

Anna Nacher – adiunkt
w Instytucie Sztuk
Audiowizualnych UJ, autorka
m.in. książki *Telepłec. Gender
w telewizji doby globalizacji*
(2010), sekretarz redakcji
„Przeglądu Kulturoznawczego”.

ANNA NACHER

KULTURY MEDIÓW – ZANURZENIE W CZAS GŁĘBOKI

Wydawaną przez Oficynę Naukową serię Kultury Mediów¹ otwiera *Archeologia mediów* Siegfrieda Zielińskiego, w czym kryje się – jak sądzę – pewien głęboki sens. Tym, co łączy trzy tomy wydane do tej pory w ramach serii, jest bowiem specyficzne rozumienie czasowego aspektu mediów; ich uwikłanie w historię, które pojawia się nieuchronnie, kiedy media rozumie się nie tylko jako zapośredniczenia, ale także jako bardzo szczególne formy materializacji i kiedy dostrzega się całą subtelność i złożoność procesu ich

1 Do tej pory ukazały się w ramach serii następujące pozycje: S. Zieliński, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010; *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2012, R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Warszawa 2010, wszystkie wydane przez Oficynę Naukową.

przemian. Czasem pojawia się przy tej okazji – zwłaszcza w odniesieniu do analogowych mediów rejestracji wizualnej czy audialnej – metafora „odcisku”, która jednak kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo, zważywszy na to, jak często mediatyzację zrównuje się z mimetyczną reprezentacją. Problematyka złożonych związków łączących technologie medialne z czasem i pamięcią przenika także – w mniej czy bardziej widoczny sposób – dwie pozostałe pozycje wydane w ramach serii: antologię *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa* pod redakcją Andrzeja Gwoźdźia (redaktora całej serii) oraz *Wprowadzenie do mediologii* Régisa Debraya. Równie znaczący dla całości przedsięwzięcia (w jego dotychczasowym kształcie) wydaje się zresztą podtytuł pierwszej w serii książki, precyzujący zamierzenie znakomitego niemieckiego teoretyka: w jego ujęciu archeologia mediów oznacza, że mowa będzie o *głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*.

Poszukując nowego w starym

A zatem wybór tomu Siegfrieda Zielinskiego jako pierwszego w serii może być odczytywany jako gest znaczący (również z tego względu, że figura redaktora tomu – w tym przypadku serii – może być rozpatrywana jako specyficzna instancja autorska²). Tłumaczenia – co naturalne – dokonano z niemieckiego oryginału. Porównanie niemieckiego i amerykańskiego tytułu pozwala jednak dostrzec pewne subtelności postawy badawczej Zielinskiego. O ile wersja oryginalna (*Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*³) nie pozostawia specjalnych wątpliwości: jawi się jako gest zdecydowany i ustanawiający, to tytuł wersji anglojęzycznej (*Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*⁴) otwiera nieco inną perspektywę. Tym razem idzie o archeologię widzenia i słyszenia zapośredniczonego technicznie (subtelne przesunięcie akcentu – a jednak wprowadza pewien półton) i jego „głęboki czas”, a całe przedsięwzięcie „archeologiczne” jawi się jako projekt (co jest sygnalizowane wskazaniem kierunku: *toward* czyli „ku”, „w stronę”). Książka Zielinskiego jest bodaj najlepiej znaną pozycją z kręgu archeologii mediów i zdążyła sobie zyskać status wręcz manifestu: powiedzieć w tym przypadku o „podręczniku metody” byłoby jednak nie na miejscu – tyleż z powodu niezwyklej erudycji i imponującego warsztatu autora, co ze względu na przyjętą przez niego metodę, która (jak się wydaje – celowo) daleka jest od systematycznego wykładu. Jej autor postrzegany jest jednak jako instancja szczególnego akademickiego oporu – przede wszystkim wobec stabilizacji pola badawczego i pomysłu uczynienia z archeologii mediów regularnej akademickiej dyscypliny⁵. Sam nazywa swoje podejście an-archeologią, w czym dobrze wybrzmiewa jego nieco anarchiczna, często oparta

2 Pisałam o tym w innym miejscu, por. A. Nacher, *Audiowizualność w poszukiwaniu paradygmatów*, „Kwartalnik Filmowy” 2011 nr 73 (133).

