



UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Wydział Filologiczny

Międzywydziałowe Interdyscyplinarne Humanistyczne

Studia Doktoranckie

Tamara Skalska

Między pamięcią protetyczną a protezami pamięci
Dyskursy kultury popularnej w kontekście *memory boom*

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UJ Tomasza Majewskiego

Łódź 2015



UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

Interfaculty Interdisciplinary Doctoral Studies in the
Humanities

Faculty of Philology

Between prosthetic memory and memory prostheses
Popular culture discourses in context of *memory boom*

Tamara Skalska

Register No. 4125

Doctoral dissertation

written under the supervision of

Prof. nadzw. UJ, dr hab. Tomasz Majewski

Łódź 2015

Rodzicom

„Jesteśmy tym, kim pamiętamy, że jesteśmy.”

E.Casey

Podziękowania

W pierwszej kolejności chciałabym podziękować profesorowi Tomaszowi Majewskiemu, bez którego ta praca nie tylko nie powstałaby, ale nawet się nie zaczęła. W tym ważnym dla mnie momencie, jakim jest zakończenie pewnego etapu drogi naukowej, pragnę podziękować za pokazanie mi jak myśleć można, za uruchamianie wyobraźni i wrażliwości, za otwieranie nowych horyzontów, za podprowadzanie na właściwe tory z jednej strony i za zachęcanie do rozglądania się, eksplorowania i kwestionowania gotowych odpowiedzi z drugiej. Dziękuję za trwające od wielu lat rozmowy i dyskusje, za podsunięte książki, filmy, perspektywy, które stanowiły inspirację do poszukiwań i przemyśleń zawartych w niniejszej pracy. W procesie nadawania jej ostatecznego kształtu dziękuję za nieustające wsparcie merytoryczne, jak i za okazaną cierpliwość i wiarę w to, że warto.

Chciałabym bardzo serdecznie podziękować również profesor Elżbiecie Jung, za nieocenione wsparcie i wyrozumiałość. Determinacja pani profesor w tworzeniu warunków do prowadzenia pracy naukowej, w niełatwej obecnie sytuacji humanistyki, sprawia, że jest ona patronem wielu projektów i prac, które bez jej pasji i zaangażowania, nie miałyby szansy powstania, a moja rozprawa doktorska miała szczęście być jedną z nich.

Szczególne podziękowania należą się także moim bliskim, za wszelkie wsparcie, którego mi udzielili na przestrzeni ostatnich czterech lat mierzenia się z tym projektem. Przede wszystkim chciałabym podziękować tym, którzy w ostatniej fazie stali się jej pierwszymi czytelnikami, komentatorami i redaktorami: Ninie Ryczy, Oli Sputnik, Elizie Gaust, Marcie Madejskiej, Ance Mikołajczyk oraz Witkowi Franczakowi. Za wszystkie rozmowy, pytania, wątpliwości, godziny spędzone nad lekturą i korektą, za wszelką pomoc, która pozwalała mi skoncentrować się na pracy i za wiarę w to, że się uda – Dziękuję Wam !

Spis treści

WSTĘP : Amnezja w czasach popkultury	1
ROZDZIAŁ 1 : Pamięć i media – protezy pamięci	13
1.1. Temporalność kina i jego teorii	21
1.1.1. Pamięć jako kino	25
1.1.2. Kino jako pamięć	35
1.2. <i>Amnesiaploitation</i> : problem (nie)pamięci w popularnym kinie gatunkowym	43
1.3. Protetyczna pamięć absolutna	67
Podsumowanie	109
ROZDZIAŁ 2 : Pamięć protetyczna – kino, kultura popularna i społeczeństwo masowe	114
2.1. Narodziny kina i społeczeństwa masowego - modernizm wernakularny i kondycja imigranta	114
2.2. Pamięć protetyczna – definicja i zastosowania koncepcji	128
2.2.1. Nowe kino atrakcji – blockbustery i multipleksy	146
2.3. Pamięć protetyczna wobec koncepcji: „wspólnot wyobrażonych”, „postpamięci” – krytyka i dyskusja wokół koncepcji Alison Landsberg	162
2.3.1. Postpamięć, pamięć heteropatyczna - medium a mechanizmy odbioru	184
Podsumowanie	210
ROZDZIAŁ 3: Pamięć protetyczna a dyskursy kultury popularnej – „czarne skrzynki empatii”	216
3.1. Przestrzenie przeniesienia i zwrot afektywny – <i>histotainment i reenactment</i>	228
3.1.1. Wydarzenie modernistyczne i system drugorzędowej pamięci	236
3.1.2. Realizm (post)traumatyczny i wyobrażone „wspólnoty afektu”	250
3.2. Dyspozytyw nowych mediów	258
3.2.1. Cyfrowe wymiary życia codziennego	264
3.2.2. Nowe media jako maszyny do wytwarzania relacji	270
3.2.3. Nowe media jako „techniki siebie”	274
Podsumowanie	278
ZAKOŃCZENIE : „CAPTURE ALL”	282
Filmografia:	292
Bibliografia	296
Czasopisma:	305
Źródła internetowe	308

WSTĘP : Amnezja w czasach popkultury

Right now I'm having amnesia and déjà vu at the same time.

I think I've forgotten this before."

