

Agnieszka Doda

Przyszłość we wstecznym lusterku : inspiracje McLuhanowskie

Sztuka i Filozofia 15, 103-124

1998

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Agnieszka Doda

PRZYSZŁOŚĆ WE WSTECZNYM LUSTERKU **Inspiracje McLuhanowskie**

HANDEL OBRAZAMI ŚWIATA

„Telewizja uczyniła z nas chronicznych konsumentów przez sprowadzanie świata zewnętrznego do wnętrz naszych mieszkań, do wnętrz nas samych. Wykształciliśmy coś w rodzaju wilczego apetytu na obrazy i przedmioty. Komputery z drugiej strony, przez umożliwienie nam wyjścia na zewnątrz, poza nasz własny system nerwowy, dając nam kontrolę nad każdym punktem otoczenia, zmieniły nas w producentów”.

Derrick de Kerckhove

Odkąd światopoglądy stały się przekładalne na obrazy, coraz trudniej jest czytać. Wzrok ześlizguje się z linijek tekstu, próbuje doskoczyć do treści od środka, od końca... Coraz trudniej jest łączyć pojedyncze chwile w jakiś ciąg, dostrzegać lub wyznaczać jakikolwiek kres przed sobą. Człowiek znalazł się na wysepce czasu, nie w jego procesie, lecz w punkcie. Czasami potrafi przeskakiwać z punktu do punktu, ale nie potrafi już tych punktów połączyć. Każdy z punktów jest zawsze początkiem i kresem jednocześnie. Współczesny człowiek chciałby wiedzieć wszystko i to natychmiast, dlatego opór rzeczywistości wobec świata myśli dzisiaj stał się bardziej odczuwalny. Tymczasem media napędzają apetyt na poznanie i pozwalają człowiekowi pielęgnować wiarę w swoją onnipotencję. Domaga się on, żeby rzeczywistość stawiała się coraz bardziej wirtualna. Niektórzy mówią, że to dobrze, kiedy kreacyjne apetyty wzrastają, inni to zjawisko lekceważą, a jeszcze inni (np. producenci książek, dla których coraz trudniej pozyskać czytelników) są zmartwieni. To, że tzw. prawdę trzeba wyłonić z szeregu półprawd czy fikcji, że trzeba umieć poruszać się w skomplikowanych zapośredniczeniach w celu uchwycenia zgodności myśli z rzeczywistością – przez obraz, konfigurację, zestawienie, montaż, i jeszcze trzeba robić to odpowiednio szybko, żeby taka prawda dawała się niejako

ogarnąć jednym rzutem oka, może być powodem zachwytu, ale i poważnego niepokoju. Zaniepokojeni tym zjawiskiem poddają w wątpliwość znaczenie takiej „prawdy”.

Z biernych konsumentów przekształciliśmy się w producentów. Konsumujemy, jak pisze de Kerckhove, bliski współpracownik McLuhana – obrazy i przedmioty, a nie pojęcia i znaki¹, które konsumowaliśmy w erze druku. Produkujemy więc także obrazy i przedmioty. Światopoglądy przekształcają się w obrazy, a nie tak jak dawniej w systemy. Obraz jest zawsze bardziej konkretny niż zbiór pojęć, bardziej skończony i zamknięty, w takim sensie, że trudniej go wpisać w większą całość bez jego zmieniania. Obraz powinien być przede wszystkim atrakcyjny, ale im bardziej jest atrakcyjny, tym bardziej jest cząstkowy: „A więc jeśli idzie o wcielenie w życie nauk druku, jak gdyby to była gałąź wiedzy stosowanej, Montaigne posunął się dalej niż ktokolwiek inny. Dał początek wielkiej rodzinie artystów, którzy tworzyli swoje autoportrety właśnie z fotografii umysłu, z ciągu wyodrębnionych, zatrzymanych w ruchu ułamków doświadczenia, które zapowiadają nadejście filmu: Człowiek znalazł się odcięty od świata na wysepce czasu, której obszar wypełnia własną obecnością”².

Wszystko, co wiemy, jest tylko odbiciem we „wstecznym lusterku”. Tak określa wszelką naszą wiedzę McLuhan – wsteczne lustro, a nie „zwierciadło natury”, o jakim marzyli filozofowie. Wstecznych lusterek możemy mieć kilka, tak jak możemy operować kilkoma słabo przystającymi do siebie językami. Lusterka dlatego są wsteczne, bo nigdy nie jesteśmy świadomi własnego środowiska, w którym aktualnie funkcjonujemy. Jeżeli opisujemy jakiś świat, to tylko ten, który już nie istnieje, mało tego – opisujemy go w niefunkcjonalnym już języku. Jest to język martwy, ponieważ słowa stają się pojęciami, gdy zużywa się ich metaforyczny wymiar, gdy tracą swoją żywotność. Pojęcia to „zużyte metafory”. Próbuąc wymyślić nowy opis rzeczywistości, wykraczamy poza ustanowiony porządek pojęciowej gry, powracamy do metafory.

„Psychologowie, badając ostatnio pochodzenie metafory, odkryli ku swemu zdumieniu, iż jedna z jej korzeni tkwi w pojęciu tabu”³. Metafora jest niebezpieczna. Ortega y Gasset pisał, że w metaforze tkwią największe

¹ D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 1996.

² M. McLuhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 248–249.

³ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1996, s. 203.

możliwości człowieka, jej skuteczność graniczy z magią. Wszystkie inne właściwości leżą w granicach rzeczywistości. Dla człowieka pierwotnego słowo jest niejako identyczne z przedmiotem, który oznacza, i dlatego niemożliwe jest nazywać po imieniu rzeczy straszne, te rzeczy są właśnie „tabu”. Mówiąc o nich używa się słów, które oznaczają coś innego. Tym sposobem występują one w mowie potocznej potajemnie, pod inną postacią. „Tęsknota za rzeczywistością prowadzi nas do jej idealizacji. Jest to wrodzona ludzka właściwość. (...) Jeśli rozmyślnie urzeczywistniamy nasze idee, to tym samym dehumanizujemy je i niejako odrealniamy. Bowiem pojęcia są faktycznie irrealne. Traktowanie ich tak jakby były rzeczywistością jest idealizacją, zupełnym fałszem”⁴.

To, że tęsknota za rzeczywistością prowadzi do jej idealizacji, wynika też z tego, że za osiągalnością zmysłową świata nie nadąża sfera racjonalna. Następuje między tymi sferami poważne pęknięcie, które zawsze próbowano załatać, ale dziś jest to znacznie trudniejsze, bo tak naprawdę niewielu ludzi tym pęknięciem się przejmuje. Nie ma na to czasu. Czytając McLuhana dochodzimy do wniosku, że nasze poznanie zostało wchłonięte przez media. Zmysły są tak eksploatowane przez media, że człowiek zyskuje złudzenie panowania nad światem, tak jakby panował nad własnym ciałem. Wszystko jest zrozumiałe i w zasięgu ręki. Świat, według Heideggera, stał się *światoobrazem* dostępnym i dyspozycyjnym dla każdego pojedynczego podmiotu – stał się czymś więcej niż światopogląd, który przyjmuje własną wykładnię bytu. Wywyższający się podmiot wyrażał się w walce światopoglądów manifestujących swój ogrom zwyrodnieniem w formalność. Dzisiaj mniej jest formalności, brak jest jednoznacznych wykładni, mniej walki, ale to nie znaczy, że zmalały aspiracje podmiotu. Człowiek posiadający teraz do swojej dyspozycji *światoobraz*, czyni z siebie scenę, a im obiektywniej, dzięki schematom, pojawia się na niej obiekt, tym bardziej jest dyspozycyjny, tym jest subiektywniejszy (tym bardziej własny), tym natrętniej wywyższa się *subiectum*: człowiek nadal chce być Wszechwładnym Podmiotem. I jest – z tym że na własną małą skalę. Nauka o świecie przekształciła się, według Heideggera, w antropologię (jako panowanie nad światem). Antropologia nie potrzebuje filozofii, bo jej zadaniem jest tylko zabezpieczać dodatkowo *subiectum* – jako panujące nad *światoobrazem*. Tam, gdzie świat staje się obrazem (nieruchomym przedstawieniem), najważniejszy staje się system. Nie ma w tym znaczeniu systemu w średniowieczu, ani u Greków. Grecki

⁴ Ibidem, s. 207.

człowiek jest odbiorcą bytu, średniowieczny – stworzeniem Boga. Obaj stoją w centrum bytu, a więc wewnątrz. Człowiek współczesny jest sceną dla bytu, który staje się na niej obrazem. Człowiek staje się reprezentantem bytu w sensie czegoś przeciwstawnego (jest na zewnątrz), dopiero dzisiaj człowiek staje się w pełni podmiotem.

