

POŚRODKU

PISMO INSTYTUTU SZTUK AUDIOWIZUALNYCH
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Kraków 2006

SPIS TREŚCI

Staram się iść naprzód Rozmowa z Michałem Oleszczykiem, laureatem konkursu im. Krzysztofa Mętraka	7
Michał Oleszczyk Porzucony za brak miłości Recenzja filmu „Życie i cała reszta”	8
Martyna Olszowska Czy dzisiaj pisze SIĘ o filmie? Próba refleksji nad współczesnym stanem krytyki filmowej w Polsce	9
Łukasz Grela Nie ma się czego bać? Egzystencjalny i metafizyczny lęk w horrorze azjatyckim	11
Marta Marczuk W oczekiwaniu na lepsze plony czyli Yach Film Festiwal 2005	17
Samuel J. Nowak Od reklamy do pornografii już tylko jeden krok... Wizerunki ptci w reklamie i pornografii	18
Joanna Walewska Wirtualność jako przyszłość mediów Spojrzenie estetyczno-filozoficzne	20
Maciej Mądrecki Media-Człowiek-Mediumizm Człowiek jako medium	24
Łukasz Kłuskiewicz Czy Młodzi Gniewni byli gniewni? Nieco swobodniej o brytyjskim kinie kontestacji lat sześćdziesiątych na marginesie „Sportowego życia”(1963) Lindsay' a Andersona	29
Poniedziałki filmowe w Camera Cafe Program projekcji	30

Pismo redagowane przez studentów
Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego
we współpracy z Kołem Naukowym Medioznawców UJ
i Dyskusyjnym Klubem Filmowym UJ

www.medioznawcy.filmoznawcy.pl
Kontakt: medioznawcy@gazeta.pl

Osobno lepiej?

Na pytanie umieszczone na okładce mamy już gotową odpowiedź. Lepiej razem, lepiej wspólnymi siłami. Ostry podział na filmoznawców i medioznawców na poziomie działalności studenckiej nie służy nikomu. Do niedawna sytuacja w naszym macierzystym instytucie przedstawiała się następująco: blisko dwustu studentów, spośród których większość spędza w ISZA pięć lat, dwa koła naukowe, przynajmniej kilkunastu mniej lub bardziej aktywnych ich członków, głowy pełne pomysłów, wyraziste osobowości, pióra niezgorsze... i nic z tego. Mamy ambitny zamiar odmienienia tego stanu rzeczy. Zaczynamy od pisma instytutowego.

Nazwaliśmy się „Pośrodku”, bo ten przyimek trafnie określa nasze intencje i przedmiot naszych zainteresowań. Chcemy być wśród studentów, bacząc, co ciekawego dzieje się w środowisku Instytutu Sztuk Audiowizualnych i wychytując tych, którzy na takie wychwycenie zasługują. Łamy pisma służyć mają promowaniu studentów, którzy nie boją się przedstawiać własnych opinii i ciągle poszukują perspektywy spojrzenia na kulturę audiowizualną, wykraczając poza ramy programu studiów. „Pośrodku” oznacza również, że pismo powstawać będzie na styku kręgów medioznawczych i filmoznawczych, a dla nikogo nie zabraknie w nim miejsca (skrzynka medioznawcy@gazeta.pl jest bardzo pojemna). „Pośrodku” to także próba określenia naszego miejsca we współczesnej kulturze z zaznaczeniem nieuniknionej immersji. I ostatnia przesłanka za takim, a nie innym tytułem – blisko naszemu pośrodku do facyńskiego medium i in medio, a stąd już tylko krok do refleksji, która stała się podstawą zgłębianej przez nas dziedziny wiedzy.

Redakcja

Staram się iść naprzód

Rozmowa z Michałem Oleszczykiem, laureatem konkursu im. Krzysztofa Mętraka

W tym roku zająłeś pierwsze miejsce w konkursie dla młodych krytyków filmowych, który odbywał się już po raz dziesiąty...

Tak, przy czym od razu wyjaśnię, że pomiędzy kolejnymi edycjami jest roczna luka. Ja w konkursie im. Krzysztofa Mętraka startowałem regularnie od roku 2000. Wtedy byłem jeszcze uczniem liceum i od razu ku memu zaskoczeniu otrzymałem wyróżnienie. W roku 2001 konkurs się nie odbył. Następnie dwukrotnie zdobyłem drugie miejsce i w końcu udało mi się wygrać. Można powiedzieć, że jestem weteranem tej imprezy. Od przyszłego roku przejdę niejako na drugą stronę barykady, bowiem laureaci automatycznie powiększają grono jurorów.

Na łamach naszego pisma ukazuje się Twój tekst, poświęcony filmowi „Życie i cała reszta” Woodyego Allena. Czy to jest ta nagrodzona praca?

To jest jedna z nagrodzonych prac. Pod osąd jury oddaje się dowolną ilość tekstów krytycznych. Ich sumaryczna objętość nie może przekraczać 30 stron maszynopisu. Ja przygotowałem trzy recenzje i dłuższy esej o wolności bohatera w polskim kinie.

Co oznacza dla osoby w Twoim wieku wygrana w tak prestiżowym konkursie?

Po pierwsze satysfakcję. Po drugie potwierdzenie, że idę we właściwym kierunku. Z drugiej strony życzyłbym sobie, żeby nagroda zaowocowała w życiu zawodowym, w które nieuchronnie wkraczam (czy też: chciałbym wkroczyć). Marzy mi się praca krytyka filmowego; regularne publikowanie tekstów. Chciałbym i mam nadzieję, że dzięki konkursowi Mętraka będzie to możliwe. W przypadku wielu dotychczasowych laureatów tak się stało. Osoby nagrodzone miały ułatwiony start, by wspomnieć tylko Bartosza Żurawieckiego, Pawła Felisa czy Michała Chacińskiego. Po wygranej w konkursie liczba ich publikacji szybko wzrosła. Cała trójka pisze do tej pory i doskonale sobie radzi. Dla mnie jest to ogromnie krzepiące. Staram się iść naprzód.

Ty chyba też ciągle piszesz?

Piszę sporo, choć zaczyna mnie straszyć widmo pracy magisterskiej. Mam temat, mam pomysły, ale samego pisania jeszcze nie rozpocząłem. Zdecydowałem się na prześledzenie obecności kina w „Kresie długiego dnia” Terence’a Daviesa. Interesuje mnie intertekstualność tego filmu i sposób istnienia w nim cytatów z kina hollywoodzkiego lat 50. Dzięki Romanowi Gutkowi miałem okazję obejrzeć „Kres długiego dnia” na dużym ekranie. Jako laureat konkursu mogłem wybrać film, który specjalnie sprowadzono i zaprezentowano w ramach festiwalu Era Nowe Horyzonty. W trakcie projekcji przeżywałem męki iście reżyserskie: nasłuchiwałem widowni i bałem się, czy film się w ogóle podoba. Czuję się jak zastępca Daviesa. Zresztą, jeśli człowieku jakiś czas zajmują się jednym filmem i stopniowo poznaje jego niuansy, zaczyna odczuwać sympatię do reżysera. Tak jest ze mną i Daviesem, którego bardzo chciałem kiedyś poznać.

Poza gromadzeniem pomysłów do magisterium, staram się pisać o innych rzeczach. Aktualnie przygotowuję się do dłuższego tekstu o Trumanie Capote’em, którego biografia wejdzie do kin w lutym 2006. Z myślą o tym artykule doczytuję sobie jego nowele i opasłą biografię, chcąc go lepiej poznać i zrozumieć. To jest moja fascynacja ostatnich dni.

Wykorzystajmy fakt, że od przyszłego roku będziesz współoceniał stan polskiej krytyki. Czy pokusisz się o sformułowanie takiej oceny już teraz?

Na pytanie o stan polskiej krytyki istnieje prosta, precyzyjna riposta jest różnie. Ta wymijająca z pozoru odpowiedź opisuje w gruncie rzeczy kondycję polskiego dziennikarstwa filmowego. Z jednej strony nie ma co ukrywać, że środowisko miesięcznika „Kino” to ścisła czołówka. Wystarczy przejrzeć listę autorów, którzy współpracują z redakcją: Bożena Janicka, Tadeusz Sobolewski, Tadeusz Lubelski, Andrzej Kołodzyński, Jan Olszewski... Możemy być dumni, że tak bystre umysły i wybitne pióra zdecydowały się przybliżyć nam kino i bynajmniej nie mówię tego z obowiązku. Problemem zatem nie jest sam brak autorów, ale niewystarczająca ilość miejsc, gdzie można publikować dobre teksty krytyczne. Istnieje wprawdzie kilka czasopism o tematyce filmowej, ale tylko „Kino” zasługuje na miano pisma opiniotwórczego. Pozostałe periodyki rywalizują by tak rzec na innej półce, w segmencie pism popularnych, gdzie wymaga się, by teksty „same się czytały”, a to oznacza, że trzeba pisać mając na względzie stopień „fajności”, a nie prawdy czy intelektualnej prowokacji. Wszystko w imię walki o wskaźnik czytelnictwa. Nasz niedojrzały rynek tworzy niepotrzebne rozwarstwienie. Czasem ci sami krytycy piszą dla kilku różnych czasopism i walczą w sobie z początkowym stadium schizofrenii. To niestety wynik dominacji czasopiśmiennictwa „lekkiego, łatwego i przyjemnego”.

Czy w takim razie możemy jeszcze mówić, że istnieje grupa odbiorcza, dla której warto pisać teksty wymagające wysiłku?

Tak, zdecydowanie. Pisanie to nieodzowny element kultury filmowej. Mogę odwołać się do własnego przykładu. Od początku mojego zainteresowania kinem kluczową rzeczą było czytanie recenzji, choćby w celu poznawania ocen innych, ale również po to, by umieszczać filmy w kontekście, docierać do ich mniej evidentnych znaczeń, lepiej je rozumieć. Im lepsza recenzja, tym większa korzyść z lektury samego filmu.

Jedną z Twoich wcześniejszych prac poruszała kwestię krytyki filmowej, ale tej spontanicznej i niemalże anarchicznej, bo funkcjonującej na poziomie komentarzy internetowych.

To był tekst „Porozmawiajmy o filmach!”, moja pierwsza publikacja w „Kinie”... Długi i dość nudny atak na miałość filmowych list dyskusyjnych. Jak wszystko, co „gniewne”, szybko się zesterazał i obecnie mam go za chybiony. Na dzień dzisiejszy myślę o Internecie ciepłej i trochę się tamtego tekstu wstydzę, bo wiele osób po prostu obraził. Internet jest nieocenioną pomocą w rozpowszechnianiu naprawdę wartościowych recenzji. Mój tekst sprzed trzech lat wywołał oburzenie internetowców, trochę przesadzone, ale i trochę przeze mnie zawinione. Byłem wówczas nieco innym człowiekiem, z ciagotami elitarystycznymi, których ostatnio się wyzbylem.

Czy czujesz się zmęczony kinem?

Nie, choć przynajmniej, że czasem odczuwam przesyt i na krótki czas odsuwam się od tematyki filmowej. Na obecnym etapie najwięcej frajdy sprawiają mi filmy, które już kiedyś widziałem. Odnajduję sens we wracaniu do nich i w ponownej lekturze. Poza tym coraz bardziej odciąga mnie od kina telewizja ale nie ta pap-

kwata, tylko ambitne produkcje. Zaczęły mi się podobać seriale. O dziwo, wydają mi się ciekawsze od masy filmów pełnometrażowych. Dla przykładu: „Sześć stóp pod ziemią” wymyślił scenarzysta „American Beauty”, Alan Ball, i udało mu się uzyskać efekt bardzo rzadko spotykany w najnowszych filmach z Hollywoodu: autentyczne zbliżenie do bohaterów; głębokie współczucie. No a to, co zrobił Mike Nichols w „Aniołach w Ameryce”, jest wręcz niewiarygodne. Nawet serial z o wiele niższej półki, „Gotowe na wszystko”, uwiódł mnie narracyjną werwą i poczuciem humoru, podczas gdy w kinie coraz rzadziej tak się dzieje.

oprócz dziennikarstwa filmowego zajmujesz się także promocją filmu...

Tak chyba należałoby określić to, czym zajmuję się od niedawna. W każdy poniedziałek w Camera Cafe na Wiślniej organizuję

pokazy filmowe poprzedzone krótkimi prelekcjami. To w gruncie rzeczy realizacją marzenia każdego kinomana: narzucać innym swoje gusty filmowe; dzielić się odkryciami i fascynacjami. Mam świetne warunki dostajełam sprzęt, salę, czas i wolną rękę w doborze repertuaru. Mogę przekonywać innych do swojego kina. Staram się dobierać tytuły niedostępne w Polsce, co dodatkowo podnosi wartość tych projekcji. Dowodzi tego spore zainteresowanie, jakim cieszą się poniedziałkowe spotkania w Camera Cafe.

Nie pozostaje nic innego, jak podziękować za rozmowę i zaprosić na kolejne projekcje w Camera Cafe.

Rozmowę przeprowadziła:

Marta Marczuk

Łukasz Kłuskiewicz

Michał Oleszczyk

Porzucony za brak miłości

Recenzja filmu „Życie i cała reszta”

Wrażenie jest doprawdy przedziwne. I - muszę przyznać - mające w sobie coś z dyskomfortu. Oto bowiem Woody Allen zrobił film o ludziach młodych. Jednocześnie obarczył ich wszystkimi swoimi lękami, obsesjami i neurozami: wygląda to tak, jakby w ostatniej chwili jakiś chochlik podmienił lalkarzowi marionetki, którymi ten się od lat posługiwał. Dialogi, scenografia, gesty - wszystko pozostaje takie, jak w trakcie innych przedstawiień, tylko wygląd postaci jakoś nie współgra z całością.

Dwudziestoparoletni ludzie, których oglądamy w tym filmie, wydają się być wyłączeni z jakiegokolwiek pokoleniowego doświadczenia, które byłoby tylko ich własne. Chodzą do kina na „Anioła zagłady”, czytają Sartre’a i O’Neilla, słuchają Billie Holiday. Oczywiście, że wszystko to ma swój urok, podobny temu, jaki stał się udziałem „Szału” Hitchcocka, w którym Londyńczyk A.D. 1972 co i rusz posługiwali się archaizmami z lat trzydziestych; archaizmami zapamiętanymi przez Hitchcocka z lat poprzedzających emigrację. Urok urokiem, ale tego typu pęknięcie zawsze ujawnia specyficzną reżyserską słabość, jaką jest utrata kontaktu z rzeczywistością. U Hitchcocka nie była ona aż tak brzemienne w skutki, albowiem materiały, w których pracował, to były ponadczasowe problemy w rodzaju „skąd bierzesz złoto?”, „czym jest dobro?”, etc. Tymczasem Allen od lat penetruje ludzkie wnętrza, stara się postawić jakąś diagnozę współczesności. Dlatego chyba źle się dzieje, kiedy na upartego formuje postaci według wypracowanego wzoru, zamiast posłuchać choć trochę autentycznego rytmu czasów, w których żyje.

Staroświeckość czy niezamierzony anachronizm - te terminy nie mogą jednak posłużyć jako poważny zarzut; mają one co najwyżej wartość spostrzeżenia. Albowiem - i tu możemy już chyba przejść do części pozytywnej - mimo wszystko, jest jedna rzecz, która Allenowi udaje się niezmiennie. Mianowicie: potrafi on (nie napiszę: „jak nikt inny”, bo nie byłoby to prawdą) pokazywać, w jaki sposób ludzie żyjący w związkach na własne życzenie potrafią te związki metodycznie rozkręcać. Rozpadu pary, jaki Allen najczęściej opisuje, polega nie na tym, że jedna strona zdradza, a druga nie potrafi tego zaakceptować; nie na tym, że przeszłość

partnera ujawnia jakieś mroczne tajemnice, etc. Nie - bohaterowie tracą miłość, albowiem nieustannie ją kwestionują i pragną nazwać. Wciąż, raz po raz, zadają pytania w rodzaju: „czy to aby na pewno on / ona...?”, „czy ją dobrze robię...?”, „a co, jeśli...?”... A ponieważ boją się zadawać tych pytań sobie nawzajem i wprost, biegną do psychoanalityka, który nieodmiennie wysłuchuje, kiwną głową i pyta: *and how do you feel about it...*?

Miłość jest poza językiem. Jak napisał Cummings, (...) *waży sobie lekce / to, co pedant wypisze jej na etykietce*. Allen pokazuje ludzi, którzy nie zajmują się w zasadzie niczym innym, jak bżaganiem po etykietkach. Jego bohaterowie od zawsze pragną definicji, pewności i nazwy; od zawsze też dochodzą tą drogą do rozstania i samotności. Można przewidywać, że bohater najnowszego filmu, Falk, podzieli kiedyś los swego mentora z parkowej ławki, który mówi, że *cení masturbację*, a najbardziej boi się nie samotności, lecz nazizmu. Miłość uparcie mija Allenowskich bohaterów, albowiem uparcie chcą oni odebrać jej status tajemnicy większej od ich rozumia.

Jest taki tekst; dramat Tirso de Moliny, pt. „Potępiiony za niewiarę”. Bohater, Paulo, przypomina trochę bohaterów Allena. To, że jest pustelnikiem; to, że oddał swe życie Bogu - nie wystarcza mu do wiary i szczęścia. Potrzebuje ZAPEWNIENIA, „informacji z góry”: *Nie daj mi się, Boże, zdręzczać tak wściekle, / Wyjwaj mi mój koniec, zrób dla mnie wyjątek, / Powiedz, gdzie się znajduję — w Twym niebie czy w piekle?* (akt I, ww. 145-147). Takie słowa są prawdziwą uciechą dla szatana: *Niedowiarstwem swym obraża / Boga, bowiem mówiąc szczerze, / Właśnie Boga się znieważa / Od-mawiając wiary wierze!* (tamże, ww. 177-180).

Twórczość Allena od lat bada sytuację analogiczną do tej z tekstu Moliny, tyle że przeniesioną na płaszczyznę związków międzyludzkich. W „Życiu i całej reszcie” schemat ulega powtórzeniu, ale i wzmocnieniu. Allen bowiem daje do zrozumienia, że problem „potępienia za niewiarę” jest nie tylko przypisany do jego pokolenia (z takim a nie innym doświadczeniem, z taką a nie inną przeszłością). Nie - Allen mówi, że owo smutne dziedzictwo płynnie przeszło na pokolenia następnę. Jason Biggs i Christina Ricci są tak samo winni destrukcji swego związku, jak lata temu winni byli Woody Allen i Diane Keaton w „Annie Hall”. Wieczny powrót, chciało by się powiedzieć.

Ani chybi zatem, nie pozostaje nam nic innego, jak się z tym nieszczęsnym dziedzictwem uporać. Może nam się uda; może je jakoś zdusimy.

Michał Oleszczyk, dn. 14 kwietnia 2004 r.

**Anything Else. (reż. Woody Allen; USA 2003)
RECENZJA: 703 słowa
MOJA OCENA (1-6): [4]**

Czy dzisiaj pisze SIĘ o filmie?

Próba refleksji nad współczesnym stanem krytyki filmowej w Polsce

W telewizyjnej dyskusji dotyczącej stanu polskiej kinematografii toczonej się rok temu w programie „Cafe Kultura” (TVP2) Ryszard Bugajski stwierdził „dziś nie ma krytyki filmowej, są natomiast recenzenci”. Czy faktycznie zawód krytyka filmowego dzisiaj już nie istnieje? Gdzie leżą przyczyny tego kryzysu? Czy istnieje „ideał krytyka” i czy ma on rację bytu w współczesnej kulturze postmodernistycznej?

Według definicji Tadeusza Lubelskiego („Encyklopedii kina”) „recenzent” zawiera się w słowie „krytyk filmowy”. Dla celów tej pracy chciałabym jednak wprowadzić pewne rozróżnienie i używać słowa „recenzent” dla sytuacji, jaka nastąpiła w latach dziewięćdziesiątych na rynku prasowym w Polsce, w odróżnieniu od „krytyka filmowego”, który stanowi dla mnie osobną kategorię, pewnego rodzaju ideał (choć słowo to może czasami brzmieć jak banał)?

Rozważania nad dziedziną sztuki, jaką stał się film, towarzyszyły jej od samego początku, lecz dopiero pod koniec I wojny światowej, gdy Luis Delluc ogłasza w 1919r. na łamach dziennika „Paris - Midi” swoje artykuły, możemy zacząć mówić o krytyce filmowej. W pewien sposób on właśnie ustala swego rodzaju kanon krytyczny, jak określa to w swoim artykule Piero Antonio Lacqua, „wszechwładnie panujący do dziś, polegający na rozważaniach nad scenariuszem i jego formalną realizacją, aby następnie oceniać - najczęściej z wyższością i paternalistyczną zarozumiałością - grę aktorską, jakoś dialogów, piękno fotografii, skuteczność montażu”¹. Tyle, że wzorzec ten jako kanon uległ powoli wyolbrzymieniu, by wprowadzić w końcu krytykę w ślepy zaulek pustych frazesów i oklepanych tematów.

Rokwizit sztuki filmowej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych doprowadził również do rozwoju krytyki filmowej. Wydaje mi się jednak, że wiązanie tych dwóch zjawisk (co czyni w swoim artykule pt. „Piosenka o końcu krytyki” Mariola Dopartowa) jest implikacją zbyt prostą. Wystarczy bowiem spojrzeć na sytuację polską. Rozwój krytyki na początku lat pięćdziesiątych związany z powstaniem Szkoły Polskiej nie przełożył się na lata siedemdziesiąte, gdy spadkowi poziomu krytyki towarzyszył rozwój kina moralnego niepokojów, który to nurt został prawie niedostrzeżony przez obserwatorów ówczesnej kultury filmowej. Wydaje mi się, że jest to sytuacja adekwatna do dzisiejszego stanu w Polsce z kilku względów.

Przed wszystkim jedną z przyczyn zaistniałej wtedy sytuacji (oprócz politycznych, które w tym miejscu pominię) był ogólny kryzys postmodernistyczny w kulturze lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, którego przyczyn, idąc tropem poddanym przez Milana Kunderę, można doszukiwać się już w początkach ery nowożytnej. Wielokrotnie podkreślał on problem braku zakorzenienia człowieka w trwałym uniwersum wartości, które rozspadało się wraz z rozpadem średniowiecznego świata chrześcijańskiego, a jeszcze wcześniej - starożytnego świata mitologii. Kryzys ów przejawiał się również w braku adekwatnego języka opisującego rzeczywistość, języka przekraczającego prostać dyskusji o autentycznych problemach człowieka współczesnego.