Steven Wright

Człowiek, by tak rzec, stał się czymś w rodzaju boga-protezy

Zygmunt Freud

Paradoksalny stan, który autoironicznie opisuje cytowany wyżej amerykański komik Steven Wright, wydaje się zabawną parafrazą poważnych akademickich opisów kondycji współczesnej kultury, która cierpi na „gorączkę mnemoniczną” powodowaną wirusem *hi-tech* amnezji¹. Ta terminalna diagnoza została postawiona w 1995 roku przez Andreasa Huyssena w książce o znaczącym tytule *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* i to jemu również przypisuje się autorstwo terminu *memory boom*² jednego z kluczowych określeń coraz powszechniejszego i coraz mocniej upolitycznionego zainteresowania pamięcią, które w dyskursie publicznym i naukowym rozpoczęło się na dobre w latach 80. XX wieku a związane było z koniecznością przepracowania historycznych traum związanych z wojnami światowymi, totalitaryzmami i Zagładą.³ Symptomatyczne dla gorączki tego ostatniego *fin de siècle*

¹A. Huyssen *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Nowy Jork 1995, s.1-13.

²Por. M. Saryusz- Wolska *Memory boom [w:] Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci.* red. M. Saryusz – Wolska, R.Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 224-225.

³ W dyskursie publicznym za jeden z momentów zwrotnych w tej dyskusji uważa się emisję w amerykańskiej telewizji NBC 1978 miniseriale *Holocaust* w reżyserii Marvina Chomsky’ego, który zdecydowanie bardziej niż prezentowane wcześniej filmy dokumentalne, wzbudził szerokie publiczne zainteresowanie nie tylko samym wydarzeniem, ale także kwestią pamięci i reprezentacji Holocaustu w sferze mediów masowych.. Debaty publiczne znalazły odbicie i dalszy ciąg w dyskursie akademickim i sporze dotyczącym możliwości i etyki reprezentacji doświadczenia granicznego jakim niewątpliwie była Zagłada. Temat reprezentacji Holocaustu w kulturze masowej powraca na wokandę publicznej debaty w latach 90. przy okazji filmu *Lista Schindlera* reż. Stevena Spielberga(1993) obracając się w kolejną odsłonę krytyki przemysłu kulturowego kryptonimowanego jako *Shoah bussines* czy *Holocaust blockbuster*. W kontekście tej gorącej debaty również środowiska akademickie zaczęły zastanawiać się nad rolą kultury popularnej w dyskursach pamięci późnonowoczesnego społeczeństwa medialnego i kształtującej się w polu ich oddziaływania globalnej sfery publicznej zob. M.B. Hansen *Lista Schindlera to nie Shoah: drugie przykazanie, modernizm popularny i pamięć publiczna*, przeł. Tamara Skalska [w:] *Teoria literatura życia. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz, IBL, Warszawa 2012. Zwrot pamięciowy w humanistyce wiązany jest również z koncepcją miejsc pamięci (*lieux de memoire*) Pierre’a Nory (1984), która podejmowała problem relacji pamięci i historii w nowoczesności również w kontekście rozwoju mediów oraz mechanicznych systemów zapisu i gromadzenia danych.

były objawy wskazujące na pesymistyczną, czy wręcz apokaliptyczną wizję schyłku, końca czasu; zjawiska sugerujące nadejście jakiegoś ostatecznego historycznego załamania, często nasycone utopijnymi czy katastroficznymi nastrojami przyprawiającymi o egzystencjalne dreszcze. Współczesne objawy schyłkowej dekadencji, zdaniem Huyssena, wyraźnie związane są z kryzysem ideologii postępu i modernizacji oraz zanikaniem teleologicznych wizji filozofii historii.⁴ W świetle tych głębokich przemian w obrębie dyskursu nowoczesności badacz stawia hipotezę, iż obecna obsesja pamięci nie jest prostą funkcją historycznego momentu, syndromem kolejnego *fin de siècle*, czy też przejawem postmodernistycznego pastiszu. Jest raczej znakiem kryzysu znormalizowanej struktury czasowości, która wyznaczyła ramy samej nowoczesności z jej celebracją „nowego” jako momentu utopijnego, radykalnie i nieredukowalnie innego względem okrzepłej rzeczywistości.

W perspektywie amorficznej, nieustrukturyzowanej i niepewnej przyszłości, która nie wyznacza żadnego bliżej określonego „horyzontu oczekiwań”, zwrot ku przeszłości i powszechne, gorączkowe, wręcz obsesyjne zainteresowanie pamięcią, zarówno na polu refleksji teoretycznej, jak i współczesnych kulturowych praktyk, wydaje się zrozumiałe i uzasadnione. Jednocześnie postnietzscheańsko zorientowana krytyka instytucji państwowych i aparatu akademickiego produkującego wiedzę historyczną na własne potrzeby odsłaniała hermetyczność dyskursów naukowych i dysjunkcję tych pierwszych od sfery tzw. zjawisk popularnych jako konstrukcję ideologiczną. Sytuacja rozdźwięku pomiędzy historią (charakteryzowaną na ogół jako: martwa, odległa, bezosobowa, akademicka, archiwalna), a pamięcią (żywą, teraźniejszą, afektywną, będącą przedmiotem negocjacji, stanowiącą treść społecznych praktyk) jako odrębnych formuł odnoszących się do przeszłości doprowadziła do uwyrażnienia pewnej sprzeczności tkwiącej w naszej kulturze⁵. Współistnienie apokaliptycznych i afirmatywnych dyskursów na temat końca historii i schyłku historycznej świadomości (Francis

Kolejne dwie dekady obfitują w różnego rodzaju publikacje, teorie i nowe terminy próbujące uchwycić dynamikę pamięci i obecność przeszłości w teraźniejszości, zwłaszcza w jej kolektywnej, publicznej odsłonie, u progu nowego tysiąclecia na horyzoncie globalnego krajobrazu medialnego (m.in. Hayden White, Yosef Yerushalmi, Jan i Aleida Assman, Andread Huyssen, Paul Connerton, Jeffrey Olick, Miriam Hirsch, Frederic Jameson, Alison Landsberg – aby wymienić tylko tych, którzy przywołani zostaną w dalszej części pracy).