Ta możliwość wynosi człowieka i zarazem pokazuje mu jego znikomość, bo ile bytu może zmieścić w sobie pojedynczy człowiek? Nie ma więc filozofii, są tylko filozofowie. Intelktualista stał się handlarzem idei, przy czym handluje już nie światopoglądami, lecz światobrazami. „Intelktualista nie ma już kierować indywidualną percepcją i oceną zjawisk; spada na niego inne zadanie – ma badać, poznawać i wyrażać wielką nieświadomość człowieka zbiorowości. Zostaje więc obsadzony w roli **prymitywnego wieszcz**a, *vates*, czyli bohatera, który – w sposób zupełnie nie licujący ze swoją pozycją – handluje swoimi odkryciami na rynku komercyjnym”⁵.

Intelktualista stał się prymitywnym wieszczem nie liczącym się ze swoją pozycją, pozwolił się wchłonąć masie społeczeństwa, którego zmysły są poddawane globalnemu masowaniu. Ten masowy masaż jest, według McLuhana, wyzwaniem do wolności. Osiąga się ją właśnie dzięki przyznaniu prymatu zmysłom, które nadmiernie rozciągnięte stają się coraz trudniejsze do kontrolowania przez umysł. Opór przed poddaniem się poznaniu zmysłowemu, a więc przed zaufaniem swojemu ciału, wynika z mitu, który bezustannie tworzymy, mitu rozumu, któremu należy się władza nad wszystkimi funkcjami duszy.

ZAGINIONA TOŻSAMOŚĆ CZŁOWIEKA PISMA

„Ludzie, którzy narzekają na zarzucenie informacją, to najczęściej specjaliści zdominowani przez słowo pisane”.

Derrick de Kerckhove

Pisanie umożliwia tworzenie trwałych wysepek czasu, ale żeby się po tych wysepkach swobodnie poruszać, musimy ukryć to, że czas podzielił się na wyspy. W pisaniu musimy zachować pozory ciągłości, żeby przypadkiem nie utonąć lub nie zatrzymać się zbyt długo na jakimś fragmencie, musimy równo rozłożyć akcenty. „Ale jak można odkryć zasadę toż-

⁵ M. McLuhan, *Wybór pism*, op. cit., s. 286.

samości ludzkiej w świecie druku – wśród linearnych ciągów pojedynczych chwil? Owym pojedynczym chwilom tak brak ciągłości, że jaźń musi stale zapominać jaka jest, po to, by się na nowo wymyślać, a wymyślać się na nowo, aby odzyskać zainteresowanie sobą. Krótko mówiąc, musi zachować ironiczny pozór nieprzerwanego aktu twórczego, aby w ten sposób uniknąć objawienia swej nicości i z nicości tej na nowo ukuć rzeczywistość”⁶.

Panuje pogląd, że filozofia zrodziła się z lęku przed śmiercią. Śmierć miałaby być tym, czego boimy się najbardziej. Według niektórych psychologów, bardziej niż śmierci boimy się szaleństwa. Szaleństwo może być czymś gorszym niż śmierć, bo jest utratą kontaktu z rzeczywistością, w której się pozostaje. Dlatego człowiekowi bardzo zależy, żeby nagiąć myśl do rzeczywistości, gdyż wtedy wydaje mu się, że wszystko jest w porządku. Ale rzeczywistość szybko przekracza myśl i wymyka się jej. Człowiek próbuje wtedy drogi odwrotnej i nagina rzeczywistość do myśli, wtedy rzeczywistość się kurczy. Zawsze stajemy przed dylematem nadmiaru lub niedostatku rzeczywistości.

McLuhan pisze, że dzięki elektryczności człowiek spogląda w głąb siebie, te zmiany powodują, że kultura zachodnia upodabnia się do wschodniej, następuje detronizacja tradycyjnego wizerunku Boga i człowiek doświadcza kryzysu tożsamości. Człowiek końca XX wieku – wg McLuhana – rozpoczyna od skrajnego indywidualizmu i fragmentaryzacji. Skurczony w skrajnym indywidualizmie niemalże do punktu, prywatny światobraz rozpada się. Wejście we współczesność rozpoczyna zgoda na szaleństwo: „Chorzy i słabi mieli za sobą fascynację: są bardziej interesujący niż zdrowi: szaleniec i święty – dwa najbardziej interesujące typy człowieka (...) w ścisłym pokrewieństwie «geniusz»”⁷.

Dopiero w momencie rozpadu skrajnie indywidualistycznego światobrazu możliwa staje się wolność. Paradoks wolności polega jednak na tym, że jej nadmiar z powrotem wpędza w zniewolenie. Zniewolenie wolnością. Gubiąc tożsamość, człowiek końca XX wieku narażony jest właśnie na ten nadmiar wolności, na wolność „od”. Rozbicie języka i tożsamości dało poczucie możliwości wglądu w kilka aspektów rzeczywistości jednocześnie, w takim rozproszeniu trudno jest podejmować jakiekolwiek decyzje. Jak pisał Jaspers – decyzja jest tym samym co bycie sobą, a więc każde niezdecydowanie wskazuje na niedostatek bycia sobą.

⁶ Ibidem, s. 260.

⁷ F. Nietzsche, *Wola mocy*, Warszawa 1994, s. 453.

Konieczność wybierania powstaje w napięciu niedopełnienia całości i jednocześnie świadomości zdeterminowania. Uwarunkowany czasem wybór jest niewolny, w tym znaczeniu, że trzeba go dokonać, zanim idea zostanie spełniona, ale to właśnie w takim wyborze zawarta jest wolność źródłowa umożliwiająca doświadczanie siebie. Angażując się porzucamy możliwości, ale w zamian stajemy się rzeczywistości. Z pustki bogatego świata, który mógłby być, świata nieograniczonych możliwości, wkracamy w pełnię świata – w porównaniu z tamtym ubogiego, ale rzeczywistego. Bo jeśli nie wiem, czego chcę, to staję bezradny w obliczu nieskończonych możliwości i czuję się niczym.

Człowiek współczesny doświadcza przerostu możliwości, jego „przedłużenia zmysłów” obejmują cały świat. A z drugiej strony to wszystko, w czym „uczestniczy”, wcale go nie spotyka, nie porusza. Jedyne, co może zrobić, to gromadzić przedmioty, które wiążą świat w jakąś magiczną całość i dają złudę posiadania – czegokolwiek. Baudrillard pisze, że nasze czasy to histeria wyrażająca się w produkowaniu i reprodukowaniu rzeczywistości – zwłaszcza dóbr i informacji⁸. Ta histeria ma ukryć lęk przed pustką. Rzeczywistość rozproszyła się w nadmiarze znaków, wolność wyboru między tymi znakami wymaga nerwów ze stali. Człowiek może podążyć za złudzeniem pana światoobrazu (poczucie omnipotencji) lub dalej szukać rzeczywistości (przejść przez szaleństwo).

„W odróżnieniu od nauki i ideologii, wolność nie obiecuje pewności i niczego nie gwarantuje. Z tej przyczyny sprawia ona wiele psychicznych przykrości. Praktycznie biorąc, wolność skazuje na stałe obcowanie z wieloznacznością sytuacji: z nieobecnością «najlepszego» rozwiązania, nieomylnego wyboru, czy instynktownej wiedzy o tym, jak się zachować”.