Zaistniała w ten sposób sytuacja, w której człowiek doświadcza rzeczywistości za pomocą innego aparatu pojęć niż generuje literatura. W pewnym momencie zaczyna się znajdować jakby na zewnątrz własnego doświadczenia, ponieważ w rozważaniach na temat własnej sytuacji egzystencjalnej zaczyna sięgać po gotowe schematy językowe. Wydaje mi się, że problem ten dotyka również krytyki filmowej. Rozpoczął się on w latach siedemdziesiątych, w szczególności nasila się dzisiaj. Jest to problem adekwatności języka do zastanej rzeczywistości. W roku 1977 w nr 7 miesięcznika „Kino” ukazał się artykuł Krzysztofa Krauze pt. „Zaniedbania i sposoby krytyki filmowej”, w którym rozważa on przyczyny sytuacji, w jakiej znalazła się „krytyka na zakręcie”, „bezradna” i „sama dla siebie”. Sięgając po rozwiązania strukturalizmu (co z perspektywy tych prawie trzydziestu lat może wydawać się sprawą dyskusyjną) pragnie pokazać devaluację języka recenzji. „Nie kwestionując prawa krytyki do swobodnego wynajdywania sensów dzieła filmowego, musimy pamiętać, że wybór elementów znaczących i rozpatrywanie ich poza „zorganizowaną całością” odejmuje jej sformułowaniu wartość poznawczą, a w konsekwencji prowadzi do takich uogólnień: „Symboliczna jest sceneria tego spotkania po latach, jak wszystko w filmie Scoli”². Problem zbyt uogólnień, wieloznaczności, a przede wszystkim utartych frazesów, klisz i formuł językowych dotyczy również lat dziewięćdziesiątych. „Krytyka posługuje się słownikiem, który musi „obszuzyc” ponad trzysta filmów rocznie, w tym wiele zwyczajnych, standardowych produktów”³ - słowa Lacqua, choć napisane w 1971 roku, stają się aktualne i dzisiaj.

Bezmyślne wykorzystywanie stałych sformułowań powoduje, że język traci one na swojej wartości, znaczeniu i jakości. Staje się pustosłowiem. Taki stan rzeczy zruca się najczęściej na karb przemian gospodarczych i politycznych po 1989 roku oraz zmian na rynku prasowym, które wymusiły od pism walkę o czytelnika, reklamodawcę, a co za tym idzie o pieniądze. Czy nie jest to jednak nadmierne uproszczenie, skoro już w 1981 roku Krzysztof Mętrak napisze w jednym ze swoich felietonów, że „krytycy zaliczają filmy jak starczyby dzwienicy, a przemiał jest tak duży, że czasem nie starczy zupełnie czasu na myślenie”⁴. Widać nie jest to zależne od rodzaju rynku czy gospodar-ki, lecz także od pewnego stosunku krytyka do wykonywanego zawodu. I tak dzisiaj gonitwa z jednego pokazu prasowego na drugi (czasem wychodzenie wręcz w połowie seansu) uniemożliwia głębszy namysł, pobudza do powierzchownych ocen i skojarzeń, w końcu sprawia, że zamiast krytyków mamy całe rzesze recenzentów, którzy w krótkiej notce ograniczają się do streszczenia filmu (co bystrzejsi darują czytelnikowi relację z zakończenia), krótkiej oceny z rodzaju: „film jest dobry”, bądź „film jest zły” (aczkolwiek ta wersja występuje rzadziej) i postawienia odpowiedniej ilości gwiazdek (czego nie uważam za największe zło, jeśli podparte jest rzetelną pracą krytyka).

Tu w końcu dochodzimy do kolejnego problemu oscylującego wokół języka - problemu formy recenzji. W tym samym artykule, który cytowałam wcześniej, Krzysztof Mętrak wspomina

na o „podskórnej niewierze w wartości literackie tekstów”, do da również: „ktoś, kto ma własny styl pisarski umie myśleć, bo ten właśnie rodzi się z myślenia”⁵. W natłoku recenzentów, recenzji i pseudo - recenzji, w czasach gdy właściwie każda gazeta od codziennej po miesięcznik sportowo - samochodowy posiada „dział kulturalny”, trudno znaleźć wyraźnie się odcinający styl wyrażający osobowość piszącego. Przede wszystkim jednak recenzja traci stopniowo na swojej literackości, zmieniając się w wypowiedź zasłyszaną na ulicy, w ekstremalnych sytuacjach bez pomijania pikantnych szczegółów i kłocznych okreseń. Rozumiem, że żyjemy w czasach „Wojny polsko - ruskiej” Doroty Masłowskiej. Osobiście jednak wolę traktować tę powieść jako swego rodzaju ciekawostkę socjologiczną niż wyznacznik nowego stylu literackiego. Język ulicy pozostawmy ulicy. Człowiek posiadający ambicje pisarskie czy dziennikarskie powinien wykazać się kunsztem słowa i świadomością języka, w którym pisze. Nie postuluję w tym miejscu pisanie recenzji w formie sonetu, hymnu czy tragedii (bo tym są one czasami już i dzisiaj), lecz pragnę, bym ja - jako odbiorca tekstu - miała poczucie, że jego autor pracował nad nim, szlifował swój warsztat, a nie spaisał przypadkową rozmowę z kolegą, którego repertuar kinowy zamyka się w kolejnych „Wyspach żywych lub mniej żywych trupów”. Nie chodzi tu też o powrót do dawnych form, ale o znalezienie własnych, własnego języka, który dotrze do współczesnego czytelnika.

Powoli bowiem zaczynamy mieć do czynienia z sytuacją, którą określałam w tytule mojej pracy jako: „dzisiaj SIĘ pisze o filmie”. Martin Heidegger uważał, że powoli kultura do czynienia z sytuacją, w której ów zaimek zaczyna w kulturze dominować. Staje się on substytutem nieistniejącego podmiotu. To taki kulturalny uzurpator, który wyznacza, co jest dobre, co złe, co należy robić, a czego unikać: „tak się ubiera”, „to się czyta”, „tak się pisze”. To kategorie zachowań, w które bezwiednie wrastamy bez poczucia, że są to reakcje nabyte. Zaczynamy tracić swoją autentyczność. Jak pięknie określił to w jednym ze swoich artykułów Jerzy Płażewski: „Każdy powinien być sobą, ale krytyk musi [od aut.], być sobą, bo to należy do jego zawodu”⁶. Nakładanie Gombrowiczowskich masek jest pewnego rodzaju kulturą, społeczną koniecznością, problem polega na tym, że czasem o tych maskach zapominamy. W końcu zaczynają nam przyrastać do twarzy. W swoich „Dziennikach” Gombrowicz napisał, że „ktokolwiek uwierzył we własną autentyczność, stracił szansę na nią”. Praca krytyka to świadomość ciągłych poszukiwań, ciągłego dopracowywania własnego stylu.

Młodemu pokoleniu krytyki filmowej zaczyna brakować zdolności odnajdywania „złotego środka”, w panicznej wręcz chęci ucieczki od naukowości, „bycia miłym” wpadają często w pułapkę nieuzasadnionej wręcz agresji i nadmiernego krytycyzmu, chęci głośnego zamanifestowania swojej niezależności i autentyczności, lecz bez zadawania sobie przy tym pytania, co te słowa dziś znaczą. Co to znaczy być obiektywnym, niezależnym? Ja jako widz nie oczekuję recenzji z gatunku „co się pisze o filmie”, lecz co dany krytyk X myśli na temat filmu Y. Obiektywizm, niezależność według mnie nie istnieją, gdyż w dobie tak rozwiniętej komunikacji idziemy na film z pewną dozą wiedzy, zasłyszanych poglądów, a nawet opinii innych ludzi. Krytyk nie ma się stać bezosobowym „się” lub bezimiennym tłumem widzów, gdyż jak to określił kiedyś Bolesław Michałek, „staje się wtedy niepotrzebny, bo potwierdza tylko na piśmie to, co już się stało, ponieważ statystyki frekwencji są dużo wymowniejsze niż jego wypowiedź”⁷. W dobie box - office’ów, rankingów i „wszystko mówiących” nagród festiwalowych krytyk powinien być osobą z krwi i kości, osobą o własnym guście, światopoglądzie, z którym czytelnik może się zgadzać lub nie, lecz

zawsze chętnie się z nim zapozna. Ma przedstawić swoje sądy, emocje, myśli, a nie tylko zaprezentować „problem”. To także kwestia jego uczciwości i odwagi w odrzucaniu masek, nie uleganiu pewnego rodzaju stadnym emocjom (doskonałym przykładem jest tu dla mnie sprawa „Pianisty” Romana Polańskiego, gdy niewielu krytyków miało odwagę bronić swojej pierwszej opinii na temat tego filmu, ulegając prestiżowi Złotej Palmy). Wpisać w to można również powszechne odrzucanie, czasem wręcz ignorowanie kina hollywoodzkiego, często słabego. Jest ono jednak częścią przestrzeni filmowej, w której obraca się krytyk i którą ma on czytelnikowi przybliżyć. Wykorzystując słowa Pauline Kael (według mnie jednej z najlepszych krytyków filmowych), można powiedzieć, że „kino trzeba lubić zarówno w jego „powyżej” jak i „poniżej” oficjalnej konwencjonalnej kultury, a wtedy każde takie spotkanie może stać się przedmiotem refleksji o bardzo różnym charakterze”⁸.

Jednak by pisać o ty „poniżej” i „powyżej”, trzeba mieć nie tylko doświadczenie, znajomość aktualnego repertuaru kinowego, czy nawet obejrzenie milionów filmów, poczynając od „Wyjścia robotnic z fabryki w Lyonie”, ale także pewnego rodzaju obycie kulturalne oraz szeroko pojęte wykształcenie. Krótko mówiąc, krytyk to nie filmowiec, a humanista. W przywołanym przeze mnie na początku artykułu programie Kazimierz Kutz stwierdził, że „dawniej krytycy wyprzedzali nas, filmowców myślowo”. W czasach, gdy „pisze się” o filmie, mamy rzeszę dziennikarzy - recenzentów, którzy nie tylko słabo orientują się w historii teatru, malarstwa czy filozofii, ale nawet w historii kina. A przecież to ono jest syntezą wszystkich sztuk. Pauline Kael (o której Krzysztof Młetrak napisał, że „szukając związku kina z amerykańskim życiem społecznym, daje między wierszami wnikliwy obraz społeczeństwa i jego kultury, poddanej presji popularnej, masowej rozrywki oraz spektakularnego sukcesu” i w ten sposób jej krytyka filmowa „staje się krytyką życia tej kultury, krytyką jej zbiorowego doświadczenia”) wyznawała zasadę, że kryteria ocen powinny się opierać o wiedzę z innych dziedzin sztuki, o wartość reakcji krytyka na film mierzy się bogactwem oraz różnorodnością tego, z czym potrafi on podejść do nowych utworów. W przypadku młodego pokolenia zastanawia się: „jak może ono oceniać, co dzieje się w filmach, jeżeli poza filmami niczym się nie interesuje?”¹⁰.

Wydaje się, że krytyka znalazła się w takim heideggerowskim „czasie marnym”, w którym panuje zdwojony brak. To czas, w którym ludziom tak czegoś brakuje, że ztratili nawet poczucie tego braku. Człowiek uczy się całe życie, ale rzeczą cenną jest nie zamykanie się na tę wiedzę - różnorodną i dotykającą różnych dziedzin nauki.. Gdy tę otwartość i ciekawość recenzent osiągnie, znajdzie się na dobrej drodze ku przemianom w krytyka, a dalej w humanistę - „strażnika braku” ukazującego pewne luki, puste przestrzenie w naszej wiedzy i świadomości kulturowej oraz przywracającego nam to poczucie braku.

Czy zatem stoją przed środowiskiem krytyki jakieś zadania? Z pewnością. Trzeba być jednak wyjątkowo ostrożnym, by przy ich formułowaniu nie popaść w nic nieznaczące frazesy i obietnice, które trudno spełnić. Przede wszystkim należy postawić pytanie, czym jest, a czym być powinna krytyka filmowa? Nie należy bać się pomyłek, błędnych ocen, lecz trzeba podjąć próbę odpowiedzi na to pytanie. Czy należy wyznaczać jakiś wzór krytyka? Nie, ponieważ każdy musi odnaleźć własną drogę. Myślę również, że wiary w możliwość odmiany jakościowego stanu rzeczy, wręcz idealizmu nie należy porzucać. To przywilej młodości. I choć może on nie wytrzymać zderzenia z rzeczywistością, to jednak stanowi dobry punkt wyjścia. Przed młodymi adeptami tego zawodu stoi trudne zadanie: muszą bowiem znaleźć swoją własną drogę pomiędzy zimnym profesjonalizmem a bez-

troskim entuzjazmem, nie podpartym wiedzą, muszą przełamać stereotyp recenzenta - faceta, który nie wychodzi z kina (bądź wychodzi przed końcem seansu) i zmienić się w krytyka, który „trzyma rękę na pulsie swego czasu, jego mód, jego zachceń, ponieważ kino jest przede wszystkim modą i społecznym sejsmografem”¹¹. I w końcu z dobrego krytyka, który „pomaga ludziom zrozumieć więcej z utworu, niżby potrafili sami”, zmienić się w krytyka wielkiego, który „poprzez swoje zrozumienie i wycucie utworu, przez swoją pasję, potrafił pobudzić ludzi, by chcieli głębiej przeżyć wartości artystyczne, jakie tkwią w danym dziele”¹².

Martyna Olszowska

- ¹ P.A. Lacqua, Notatki do krytyki filmowej, „Kino” 1973, nr1, s.26.
- ² K. Krauze, Zaniadbania i sposoby krytyki filmowej, „Kino” 1977, nr7, s.30.
- ³ P.A. Lacqua, j.w., s.26.
- ⁴ K. Metrak, Skazani na drugorzędność, „Kino” 1981, nr4, s.7.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ J.Płażewski, Mój głos ostateczny: samosterowność, „Film” 1981, nr29, s.10.
- ⁷ B.Michatek, Krytyka i spółka, „Kino” 1966, nr5, s.28.
- ⁸ P.Kael, Co dzień w kinie, Warszawa 1978, s.22.
- ⁹ K.Mętrak, Wstęp [w:] P.Kael, Co dzień w kinie, Warszawa 1978, s.8.
- ¹⁰ P.Kael, j.w., s.187.
- ¹¹ K.Mętrak, Krytyk filmowy: jaki ma być?, „Film” 1971, s.7.
- ¹² P.Kael, j.w., s.185.

Łukasz Grela

Nie ma się czego bać?

Egzystencjalny i metafizyczny lęk w horrorze azjatyckim

W rejonach kina gatunków rzadko kiedy jesteśmy tak blisko metafizyki, jak podczas oglądania horroru. Maciej Parowski i inni krytycy filmowej fantastyki zwracali uwagę na fakt, że to właśnie kino grozy konserwuje w zbiorowej świadomości myślenie eschatologiczne, to w nim dopowiadane są tezy teologicznych wykładni chrześcijaństwa i innych religii, to poprzez horror tęsknoty i przecucia - wydawałoby się zracjonalizowane lub całkowicie odrzucone - powracają, by na nowo opanować naszą wyobraźnię. Nawet skrajnie fizjologiczne kino gore może, jak pokazują dzieła Davida Cronenberga czy Shinji Tsukamoto, nieść dreszcz nie tylko obrzydzenia, ale też egzystencjalnego przerażenia wynikającego z konfrontacji z materialnością, cielesnością naszego człowieczeństwa i z płynnością jego granic naszego „ja”. Zanurzenie w fizycznym może być w tych filmach tak całkowite, że aż zbliżające się do metafizyki.

Ten najgłębszy aspekt filmowego horroru często łączy się z przejawiającą się w całym kinie gatunków umiętnością, którą kino grozy posiadało już w momencie swoich narodzin, w czasach ekspresjonizmu niemieckiego. Chodzi o zdolność łączenia uniwersalności archetypów, zagadnień, częściowo także ikonografii z reakcją na społeczne nastroje i napięcia oraz sytuację, w jakiej znajduje się widz z określonego kraju i w określonym czasie. Metafizyczne i egzystencjalne lęki są zarazem uniwersalne i zależne od okoliczności, nie zawsze przecież mają taką samą postać, nie zawsze ujawniają się w taki sam sposób - czasem są w ogóle nieobecne.

Nic więc dziwnego, że w różnych dekadach kino grozy przybierało różne postacie - raz straszło, zwracając uwagę na kondycję człowieka i jego sytuację w świecie, kiedy indziej wręcz odwracało uwagę od tych kwestii, stając się tylko zlepkiem strasznych obrazków. Każda dekada boi się czegoś innego, każda ma taki strach, na jaki zasługuje.

Czego w takim razie się boimy? I na jaki strach zasługujemy? Czy choć niektóre z horrorów przełomu XX i XXI wieku dają się zaliczyć do kategorii tych „najgłębszych”, w których strach ma

swoje źródło także poza ekranową opowieścią? Czy we współczesnym kinie lęk może być metafizyczny?

Odpowiedź na dwa powyższe pytania brzmi: tak. Szerokie ramy współczesnego horroru zawierają pozycje, których głębia zaskakuje, nawet biorąc pod uwagę „geograficzny nurt”, do jakiego przynależy. A nowy horror azjatycki zdążył już przeciwieście przyzwyczaić widzów do filmowego strachu najwyższej próby. Jak powszechnie wiadomo, kiedy USA owładnięte były manią schematycznych teen slasherów¹ (w 1999 roku przerwaną na krótko przez „Blair Witch Project” Eduardo Sancheza i Daniela Myricka i „Szósty zmysł” M. Night Shyamalana) w Japonii, a potem w Korei Południowej i Tajlandii dokonała się horrorowa rewolucja. Narodziło się zjawisko nazywane Nową Falą azjatyckiego kina grozy. Powrócono do straszenia poprzez niesamowitą fabułę i konsekwentnie budowany nastrój, poprzez sugestie, niedopowiedzenia i niezwykłe przekonująco zaaranżowane sceny spotkań ludzi z istotami nadprzyrodzonymi. Nawet wyjątkowo brutalne produkcje (tzw. asian extremes, z których słynie tamtejsze kino), zaczęły traktować przemoc nie jako cel sam w sobie, ale jako środek opowiadania historii.

Nowe azjatyckie kino grozy - kilka podstawowych uwag

Najbardziej wyrazistą cechą najnowszego azjatyckiego horroru jest modernizacja grozy. Wyraża się ona w zmianie pewnych konwencji dotyczących przestrzeni i okoliczności, w jakich mogą zachodzić zdarzenia budzące lęk. Złe moce nie ujawniają się już w starych zamkach czy w chatce na pustkowiu, ale w środku wielkiego miasta, w ciemnych zakamarkach dowolnego domu lub mieszkania. Obrzydliwy duch może spełznąć po schodach, wyjść z szafy albo, jak w kultowym „Ringu” (1998), z telewizora. Łącznikiem między naszym światem a inną, często bardzo groźną rzeczywistością, nie musi już być

stary przedmiot o tajemnej mocy - jak maska demona ze słynnej „Onibaby” („Kobiety-diabeł”, 1964) Kaneto Shindo. Teraz tę samą funkcję pełnić może dowolne urządzenie techniczne. We wspomnianym „Ringu” Hideo Nakaty, który zwykle się uważa za początek horrorowej Nowej Fali, mieliśmy przekłętą kasę setę video, w „Phone”(2002) Byeong-ki Ahna i w pastiszowym „Chakushin ari” („Nieodebrane połączenie”) (2003) Takashiego Miike telefonami komórkowymi, a w coraz bardziej popularnym „The Shutter”(2004) Bunjonga Pisunthanagooa i Pakpooma Wongpooma - aparat fotograficzny. W wyjątkowo przerażającym cyklu „Ju-on”(2000-2003) Takashiego Shimizu sygnałem obecności upiórów są zakłócenia sprzętu: gasnące bez powodu światła, psujące się dyski, kserokopiarki drukujące dziwne obrazy. Na dodatek bohaterowie wszystkich tych filmów są bardzo „współcześni” - zabiegani, martwiący się o przyszłość, pracę i dzieci.

Ich najbardziej oczywistym sensem dostosowanie filmów do współczesnego widza. Jak stwierdził Hideo Nakata: „mieszczucha nie straszy się ciemnym lasem, tylko zalanym sufitem i niezapowiedzianymi telefonami”.¹ Człowiek współczesny jest przecięt zaprzętnięty przede wszystkim swoimi codziennymi problemami, trzeba myśleć, materialistycznie i racjonalnie nastawiony do świata, jeśli na jakieś ciągoty do irracjonalnych lęków, to realizuje je nie przez dawne legendy, a przez urban legends.

Klimat i elementy urban legends są w nowofalowych horrorach istotne, ale nie dominujące. Wygląd i zachowanie pojawiających się we współczesnych dekoracjach okropnych postaci wiąże się ze starymi azjatyckimi wierzeniami i podaniami (np. ze znanymi z teatru No opowieściami o duchach z Oiwy i Okiku, czy w horrorze tajlandzkim - z historią Nang Nak²). Wbrew nowoczesnemu sztafażowi, co rusz natykamy się na rdzenną symbolikę i przesady. W najważniejszych filmach Nakaty „Dark water”(2002) i „Ringu” niesłuchanie ważna jest ambiwalentna symbolika wody, w tym drugim także otwartego morza. W pierwszym, telewizyjnym „Ju-on”(2000) gdy do jednej z bohaterek dzwoni telefon komórkowy, na ekranie wyświetlają się same czwórki, zwiastując niebezpieczeństwo [japońskie „cztery” to „shi”, które znaczy także „śmierć”]. Pod koniec filmu kobieta o medycznych zdolnościach każe bratu, który zamierza sprzedać dom zamieszkały przez złe duchy, częstować potencjalnych nabywców sake, ponieważ alkohol ten reaguje na obecność istot nadprzyrodzonych. Jeśli nabywca poczuje w smaku coś dziwnego, znaczy to, że upiory mogą wyrządzić mu krzywdę.

Obok filmów o „nawiedzonym” sprzęcie elektronicznym (które, o czym należy pamiętać, nie stanowią większości w azjatyckim kinie grozy) powstaje wiele produkcji, w których znajdujemy tradycyjne wątki. W „Memento mori”(1999) Tae-Yong Kima i Kyu-Dong Mina ważną rolę odgrywa przekłętą dziennik-pamiętnik pewnej uczennicy, w jednej z nowelek „Bangkok haunted”(2001) Pisuta Praesangeama bęben o tajemniczej przeszłości, w krótkometrażowym „Box”(2004) Takashiego Miike pojawia się dziwna szkatułka. Bohaterki „Bunshinsaby”(2004) Byeong-ki Ahna i „Ryeong”(„Dead friend”) (2004) Tae-kyeong Kima ściągają na siebie nieszczęście bawiąc się w przywoływanie duchów. W „Wheel”(2002) Nonzee Nimibutra, „Maronnier”(2002) Eiko Kobayashiego i Junji Ito i „Doll master”(2004) Yong-Gi Jeonga fabuła rozwija się wokół lalek, budzących freudowski Unheimlichkeit. Bohaterowie także nie są tak nowoczesni, jak mogłoby się wydawać. Na pozór sceptyczni, lecz ich wiara w świat nadprzyrodzony jest bardzo silna. W zetknięciu z przerażającymi zjawiskami nie mają żadnych wątpliwości, że to co widzą, jest prawdziwe. Jedynym bodaj wyjątkiem od tej reguły jest bohaterka „Dark water”, która zaczyna się zastanawiać nad swoim zdrowiem psychicznym.

Tak naprawdę więc azjatycki horror nie tyle zastępuje dawne lęki nowymi, co daje tym starym nową, efektowną oprawę. Nie dodaje też do tych lęków elementu racjonalnego, w rzeczywistości robi rzecz dokładnie przeciwną - irracjonalizuje technologie. W tym miejscu popularne kino kieruje nas ku niezwykle ciekawemu problemowi filozoficznemu.