3 S. Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 2002.

4 S. Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge–London 2006.

5 Por. E. Huhtamo, J. Parikka, *Introduction: An Archaeology of Media Archaeology*, [w:] *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, red. tychże, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2011.

na generowaniu produktywnych kolizji (czy wręcz sprzeczności), zorientowana na radykalną różnorodność i otwartość oraz badania nad alteracjami i modyfikacjami postawa badawcza, nazywana przez niego także – od czasu pierwszej antologii *Variantology*⁶ – wariantologią. Tak zarysowana dziedzina miałaby stanowić, przypomnijmy⁷, „wyobrażeniową sumę wszystkich możliwych genealogii fenomenu medialnego”⁸. Można postrzegać *Archeologię mediów* Zielińskiego – autora, którego „archeologicznego” podejścia nie sposób kwestionować – jako pewien szczególny przystanek: między jego *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele*⁹ z 1989 roku a wariantologią właśnie, podejściem kształtowanym podczas cyklu międzynarodowych warsztatów i sympozjów, które udokumentowane zostały we wspomnianej serii antologii pod jego (współ)redakcją. Odrębność propozycji Zielińskiego daje się także zauważyć wraz z rozrastaniem się tego wewnętrznie zróżnicowanego i niejednorodnego pola badawczego, jakie obecnie stanowi archeologia mediów. W najnowszym zbiorze pod redakcją badaczy młodszego pokolenia, Erkki Huhtamo i Jussi Parikki, w którym zebrano teksty autorów najmocniej z tym obszarem kojarzonych, niemiecki badacz *Audiovisionen* jest nieobecny (choć oczywiście często przywoływany). A jednak młodszy autorzy pozostają w jakiś sposób wierni programowi nakreślonemu przez Zielińskiego już w *Audiovisionen*, książce, która miała być głosem „w obronie heterogeniczności sztuk dźwięku i obrazu, przeciwko narastającej psychopatia medialis”¹⁰, czy właśnie w *Archeologii mediów*, zainteresowanej przede wszystkim tym, aby „nie szukać w nowym starego, tego, co już zawsze było, ale w starym odkrywać to, co nowe, co zaskakujące”¹¹.

Kto wie, czy nie najbardziej wartościowym aspektem propozycji Zielińskiego jest pewna szersza rama, w której sam autor umieszcza swoje „archeologiczne” przedsięwzięcie (nad którym, rzecz jasna, unosi się duch Michela Foucaulta): nie ma ono bowiem polegać na tropieniu kuriozów i ciekawostek, „umarłych mediów”, technologii niegdyś efektownych, a dziś skazanych na zapomnienie. Nic zresztą w takich „wykopaliskach” złego – imponujący rozmiar i znaczenie takiego projektu pokazuje choćby kolekcja Wernera Nekesa, udokumentowana w jego serii filmowej *Media magica*¹². Sądzę, że warto podkreślić właśnie tę szerszą perspektywę, bo pozwoli

6 *Variantology 1. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, red. S. Zieliński, S.M. Wagnermeier, Walther König, Köln 2005.

7 Postaci S. Zielińskiego na tle archeologii mediów uprawianej przede wszystkim w łonie niemieckiej teorii mediów poświęciłam nieco uwagi w innym miejscu, por. A. Nacher, *Negocjacje protokołu. Dlaczego warto kreślić odmienne historie nowych mediów*, [w:] *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2010.

8 D. Senior, *Interview with Siegfried Zieliński*, „Rhizome” 7 kwietnia 2006, <http://rhizome.org/discuss/view/20967> (15 kwietnia 2012).

9 S. Zieliński, *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1989.

10 S. Zieliński, *Archeologia mediów...*, s. 13.

11 Tamże, s. 6.

12 Por. W. Nekes (reż.), *Media Magica 1 – Was Geschah Wirklich Zwischen den Bilder?*, 1986; tegoż, *Media Magica 2 – Durchsehekunst*, *Media Magica 3 – Belebte Bilder*, *Media Magica 5 – Vieltausendschau*, *Media Magica 5 – Bild – Raum*, *Media Magica 6 – Wundertrommel*, 1995–1997, <http://wernernekes.de> (15 kwietnia 2012).

