dzielenia całości na poszczególne fragmenty, przez co przyjmujemy ją jako jedyną dostępną formę życia i myślenia.

Druk wprowadza człowieka w świat, którym rządzą niepodzielnie zasady rozbicia funkcji i czynności, analizy składników oraz wyodrębnienia każdej chwili jako samoistnej i nie połączonej z innymi. Gdy bowiem wzrok zostaje odizolowany od innych zmysłów, człowiek traci poczucie ich współgry, nie dostrzega światła prześwietlającego siatkę bytu, a „myśl ludzka przestaje już czuć się częścią świata” (tamże: 248).

Człowiek druku został ostatecznie pozbawiony bogactwa reakcji emocjonalnych występujących w społecznościach plemiennych. Jest zdolny do chłodnego, racjonalnego reagowania, preferuje praktyczność i skuteczność w działaniu, cechuje go też instrumentalna postawa w kontaktach międzyludzkich, a przede wszystkim skupienie na samym sobie. Dzięki wzmożonej intensywności doświadczeń wizualnych wynikającej z oddziaływania świata druku, człowiek ery Gutenberga osiągnął szczególny rodzaj obiektywizmu.

Ten nowy wizualny nacisk pobudzał [...] do podążania za własnymi celami, nauki czy też podróży mających na celu odkrycie największych ekstremów. Nowa rasa wizualnie zorientowanych odkrywców czasu i przestrzeni wyłoniła się z „jaskiń” techniki Gutenberga (McLuhan 2005: 5).

Po czwarte, epoka elektryczności i kultura mediów elektronicznych, którą McLuhan uznał, za najbardziej zdumiewający etap ludzkiego rozwoju i zapewne dlatego poświęcił jej w swoich rozważaniach najwięcej miejsca. Początek wieku elektryczności autor wyznacza dość konkretnie:

Teoretycznie galaktyka Gutenberga przestała istnieć w 1905 roku, kiedy wynaleziono zakrzywioną czasoprzestrzeń. W praktyce jednak, już mniej więcej sześćdziesiąt lat wcześniej padała ofiarą inwazji telegrafu (McLuhan 1975a: 266).

Zdaniem McLuhana, wyjątkowość tego okresu polega przede wszystkim na tym, że dzięki intensywnemu oddziaływaniu mediów elektronicznych człowiek zyskał możliwość osiągnięcia (czy raczej „powrotu do”) synestezji, czyli naturalnej (właściwej społeczeństwom przedpiśmiennym) równowagi między wszystkimi zmysłami. Autor zaczerpnął to pojęcie od Ernsta H. Gombricha, który w książce *Sztuka i złudzenie* definiuje je jako proces przenoszenia wrażeń z jednej zmysłowej dziedziny na inną (Gombrich 1981: 354). W *Verbi-voco-visual explorations* McLuhan z właściwą sobie swadą wyjaśnia, że „synestezja, to po prostu totalne użycie zmysłów”, czyli proces całościowego zaangażowania i wzajemnego oddziaływania zmysłów pod wpływem odpowiedniego bodźca, odpowiedź naszego ciała i umysłu na doświadczenie, które oddziałuje na wszystkie zmysły jednocześnie (McLuhan 1967b: 12)⁶. W tym miejscu koniecznie trzeba wspomnieć o pojęciu taktylności (czy też inaczej „dotykowości”), które w koncepcji McLuhana nierozzerwalnie łączy się z synestezją. Autor używa go do „określenia jakości środka przekazu wymagającego wysokiego poziomu zaangażowania jednego lub więcej zmysłów” i przypisuje (podobnie jak zdolność do wywoływania synestezji) przede wszystkim właściwościom obrazu telewizyjnego (McLuhan 2004: 459). Wynika to z tego, iż telewizja jako przekaznik „zimny”, czyli wymagający od widza znacznej (niemalże twórczej) aktywności w procesie odbioru, w najwyższym stopniu angażuje jego zmysły. Ma to swoje źródło w cechach samego obrazu telewizyjnego (a musimy pamiętać, że McLuhan formułował te poglądy ponad czterdzieści lat temu), którego niedoskonałość techniczna (niewyraźna, nieustannie drgająca

⁶ Trzydzieści lat później Eric McLuhan dodaje, że synestezja nie przebiega w sposób linearny czy sekwencyjny, ale symultaniczny. Nie jest to również proces logiczny lecz analogiczny, ustrukturyzowany raczej przez różnice niż wzajemne relacje (McLuhan 1998: 160–175).

i pulsująca mozaika czarno-białych punktów) powodowała, że nie dostarczał on wielu informacji wzrokowych. McLuhan, tłumacząc dlaczego telewizja jest według niego przekątnikiem o taktylnym nie zaś wizualnym charakterze, zauważa:

Obraz telewizyjny domaga się ciągłego dopełniania mozaiki punktów świetlnych na zasadzie współdziałania zmysłowego o głęboko kinetycznym i dotykowym charakterze; mówię o „dotykowym” charakterze, gdyż w działaniu zmysłu dotyku zawiera się współoddziaływanie wszystkich zmysłów, nie zaś sam wyodrębniony kontakt skóry z jakimś przedmiotem (tamże: 167).