Zgoda na nieobecność najlepszego rozwiązania pozwala współistnieć różnym punktom widzenia. Poprzez pozostawienie sytuacji jako wieloznacznej, tracimy jednak na sile przekazu opartej na jasności. Przekaz staje się mniej czytelny, a bardziej obrazowy. Trafia tylko do tych, którzy potrafią polegać bardziej na tym, co widzą. Jest to trudniejsze niż polegać na tym, co wiadome. Wittgenstein pisał, że wiedzieć i widzieć to dopiero pełnia poznania, przeżywać znaczenie słowa to właśnie widzieć jakiś aspekt rzeczy. Rozbłyśnięcie aspektu to na wpół doznanie wzrokowe, na wpół myślenie. I dlatego – jak pisał – błędem tradycji filozoficznej jest pogardliwe traktowanie języka jako sługi myślenia⁹. Język jest czymś

⁸ Z. Bauman, „Ponowoczesność, czyli jak współżyć z wieloznacznością” (fragmenty), *Odra* 1994, nr 10, s. 32.

więcej niż myślenie, on je określa i determinuje. Język jest czymś mniej niż myślenie, bo ono go intencjonalnie wyprzedza.

Adorno stworzył projekt dialektyki jako konsekwentnej świadomości nietożsamości myśli i rzeczywistości. Kto bowiem poddaje się jarzmu dialektycznej dyscypliny, musi poświęcić w ofierze jakościową różnorodność doświadczenia. Dialektyka niedialektyczna Adorna była próbą krytycznego ratowania momentu retorycznego. Poprzez obustronne zbliżanie się rzeczy i wyrazów aż do indyferencji (zobojętnienia), miałyby się stanowczo przeciwstawiać absolutyzmowi, ale również relatywizmowi. Dialektyka nigdy nie obywa się bez czegoś stałego, ale nie oddaje owemu czemuś na dłużej prymatu. Myślenie, według Adorno, ze względu na swoją formę znamionuje pozór tożsamości. Myśleć to określać, nazywać, a więc identyfikować. Dialektyka negatywna ma nie dopuścić, aby porządek pojęciowy wślizgnął się przed to, co myślane. Ma ona służyć zainteresowaniom filozofii, która zawsze szuka tego, co bezpojęciowe i jednostkowe. Sprzeczność zawarta w tym pragnieniu jest sprzecznością samej filozofii: ta sprzeczność kwalifikuje filozofię jako dialektykę.

Dialektyka miała być dochodzeniem do prawdy przez zestawienie i porównywanie przeciwnych stanowisk lub – jeszcze lepiej – wykazywaniem sprzeczności wewnętrznych w poglądach przeciwnika. Sokrates wprowadził łagodniejszą formę dialektyki, jako „żywej wymiany poglądów”. Była to dialektyka zakamuflowana w obecności mowy, utrzymywała pozory wspólnoty. Przemieniona przez Platona w *zapis* dialogu stała się apodyktyczną syntezą prowadzącą do coraz bardziej ogólnych pojęć. Sofiści uchwycili tę zasadę i zabarwili pojęcie dialektyki pejoratywnie. Dialektyka została nazwana sztuką nadawania fałszom pozorów prawdy. Odwrotnie, jako drogę odróżniania fałszu od prawdy, jako drogę czysto rozumowego dochodzenia do prawdy, traktował dialektykę Abelard, który uważał ją za jedyną metodę filozofowania, a nie tylko marginalne, pomocnicze narzędzie porządkowania myśli (logikę). Wprowadzając metodę dialektyczną do teologii, chciał tę drugą przekształcić w system naukowy. Abelard wierzył naiwnie i po sokratejsku w niewinność i arbitralność rozumowych sądów.

Współwystępowania, konfiguracji nie można przełożyć, można ją tylko przeinterpretować. Kultura oparta na elektronicznej technologii jest całościowa dzięki decentracji, rozproszeniu. Nie mamy i mieć nie będziemy metajęzyka, metaformy, która spięłaby klamrą strukturę

⁹ Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 1972.

świata. Ujmujemy całości tylko dzięki fragmentom, małym narracjom. Tymczasem świat w jedność spaja technologia. Epoka technologiczna buduje tożsamość przez wspólne wszystkim doświadczanie świata. Wskutek rozszerzania się terytorium globalnej wioski wciąż przyspieszono obieg informacji. Zdaje się, że w końcu ekspansja wielkomijska ulega zatamowaniu, a my znowu zaczynamy kontaktować się bezpośrednio.

SPOSÓB NA NOWĄ TOŻSAMOŚĆ

„(...) obchodzenie się z komputerem jako jedyna prawdziwa, technologia przekrojowa (*Quertechnologie*) zaczyna awansować do rangi czwartej techniki kultury (*Kulturtechnik*). Jeśli więc skojarzymy platoński zwrot, tak jak to uczyniliśmy, z przejściem do techniki kultury pisma, to nasuwa się samo przez się, że przejściu do zastosowania czwartej techniki kultury przypiszemy podobnie ważną rolę”.

Walter Ch. Zimmesli

Punktem wyjściowym teorii McLuhana jest radykalne przeciwstawienie kultury literackiej, opartej na druku i słowie pisanym – kulturze środków elektronicznych; ery Gutenberga – erze Marconiego. Druk przekazuje nam wiedzę w sposób uporządkowany i oderwany od naszych preferencji w sposobie doświadczania świata, dlatego McLuhan twierdzi, że zyskując wiedzę człowiek tracił mądrość.

Najgłośniejszemu hasłu McLuhana: „Przekaznik jest przekazem” (*medium is a message*) możemy nadać jeszcze jedno znaczenie: „Przekaznik jest masażem” (*medium is a massage*), człowiek poddany działaniu określonego środka przekazu, zwłaszcza zaś elektronicznego, poddaje mu najpierw swoje zmysły. Poprzez zawładnięcie zmysłami krok tylko do zawładnięcia psychiką. Społeczeństwo masowe powstaje wskutek zagarnięcia jego zmysłów i poddania ich globalnemu masowaniu. To stało się z chwilą wynalezienia druku, pierwszego masowego przekazywacza. McLuhan twierdził, że telewizja w przeciwieństwie do druku angażuje głęboko, bo przemawia do naszych uczuć bardziej niż do intelektu. Za sprawą podporządkowania intelektu przez kilka wieków oku – druk stępił naszą wrażliwość. Telewizja angażuje głęboko, lecz wcale nie emocjonuje widza i nie agituje. Jest to cecha wspólna formom tzw. głębokich przeżyć.

Dzięki swoim poglądom McLuhan zyskał miano *enfant terrible* konferencji i kongresów zajmujących się kulturą masową i środkami masowego przekazu. Umberto Eco uważa za pożyteczne zajmowanie się teorią McLuhana, jest to wciąż najszersza analiza oddziaływania środków masowego przekazu, lecz autor ma tendencję do uwodzenia czytelnika, dlatego Eco proponuje: „Czytajcie McLuhana, ale potem spróbujcie opowiedzieć przyjaciółom jego książki, będziecie musieli wtedy wybrać pewną sekwencję i uwolnić się od halucynacji”¹⁰. Styl pisania McLuhana ma wynikać ze zrozumienia środka, jakim się posługuje. Przekaznik sam jest przekazem, a więc „zawartość tego, co mówimy może być mniej istotna, niż sam akt komunikacji”. McLuhan pisze, że efekt, jaki wywołują media, jest niezależny od treści przez nie komunikowanych. Rozszerzenie naszego systemu nerwowego przez media jest zawsze nie do ogarnięcia myślą racjonalną, ta czyni z nas ludzi fragmentarycznych, dlatego aby stać się człowiekiem współczesnym, zintegrowanym, trzeba postawić na intuicję. Człowiek współczesny musi stać się na powrót „człowiekiem mówiącym” – jednostką o żywej wyobraźni, wrażliwości, autentyczną, której myśl jest myślą nieoswojoną, tak jak u człowieka pierwotnego, dopiero wtedy będzie mógł uczestniczyć w „kolektywnej świadomości”, co jest warunkiem bycia człowiekiem współczesnym. Słowo dla człowieka pierwotnego stanowiło nie tylko komunikat, ale także rodzaj zaklęcia. Freud zauważył, że człowiek prymitywny, podobnie jak neurotyk, przeceniał potęgę swoich życzeń, wierzył we „wszechmoc myśli”, w czarodziejską moc swoich słów. Wiara w magię wynika z manii wielkości. Człowiek współczesny musi więc uważać, żeby nie przecenić słowa, musi na nowo odkryć jego wagę. „Człowiek traci coraz bardziej ów wielki dar tworzenia świata za pomocą słowa. Żyje niemo: rozwarstwiony na piętra, (...) Człowiek słucha oczyma. Gubi wewnętrzny wzrok, słowo staje się pozorem. Drzewo – koń – niebo – nic już nie zabłyśnie. Jego ucho przestaje słyszeć. Świat odbiera jeszcze tylko za pomocą oka”¹¹.

