

# Michał Komar

---

## Wszystko jest środkiem przekazu

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2, 162-165

---

1972

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

i fizycznie (*sic!*). Przecież w ten sposób można by wyolbrzymić rolę każdego wynalazku, powiedzieć, że jesteśmy cywilizacją koła czy cywilizacją geometrii, jako że obydwie te wynalazki, nieznane innym cywilizacjom, w sposób zasadniczy ukształtowały współczesny świat. Teza, że *mass media* są, jak mówi McLuhan, „przedłużeniem człowieka”, jest na pewno prawdziwa, ale nic z niej, moim zdaniem, nie wynika — takich przedłużeń jest bardzo wiele, a pierwszym był zapewne kij, który pewna małpa przed tysiącami lat wzięła do ręki.

Jan Walc

### Wszystko jest środkiem przekazu

1. Pierwsza lektura kusi do interpretowania *Understanding Media: The Extensions of Man* przy pomocy kategorii tylko tej książki właściwych. Zużytkowanie opozycji zimne — gorące, linearne — przestrzenne, a więc tych opozycji, które z pozoru rządzą wykładem myśli McLuhana, natychmiast ujawni, że *Understanding Media* skazane były z góry, w chwili gdy badacz kanadyjski zechciał pomyśleć, że istnieją gorące i zimne środki przekazu, na zasadnicze rozdarcie. Bo też druk nigdy drukiem być nie przestanie, użycie przekazu linearnego nie pozwala na określenie zimnych i przestrzennych walorów telewizji, ślepy nie może mówić o kolorach. Tedy drukowane dzieło McLuhana pozostaje produktem wygórowanych, a nieosiągalnych ambicji człowieka, który postanowił opisać świat odtwarzając wszystkie bez wyjątku jego cechy, konstruując kulę ziemską, bawiąc się w Boga. Pierwsza lektura kusi zatem do popełnienia błędu: udowodnienie sprzeczności logicznych w tekstach McLuhana jest niczym więcej jak udowodnieniem sprzeczności logicznych. Nie nadweręża za to w najmniejszym stopniu zawartości myślowej tekstu.

Gdybyśmy poszli o krok poza granice przez *Understanding Media* wyznaczone, zachowując przy tym gorliwą wiarę w trwałą realność opozycji zimne — gorące, okazałoby się, że to podstawowe przeciwstawienie jest kwestionowane przez samego autora na rzecz pozostawienia stworzonego zespołu propozycji w sytuacji *otwartej*: czulej na każdą nowość, każdy nadchodzący wynalazek. Zimne — gorące jest poziomem wyjściowym, założeniem, które zostaje po drodze przez McLuhana w pewnej mierze przesunięte na dalszy plan. Na pierwszym lokują się kategorie całości i ciągłości, a raczej *nieciągłości*, bez których dzieło McLuhana pozostałoby błyskotliwą opowieścią szarlatana.

Pozostaliśmy jeszcze przez chwilę przy sposobie, który rzucił skonstruowaniem *Understanding Media*, podziałem tekstu na rozdziały określonym rozmieszczeniem światła, metodą formułowania tytułów. Urozmaicenie typograficzne umożliwia, a w każdym razie

zwiększa szansę przewycięzania linearności języka. „Eliot i Pound — pisze McLuhan — używali maszyn do pisania celem uwypuklenia efektu w swoich wierszach. I dla nich także maszyna była oratorskim (tj. zimnym — uwaga moja, M. K.) instrumentem, który dawał im możliwość kolokwialnej swobody, cechującej świat jazzu(...)”<sup>1</sup>. Nie znaczy to oczywiście, iż dzięki urozmaiconym technikom drukarskim pismo stanie się zimne i przestrzenne. Z drugiej jednak strony historia literatury wskazuje, że właśnie na gruncie języka linearnego wyrosła nostalgia za widzeniem wielozmysłowym i przestrzennym. Można by powiedzieć, iż dzieło McLuhana jest produktem usiłowań, nie w pełni jeszcze zrealizowanym planem stworzenia treści, która wykracza poza ułomności środka przekazu i środek ów mobilizuje do walki ze swą połowicznością. Sposób przekazu stosowany przez badacza kanadyjskiego, druk przeobrażony, nieciągły, stwarzający iluzję trójwymiarowości, narzuca kategoriom, o które wsparte jest *Understanding Media*, specyficzny, dwojaki i w obydwu przypadkach funkcjonalny sens. Najpierw chodzi o dokonanie opisu konkretnych istniejących poza książką. Potem o takie skonstruowanie tomu, które pozostałoby w zgodności z osiągniętymi już wynikami badań.