ona lepiej zrozumieć szczególnie charakter metody, jaką przyjmuje Zielinski. Jak sam pisze, cofanie się w „głęboki czas” technologii medialnych nie ma charakteru pesymistycznie zabarwionej kulturowej nostalgii. Jego celem jest raczej „konfrontować się z sytuacjami, w których rzeczy i stosunki jeszcze nie zakrzyły, w których istniały jeszcze opcje dla najrozmaitszych kierunków rozwoju, w których do pomyślenia była przyszłość, oferująca wielorakie rozwiązania natury technicznej i kulturowej dla konstruowania światów medialnych”¹³. O tym, jak ważny to gest dla bardzo rozproszonego, niemniej jednak wyrazistego obszaru archeologii mediów, można się przekonać, wertując niemal każdą książkę stanowiącą istotny wkład w rozwój dziedziny – i dotyczy to propozycji czasem bardzo od siebie oddległych, a bywa, że w stosunku do siebie wręcz polemicznych. Podobny wątek odnajdziemy i u Erkki Huhtamo, zainteresowanego m.in. technologiami medialnymi z punktu widzenia kultur pozaeuropejskich oraz ich bardzo lokalnymi kontekstami, często stanowiącymi wyzwanie dla hegemonicznej teorii mediów świata zachodniego, i u Jonathana Crary’ego, który podejmuje próbę stworzenia pewnej całościowej uogólnionej wizji kształtowania się zapośredniczonych praktyk obserwacji. Ten ostatni tak uzasadnia swoje przedsięwzięcie: „Stawką w grze jest coś innego: kwestia periodyzacji oraz to, gdzie lokuje się uskoki, a gdzie się ich nie uznaje, oznacza wybór o charakterze politycznym, który determinuje konstrukcję teraźniejszości. Wykluczanie czy uwzględnianie pewnych zdarzeń kosztem innych ma wpływ na rozumienie tego, jak współcześnie funkcjonuje władza, w którą wszyscy jesteśmy uwięzieni”¹⁴. A zatem wykroczenie poza linearne narracje historyczne ma pewien głębszy sens (choć oczywiście inspiracje nowym historyzmem są tutaj bezsporne); jest gestem o politycznym i dysruptywnym potencjale – idzie tutaj o pokazanie momentów noszących ślady i potencjał historii alternatywnych. To zaś jest szansą na wyjście poza ową *psychopatię medialis*, której symptomy i podłoże można widzieć przede wszystkim w standaryzacji formatów, praktyk użytkowania i technologii. To dlatego narracja *Archeologii mediów* nie ma charakteru systematycznego wykładu, ale raczej rządzi się logiką ujęć w zbliżeniu i strojenia soczewki. Naszymi przewodnikami w tej podróży w głąb czasu zapośredniczonego widzenia (bo to jednak widzenie bardziej interesuje Zielinskiego) stają się Empedokles, Giovanni Battista Della Porta, Athanasius Kircher, Josef Chudy, Jan Evangelista Purkyně czy Cesare Lombroso – postaci, jakich próżno szukać na kartach jakiegokolwiek historii mediów, a których związek z procesami zróżnicowanej mediatyzacji (po lekturze książki) staje się oczywisty. Konkretnie historyczne postacie stają się jednak dla Zielinskiego czymś więcej niż tylko prekursorami takiej czy innej koncepcji bądź wynalazku (do odnalezienia we współczesnych dyskusjach i rozwiązaniach technicznych). Są to raczej „punkty zwrotne w ciągłości rozwoju”¹⁵, jak wyjaśnia sam autor: „są powodowanymi przez siły przyciągania zagęszczeniami, w których sprawdzano możliwe kierunki rozwojowe

13 S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, s. 16.

14 J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge–London 1990, s. 7.

15 Tamże, s. 43.

i w obrębie których dokonywała się zmiana paradygmatu¹⁶. To tutaj bodaj najpełniej wybrzmiewa inspiracja Michele Foucaultem, w którym zresztą Zielinski widzi jednego z patronów intelektualnych starań, aby „przyznawać szansę temu, co heterologiczne”¹⁷. Jest więc książka Zielinskiego przede wszystkim polemiką ze światem opartym na standaryzacji, ujednoliceniu, normatywności; światem jednego tylko standardu racjonalności i operacyjnej efektywności; światem, w którym nie marnuje się zasobów, czasu ani energii, ale osiąga się cele w chłodnej kalkulacji i wdrażaniu z góry określonej, jednolitej strategii ku temu prowadzącej. Trudno uciec od wrażenia – obserwując współczesną dyskusję wokół modelu szkolnictwa wyższego oraz roli w nim humanistyki, coraz częściej relegowanej na peryferia – że jest to najwłaściwszy czas dla recepcji *Archeologii mediów* w Polsce; zwłaszcza wobec postaw, które zbyt często sprowadzają retorykę „nowej nauki” zaledwie do współczesnych formuł magicznych przybierających postać automatycznie generowanych indeksów cytowalności i osiągnięć mierzonych liczbą sprzedanych patentów.