McLuhan dzieli przekazy na zimne i gorące. Przekaznik o silnym działaniu jest nazywany gorącym, jest przedłużeniem jednego konkretnego zmysłu, zapewniającym „ostrą” percepcję – nasyconą szczegółową i wyrazistą informacją. Gorącymi przekazykami są radio i druk. Prawdziwa aktywność intelektualna ma miejsce przy odbiorze środków zimnych, na

¹⁰ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 300.

¹¹ A. Zeidler-Janiszewska, „Pismo, wolność, władza” (w:) P. Kawiecki (red.), *Aksjologiczne spektrum sztuki 2*, Gdańsk 1996, s. 48.

granicy zdystansowanego zaangażowania. Telewizja jest zimna. Dla zmysłów niebezpieczne jest zarówno przegrzanie, jak i nadmierne ostudzenie. Książka, według McLuhana, przesunęła się na peryferia zdarzeń kulturowych, wręcz tamuje potrzebę działania, czytanie jest przecież czynnością wyjątkowo czasochłonną. Tylko alfabet fonetyczny tak radykalnie rozdziela człowieka, „dając oko zamiast ucha”. W przeciwieństwie do zimnego i neutralnego oka – zmysł słuchu jest delikatny, bardziej sprzężony z innymi zmysłami, jest bardzo uzależniony od czasu, to znaczy, że kultura słowa mówionego działa i reaguje jednocześnie. Wykorzystuje to na przykład taka forma przekazu jak radio. McLuhan określa działanie radia jako hipnotyczne. Hitler świetnie posługiwał się właśnie tą formą gorącego przekazu. McLuhan twierdzi, że gdyby żył on w erze telewizji, nigdy nie zdobyłby tak ogromnej popularności. W porównaniu z neutralnym okiem, ucho jest nadmiernie wyczulone, a zatem nietolerancyjne i selektywne. Oko jest neutralne i asocjacyjne. Wzrok jest zmysłem najbardziej abstrakcyjnym, przekaz wizualny, taki jak druk, jest gorący na zupełnie innej zasadzie niż przekaz słuchowy. Łatwiej jest wywołać halucynacje działając na słuch. Wzrok jest natomiast tym zmysłem, który tworzy jednolite, ciągle i połączone formy czasu i przestrzeni. „Człowiek czytający druk odbiera regularne i równe migotanie jego białych i czarnych elementów. Owo migotanie jest samo w sobie projekcją subiektywnego zwątpienia”¹².

Kultura alfabetu fonetycznego wyposaża, według McLuhana, w zdolność represjonowania uczuć i emocji. To właśnie zdolność działania bez reagowania i zaangażowania jest szczególnym „atutem” człowieka Zachodu. Środki gorące nie wywołują uwikłania intelektu, apelują do emocji, oferując nadmierną ilość informacji przy jednostajnych bodźcach zmysłowych. Druk był istotnym czynnikiem rozszerzania zasięgu działania praw i obyczajów, przetwarzania i ujednolicania kultury, czynnikiem sprzyjającym jednocześnie indywidualizmowi i formowaniu obiektywnej postawy wobec świata. Aby stworzyć alfabet fonetyczny, który niewielką ilością liter mogłby objąć wszystkie języki, trzeba było rozdzielić znak od dźwięku, czyli od jego znaczenia (semantycznego i dramatycznego). Sprzyjało to biernej konsumpcji treści podawanych za jego pośrednictwem. Dlatego na przykład Nietzsche, bojąc się, że jego nowatorskie myśli zostaną niezrozumiane, pisał: „Oczywiście, aby w ten sposób uprawiać czytanie jako sztukę, konieczne jest przede wszystkim jedno, czego się

¹² M. McLuhan, *Wybór pism*, op. cit., s. 236.

właśnie dziś w najlepsze zapomniało (i dlatego nie czas jeszcze na „czytelność” moich pism), do czego trzeba być prawie krową, a w każdym razie nie „człowiekiem współczesnym”: konieczne jest przeżuwanie (...)”¹³.

Działając intensywnym bodźcem na jeden ze zmysłów, angażujemy także pozostałe. Zjawisko to nazywa się synestezją i polega na pojawianiu się wrażeń z zakresu dwóch lub więcej zmysłów pod wpływem bodźców działających tylko na jeden zmysł. Działając na wszystkie zmysły w miarę równomiernie – odciążamy umysł od synchronizowania bodźców. Gdy zmysły nie są angażowane do uzupełniania wrażeń, mamy do czynienia z przekazem chłodnym i całościowym przeżywaniem, na tym polega zaangażowanie głębokie, nie wymagające rozumienia jako jakiejś nadbudowy. Taki odbiór możemy nazwać rozumieniem zaangażowanym, w opozycji do zaangażowania nierozumiejącego, którego wymaga odbiór bodźca silnie działającego na jeden tylko zmysł. „Dotykowa głębia doświadczenia telewizyjnego” wtrąca ludzi przywykłych do doświadczeń wizualnych, takich jak druk czy fotografia, ze schematów percepcji.

W tych rozróżnieniach na gorące i zimne środki przekazu chodzi raczej o zaznaczenie trudno uchwytniej tendencji, która umożliwia nowe spojrzenie na stare środki. Nie warto chyba zbyt analitycznie i dogłębnie podchodzić do tego rozróżnienia, bo wtedy razi sztuczność podziału, co wielokrotnie podkreślali krytycy McLuhana. Film na przykład, zanim odkrył swoją formę, budową przypominał książkę, był niemy, akcja musiała być przejrzysta, łączona planszami tekstu. Rzeczywiście nie można było od niej oderwać wzroku, bo bezpowrotnie traciło się wątek. Literatura wcale nie musi być gorąca, zwłaszcza że uwolniła się od zamkniętej formy sprzed epoki ruchomych obrazów, od nadrzędności narratora, od tożsamości bohaterów, od jedności miejsca i czasu, stała się „zimniejsza”. Pismo może być więc zimne lub gorące.