Oczywiście jest to pewna metafora, chodzi tu bowiem nie tyle o dotyk w dosłownym sensie, czy nawet o pewne wrażenie dotyku, a o zaangażowanie wszystkich zmysłów do wspólnej percepcji. Dotychczas wszystkie przekątniki angażowały tylko jeden zmysł odbiorcy (z reguły kosztem pozostałych) np. fotografia – wzrok (przytępiając słuch), czy radio – słuch (przytępiając wzrok). Natomiast telewizja jako dotykowo-słuchowy środek przekazu wciąga wszystkie zmysły człowieka w dogłębne wzajemne oddziaływanie.

Analizując relacje między synestezją a taktylnością w ujęciu McLuhana, William Kuhns pisze:

The Random House Dictionary definiuje synestezję jako „wrażenie wywołane w jednej modalności, kiedy bodziec jest stosowany do innej modalności, np. kiedy podkręcanie pewnego dźwięku wywołuje wizualizację pewnego koloru”. McLuhan sugeruje nieco inne znaczenie – wzajemne oddziaływanie zmysłów, w którym doświadczanie, powiedzmy słuchowych i wizualnych informacji (np. koncertu rockowego) dąży do stania się tak wyraźnym i niecodziennym, ażeby być taktylnym – dla McLuhana najbardziej przenikliwym i wciągającym ze wszystkich zmysłów. W rezultacie, synestezja jest [...] kombinacją zmysłów, która staje się taktylnością (Kuhns 1971: 192).

Nieustanne dążenie do osiągnięcia synestezji (naturalne, choć nie zawsze świadome) towarzyszy człowiekowi od chwili pierwszych zmian w ludzkiej percepcji wywołanych przez alfabet oraz działanie prasy drukarskiej, a powodujących dysharmonię między zmysłami. Marzenie o synestezji szczególnie dręczyło artystów (jako najbardziej „wrażliwych” na rzeczywistość członków społeczeństwa), którzy widzieli w niej sposób najpełniejszego odczuwania świata. Próby stworzenia dzieła, którego odbiór powodowałby zaangażowanie wszystkich zmysłów, spędziły sen z powiek pokoleniom twórców, ale spełnienie tych marzeń nadeszło z zupełnie zaskakującej strony:

Synestezja [...] przez długi czas wydawała się zachodnim poetom, malarzom i artystom czymś zupełnie nieosiągalnym. [...] Nie byli oni przygotowani na to, że ich marzenie ziści się w codziennym życiu dzięki estetycznemu działaniu radia i telewizji. Jednak to właśnie te potężne przedłużenia [...] umożliwiły człowiekowi Zachodu odbywanie codziennych sesji synestezji. Zachodni styl życia, osiągnięty całe wieki temu dzięki rygorystycznemu rozdzielaniu i specjalizacji zmysłów, którym przewodził zmysł wzroku, nie jest w stanie wytrzymać naporu fal radiowych i telewizyjnych, rozmywających wspaniałą wizualną strukturę Indywidualnego Człowieka (McLuhan 2004: 406).

Nie dziwi zatem fakt, że w społeczeństwie ery elektronicznej w zasadniczy sposób zmienia się nie tylko znaczenie artystów, ale również status samej sztuki. Ale po kolei.

McLuhan był przekonany, że dzięki temu, iż nowe media mogą zapewnić odbiorcom harmonijne współdziałanie wszystkich zmysłów oraz umożliwić „programowanie” proporcji między nimi (przez co sprzyjają również głębokiemu zaangażowaniu w działanie), na nowo tworzą człowieka przypominającego członka społeczności przedpiśmiennej: intuitywnego, kolektywnego, posiadającego bogate reakcje emocjonalne. W nowej rzeczywistości ostatecznie kończy się hegemonia wzroku: człowiek przestaje tylko widzieć, a zaczyna wielozmysłowo – a więc dogłębniej – odczuwać otaczający go świat.

Nowe media, które w coraz większym stopniu zastępują pismo i druk – czytamy w *Eksploatacjach* – zaczęły ponownie gromadzić wieloraką zmysłowość integralnej mowy. Dotyk, smak, ruch ciała i dźwięk odtwarzają na powrót tę akustyczną przestrzeń, którą zniósł pismo fonetyczne (McLuhan 2001c: 428).

Prowadzi to do zmian nie tylko w jednostkowym, ale i społecznym życiu człowieka. Poprzez działanie nowych mediów powstaje bowiem globalna sieć wzajemnych zależności i oddziaływań między ludźmi, która przypomina układ nerwowy człowieka i stanowi

[...] coś więcej niż sieć połączeń elektrycznych, gdyż tworzy jednolite pole doznań. [...] w mózgu następuje wzajemne oddziaływanie, wymiana i tłumaczenie wszelkich [...] wrażeń, dzięki czemu możemy reagować na świat jako całość (McLuhan 1975b: 196).