Pozorności granicy między racjonalnością i irracjonalnością, podobieństwa między nauką a magią, wzajemne przenikanie się tych dziedzin - te zagadnienia pojawiały się w pismach najwybitniejszych filozofów XX w., żeby wymienić tylko Nikołaja Bierdajewa i Martina Heideggera, a współcześnie znajdujemy je u Marshalla McLuhana. Stosunkowo najszerszy i najbardziej wyczerpujący opis tego problemu zawarł Erik Davis w swojej „TechGnozie”, z której wyłania się obraz dzisiejszej kultury jako nieustannej dialektyki, a wyobraźni i świadomości współczesnego człowieka jako amalgamatu sprzecznych idei, które tak naprawdę tylko udają sprzeczne. W ujęciu Davisa wszyscy - w większym lub mniejszym stopniu, patrzymy na technologię jak na magię, a im bardziej się od tego odzegnujemy, tym bardziej stajemy się podatni na to, co Davis nazywa „impulsami technomistycznymi”.

Magiczne myślenie o nauce i technologii ma swoje logiczne uzasadnienie, ponieważ ta druga działa jak magia, wciąż otwierając nowe przestrzenie i dokonując rzeczy, które wydawały się niemożliwe³. Myśl, że poprzez technikę możemy zetknąć się z czymś niespodziewanym, staje się całkiem naturalna i może przybrać formę nie tylko obaw przed inżynierią genetyczną, ale też fascynacji EVP⁴, które z kolei jest tylko nową powłoką dla zjawisk obserwowanych już tysiące lat temu. Nasze czasy są areną powrotu nie tylko do antycznego, ale i azjatyckiego pojmowania świata, zgodnie z którym przeciwstawienie fizyki i metafizyki jest prawdziwe tylko w ludzkim umyśle, a sprzeczne oglądy rzeczywistości mogą zlewać się ze sobą.

„TechGnoza” ukazała się w 1998 roku, w tym samym roku miał premierę „Ring”. Jestem pewien, że gdyby Davis przedłużył pisanie książki, znaleźlibyśmy w niej odwołania do azjatyckiego kina grozy⁵, a także do postępu nauki.

Mowa o głosnym „The Eye”(2002) braci Pang, którego bohaterka po udanym przeszczerpie rogówki odkrywa, że odziedziczyła po dawcy zdolność widzenia duchów oraz o opartym na kultowej mandze Junji Ito cyklu filmów o Tomie - tajemniczej istocie, która wygląda jak śliczna, młoda dziewczynka, a naprawdę jest groźnym, nieśmiertelnym monstrum. Ostatecznie nie dowiadujemy się czy Tomie jest demonem, czy wynikiem eksperymentów genetycznych.

Davis mógłby się odwołać do dalekowschodniej grozy także dlatego, że sam silnie akcentuje fakt, że najwięcej animistycznych i spirytystycznych wyobrażeń dotyczy technik medialnych i komunikacyjnych. Przywołuje stwierdzenia Marshalla McLuhana: „podczas gdy wszystkie wcześniejsze techniki (z wyjątkiem mowy) przedłużały tylko w gruncie rzeczy jakąś część naszego ciała, elektryczność i wszystkie oparte na niej techniki komunikacji uzewnętrzniają sam nasz centralny układ nerwowy. A wystawienie własnych nerwów na zewnątrz to zapoczątkowanie sytuacji, choć może nie samego pojęcia, lęku. (...) Społeczeństwo elektroniczne to rezonujący świat pokrewny dawnej plemiennej komorze pogłosowej, to świat gdzie magia i duchy odżywają na nowo”⁶.

Wszystko to także patrzeć na japońskich, koreańskich i tajskich horror z większym szacunkiem i zapytać, czy głęboki oddźwięk z jakim te filmy spotykają się na całym świecie, nie jest jeszcze jednym dowodem na McLuhanowskie stwierdzenie o powrocie kolejnych kultur do pierwotnej wspólnotowości przeżytej? I czy siła, z jaką budzą w nas lęk, nie wynika z wielkości naszych obaw przed naszą własną irracjonalnością, przed nagłym wynurzeniem

się tego, co kryje się pod maską pragmatycznego materializmu? Czy u niektórych nie jest to podświadomy lęk przed samozakłamaniem?

„Puls”, czyli samotność absolutna

Z podobnymi zagadnieniami spotykamy się w filmie Kiyoshiego Kurosawy „Kairo” (2001) (najczęstsze polskie tłumaczenie to „Puls”, choć tytuł oryginalny może również oznaczać „impuls”, „spięcie” albo „obwód elektryczny”). Zarys fabuły może sugerować, że mamy do czynienia z jeszcze jedną produkcją o „nawiedzonym sprzęcie”. Oto bowiem poznajemy pracowniczkę tokijskiej oranżerii, świadka samobójstwa swojego kolegi informatyka oraz studenta, który podłączając komputer do Internetu, trafia na dziwną witrzynę pokazującą tylko ciemny pokój i poruszające się w nim ludzkie cienie. Wkrótce nie tylko w ich otoczeniu, ale w całym mieście zaczynają się dziać niepokojące rzeczy, coraz więcej ludzi popełnia samobójstwo albo znika, na coraz większej ilości drzwi pojawia się tajemnicza czerwona taśma. Niedługo staje się jasne, że Tokio i cały świat opanowane są przez duchy zmarłych, które poprzez rodzaj anomalii elektromagnetycznej masowo przenikają do naszego świata.

W miarę rozwoju równoległych wątków (dwójka głównych bohaterów spotyka się dopiero pod koniec filmu) zauważyliśmy jednak, że „Kairo” jest na tyle niepodobny do typowych azjatyckich horrorów, że niektórzy mogliby nie zaliczyć go do kina grozy. Przede wszystkim tempo narracji jest wolne, chwilami wręcz porównywalne z tym, do jakiego przyzwyczaili widza Michelangelo Antonioni i Andriej Tarkowski.

W większości horrorów azjatyckich ważną rolę odgrywa tajemnica, dotycząca na przykład tożsamości ducha, który jest sprawcą przerażających zdarzeń. W filmie Kurosawy takich zagadek nie ma. Tego, co się naprawdę dzieje, dowiadujemy się bardzo szybko, co ważniejsze, równie szybko dowiadują się postacie. I to nie tylko bohaterowie główni, ale wszyscy bohaterowie filmu - natura dziwnych zdarzeń jest tu rzeczą powszechnie wiadomą. Duchy te znacznie różnią się od zjaw z innych azjatyckich produkcji zarówno wyglądem - to nie tripioblade i mocno materialne upiory, ale ulotne, poruszające się w zwolnionym tempie cienie; jak i zachowaniem - są, jak to żartobliwie ujął sam Kurosawa, „bardzo japońskie - nie robią nic.” Nie wciągają nikogo na strych, nikogo nie zabijają - jedynie pokazują się ludziom. To pokazywanie się też nie następuje w sposób, do jakiego przyzwyczaili nas twórcy horroru - goście z zaświatów nie wyskakują zniemacka na ekran, nie kładą nikomu ręki na ramieniu - najczęściej pojawiają się na przeciwnym końcu pomieszczenia i powoli, nieubłaganie zbliżają się do żywej osoby. Albo - co także jest pewnym novum - żywa osoba zbliża się do nich. W „Pulsie”, tak jak w tradycyjnych japońskich wierzeniach, duchy można uwięzić, wystarczy tylko okleić czerwoną taśmą framugę drzwi prowadzących do pomieszczenia, w którym przebywają. Taśma od razu informuje, w których miejscach można natknąć się na zjawę. Nie ma więc mowy o ich „czajeniu się”. Co zdumiewające - niektórzy żywi zaczynają jednak odczuwać nieodpartą chęć zajrzenia do „zakazanych pokoi” (jak nazywa się w filmie pomieszczenia z „gośćmi”), chęć spotkania ducha. To, co wiąże się z takim spotkaniem, jest sednem filmu i prawdziwym źródłem lęku.

Myśląc o śmierci i o tym, co może nas czekać potem, najczęściej przyjmujemy dwie możliwości: albo śmierć jest końcem wszystkiego albo drogą do nowego, innego życia i spotkania z naszymi bliskimi, którzy odeszli wcześniej. Jak mamy okazję się przekonać, słuchając rozmów bohaterów „Pulsu”, ten sposób myślenia nie jest ograniczony do zachodniego świata. Kuro-

sawa proponuje inną wizję, artykułowaną wprost przez jednego z duchów: „śmierć jest wieczną samotnością”. Po śmierci człowiek trafia do innego świata, gdzie spotyka innych zmarłych, w tym zapewne bliskich, którzy „wyrzedzili go” w drodze na tamtą stronę. Nie jest jednak w stanie porozumieć się z nimi. Dziwna forma istnienia, w której jest zamknięty, uniemożliwia mu nawiązanie więzi z drugim człowiekiem, wykonanie jakiegokolwiek gestu, który mógłby go do niego zbliżyć. Nie ma też mowy o sile wyższej, która mogłaby go uratować. Czeką go niekończąca się, bezdenna samotność.

Samotność i rozpacch duchów jest tak wielka, że jej ciężar staje się odczuwalny dla każdego żyjącego, który stanie z widmem twarzą w twarz. To moment, w którym zmarły ma szansę na poróż kontakt z drugą istotą. Ten moment nie przynosi mu jednak ukojenia, a dla żyjącego oznacza najgłębszy egzystencjalny wstrząs. Spotkanie z duchem to uświadomienie sobie, co czeka człowieka po śmierci oraz tego, co jest nieodłączną częścią życia człowieka na Ziemi - absolutnej samotności. W jakiej części umysłu wszyscy nosimy poczucie „bolesnej odrębności”, Lacanowskiego Braku, którego nigdy nie da się zaspokoić. Mamy świadomość, że zawsze jesteśmy sami.

Taki obraz życia człowieka jest przerażający nie tylko z punktu widzenia chrześcijaństwa, ale także religii Wschodu. Podstawę taoizmu i jedną z podstaw buddyzmu stanowi przecież przekonanie o elementarnej jedności świata, o powiązaniu ze sobą wszystkich rzeczy i zjawisk, o istnieniu połączeń, których nie da się przerwać. Bardzo znaczące jest więc, że „Kairo” to tylko najdalej posunięte rozwinięcie problemów, które pojawiają się w wielu różnych japońskich produkcjach, zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych od dzieła Kurosawy. Podobną wizję człowieka jako istoty samotnej i dotkniętej solipsyzmem znajdujemy w wybitnych anime: „Neon Genesis Evangelion” (1995) Hideakiego Anno i „Paranoia Agent” (2004) Satoshiego Kona oraz u w fascynujących fabułach Shinjiego Aoyamy („Eureka” 2000, „Eli, Eli, lema sabachtani” 2005). Kwestia osamotnienia odgrywa ważną rolę w filmach Juna Ichikawy („Tony Takitani” 2004) i Mamoru Oshiego („Tenshi no tamago” 1985, „Ghost in the shell” 1995).

Dla wielu widzów wizja Kurosawy będzie tendencyjna, przesadna w swoim pesymizmie. Rzeczywiście tak jest, ale jest to potrzebna wizja, bo oddaje nie zawsze artykułowane odczucia członków wielu współczesnych, wysoko rozwiniętych społeczeństw, a także wskazuje na jedną z możliwych przyczyn tych odczuć. Nie przypadkiem zaświatowi goście najpierw dają o sobie znać w Internecie. Jak mówi jedna z bohaterek: „Podłączamy się do sieci, żeby móc kontaktować się z innymi ludźmi. To nie ma sensu.” Nie ma sensu, ponieważ elektroniczne medium z nikim nas nie łączy. Przeciwnie - coraz bardziej oddala nas od siebie. Żyjemy w świecie zdominowanym przez zjawisko, które na własny użytek nazywam zjawiskiem alienujących ekstensji. Otoczyliśmy się ogromną ilością urządzeń, które jako przedłużenia naszych zmysłów miały przybliżyć nas do rzeczywistości i oswajać ją. Dzieje się jednak odwrotnie. Co najwęższe, zjawisko to jest już nieodwracalne - technologie komunikacyjne stały się czymś na kształt nowego żywiołu, nieusuwalnego ze struktury współczesnego świata, równie wszechobecnego i ambiwalentnego jak ogień czy woda. Jedyne co można zrobić, to starać się zrównoważyć działanie ekstensji przez nawiązanie bezpośredniego kontaktu z realnym światem i drugim człowiekiem, jak wyciągnięcie ręki albo położenie głowy na czyimś ramieniu. Takie próby i gesty wydają się w świecie „Pulsu” pozabawione sensu. Zakończenie filmu sugeruje jednak, że same w sobie stanowią wartość i mogą być największym przejawem egzystencjalnego heroizmu.

„Klub samobójców”, czyli umrzeć śpiewająco

Czy alienujące ekstensje nie powodują utraty więzi nie ze światem, a z samym sobą? Czy możliwe jest takie zagubienie, że nie będziemy mieć w głowie żadnych myśli czy poglądów, które moglibyśmy nazwać „własnymi”? Jak daleko można by się posunąć, aby wyrwać innych z takiego stanu? Na te pytania odpowiada jeden z najbardziej bezkompromisowych i szokujących filmów ostatnich lat - „Jisatsu saakuru/Suicide circle” („Klub samobójców”) (2002) Shiona Sono. Początek to jedna z najkrwawszych scen, jakie można zobaczyć poza kinem gore. Na stacji metra Shinjuku pięćdziesiąt cztery japońskie uczennice skaczą pod pociąg. Kamera nie szczędzi nam szczegółów rozpętanego się pandemium. Na miejscu zdarzenia policja znajduje sportową torbę z makabryczną zawartością: taśmą zrobioną z pozszywanych małych fragmentów ludzkiej skóry. Okazuje się, że każdy skrawek pochodzi z ciała innej osoby. Na taśmie znajduje się więc łącznie skóra dwustu osób. W tym samym czasie z prowadzonymi śledztwo detektywami kontaktuje się tajemniczy informator. Zwraca on ich uwagę na stronę internetową, której jedyną zawartość stanowią białe i czerwone kropki. Jak twierdzi, białe oznaczają mężczyzn, czerwone - kobiety. Ostatnio na stronie pojawiły się pięćdziesiąt cztery nowe czerwone kropki... Wkrótce Japonię ogarnia prawdziwa epidemia samobójstw, a detektywi zdobywają coraz więcej dowodów na istnienie tajemniczego Klubu Samobójców, który skłania ludzi do odbierania sobie życia. Nieoczekiwanie cała rodzina jednego z policjantów popełnia samobójstwo, a on sam strzela sobie w głowę. Po tym wydarzeniu szef Klubu oddaje się w ręce wymiaru sprawiedliwości. Psychopatyczny, popowy piosenkarz Genesis, nazywający siebie „Charlesem Manso-nem ery informacji”, przyznaje się do naklonienia bardzo wielu osób do targnięcia się na własne życie, a także do zabójstw i gwałtów. Sprawa wydaje się zamknięta do chwili, kiedy dwieście nastolatek rzuca się ze skały, a w dziwnej witrynie zaczynają pojawiać się kolejne kropki. W końcu do prawdy dociera tylko jedna osoba - dziewczyna jednego z samobójców. Okazuje się, że za wszystkim stoi błąkający rekordy popularności dziecięcy zespół pop, którego członkinie pozyskują młodych ludzi dla dziwnej i rewolucyjnej filozofii. Jednak bohaterka nie tylko nie powstrzymuje ich, ale sama się do nich przyłącza. Skrawek skóry z jej ramienia dołącza do taśmy pokazującej ogromną liczbę „wynawców”.

Dzieło Sono nie należy do łatwych w oglądaniu nie tylko ze względu na drastyczność scen samobójstw i samookaleceń (jest to główną przyczyną klasyfikacji Klubu jako horroru - jest tam tylko jedno uciecie, w którym pojawiają się zjawiska nadprzyrodzone), ale też na samą historię, która wydaje się niewiarygodnie kiczowata. Kicz jest obecny w estetyce filmu, w postaci Genesis i w występach „czarnych charakterów” - zespołu Dessart. Kiczowatość fabuły jest jednak pozorna. „Jisatsu saakuru” to bowiem gorzka satyra na współczesny, całkowicie opanowany przez media świat, a jednocześnie poważny, socjologiczny komentarz rozwoju japońskiego społeczeństwa. Każdy zabieg twórców filmu odślania głębokie znaczenia.

Japonia ma w tej chwili jeden z najwyższych na świecie współczynników samobójstw - tematyka jest więc nieprzypadkowa. Otwierające „Suicide circle” sceny mogą być odbierane jako festiwal makabry. Budzą też skrajzenia nie tylko ze słynnym zamachem w tokijskim metrze, ale także z zamachami na całym świecie, którym towarzyszy identyczna hekatomba. Nastę-

pujący po tym fragmencie występ Dessart wygląda na ironiczny kontrpunkt. Z drugiej strony przyjemne materiały, które pojawiają się w telewizyjnym dzienniku po migawkach z morderstw i katastrof, wcale nie są ironiczne. Teksty piosenek Dessart nie są ani kiczowate ani niepoważne - okazują się niepokojącym opisem świata, w którym nastolatki zaabsorbowane są cyberprzestrzenią i telewizją, ponieważ rodzice, nauczyciele i opiekunowie nie mają im nic do zaferowania. Filozofia śpiewających dziewczyn, głosząca konieczność odnalezienia utraconej łączności z sobą samym, nie zostaje dopowiedziana. Stanowi to jednak jej największą siłę. Podobnie jak brak dokładnego wytłumaczenia przyczyn zbiorowych samobójstw. To właśnie jest w „Suicide circle” prawdziwym źródłem grozy.

Sono podsyła raczej sugestie i podpowiada. Część samobójstw zakrawała na rodzaj mody. Nie miały związku z dziwną działalnością Dessart, były zainspirowane medialnymi doniesieniami o rozpoczynającym film wydarzeniu. W jednej ze scen policjant upomina swojego koleżkę: „ani słowa o Klubie Samobójców, bo dzieciaki będą się zabijać w całej Japonii.”

Dessart głosił, że nasze więzi ze światem i innymi ludźmi są bardzo mocne, słaba jest nasza więź z nami samymi. Przyczyną tego są społeczne indoktrynacje, a także nawarstwiająca się telewizyjna, komputerowa i popkulturowa pseudo-rzeczywistość. Jeśli jednak uda nam się tę więź odnaleźć i ją umocnić, nie będziemy bać się śmierci. Miedzy śmiercią a życiem nie będzie bowiem różnicy (jest to odwrotność metafizyki „Pulsu”, wychodząca z podobnych pozycji). Nie będziemy musieli żyć. Ale nie będziemy musieli też umrzeć - będzie to nasza decyzja. Prawdziwi organizatorzy szokujących zdarzeń podkreślają, że nie ma żadnego Klubu Samobójców. Nie wszyscy wyznawcy ich filozofii popełniają samobójstwa. Krok ten nie jest „obowiązkowy”, jest wyborem młodych ludzi. Można przypuszczać, że przywódczyni ruchu chciały tym sposobem wstrząsnąć „nieprzebudzonymi”. Widać jednak wyraźnie, że samobójcy wcale nie poświęcają się dla idei, nie chcą zostać męczennikami. Społeczeństwo nic ich nie obchodzi. Dlaczego więc to robią? Nie wiadomo.

Ta niewiedza jest najbardziej przerażająca, gdyż oznacza całkowitą obcość drugiego człowieka. Podkreśla przepaść dzielącą pokolenia i często najbliższych sobie ludzi, tak jak w rodzinie policjanta, gdzie jedynym łącznikiem między ojcem a dziećmi był telewizor i komputer. Dorośli próbujący dotrzeć do źródeł strasznych wydarzeń, są skazani na porażkę. W rzeczywistości śledzą sami siebie. To oni są prawdziwym źródłem tego, co się dzieje. To ich zagubienie, egoizm i niekompetencja w wychowaniu własnych latorośli sprawiły, że Dessart postanowiły oddać władzę nad życiem młodych ludzi w ich własne ręce.

„Suicide circle” budzi strach. Nie jest to jednak „bezpieczny strach” przed kinowymi obrazami, terapeutyczny i pozwalający zapomnieć o demonach realnego świata, ale nieprzyjemny lęk... Dziwnie znajomy współczesnemu człowiekowi.

„Lęk”, czyli coś od czego nie ma ucieczki

Inną przerażającą filozofią, mającą pomóc ludziom odzyskać to, co utracili, przedstawia „Kyua” („Lek”, znany także jako „lekarstwo” i „uzdrowienie”), wcześniejsze wybitne dzieło Kiyoshiego Kurosawy. Film miał premierę w 1997, poprzedza więc narodzinny horrorowej nowej fali, zawiera jednak typowe dla niej elementy. Fabuła toczy się wokół serii okrutnych morderstw popełnianych w identyczny sposób, ale przez nieznaną osobę, która jest wzajemnie sprawców. Nie potrafili oni wytłumaczyć, dlaczego to zrobili i są poza tym w stanie głębokiego szoku.

Prowadzący śledztwo detektyw zaczyna podejrzewać, że zostali zmuszeni do zbrodni za pomocą hipnozy. Wkrótce na policję trafia młody mężczyzna, który cierpi na amnezję i zaniki pamięci krótkotrwałej. Obdarzony jest on niespotykanymi zdolnościami wywierania wpływu na innych ludzi. Detektyw rozpoczyna serię na pozór bezsensownych przesłuchań. Stają się one psychologicznymi pojedynkami między nim a podejrzany, który chociaż nie posiada własnej osobowości i emocji, nie jest pozbawiony przewrotnej inteligencji. Mężczyźni coraz bardziej upodabniają się do siebie w trakcie przesłuchania, a policjant zaczyna dopuszczać do siebie myśl, że jego przeznaczeniem jest spotkanie z tymi samymi tajemnymi siłami.

Zgodnie z rozwinięciem psychoanalitycznej analizy horroru Robina Wooda, lęk widza filmowego opiera się na obawie przed powrotem freudowskiego „wypartego” albo jungowskiego „Cienia”, a więc tak naprawdę przed samym sobą? Upiór z „Ringu” budzi we mnie samą tak silny lęk dlatego, że nie widzę jego twarzy. Pod opuszczonymi włosami może się kryć wszystko, także moja własna twarz. Jeśli zastanowić się nad fabułami azjatyckich horrorów, szybko odkrywamy, że zła mściwych duchów zawsze wygląda ludzkie zło. Przyczyną pojawienia się w naszym świecie złych mocy zawsze jest krzywdą wyrządzana człowiekowi przez drugiego człowieka. Z tego punktu widzenia „Kyua”, klasyfikowany zwykle jako thriller, jest jednym z najdoskonalszych horrorów, jakie powstały. Nie znam filmu, który by bardziej przerażająco mówił o złu tkwiącym w człowieku. Nie znam filmu, po którym tak bardzo bałem się samego siebie, tego, co może kryć się we mnie i ujawnić niespodziewanie. Budzona przez nowofalowe kino grozy obawa przed naszym własnym irracjonalizmem, nabiera w świetle dzieła Kurosawy zupełnie nowego znaczenia. Irracjonalizm sprzyja złu, jest jego immanentną częścią. Niewytłumaczalne są sytuacje, kiedy uczniowie urządzają po szkole rajd z karabinem, dwaj dresiarze wypychają z pociągu przypadkową dziewczynę, matka czwórki dzieci idzie w imię religii wysadzić inne dzieci albo kiedy inna, Kochająca matka bez powodu i bez ostrzeżenia zabija własne dzieci, a potem popełnia samobójstwo. Najstraszniejsze zło nie kryje się w sferze „oni”, lecz „my”, nie „on”, ale „ja”. A lęk przed takim złem jest równie uzasadniony, co trudny do ukojenia. Może nie powinno się go kołć? Może ten lęk jest naszą jedyną obroną przed nami samymi, może to jego utrata, zapomnienie o istnieniu naszej ciemnej strony, jest naszą największą tragedią. W końcu Cienia nie da się zniszczyć. Najgorszym co możemy zrobić, jest zapomnienie o nim, udawanie, że nie istnieje - wtedy najłatwiej może nas opłonać. Wszystko co robimy będzie pod jego dyktando.