Jesteśmy koczownikami informacji – tak nazywa nas Marshall McLuhan – jako ludzie okresu przejściowego, znajdujący się na granicy pomiędzy różnymi formami doświadczenia, na linii zderzenia różnych kultur, posiadamy ogromną zdolność uogólniania. McLuhan przeżył w swoim życiu przełom. Pracowity filolog uwielbiający klasykę (szczególnie Szekspira) był krytycznie nastawiony do środków masowego przekazu, które odciągają młodzież od wspaniałych dzieł literatury – nagle zmienił się diametralnie: stał się optymistą z odwagą patrzącym w przyszłość coraz doskonalszych cudów techniki. Ciekawa jest też sprawa zmiany religii,

¹³ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, Warszawa 1993, s. 12.

z protestantyzmu na katolicyzm. Religia katolicka bardziej odpowiadała nowemu światopoglądowi. Protestantyzm był przecież konsekwencją wynalazku czcionki. Poglądy Lutera może nie zyskałyby rozgłosu, nie przetrwałyby jako trwały rozdział w religii chrześcijańskiej, gdyby nie zbiegły się w czasie z wynalazkiem czcionki (era druku łączy się więc z podziałem w kościele chrześcijańskim i nie tylko tam). Według E.H. Eriksona, przyszłość należy do tych, którzy „łączą nowe uniwersalne znaczenie z opanowaniem nowej technologii”¹⁴. Takim sposobem wpasował się w swoje czasy Luter. Podobno do zniechęcenia McLuhana protestantyzmem przyczyniła się lektura książki Maxa Webera *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*. Religia protestancka zaczęła pasować do jednej szuflady z logiczną technologią i wąską specjalizacją, które to cechy łączyły się z erą Gutenberga (druku).

Przełom w swoim myśleniu o najnowszych mediach zawdzięcza McLuhan pewnemu opowiadaniu, z którego zapożyczył metaforę moralnego przetrwania w dzisiejszym świecie. Wspominając taktykę, jakiej nauczył go życie, Edgar Poe, w *bezdni Maelstromu* zawarł historię człowieka wciągniętego przez wir. Marynarz uległ panice i próbował walczyć z żywiołem, ale kiedy opadł z sił, strach przerodził się w ciekawość i tonący skupił uwagę na obserwacji zachowania się szczątków przedmiotów kłębiących się i wynoszonych na powierzchnię śmiertelnośnego prądu, dzięki czemu pojawiło się działanie Maelstromu. Duże łodzie i barki złapane w wir tonęły wciągane jak gdyby własną wagą, natomiast lżejsze elementy wir wyrzucał na brzeg. Marynarz wskoczył do beczki. Zamiast zmagać się z niepokonaną siłą, postanowił się jej podporządkować. To opowiadanie stało się prototypem idei przetrwania we współczesnej kulturze. Należy być „lekkim”, należy się podporządkować prądom wiru. Nie można jednak zapominać, że gdy McLuhan, zafascynowany historią Poego, zaczyna głosić rewelacyjne poglądy na temat konieczności podporządkowania się unifikującym prądom masowej kultury, to chodzi mu o podporządkowanie specyficzne, na które jesteśmy po prostu skazani, czy tego chcemy, czy nie; kwestia tylko w tym, czy sobie uświadomimy, w jakim środowisku przyszło nam żyć. Tkwi w tym niebezpieczeństwo złego odczytania jego intencji. Jonathan Miller komentuje to tak: „McLuhanowi udało się osiągnąć ten stan euforycznego samozadowolenia tylko dlatego, że skoncentrował się na zniewalającym

¹⁴ Por. L. Witkowski, *Rozwój i tożsamość w cyklu życia. Studium koncepcji Erika H. Eriksona*, Toruń 1989.

umysł bezpośrednim działaniu różnych środków przekazu, lekceważąc treści, które one rzeczywiście przynoszą. Wyraża to jasno osławiony slogan McLuhana, w którym powiada on, że środek przekazu jest przesłaniem¹⁵.

McLuhan uważa, że gdyby udręczony moralista umiał opanować strach i, zamiast ubolewać nad bezwzględnością wiru techniki, zająłby się jego obserwacją, zachowałby energię, a może nawet nauczyłby się wykorzystywać go do własnych celów.

McLuhan pisał, że podstawowym celem oświaty powinno być organizowanie obrony cywilnej przeciwko przekaznikom i ich efektom. Zmiana całego systemu społecznego to nie tylko zamiana książki na ruszające się obrazki. Potrzeba jeszcze zmiany świadomości, która nigdy nie nadała za chwilą terażniejszą. Świadomość jest, według McLuhana, nieznaczącym obszarem, gdzie próbujemy zatrzymać i powiązać rzeczy. Kultury pierwotne opierały się na nieświadomym świecie marzeń. Telewizja wymyśliła dla nas coś, co pozwoli przybliżyć się do magicznego świata kultur pierwotnych, wymyśliła „wewnętrzną podróż”. Jest to coś zupełnie innego niż w filmie („zewnątrzną podróż”), bo tutaj my sami jesteśmy ekranem. Odbiór telewizji wymaga całościowego uczestnictwa i zorientowania na głębie. I to się dokonuje samo, czy tego chcemy, czy nie. McLuhan uważa, że dzieci wychowane na telewizji to *nowi myśliwi*. Epoka *plantatorów*, którzy działali tylko na swoim małym poletku i specjalizowali się w jednej lub wielu dziedzinach, skończyła się. Plantatorzy krytykują *myśliwych* za brak zewnętrznych celów, nie widzą u nich tej ekspansji, w którą oni wierzyli, że jest jedyną możliwością rozwoju. Druk doprowadził *plantatorów* do deprawacji zmysłowej, przyzwyczaił do forsowania zmysłu wzroku, jesteśmy zupełnie nieprzygotowani na szok, jaki serwują nam środki w rodzaju radia, czy telewizji. Druk to produkt ery mechanicznej, która – według McLuhana – jest fragmentaryczna, centralistyczna i powierzchowna. Telewizja, a potem komputer – to techniki nowej ery, ery Marconiego, automatycznej, elektrycznej, która jest całościowo i głęboko decentralistyczna. Wraz z techniką czytania i pisania człowiek przejął zdolność działania z wyłączeniem reakcji (np. zawód chirurga). Dziś znowu akcja i reakcja zachodzą niemal równocześnie, jak twierdzi McLuhan. Nie bierze się pod uwagę czyjegoś „punktu widzenia”. Charakter punktu widzenia jest cząstkowy i specjalistyczny. Dzisiaj charakterystyczne jest więc dążenie do pełni, empatii, pogłębienia

¹⁵ Por. J. Miller, *Spór z McLuhanem*, Warszawa 1974.

świadości, wstręt do wszelkich narzuconych wzorów, przy głębokiej wierze w najwyższą harmonię bytu. Chodzi przy tym o to, żeby przenieść akcent na fragmenty, bo do całości nie mamy już dostępu, ale też nauczyć się z fragmentów odczytywać i wnioskować całość. Rzeczywiste poznanie, rozumienie, kojarzy się potocznie z wychwyceniem jakichś punktów, elementów. McLuhan uważa, że treści są odbiciem tego, co nie poddaje się obserwacji, to znaczy dotyczą one właśnie tych nieobserwowalnych związków między przedmiotami i zjawiskami. Myślenie przedmiotami, punktami, jest charakterystyczne dla człowieka wychowanego w erze Gutenberga. Jest to myślenie liniowe, a więc dopuszczające tylko jedną myśl na raz, myślenie operujące absolutnym czasem i absolutną przestrzenią. Jeżeli jestem tu i teraz według paradygmatu Newtonowskiego, to już nigdzie indziej. Takie myślenie nie pozwala zrozumieć nie tylko telewizji, ale i literatury. McLuhan odkrył, że druk jest antytezą przekazu, który wysyła, medium przeszkadzającym.

Wraz z wynalazkiem druku, powstała możliwość kopiowania tekstów, a „mowa zaczęła znikać z prędkością światła”. Zmienił się sposób magazynowania informacji. Można było przestać polegać na pamięci słuchowej. To pociągnęło za sobą możliwość wstrzymywania osądu. Można było rozwiązywać problem powoli, dokładnie, rozłożyć go na części pierwsze. Można to było robić w odosobnieniu, w izolacji. Czy to był sposób na rozwiązanie problemu, czy raczej na stworzenie go? Powstały problemy, jakich wcześniej nie było – dokładnie sprecyzowane, zanalizowane, rozkładalne na części, zindywidualizowane. Według McLuhana, tylko alfabet fonetyczny wystarczył, by powstał „człowiek cywilizowany”, czyli odrębna jednostka, równa innym jednostkom w obliczu prawa. Główne cechy cywilizowanego społeczeństwa kultury pisma to właśnie: odrębny byt jednostek (hasła humanizmu), ciągłość czasu i przestrzeni (mechanika, mechanizacja) oraz jednolite prawa, a co za tym idzie – obyczaje: „Zważywszy jednak, że słowo drukowane jest «kadrem» filmu umysłu, czy nie to właśnie sprzyja powstaniu nawyku ujmowania wszystkich problemów ruchu i zmiany w kategoriach nieruchomego odcinka czy fragmentu całości? Czy to nie za sprawą druku powstały setki metod matematycznych i analitycznych służących wyjaśnianiu zmiany w kategoriach niezmienności?”¹⁶.