Technika elektryczna stanowi więc swoiste przedłużenie procesu natychmiastowego przetwarzania informacji, który w naturze zachodzi w ludzkim układzie nerwowym. W wyniku jej oddziaływania powstaje „neuro-elektryczna” siatka, za pomocą której jesteśmy połączeni z całym światem i jego mieszkańcami, biorąc udział w globalnym współprzeżywaniu i współdoświadczeniu wszystkiego, co się na nim dzieje. Zdaniem McLuhana, dzięki tym właściwościom media elektroniczne rozpoczynają proces powrotu do naturalnej (a więc przedpiśmiennej) formy psychiki ludzkiej, a tym samym odbudowy ponadjednostkowej wspólnoty: „globalnej wioski”, przypominającej społeczeństwa plemienne istniejące przed wynalezieniem pisma. Oddziaływanie mediów epoki elektryczności, powoduje bowiem wytworzenie nowej, rządzącej się swoimi prawami rzeczywistości, której najważniejszą cechą jest odtworzenie naturalnego poczucia jedności, zniszczonego przez wynalezienie pisma i druku oraz związaną z nimi dominację wizualności. McLuhan wyraźnie zaznacza, że powstanie globalnej wioski nie jest równoznaczne z przekreśleniem indywidualnych talentów i perspektyw poszczególnych członków społeczeństwa, jako że będą one

[...] współgrały ze świadomością grupową, która ma potencjał pozwalający na wyzwolenie znacznie większej kreatywności niż dawna kultura zatomizowana. Człowiek piśmienny jest wyobcowany, zubożony, natomiast człowiek, który powróci do plemiennych wartości może wnieść znacznie bogatsze i satysfakcjonujące życie – które nie jest egzystencją bezmyślnego trutnia, lecz uczestnika włączonego w niewidzialną sieć współzależności i harmonii (McLuhan 2001b: 369).

Z drugiej strony podkreśla natomiast, że wbrew pozorom ukształtowane przez technikę elektryczną warunki panujące w globalnej wiosce jeszcze bardziej sprzyjają

różnorodności i podziałom niż w dawnym ujednoczonym społeczeństwie ery mechanicznej.

W rzeczy samej – mówi w *Wywiadzie dla „Playboya”* – globalna wioska sprawia, że istnienie różnych stanowisk i twórczy dialog są nieuniknione. Globalnej wioski nie cechuje jednorodność i brak sporów, bardziej prawdopodobne od miłości i harmonii są konflikty i niezgoda – taki jest tradycyjny tryb życia każdego plemienia (tamże: 370).

W opisie tej idealnej wspólnoty, w jaką znowu powoli zmienia się świat, autor wiele miejsca poświęca rolom, jakie w społecznym i jednostkowym życiu człowieka pełni sztuka. Nie jest to oczywiście przypadek: jego zdaniem, dzięki możliwościom tworzenia silnych więzi między jednostką a jej otoczeniem (łączenia ich w harmonijną całość), sztuka jest jednym z głównych czynników prowadzących do powtórnych narodzin globalnej wioski. Co więcej, w tej quasi-plemiennej rzeczywistości przestanie ona już być odrębnym elementem kultury, zostanie bowiem na stałe „wbudowana” w środowisko człowieka (co tym samym oznacza zatarcie – narzuconych przez epokę pisma i druku – granic między tradycyjnie ujmowanym *sacrum* sztuki a *profanum* rzeczywistości). Wszystko stanie się dziełem sztuki, a jednocześnie czymś zwyczajnym, codziennym. Natomiast sama sztuka, jako na poły magiczny środek kontroli społecznej, na powrót służyć będzie (podobnie jak w społecznościach plemiennych) pełnemu połączeniu jednostki ze środowiskiem. Nieco szerzej, McLuhan wyjaśnia tę kwestię w *Through the Vanishing Point*: człowiek ery elektronicznej zbliża się do warunków (właściwych społeczeństwom plemiennym), w których całe środowisko traktowane jest jako dzieło sztuki. Sama sztuka nie służy już „dekorowaniu” otoczenia ludzi, nie jest także jego elementem składowym (McLuhan, Parker 1968: 7). Moim zdaniem, tę dość niejasną myśl dobrze ilustruje często przytaczane przez autora (domniemane) powiedzenie mieszkańców wyspy Bali, którzy twierdzą, że nie mają „sztuki”, a po prostu starają się robić wszystko tak dobrze, jak to tylko możliwe⁷, dzięki czemu kształtują całe swoje środowisko, a nie jedynie jego zawartość (McLuhan 1969: 31). W tego typu społecznościach główną funkcją sztuki (jakiegokolwiek czynności będziemy przypisywać tę nazwę), jest przede wszystkim dążenie do zachowania pełnej integracji ze światem natury (czy też szeroko ujmowanym „kosmosem”) oraz niwelowanie wszelkich rozbieżności między zewnętrznymi i wewnętrznymi doświadczeniami jednostki. Sztuka w zachodnim, tradycyjnym pojęciu nie istnieje w nich, gdyż wszyscy członkowie wspólnoty są jednakowo zaangażowani w jej tworzenie (nie jest to zatem czynność wyjątkowa, wykonywana jedynie przez tych członków społeczeństwa, którzy posiadają odpowiednie predyspozycje i umiejętności), a całe otoczenie człowieka jest doświadczane jako jedność (tamże: 31–32). Co ciekawe, McLuhan stanowczo twierdzi, że we współczesnym społeczeństwie rola sztuki nie powinna polegać na łączeniu jednostki ze środowiskiem, a przeciwnie, na próbach dostrzeżenia go i uwolnienia się spod jego wpływu. Według niego, wynalezienie pisma i wszystkie późniejsze następstwa tego wynalazku doprowadziły bowiem do bolesnego rozvodu człowieka i natury, z którego konsekwencjami borykamy się do dzisiaj. W epoce elektryczności, epoce