Poszukując „zawsze już” nowego

Spośród trzech wymienionych pozycji, *Kino po kinie* wyróżnia się na dwa sposoby: jako zbiór tekstów i jednocześnie jako nietypowy tekst autorski. W tym przypadku bowiem forma antologii może być postrzegana jako strategia nieoczywistej, acz wyraźnej wypowiedzi o autorskim charakterze. W *Przedmowie* redaktor tomu nawiązuje bowiem do propozycji wcześniejszej, *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych* z 1993 roku, budując rodzaj pomostu – to, co w początkach lat dziewięćdziesiątych mogło zaledwie wyłaniać się w zarysach, w 2010 roku przybrało wyraziste kształty. Taka rama byłaby jednak zbyt zobowiązana linearnym ciągom rozwojowym tradycyjnych narracji o ewolucjonistycznym charakterze – sęk w tym, że „po” w owym zestawieniu pozostaje wierne filozofiom kreślonym przez archeologię mediów. Nie tyle bowiem odnosi się do zwykłego następstwa, ile raczej sygnalizuje heterogeniczność „porządków widzenia i słyszenia”¹⁸. Przywołuje także szczególną, paradoksalną sytuację nowoczesnych technologii medialnych, o których można powiedzieć – tak jak o kinie i filmie – że „nie są jedynie wynalazkami, lecz stanowią rezultat złożonego, wielorako zdeterminowanego procesu technicznego, społecznego, ekonomicznego, generalnie – kulturowego, w obrębie którego zestaw wynalazków to tylko przypadek szczególny materialności danej «praktyki znaczącej»”¹⁹. To zaś oznacza przy okazji także wielość porządków czasowych i heterogeniczność linii rozwojowych. Pokuszę się o dosyć śmiałą tezę, że to właśnie szczególne materialności technologii medialnych proszą się wręcz o ujęcie w perspektywie archeologii mediów, a nie tylko historii nośników, technologii czy praktyk. Można bowiem – przy pewnej dozie dociekliwości – pokazać, że to właśnie bardziej wnikliwy i dogłębny namysł nad materialnością

16 Tamże.

17 Tamże, s. 36.

18 A. Gwóźdź, *Przedmowa*, [w:] *Kino po kinie...*, s. 3.

19 A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, t. 1: *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 16.

mediów przyniósł w efekcie podejście archeologiczne (innymi słowy, linia namysłu wiodłaby od dyskursywnych sieci Friedricha Kittlera i archiwum Wolfganga Ernsta do najnowszych ujęć „archeologicznych” Erkki Huhtamo czy Jussi Parikki). Ten wątek można postrzegać w perspektywie archeologii mediów, szczególnie tej spod znaku prac Siegfrieda Zielinskiego, gdzie – jak się rzekło – dyskurs mediów i same technologie medialne ujawniają przede wszystkim swoją heterotopiczność. Stąd wewnętrzna różnorodność, gra zwielokrotnień i niemożność dotarcia do jednoznacznych „początków” (czy to kina, czy telewizji, czy też zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych technologii), co łatwo przeoczyć, koncentrując się po pierwsze na standaryzacji towarzyszącej rozwojowi mediów, po drugie – ujmując ten rozwój w linearnie ewolucjonistycznej narracji.

I to właśnie z tymi szczególnymi materialnościami audiowizualnych praktyk znaczących wiąże się zasadnicza część tekstów antologii – trudno, żeby było inaczej, myślą przewodnią całego tomu jest wszak tytułowy status kina i filmu w dobie płynnych i porowatych granic między mediami, ale może przede wszystkim niestabilności dyskursu na ich temat. Powraca wątek, który silnie zaznaczył się w tomie z 1993 roku: dyskurs DVD jest przedmiotem analizy w tekstach m.in. Michaela Wedela i Pavla Skopala. Interaktywność staje się bowiem – to także nie jest zaskoczenie – jednym z naczelných tematów wiodących. Choć niektórzy teoretycy (i to często właśnie ci uprawiający podejście archeologiczno-medialne, jak Erkki Huhtamo, czy związani z *game studies*, jak Espen Aarseth) krytykują przydatność tego terminu do opisu aktualnie nowych mediów, wskazując na konieczność jego bliższego sprecyzowania lub poddając krytyce zjawisko swoistej fetyszizacji tego słowa-wytrychu²⁰, to wciąż w praktyce trudno się bez niego obyć w odniesieniu do współczesnej mediosfery. I tak Konrad Chmielecki przygląda się możliwościom interaktywnych interfejsów filmowych w perspektywie intermedialności, sięgając po propozycje Luca Courchesne i Grahama Weinbrena, a Ewa Wójtowicz testuje perspektywę, jakie otwiera *Soft Cinema* Lva Manovicha i Andreasa Kratky’ego, będące jej zdaniem kinem „poddającym się modelowaniu”²¹. Z kolei Maciej Ożóg wprowadza odmienną perspektywę, bliższą współczesnej sytuacji kultury audiowizualnej w jej socjokulturowych aspektach, poszukując w ruchu Expanded Cinema prototypu tego, co dzisiaj bywa nazywane kulturą partycypacji. Mirosław Filiciak bierze na warsztat przypadek gier wideo, pokazując w ten sposób złożone związki między filmem i innymi mediami w erze cyfrowej: jak intrygujące to zagadnienie dla badacza audiowizualności, ukazuje przypadek machinimy, czyli filmów animowanych tworzonych za pomocą gry komputerowej (a raczej w przestrzeni gry lub wirtualnego świata), gdzie często produkcja filmu staje się dodatkowym lub głównym celem rozgrywki (swoistym jej podtypem byłyby te tworzone w środowisku Second Life). Przykład