McLuhan ostrzega, że jeżeli nie odrzucimy konwencjonalnego podejścia do nowych tendencji rozwojowych, wówczas nasza kultura zostanie

¹⁶ M. McLuhan, *Wybór pism*, op. cit., s. 255.

zepchnięta do lamusa, tak jak scholastyka w XVI wieku. Scholastycy nie podjęli bowiem wyzwania, jakim była hipnotyczna wizualność druku (podjął je za to Luter). Nie zrozumieli konsekwencji wynikających z nowej techniki, nowej formy. Nie potrafili się nią posłużyć, zabrakło im odpowiedniego dystansu do swego dzieła. Era druku stała się właśnie erą dystansu. Druk rozdzielił głowę i serce, adresata i odbiorcę, literaturę i filozofię, człowieka i Boga. Dzięki tym podziałom, dystansom, mogło powstać zjawisko indywidualizmu, narodziła się Reformacja, rozwinęła się epistemologia i nauki empiryczne. Eksplozja druku przyniosła jednak pod innymi względami też zubożenie naszej kultury.

Gdy nastąpiło rozgraniczenie nauki i poezji, rozpoczął się podział pracy języka – słowo jako znak przypadło nauce, jako dźwięk, obraz, rozdzielone zostało między różne dyscypliny sztuki. Jako znak język miał ograniczać się do kalkulacji, i żeby służyć poznaniu przyrody, musiał wyzbyć się pretensji, że jest do niej podobny. Jako obraz miał ograniczać się do odbicia, i żeby być całkowicie przyrodą, miał zapomnieć o swoich aspiracjach do jej poznawania.

Wyrzeczenie się języka jako precyzyjnego narzędzia powoduje niebezpieczeństwo popadnięcia w jego wymiar mityczny. Jak piszą Adorno i Horkheimer¹⁷ – mit zawsze był niejasny, bo naznaczony indywidualnym przeżyciem, i zarazem przekonujący. Uczestnictwo w micie gwarantuje spokój, ale nie do końca, bo mit zawiera tajemnicę. Ucieczka przed tajemnicą prowadzi do absurdu. Rozum próbuje się z tajemnicą uporać. Przeświadczenie, że wszystko powinno poddać się pod panowanie rozumu, wytycza drogę demitologizacji, która powoduje popadnięcie w jeszcze większy mit, mit rozumu. Człowiekowi wydaje się, że wyzwoli się od lęku, gdy nie będzie nic nieznanego. Oświecenie stało się zradykalizowanym, mitycznym strachem, bo rozum pochłoniął wszystko i sam okazał się nieznanym. Nic już nie może być na zewnątrz niego, bo samo tylko wyobrażenie czegoś zewnętrznego jest źródłem strachu.

Słowo drukowane stworzyło publiczność złożoną z jednostek, z których każda ma swój punkt widzenia, dający się jednak wyrazić i zakomunikować w uniwersalnym piśmie. Obwód elektryczny tworzy masy, które nie składają się z odrębnych jednostek, lecz z ludzi złączonych wzajemnym, chociaż bardzo zróżnicowanym w formach, zaangażowaniem.

¹⁷ Por. M. Horkheimer i Th. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa 1994.

Pascal pisał, że dawna świadomość miała charakter królewski, ciągły, panowała „jak na tronie”. Dawny król nie wykonywał zawodu, lecz grał rolę, był „centrum bez peryferii”. Nowa świadomość jest zagonionym urzędnikiem, który wykonuje swą pracę, wykorzystuje wiedzę do rozwiązywania problemów i utrzymuje dorywcze kontakty z pozostającymi na peryferiach podwładnymi. McLuhan uważa te słowa Pascala za wspaniałą diagnozę ery gutenbergskiej, oddającą brak ciągłości i pojedynczość chwil. Ale może era gutenbergska tylko eksponuje tę immanentną cechę komunikacji: „Otóż reguła pocztowości (*Postal Principle*) wydaje się warunkiem *sine qua non* wszelkiego przekazu, staje się alegorią kondycji technologii. Sprzeciw wobec tradycji zasadza się więc przede wszystkim na konieczności nowego spojrzenia na zagadnienie komunikacji: porzucenie naiwnego przekonania o opozycji między erą klasycznej komunikacji a nowoczesną epoką telekomunikacji – cały obszar komunikowania zawarty był bowiem w pojęciu *telos*, w odległości i w *l'espace*ment oraz, przede wszystkim, w idei miejsca przeznaczenia”¹⁸.

McLuhan twierdzi, że przekaznik oddziałuje silnie i intensywnie właśnie dlatego, że jego treścią, czyli zawartością, jest już inny przekaznik. „Treść” środka komunikowania ma odwrócić naszą uwagę. Powszechne mniemanie, że liczy się tylko sposób wykorzystania przekaznika, to – według McLuhana – „wytwór odrętwiałego umysłu technicznego idioty”. Autor wymyślnych skojarzeń porównuje więc treści docierające do nas za pośrednictwem przekaznika do kielbasy, którą włamywacz rzuca psu, aby uśpić jego czujność. Dopóki przedłużenia naszego ciała, jakimi są przekazniki, będziemy traktować jako coś istniejącego poza nami, dopóty przy każdym wyzwaniu rzuconym przez technikę będziemy ponosić klęskę. Treścią filmu jest powieść, sztuka, opera, ale efekt filmu nie wiąże się z tą treścią. Treścią pisma jest mowa, a czytelnik pozostaje nieświadomy zarówno pisma, jak i mowy. Zawartością telewizji jest zarówno dźwięk (mowa), jak i obraz (pismo), ale z tego połączenia powstaje zupełnie nowa jakość.

¹⁸ K. Loska, „Kino jako karta pocztowa”, *Kultura Współczesna* 1996, nr 1–2, s. 117–118.

NIEBEZPIECZEŃSTWO FASCYNACJI

„Moim zdaniem, fascynacja jest czymś, co wiąże się z tym, co znika. To właśnie znikanie rzeczy fascynuje nas. A dla mnie media są miejscem znikania. Jest ono tak samo interesujące jako miejsce produkcji czy też jako miejsce ukazywania się. Jest to miejsce znikania, jest to miejsce, gdzie znaczenie znika, gdzie znika to, co znaczące, przekaz, odniesienie. Jest to sposób sprawiania, aby rzeczy krążyły tak szybko, by uczynić je znikającymi. (...) Myślę dziś, że żyjemy w społeczeństwie, w którym jesteśmy prześladowani i zafascynowani znikaniem tego, co społeczne, znikaniem tego, co polityczne. Lecz jest to gra. Wielka gra. Może ona sprawić, aby wiele rzeczy się zdarzyło, jednakże nie jest to już *w y t w a r z a n i e* rzeczy, które nas interesuje; wytwarzanie interesuje, a znikanie *f a s c y n u j e*. Sądzę, że to jest właśnie to miejsce, gdzie można by poszukać różnicy, czy też przynajmniej pewien sposób, aby ją dostrzec”.

Jean Baudrillard

Baudrillard proponuje szukać różnicy tam, gdzie znika wszelka różnica. Jest pewien sposób ukazywania problemu, ale jest też pewien sposób ukrywania go, żeby uczynić go fascynującym. Świadomość językowa współczesnych czasów umożliwia ciągłą produkcję fascynacji, ciągłe ukrywanie znaczeń.