Czy tajemniczy podejrzany nie próbuje przypomnieć swoim ofiarom o tym, że mają Cień, poprzez stawianie ich z nim twarzą w twarz? Czy nie próbuje im w ten sposób pomóc uwolnić się od jego wpływu? Możemy przypuszczać, że właśnie na tym polegała „terapia” praktykowana przez tajemniczego naśladowcę Antona Mesmera, na którego ślad trafił podejrzany, kiedy był jeszcze studentem psychologii. Do takiego „uleczania” wzywa też, nagrana przez owego japońskiego mesmerystę, hipnotyczna taśma. Daje ona policjantowi potężną i złowrogą moc. Ale tytułowy aspekt może odnosić się do głównych antagonistów leczących samych siebie, uwalniających się na zawsze od Cienia. W takim wypadku wydzźwięk filmu okazuje się jeszcze bardziej pesymistyczny, ponieważ podejrzany i detektyw „opróżniają” siebie z tkwiącego w nich zła za cenę wydawania innych na jego pastwę. Pozbywają się Cienia zawierając z nim pakt. Nie ma ucieczki od ciemnej strony człowieczeństwa.

To co opisałem to tylko jedna z możliwych interpretacji „Kyua”. Akcentuje aspekt filmu, który najmocniej mną wstrząsnął. Można przecież zwrócić uwagę na sposób opowiedzenia

historii, na elipsy i niedopowiedzenia, które budzą dreszczę, ponieważ kpią z przyzwyczajenia współczesnego odbiorcy do przystępności i prostoty przekazu. Ważny także jest problem wampiryzmu relacji międzyludzkich, psychicznego pasożytnictwa, jakie staje się współczesnemu człowiekowi niezbędne dla zbudowania własnej tożsamości.

„Cure” można odczytywać na wiele sposobów, szukać do niego różnych kluczy, ale jedno pozostanie niezmiennie - pierwotny i nieuleczalny niepokój jaki budzi ten film.

„Opowieść o dwóch siostrach”, czyli co jest naprawdę straszne

Na tle wszystkich omówionych lub wspomnianych dotąd filmów, wyróżnia się „Janghwa, Hongryeon” („Opowieść o dwóch siostrach”, 2003) Ji-Woon Kima. Film oparty jest na starej koreańskiej legendzie - brak w nim współczesnego tła pozwalającego na socjologiczne odczytania. Miejsce akcji to stary dom - jedna z lokacji programowo narzuconych przez nowe wschodnie kino grozy. Ta kameralna opowieść stała się nie tylko finansowym i artystycznym sukcesem, ale także jednym z najbardziej „wpływowych” azjatyckich horrorów.

Dwie siostry po długim pobycie w szpitalu wracają do domu swojego ojca i macochy, która od momentu przyjazdu daje im odczuć, że nie są tu mile widziane. Już pierwszej nocy młodsza z siostr jest świadkiem dziwnych zdarzeń, a starsza ma upiorny sen. W ciągu kolejnych dni nie dzieje się nic, co można by łączyć ze sferą nadprzyrodzoną, za to atmosfera w domu robi się coraz gęstsza i coraz bardziej napięta. Konflikt macochy ze starszą z siostr niebezpiecznie zbliża się do rękoczynów, a bierność ojca i jego tylko go zaostrza. W miarę jak tajemnicze zjawiska znów dają o sobie znać, macocha zaczyna zdradzać wyraźne objawy choroby psychicznej i sadystyczne zamiary wobec młodszej podopiecznej. W końcu dochodzi do tragedii - starszej siostrze nie udaje się powstrzymać macochy przed zabiciem młodszej - sama omal nie zostaje zabita. W momencie, kiedy wszystko wskazuje na to, że to ojciec przybył dziewczynce z ratunkiem, do domu wchodzi druga, identyczna macocha. Widz dowiadyuje się, że wszystko, co widział do tej pory było tylko halucynacją starszej dziewczynki, echem doznanej przez nią traumy. Źródła tej traumy zostają pokazane w retrospekcji na końcu filmu, z której wyłania się jedna z najbardziej przejmujących historii, jakie można spotkać we współczesnym kinie.

Tym co stanowi prawdziwą siłę tego obrazu nie jest jego imponująca realizacja - zachwycające zdjęcia, znakomita muzyka, fenomenalne role młodych aktorek, ale głęboko ludzka wymowa. Nie oglądamy kolejnej łamigłówki, w której logika choroby psychicznej służy tylko zamaskowaniu widza finalnym odstożeniem wszystkich kart, ale porażające studium osamotnienia i psychodeliczny teatr elementarnych zagadnień i emocji. Miłość, nienawiść, szaleństwo, śmierć i poczucie winy są tu wyraźne i czyste jak w szekspirowskiej tragedii.

Nasuwają się w tym filmie pytania, których dawno nie zadano. Czy dwa uniwersalne klucze do horrorowej diegry - choroba albo autentyczna obecność sfery niematerialnej - muszą się wykluczać? Czy przypadkiem szaleństwo nie zbliża szaleńca do przestrzeni, które są od niego niezależne, a nawet bardziej realne? Czy jego cierpienie nie polega na tym, że jest nagi przed sobą samym, że widzi wszystko, co tkwi w jego wnętrzu?

Rodzi się też inne pytanie - czy o człowiek ponosi odpowiedzialność? Jakże są prawdziwe wyznaczniki winy lub braku? Czy jedna chwila, jedna decyzja naprawdę może zaważyć na całym życiu?

Matka głównej bohaterki powiesiła się w szafie, a jej młodsza siostra próbując jej pomóc, została tą szafą przywalona. Kochanka ojca widziała, co się stało, ale nie zrobiła nic by pomóc dziecku. Udała, że nic się nie dzieje. Starsza dziewczynka natomiast wyszła z domu. Gdyby zawałała się, może udałoby się jej usłyszeć wołanie o pomoc, może zdążyłaby pobiec na piętro zanim było za późno. Może wszystko byłoby inaczej...

Ktoś może powiedzieć, że takie opowieści są całkowicie uniwersalne, że nie muszą mieć nic wspólnego z „tu i teraz”, tak ja to opowieść. Współczesna jest bowiem nadzieją pokładana przez ojca w psychiatrki, a także największe marzenie bohaterów: zapomnieć. Uwolnić się od przeszłości, uciec od niej, sprawić, by nie istniała. Koszmar szesnastoletniej dziewczynki, która by spełnić to marzenie, uciekła w szaleństwo oraz fakt, że próbując nie dopuścić do siebie prawdy odkrywa jej zmienioną wersję i tym samym przeżywa wciąż na nowo swoje poczucie winy i rozpacz niczym grzesznicy w „Piekle” Dantego - wszystko to zawsze byłoby straszne, ale dziś jest wyjątkowo straszne, ponieważ dziś wszyscy próbujemy udawać, że takich rzeczy nie ma, a jeśli są, to nie mogą dotyczyć nas.

Dziś śmierć bliższej osoby, największy egzystencjalny wstrząs, jaki może spotkać człowieka, a także większy niż kiedykolwiek. Nasza bezsilność wobec śmierci i związanego z nią cierpienia jest bardziej niż kiedykolwiek przerażająca.

Ten sam zarzut i ta sama odpowiedź dotyczą wszystkich zjawisk, z którymi Kim, Sono i Kurosawa stawiają nas twarzą w twarz. Samotność, śmierć bliższej osoby, szaleństwo, masowe manie i zło uśmiechające się do nas z lustra, istniały i będą istnieć zawsze. Mają jednak nad nami władzę tym większą, im bardziej negujemy ich istnienie. A dziś robimy to przez cały czas. Wydobywając to, co ukrywa się pod iluzją społecznego porządku i pod wygodną skorupą materializmu i samozakłamania oraz pokazując, że powodem do obaw może być sama kondycja współczesnego człowieka, twórcy najnowszych azjatyckich horrorów przypominają, jak potrzebne mogą być strach i wstrząs.

Filmografia

- 1964 - Onibaba / Kobieta-diabeł, reż. Kaneto Shindo, Japonia
- 1985 - Tenshi no tamago, reż. Mamoru Oshii, Japonia
- 1995 - Kokaku kidotai / Ghost in the shell, reż. Mamoru Oshii, Japonia
- 1995 - Neon Genesis Evangelion, reż. Hideaki Anno, Japonia
- 1997 - Kyua / Cure / Lek, reż. Kiyoshi Kurosawa, Japonia
- 1998 - Ringu, reż. Hideo Nakata, Japonia
- 1999 - Blair Witch Project, reż. Eduardo Sanchez, Daniela Myrrick, USA
- 1999 - Yoego goedam 2: Memento mori / Memento mori, reż. Tae-Yong Kim, Kyu-Dong Min, Korea Południowa
- 1999 - Sixth sense / Szósty zmysł, reż. M. Night Shyamalan, USA
- 1999 - Tomie, reż. Ataru Oikawa, Japonia
- 1999 - Tomie: anaza feisu / Tomie: Another Face, reż. Toshiro Inomata, Japonia
- 2000 - Eureka, reż. Shinji Aoyama, Japonia
- 2000 - Ju-on / Ju-on: The curse, reż. Takashi Shimizu, Japonia
- 2000 - Ju-on 2 / Ju-on: The curse 2, reż. Takashi Shimizu, Japonia
- 2000 - Tomie: Replay, reż. Tomijiro Mitsuishi, Japonia
- 2001 - Bangkok haunted, reż. Pisut Praesangeam, Tajlandia
- 2001 - Kairo / Puls, reż. Kiyoshi Kurosawa, Japonia
- 2001 - Tomie: Re-birth, reż. Takashi Shimizu, Japonia
- 2002 - Honogurai mizu no soko kara / Dark water, reż. Hideaki Anno, Japonia

- 2002 - Jian gui / The eye, reż. Oxide Pang, Danny Pang, Hongkong, Singapur
- 2002 - Jisatsu saakuru / Suicide circle / Klub samobójców, reż. Shion Sono, Japonia
- 2002 - Maronnier, reż. Eiko Kobayashi i Junji Ito, Japonia
- 2002 - Pon / Phone, reż. Byeong-ki Ahn, Korea Południowa
- 2002 - Wheel, reż. Nonzee Nimibutr, Tajlandia
- 2003 - Chakushin ari / Nieodebrane połączenie, reż. Takashi Miike, Japonia
- 2003 - Janghwa, Hongryeon / Opowieść o dwóch siostrach, reż. Ji-woon Kim, Korea Południowa
- 2003 - Ju-on: The Grudge, reż. Takashi Shimizu, Japonia
- 2003 - Ju-on: The Grudge 2, reż. Takashi Shimizu, Japonia
- 2004 - Box, reż. Takashi Miike, Japonia
- 2004 - Bunshinsaba, reż. Byeong-ki Ahn, Korea Południowa
- 2004 - Inhyeongsa / Doll master, reż. Yong-gi Jeong, Korea Południowa
- 2004 - Paranoia Agent, reż. Satoshi Kon
- 2004 - Ryeong / Dead Friend, reż. Tae-kyeong Kim, Korea Południowa
- 2004 - The Shutter, reż. Bunjonga Pisunthanagoona i Pakpoma Wongpooma, Tajlandia
- 2004 - Tony Takitani, reż. Jun Ichikawa, Japonia
- 2005 - Eli, Eli, lema sabachtani, reż. Shinji Aoyama, Japonia

Bibliografia

- Davis E., TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji, Poznań 2002, Dom Wydawniczy Rebis
- Grant B. K., Sensuous elaboration [w:] A. Kuhn, Alien zone II. The spaces of science fiction cinema, London - New York 1999, Verso

Zasoby internetowe

- <http://www.filmweb.pl>
- <http://www.imdb.com>
- <http://www.mandiapple.com/snowblood>

(Footnotes)

- ¹<http://www.filmweb.pl/Hideo,Nakata,ciekawostki,PersonCuriosities,id=77340>
- ²<http://www.mandiapple.com/snowbord/theringcycle.htm>
<http://www.imdb.com/title/tt0217680/usercomments>
<http://www.filmweb.pl/Nang,Nak,%281999%29,ciekawostki,FilmCuriosities,id=138444>
- ³E. Davis, TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji, Poznań 2002, s. 232
- ⁴EVP (Electronic Voice Phenomena) - zjawisko utrwalania się na elektronicznych środkach zapisu głosów i obrazów niewyjaśnionego pochodzenia, najczęściej interpretowanych jako przekazy z innego świata.
- ⁵Aż dziw bierze, że Davis nie nawiązał nigdzie do literackiego oryginału „Ringu” - powieści Kojiego Suzuki pod tym samym tytułem, która ukazała się w 1995 roku. Przenikanie się nauki i magii jest tam posunięte bardzo daleko, przede wszystkim przez naukowe wyjaśnienie śmierci ofiar przekłętej kasety (mściwa Sadako zabija zmutowanym wirusem ospeki), obecność urządzenia pozwalającego na oglądanie ludzkich myśli i rozwijaną przez jednego z bohaterów teorię wody jako przekaźnika ludzkich emocji i energii.
- ⁶E. Davis, op. cit., s.81-82
- ⁷<http://www.mandiapple.com/snowbord/kourei.htm>
- ⁸B. K. Grant, Sensuous elaboration [w:] Annette Kuhn [red.], Alien zone II. The spaces of science fiction cinema, London - New York 1999, s.17-18

W oczekiwaniu na lepsze plony

czyli Yach Film Festiwal 2005

Na początku października, w dniach 6-8 odbył się XIV Yach Film Festiwal. Pojawiło się parę teledysków, o których - według mnie - warto pomówić i na które należy zwrócić uwagę. Należały one do grona faworytów festiwalu - zostały nominowane w kilku kategoriach. Nie ma jednak, moim zdaniem, teledysku, który wybitnie górowałby nad pozostałymi. Nagrody zostały w zasadzie rozdzielone pomiędzy lepszych kandydatów. Wśród nominacji powtarzały się „Rower” (Lech Janerka), „Nie gniewaj się Janek” (Kukiz i Piersi), „Życie to surfing” (Myslovitz), „Życie kurewskie” (Peja), „Jutro rano” (Kayah). Jedynie „Rower” i „Nie gniewaj się Janek” dostały po dwie nagrody. Natomiast teledysk „Jutro rano” nie został nagrodzony w żadnej kategorii. Uważam, że werdykt wymaga dokładniejszego przyjrzenia się i przedyskutowania, a przy okazji można pokusić się o parę refleksji na temat polskich wideoklipów.

Yach za reżyserię przypadł Łukaszowi Tunikowskiemu za teledysk „Życie kurewskie” (Peja). I ten właśnie werdykt jest, według mnie, kwestią sporną. Rodzi się nawet myśl (niezbyt optymistyczna), że klip ten został wyróżniony, ponieważ coś z hip hopu, który zalewa przecież rynek muzyczny, musiało dostać nagrodę... Teledyski do piosenek hip hopu są zazwyczaj zrobione według tych samych wzorów i ten utwór także niczym szczególnym się nie wyróżnia. Stanowi zbiór znanych już elementów - są one technicznie dobrze wkomponowane i połączone ze sobą, ale nie wnoszą nic nowego. Czarno-białe zdjęcia, sceneria szarych blokowisk i charakterystyczne ustawienie wykonawców wobec kamery - to wszystko powtarza się w wielu teledyskach tego typu. W założeniu mają być one realistyczne, co jednak w praktyce sprowadza się do pokazywania (i to dostojnego) szerości świata, jego zagrożeń, brutalności. Nie twierdzę, że niektóre blokowiska tak nie wyglądają, ale świat, który pokazują nam rapery jest wyolbrzymiony - ma się wrażenie, że oni nie żalą się na swoje otoczenie, ale raczej nim chwają i popisują - przedstawiają go jako ich własny underground. Moje zdanie na temat teledysku wypływa również z niechęci do tego rodzaju muzyki, ale faktem jest, że kolejne klipy nie wnoszą zazwyczaj nic nowego - wykorzystują te same elementy, starając się wywrzeć na nas wrażenie autentyczności. Według mnie przypomina to coraz bardziej znane z potocznego języka „szpanowanie”. Jeszcze raz podkreślę - teledysk skonstruowany jest dobrze - twórcy ukazali nam galerię postaci, jakby ruchomy album fotograficzny, wynik wędrowki po osiedlach, knajpach, barach czy studiach tatuażu. Każda z ukazanych postaci mogłaby powiedzieć, że „to życie k... niewiele jest warte”. Problem polega na tym, że to już znamy, a poza tym - niewiele nam oni przekazują...

Yach za reżyserię należałby się raczej klipowi do utworu „Nie gniewaj się Janek” (Kukiz i Piersi), który stanowi najlepszy komentarz do omawianego przed chwilą problemu (niestety - klip nie otrzymał nawet nominacji w tej kategorii). Zwyciężył natomiast w kategoriach kreacja aktorska i scenariusz. Nagrody słusznie mu się należały - przede wszystkim za ripostę na zalewających klipy hip hopu. Nagroda za scenariusz mogła jednak przypaść innemu wykonawcy - „Nie gniewaj się Janek” nie był

tu, moim zdaniem, najlepszym kandydatem. O wiele bardziej należał mu się Yach za reżyserię. Pomysł teledysku oparty jest bowiem na stylizacji na piosenki hip hopu, a raczej na ich subtelnej parodii. Wszystko opiera się nie na czystej akcji - tej jest dość mało, lecz na detalach, konkretnych elementach-symbolach, zbiorach drobnych scen - „żywych obrazów”. Klip jest dobrze pomyślaną układanką, bowiem na pierwszy rzut oka „Nie gniewaj się Janek” wydaje się kolejnym utworem hip hopu. Ale po wstuchaniu się w słowa piosenki i przyjrzeniu collagowi elementów (jakże znanych) - widać jak na dłoni ironię twórców. Barwy teledysku są stonowane i zimne (podobnie jak w hip hopie), ale w oczy kłuje czerwony szlafrok Kukiza czy czerwony kubeczek, który przez cały czas dzierży w dłoni. Przez jego mieszkanie przewija się cała galeria podejrzaných postaci należących na pewno do świata przestępczego lub co najmniej związanych z brutalnym środowiskiem blokowisk. Postaci te są sztampowe i oparte w całości na konwencji, jak podejrzaný typ wyglądają powiem. Mamy więc „dresiarzy”, łysych panów w ciemnych okularach i innych. Dodajmy do tego mieszkanie bohatera teledysku - wskazujące na syndrom nowobogactwa, pełne tandetnych rzeczy czy fetyszy jak zdjęcia aktorów czy modelek. Teledysk ten przez swój pozornie poważny, groźny klimat wywołuje komiczny efekt. Poszczególne elementy - wystrój wnętrza, ubiory, poważne i groźne twarze bohatera, a zwłaszcza zamyślony wzrok Kukiza, który dokonuje rozrachunku z Jankiem, składają się na wyrafinowaną, subtelną ironię. Dla pewności i dla tych, którzy nie słyszeli tego utworu, wyjaśnię, że tytułowy Janek to Janek Borysewicz - piosenka Kukiza oparta jest na muzyce z ich wspólnego przeboju „Bo tutaj jest jak jest”, czy raczej stanowi jej hip hopową przeróbkę. Jest to świetny komentarz do praktyki raperów, którzy przerabiają inne piosenki (według mnie z wielką szkoda dla utworów wyjściowych...) na swoją modłę. Polecam wstuchanie się w ostatnie słowa tekstu Kukiza, których ze względów cenzuralnych cytować raczej nie wypada... Teledysk ten stanowi doskonałe odbicie słów, świetnie operuje elementami parodiującymi styl hip hopu, stwarza z nich collage, który nie układa się w czystą akcję, ale jest zbiorem drobnych scen - scen z życia prawdziwego rapera...

Yacha za scenariusz wręczyłabym natomiast twórcy teledysku grupy Myslovitz „Życie to surfing”, a jest nim Adam Palenta. Dostał on tylko jedną nagrodę - za zdjęcia. Teledysk snuje historię małego chłopca czy raczej sugeruje ją. Nie mamy do czynienia z konkretnymi przygodami, z anegdotą, ale z szeregiem scen, z których wypływa zwarta i subtelna opowieść o marzeniach i obawach dziecka, a także o jego świecie, rodzącym się na styku marzeń i rzeczywistości. Opowieść ta byłaby dobrym materiałem na film fabularny - myśl ta jest wynikiem stylizacji tego teledysku na film. Rozmowa z dziadkiem czy z mamą jest opatrzona w napisy. Te fragmenty należą do realistycznej części klipu - chłopiec szuka uczuć u swoich bliskich. Jest jednak odtracony przez matkę - może dlatego ucieka do świata snów i marzeń. Szuka wyjaśnień w rozmowach z dziadkiem - padają kwestie o życiu, jego trudach i samotności. W onirycznych częściach teledysku chłopiec napoty-

ka na ulicy tajemniczą postać powstałą z pasów dla pieszych (przypomina ona potwory z horrorów) - symbol jego samotności, wyobraźni, a także lęku przed światem. Mamy do czynienia z przestrzenią realistyczną (sfotografowaną w ciepłych barwach) - jak wewnątrz domu, ulica, a także z przestrzenią oniryczną - zwyczajna ulica staje się senna, zanurzona w zimnych, niebieskich barwach. Pojawia się wtedy owa tajemnicza postać, zegar cofa się - samotność, marzenia chłopca przemieszane z lękiem przed tym co niezrozumiałe, stwarzają „drugą” świat. Powstała tym samym subtelna opowieść o chłopięcym świecie - dlatego mile widziałabym Yacha za scenarzystę...

Zanim przejdę do zwycięzców („Rower” Lecha Janerki i „Rapowe ziarno 2” Abra dAb), zatrzymam się przy teledysku „Jutro rano” (Kayah) zrealizowanego przez Annę Maliszewską (laureatka Yacha 2004). Teledysk otrzymał nominacje w kategoriach reżyseria, scenariusz, Grand Prix. Nie otrzymał żadnej nagrody, co było sporym zaskoczeniem. Zrealizowany w żywych barwach, dynamiczny stanowi ilustrację do hasła „carpe diem”. Starsi ludzie ucharakteryzowani są na młodych (stroje, fryzury, sposób poruszania się itd.) i bawią się na zorganizowanej przez siebie głośnej imprezie. Starszy pan z dużą brodą jest didżejem, inny zaciąga się papierosem, jakaś para odchodzi na bok... Tekst piosenki początkowo kojarzył mi się z rozterkami zakochanej kobiety, tymczasem teledysk nawiązuje do tekstu bardziej swobodnie i wątpliwości owej kobiety zamienia na niepewność dnia jutrzejszego i korzystanie z chwili, gdy trwa. Według mnie ową ciekawą galerię postaci zakłóca przeplatanie scen imprezy z piosenkarką, która bezskutecznie dobija się do drzwi, by na koniec zszokować się zachowaniem i wyglądem swojej babci. Nasza galeria postaci zamienia się w anegdotę. Teledysk funkcjonowałby lepiej jako to pierwsze...