⁴ A.Huyssen, *ibidem*, s. 3-6.

⁵ P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M.Borowski, M.Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr. 105, s.20-27.

Fukuyama pisał o „końcu historii” w 1989 roku⁶, Jean Baudrillard o „zniknięciu historii” już w 1981⁷, Frederic Jameson o kulturze nostalgii, wiecznej terażniejszości i utracie zdolności zachowywania przeszłości wypowiedział się w roku 1991⁸), oraz elegijny ton dotyczący narastania politycznej, społecznej i kulturowej amnezji przez ostatnie dekady współtowarzyszyły bezprecedensowemu ożywieniu dyskursów, praktyk i reprezentacji pamięci określanemu właśnie jako wspomniany *memory boom*. Kiedy Nietzsche w drugim z *Niewczesnych rozważań* diagnozował pochłaniającą społeczeństwo historyczną gorączkę podejmował walkę z antykwaryczną obsesją archiwizowania i historią monumentalną jako brzemieniem właściwym dla dusznego historyzmu swoich czasów, jednocześnie jednak wypowiedział sugestię, iż możliwe są także bardziej witalne formy odnoszenia się do historii jako do „źródła”, które mogłyby odświeżyć nowoczesną kulturę. Współczesna kontestacja przełomu XX i XXI wieku wiązać miałaby się natomiast z atrofią samej świadomości historycznej, jej brakiem wynikającym być może z nadmiaru konkurujących ze sobą struktur, narracji, modeli, które porządkowałyby świat i czyniły go przewidywalnym i zrozumiałym⁹. Mnemoniczne konwulsje naszych czasów prowadzą do relatywizacji stosunków czasowych i przestrzennych. Zdają się one przy tym wyrażać społeczną potrzebę zakotwiczenia, adaptacji do warunków globalnego środowiska, gdzie w kontekście cyfrowym całkowitemu przekształceniu ulega relacja między przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Jak zauważa Huyssen, wyzwaniem następczącym najwięcej problemów w zaistniałej sytuacji historycznej, jest zaproponowanie takiej ramy myślowej, która nie przeciwstawiałaby sobie jako nieprzekraczalnych opozycji i nie wykluczała wzajemnego przenikania się pamięci i amnezji.

Dialektyka mnemonicznej obsesji widoczna jest również w tych dyskursach kultury popularnej, gdzie wizje pamięci absolutnej, systemów zaawansowanej neurotechnologii, które pozwolą nam w przyszłości zachować każdą chwilę naszego życia i dadzą nam permanentny dostęp do wszelkich przeszłych zdarzeń, mieszają się z równie popularnym fenomenem filmowego bohatera „bez pamięci” i zjawiskiem

⁶ F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i Spółka, Poznań 1996.

⁷ J. Baudrillard *Symulakry i symulacje*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005 (oryginalne wydanie francuskie 1981) - w przeciwieństwie do Fukuyamy, Baudrillard dowodził, że koniec ten nie powinien być rozumiany jako kulminacja postępu historii, ale jako upadek samej idei postępu historycznego.

⁸ F. Jameson *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, UJ, Kraków 2011 (wyd. oryg. Duke University Press, 1991).

⁹ Por. H. Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Aletheia, Warszawa 2014.

konstruowania gatunkowych fabuł wokół niepamięci, które to zjawiska zaczęto zbiorczo określić mianem *amnesiaploitation*¹⁰. Z badań Sallie Baxendale wynika, iż połowa wszystkich anglo-amerykańskich filmów, podejmujących temat amnezji została wyprodukowana w ciągu ostatnich dwudziestu lat¹¹. Autorka jako neuropsycholog publikując artykuły w medycznych pismach próbuje uświadomić środowisku lekarskiemu jakie niebezpieczeństwa niesie ze sobą zniekształcony i mający niewiele wspólnego z rzeczywistością obraz zaburzeń amnestycznych wyłaniający się z ich reprezentacji w kinie popularnym¹². Natomiast jako badaczkę kultury, absolwentkę filmoznawstwa i psychologa jednocześnie interesuje mnie kwestia źródeł owego fenomenu popularności kulturowej figury amnezji. O czym świadczy atrakcyjność typu „bohatera bez pamięci”, jego transgatunkowa obecność i pragnienie identyfikowania się z nim współczesnego widza? Z jakim momentem w doświadczeniu masowego odbiorcy kina koresponduje tak duża część współczesnych produkcji *amnesiaploitation* i z jaka perspektywą usytuowania w świecie powinniśmy ją funkcjonalnie wiązać? Czy figura amnezji i reprezentacje innych zaburzeń związanych z utratą pamięci stały się wiodącymi charakterystykami „osobowości naszych czasów”? Jeśli kreowana na ekranie kondycja *everymana* nie odnosi się do faktycznego stanu chorobowego i związanych z nim niebezpieczeństw, to czego jest ona w obecnej sytuacji kulturowej symptomem? Czy fenomen ten mówi coś istotnego o współczesnych formach komunikacji i wzorcach tożsamości?