20 Część debaty wokół rozumienia interaktywności i złożoności pojęcia w obszarze praktyk artystycznych, por. R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010; Por. także M. Lister, J. Dovey i in., *Nowe media. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

21 E. Wójtowicz, *Soft Cinema. Ciągi obrazów w kulturze cyfrowej*, [w:] *Kino po kinie...*, s. 329.

Petera Greenawaya pokazuje, że nie są to już zjawiska marginalne – sekwencje machinimowe reżyser wykorzystał we współreżyserowanym z Saskią Boddeke widowisku typu live-media, *The Blue Planet*, prezentowanym podczas otwarcia Centrum Nauki Kopernik w październiku 2010 roku w Warszawie. W sierpniu 2010 roku Greenaway był też jednym z jurorów brytyjskiego konkursu dla niezależnych twórców machinim, „The 48 Hour Film Project” (co nie dziwi w przypadku twórcy, który wielokrotnie posługiwał się formułą „kino umarło, niech żyje kino”). Z perspektywy 2010 roku (daty wydania zbioru) nie może dziwić, że tak ważna staje się kwestia transmedialnych relacji filmu i zsieciovanych mediów cyfrowych – YouTube stanowi wszak dzisiaj jedną z podstawowych metaform naszej audiowizualności. Wiesław Godzic przygląda się „zasadniczej odmienności formalnej materiałów stanowiących zawartość filmów komórkowych i YouTube a MSM [Main Stream Media]”²², oscylując między terminami „nano-film” (zwracając uwagę na rozproszenie i atomizację zawartości audiowizualnej) oraz giga-kino (co prowadzi w stronę konstatacji, że wciąż zasadnicza rama organizująca język kultury audiowizualnej ma filmową proveniencję). Z drugiej strony niezwykle interesujące ujęcie relacji między filmem a mediami interaktywnymi na poziomie przemian narracji można odnaleźć w pozycjach poświęconych filmom, które wciążają widza w swoistą grę z pamięcią (i o pamięć) – wystarczy przywołać choćby *Memento* czy *Incepcję* Christophera Nolana, *Zakochanego bez pamięci* Michela Gondry czy *21 gramów* Alejandra Gonzáleza Inarritu²³. Nic dziwnego zatem, że podstawowy wniosek, jaki wyłania się z antologii, dotyczy pytań o sposób uprawiania badań nad audiowizualnością. Pierwotny impuls, by dookreślić czasowo poprzednie zdanie, dodając: „badań nad audiowizualnością dzisiaj”, musiał zostać – po namyśle – zweryfikowany. Bo archeologia mediów pokazuje bodaj najpełniej złudzenie, jakie kryje się w przekonaniu, że „nowe media” są charakterystyczne właśnie dla naszych czasów – celnie przypomina o tym zarówno Erkki Huhtamo, jak i Lisa Gitelman, badaczka sytuująca się wprawdzie w tradycyjnie pojmowanej historii mediów, ale uprawianej bardziej pod znakiem nowego historycyzmu i świadomej medialnych materialności. To zaś prowadzi w stronę podejrzenia, że to, co diagnozujemy jako „płynne i porowate granice między mediami” (jak to uczyniłam powyżej), jest konsekwencją nie tyle rzekomo naturalnego procesu rozwojowego technologii medialnych, ile raczej wynika z przyjętej perspektywy badawczej i punktu widzenia. Jak dalece zmiana punktu widzenia może wpływać na przedmiot badań – i jak ożywczy to zabieg – najlepiej pokazuje tekst Konrada Klejsy, który proponuje termin „zjawiska filmopodobne” przyglądając się niełatwym dylematom związanym z definicją filmu w dzisiejszej kulturze audiowizualnej, wraz z całą jej hybrydowością (która – to już dzisiaj wiadomo – nie jest niczym aż tak niezwykłym i niespotykanym na tle

22 W. Godzic, *Nano-film czy giga-kino*, [w:] *Kino po kinie...*, s. 392

23 Por. A. Cameron, *Modular Narrative in Contemporary Cinema*, New York 2008; *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Wiley-Blackwell, Oxford 2009.