Na koniec przejdę do zwycięzców, czyli do teledysku „Rower” (Lech Janerka) zrealizowanego przez Rafała Garnarkę i do klipu „Rapowe ziarno 2” (Abra dAb), którego autorem jest Kobas Laksa. „Rapowe ziarno 2” otrzymało Yacha Internautów, co zaskoczeniem nie było, gdyż teledysk ten od początku prowadził w plebiscycie. Jest ciekawy nie tylko od strony wizualnej, ale także ze względu na samą muzykę - stanowi połączenie reggae i hip hopu. Z reggae kojarzą się zazwyczaj żywe kolory - takie też są użyte w teledysku, a zwłaszcza w części, gdy tytułowe ziarno już kiełkuje. Animacja jest prosta, operująca przede wszystkim czerwienią i czernią, a w dalszej części także zielenią i kolorem żółtym. Na nią nałożone są zdjęcia raperów. Teledysk stanowi dosłowną

ilustrację tekstu utworu - „zasadźmy rapowe ziarno”. Ziarno jest sadzone w sposób nietypowy - jako pociski wystrzelone przez maszynierię wojenną. Ich muzyka pokazana jest jako inwazja wojenna (jeśli chodzi o intensywność), zwłaszcza że sami raperzy mają do dyspozycji nawet statek kosmiczny. Zboże wyrastające z owych „ziaren” to kolorowe litery (zielone i żółte), teksty piosenek, które ożywiają ten czerwono-czarny krajobraz. „Plony” wypierają miasto - miasto, w którym panuje chaos cywilizacyjny, ale które także nastawione jest na karierę i „wpychanie” ludzi w gotowe formy „jak żyć”. Pociski mierzą przeciwz w mężczyźną w garniturze - karierowicza. Mają na celu zmianę naszego sposobu myślenia, stylu życia i wyrzeczenia się konformizmu.

Na końcu „Rower” zrealizowany przez Rafała Garnarkę - zdobywca Grand Prix i Yacha Publiczności. Ten animowany teledysk zawiera dużą dawkę humoru i pomysłowości - operuje symbolami i nie potrzebuje rozwijać anegdoty. Przy tym świetnie współgra ze słowami - z ich ironiczną treścią. Mamy więc ilustrację rowerzysty - „ubranego w obcisłe”, „z rowerem w różowy jazz” - przekonane o swojej oryginalności, z nieruchomym uśmiechem na twarzy, papierosem... Spokojnie pedałuje sobie przez Irak. Początkowe słowa piosenki wskazują tylko na wycieczkę rowerową, dopiero w dalszych wersach okazuje się, że chodzi o Irak - czyżby sugestia, że wojna traktowana jest jako wycieczka rowerowa? W pewnych fragmentach obraz nawet zatrzymuje się i staje się fotografią robioną podczas „zwiedzania”. Cała sytuacja jawi się jako niemal absurdalna, a przez to - tak komiczna: Irak jako ścieżka rowerowa z atrakcjami! Szalejąca wojna pokazana jest z dużym przymrużeniem oka - pożogi wojenne stają się kolejną atrakcją. Wszystkie ukazane jest tak, jak to postrzega nasz rowerzysta - na różowo (także w dosłownym znaczeniu), a tona od pożaru wystylizowana jest nawet na flagę amerykańską... Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden element, który jest przeplatany z rowerzystą. Żubr zaciekle goniący wielbłąda. Chyba nie trzeba wyjaśniać, kto tu jest żubrem, a kto wielbłądem... Zastanawiający jest natomiast koniec teledysku, w którym to nasz waleczny żubr zostaje otoczony przez uzbrojona po zęby bandę wielbłądów...

Czas na małą refleksję końcową. Uważam, że jest co oglądać wśród polskich teledysków, ale z drugiej strony muszę powtarzać sobie, że nie liczy się ilość a jakość - nie jest bowiem tych dobrych klipów zbyt wiele. Większość powtarza bowiem utarte już schematy i operuje ciągle tymi samymi elementami.

Pozostaje nam więc czekać, aż reszta ziarna wzejdzie...

Samuel J. Nowak

Od reklamy do pornografii już tylko jeden krok

Wizerunki płci w reklamie i pornografii

Genderowe badania nad reklamą mogą prowadzić do frajdujących wniosków. Okazuje się, że polska reklama telewizyjna konstruuje wizerunki płci w sposób podobny jak ma to miejsce pornografii gejowskiej.

Amerykański producent mydła „Dava” postawił na wulgarną dosłowność. Oto młody mężczyzna budzący się rano w swoim łóżku. Bohater rozgląda się wokół siebie i z zadowoleniem zauważa porzucane na podłodze damskie ubrania. Chwilę póź-

niej spostrzega jednak leżącą u swoich stóp perukę, a kiedy odwraca się przerażony w stronę łóżka, widzi śpiącego w nim mężczyznę. Hasło reklamujące mydło: „Szoruj mocno” mówi samo za siebie. Co jednak ciekawe, reklama ta może być interesująca niekoniecznie ze względu na swój homofobiczny wydźwięk, lecz, zapewne wbrew intencji jej autorów, jako przykład na performatywność płci. Według Judith Butler płęć to zestaw znaków, które są nieustannie cytowane przez co zostają uprawnocnio-

ne. Performatywność w ujęciu Butler polega na odkryciu, że produkcja ról płciowych udaje tylko naśladowictwo wytwarzając kategorię poprzez sam proces powtarzalności (Taszycka: 2004). Bohater reklamy mydła Dava ma więc do czynienia z kobietą w takim samym stopniu jak z mężczyzną, zgodnie z zasadą, że to kostium czyni płeć (kostium jako znak). Afirmując heteroseksualną normatywność reklama mydła „Dava” w gruncie rzeczy dekonstruuje kategorię płci pokazując jej umowność (nawet jeśli dzieje się to pod wpływem alkoholu). Podobną strategię (w sposób również niezamierzony) stosują producenci gejowskich filmów pornograficznych. Budując wizerunek mężczyzny-samca i jednocześnie homoseksualisty, dokonują rozłamu w kulturowym wyobrażeniu mężczyzny jako silnego reproduktora. Podobną paralelę możemy zbudować analizując sposoby konstruowania męskości w polskiej reklamie telewizyjnej.

Współczesna polska reklama telewizyjna wciąż przedkłada prostactwo nad prostotę i dosłowność nad niedopowiedzenie (na Zachodzie nie jest to już regułą). Zmusza to poniekąd jej badaczy do cofnięcia się w czasie i operowania narzędziami krytyki sprzed ponad 30 lat zwłaszcza preferowanej ówczesnie teorii stereotypów. Z drugiej natomiast strony „perspektywa genderowa pozwala dostrzec swoisty paradoks popkultury (a zatem i reklamy, która jest jej częścią - SN), z jednej strony powielającej i umacniającej konwencjonalne interpretacje męskości, z drugiej zaś, stwarzającej przestrzeń, w której możliwe staje się ich alternatywne odczytanie” (Radkiewicz: 2003).

Analizując polską reklamę telewizyjną pod względem produkowanych przez nią wizerunków płci uderza duże podobieństwo stosowanych środków. Dotyczy to zwłaszcza prezentacji kobiet. Zwraca się uwagę na następujące cechy bohaterek reklam: nierozgarnięta, potrzebująca mężczyzny, rozgadana, sprzątająca, gotująca (Kowalczyk 2004). Kobieta potrzebuje męskiej pomocy, gdy zepsuje pralkę. Z innymi kobietami prowadzi rozmowy o zgadze lub bólach menstruacyjnych. W wolnych chwilach najczęściej sprząta łazienkę lub pierze. W przypadku produktów spożywczych chętnie eksplorowana jest metafora kobieta = natura. Niewypowiedziana bliskość kobiety wobec natury ma ręczyć za świeżość jogurtu lub twarożka.

Kobietę przedstawia się także jako poprzec jej cielesność (fragmentaryzacja ciała) lub jako produkt. Na takich założeniach opierają się np. reklamy kosmetyków Vichy. Niedośkonale ciało zyskuje perfekcję właśnie dzięki odpowiedniemu kremom i odżywkom; nigdy jednak nie jest pokazane w całości, zawsze widzimy tylko jego fragmenty. Ciało zostaje poddane opresji rynku, który narzuca pewne modele kobiecości. Jako produkt kobieta przedstawiana jest w reklamach skierowanych do mężczyzn. Staje się tam ekwiwalentem reklamowanych towarów - np. biust dziewczyny w spocie operatora telefonii komórkowej Plus GSM. Takie reklamy prócz tego, że czynią kobiety przedmiotami męskiego spojrzenia, odwołują się do zasady binarności płci, uważając za naturalną przesłankę, iż każdy mężczyzna skieruje swoją uwagę na piękną kobietę.

Bardziej interesujące wydają się reklamy skierowane do mężczyzn, w których nie występują kobiety, stając się ich wykluczonymi bohaterkami. Dobrym przykładem są filmy reklamujące piwo Warka. W jednym z nich oglądamy drużynę strażaków wyruszających do ugaszenia pożaru (alternatywna wersja tej reklamy pokazuje ratowników morskich). Z wielkim trudem i w pocie czoła ogień zostaje opanowany. Cóż zatem mogą zrobić bohaterowie? Mężczyźni mogą spotkać się przy piwie. Złoty kolor napoju staje się metaforą nagrody za dobrze wypełnione zadanie. Siła, męska solidarność i organizacja prowadzi do zwycięstwa. Reklama konsekwentnie buduje świat, w którym kategoria męskości zostaje zaprezentowana jako wartość uniwersalna. Nieobecność kobiet wzmocnia tylko taką treść przekazu.

Właśnie na podobnych konwencjach buduje się figury w gejowskim przekazie pornograficznym¹. Popularny obraz mężczyzny aktywnego, silnego, dominującego można wywieść z XIX wieku. Czy ni tak Zygmunt Bauman pytając na ile ciało (a zatem, choć Bauman nie porusza tego zagadnienia, i płeć) jest dzieckiem swojej epoki.

Mężczyzna, który jest robotnikiem / żołnierzem to konstrukt XIX - wieczny, flagowe osiągnięcie wielkiego procesu modernizacji społeczeństwa. Życie mężczyzny zostało wtedy poddane „inwigilująco-tresująco-dyscyplinującym” fabrykom ładu. Głównymi fabrykami ładu, a więc i fabrykami jednostek, które do owego ładu pasowały, same regularnością swego zachowania się ów ład odtwarzając, były dla znacznej większości męskiej części społeczeństwa, nowoczesnego zakłady przemysłowe i koszary wojskowe. Społecznie bezproblemowym, normalnym mężczyzną był tylko taki, jaki nadawał się do roli robotnika lub żołnierza. Te dwie role były miernikami jego społecznego przystosowania. Obie czynności wymagały w pierwszym rzędzie fizycznej siły - krzepkich mięskultów, zwinnych kończyn, silnego ciała. Zaś typy zadań, jakie praca fabryczna i ćwiczenia wojskowe stawiały, określał sens „silnego ciała”, a wraz z nim i standardy siły, i słabości (Bauman: 1995).

Chociaż współczesny mężczyzna nie jest przywiązany do jednego typu pracy i jednej wyraźnie określonej roli społecznej, to w powszechnym myśleniu „męski” oznacza tyle co sprawny, krzepki, zdecydowany, energiczny, silny, dominujący (Beynon: 2002). Fakt, że postać robotnika / żołnierza tak często występuje w gejowskiej pornografii dowodzi, iż pornografia taka opiera się na założeniach ideologicznych zbliżonych do pornografii heteroseksualnej. Jeśli przyjąć za australijską krytyczką Sandrą Buckley oraz za nurtem znacznej części krytyki feministycznej, że tradycyjna pornografia heteroseksualna legitymizuje fallocentryczny porządek społeczny, gdyż różnica męski / żeński istnieje jedynie jako gwarancja ciągłości uprzywilejowanego konstruktów fallocentrycznego normatywnego heteroseksualności (Buckley: 1998), to pornografia gejowska w tym wypadku czyni to samo, choć dokonuje owym miarę rozłamu poprzez zamianę kategorii heteroseksualnej na homoseksualną. Nie zmienia to jednak zasadniczej kwestii - pornografia gejowska w gruncie rzeczy legitymizuje opresywny wobec homoseksualistów porządek społeczny. Ugruntuje mit, że prawdziwy mężczyzna to ten, który jest silny i sprawny, a realizuje się w kopalni lub warsztacie samochodowym. Co gorzej, legitymizuje także zasadę siły i dominacji. W filmach takich zawsze zachodzi bowiem wyraźne rozróżnienie na partnera dominującego (aktywny) i poddanego (pasywny). Pojawiają się motywy gwałtu, który w gruncie rzeczy cieszy ofiarę, zniewolenia i posłuszeństwa.

Zaproponowana przez Baumana figura robotnika / żołnierza ma także swoją odmianę w sportowcu. Jak zauważa bowiem angielski badacz John Beynon „sport odgrywał kluczową rolę w ćwiczeniu chłopca w jego roli przywódcy, w pracy zespołowej i dumie ze swoich osiągnięć (...) jeśli jesteśmy lojalni wobec naszej drużyny i szkoły, to jesteśmy lojalni wobec naszego miasta i kraju” (Beynon: 2002). Co znaczy być lojalnym? Realizować się w ramach ról, jakie się nam oferuje. A proponuje się nam karierę robotnika lub żołnierza (z różnymi odmianami). Podziw wobec sportowca to zachwyt na jego pięknym ciałem i wyczynami, które są wpisane w dany porządek społeczny. Porządek ów natomiast opiera się na zasadzie siły i dominacji oraz wykluczeniu grup nieprzystosowanych (między innymi homoseksualistów). Gdyby aby był dobrym robotnikiem lub żołnierzem należał być sprawnym i silnym reproduktorem.

Przedstawione powyżej porównania można przeprowadzić na wielu płaszczyznach i są one jedynie uproszczonym zaczątkiem do rozległych badań nad wzajemnymi oddziaływaniami mediów w kulturze popularnej w perspektywie badań nad kulturową toż-

samością płci. Genderowe konstrukcje męskości / kobiecości okazują się bowiem bazować na podobnych założeniach w reklamie czy też pornografii. Ich zrozumienie może uatwić dokładny opis przemian, którym podlegają współczesne społeczeństwa Zachodu. Bo jak się okazuje nawet reklama mydła „Dava” mówi nam coś o problemach ponowoczesności. Nawet jeśli obraża i kłamie.

Bibliografia:

Bauman Zygmunt (1995). Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Beynon John (2002). Masculinities and culture. Buckingham / Philadelphia: Open University Press.
Buckley Sandra (1998). Penguin in Bondage (w:) Nicholas Mirzoeff (red.) The Visual Culture Reader. London: Routledge.

Kowalczyk Izabela (2003): Kobieta w reklamie (w:) http://free.art.pl/konsola/konsola.htm?teksty/o_reklamie_main.htm
Radkiewicz Małgorzata (2003): Gender w kulturze popularnej. Kraków: Rabid.
Taszycka Anna (2004): Kategoria gender w oczach dziecka (w:) Małgorzata Radkiewicz (red.) Gender. Konteksty. Kraków: Rabid.

*Część niniejszego tekstu poświęcona pornografii opiera na referacie wygłoszonym przeze mnie podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Porozmawiajmy o płci. Wybrane zagadnienia płci i rodzaju w naukach społecznych i humanistycznych.” Kraków, 22-24 października 2004. Organizator: Polskie Stowarzyszenie Studentów i Absolwentów. Analiza została oddana do recenzji i może zostać wydana w publikacji pokonferencyjnej. Długość oryginalnego tekstu wynosi 3500 wyrazów (25 tysięcy znaków).

Joanna Walewska

Wirtualność jako przyszłość mediów

Spojrzenie estetyczno-filozoficzne

Poniższy artykuł składa się z trzech części. Pierwsza - poświęcona skonstruowaniu definicji rzeczywistości wirtualnej, do której będę się odwoływać w trakcie, by zneutralizować poliwalencję tego wyrażenia lub raczej pokazać, że w pewnych granicach nie sprawia ona kłopotów. Zajmę się również estetyką i ontologią wirtualności, ponieważ są to dwie dziedziny kryjące w sobie ogromny potencjał, który może być wykorzystany, aby lepiej naświetlić zagadnienie, jakim jest wirtualność. Mam nadzieję, że uda mi się nakreślić horyzont, w którym nie jest ona jedynie przedmiotem badań nauk o mediach, ale również estetyki oraz filozofii.

Wolfgang Welsch na temat konstruowania rzeczywistości przez media pisze: „Obrazy, których dostarczają nam media, nie stanowią już dokumentalnej gwarancji rzeczywistości, ponieważ w dalekiej mierze są zaaranżowane, sztuczne, prezentowane tak, jak rzeczywistość wirtualna. Rzeczywistość prezentowana przez media staje się ofertą, która aż po swoją substancję jest wirtualna, manipulowana, modelowana estetycznie”.¹

Abstrahuje całkowicie od opinii wyrażonej przez estetykę, warto zastanowić się, dlaczego użył on sformułowania rzeczywistość wirtualna. Oczywiście jest to tylko niewielki fragment artykułu na temat procesów estetyzacji we współczesnym świecie, ale w podany przez niego kontekście, VR byłaby synonimem estetyzacji, odrealnienia rzeczywistości, symulacji, zaaranżowania, modelowania estetycznego i manipulowania. Fragment ten wywołuje mój sprzeciw. Jeśli pod pojęciem rzeczywistości wirtualnej zaczniemy rozumieć wszystko, co wydaje się nam sztuczne, rozmyje się jego moc i nośność. Jeśli pojęcie oznacza wszystko, tak naprawdę nic nie uchwytnie. W tym sensie nawet „rzeczywistość” potrzebuje opozycyjnego pojęcia.

Dotąd brak jeszcze dobrze skonstruowanej definicji VR, co więcej, nie jestem pewna, czy taka definicja jest w ogóle możliwa. Wirtualność obejmuje bowiem szereg zjawisk, które nie pozwalają się łatwo zaklasyfikować: od zręcznościowych gier kom-

puterowych poczynając, na systemach umożliwiających całkowite zanurzenie kończąc. Poza tym ciągle jesteśmy świadkami jej rozwoju. Można się nawet zastanowić, czy badanie czegoś, co nie do końca się jeszcze ukształtowało, ma sens? Wydaje się, że tak. Należy się jednak liczyć z porażką, ponieważ przyszłość może sfalsyfikować stawiane dzisiaj tezy.

Skonstruowanie definicji nie jest rzeczą prostą. Jednocześnie jestem przekonana, że potoczne rozumienie zjawiska nie powinno przeniąkać do rozważań teoretycznych. Faktem jest, że nie istnieje powszechne doświadczenie rzeczywistości wirtualnej, do którego można się odwołać. Definicja ostensywna nie jest zatem wystarczająca. Z drugiej strony bardzo trudno byłoby zbudować definicję klasyczną, ponieważ wirtualność może być rozważana wieloaspektowo. Należy wziąć pod uwagę, jak jest percypowana przez swoich użytkowników, a także jej techniczne uwarunkowania.

Zatem wcześniejsze próby stworzenia definicji rzeczywistości wirtualnej możemy podzielić na trzy rodzaje: skupiające się na technicznym aspekcie zjawiska, zajmujące się raczej jego psychologicznymi aspektami lub próbujące wymienić cechy konstytutywne VR. Może to doprowadzić do prawdziwego zamętu terminologicznego. Niewtajemniczony może czuć się zagubiony w gąszczu specjalistycznego słownictwa.

Definicja, którą proponuję będzie miała charakter normatywny, ale pozostanie otwarta na nowości uzależnione od postępu w badaniach i rozwoju VR. Chodzi o takie dookreślenie dziedziny, aby w jej obrębie mogły się znaleźć wszystkie technologie związane z VR. Powinno się jednak uwzględnić czynnik psychologiczny pozwalający na „zanurzenie się”. W „Dociekaniach filozoficznych” Wittgenstein pokazuje, na czym polega specyfika „gier językowych”. Według niego niezbędna jest jednoznaczność, koherencja użusów. Nie musi ona wynikać z jednolitej istoty, ponieważ może opierać się na semantycznym przecinaniu się jednego sposobu użycia z innym, tak że: „Widzimy skompli-

konaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw; podobieństw w skali dużej i małej”.²

Próbując stworzyć definicję VR, nie pozostaje nam nic innego jak zdecydować, co będzie obejmować stworzona definicja. Wydaje się, że decyzja o konstruowaniu jej nie na zasadzie wyznaczenia cech konstytutywnych, lecz „podobieństwa rodzinnego”, pozwalana zamieszczenie w jej obrębie systemów, nie tylko umożliwiających całkowiće zanurzenie uczestnika, ale również tych, w których źródłem prezentacji nie byłby hełm, ale standardowy monitor komputera, a więc MUD-y, czy gry komputerowe lub sieciowe. W „Metaphysics of Virtual Reality” Heim wymienia siedem cech rzeczywistości wirtualnej: symulacja, interaktywność, sztuczność, immersja, teleobecność, całkowiće zanurzenie zmysłowe oraz komunikacja sieciowa. Znacząca on jednak, że nie tworzą one definicji z powodu ich przypadkowości i niespójności. Tym co je uprawomocnia, jest tak naprawdę praktyka tych, którzy mieli kiedykolwiek do czynienia z wirtualną rzeczywistością.

Jednym z najważniejszych splotów w siatce znaczeń wyznaczających sens wirtualności, jest interaktywność, która początkowo była terminem ściśle technicznym, wywodzącym się z cybernetyki i związanym przede wszystkim z poszukiwaniem możliwości komunikowania się z maszynami. Chodziło o stworzenie bardziej przyjaznych człowiekowi interfejsów, pozwalających na porozumiewania się człowieka z komputerem. Interaktywność zatraciła jednak swój techniczny charakter, stała się pojęciem kulturowym i zaczęła oznaczać założenie tworcy programu o możliwości interwencji użytkownika w jego wewnętrzną strukturę. Oczywiście stopień interwencji użytkownika, jak i sposoby przekształcania struktury dzieła, ingerowania w nią, różnią się zasadniczo pomiędzy sobą. Zależy to od rodzaju środowiska wirtualnego oraz interfejsu, w który wyposażony jest dany program i komputer. Należy jednak pamiętać, że aktywność odbiorcy wpisana jest w program, w jego wewnętrzną strukturę, która warunkuje jego funkcjonowanie.