Z drugiej strony mamy do czynienia z popularną, uruchamiającą masową wyobraźnię ideą pełnego archiwum egzystencji, wizją pamięci absolutnej związaną z powszechnie dostępnymi technologiami rozszerzającymi i zastępującymi jednostkową pamięć. O ile materialny ciężar oraz pojemność zapisu dawnych, analogowych rozszerzeń pamięci, których hipertroficznym rozrostem w niemożliwe do objęcia archiwa już w latach osiemdziesiątych przerażony był Pierre’a Nora, wyznaczały jeszcze pewne nieprzekraczalne granice dla przechowywania i rejestrowania danych, to w obliczu

¹⁰ G. Paschalidis *Towards cultural hypermnesia. Cultural memory in the age of digital heritage w: Digital Heritage in the New Knowledge Environment: Shared spaces and open paths to cultural content*, red. M. Tsipopoulou; Hellenic Ministry of Culture, Ateny, s. 180.

¹¹ S. Baxendale *Memories aren't made of this: amnesia at the movies* "British Medical Journal" 2004, nr. 329, str. 1480-3. za <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC535990/> [12.09.2014];

por. G. Paschalidis *Towards cultural hypermnesia. Cultural memory in the age of digital heritage, op. cit.*

¹² Baxendale na przykładzie filmów z ostatnich dwóch dekad pokazuje jak bardzo rzadko spotykane w rzeczywistości bywają przyczyny filmowych amnezji, jak nieprawdopodobny jest ich przebieg (bardzo rzadko mamy w rzeczywistości do czynienia z amnezją całkowitą czy fugą) a już zupełnie fantastyczne są scenariusze 'wyzdrowienia' i powrotu pamięci związane najczęściej z powtórny uderzeniem w głowę lub napotkaniem przedmiotu przypominającego przeszłość. (prawdopodobieństwo odzyskania pamięci w amnezji spowodowanej urazem mechanicznym głowy w rzeczywistych przypadkach jest niezwykle niskie).

zjawiska digitalizacji te materialne ograniczenia i samo pojęcie fizycznej pojemności zostają praktycznie zniesione. Przekodować na bity można praktycznie dowolną ilość informacji, a wymiar czasu czy przestrzeni w tej kwestii odgrywa coraz mniejszą rolę. W dobie taniego i coraz prostszego w obsłudze cyfrowego sprzętu, oraz upowszechniania się urządzeń typu *smart-phone*, które łączą w sobie funkcje telefonu z aparatem fotograficznym, kamerą, dyktafonem, notatnikiem, pamiętnikiem, kalendarzem oraz osobistym archiwum podłączonym do „wirtualnych chmur” danych, globalnych sieci lokalizacyjnych i informacyjnych - funkcja „zapisz wszystko” (*save all*) stało się opcją domyślną i często (bez)myślną. Coraz większą popularność zyskują projekty takie jak MyLifeBits, czy Solaris Gate¹³, których ideą przewodnią jest hasło *life-logging* (nie mylić z *life-blogging*) – życie jednocześnie „zalogowane” i „rejestrowane”.¹⁴ Możliwości związane z trybem egzystencjalnego funkcjonowania *life-logging* opisane są między innymi w manifeście *Total Recall: How E-Memory Revolution Will Change Everything*¹⁵, we wstępie do którego Bill Gates roztacza wizję cyfrowej pamięci absolutnej będącej niemalże w zasięgu ręki zwykłego człowieka u progu XXI wieku:

¹³ Projekt MyLifeBits grupy Microsoft Research budowany jest na bazie danych cyfrowego zbioru fotografii, dokumentów, kontaktów z innymi, możliwych do adnotowania, zindeksowania i przeszukiwania próbując uchwycić w jak najbardziej zautomatyzowany sposób życiowe doświadczenia, aby mieć do nich szybki i łatwy dostęp. Inspiracją dla tego projektu był stworzony przez Vannevara Bush'a w 1945 inny hipotetyczny system – Memex, którego późniejszą, częściową realizacją stała się sieć World Wide Web. Projekt MyLifeBits składa się z dwóch części: eksperymentalnego cyfrowego archiwum, którego pomysłodawca Gordon Bell ma zarejestrować i zdigitalizować jak najwięcej informacji dotyczących swojego życia oraz specjalnego oprogramowania do sprawnego i tematycznego przeszukiwania takiego archiwum. Zapytany o to w jak widzi przyszłość tego projektu za pięć, dziesięć lat, odpowiada on: „Something beyond our current imagination, but that we treat as a wide range of use from repository for everything to a memory surrogate to something that becomes an assistant to be pro-active” por. I. Genuth *Saving Your Life on a Hard Drive*, podaje za: <http://thefutureofthings.com/3000-saving-your-life-on-a-hard-drive/opublikowano> [1.04.2015]