⁷ „We have no art. We do everything as well as possible”, cytowane między innymi w: McLuhan 1967a: 42.

ciągłej i szybkiej zmiany otoczenia, nie ma już mowy o próbach stapiania się ze środowiskiem, a jedyną naturalną reakcją na jego oddziaływanie staje się otępienie (McLuhan, Kuhns 2003: 419–421). Co to oznacza? Budując swoją koncepcję „globalnej wioski” autor wychodzi z założenia, że współczesny świat człowieka w niespotykanym dotąd stopniu zdominowany jest przez rozwój i oddziaływanie nowoczesnych technologii. McLuhan, który jak wiemy był przekonany, że człowiek w toku cywilizacyjnego rozwoju (mniej lub bardziej świadomie) tworzy rozszerzenia dla wszystkiego, do czego pierwotnie służyło mu tylko jego własne ciało, uznał media elektroniczne za apogeum możliwości ludzkich przedłużeń. Nie ulega wątpliwości, że obcowanie z tego typu przekąźnikami wpływa na rozwój tożsamości człowieka równie silnie, jak bezpośredni kontakt z innymi ludźmi wpływał w społeczeństwach plemiennych. Poprzez ich działanie zmienia się bowiem zarówno sam proces kształtowania się „ja” człowieka, jak też cały repertuar form jego interakcji. Właśnie na tym polega największa siła nowych mediów, a zarazem i najpoważniejsze niebezpieczeństwo, jakie ze sobą niosą. Nasze doświadczanie świata ma przede wszystkim charakter zmysłowy: to, co o nim wiemy, dociera do nas poprzez zmysły, którymi odbieramy zewnętrzne i wewnętrzne bodźce. Media elektroniczne, będąc rozszerzeniem naszego systemu nerwowego, nie tylko monopolizują „zestaw” dostarczanych nam bodźców, ale bezpośrednio wpływają też na nasze reakcje zmysłowe (proces ten zachodzi bez udziału świadomości, mogą więc one bez najmniejszego oporu zmieniać zależności między naszymi zmysłami i tworzyć – sprzyjające sobie – wzory percepcji otaczającego nas świata). Elektroniczne środki przekazu są zatem przedłużeniami, które modyfikują nasz ogląd rzeczywistości, a poprzez dostarczanie „odpowiednich” narzędzi rozumowej analizy narzucają również sposoby jej doświadczania i interpretacji. W tym kontekście najistotniejszą funkcją sztuki we współczesnym społeczeństwie staje się zatem umożliwienie prawdziwego (tzn. „nieotępionego”) postrzegania świata wszystkim tym, których zmysły pozbawiane są przez otoczenie naturalnych zdolności percepcyjnych. W *Zrozumieć media* McLuhan zauważa, że pojawienie się każdej nowej techniki, za pomocą której przedłużamy samych siebie, stanowi w istocie zbiorową operację chirurgiczną przeprowadzaną na ciele społeczeństwa, bez użycia jakichkolwiek środków bakteriobójczych (McLuhan 2004: 111). Miejsce nacięcia (bezpośrednie oddziaływanie przedłużenia) zostaje wprawdzie porażone i znieczulone, ale na skutki działania zgubnych bakterii (zaburzenia równowagi między zmysłami) narażony jest cały organizm. W momencie wprowadzenia kolejnego rozszerzenia musimy zatem liczyć się z nieuniknionym zainfekowaniem całego systemu, bezbronnie ulegającego zmianom zaburzającym harmonię naszych zmysłów⁸. Oczywiście nieustannie poszukujemy sposobu uniknięcia tych niekorzystnych zmian, albo przynajmniej przejęcia nad nimi kontroli, ale dotychczas w całej historii ludzkości żadne ze społeczeństw nie uzyskało wystarczającej wiedzy o swoich działaniach, by móc wykształcić w sobie system odporności na nowe odmiany techniki. Powoli zaczynamy sobie uświadamiać, że tego typu odporność może nam zapewnić jedynie sztuka: jest ona bowiem nie tylko szcze-