„podejścia archeologicznego, które dostarcza nam zatrzymanego kadru, przekroju przez dyskursywną oś organizacji”²⁴).

Poszukując punktu wejścia

Jeśli za jedną z głównych idei serii Kultury Mediów przyjąć przekonanie, że „w polu zainteresowań pozostaje [...] wielość porządków badawczych odnoszonych do tzw. nowych mediów, zwłaszcza cyfrowych”²⁵, to *Wprowadzenie do mediologii* Régisa Debraya – dla mnie osobiście – spełnia tę obietnicę z nawiązką. Choćby z powodu kłopotów, jakie sprawia jej lektura. Gdyby podsumować te kłopoty najkrócej, to cała rzecz sprowadza się do nieustannej oscylacji między inspiracją a... zniechęceniem. Są bowiem w tej książce fragmenty, które istotnie mogą być odkrywcze i dają do myślenia; sąsiadują jednak blisko z passusami, które wydają się wręcz irytujące w swojej banalności lub manierze polegającej na upodobaniu jej autora do budowania zbyt gładkich generalizacji (często na przestrzeni jednego zdania, jak wtedy, gdy zrównuje on „chińskie jamy-groty, piramidy egipskie, japońskie kurhany, mastaby w Mezopotamii, nekropolie z cegieł w górach Peru”²⁶, co przywodzi na myśl atrakcyjnie teoretycznie, lecz całkowicie chybione etnograficznie strategie pisarskie Lévi-Straussa). Inny typowy przykład: „Wszechobecne media komunikacji masowej (globalizacja) deklasują w mniejszym lub większym stopniu nieco zmęczone media historyczności”²⁷. Irytacja często się powiększa, jeśli po takim *dictum* następują słowa niewiele wyjaśniające, nadzwyczaj ogólne i atrakcyjne retorycznie (w tym przypadku: „Coraz bardziej szokująca przepaść między środkami, jakie poświęcamy archipelagowi Komunikacji i Kontynentowi Przekazywania (oraz prestiżem, jakim je darzymy), jest odbiciem wywołanego przez przyspieszenie technologiczne braku równowagi między tymi dwoma skrzydłami – materialnym i instytucjonalnym – układu nośników swoistego od zarania czasu historycznego dla transportu dóbr symbolicznych, między materią przetworzoną (MP) i organizacją zmaterializowaną (OZ). Odwrócenie całości i części lub inaczej podporządkowanie tego, co trwałe, temu, co ulotne, może być uznane za wskaźnik prawdziwego kryzysu cywilizacji, jak oficjalnie są nazywane liczne formy kryzysu przekazywania, czego symptomem i symbolem jest dzisiaj naruszenie stabilności programów szkolnych przez programy telewizyjne”²⁸). Jednym słowem, Debray-moralista, jak to bywa z moralistami, brzmi nieprzekonująco i uderza w fałszywe tony. Zwłaszcza że jego predylekcja do faworyzowania ustabilizowanych praktyk kultury pisma znajduje swoje potwierdzenie zarówno w przykładach z dziedziny religii (opowiada się zdecydowanie po stronie form religii Księgi) i w przedkładaniu form instytucjonalnych nad oddolne („moment instytucjonalny” i jego rola w przekazywaniu, które jest właściwym przedmiotem badań mediologii), a także przy opisie

24 *Archive Rumbings*, wywiad Geerta Lovinka z Wolfgangiem Ernstem, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l0302/msg00132.html> (12 marca 2012).