Istnieje również polski projekt globalnego systemu pamięci absolutnej o nazwie „Solaris Gate”, stworzony przez spółkę Infinity SA i jej prezesa Piotra Tymochowicza, który oprócz internetowego portalu i części „Arka” pozwalającej na zapisywanie wspomnień, zamieszczanie zdjęć, filmów, komentarzy, budowanie mapy świadomości, drzewa genologicznego miał również przechowywać materiał genetyczny swoich użytkowników - w postaci włosa z cebulką umieszczonego w bursztynie, a także skan głowy internauty wykonany w skali 1:1. Zob. B. Matuszewska *Solaris Gate - przełom czy porażka?*

za: <http://interaktywnie.com/biznes/newsy/projektowanie-interakcji/solaris-gate-przelom-czy-porazka-11105>, [1.04.2015], co miało być obietnicą cyfrowej nieśmiertelności zob: Jedliński, K., *Piotr Tymochowicz nie porzucił nieśmiertelności*, podaje za: <http://www.pb.pl/3227216,23315,piotr-tymochowicz-nie-porzucil-niesmiertelnosci> [10.04.2015]

¹⁴ Por. <http://research.microsoft.com/en-us/projects/mylifebits/>; <http://en.wikipedia.org/wiki/MyLifeBits> [10.04.2015]; Steven Cherry, *Total Recall. A Microsoft researcher is determined to record everything about his life. Everything*. za: <http://spectrum.ieee.org/telecom/security/total-recall>, [1.11.2005].

¹⁵ G. Bell, J. Gemmell *Total Recall: How E-Memory Revolution Will CHange Everything*, wyd. Dutton, Nowy Jork, 2009.

Jeśli tak postanowisz, będziesz mógł tworzyć cyfrowy dziennik lub e-pamięć po prostu żyjąc, na bieżąco.[...] będziesz miał dostęp do małych, niekłopotliwych kamer, mikrofonów i lokalizatorów oraz innych czujników, które można nosić w guzikach koszuli, wisiorkach, klipsach do krawatu, przypinkach w klapie, broszkach, paskach od zegarka, koralikach bransoletek, rondach kapeluszy, oprawkach okularów czy kolczykach. Bardziej radykalne sensory będzie można wszczepić wewnątrz twojego ciała, dokonując pomiarów twojego stanu zdrowia. Wraz z różnymi innymi sensorami wbudowanymi w gadzety i narzędzia, których używasz, i rozszanymi wokół ciebie, twoja osobista sieć czujników pozwoli ci rejestrować tak wiele, lub tak mało, jak będziesz chciał, z tego co przydarza się tobie i wokół ciebie. (...) Niewielu aspiruje, by zapisać się w historii razem z wielkimi, lecz tworząc cyfrowy zapis swojego życia, zyskujesz możliwość przekazania swoich idei, czynów i osobowości potomnym w sposób wcześniej nie do pomyślenia.¹⁶

Choć opis ten przypomina fikcje powieściowe Philipa K. Dicka lub Georga Orwella to coraz bardziej powszechne i zwyczajne stają się praktyki związane z mimowolnym wprowadzeniem kolejnych danych dotyczących rozmaitych parametrów naszego życia rejestrowanych na serwerach globalnej sieci. Od urządzeń do mierzenia naszych kroków, aplikacji geolokacyjnych i wyliczających spalane przez nas kalorie, określających i komunikujących jakość życia poprzez systemy łączące buty ze smartfonem, sprawozdających na bieżąco trasę wycieczki rowerowej i *joggingu*, łącznie z danymi o tętnie i temperaturze ciała użytkownika przekazywanymi przez Endomondo i BodyBugg, poprzez systemy GPS namierzające „cyfrowy ruch” – z dokładnością do kilkudziesięciu centymetrów, kamery w naszych samochodach rejestrujących setki godzin jazdy (na wszelki wypadek), telewizory obserwujące czy je oglądamy, wyszukiwarki zapisujące historie naszych podróży w internecie i profilujące najlepsze dla nas ścieżki, po miejsca w których przestajemy czytać e-booka raportowane natychmiast do aplikacji Social Reading. Na bieżąco masowo „uploudujemy” w sieci zdjęcia tego, co właśnie widzimy, opisy tego, o czym obecnie myślimy, dokumentacje tego, co nam się przed chwilą przytrafiło. Istnieją strony internetowe inwentaryzujące zawartość torebek, lodówek, dokumentujące widoki z okna, zawartości japońskich śniadaniówek, kompozytowe portrety zdjęć robionych codziennie przez kilkanaście lat. Nasz telefon staje się osobistym asystentem i nawigatorem w systemie codziennej, ucieleśnionej wiedzy, z którym rozmawiamy, którego prosimy o wykonanie za nas określonych czynności, podanie nam informacji, których sami nie musimy już szukać, pamiętać, a nawet znać.¹⁷ Na rozmaitych platformach tworzymy profile określające nasz gust

¹⁶ *Ibidem*, s. 4, 6, podaję za: M. Halawa *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” 2011 nr 4/70 s. 30, przyp. 7.