⁸ Już w Galaktyce Gutenberga McLuhan napisał, że „Każda technika, którą człowiek stworzył i »wydał z siebie«, w pierwszym okresie interioryzacji przytępia jego świadomość” (McLuhan 1975a: 229).

głową informacją o tym, jak przeorganizować ludzką psychikę, żeby móc przewidzieć kolejne „uderzenie” naszych przedłużonych zdolności, ale również podaje nam szczegółowy gwałtu,

[...] jaki ma być zadany ludzkiej psychice ze strony naszych środków łagodzących rozdrażnienie, czyli techniki. Te części nas samych, które wypychamy na zewnątrz w postaci nowych wynalazków, są próbami wstrzymania lub zneutralizowania zbiorowych nacisków i rozdrażnień. Jednak środek łagodzący rozdrażnienie zazwyczaj okazuje się większą plagą niż początkowe rozdrażnienie – podobnie jak uzależnienie od leków. I wtedy właśnie artysta może nam pokazać, jak „iść za ciosem”, a nie „poddawać się ciosowi”. Można tu jedynie powtórzyć, że historia ludzkości stanowi zapis „poddawania się ciosom” (McLuhan 2004: 113)⁹.

W tym kontekście, autor, posługując się nazwą systemu obrony radarowej z II wojny światowej, określa sztukę jako „system wczesnego ostrzegania” (*Early Warning System*), który staje się niezbędny do uświadamiania nam wszystkich psychicznych, społecznych i technologicznych konsekwencji każdego nowego przekaznika oraz przekształcanego przez niego środowiska (McLuhan 1966: 55). Zdaniem kontrowersyjnego Kanadyjczyka, artystyczne kalkulacje dotyczące owych zmian „wyprzedzają zwykle naukę i technikę o pełne pokolenie lub nawet więcej” (McLuhan 2004: 414). Ewa Kuryluk (na marginesie uwag o wystąpieniu McLuhana na „seminarium z zakresu teorii i praktyki video zorganizowanym we wrześniu 1977 w Wenecji”, w którym również uczestniczyła) zauważa, że nie jest to idea nowa (Kuryluk 1982: 144). W swoim eseju *Artysta sygnałem alarmowym?* autorka pisze, że profetyczny charakter przyznawano sztuce już w starożytności, a różne wersje tej koncepcji można odnaleźć w wypowiedziach artystów, estetyków i krytyków w każdej z epok artystycznych. Według Kuryluk, nabrała jednak szczególnego znaczenia w kręgu dwudziestowiecznej awangardy i często stanowi punkt wyjścia dla teoretyków piszących o sztuce nowoczesnej. Sam McLuhan, nawiązując do wypowiedzi Ezry Pounda – który w eseju *The teacher's mission* nazwał artystów „czujnikiem rodzaju ludzkiego” (*the antennae of the race*) (Pound 1954) – we wstępie do *Zrozumieć media* pisze:

[...] sztuka podobnie jak radar działa jako „system wczesnego ostrzegania», uzbrajając nas w zdolność odkrywania celów społecznych i psychicznych w ich kolejności pojawiania się i umożliwiając przygotowanie się do zmierzenia się z nimi. Takie pojmowanie sztuki jako siły przewidującej, przeciwstawia się rozpowszechnionemu wyobrażeniu o niej wyłącznie jako o środku autoekspresji. [...] Sztuka jako radar podejmuje raczej funkcję niezbędnego treningu percepcji niż rolę uprzywilejowanej pożywki dla elit (McLuhan 2003: 16).

Przekonanie o poznawczej roli sztuki towarzyszy McLuhanowi od pierwszych publikacji i zasadniczo nie zmienia się przez cały okres jego intelektualnej działalności. Już w *Mechanicznej narzeczony* pojawia się twierdzenie, że sztuka wyposaża nas w narzędzia niezbędne do analizy zastanej i nadchodzącej rzeczywistości (McLuhan 1951: 87). Zarówno jako „magazyn” (*storehouse*) osiągniętych przez ludzkość wartości, jak i „czujnik” (*antennae*) nowej świadomości, umożliwia bowiem istnienie ludzkiej psy-

⁹ McLuhan zastanawiał się nawet, czy wszyscy ludzie zostaliby artystami, gdyby zdawali sobie sprawę z faktu, że sztuka to precyzyjna wiedza o tym, jak radzić sobie z psychicznymi i społecznymi skutkami oddziaływania kolejnych przedłużeń (McLuhan 2004).

chiki, w której bez problemu następuje przejście między nowym a starym, między pewnym sukcesem a hipotetycznym dociekaniem i eksperymentowaniem. Podobną myśl odnajdziemy także w *Liście do Harolda Innisa* z 1951 roku, w którym McLuhan napisał, że sztuka jest potrzebna

[...] aby dostarczać kryteriów, technik obserwacji oraz bogactwa zapisanych i zdobytych doświadczeń. Punktów wyjścia, ale również i dojścia (McLuhan 2001d: 105).