Fascynuje to, co pozwala zawiesić zasadę przyczynowości, czyli realności, i realizować zasadę rozkoszy. Istnieje możliwość popadnięcia w szaleństwo. Szaleństwo jest fascynujące, gdyż możliwy jest powrót do realności, ale ulegając fascynacji nie możemy zakładać powrotu. Szalony zamyka się w swoim świecie.

Główną cechą dzisiejszej telewizji jest to, że mówi ona coraz mniej o świecie zewnętrznym, a coraz więcej mówi o sobie samej i o kontakcie, jaki nawiązuje ze swoją publicznością.

Osiągnięciu efektu prawdziwości ma służyć złożona strategia oparta na wielu fikcjach, np. pokazywanie kamer filmujących to, co się dzieje; świadomość, że wydarzenie będzie filmowane, wpływa na jego przygotowanie. Coraz trudniej jest odróżnić programy informacyjne i programy oparte na fikcji, ponieważ podważona została relacja prawdy faktycznej, będąca podstawą dychotomii – prawdy i fikcji. Telewizja przekształciła się z nośnika faktów (uważanego za neutralny) w urządzenie do wytwarzania

faktów, zwolniona jest z odzwierciedlania rzeczywistości, ma ją produkować: „(...) pod wpływem kontaktu z telewizją, która mówi wyłącznie o sobie, pozbawiona prawa do przejrzystości, tzn. do kontaktu ze światem zewnętrznym, telewidz powraca do samego siebie. Jednak podczas tego procesu poznaje on i zaczyna lubić siebie jako telewidza, i na tym koniec. Okazuje się słuszne stare określenie telewizji jako okna otwartego na zamknięty świat”¹⁹.

W masowych środkach przekazu króluje montaż. Wybór fragmentów daje możliwość mieszania nieprzystających przestrzeni i czasów. Zerwana jest tradycyjnie pojęta, obserwowalna w życiu realnym zasada przyczynowości. Za to sama zaczyna się akcentować zasada powtarzalności. Żeby pozostać zafascynowanymi, musimy wciąż tę fascynację produkować. W czasach, w których wszystko już było – można tylko żonglować starymi fragmentami. „Być może jest to jakaś kultura mozaikowa, jak powiedziałby McLuhan, w tym sensie, w jakim istnieje jakaś możliwość powszechnej kultury patchworkowej (...)”²⁰.

Kultura patchworkowa powoduje obłąkańcze poszukiwanie autoodniesienia. Nic więcej nie można odkryć. Znaleźć można tylko to, czego się szuka, czyli siebie. I to jest właśnie fascynujące. Nie trzeba się angażować. Wszystko stało się dostępne. Żyjemy w narcystycznym uniesieniu, odbieramy siebie przez ekran telewizora i komputera. Możemy naprawdę zmieniać swój wizerunek, dlatego Baudrillard nazywa nasz narcyzm operacyjnym. Możliwość nieustannego kreowania siebie i swojego prywatnego świata podsycana jest przez zakłęcie reklamy, która oferując przedmioty – symbole tworzy mit szczęśliwego życia bez zaangażowania. Baudrillard nazywa dzisiejszy stan epoką hiperrealności: świat dostępny dzięki masmediom w każdym momencie i w całości obejmuje wszystkie opozycyjne określenia, które mogą odwracać się w sposób dowolny i przypadkowy, tak jak wyznacza to gra symulaków, nieprzewidywalna, nie podlegająca żadnej kontroli. Trzy konstytutywne cechy hiperrealności to nieodróżnicowanie, niezdeterminowanie, odwracalność. Nie ma już odniesienia do zróżnicowanej, zdeterminowanej, ustalonej rzeczywistości. Podmiot, uczestniczący w tej nieokreślonej grze, zamiast się realizować, ulega hiperrealizacji, jest tylko bezsensowną powierzchnią. W fascynacji nie istnieje opór, fascynacja neutralizuje rzeczy. Uwiedzenie jest wyzwaniem, prowokacją, która prowadzi do bardzo mocnej, wzajemnej relacji. Uwiedzenie jest bardzo zwrotne; znaki otrzymuje

¹⁹ U. Eco, *Semiologia* ..., op. cit., s. 194.

²⁰ S. Czerniak i A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Warszawa 1996.

się i natychmiast z powrotem odsyła. W fascynacji nie ma jakiegokolwiek potrzeby przekazywania sobie znaków. Znaki są jedynie rejestrowane, nic więcej.

Nadmiar łatwo przyswajalnej informacji produkuje masy. Masę stanowi nie tylko duża liczba ludzi, lecz, jak zauważa Baudrillard, pewna siła bezwładności konsumpcyjnej. Masa jest w stanie wchłonąć wszystko. Absorbuje wszystko i umieszcza w pustce – to jej strategia. Im więcej wytwarza się informacji, tym bardziej powiększa się masy. Istnieje współzależność między milczeniem i nadmiarem informacji. Zjawisko to przybiera postać hysterii informacyjnej. Jest to choroba producentów informacji. Im bardziej milczące są masy, tym więcej się do nich mówi, niemalże bombarduje przekazami. Baudrillard nie zgadza się z optymizmem McLuhanowskim, wynikającym z przekonania, że masy mogą być zaangażowane w życie społeczne.

Trwa walka o najliczniejszą, ale tylko doraźną grupę odbiorców. Zasada homogenizacji kultury działa tak, że łączy się, miesza lub zestawia elementy wyższego poziomu kultury z elementami niższego poziomu. Homogenizacja obala hierarchię wartości w dziedzinach kultury symbolicznej i doprowadza do zestawienia, jeśli nie do faktycznego postawienia na równi, wytworów o bardzo niejednakowej wartości formalnej, o różnym poziomie artystycznym.

McLuhan uważa, że skoro technika elektryczna jest bezpośrednio związana z układem nerwowym, to bzdurą jest mówić o „preferencjach programowych” odbiorców. To tak, jakby pytać mieszkańców wielkiego miasta, jakie widoki i dźwięki chcą mieć w swoim otoczeniu. Skoro raz pozwoliliśmy komuś manipulować naszymi zmysłami i nerwami i ciągnąć z tego zyski, wyzbyliśmy się wszelkich praw. Taki stan prowadzi do odrodzenia człowieka zintegrowanego, zdolnego uczestniczyć w kolektywnej świadomości. Jest to wizja przeciwna Baudrillardowskiej entropii społeczeństwa, jego zagubienia w samonapędzającej się grze symulaków.

W środowisku opanowanym przez nową technologię następuje tak zwana implozja, taka jak w ładunkach wybuchowych ulegających przed wybuchem gwałtownemu skupieniu fragmentów (materiału rozszczepialnego) w jedną całość (o masie przekraczającej wartość krytyczną), co powoduje reakcję łańcuchową. Taka implozja środowiska powoduje współpracę wszystkich zmysłów. Nieważne, o czym jest program telewizyjny, poddajemy się sile unifikującej, dzięki której jest – według McLuhana – możliwy związek życia zmysłowego i wyobraźni. Baudrillard zjawisko to rozumie jako implozyjną zapaść społeczeństwa, następuje

wzajemna neutralizacja przeciwnych biegunów, wymazanie opozycji. Świat po takich zapaściach rozrasta się hiperrealnie w grze symulaków. McLuhan pisze o implozji pozytywnie – odpowiedzią na nią ma być decentracja i uelastycznienie. Baudrillard natomiast mówi o nieodróżnicowaniu, niezdeterminowaniu, odwracalności jako negatywnych cechach hiperrealności. Telewizja wywołuje efekt czy łańcuch Markowa – bardzo prosty mechanizm, który polega na tym, że publiczność, poza rzadkimi wypadkami totalnego odrzucenia emitowanego programu, zgłasza zapotrzebowanie na to, co już otrzymuje. Liczy się tylko wyjściowa sytuacja, zerwana zostaje historyczna ciągłość, w najpopularniejszych serialach właściwie nie zdarza się nic nowego. Wszystko, co emituje telewizja, umieszczone jest na tym samym poziomie, a sprzeczności są wygłuszane. Powoduje to utratę koncentracji ze strony widza, a co za tym idzie – mechaniczne poddanie się. Zadaniem telewizji jest tymczasem pieczołowite pielęgnowanie iluzji, że wciąż zdarza się coś nowego. Z natury funkcjonowania radia, prasy i telewizji wynika, że ich własna produkcja stanowi dzieło chwili, ich sukces sprawę jednego dnia. W odróżnieniu od sztuki ubiegłych epok artystycznych, produkcja masowa jest równie krótka, jak samo życie. Telewizja, można więc powiedzieć za krytykami kultury masowej, daje nam złudzenie wspólnoty bez zaangażowania, działa jak potężny stymulator, którego zużycie wzrasta wprost proporcjonalnie do zalegającego coraz szerzej klimatu apatii.