2. Reprezentanci tradycyjnej myśli lewicowej przyjęli koncepcje McLuhana z niezwykłym wprost oburzeniem. „Jakaż szkoda — pisał Hans Magnus Enzensberger — że Goebbels nie może zobaczyć odświeżenia swych zasad”<sup>2</sup>. Z punktu widzenia Enzensbergera hasło: *the medium is the message*, oddaje jednostkę ludzką w niewolę totalizmu.

Z nieco innych powodów oburzyli się marksiści. Mówiąc przez wiele lat o potrzebie badania stref pośrednich, przez których oznaczenie można sensownie umiejscowić na przykład dzieło sztuki w rzeczywistości społeczno-historycznej, nagle spostrzegli, że McLuhan uczynił to, nie powołując się na cytaty z listów do Kugelmanna.

Z podobną jak tradycyjna lewica niechęcią odnosi się przedstawiciele kręgów zachowawczych. Ideał synestezji odrzuca zasadę ciągłości historycznej, nadweręża logikę zdrowego rozsądku uwikłanego w linearyzm, a przede wszystkim przepowiada totalny upadek wartości, o które dzisiaj wspiera się społeczeństwo doby mechanizacji.

Z pełnym entuzjazmem odnieśli się do McLuhana intelektualiści Nowej Lewicy. Wychowani już w erze elektronicznej, tj. oderwani od kultury druku i w pełni przysposobieni do odbioru przestrzennego, różnorodnego, barwnego przekazu TV, ujrzeni w pracach McLuhana teoretyczne uzasadnienie ich buntu, a dokładniej: jedno

<sup>1</sup> M. McLuhan: *Understanding Media: the Extensions of Man*. New York 1964 Signet Books.

<sup>2</sup> H. M. Enzensberger: *The Industrialization of the Mind*. „Partisan Review” winter 1969.

z teoretycznych uzasadnień. W ubiegłym roku ukazała się książka Jerry Rubina, jednego z czołowych działaczy Nowej Lewicy. *Do It. Scenarios of the Revolution* skonstruowana została w oparciu o trzy elementy: tekst, zdjęcia i rysunki. Każde wydarzenie eksponowane jest przy użyciu wszystkich elementów, dzięki czemu nabiera cech wszechstronności: jest to przejście od związków linearnych do skomplikowanych konfiguracji. Oto na przykład Jerry Rubin opisuje początki amerykańskiego ruchu młodzieżowego: „Muzyka Elvisa Presleya złączyła wszystkich młodych. Kultura dostatku, zaopatrująca każdy średniozamożny dom w samochód i w radio, w samochodzie dała Elvisowi bazę do przeprowadzenia rekrutacji (...) Rock'n'roll sygnalizował początek rewolucji”<sup>3</sup>.

Tekst powyższy zaopatrzony jest nie tylko w kilka zdjęć i rysunków, lecz także i w sugestywnie, *rytmicznie* skrytą fotografię koncertującego Elvisa: wygięty, z gitarą w dłoniach dotyka elastycznie rozkładającej się kolumny ułożonej ze słów *LET'S GO*. Słuchacze płyt Presleya pamiętają z pewnością, że słowo *let's go* spełnia w czasie koncertu *pop-music* dwie funkcje: powtarzane przez salę jest formą nawiązania kontaktu z piosenkarzem, jest też końcem piosenki, oczekiwaniem owacji. Następnie Rubin analizuje wszystkie ważniejsze wydarzenia polityczne, jakie miały miejsce w USA. Każda z tych analiz zadziwia umiejętnością przedstawienia akcji jednoczesnych i współzależnych przy całkowitym uniknięciu podziałów linearnych. Tekst, znaczenie książki, jej wymowa tworzą jedność z szatą graficzną, okładką, zapisami reklamowymi. „Ta książka stanie się koktajlem Mołotowa w każdym ręku” — czytamy na okładce. Może się stać rzeczywiście. W perspektywie bowiem zarysowanej przez Rubina (a jego związki z McLuhanizmem są oczywiste) opozycje ideologiczne, i tylko ideologiczne, pomiędzy tradycyjnymi nurtami politycznymi są pozorne. Mieszczą się bowiem w tym samym typie języka.