Słowem, jest wnikliwym spojrzeniem na złożony stan kultury (McLuhan 2004: 313). Zdaniem McLuhana, komunikacja, twórczość i rozwój zawsze występują razem albo nie występują w ogóle. Sztuka jako system wczesnego ostrzegania zapewnia nam dynamiczny i zmieniający się obraz społeczności, w której żyjemy, umożliwiając jednocześnie realizację jej dążeń, nawet wśród hamujących ją wynalazków. W toku rozwoju ludzkości odkryliśmy już bowiem bezużyteczność zmiany realizowanych celów za każdym razem, kiedy pojawia się kolejna technologia (choć z drugiej strony autor kilka lat później twierdzi, że każda kolejna technika, tworząc nowe podstawowe założenia na wszystkich poziomach działalności człowieka, jest całkowicie destrukcyjna, jeśli cele nie zostaną dopasowane do nowych motywów technicznych (McLuhan 2001e: 269)¹⁰).

„Sztuka jest nową percepcją” – pisze McLuhan w *Culture is Our Business* (McLuhan 1989: 46) i dodaje, że ma ona moc ukierunkowania

[...] ludzkiej społeczności na nowe relacje i postawy. Sztuka [...] jest translacją przekładającą doświadczenie. To co czujemy lub widzimy w pewnej sytuacji, nagle zostaje odzwierciedlone w nowym rodzaju materiału (McLuhan 2004: 315).

McLuhan był zatem przekonany, że sztuka jest najlepszym narzędziem do opisu kreowanej przez media rzeczywistości i to właśnie w niej widział szansę na przeciwstawienie się ich zgubnemu dla ludzkości oddziaływaniu. W tym kontekście, szczególnego znaczenia nabiera funkcja sztuki, rozumianej jako jeden z uniwersalnych języków. W przeprowadzonym przez Wiktora Osiatyńskiego wywiadzie McLuhan stwierdza wprost, że sztuka jest jednym ze środków przekazu, co oznacza, że w jego rozumieniu, podobnie jak i pozostałe przekazy, oddziałuje na ludzi przede wszystkim poprzez swoją istotę, a nie treść (Osiatyński 1975: 6; por. także Rotkiewicz 1983: 222–238).

W przypadku sztuki – pisze McLuhan w *Zrozumieć media* – bardzo ważne jest szczególne połączenie doznań w odbiorze w ramach zastosowanego środka przekazu. Pozorna treść jest usypiającym nas wypaczeniem, które jest niezbędne do tego, aby forma strukturalna przebiła się przez bariery świadomej uwagi (McLuhan 2004: 314).

Można to zjawisko interpretować dwojako: sztuka jako język, nośnik społecznie ważnych znaczeń oraz sztuka jako technologia, kolejne z wielu rozszerzeń człowieka. W ujęciu sztuki jako środka komunikacji znaczenie traci jej wizualny charakter (związany, zdaniem McLuhana, już tylko z minionymi epokami), bowiem staje się ona

¹⁰ Oryginalnie esej ten ukazał się w 1967 w antologii *McLuhan: Hot & Cool*, pod redakcją G.E. Stearna.

przekazem, który wymaga od odbiorcy zaangażowania nie tylko wzroku (czy przede wszystkim wzroku), ale wszystkich jego zmysłów. Ma być nie tyle narzędziem walki z technologią poprzez tworzenie dla niej kontrastu, ile sposobem jej obserwacji i przewidywania zmian, jakie w niej zajądą w przyszłości. McLuhan był przekonany, że między naturalnym wyposażeniem człowieka (tzn. jego zdolnościami percepcyjnymi), a stworzoną przez niego techniką istnieje ogromna luka, która wraz z postępem cywilizacyjnym stale się powiększa. Koncepcja ta ma swoje źródła w książce Alberta Simeonsa *Man's Presumptuous Brain*, w której autor, twierdzi, że biologiczne wyposażenie człowieka, umożliwiające mu adaptacje do nowego środowiska przestało się rozwijać mniej więcej pół miliona lat przed pojawieniem się nowoczesnych technologii, a mózg ludzki od tego czasu zasadniczo już się nie zmienił (Simeons 1960). Zdaniem McLuhana, ową rozbieżność między światem rzeczywistym a „medialnym” może zniwelować język sztuki, dostosowując nasz aparat zmysłowy do tempa rozwijającego się środowiska. W procesie postępu technologicznego sztuka umożliwia bowiem ćwiczenie, dostrajanie i aktualizowanie naszych zdolności postrzegania. McLuhan zauważa, że

Ponieważ mechaniczne media spopularyzowały i narzuciły sztukę wszystkim ludziom, coraz bardziej konieczne staje się badanie funkcji komunikacji i jej wpływu na społeczeństwo. Obecne wyobrażenia na ten temat są na ogół wyrażane jedynie w postaci rosnących lub opadających wykresów sprzedaży związanych z prowadzeniem specjalnych kampanii na rzecz edukacji komercyjnej. Ani agencje, ani konsumenci nie znają zarówno społecznych, jak i kulturowych skutków takiej edukacji (McLuhan 2001d: 103).