ZAWSZE UPRZYWILEJOWANA SZTUKA

„(...) kto słowami myśli, myśli jak mówca, a nie jak myśliciel”.

Fryderyk Nietzsche

Sztuka przygotowuje nas do „odbierania ciosów na szczękę” – tak brzmi jedno z haseł McLuhana. Artysta od wieków potrafi unikać miazdzących ciosów nowych technik i umie odparować te ciosy z pełną świadomością. Artysta potrafi korygować równowagę zmysłów, zanim uderzenie nowej techniki stępi procesy świadome, zanim nastąpi ośpienie i chaotyczne szukanie równowagi. Artysta to, według McLuhana, „sumienie społeczne” – określa przyszłość w sposób bardziej doskonały niż inni ludzie. Pojmuje istotę sytuacji współczesnej i ma odwagę bezpośredniego jej doświadczania. Ostrość widzenia, utracona częściowo na skutek nie zawsze uświadamianego działania środowiska, zostaje przywrócona przez artystę. McLuhan implikuje rozszerzenie pojęcia sztuki na całość

twórczej działalności człowieka. Artysta to świadomość zintegrowana. To człowiek, który potrafi działać twórczo w jakiegokolwiek dziedzinie i umożliwia percepcję ludziom otępiałym, których zdolności postrzegania stłumiło środowisko. Artysta analizuje deformacje życia zmysłowego, spowodowane oddziaływaniem nowego środowiska, i na ogół tworzy dzieła, które korygują skrzywienie i zaburzenie zmysłów, wywołane przez nową formę. Artysta przyjmuje w społeczeństwie rolę nawigatora. Jest twórcą antyśrodowiska. Antyśrodowisko pozwala spostrzec środowisko właściwe. W epoce przyspieszonych przemian potrzeba dostrzegania środowiska staje się coraz pilniejsza. Nowe środowiska ustanawiają nowe progi wrażeń zmysłowych – co z kolei zmienia nasze oczekiwania i pogląd na świat. Artysta fonetyczny to jedyna forma pisma, w której znak graficzny i dźwięk oderwany jest od jego znaczenia. Natomiast sztuka społeczeństwa przedpiśmiennego służy stopieniowi jednostki i środowiska w jedno, a nie kształtowaniu jednostkowej percepcji.

Fryderyk Nietzsche uczynił język odpowiedzialnym za podtrzymywanie fikcji świata rzeczy. Wszystko, co nie poddaje się językowemu ujęciu, zostaje pominięte, usunięte z pola percepcji. Język często stanowi formalną granicę, która uniemożliwia powrót do zmysłowego postrzegania. Już nie widzimy, bo wiemy. Ale możemy przecież nie pozwolić, aby język stał się taką granicą, ze świata rzeczy możemy wejść w świat relacji.

Cezanne – nazwany został fenomenologiem sztuki dlatego, że próbował pozostawać w polu pierwotnych spostrzeżeń bez wkraczania w skonwencjonalizowaną formę języka perspektywy linearnej. Dzięki niemu malarstwo zaistniało jako ruch, rozpoczął się proces integracji czasu i przestrzeni. „Stworzenie czegoś, co nie jest naśladownictwem natury, a mimo to posiada pewną treść, może być jedynie dziełem talentu. Rzeczywistość nieustannie dybie na artystę starając się nie dopuścić do tego, by się wymknął spod jej władzy. Genialna ucieczka wymaga wielkiej przebiegłości”²¹.

Patrzeć wymaga wielkiej przebiegłości i dystansu. Każda dziedzina sztuki ma inny aparat projekcyjny, który oddala i przekształca rzeczy. Królewską drogę sztuki Ortega y Gasset nazywa „wołą stylizacji”.

„Królewska droga sztuki nazywa się wołą stylizacji. Ale stylizacja to deformowanie rzeczywistości, odrealnianie jej. Stylizacja pociąga za sobą dehumanizację. I *vice versa*, nie ma innych sposobów stylizacji poza dehumanizacją”²².

²¹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki* ..., op. cit., s. 194.

²² Ibidem, s. 196.

Gwałtowny rozwój techniki spowodował, że sztuka stała się produktem masowym, powszechnie dostępnym, nastąpił zalew sztuki. Na przełomie XIX i XX wieku zaistniały niemal jednocześnie dwa zjawiska, które zrewolucjonizowały europejską sztukę i kulturę. Były to: awangarda i film. Film stał się pierwszą i jedyną sztuką ludową. Pierwsi filmowcy zaczerpnęli pomysły z cyrku, music-hallu, widowisk jarmarcznych w celu zdobycia jak najszerzej publiczności. Film szybko zajął miejsce także w kulturze wysokiej, wypierając inne dziedziny sztuki oparte na środkach wyrazu, które zatraciły siłę oddziaływania, przeżyły się.

Benjamin oparł swoją koncepcję końca sztuki na rozróżnieniu sztuki o właściwościach energetycznych i „sztuki” – zbioru dzieł odtwarzanych za pomocą techniki. Stworzył opozycję: artysta-romantyk *contra* producent. Dla tego pierwszego ważny jest czas i miejsce powstania dzieła, dzięki czemu zyskuje ono osobowość, aurę. Producent zwraca się do zawieszonych w próżni mas. Masy nie rozumieją dzieł. Potrzebny jest więc ekspert w dziedzinie tzw. sztuki, który będzie wyjaśniał znaczenie danego dzieła w zależności od czasu, miejsca, odbiorcy. Zaczyna bardziej liczyć się odbiór grupowy, jest to możliwe dzięki takim formom, jak np. film. Te duże formy wpływają, według Benjamina, na unifikowanie się ocen i pojawienie się eksperta zbiorowego. Pojawienie się eksperta w dziedzinie sztuki wiąże się z jej desakralizacją. Właściwie dzieła masowe to już nie sztuka, a towar, coś do łatwego opanowania.

Dzięki rozpowszechnieniu się kina następowało, według Benjamina, „pogłębienie percepcji” doznań optycznych i akustycznych – głębsze penetrowanie całej rzeczywistości. Jednocześnie właśnie montaż powoduje niemożność kontemplacji filmu. Film jest sztuką bez aury. Aura dzieła miała utrudniać bezpośredni dostęp do niego, miała zabezpieczać przed techniczną reprodukcją, czyniącą odbiór dzieła – masowym. Początek końca prawdziwej sztuki możemy zauważyć dużo wcześniej, bo odtwarzanie techniczne nie wiąże się tylko z nowoczesną technologią – fotografią, kinem, magnetofonem, komputerem. Czyżby koniec sztuki rozpoczął się już na początku ery Gutenberga, ery powielanych rysunków?

W sztukach wizualnych nie nazywa się już dzisiaj obiektów artystycznych – estetycznymi, lecz energetycznymi²³. Sztuka jest dziś energetyczna, bo nie daje się jednorazowo zamknąć w dziełach, co do których nie ma wątpliwości, że są sztuką. Sztuka nie jest skończona, doskonała, absolutna, tradycyjnie estetyczna. Sztuka pokochała światło, które ukazuje przestrzeń w czasie i jest wieczną zależnością, ENERGIA.

²³ E. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990.