Z wirtualizacją związana jest również fikcjonalizacja i wizualizacja, które odnoszą się do samego komputera oraz wygenerowanego przez niego odrębnego świata. Już w pierwszym okresie: „Abstrakcyjnym działaniom maszyn elektronicznych przypisano właściwości konkretnych, materialnych wręcz czynności zaś byty matematyczne skojarzono z fizycznymi. (...) Zaprezentowany w 1984 roku komputer Macintosh firmy Apple posługiwał się systemem operacyjnym opartym na całkowiće fikcjonalizacji i wizualizacji. Jego użytkownik nie musiał wiedzieć nic o rzeczywistych procesach zachodzących w komputerze, poruszał się wyłącznie w sferze metafor, które przypisywały tym procesom materialne, codzienne znaczenia, jak wyrzucanie kartek do kosza na śmieci, przenoszenie plików z jednego miejsca na drugie et caetera”.³

W związku z tym, że istnieje tak wiele technologii umożliwiających doświadczenie VR, można przyjąć, że pojęcie wirtualności jest stopniowalne. Praktyka pokazuje jednak błędność tego twierdzenia.. Uważam, że jego swoistość polega na niezależności wobec jakości i rodzaju technologii. Oczywiście nie można całkowiće abstrahować od uwarunkowań technicznych, wydaje się jednak, że mamy do czynienia z wirtualnością na styku zaawansowanej techniki i ludzkich uwarunkowań percepcyjnych. Technika nie odgrywa decydującej roli, nawet jeśli weźmie się pod uwagę takie pojęcia związane z wirtualnością, jak teleobecność i immersja. Jakość generowanego obrazu i dźwięku, który słyszymy w słuchawkach, plastyczność wizji przedstawianej w grach, środowisko MUD-ów, gdzie wyniki działań gracza oraz inne istoty pojawiają się w formie opisów lub choćby metafora pulpitu na ekranie komputera osobiste pokazują, że iluzja obrazu nie jest najważniejsza. Realność tego, co widzi się na ekranie lub percypuje za po-

mocą interfejsów, bierze się z jego zaangażowania, którego jakością jest wprost proporcjonalna do możliwości interakcji z systemem.

Wydaje się, że w obrębie światów wirtualnych coraz ważniejsza staje się komunikacja, które może przybierać różne formy w zależności, z jakim światem mamy do czynienia. Faktem jest, że jeśli chodzi o środowiska Internetu, to obecność w nim zapośredniczona jest przez język, nie jest fizyczna, ale ściśle semiotyczna. Lucia Teszner pisze o społecznościach a Internecie: „Powstał również specyficzny, znany wszystkim uczestnikom język komunikacji, który musi zastąpić kontakt wzrokowy z rozmówcą (...) Zachowania natomiast wyraża się za pomocą ich opisów”.⁴

Pomiędzy różnymi odniesieniami słowa wirtualny występują oczywiście ogromne różnice, ale z drugiej strony wiele jest punktów wspólnych lub takich, gdzie znaczenia i użycia się przecinają. Być może nie jest to dobre ujęcie dziedziny wirtualności, ale myślę, że dość funkcjonalne. Moim zdaniem zaletą takiego ujmowania wirtualności jest to, że wyklucza ono określanie świata naszego doświadczenia, jako wirtualnego w tym samym znaczeniu, w jakim używamy go, określając przeniesienie się do „świata alternatywnego”.

Piotr Sitarski w napisanej w 1997 roku książce: „Obserwujemy bowiem zjawisko in statu nascendi, co spycha rozważania socjologiczne w stronę futurologii, jeśli natomiast chodzi o estetykę, to jej podejście może się okazać anachronizmem. W dodatku rzeczywistość wirtualna nie da się raczej zaliczyć do dziedziny sztuki, ujęcie estetyczne tym bardziej traci więc uzasadnienie”.⁵

Trudno się z nim nie zgodzić, jeśli nadal będziemy pojmować estetykę jako filozofię sztuki. Takie podejście do estetyki wydaje mi się anachroniczne. Najbardziej idącą z duchem czasu koncepcję estetyki zaproponował W. Welsch, który apeluje o rozszerzenie dyscypliny tak, aby mogła nadać zarówno za zmieniającym się światem sztuki, jak i światem w ogóle. Moim celem nie będzie analizowanie całej koncepcji Welscha. Szczególnie chciałabym się skupić na tych aspektach, które odpowiadają percepcji szczególnego artefaktu, jakim jest rzeczywistość wirtualna we wszystkich jej przejawach. Rozmyślnie unikam słowa dzieło sztuki, zamieniając je na artefakt, aby uniknąć skojarzeń z tradycyjnie pojmowaną estetyką.

Specyfika naszej kultury polega na tym, że na pierwszym miejscu stawiamy wzrok. W „Ukrytym wymiarze” Hall twierdzi, że zmiana wartości zmysłów jest związana z początkiem ewolucji gatunku ludzkiego. Walka pomiędzy gatunkami sprawiła, że gatunek ludzki został zmuszony do zmieniania trybu życia z naziemnego na nadzwyczajny. U człowieka przestał się rozwijać zmysł powonienia, natomiast zmogły się bardzo jego możliwości wzrokowe. „Staliśmy się zdolni do planowania, gdyż oko ma szerszy zasięg; (...) tym samym zachęca do myślenia abstrakcyjnego. Powonienie natomiast, intensywnie zaspokajające emocje i zmysły, popycha człowieka w zupełnie przeciwnym kierunku. Ewolucja człowieka zaznaczyła się rozwojem „receptorów przestrzennych” - wzroku i słuchu”.⁶ Według Halla było to powodem, dla którego człowiek był w stanie wykształcić sztukę, która wyrasta z abstrakcyjnego myślenia.

Dominacja zmysłów dystansu w kulturze Zachodu nie tłumaczy jednak, skąd wzięło się pojmowanie estetyki jako filozofii sztuki. Należy bowiem pamiętać, że początki estetyki jako nauki akademickiej powinny być kojarzone z postacią Aleksandra Gottlieba Baumgartena, który wykladał estetykę jako naukę o poznaniu zmysłowym. W artykule „Estetyka i anestetyka” Welsch wprowadza rozróżnienie na te dwie kategorie: „Najpierw - od 1750 roku - „estetyka” była nazwą filozoficznej dyscypliny, zmierzającej do uzyskania wiedzy o tym, co zmysłowe, i dlatego przez swego ojca-założyciela, Baumgartena, ochrzczonej episteme aisthetike, w skrócie - estetyka. Potem natomiast pojęcie to

ograniczone zostało głównie do sztuki lub zgoła do piękna. Dział z tego ograniczenia należałoby się, moim zdaniem, wycofać.⁷

Zresztą samo słowo *aisthesis* oznacza postrzeganie i doznawanie poza wszelkim znaczeniem artystycznym. Welsch uważa, że wbrew tradycyjnemu rozumieniu estetyki, która nie zajmowała się ani doznawaniem, ani postrzeganiem, koncentrując się bardziej na pojęciowym niż zmysłowym aspekcie sztuki, warto rozszerzyć zakres tego pojęcia. „Anestetyka” służy tu jako pojęcie przeciwstawne wobec „estetyki”. „Anestetyka” to stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki - zdolność doznawania. Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania na wszystkich poziomach: od fizycznego ośpienia po duchową ślepotę. Anestetyka to, jednym słowem, druga strona estetyki⁸. Welsch postuluje rozszerzenie horyzontu rozważań. De facto dokonało się ono już w praktyce, ponieważ pojęcia estetyczny coraz częściej używamy, opisując zjawiska spoza obszaru sztuki.

Współcześnie można więc wyodrębnić dwie tendencje - pierwszą z nich jest odejście od dominacji zmysłów dystansu w kierunku zrównania statusu wszystkich zmysłów, przy czym, co za chwilę wykaże, szczególnie rolę zdaje się spełniać zmysł dotyku oraz tendencja do rozszerzenia estetyki o znaczenia pozartytystyczne.

Można by się zastanowić, czym właściwie różni się rzeczywistość wirtualna od dyspozytywu kina, skoro i w jednym, i drugim przypadku mamy do czynienia z pewnego rodzaju „wejściem” w inną rzeczywistość? Dlaczego, pomimo odczuwalnej sztuczności świata wirtualnego, jesteśmy w stanie zanurzyć się w nim głębiej, niż zidentyfikować się z filmem? Jednym z najważniejszych powodów jest to, że w trakcie interakcji z urządzeniem technicznym immersyjność jest bardziej odczuwalna i sugestywna. Natomiast kino czy telewizja były oparte na zmysłach dystansu. Tymczasem to poprzez manipulacyjne oddziaływanie ciałem w czasie realnym na to, co się dzieje, uwiarygodniamy środowisko wirtualnej rzeczywistości, które staje się bardziej podobne do środowiska naturalnego. Oczywiście jest to wspólna cecha wszystkich systemów, które określamy mianem wirtualnych, zarówno w przypadku *full body immersion*, jak i rzeczywistości mieszanej, która może przybierać postać rozszerzonej rzeczywistości lub rzeczywistości. Interaktywność służy osłabieniu doznania teleobecności, przy równoczesnym wzmocnieniu doświadczenia zanurzenia, które jest możliwe do tego stopnia, że VR uzyskuje status środowiska aktualnego.

Jednak doświadczenie wirtualności nie ogranicza się tylko do zmysłu dotyku, jest zdarzeniem multisensorycznym - zakłada połączenie audialności, wizualności i taktylności. Wyśiłki naukowców pracujących nad wirtualną rzeczywistością skierowane ku stworzeniu jak najbardziej przyjaznych interfejsów, które pogłębią immersyjny charakter mediów. Immersja nie ma oczywiście polegać na jakimś rodzaju zapomnieniu się, nieswiadomości pograżenia się w świecie diegetycznym, ale na technicznej niemożliwości wychylenia się poza świat generowany przez komputer. Należy jednak pamiętać, że taki stan nie jest możliwy bez interaktora, który: „(...) wyposażony w urządzenie do zasilania zmysłów wydaje się być - i w istocie jest - pochłonięty przez cały tamten świat. Unosząc się w komputerowej przestrzeni, wydostaje się z wzięcia własnego ciała i wkracza w świat cyfrowych zmysłów”.⁹ Czy możemy zatem przyjąć, że jeśli doświadczenie fizyczne, doznanie multisensoryczne angażujące tyle zmysłów, na ile pozwalają technologie, jest charakterystyczne dla rzeczywistości wirtualnej, to dziedziną która powinna się nią zająć jest estetyka?

Na pewno estetyka zmuszona jest, aby nadążać za zmianami, które mają swoje źródło w technologii cyfrowej. Co dzisiaj uznawane jest za medium nowe, jutro może się okazać medium tradycyjnym. Jednocześnie estetyka powracając do swoich korzeni

musi zwrócić się również w stronę tego, co niekoniecznie musi być traktowane jako dzieło sztuki.

Na końcu chciałabym się ustosunkować również do problemu ontologii światów wirtualnych, ponieważ jest to jedna z najbardziej dyskusyjnych kwestii związanych z tematyką wirtualności. Pragnę jednocześnie uściślić, że chodzi mi o środowiska, gdzie dochodzi do immersji. Tendencją dominującą jest przeciwstawianie rzeczywistości naszego codziennego doświadczenia, która jest traktowana jako realna oraz rzeczywistości wirtualnej. Takie postawienie problemu nie jest zyskofsakcjonujące - szczególnie, jeśli weźmie się pod uwagę trudności, jakich nastrożca nam zdefiniowanie, czym jest rzeczywistość naszego codziennego doświadczenia. Nie jestem jednak pewna, czy problem tak nakreślony, jest natury ontologicznej. Czytając prace niektórych polskich komentatorów, odniosłam wrażenie, że nieścisłości bardzo często wynikają również z niekonsekwentnego używania pojęć, które w tradycji filozoficznej posiadają utarte znaczenie. Często przywoływanym pojęciem jest realizm, który przeciwstawiany jest sztuczności czy nieprawdziwości światów wirtualnych. Bardzo często pojawia się on również w kontekstach, w których może być rozumiany jako synonim rzeczywistości. Spotyka się też stwierdzenia, że światy wirtualne są antyrealistyczne, co również pociąga za sobą określone rozwiązania ontologiczne i epistemologiczne.

Kiedy się mówi, że coś istnieje w sposób niezależny od umysłu, daje się wyraz nastawieniu realistycznemu, przeczenie temu jest wyrazem antyrealizmu. Kant przeciwstawiał realizm idealizmowi, twierdził, że każdy z tych poglądów może występować w wersji transcendentnej oraz empirycznej. Empiryczny realista utrzymuje, że możemy poznawać istnienie i naturę rzeczy w czasie i przestrzeni. Realista transcendentally uznaje natomiast, że istnienie i natura poznawanych obiektów są całkowicie niezależne od naszej wiedzy o nich. Po Kancie terminu realizm używano na określenie poglądu, że postrzegamy obiekty, których istnienie oraz natura są niezależne od naszych postrzeżeń.

Ontologia świata wirtualnego nie jest to oczywiście zagadnieniem, które można rozwiązać na płaszczyźnie czysto semantycznej. Tadeusz Miczka w odniesieniu do ontologii świata wirtualnego pisze o „przesunięciu ontologicznym”, które charakteryzuje w ten sposób: „Skoro RW nie istnieje fizycznie, ale dzięki tak rozumianej teleobecności (przebywaniu w niej) wywołuje u człowieka niektóre naturalne procesy fizjologiczne i mentalne, to znaczy, że ludzie mogą znaleźć się w sytuacjach zupełnie dla siebie nowych. W dotychczasowych doświadczeniach nad naturą wszystkiego, cokolwiek istnieje, zarówno w sferze realnej jak idealnej, filozofowie zwracali uwagę, ogólnie rzecz biorąc, na obligatoryjny charakter zasady tożsamości (określającej zgodność rzeczy samych z sobą) i zasady sprzeczności (określającej brak tożsamości między różnymi bytami). Wraz z pojawieniem się RW, naruszona zostaje zasada sprzeczności. Jeśli ten świat nie istnieje, ale istnieją jego skutki, można mówić o „przesunięciu ontologicznym”.¹⁰ Odwołując się do artykułu Tadeusza Miczki, to samo zjawisko Monika Miczka-Pajęska opisuje tak: „Rzeczywistość nie może być bowiem jednocześnie realna i nierrealna, a skoro jest ona nierrealna, a realne są jej efekty sprawcze, to trudno określić jednoznacznie jej status ontologiczny”.¹¹ Oczywiście te dwie wypowiedzi opisujące, na czym miałyby polegać „przesunięcia ontologiczne”, tylko na pozór nie różnią się od siebie. Jeśli przyjrzeć się im bliżej, okazuje się, że o ile pierwsza z nich nie zakłada żadnej określonej ontologii, a pokazuje tylko, że status ontologiczny rzeczywistości wirtualnej nie jest pewny i trudny do ustalenia, o tyle druga zakłada konkretną ontologię, tym bardziej, że autorka powołuje się na zasadę sprzeczności Arystotelesa w sformułowaniu ontologicznym.

Jeśli przeciwstawiamy rzeczywistość naszego codziennego doświadczenia rzeczywistości wirtualnej na zasadzie realne i nierealne, musimy najpierw ustalić, na czym miałyby polegać realność świata. Jest to zadanie równie trudne jak pokazanie, że świat wirtualny jest realny. Na problemie realności świata wiele pokoleń filozofów „połamało sobie głowy”. W współczesnych sporach o realizm w jego rozmaitych wariantach i postaciach, poglądy dotyczące znaczenia, odniesienia przedmiotowego, prawdy i natury rzeczywistości, przenikają się i wzajemnie uzupełniają. Hilary Putnam (jeden z największych krytyków realistycznej koncepcji wiedzy) twierdzi, że aby móc stanąć na stanowisku realizmu, należy przyjąć dwa mocne metafizyczne założenia. Pierwszym z nich jest teza o istnieniu świata zewnętrznego, który jest niezależny od naszej o nim wiedzy i naszych prób jego poznania. Drugim jest natomiast twierdzenie, iż świat ten posiada wpisaną weń określoną strukturę. Według Putnama „(...) realistę czyli realista przekonanie, że gdzieś istnieje jedna prawdziwa teoria. (...) Stowarzyszona z korespondencyjną teorią prawdy wiara, że świat jest wyrobem gotowym: świat sam w sobie ma jakąś „wpisaną” weń strukturę, w przeciwnym razie bowiem teorie o odmiennych strukturach mogłyby równie prawidłowo „kopiować” świat (z różnych perspektyw), a prawda straciłaby swój absolutny (niezależny od perspektywy) charakter”.¹² Oczywiście moim celem nie jest krytyka realistycznej koncepcji rzeczywistości. Nie jestem również przekonana, że stanowisko Putnama jest słuszne, ponieważ jednym tchem można wymienić kilku równie cenionych filozofów współczesnych, którzy odwierają jego argumenty. Chciałabym jednak pokazać, że przeciwstawienie realizmu świata codziennego doświadczenia i antyrealizmu świata wirtualnego, jest zbyt daleko idącym uproszczeniem. Nie mamy wolnego od interpretacji i innych zabiegów intelektualnych dostępu do rzeczywistości, nie jest więc możliwe utrzymanie podziału na to, co naturalne i sztuczne. Jeśli przyjmiemy za prawdziwe twierdzenie Putnama, że stojąc na pozycji realizmu musimy przyjąć, iż świat ten posiada określoną strukturę, to na tej podstawie możemy paradoksalnie wykazać realizm świata wirtualnego. Wydaje się bowiem, że posiada on mniej skomplikowaną strukturę niż nasz świat W świecie realnym poznanie jest utrudnione przez wielość płaszczyzn ontologicznych - rzeczywistość wirtualna jest pod względem ontologicznym jednowymiarowa, ponieważ ma swoje źródło w aparaturze technicznej. Posiada zatem ontologicznie silniejszy status, dlatego że jest dla podmiotu silniej dostępna niż świat realny. „Eddington napomina nas, że człowiekowi z ulicy stół jawi się jako „ciało stałe”, to znaczy, jako rzecz przede wszystkim masywna, pełna, Jednak fizyka odkryła, że stół składa się głównie z wolnych przestrzeni, że odległości międzycząsteczkowe są ogromne w porównaniu z promieniami elektronu lub jądra któregośkolwiek z atomów, z których stół jest zbudowany”.¹³ Być może niepełność rozstrzygnięć ontologicznych w kwestii sposobu istnienia świata rzeczywistego, skłoni człowieka do ujmowania rzeczywistości wirtualnej jako poznawalnej i bardziej dostępnej.

Monika Miczka-Pajestka uważa odnośnie świata wirtualnego, że złamana została „klasyczna ontologiczna zasada przyczynowości, którą należy rozumieć za [Arystotelesem] jako zasadę istnienia”, swoje twierdzenie uzasadnia tym, iż wirtualność zakłada „egzystencję podmiotu pozbawioną empirycznych fundamentów świadomości istnienia”, przy czym rozumie ją, jako rzeczywistość nieautonomiczną, która zależna jest od zanurzonego w niej podmiotu. Wydaje się jednak, że zasada przyczynowości nie została złamana, ponieważ obiektywną przyczyną istnienia rzeczywistości wirtualnej jest aparatura techniczna, która umożliwia jej wygenerowanie. Nie zostaje też złamana zasada sprzeczności, ponieważ istnienia świata jawi się nam, jako pewna możliwość,

której zarówno nie jest tym, co konieczne, jak i tym, co sprzeczne. Istnienie sprzecznej możliwości samo jest sprzecznością. Możliwość jest funkcją tego, co rzeczywiste, tego, co jest. Nie istnieje możliwość czysta, niewynikająca z określonej rzeczywistości i niemająca granic. Na płaszczyźnie ontologicznej, możliwość jest zawsze możliwością czegoś aktualnie istniejącego, jakiegoś określonego i aktualnie istniejącego układu rzeczy. Nie można też twierdzić sensownie o jakimkolwiek A, że dla niego, czy w jego ramach wszystko jest możliwe, ponieważ takie stwierdzenie byłoby jednoznaczne ze stwierdzeniem, że A nie ma żadnej własnej struktury, żadnych właściwości i ograniczeń, a co za tym idzie A, jako coś swoistego w ogóle nie istnieje. Oczywiście rzeczywistość wirtualna posiada pewne braki uposażenia, które sprawiają, że jest przez swoich użytkowników uważana za sztuczną, ale są to braki wynikające z uwarunkowań technicznych, które stanowią o jej swoistości, jako istniejącej. Lev Manovich pisze: „Rzeczywistość wirtualna kontynuuje tradycję symulacji. Jednak wprowadza ona jedną zasadniczą różnicę. Do tej pory symulacja przedstawiała przestrzeń fałszywą, która stanowiła rozwinięcie i przedłużenie normalnej przestrzeni. (...) W przypadku rzeczywistości wirtualnej albo nie ma łącznika pomiędzy dwoma przestrzeniami (przykładowo, jestem w przestrzeni fizycznego pokoju, podczas gdy wirtualna przestrzeń jest jednym z podwodnych pejzaży), albo na odwrót - obydwie łącznie się ze sobą łączą. W obydwu przypadkach bieżąca fizyczna rzeczywistość zostaje zignorowana, zanegowana i porzucona”.¹⁴

Mam nadzieję, że udało mi się wykazać, że rzeczywistość wirtualna, pomimo tego, że jest oparta na technologii informatycznej, nie ogranicza się jedynie do sprzętu, bytów umysłowych lub jakiegoś bliżej nieokreślonego sztucznego środowiska będącego przeciwieństwem rzeczywistego świata, ale jest jednym z ontologicznych modi istnienia, które prowadzi do jego rozszerzenia.

(Footnotes)

¹ W. Welsch, *Procesy estetyzacji - zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, [w:] *Estetyka poza estetyką*, Kraków 2005, s. 51.

² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2004, s. 51.

³ P. Sitarski, *Rozmowa cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002, s. 38.

⁴ Ł. Teszner, *O spocznościach w Internecie*. Tekst dostępny w Internecie na stronie: [http:// WWW.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=21](http://WWW.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=21)

⁵ P. Sitarski, *op. cit.*, s. 7.

⁶ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976, s. 74-76.

⁷ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*. Tekst dostępny w Internecie na stronie: http://www.estetyka.prv.pl/welsch_1.html

⁸ *Ibid.*

⁹ M. Heim, *Erotyczna ontologia cyberprzestrzeni*, [w:] *Wiedzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 287.

¹⁰ T. Miczka, *O zmierzchu zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualny*, Katowice 2002, s. 107.

¹¹ M. Miczka-Pajestka, *Podmiot i jego cyfrowa egzystencja*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowiecki, Kraków 2005, s. 421.

¹² H. Putnam, *Wiele twarzy realizmu*, [w:] *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, s. 346.

¹³ *Ibid.*, s. 325.

¹⁴ L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, [w:] *Wiedzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 187.

Media-Człowiek-Mediumizm

Człowiek jako medium

I. Wprowadzenie

Coraz bardziej zróżnicowana i wyrafinowana technicznie ekspansja masowych mediów we współczesnym świecie, ich powszechność i powszedniość w jednostkowym doświadczeniu człowieka, oraz wpływ (coraz częściej radykalny)¹ jaki wywierają na życie zmusza, a przynajmniej skłania do refleksji nad zjawiskami medialnymi. Fenomen ten, na tyle szeroki i pojemny, iż pobudza rozważania prowadzone z różnych perspektyw naukowych i metodologicznych, ciągle pozostaje niedomknięty i wznawia oraz uzasadnia kolejne próby interpretacji i badań. Wyzwanie przed jakim się staje podejmując takie starania w głównej mierze zasadza się na heterogenicznej strukturze badanego przedmiotu, jak i jego permanentnej przemianie, co tworzy trudność, a być może nawet praktyczną niemożliwość jego całościowego i rzetelnego uchwycenia.