3. Środek przekazu jest treścią. McLuhan wie, że wypowiada sąd doskonale znany wszystkim świadomym twórcom jakichkolwiek przekazów. Reżyser odrzuca fragment scenariusza z powodu *niefilmowości*. Językoznawca dowodzi, że przestrzeń w wierszu Iksa różnicuje się w zależności od wyboru techniki poetyckiej. Inżynier projektujący obrabiarkę zakłada użycie jej w określonych technologicznie kierunkach. Każdy posiada wyspecjalizowaną świadomość przekazu jako środka. McLuhan proponuje konstrukcję kodu, który by scalił wszystkie te dziedziny i umiejscowił je w tym samym środowisku.

Wszystko jest środkiem przekazu, wszystko może być środkiem przekazu. A więc w sprzyjających warunkach każda rzecz może stanowić o historii innych rzeczy, może narzucić im swą wolę, a z za-

---

<sup>3</sup> J. Rubin: *Do It. Scenarios of the Revolution*. Introduction by Eldridge Cleaver. New York 1970 Ballantine Books.

sad, z których sama wyrosła, stworzyć powszechnie obowiązujący język rozumienia i dzielenia świata.

Całość McLuhanowska jest otwarta. Wchłania chętnie każdy wynalazek, a zatem nie rządzi się żadnym kryterium selekcyjnym. Wynalazek — powiada McLuhan — jest wynalazkiem, o ile wiemy, że rzeczywiście istnieje, że stał się. Z koncepcją całości korespondują dwa uznawane przez McLuhana porządki czasowe. Pierwszy: to chaotyczny, rwący się czas pojawiania się innowacji. Odkrycia rewolucjonizujące rzeczywistość pojawiają się nie wiadomo skąd. Drugi: to historia człowieka w świecie jego własnych wytworów. Ponieważ wynalazki pojawiają się nieregularnie i z mocy przypadku, tedy historia człowieka to równie nieciągły proces dostosowywania się do nowo powstałych warunków zewnętrznych. Frustracji towarzyszącej rozkładowi plemion australijskich, które nagle zostały obdarowane przez misjonarzy seryjnie produkowanymi narzędziami, odpowiada frustracja współczesnego człowieka, który odczuwa całkowitą bezradność wobec stojącego się przed nim świata maszyn psychodelicznych. W ten sposób McLuhan — wykozystując historię konkretną — dochodzi do likwidacji pojęcia historii jako domeny ciągłych, „logicznie” układających się, wyizolowanych dla celów badawczych procesów.

Michał Komar

### Wybierajcie poeci: Eros czy Agape?

Jacek Łukasiewicz: *Laur i ciało*. Warszawa 1971  
PIW, ss. 175.

Znamienną ewolucję przeszli czołowi krytycy „pokolenia 56”. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych odgrywali dużą rolę w życiu kulturalnym Polski, aktywnie uczestniczyli w ówczesnych sporach o kształt i kierunek rozwoju naszej literatury. Ale w latach sześćdziesiątych mogliśmy obserwować proces odchodzenia tych krytyków od zjawisk współczesnego życia literackiego. Tereń swej działalności wybrali gdzie indziej; nadal zajmowali ważne pozycje, ale już nie w krytyce literackiej, lecz w teorii literatury — warszawscy strukturaliści, w historii literatury i badaniu innojęzycznych poezji — krakowska szkoła krytyków. Jedynym krytykiem z czołówki tego pokolenia, który od kilkunastu lat towarzyszy nieustannie najnowszej literaturze, jest Jacek Łukasiewicz. Każdy, kto interesuje się działalnością krytyczną autora *Lauru i ciała*, zastanowić się musi nad przesłankami wierności okazywanej współczesnej literaturze polskiej, bo o niej wyłącznie pisze on w swych książkach i obfitych publikacjach prasowych.

Z literaturą współczesną łączy go w większym stopniu wiara w jej możliwości niż podziw dla dotychczasowych dokonań. Centralną tezę poglądów Łukasiewicza można tak sformułować: udowodnić