¹⁷ Przedstawiona wraz z iPhone 4 aplikacja Siri reklamowana jest hasłem „Twoje życzenia jest dla nas rozkazem” na stronie Apple z opisu dowiadujemy się, iż : „Siri rozumie co mówisz, wie co masz na myśli, a nawet odpowiada. (...) Mów do Siri tak jakbyś rozmawiał z człowiekiem (...) Zagra piosenki, które chcesz usłyszeć, będzie cię nawigować, obudzi cię, a nawet poda wynik wczorajszego meczu. Jedyne co musisz zrobić, to zapytać.” Zob. <https://www.apple.com/ios/siri/> Rynek ten w tej chwili jest intensywnie rozwijany, w Apple trwają prace nad kolejną aplikacją Viv, która ma być dostępna na wszystkich

muzyczny, filmowy, literacki, kulinarny – zapisujemy i tworzymy kompletne listy, całe bazy danych zawierających nasze ulubione utwory, teledyski, filmy, przepisy, a następnie sprawdzamy, co się mieści w naszym guście, czego chcielibyśmy jeszcze posłuchać, co obejrzeć, co może nam smakować – o gustach się nie dyskutuje - gusty się filtruje, a spersonalizowane parametry czynią osob(li)owości wartością statystycznie uchwytną. Pomimo, iż popularnością zaczęły cieszyć się również portale wspomagające pracę i zwiększanie możliwości pamięci indywidualnej (m.in. Brain Fitness Program, Luminosity.com, Happy-Neuron) to coraz mniej zapamiętujemy, mamy od tego urządzenia, mamy protezy pamięci - osobiste rozrastające się archiwa, których zadaniem było wspomagać naszą pamięć, a które zaczęły ją zastępować.

Być może zasadnicze znaczenia ma tu kwestia niematerialnej postaci naszych autobiograficznych archiwów i bibliotek oraz świadomość tego, że gdybyśmy utracili retencjonowane w nich wspomnienia i informację, to nie bylibyśmy już w stanie ich zrekonstruować, odtworzyć „z głowy”. A może bardziej liczy się fakt, że gromadzenie i konstruowanie wirtualnych zasobów danych jest podstawowym narzędziem konstituowania tożsamości we współczesnej kulturze – w myśl zasady: pokaż mi swój profil, a powiem ci kim jesteś. Nawet, gdy pozostawimy te kwestie nierozstrzygnięte, jedno jest pewne: rozrastające się w szybkim tempie osobiste i kolektywne cyfrowe zbiory sprawiają, że coraz częściej zastanawiamy się nad tym, co się tak naprawdę dzieje, kiedy pamięć się traci. W obrębie kultury popularnej próbujemy przynajmniej wyobraźniowo zapanować nad możliwą kondycją jutra, w której nie tylko nie pamiętamy kim jesteśmy, czy raczej kim do tej pory byliśmy, ale również testujemy potencjalną sytuację, kiedy nikt wokół nas nie udzieli nam niezbędnej pomocy, bo nikt nas nie zna i wraz z „cyfrowym wymazaniem danych” zapomina o nas świat.

Douwe Draaisma w *Machinie metafor. Historii pamięci* stawia tezę, iż ludzie od wieków próbując zrozumieć fenomen pamięci, potrafią go uchwycić jedynie dzięki semantycznie niestabilnej strukturze metafor zapożyczanych z pola techniki¹⁸. W perspektywie pokrewnej archeologii mediów badacz ten skrupulatnie śledzi i ponownie

urządzeniach, funkcjonować jako łączący i personalizujący wszystkie posiadane przez nas urządzenia interfejs – por. http://wyborcza.pl/1,75248,17347779,Z_Siri_pogadasz_po_polsku.html?peina=tak, [2.04.2015.] Już w tej chwili jednak powstają projekty aplikacji, które mają służyć jako nasi terapeuci i przyjaciele zarazem – najnowszy projekt Karen, będzie miał swoją premierę 16.04.2015, zob. http://www.nytimes.com/2015/04/05/arts/karen-an-app-that-knows-you-all-too-well.html?smid=fb-share&_r=0.

¹⁸ D. Draaisma. *Machina metafor. Historia pamięci.*, tłum. R. Pucek, Aletheia, Warszawa, 2009 s. 15-39.

dla nas odkrywa, w jaki sposób od wieków rozmaite media, nośniki i protezy pamięci dostarczały orientujących pojęć, za pomocą których myślimy i poprzez które wyobrażamy sobie działanie i konstrukcję pamięci. Holenderski historyk nauki pokazuje jak głęboko zakorzenione było i jest modelowanie teoretycznego dyskursu o pamięci w oparciu o procedury oraz techniki, które ludzkość wynalazła w celu zachowywania i powielania informacji. Służą one jako metafory epistemiczne, heurystyki i, modele teoretyczne, pozwalając nadać spójność hipotezom dotyczącym procesów pamięciowych, dostarczając nowych tematów badań¹⁹. Wysoce figuratywny język dotyczący pamięci próbując uchwycić jej istotę przenosi nas najczęściej w pole semantyczne mediów. Draaisma na przykładzie technologii wytwarzania hologramu i jej heurystycznego przywołania do wyjaśnienia funkcjonowania sieci neuronowej pokazuje, że pomimo zaawansowanego poziomu badań i tempa rozwoju *techné*, nasz sposób rozumienia pamięci wciąż pozostaje taki sam – metaforyczny. Już polisemia łacińskiego słowa *memoria* (pamięć oraz pamiętnik/memuar) podkreśla związek między ludzką pamięcią, a środkami technicznymi wynalezionymi w celu rejestrowania informacji i ich eksternalizacji. Od tabliczki woskowej, ludzkie zapamiętywanie i zapominanie opisuje się w kategoriach „pamięci protetycznej”. Protezy pamięci to w ujęciu Draaismy wszelkie przedmioty, urządzenia, techniki, które pozwalają nam zapisywać, przechowywać i ponownie odtwarzać informacje: „Przed nietrwałością, nieodłącznie związaną ze śmiertelnością pamięci [indywidualnej - przyp. T.S.) bronimy się, rozwijając pamięci sztuczne. Najstarszą protezą pamięci jest pismo...”²⁰.