W swoim, z konieczności ograniczonym i zawężonym, referacie przyjmuję za nadrzędną optykę - antropologię filozoficzną w ujęciu Gernota Böhme². „Współmyśląc” zaprezentowane przez niego idee postaram się rozpatrzeć specyficzną sytuację - sposób życia i bycia - w jaki wchodząc biorąc udział w spektaklu medialnym. W celu uwypuklenia owej „specyfiki” doświadczenia medialnego posłużę się potoczным skojarzeniem słowa „medium” przenoszącego nas w mgliste i niepewne obszary parapsychologii i spirytyzmu, czy też, co bardziej będzie mnie zajmowało, hipnozy. Jednym z zamierzeń tego referatu będzie próba wpisania relacji człowieka z mediami w przestrzeń zjawisk hipnotycznych, co pozwoli prześledzić charakterystyczny rys tej interakcji opierający się, po pierwsze:

- na szczególnym „zawieszeniu” przez uczestnika psychofizycznego kontaktu z rzeczywistością podczas trwania „seansu”;
- po drugie:
- na wzmoczonej pracy fantazji i zaangażowania emocjonalnego ukierunkowanych na istnienie w „wyobcowanej rzeczywistości”³ proponowanej nam przez telewizję, kino, gry komputerowe, czy indukowanej przez hipnotyzera.

Kolejne etapy drogi prowadzić nas będą do ogólniejszej diagnozy złożonego związku człowieka z mediami przeprowadzonej z punktu widzenia antropologicznego, a więc w centrum swych rozważań mającego człowieka - jego naturę i istotę, jego powołanie i przeznaczenie, rolę jako podmiotu poznania i twórczości, stosunek do świata, społeczeństwa, kultury⁴.

Zanim jednak przejdę do właściwej części mojej pracy wydać się koniecznym uściślenie kilku pojęć (mojego ich rozumienia i użycia), które zdążyły pojawić się już w samym temacie referatu, jak i powyższych notach wstępujących.

Sz szczególnie ważnym zdaje się tutaj dookreślenie zakresu znaczenia słowa „człowiek”, „mediumizm” oraz „zjawiska hipnotyczne”. Osobno zajmę się bardziej szczegółowym badaniem kluczowego dla naszych rozważań słówka „medium”.

Przez pojęcie „człowiek” będę dalej rozumiał, nie człowieka jako takiego, ani nie każdego, lecz przy uwzględnieniu istotnego kontekstu kulturowego, jak i perspektywy historycznej, nowoczesnego Europejczyka. To spojrzenie przyjmuję za Gernotem Böhme, a podyktowane jest ono uznaniem za wyjściowe jego kategorii „różnicy”, „stanu antropologicznego”⁵ oraz wynikającego z niego pośrednio podejścia pragmatycznego.

„Mediumizm” oznacza „teorię i praktykę wywoływania zjawisk paranormalnych za pośrednictwem mediów, osób podatnych na sugestie i hipnozę”⁶. Termin ten posłuży mi w dalszej części do opisu pewnego poznawczego potencjału człowieka - odrzuconego i zepchniętego na margines irracjonalności - niejasny, subiektywny i trudno dostępny pojęciowo, czyli nie mający nic wspólnego z rzeczywistością, której badaniem zajmuję się obiektywna nauka. Wyjaśni to uzasadnioną niemoc naukowców i ich najczęściej lekceważącą postawę wobec takich fenomenów, jak hipnoza, jasnowidztwo, czy kontakt z duchami. Postaram się także pokazać, iż zajmując się mediami natykamy się na podobne mechanizmy uruchamiania wyobraźni i organizowania przez nią zarówno doświadczanej rzeczywistości, co podmiotu doświadczającego. Bliżej zajmę się tym zagadnieniem, gdy przejdę do opisu „fantazji”.

Pojęcia „zjawisk hipnotycznych” używam dość szeroko i nieprecyzyjnie, a rozumiem pod nim wspólny mianownik wszelkich sytuacji polegających na specyficznym kierowaniu świadomością i uwagą uczestników oraz wpływowaniu na ich zachowania motoryczne. W tak zakrojonej przestrzeni znajdują się zarówno momenty zwiększonej koncentracji w trakcie procesów wspomnienia, czy medytacji, ale także reklama, oglądanie telewizji, seans kinowy, lektura książki, czy granie w gry komputerowe, korzystanie z internetu, a nawet słuchanie muzyki, albo radia.

Za podstawę rozważań nad zjawiskami hipnotycznymi przyjęta została praca Agnieszki Niedźwieńskiej „Modyfikacja podatności hipnotycznej”, a przede wszystkim analiza teoretyczna i historyczna, której dokonała ww. publikacji.

II. „The Medium” is a Message

Tytuł niniejszego rozdziału zaczerpnąłem od Marshalla McLuhana, dając sobie prawo do niewielkiej przeróbki, jaką uczyniłem w celu zilustrowania pewnego chwytu, który przeprowadziłem na terenie jego myśli z nadzieją, iż pozwoli on na okrąglejszy ogląd partykularyzmu mediów w ich relacji z człowiekiem oraz postuży do wyartykułowania zasadniczej tezy tego referatu, mianowicie człowiek istnieje jako medium.

Zacznijmy od wyjściowego stwierdzenia, iż „(...) przekazem jest sam przekaznik, gdyż to właśnie przekaznik kształtuje i kontroluje skalę i zakres działalności człowieka oraz je-

go stosunki z innymi”⁷. Aktualnie najczęstsze, a zarazem najbardziej oczywiste, a przez to przezroczyste użycie słowa medium zawiera się w terminie mass media (na terenie kultury anglosaskiej), czy w polskiej kalce językowej media masowe. Nikt nie pyta już co znaczy i do czego może się odnosić w rzeczywistości to określenie, gdyż rozliczne teksty, a zatem praktyka i pragmatyka języka, utrwaliły go na dobre w słowniku pojęć codzienności. Obejmuje ono tym samym takie zjawiska jak książka, gazeta, radio, telewizja, kino, czy wreszcie media telematyczne i teleinformatyczne, czyli związane z wykorzystaniem komputera i możliwościami tworzenia sieci ich połączeń za pomocą łącz telefonicznych i satelitarnych. Samo słowo medium rozumiane jest tutaj w swym podstawowym znaczeniu jako środek, czynnik pośredniczący, krócej - pośrednik służący rozległej komunikacji społecznej. Nie będzie niczym zaskakującym konstatacją, iż pierwszym nieocenionym wynalazkiem człowieka w zakresie komunikacji był i nadal jest język. Podążając za intuicją McLuhana chciabym odczytać przekaz jaki kryje się pod „z pozoru jednoznacznym, słowem medium. Przekaznikiem pragnę uczynić w tym miejscu samo medium jako abstrakt językowy. Stąd też przeniesienie cudzysłowu w tytule niniejszego rozdziału.

Rzeczownik medium wywodzi się z języka łacińskiego, z którego dopiero później został zapożyczony w niezmienionej formie przez język angielski, czy francuski. W obszarze języka łacińskiego posiada on pięć znaczeń. Wszystkie ogniskują się w wspólnym mianowniku jakim jest tłumaczenie go jako środek.

? Pierwsze: odnosi się do jego charakteru przestrzennego i określa centrum, część środkową jakiejś przestrzeni.

? Drugie: odsyła nas do takiego zbioru określeń, jak widok powszechny <otwarty, publiczny>, scena, powszechność, dostępność. Zwrot in medio ponere oznacza - wynieść na widok publiczny, odsonić, ujawnić, udostępnić; de medio, zaś, posiada dwójaki sens; primo: z widowni, ze sceny i secundo: z zasobu życia codziennego, co z kolei prowadzi nas nieuchronnie do in medio esse co znaczy być wszystkim dostępnym, w zasięgu ręki.

? Trzecie: zwraca uwagę na jego aspekt czasowy, środek (okres czasu); np. in medio znaczy tymczasem, na razie.

? Czwarte: wprowadza procesualne, dynamiczne rozumienie tego terminu powołując się na takie semantyczne odpowiedniki jak stadium pośrednie, droga pośrednia, złoty środek, coś pośredniczącego, pośrednik.

? Piąte: wskazuje na charakter rzeczy: stan neutralny, niejasny, nierozstrzygnięty.

Genetycznie łaciński rzeczownik medium pochodzi od przymiotnika medius, którego rozliczne znaczenia wyznaczają semantyczną mapę, czy może sieć konotacji pojęcia medium.

Medius znaczy tyle co: (o przestrzeni) środkowy, centralny, znajdujący się w samym środku, połowie; będący wśród (czegoś), położony między (czymś), oddzielający coś, zwrócony na południową stronę; (o wielkości, ilości) stanowiący połowę; (o czasie) stanowiący środek np. środek nocy; (o zdarzeniu, sytuacji, procesie) będący w fazie środkowej, dobiegający połowy; (o rzeczach) jakości średniej, obojętnej, przeciętnej, zwykłej; (o ludziach) nie angażujący się po żadnej ze stron, neutralny, ale także pośredniczący, mieszający się w (coś), interweniujący, różniący, dzielący, wchodzący pomiędzy (kogoś). (Być może warto tu nadmienić, iż podobny rdzeń wraz z zachowaniem tych samych znaczeń znajdujemy w bliższym nam otoczeniu - na płaszczyźnie języków słowiańskich - gdzie słowackie, czy serbskie medju oznacza między, pomiędzy zarówno w sensie przestrzeni, czasu, ilości, wielkości, co jakości).

Identyczną sytuację obserwujemy w kulturze anglosaskiej, z tą różnicą, iż medium zaczyna coraz częściej być używane w liczbie mnogiej, i samotnie bądź w zbitce językowej mass media funk-

cjonować w obszarze nauk społecznych zadawając się najpierw jako termin socjologiczny, skąd potem przejęte zostało na poczet dyskursu kulturoznawczego, czy konkretnej badań nad komunikacją kulturową, z których to stosunkowo niedawno wyłoniła się odrębna dyscyplina medioznawstwa.

Kluczowy jednak moment dla tej pracy obserwujemy na terenie języka francuskiego, gdzie do wieku XIX źródłowe znaczenia medium pozostają niezmienione. Natomiast wraz z jego nastaniem we Francji, właśnie wtedy i tam, następuje ów historyczny zwrot, dzięki któremu już na zawsze i wszędzie w Europie słowo medium zyskało ten także podejrzany, tajemniczy, „nadprzyrodzony” światłocień⁸ przywołujący na myśl seanse spirytystyczne, duchy, zjawy i siły cokolwiek nie-czyste. Od XIX w. medium określa już nie tylko środek, pośrednika, centrum, widok powszechny, stan neutralny, czy środowisko, w którym zachodzi dane zjawisko; ale także osobę podatną na hipnozę i sugestie, zdolną do odczuwania zjawisk telepatycznych, jasnowidztwa itp., oraz osobę obucjącą z duchami podczas seansów spirytystycznych.

Ta sytuacja wprowadza nas w pewną konfuzję, która wyznacza zasadnicze dla tych rozważań pole napięć, gdyż myśląc i traktując o mediach, nie można (jest to niemożliwość natury czysto językowej) zapominać o medium, a myśląc o medium nie można się już obyć bez skojarzeń ze sferą zjawisk, praktyk i ludzkich potencji przekraczających racjonalne i zdroworoządkowe konceptualizowanie oraz przeżywanie świata i człowieka. Postaram się teraz bliżej przyrzeć owym „nadprzyrodzonym” zdolnościom na przykładzie hipnozy, gdyż jest ona bardziej przystępna poprzez swoją „ugruntowaną” różnicznymi pracami naukowymi, obecność w przestrzeni zainteresowań współczesnej psychologii.

III. „No hay banda! Nie ma orkiestry!9”

Hipnoza, choć znana od wieków, traktowana była przeważnie jako coś tajemniczego i niezwykłego. Dopiero od lat pięćdziesiątych, kiedy to na Uniwersytecie Stanforda ufundowano pierwsze Laboratorium Badań nad Hipnozą, rozpoczęto próby naukowego podejścia do tego zagadnienia. „(...)Termin „hipnoza” stosujemy w odniesieniu do sytuacji, gdy sugestie hipnotyzera wpływają na osobę hipnotyzowaną w taki sposób, że staje się ona bardzo zrelaksowana i senna (to znaczy ujawnia „wygląd hipnotyczny”), jest w wysokim stopniu podatna na sugestie sztywności ręki, anestezji, regresji wieku itp., relacjonuje zmiany w odczuwaniu własnego ciała oraz twierdzi, że była zahipnotyzowana.”¹⁰

Przytoczona powyżej charakterystyka hipnozy nie do końca odpowiada przyjętej w niniejszej pracy definicji (na co zwracałem już uwagę we wprowadzeniu). Ujęcie prezentowane w psychologii posługuje tutaj jedynie jako punkt odniesienia dla mojego opisu i pojmowania zjawisk hipnotycznych. Ze względu na specyfikę przedmiotu badania, jakim jest relacja człowieka z mediami, sugestie sztywnienia ręki, anestezji, regresji wieku nie będą miały tutaj istotnego znaczenia, jak to jest w stricte pojmowanych sytuacjach objętych nazwą „hipnoza”. Ważna natomiast będzie sama sugestywna struktura procesu. Dlatego też w dalszej części pracy będę używał pojęcia „zjawisk hipnotycznych” (którego zakres zakresiłem we wstępie), bądź zamiennie „sytuacji hipnotycznej”.

Skoncentruję się w tym rozdziale na owych „sytuacjach”, które zasadają się na istnieniu hipnotyzera, hipnotyzowanego oraz ekranu, gdzie w obrębie tak skonstruowanej przestrzeni przebiega szczególnie proces, któremu poddany zostaje podmiot hipnotyzowany, jak i rzeczywistość która go otacza, a cały układ pozostaje niejako monitorowany przez hipnotyzera i jego sugestie.

Pierwszym problemem przed jakim stajemy okazuje się być najprostsze pytanie:

Z czym mamy do czynienia?

Na gruncie zjawisk hipnotycznych odpowiedź nie wydaje się być łatwa i jednoznaczna, co gorsza wciąż pozostaje nierozstrzygnięta. Można wyróżnić dwa główne stanowiska teoretyczne we współczesnej teorii hipnozy: podejście neodsocjacyjne i społeczno-poznawcze. Różnice między nimi są fundamentalne a dotyczą dwóch podstawowych zagadnień:

? czy stan, zwany „stanem hipnotycznym” jest jakimś odmiennym stanem świadomości? oraz

? od czego zależą różnice indywidualne wchodzenia w stan hipnozy? (czyli pytanie o podatność hipnotyczną).

Pierwsza z perspektyw teoretycznych reprezentowana przez Ernesta R. Hilgarda („...zakłada istnienie w aparacie psychicznym wielu systemów lub struktur poznawczych, które charakteryzują się względną spójnością, trwałością oraz autonomią funkcji. Systemy te współpracują, ale zdarza się, że w szczególnych okolicznościach funkcjonują we względnej izolacji”¹¹). Ową „szczególną okolicznością” jest m.in. stan wywołany u osób poddanych indukcji hipnotycznej. Zgodnie z tym przeświadczeniem zjawiska hipnotyczne byłyby odmiennymi stanami świadomości. Drugim przyjętym w tej koncepcji założeniem jest twierdzenie o względnie stałej podatności hipnotycznej (różnej u różnych ludzi) o charakterze cechy. Konsekwencją takiego myślenia jest negacja możliwości znaczącej modyfikacji podatności hipnotycznej.

Diametralnie odmiennie przedstawia się opcja społeczno - poznawcza. Jej przedstawiciele, a przede wszystkim Theodor X. Barber i Nicholas P. Spanos przyjmują, iż „(...) pewna sytuacja określana jest jako hipnoza nie ze względu na obecność szczególnego procesu, zdolności lub stanu osoby, ale dlatego, że pojawia się w kontekście interakcji, którą jej uczestnicy określają jako hipnotyczną. Hipnozę tworzą uczestnicy na podstawie własnych postaw, przekonań oraz cech sytuacji”¹².

W tym przypadku nie mamy do czynienia z niczym szczególnym, a cała tajemniczość fenomenu hipnozy sprowadza się do określonych reakcji behawioralnych uczestników, które przeciw dzięki specjalnemu treningowi można wyćwiczyć, zmieniając tym samym zdecydowanie podatność hipnotyczną¹³.

Jakkolwiek skrajnie i różne są oba przedstawione stanowiska można dopatrzeć się co najmniej dwu punktów stycznych wskazujących:

? po pierwsze: konieczny udział chęci osoby hipnotyzowanej w wywołaniu efektów sugestii;

? po drugie: istotnej roli zaangażowania w wyobrażenia zgodne z sugestiami¹⁴.

Spróbujmy teraz przeniesić ową sytuację, jak i główne stanowiska jej konceptualizacji na relację człowieka z mediami. Klasyczna sytuacja hipnozy, co już sygnalizowałem zachodzi przy zaistnieniu hipnotyzera, oraz osoby hipnotyzowanej (przeważnie jednej). Schemat ten do złudzenia przypomina również klasyczny model komunikacji, gdzie, by w ogóle była mowa o komunikacji, musimy mieć nadawcę, komunikat i odbiorcę.

W przypadku styczności z większością mediów sytuacja ta jest o tyle charakterystyczna, iż zazwyczaj nie mamy bezpośredniego kontaktu z nadawcą. Czytając książkę, gazetę, słuchając muzyki, oglądając film w kinie, bądź program w telewizji, grając w gry komputerowe bądź używając internetu mamy świadomość czyjegoś autorstwa danego tekstu, być może nawet abstrahujemy go w procesie lektury na podstawie przesłanek immanentnie wpisanych w konkretny utwór, lecz faktycznie, materialnie obcujemy jedynie z pewnym bezosobowym zbiorem różnorodnie przetworzonych informacji.

Podobnie wydaje się być w sytuacji hipnotycznej, gdzie nadawca-hipnotyzator wraz z zaistnieniem właściwego stanu hipnotycznego u odbiorcy znika z jego pola percepcji, pozostając jedynie organizującym i kontrolującym głosem, co przypomina rolę narratora w książce, spikera w radiu, kamery w filmie, czy też odpowiedniego oprogramowania przy okazji gier komputerowych.

Oczywiście wątpliwym wydaje się sprowadzenie sytuacji hipnotycznej do najprostszego modelu komunikacji, gdyż z pewnością mamy tu do czynienia zarówno ze szczególnym nadawcą (hipnotyzere, którego zadaniem jest zahipnotyzować), komunikatem(zbiorem odpowiednich sugestii mających wprowadzić odbiorcę w oczekiwany z góry stan), odbiorcą (osobą o konkretnych nastawieniach i oczekiwaniach względem całej sytuacji i jej efektów; oraz obdarzoną konkretną wrażliwością i wyobraźnią). Te same braki uwidaczniają się w kontekście interakcji człowieka z poszczególnymi mediami. Przywołanie podstawowego modelu komunikacji miało w tym miejscu jedynie wykazać, iż zarówno relacja człowiek - media, jak i zjawiska hipnotyczne są pewnymi szczególnymi procesami komunikacyjnymi.

Kolejną zasadniczą charakterystykę sytuacji hipnotycznej wyznacza nam zbiór potrzebnych do wygenerowania stanu hipnotycznego okoliczności. Zazwyczaj osoba poddawana hipnozcie znajduje się w pozycji siedzącej, półleżącej, bądź leżącej, w każdym razie kryterium wyboru pozycji stanowi wygoda. Następnie jej uwaga skierowana zostaje na odpowiedni wyznacznik rzeczywistości, najczęściej niewielki, jak punkt namalowany na ścianie, bądź migające światelko. Osoba przoszona jest o skoncentrowanie się na tym punkcie i w uważne wsłuchiwanie się w głos hipnotyzera oraz poddanie za jego sugestiami. Wtedy tu hipnotyzator rozpoczyna spektakl „zaklinania” hipnotyzowanego począwszy od sugestii ciężkości powiek i ogólnej senności, a skończywszy na regresji wieku, bądź anestezji¹⁵.

I na tym polu zauważamy pewne ogólne, zewnętrzne podobieństwa z sytuacjami oferowanymi nam przez media. Przede wszystkim należą pozycją jest tu pozycja siedząca, bądź leżąca. Tak, jak to mamy w sytuacji hipnotycznej - w celu zagwarantowania jak największej efektywności, należy zadbać o komfort fizyczny odbiorcy(hipnotyzowanego, widza, czytelnika, słuchacza). Z doświadczenia wiadomo, iż lepiej i korzystniej ogląda się film w kinie, gdy siedzenia są wygodne, a ekranu nie przesłania nam bujna czupryna sąsiada.

Tym prozaicznym przykładem od razu dotknęliśmy kolejnej kwestii, mianowicie ekranu. Znowu błędem, było by przeoczenie ogólnej zgodności, którą tutaj zauważamy, a która zawiera się w zmiennym fakcie silnie pogłębionej koncentracji przy równoczesnym zwięźeniu pola spostrzegania. Punkt lub migające światelko zamienione zostają w stronę książki, telewizyjny kineskop, głośniki, ekran kinowy, czy monitor komputera (lub wszystko łącznie), a lektura (która jest jednocześnie współtwarzaniem), powinna charakteryzować się ciągłością i czynnym udziałem współników interakcji.

Widąc w tym miejscu wyraźnie, iż finalny sukces zasadza się zasadniczo na konkretnych, indywidualnych kompetencjach uczestników interakcji, oraz ich stopniu uczestnictwa - (mam tu na myśli zarówno umiejętności, postawy i oczekiwania, hipnotyzera i hipnotyzowanego, ale także zakres ich wiedzy o sytuacji, w której się znaleźli oraz nastroj, poziom zaangażowania emocjonalnego i pracę wyobraźni.) - którego istotę wyznacza podstawowy cel sugestywnej mocy tzn. wytwarzania iluzji i pobudzania naszej wyobraźni oraz afektów. To właśnie dzięki emocjonalnemu zaangażowaniu urzeczywistniamy „wyobrażone”, ożywiamy obrazy, ale również wprowadzamy siebie samych w pewien szczególny stan. A zatem właściwy charakter proce-

sów wyobraźniowych nie polega li tylko na specyficznym organizowaniu rzeczywistości, lecz, co równie ważne, na wywołaniu w podmiocie wyjątkowej mocy afektywnej będącej jego dyspozycją do przeżycia rodzaju pokrewieństwa między podmiotem przeżywającym, a przedmiotem przeżywanym. „Wyobrażenie jako zdolność poznawcza - to umiejętność poznania czegoś poprzez wewnętrzną współrealizację, poprzez dokonanie równoległe w samym sobie”¹⁶.

IV. Wyobraźnia a człowiek

Najczęściej fantazja traktowana jest jako umiejętność uobecniania nieobecnego, produkcji obrazów. Tym samym jej wpływ ogranicza się do obiektywnej rzeczywistości. Jakkolwiek słuszne jest to stwierdzenie wydaje się być niewystarczające, gdyż eliminuje istotny składnik afektywny z płaszczyzny jej działania i oddziaływania.

Tymczasem „tworzy sobie obraz świata” oznacza pierwotnie orientować się w rzeczywistości i podporządkowywać ją sobie w znaczący sposób, a więc z jednej strony, organizować rzeczywistość, z drugiej zaś - wprawiać się w stan pewnej dyspozycji jako podmiot¹⁷. Na tej podstawie uzasadniona będzie konstatacja, iż media są eksperymentem człowieka przeprowadzanym zarówno na rzeczywistości, jak i na sobie samym.