25 A. Gwóźdź, *Od redaktora serii*, [w:] R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii...*, s. VIII.

26 R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii...*, s. 31.

27 Tamże, s. 9.

28 Tamże.

antropologicznym zróżnicowanych kultur komunikacji. W tym ostatnim wypadku – choć Debray zastrzega, że „kultury niemające pisma nie powinny oczywiście uchodzić za „niekulturalne”²⁹ – to jednak puentuje znacząco: „Opierając się na ustnych formach przekazywania, zachowują w pełni swe tradycje, nie są jednak kulturami „historycznymi” w ścisłym tego słowa znaczeniu”³⁰. Trzeba to oczywiście czytać w kontekście wywodów o kulturowej ważkości przekazywania i utrwalania historycznego wobec ulotności informacji. Wydaje się także, że wycieczki Debraya na teren antropologii fizycznej i nauk biologicznych to grunt raczej grząski; podobnie jak upodobanie do myślenia w kategoriach ewolucjonizmu. Równie słabo umotywowane są liczne zestawienia prezentowane w postaci tabel (gdyby być złośliwym, można by rzec, że ten sposób prezentacji wiedzy jest idealny do dręczenia studentów). W wielu przypadkach warto jednak pamiętać, że książka ukazała się w roku 1999³¹, a zręby teorii i samo pojęcie mają swoje źródła w rozdziale książki z 1979 roku³². Jest w pewnym sensie intrygujące, że składniki takiej postawy znajdują odzwierciedlenie w profilu intelektualnym samego Debraya, którego lewicowość (a trzeba pamiętać, że w latach sześćdziesiątych walczył w boliwijskiej partyzantce u boku Che Guevary, za co spędził cztery lata w boliwijskim więzieniu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych; po powrocie do Francji pełnił funkcję państwową za czasów François Mitteranda) przybiera dzisiaj dosyć nieoczekiwane tony: opowiada się po stronie państwa narodowego, republikanizmu i jest skłonny występować przeciw nadmiernemu zjednoczeniu Europy, a za zachowaniem „tożsamości narodowych”³³.

Równie często można jednak znaleźć u Debraya myśli intrygujące – jedną z nich jest ta o znaczeniu czasu długiego trwania i historii mentalności nawet w wypadku mediów komunikacji (oddzielnym, interesującym wątkiem refleksji byłoby silne zakorzenienie jego przedsięwzięcia w tradycji myśli francuskiej: od historyków szkoły Annales po przywoływanego przez niego Leroi-Gourhana). Może, dlatego, że „komunikacja i przekazywanie nie są skalami, które chcemy sobie przeciwstawić, lecz które chcemy uzgodnić”³⁴. (Korci jednak pytanie, na ile sam ten podział jest funkcjonalny – że jest atrakcyjny w dobie przyspieszonych obiegów informacji, których paroksyzmy można obserwować, jeśli korzysta się regularnie z Twittera, nie ulega wątpliwości). Tam, gdzie autor wyjaśnia charakter książki w podwójnej perspektywie – jako przedmiotu przynależącego do bieguna materialnego i jednocześnie do bieguna społecznego (na marginesie, w tym kontekście zdanie o materii zorganizowanej i organizacji zmateriaлизованej staje się błyskotliwe, a nie po prostu mętne); w miejscu, w którym wyjaśnia prymat użytkowania nad zaprojektowaniem technologii medialnych; tam, gdzie przywołuje różne formy i standardy

29 Tamże, s. 22.

30 Tamże.

31 R. Debray, *Introduction à la médiologie*, Presses Universitaires de France, Collection de premiers cycle, Paris 1999.

32 R. Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Editions Ramsey, Paris 1979.

33 R. Debray, *Le Code et le glaive. Après l'Europe, la nation?*, Albin Michel, Paris 1999.

34 R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii...*, s. 19.

racjonalności i poświęca sporo uwagi współczesnemu projektowi naukowemu; tam, gdzie opisuje czynniki techniczne w ich szerokim kontekście („Każdy pojazd lub maszyna – samochód, pociąg, statek powietrzny, tramwaj, rower, barka – jest czynnikiem więzi społecznej i powinien być badany jako fakt kulturowy (w równym stopniu jak ekonomiczny)”³⁵). Szkoda zatem, że Debray – nieustannie rysując możliwość kontinuum między kulturą a techniką – jednocześnie tak ostro je rozdziela, a wręcz sobie przeciwstawia (przypisując im rozbieżne funkcje i działanie, gdzie technika miałaby standaryzować, uniwersalizować, podlegać rozwojowi, a kultura być domeną długiego trwania, wprowadzania podziałów i pól różnorodności). Taka wizja pozornie wydaje się niepozobawiona racji, a nawet atrakcyjna, dopóki nie pojawi się pytanie o to, czy przypadkiem technika nie jest częścią kultury? Jeśli zresztą autor ma świadomość arbitralności tej dychotomii i wprowadza taki podział jako zabieg czysto operacyjny, to sens tego działania wydaje się podwójnie wątpliwy. Wątpliwości narastają zwłaszcza, jeśli czytamy, że mediologię można rozumieć jako „sieć, nakładające się poczynania poznawcze, a wręcz silne różnice podejść, które jako punkty tworzą kontury archipelagu badawczego o wspólnym horyzoncie: zrozumieć technikę inaczej niż Heidegger”³⁶.