Podążając dalej tym tropem: jeśli zgodzimy się z McLuhanem, że wystrzelenie Sputnika przekształciło Ziemię w dzieło sztuki, a jej mieszkańców w aktorów żyjących w globalnym teatrze bez widowni (wszyscy w nim występują, a nikt nie jest widzem), to przez analogię uznamy również jego twierdzenie, że sztuka (podobnie jak satelita) może przekształcać w dzieło każde środowisko, w którym żyjemy, ukazując jednocześnie jego niezauważalne dotąd cechy (Theall 1973–1974: 91). Donald F. Theall w *Understanding McLuhan*, zarzucił mu wprawdzie, że na siłę stara się przekształcić naszą planetę w multimedialne dzieło sztuki, ale McLuhan był przekonany, że jest to faktem, i to faktem o zaskakujących konsekwencjach (Theall 1971: 30). Jako forma sztuki Ziemia, niczym wehikuł czasu, przenosi nas bowiem w sytuację człowieka plemiennego, dzięki czemu ze zdominowanego przez druk świata oka powracamy do świata ucha, świata akustycznego, w którym wszystkie bodźce docierają do nas jednocześnie (de Kerckhove 1973–1974: 92).

Wracając do symultaniczności, wkraczamy ponownie do świata plemiennego. Globalnie. [...] W świecie fizycznym następuje koniec odwiecznego przeciwieństwa między sztuką a naturą, ponieważ nasza technika umożliwia nam niemal panowanie nad światłem (McLuhan 2001c: 427–428).

Trudno jednoznacznie zrekapitulować i ocenić koncepcje McLuhana, dlatego zamiast podsumowania przytoczę Susan Sontag, która w znakomitym eseju *Understanding M.* pisze, iż jego największą zasługą nie jest zwrócenie uwagi na (oczywistą w gruncie rzeczy) prawdę, że sztuka zmienia się i rozwija wraz z postępem technicznym, ale

właśnie na to, że współcześnie jest ona rodzajem instrumentu modyfikującego świadomość człowieka i zapewniającego mu nowe sposoby wrażliwości (Sontag 1967: 254–263). Marshall McLuhan opisał historię ludzkości jako następstwo kolejnych aktów technologicznych przedłużeń ludzkich zdolności, z których każdy powoduje radykalną zmianę w naszym sposobie myślenia, czucia i wartościowania. Tendencja polega na przekształcaniu starego otoczenia w sztukę (natura stała się „pojemnikiem” estetycznych i duchowych wartości w przemysłowym środowisku), podczas gdy nowe warunki są postrzegane jako fałszywe i zdegradowane. To, co otrzymujemy, to nie koniec sztuki, ale transformacja jej (przede wszystkim społecznych) funkcji. Sontag zauważa, że sztuka, która narodziła się w społeczeństwie jako działanie magiczno-religijne, wraz z biegiem historii przeszła w technikę opisu i komentowania świeckiej rzeczywistości, a w naszych czasach przypisała sobie nową funkcję: ani religijną, ani pełniącą zsekularyzowane role religijne, ani też w większości świecką. Zdaniem Sontag w wieku elektryczności nadal pozostaje (podobnie jak w epoce mechanizacji) terenem ekspertów, żąda od odbiorców dużego wysiłku, mówi specjalistycznym językiem. Natomiast, jak słusznie zauważa Halina Rotkiewicz, najistotniejsze jest to, że McLuhan nie traktuje sztuki jako drogi do *katharsis* czy ucieczki od rzeczywistości, lecz jako podstawowy element realnej postawy wobec świata (Rotkiewicz 1983: 228–246; 1985: 53–61). Sztuka, w ujęciu McLuhana, jest zatem niezbędną do zrozumienia miejsca, które zajmujemy w świecie.