Alie zanim przejdziemy do roli mediów i ich znaczenia dla wizerunku świata i człowieka, prześledźmy krótko historię funkcjonowania wyobraźni w ludzkiej egzystencji.

Z dzisiejszej perspektywy wyobraźnia wydaje się być instancją fałszującą poznanie rzeczywistości, gdyż włączenie aktywności wyobraźni w ramy ludzkich narzędzi poznawczych jest zabiegiem raczej ryzykownym; z jednej strony zwodnicze, z drugiej poznanie staje się tu często „współdoznawaniem”. Charakteryzuje się ją poprzez przeciwstawienie obiektywnej, pewnej wiedzy rozumowej, jako to, co złudne, uwodzące, niepewne, mylące, sztuczne. Obecnie znajduje się ona nadal w „aksjologicznym podziemiu”. Warto jednak przypomniać, iż taka sytuacja nie jest ani wieczna i odwieczna, ani jedyna i właściwa dla człowieka. Wystarczy tylko wskazać na badania etnologii i antropologii z zakresu kultur pierwotnych („magicznych”), gdzie kontakt z wszelkimi siłami „nadprzyrodzonymi” był czymś zwyczajnym, a ekstazyjny stosunek do rzeczywistości powszechnym i znanym sposobem życia. Źródłem genety dzisiejszego „stanu antropologicznego” człowieka należy szukać w owym przejściu („przełomie nowożytnym”), którego istotnym elementem było zepchnięcie fantazji w odmiety irracjonalności i przeciwstawienie jej rozumowi, który odłąd zostaje waloryzowany i preferowany w hierarchii ludzkich wymiarów egzystencji. Kolejne etapy i konsekwencje tego przełomu obserwujemy z punktu widzenia psycho-genetycznego (proces cywilizacji u

N. Eliasa), oraz socjogenetycznego (proces racjonalizacji i modernizacji u M. Webera). Obydwa stanowiska opisują to samo zjawisko, tyle, że pierwsze koncentruje się na formowaniu się panującej nad sobą osobowości nowoczesnego Euroamerykanina, a drugie na kształtowaniu się nowoczesnych struktur społecznych. Efektem tych procesów jest m.in. przemysł, nauka, technika, moralność, obyczaje itp., czyli współczesna cywilizacja i nowoczesny Europejczyk¹⁸. Istotnym czynnikiem dla naszych rozważań jest spostrzeżenie, iż narastającemu dynamicznie rozwojowi techniki i jej coraz szerszemu obszarowi wpływów w życiu człowieka nowoczesnego, towarzyszyła rygorystyczna zdyscyplinowania uczuć i potrzeb. To z kolei powodowało introjekcję „niewłaściwych” pragnień i emocji. Technika dzięki swemu wachlarzowi możliwości odmiennie sytuację również i na tym polu tworząc coraz bardziej udoskonalone przestrzenie kompen-

sacyjne dla nie wyładowywanych uczuć, którymi stały się media masowe (począwszy od masowo czytanych powieści w XVIII w.). „Od XVIII wieku sztuka i literatura są przedmiotem produkcji masowej, w naszym stuleciu jeszcze wielokrotnie zwiększonej dzięki technikom powielania. Dopiero po ostatecznym oderwaniu się od zasady realności produkty wyobraźni stały się czystą imaginacją, zachowując moc emocjonalnego organizowania podmiotu. Lecz wszystko to odbywa się poza rzeczywistością, jakby na próbę, staje się snem. (...) Ludzkie możliwości emocjonalnego udziału, dyspozycji uczuciowych, cielesnego zorganizowania w sytuacjach lęku, strachu, nadziei, radości - utraciły w jej (rzeczywistości - przyp. autora) obrębie swe pole działania. Przeżywa się je raczej w imaginacyjnych światach sztuki i przemysłu rozrywkowego. I oto w epoce cywilizacji technicznej stajemy w obliczu sytuacji, w której większość ludzkich emocji przeżywana jest w świecie fantazji”¹⁹.

Uwładzania się tutaj kolejne przyjęte w tej pracy założenie dotyczące istnienia prymarnej dla człowieka potrzeby uczestnictwa emocjonalnego, jego potencjału emocjonalnego.

Podsumowując: założenie to, wraz z podkreśleniem zasadniczej roli fantazji, buduje nam wewnętrzną płaszczyznę wspólną dla doświadczania hipnozy i mediów. Istotą tych procesów jest współtworzenie iluzji na nasze własne zamówienie. Różnice w przeżywaniu, a więc kwestię podatności, uzależniam od indywidualnych zdolności wyobraźniowych oraz stopnia potencjału emocjonalnego, postaw, nastawień i oczekiwań osób biorących w nich udział.

To spojrzenie zbliża nasze rozważania odnośnie zjawisk hipnotycznych do koncepcji neodysocjacyjnej, lecz przy uwzględnieniu istotnego dla teorii społeczno-poznawczej elementu interakcji. Ponadto dodanie szerszej perspektywy antropologicznej pozwoliło na uznanie ich funkcjonowania i kulturowego wartościowania jako historycznie zmiennych danych. To - co i jak rozumiemy pod pojęciem „zjawisk hipnotycznych” z góry uzależnione i obarczone jest bieżącym światopoglądem. Zdyktowanie do własnego „stanu antropologicznego” i dopuszczenie „inności”, może spowodować ogólniejszy ogłąd ludzkiej historii, gdzie media wpisane by zostały w proces przemiany jakościowej człowieka, który odrzuciwszy bezpośredniość doświadczenia i jego (ir)racjonalność ustanowił przymus stworzenia dla siebie enklaw kompensujących braki rzeczywistości. Wydaje się, iż zjawiska hipnotyczne, jak i fantastyczne światy sztuki i mediów to wyprodukowane przez ludzi wyobrażone rzeczywistości, gdzie „dokonujemy równoległe w samych sobie” siebie samych. Współcześni, bardziej niż kiedykolwiek, możemy zaobserwować ludzką fascynację techniką i masowo produkowanymi przez nią quasi-rzeczywistościami, w których spędzamy połowę, a czasem większość naszego czasu. Właśnie dzisiaj na co dzień będąc w kontakcie z mediami stoimy w obliczu co raz trudniejszego pytania o to kim współcześnie jesteśmy?, czy dokładniej, jakimi jesteśmy? Media (a szerszej technika), takimi, jakie są one obecnie, mogą stanowić wydatny punkt odniesienia dla próby ustalenia naszego „stanu antropologicznego”.

V. Medium jako charakterystyka współczesnego „stanu antropologicznego”

Wynalazek komputera i zmiany w sposobie życia i bycia człowieka w świecie, które to za sobą pociągnęło można uznać za początek nowego etapu w historii ludzkości. Współcześnie znajdujemy się, bardziej niż kiedykolwiek, w połowie drogi, w środ-

ku, precyzyjniej mówiąc, sami staliśmy się granicą między tym, co istniejące, a nieistniejące. Jeszcze dokładniej chcąc uchwycić specyfikę nowoczesności, trzeba powiedzieć, że jeszcze nigdy różnica między rzeczywistym a nierzeczywistym nie była tak wąta. Sytuacja ta jest na wskroś paradoksalna, gdyż równocześnie istniejemy i nie-istniejemy (pytanie tylko: co bardziej?). Scena i rzeczywistość w mieszały się, tak, że trudno je dziś zdecydowanie odróżnić. Kryterium realności uległo zdecydowanemu zachwianiu. Rola mediów jaką wywierają na faktyczną pozycję społeczną (włącznie z najważniejszymi stanowiskami w państwie i na świecie), postawy, wiedzę, światopogląd, interakcję z otoczeniem, obecność w świecie, prestiż jednostki sprawia, że

by rzeczywistość być trzeba tym mocniej i częściej nie-być (tzn. istnieć medialnie). Oczywiście ważne też jest, jak się jest. A zatem wizerunek jaki uzyskujemy w mediach determinuje to kim jesteśmy i jak jesteśmy postrzegani przez innych w rzeczywistości, a nie na odwrót. Pojawienie się w telewizji znaczy więcej i więcej jest upragnione, niż spotkanie z przyjacielem. Oglądanie filmu, bądź gra komputerowa stała się ważniejsza od rozmowy z drugą osobą. Nawet, gdy rozmawiamy robimy to częściej przez telefon, bądź za pośrednictwem komputera i wszelkich sieciowych komunikatorów. Wiedzę o świecie i nas samych czerpiemy z książek, czy najczęściej z internetu, zamiast czerpać ją z bezpośredniego styku ze światem i innym człowiekiem. By podróżować po całym świecie, studiować, robić zakupy, umawiać się na randki, uprawiać seks, spotykać innych ludzi, rozmawiać, dyskutować, otrzymywać rady, słuchać muzyki, oglądać filmy, przeczytać książki, pracować i zarabiać pieniądze, rozznaczać się, hodować rośliny, tworzyć, handlować, nauczyć się obcego języka, odwiedzić kogoś wystarczy dzisiaj mieć odpowiednio szybki i dobrze wyposażony komputer, nie trzeba ruszać się z miejsca, sprzed monitora i klawiatury.

Doszczętnie zmienił się pod wpływem mediów także nasz stosunek do ciała. Oprócz jaskrawego i widocznego generowania wzorców i wyobrażeń idealnych wyglądu, kształtów i rozmiarów zarówno mężczyzny i kobiety; media proponują nam wirtualną nieśmiertelność, obecność (jeśli tego tylko zapagniemy) nie obciążoną kłopotami i trudami starości, czy umierania, pozabawioną przyrzek fizjologii i co może najważniejsze anonimową i dowolną tzn. taką, jaką sami sobie zaprojektujemy. Śmierć pozornie przestaje tu nas dotyczyć, gdyż (grajac np. w gry jak Ouke itp.) nawet jeśli „umrzemy”, to i tak mamy kolejne życia, albo możemy zacząć grać od nowa w to samo lub co innego.

I tak praktycznie w nieskończoność, dopóki... nie umrzemy rzeczywistości i fizycznie lub do chwili, gdy technika (jeśli nie dziś, to być może jutro?) ostatecznie wyzwoli człowieka z konieczności uciążliwej cielesności, a zatem z materialności, czyli z przymusu formy i skończoności; pytanie wszakże, czy będziemy wtedy jeszcze z człowiekiem mieli do czynienia?

Tak, czy inaczej proces odcieleśnienia, choćby poprzez coraz częstsze i dłużej trwające zawieszanie aktywności i poczucia fizyczności jest z pewnością charakterystyczne dla współczesnego człowieka.

Działania mediów, ich obecności w rzeczywistości oraz znaczenia dla człowieka nie można zbagatelizować, ani pominać; jest we współczesnym świecie, dla współczesnego człowieka czymś nieodzownym i nie mieszczącym się w prostym rozróżnieniu na fakt - obraz, rzeczywistość - wyobrażenie.

Zawiera się to w dość prostym i oczywistym stwierdzeniu, iż media (szerzej: technika) są wytworem człowieka, a zatem świat imaginacyjny, który ofiarowują jest również światem człowieka i kontakt z nim nie jest po prostu wchodzeniem w iluzję. Inaczej mówią: iluzja ta jest rzeczywista, choć trudno ją uznać za rzeczywistość swego rodzaju²⁰.

Reasumując: obecny „stan antropologiczny” człowieka rozparturywany z perspektywy relacji z mediami swą niejasnością i nierozstrzygalnością, swoistym statusem „między”, którym się odznacza, wzajemnym pośrednictwem i zapośredniczeniem rzeczywistości i iluzji, daje asumpt do zdiagnozowania go jako wysoce medialnego. (Stwierdzenie takie nie ma charakteru oceny, lecz sądu).

Aktualny człowiek istnieje jako medium - niemalże wszędzie i wszystkim dostępny, na scenie, która jest rzeczywistością i w rzeczywistości, która okazuje się być sceną, w spektaklu przypominającym seans spirytystyczny, w którym kontakt nawiązuje z wirtualnym sobą - naraz obecny i nie-obecny, istniejący i nie-istniejący.

Bibliografia:

1. Aleksandrowicz J., Interakcyjna teoria hipnozy, „Psychoterapia”, 1989, 3.
2. Böhme G., Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne, IFIS PAN, Warszawa 1998.
3. Cenin M., Trening psychologiczny. Charakterystyka metod zwiększania efektywności działania i ich podstawy teoretyczne, „Przegląd Psychologiczny”, 1994, 4.
4. Gehlen A., W kręgu tropologii i psychologii społecznej, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Czytelnik, Warszawa 2001.
5. Gorassini D. R., Spanos N. P., A social cognitive skills program for the successful modification of hypnotic susceptibility, „Journal of Personality and Social Psychology”, 1986.
6. McLuhan M., Wybór pism, tłum. Karol Jakubowicz, WAI F, Warszawa 1975.
7. Niedźwieńska A., Modyfikacja podatności hipnotycznej. Analiza teoretyczna i empiryczna, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1998.
8. Sobol E. (red.), Słownik wyrazów obcych, PWN, Warszawa 1997.
9. Szewczuk W. (red.), Słownik psychologiczny, wyd. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.

(Footnotes)

¹ Warto w tym miejscu przypomnieć choćby tragiczne zdarzenie sprzed ok. dwóch miesięcy, kiedy to odnotowano w Japonii śmierć nastolatka, który bez ustanku, przez trzydzieści sześć godzin grał w kafejce na komputerze. Jakkolwiek znikoma jest skala tego typu zjawisk, nie wydaje się być bezzasadnym potraktowania go jako udatnego exemplum radykalizacji wpływu mediów na życie człowieka.

² Jako do swoistego kompendium wiedzy ograniczyć się tutaj do pracy: G. Böhme, Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne, IFIS PAN, Warszawa 1998.

³ Ibidem, s. 147.

⁴ Zob. hasło „antropologia” [w:] Słownik wyrazów obcych, red. E. Sobol, PWN, Warszawa 1997, s. 57.

⁵ „Stan antropologiczny” wynika z prezentowanej przez G. Böhme perspektywy historycznej i znaczy tyle, co historycznie kształtowane konstelacje budowane przez poszczególne wymiary ludzkiej egzystencji (np. „cielesność”, „fantazja”, „świadomość”, „miłość”). „Różnica” natomiast wskazuje na proces zachodzący w każdym „stanie antropologicznym” cechujący się rozziwem pomiędzy idealizacją a faktycznością tego, co ludzkie. (Por. S. Czerniak, Pomiedzy Szkołą Frankfurcką a postmodernizmem. Antropologia filozoficzna Gernota Böhme na tle klasycznych stanowisk antropologii filozoficznej XX wieku [w:] G. Böhme, Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne, IFIS PAN, Warszawa 1998, ss. 20-21.

⁶ Zob. hasło „mediumizm”, op. cit, s. 703.

⁷ M. McLuhan, Wybór pism, WAI F, Warszawa 1975, s. 46.

⁸ Myślę tutaj o „światłocieniu” w ujęciu Cezarego Wodźńskiego, czyli takim świetle, które ukrywa, zaciemnia i takim cieniu, które oświetla, odkrywa; suma summarum o światłocieniu, który jednocześnie odświeża i zakrywa, równocześnie chowa i nasłania.

⁹ Cytat zapożyczony został ze ścieżki dźwiękowej filmu „Mullholand Drive” D. Lyncha.

¹⁰ A. Niedźwieńska, Modyfikacja podatności hipnotycznej. Analiza teoretyczna i empiryczna, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1998, ss. 16-17.

¹¹ Ibidem, s. 19.

¹² Ibidem, s. 20.

¹³ Na tym w głównej mierze zasadza się skonstruowana przez Donalda R. Gorassinię i Nicholasa P. Spanosa w 1986 r. procedura treningowa modyfikacji podatności hipnotycznej (CSTP). Zainteresowanych tym zagadnieniem odsyłam bezpośrednio do: Gorassini D. R., Spanos N. P., A social cogniti-

ve skills program for the successful modification of hypnotic susceptibility, „Journal of Personality and Social Psychology, 1986; oraz pośrednio do: A. Niedźwieńska, Modyfikacja podatności hipnotycznej. Analiza teoretyczna i empiryczna, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1998 - gdzie cała część druga i trzecia poświęcona jest na prezentację i krytykę owej metody.

¹⁴ Ibidem, ss. 24 - 26.

¹⁵ Niezwykle ciekawym w kontekście mediów, w szczególności audiowizualnych, a przede wszystkim kina (również 3D!), gier komputerowych, czy rzeczywistości wirtualnej wydają się być występujące również, i zawarte w ogólnie przyjętej, miarodajnej skali Harvardzkiej i Stanfordzkiej, reakcje na sugestie iluzji wzrokowych.

¹⁶ G. Böhme, Antropologia filozoficzna, op. cit, s. 160.

¹⁷ Ibidem, s. 161.

¹⁸ Por. G. Böhme, Antropologia filozoficzna, op. cit, ss. 144-148.

¹⁹ Ibidem, s. 162.

²⁰ Por. G. Böhme, Antropologia filozoficzna, op. cit, ss. 163-164.

Łukasz Kluskiewicz

Czy Młodzi Gniewni byli gniewni?

Nieco swobodniej o brytyjskim kinie kontestacji lat sześćdziesiątych na marginesie „Sportowego życia” (1963) Lindsay’a Andersona

Oj, pomyliła nam się chyba historia X Muzy i zbyt szybko opatrzyła kilku brytyjskich reżyserów zobowiązującą i wiele obiecującą etykietą. Takie wątpliwości nachodzą mnie po obejrzeniu kilku filmów Tony’ego Richardsona, Karela Rejsza, Johna Schlesingera. Do wyciągnięcia takiego wniosku uprawomocniają mnie również bohaterowie tych filmów: wałkoń (określenie Jerzego Płażewskiego), który rzuca studia, zrywa znajomości, odmawia przyjęcia intratnej posady, bo wciąż ma złudzenie możliwości prowadzenia życia czystszej; dziewczyna, która na złość rodzicom zamieszkuje z przygodnie poznanym chłopakiem; bliśko trzydziestoletni mężczyzna, który uwodzi żonę przyjaciela, bo zamarzyło mu się rozerwanie krępujących więzów mieszczańskiego konwenansu czy wreszcie Billy, który dokonuje rewolwy w wysnionej Ambrozji, by niemal równocześnie okazać się zależnym od matki smarkaczem, zbyt słabym, żeby wybić się na samodzielność (wszelkiego rodzaju). Jest jeszcze Morgan, co nosi ze sobą goryla, choć akurat bohater filmu Rejsza budzi moją sympatię.

Na tle rzeczonego powyżej kina buntu, sprowadzającego się do obrazoburczej penetracji zatęchłego społeczeństwa angielskiego, twórczość Lindsay’a Andersona stanowi przypadek osobny. Bodaj najbardziej sugestywny, pociągający niesforne umysły i serca wrażliwe. Zgoda, krytykę społeczną odnajdziemy również w filmach pozostałych Młodych Gniewnych, ale autentyczną złość mentalną i przemysłaną krytykę relacji społecznych dostrzegam tylko u Andersona. Może dlatego, że to kino doprawione zostało nie jedną, ale dwiema łyżkami dzieg-

ciu. Anderson patrzy na Anglię (świat?) oczami dojrzałego, boleśnie skonfrontowanego z życiem idealisty. Dlatego właśnie bohater „Sportowego życia” zostanie strącony z piedestału z chwilą, gdy przestanie być potrzebny. Zamiast uznania i szacunku za to, czego dokonał, angażując wszystkie siły i placąc zdrowiem za sukcesy drużyny, spotka go ostracyzm i pogarda. Zamiast otwartej w geście pojednania dłoni, prezes klubu i właściciel kopalni wystawi do niego plecy. Ale przecież ta praktyka na tyle się upowszechniła, że weszła już niektórym w krew. Bohater filmu nie dostrzegł tego na czas, choć wiedział, co przydarzyło się rodzinie, u której mieszka. Widział też, jak traktowano dobrotliwego i serdecznego starca, który odpowiadał w klubie za wyszukiwanie talentów. Barczysty wyrwidąb dał się poprowadzić jak dziecko i uznał, że wystarczy kilka rozmów, parę dobrych podań i dwa przyłożenia, by zaakceptowała go elita. Łatwości takiej nie reprezentuje na szczęście Anderson. Reżyser doskonale wie, że o zaszczytach nie da się zapomnieć, a szacunku i idei elitaryzmu uczyć trzeba przykładem, nigdy słowem. Za to zawsze od dziecka. Inaczej wygenerujemy społeczeństwo kastowe, w którym o przynależności do elity decydować będzie łut szczęścia, czyli urodzenie. Wygenerujemy społeczeństwo na wzór uczniowskiej społeczności szkoły z internatem („Jeżeli”) i doczekamy się świata, w którym wszystko zatonie w absurdzie, a nikt nie będzie za nic odpowiedzialny, bowiem funkcję czy stanowisko powierzono mu „z rodzenia”, bez wnikania w kompetencje i predyspozycje. W rzeczywistości nieodnowionych relacji społecznych roić się będzie od dzwaków i ekscentryków, którzy pragnęli życia lepszego, bardziej

przejrzystego, a przez to stabilnego, ale polegli. Polegli, bo nikt ich nie wsparł. Polegli, bo walczyli w pojedynkę i nie tak, jak należałoby walczyć. Polegli, bo zabrakło im determinacji, która pozwala spojrzeć poza czubek nosa i pomyśleć perspektywicznie. Zabrakło im siły i odwagi, by wspólnie wyartykułować swoją rację i upowszechnić ją.²

Co w takim razie pozostanie? Tylko i wyłącznie noszenie goryla pod pachą. Wszak z buntu się nie wyrasta. Niechże zatem chociaż widomy pozór kontestacji pozostanie...

¹ Mimo upływu lat problem wydaje się aktualny – vide: „Zło” (2003), reż. Mikael Hafstrom.

² W kinie Młodych Gniewnych na próżno dopatrywać się nawotywań do rewolwy, co przesądza o ograniczonym zakresie buntu. Ton lewicujący łatwo dostrzec w kinie francuskiej Nowej Fali i nie jest to wyłącznie zasługa zafascynowanego maoizmem Godarda. Z kolei Czechom trudno przypisać lewackość, ale nie można im odmówić radykalizmu. Na Formana i spółkę czekały konsekwencje dużo groźniejsze niż tylko zaciętrzewienie ogótu, a mimo to zdobyli się na bardziej rzetelną diagnozę społeczną. Za zasługę przypisuję im tak wczesne wskazanie problemu homo sovieticus i prześmiewcze podkopanie partyjnej trybuny, co pozwoliło kinu tego regionu Europy przekroczyć granice ilustrowania apriorycznie przyjętych (czyt. narzuconych) tez.

CAMERA CAFE – PROGRAM PROJEKCJI

9.01.2006 WYCIECZKA NA WIEŚ (1936, Jean Renoir)

+ film niespodzianka

16.01.2006 Wieczór z awangardą (najlepsze filmy czołowych twórców kina awangardowego, m.in. Germaine Dullac, Mana Raya, Hansa Richtera i innych)

23.01.2006 Czar Wampa: Theda Bara - BYŁ SOBIE GŁUPIEC (1915, r. Frank Powell)

Wszystkie pokazy odbywać się będą w Camera Cafe na ulicy Wiślniej 5, w każdy kolejny poniedziałek o godzinie 20.00. Filmy zostaną zaprezentowane w specjalnie na tę okazję przygotowanych polskich wersjach językowych.

WSTĘP WOLNY !!!