Pamięć stanowiła jedno z centralnych zagadnień psychoanalitycznej teorii Zygmunta Freuda, który już na początku swojej kariery uważał, że jedyną psychologiczną teorią wartą uwagi będzie taka, która przedstawi wyjaśnienie mechanizmów funkcjonowania pamięci²¹. Pośród wielu rozmaitych zagadnień i paradoksów funkcjonowania ludzkiej pamięci, treści podświadomych, mechanizmów obronnych, zniekształceń i wyparcia wspomnień, zastanawiał się również nad relacją pamięci i jej

¹⁹ Najbardziej nośne w ostatnich dekadach w obrębie badań pamięci indywidualnej były metafory komputerowe – zob. np. B. J Baars *The Cognitive Revolution in Psychology*, Nowy Jork, 1986; A.M. Turning, *Maszyna licząca a inteligencja*, tłum. M. Szczubiałka, [w:] *Filozofia umysłu* red. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1995, s. 271-300, E. F Loftus. *Memory*, 1980 uważa model komputera za : „najlepszy i najbardziej finezyjny model plastycznej natury pamięci”, s. 71; również teorie pamięci publicznej i kulturowej sięgają dziś chętnie do poręcznych metafor związanych z funkcjonowaniem mediów elektronicznych i cyfrowych baz danych.

²⁰ D. Draaisma. *Machina metafor(...)*, *op. cit.*, s.9.

²¹ Por. R. Terdman., *Memory in Freud* [w:] *Memory.Histories.Theories.Debates.*, red. S. Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, Nowy Jork 2010.

protez tworząc jedną z bardziej nośnych w swoim czasie metafor pamięci opartą o mechanizm funkcjonowania dziecięcej zabawki: „magicznej tabliczki” (*wunderblock*). Twierdził, że dzięki coraz bardziej skomplikowanym urządzeniom, człowiek „udoskonala swoje narządy – motoryczne i sensoryczne”²², dlatego aparat fotograficzny i płytę gramofonową traktował Freud jako narzędzia służące „w gruncie rzeczy materializacji (...) zdolności wspomnienia, pamięci”²³. Technologiczne zdobycze człowieka, według ojca psychoanalizy, sprawiają iż czuje się on wszechmocny i wszechwładny. Wcześniej tego rodzaju moc i władze ludzie personifikowali w postaciach swych bogów, jednak „protetyczny bóg”, którym stał się nowoczesny człowiek, jest tylko połowicznie doskonały, bowiem jego pomocnicze narządy nie zrosły się z nim, są wobec niego zewnętrzne, a ich obsługa przysparza mu wiele wysiłku. Czy Freud, ikona współczesnej popkultury, używając intuicyjnego interfejsu współczesnych „cudownych tabliczek” zmieniłby zdanie? Czy, porównując perspektywę Freuda, którą determinowały jeszcze technologie społeczeństwa industrialnego, z tym co stało się już możliwe w dobie mediów elektronicznych, technologii intuicyjnego interfejsu oraz nanotechnologii, możemy mówić o znaczącej aproksymacji lub nawet o osiągnięciu statusu „protetycznego boga”?

Marshall McLuhan w książce z 1964 *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka* podobnie jak Freud uważa, że maszyny stały się przedłużeniami naszego ciała, a elektrotechnika przedłuża „nasz ośrodkowy układ nerwowy (...)”²⁴, przy czym jego zdaniem „gwałtownie docieramy do ostatniego etapu przedłużeń człowieka – technicznej symulacji świadomości”²⁵. Tezy determinizmu technologicznego, za którego współtwórcę uważany jest właśnie McLuhan, zakładają, iż technologia druku zmieniła nieodwracalnie zmysłowy charakter ludzkiego doświadczenia przekładając świat słuchowo-dotykowy na kategorie wizualne, a ponadto doprowadziła do rozpowszechnienia takiej percepcji rzeczywistości, której czasowo-przestrzenne doświadczenie daje się opisać w kategoriach jednolitości i związków przyczynowo-skutkowych, czego skutkiem jest ukształtowanie się a następnie dominacja sekwencyjnego, linearnego modelu myślenia opartego o umiejętności klasyfikowania i

²² Z. Freud., *O magicznej tabliczce*, [w:] *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 185.

²³ *Ibidem*, s. 186.

²⁴ M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka.*, przeł. Natalia Szczucka, WNT, Warszawa, 2004, s. 33.

²⁵ *Ibidem*.

kategoryzowania informacji. Pomimo późniejszej krytyki tej teorii, która implicytnie w swojej konstrukcji sama jest przykładem linearnego i deterministycznego myślenia podług ciągu przyczyn i skutków, była to jedna z wcześniejszych²⁶ i antropologicznie odważniejszych prób przyjrzenia się technologiom i mediom w perspektywie historycznej, pozwalającej rozpatrywać je pod względem wpływu na sposoby bycia-w-świecie i codziennego doświadczenia, która stworzyła właściwe podstawy studiów medioznawczych. Do dziś możemy odnaleźć jej ślady w wielu analizach nowoczesnej kultury masowej²⁷.