Bibliografia

- Babe R.E. (2000), *Canadian Communication Thought. Ten Foundational Writers*, University of Toronto Press, Toronto.
- Bydłoń A. (1979), *Wizja społeczeństwa w koncepcji Marshalla McLuhana*, „Człowiek i Światopogląd”, 11.
- Fagen D. (1970), *A Communication Theory Aesthetics*, Stanford University, Ann Arbor.
- Gombrich E.H. (1981), *Sztuka i złudzenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kerckhove D. de (1973–1974), *McLuhan and art*, „Vies des Arts”, 73.
- Kuhns W. (1971), *The Sage of Aquarius. Marshall McLuhan*, [w:] W. Kuhns, *The Post-industrial prophets. Interpretations of Technology*, Weybright and Talley, New York.
- Kukielko K. (2005), *Artysta w kulturze audiowizualnej. McLuhan, Warhol i widzenie rzeczywistości*, „Kultura Współczesna”, 3.
- Kuryluk E. (1982), *Artysta sygnałem alarmowym? Garsć refleksji o McLuhanie i Nam June Paiku*, [w:] E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- McLuhan E. (1998), *Electric Language. Understanding the Present*, Stoddart, Toronto.
- McLuhan E., Kuhns W. (2003), *Poetics on the Warpath*, [w:] E. McLuhan, W. Kuhns, M. Cohen (red.), *Marshall McLuhan: The Book of Probes*, Gingko Press, Corte Madera.
- McLuhan M. (1951), *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, The Vanguard Press Inc., New York.
- McLuhan M. (1966), *Art as anti-environment*, „Art News Annual”, 31.

- McLuhan M. (1967a), *The relation of environment to anti-environment*, [w:] F.W. Matson, *The Human Dialogue. Perspectives on Communication*, The Free Press, New York.
- McLuhan M. (1967b), *Verbi-voco-visual Explorations*, Something Else Press Inc., New York.
- McLuhan M. (1969), *Counterblast*, Harcourt, Brace & World Inc., New York.
- McLuhan M. (1975a), *Galaktyka Gutenberga*, [w:] M. McLuhan, *Wybór pism. Przekażniki czyli przedłużenia człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*, wybór J. Fuksiewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- McLuhan M. (1975b), *Automatyka: zarabianie nauką na życie*, [w:] M. McLuhan, *Wybór pism. Przekażniki czyli przedłużenia człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*, wybór J. Fuksiewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- McLuhan M. (1989), *Culture is Our Business*, McGraw-Hill Book Company, New York–Toronto.
- McLuhan M. (2001a), *Galaktyka Gutenberga*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone, (red.), *Wybór tekstów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- McLuhan M. (2001b) *Wywiad dla Playboya, Szczera rozmowa z arcykapłanem popkultury i metafizykiem mediów*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone (red.), *Wybór tekstów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- McLuhan M. (2001c), *Eksploracje*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone (red.), *Wybór tekstów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- McLuhan M. (2001d), *List do Harolda Innisa*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone (red.), *Wybór tekstów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- McLuhan M. (2001e), *Czy to naturalne, że jedno medium może sobie przywłaszczyć i wykorzystać inne?*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone (red.), *Wybór tekstów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- McLuhan M. (2003), *Introduction to the Second Edition*, [w:] McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man (Critical Edition)*, Ginkgo Press, Corte Madera.
- McLuhan M. (2004), *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- McLuhan M. (2005), *At the moment of Sputnik the Planet became a Global Theater in which there are no Spectators but Only Actors*, [w:] M. McLuhan, E. McLuhan, W.T. Gordon (red.), *Marshall McLuhan Unbound*, Ginko Press, Toronto.
- McLuhan M., Parker H. (1968), *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, Harper & Row, New York.
- Osiatyński W. (1975), *Biorą mnie za kogoś innego niż naprawdę jestem* (rozmowa z M. McLuhanem), „Kultura”, nr 17.
- Pound E. (1954) *The Teacher's mission*, [w:] T.S. Eliot, *Literary Essays of Ezra Pound*, Faber and Faber, London.
- Powers B. (1983), *Final Thoughts: A Collaborator on Marshall's Methods and Meanings*, „Journal of Communication”, nr 31.
- Rozsak T. (1983), *The Summa popologica of Marshall McLuhan*, [w:] R. Rosenthal (red.), *McLuhan: Pro & Con*, Funk & Wagnalls, New York.
- Rotkiewicz H. (1983), *Pedagogiczne aspekty teorii środków masowego przekazu Marshalla McLuhana*, Ossolineum, Wrocław.
- Rotkiewicz H. (1985), *Człowiek i świat w erze Marconiego. Wybrane aspekty poglądów Marshalla McLuhana*, „Przekazy i Opinie”, 1–2.

-
- Simeons A.T.W. (1960), *Man's Presumptuous Brain: An Evolutionary Interpretation of Psychosomatic Disease*, Dutton, New York.
- Sontag S. (1967), *Understanding M.*, [w:] G.E. Stearn (red.), *McLuhan: Hot & Cool*, The Dial Press, New York.
- Theall D.F. (1971), *Understanding McLuhan. The Medium is the Rear View Mirror*, McGill-Queen's University Press, Montreal-London.
- Theall D.F. (1973–1974), *McLuhan's aesthetic explorations*, „Vies des Arts”, nr 73.
- Toeplitz K.T. (1975), *Marshall McLuhan – prorok elektronicznego zbawienia*, [w:] M. McLuhan, *Wybór pism. Przekazniki czyli przedłużenia człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*, wybór J. Fuksiewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.