Najciekawsza bodaj wydaje się u Debraya jego koncepcja medium, pojęcie, które „należy wypracowywać krok po kroku, przypadek po przypadku, zależnie od sytuacji”³⁷. Płynność definicji pojęcia medium ma swoje konsekwencje w fakcie, że tytułowa mediologia nie została zaprojektowana jako odrębna dyscyplina naukowa, a raczej, zdaniem Debraya, ma to być, jak przed momentem widzieliśmy, przedsięwzięcie inter- lub transdyscyplinarne, na przekroju wielu dziedzin współczesnej refleksji naukowej (nota bene: rafy i mielizny tego typu przedsięwzięć znamy kilkanaście lat po francuskim wydaniu książki zbyt dobrze, by odczytywać takie zamierzenie jednoznacznie jako zaletę). Najślabszym jednak punktem mediologii jest to, że trudno powiedzieć, czym miałaby się ona różnić od już obecnych podejść i metod – wbrew początkowej polemice z McLuhanem, Debray nie odchodzi zbyt daleko od ustaleń jego samego oraz szkoły toronckiej (zwłaszcza w jej nowszym wcieleniu i w zaktualizowanej recepcji McLuhana) – nie na tyle daleko, aby był to gest rewolucyjny, choć książka jest oczywiście znakomitą antidotum na postawę określaną mianem determinizmu technologicznego. Jeśli „medio” w mediologii miałoby być tym wszystkim, co „przyczynia się do konwojowania symbolu”³⁸, a metoda miałaby oznaczać koncentrację na „elementach konstytutywnych sposobu przenoszenia”, które dzielą się na środki obiegu i agendy obiegu, to wydaje się, że możemy odnaleźć tę metodę w analizach prowadzonych z nazwiskiem Kittlera na ustach (lub klawiaturach). A jednak... metafory zastosowane przez Debraya nie dają spokoju: „całościowo pojmowana sfera cyrkulacji śladów i jednostek”³⁹, która dzieli się „na dwa podzbiory, tutaj zestawione obok siebie, w rzeczywistości

35 Tamże, s. 160.

36 Tamże, s. 206.

37 Tamże, s. 148.

38 Tamże.

39 Tamże, s. 150.

zaś nakładające się, i to na wielką skalę, skalę mediosfery (logo-, grafo-, video- lub hipersfery)⁴⁰. Wiadomo nie od dzisiaj, że nowe metafory oznaczają zmianę w sposobach myślenia – i jeśli jeden typ racjonalności każe zadawać pytania sceptyczne, podające w wątpliwość spójność projektu Debraya lub niektóre jego elementy, to typ odmienny pozwala znajdować satysfakcję w nieoczekiwanych miejscach i poetyckim darze odsłaniania nowych perspektyw przez umiejętne nazywanie wyłaniających się przedmiotów intelektualnego namysłu.

Trzy pozycje wydane dotychczas w serii *Kultury mediów* łączy jeszcze jedno: próba interesującego – odpowiadającego na wskroś współczesnym wyzwaniom – kreślenia interfejsów między „twardą” nauką (określaną mianem *science*), humanistyką, sztuką i technologią. Przedmiotem ich krytycznych eskapad jest kwestia szczególnie dzisiaj – jak się wydaje – istotna: pytania o to, jak sprawić, aby podziały między dyscyplinami i dziedzinami nie wyrastały w prawdziwe bariery, ale żeby jednocześnie móc zachować klarowność wizji, staranność w nizaniu argumentów na nici narracji i poetycką dbałość o język wymiany (lub artystyczną o wymowność obrazu/gestu/działania). Odpowiedzi, jakich udzielają różni autorzy na mieszczące się w tym obszarze pytania, są nieco odmienne, ale wszystkie stanowią niezwykle istotny „wkład kulturoznawczo ufundowanego medioznawstwa w standardy współczesnej myśli humanistycznej”. I po „humanistycznej” bardzo chciałoby się dodać – „nie tylko”. Jak wieść niesie, jedną z pozycji przewidzianych w ramach serii ma być polski przekład fundamentalnej dla współczesnego medioznawstwa kulturoznawczego książki zmarłego w grudniu 2011 roku Friedricha A. Kittlera, *Grammophone, Film, Typewriter*⁴¹ – trudno o lepszy wybór.

Siegfried Zielinski, *Archeologia mediów: o głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa, red. Andrzej Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

Régis Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. Alina Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

40 Tamże, s. 151.

41 F.A. Kittler, *Grammophone, Film, Typewriter*, Brinkman & Bose, Berlin 1986. Fragmenty wstępu ukazały się w przekładzie E. Klekot w „Kulturze Popularnej” 2010 nr 3–4.