Zdaniem Bernarda Stieglera, autora trzypięciotomowego dzieła *Le technique et le temps* (1994-2001), nie można oddzielić ludzkiej historii i ewolucji od towarzyszącego im rozwoju zewnętrznych protetycznych technik, które eksterioryzują ludzkie dyspozycje stając się czymś, co Stiegler nazywa „pamięcią trzeciorzędową” lub mnemotechniką²⁸. Uznaje on ewolucję genetyczną i rozwój wszelkiego życia biologicznego jedynie jako część większej całości – ewolucji technicznej, w perspektywie której nie można oddzielić żyjących istnień od ich zewnętrznych, protetycznych, technicznych podstaw. Przy czym jego zdaniem wynalazek kina wyznacza istotny zwrot w historii przedłużeń pamięci, które po prymitywnym stadium pisma przekształcają się w audiowizualne, analogowe a następnie cyfrowe, nagrania indukując „efekt rzeczywistości” w ruchomym obrazie²⁹. To również moment, w którym zdaniem francuskiego filozofa rozpoczyna się proces globalnej industrializacji pamięci, podczas którego jednostka i jej wspomnienia stają się elementem procesów produkcji. W procesie uprzemysłowienia pamięci doby społeczeństwa masowego zupełnie inny potencjał odnajduje autorka koncepcji „pamięci protetycznej” Alison Landsberg. W książce *Prosthetic Memory. The Transformation of*

²⁶ Pewien rys determinizmu technologicznego i teorię przemiany ludzkiego *sensorium* pod wpływem „mediów reprodukcji” można także odnaleźć w tekstach Waltera Benjamina z II poł. lat 30.

²⁷ Obecnie coraz bardziej dominuje podejście zwane „miękkim determinizmem technologicznym” zgodnie z którym media nie tyle warunkują, co wzmacniają pewien model percepcyjny, por. P. Levinson *Miękkie ostrze: Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Muza SA, Warszawa 2006.

²⁸ Zob. B. Roberts, *Cinema as mnemotechnics: Bernard Stiegler and the industrialization of memory*. *Angelaki*, 11(1), 2006, pp.55–63. Stiegler, jak widać, rozumie tu termin „technika” bardzo szeroko jako „zorganizowaną materię nieorganiczną” i proces jej rozwoju opisuje jako „epifilogenezę” (aby odróżnić ją od zwykłej rozwoju gatunkowego czyli filogenezy i powiązać z wizją równoczesnej zmiany ewolucyjnej i różnicowania się tzw. epigenezą). Sposób myślenia Stieglera zbliża się do tez postawionych w ramach memetyki, w epistemologicznej ramie których pojawienie się człowieka i ewolucji genetycznej jest tylko częścią technicznej ewolucji, ewolucji „zorganizowanych nieorganicznych bytów” u Stieglera (a „memów” u Dawkinsa], które charakteryzują się tym, że nie można oddzielić żyjących istnień od ich zewnętrznych protetycznych technicznych podstaw.

²⁹ B. Roberts, *ibidem*, s. 59-60; S. Radstone *Cinema and Memory*, w: *Memory. Histories, Theories, Debates.*, red. Susanah Radstone, Bill Schwarz, Fordham University Press, Nowy Jork 2010, s. 334-335.

American Remembrance in the Age of Mass Culture (2004)³⁰ zwraca ona uwagę na egalitarny, emancypacyjny potencjał kultury masowej przydatny w budowaniu takiej formy pamięci, która przewycięża procesy nowoczesnej atomizacji i dyskryminacji społecznej, umożliwiając integrowanie wspólnoty w oparciu o doświadczenia zapośredniczane przez jej produkty. Koncepcja pamięci protetycznej opisuje funkcjonowanie pamięci i proces nabywania protetycznych wspomnień w ramach praktyk konsumpcji wytworów przemysłu kulturowego, w kontakcie z zapośredniczoną reprezentacją przeszłości. Zdaniem amerykańskiej badaczki przy użyciu obu, technologii i empatii, mamy możliwość przekroczenia jednostkowych granic doświadczenia, a technologie wykorzystywane w ramach kultury masowej pozwalają jednostce umieścić się w historii zbiorowości, tworząc splot historii własnej i historii Innego.

³⁰ A. Landsberg, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press: Nowy Jork, 2004.

ROZDZIAŁ 1 : Pamięć i media – protezy pamięci

Pamięć nie jest instrumentem badania przeszłości,

a bardziej jest medium.

Walter Benjamin

Kwestia pamięci, to nie tyle kwestia przeszłości, ile jej reprezentacji, naszego terażniejszego stosunku do niej, zmieniających się z czasem perspektyw. Jej istotą, podobnie jak istotą tego co rozumiemy przez medium (od łac. *medius*), jest bycie pomiędzy, pośredniczenie, umożliwienie zobaczenia³¹, czy też uobecnienia – innymi słowy mediacja rozumiana jako zapośredniczenie treści, formy, czy też samej materii przedmiotu. Ludzka pamięć jest zawodna, podatna na zniekształcenia oraz utratę i degradację, zarówno na neurologicznym jak i społecznym poziomie. Media postrzegane są jako suplementy, protezy ludzkiej pamięci, zwiększając, a niekiedy zastępując, ludzkie zdolności do pamiętania w obliczu ich organicznych ograniczeń³². Już Platon zastanawiając się nad pismem jako medium pamięci dostrzegał jego ambiwalentny status z jednej strony jako formy utrwalającej, wspomagającej zapamiętywanie, ale jednocześnie będącej pamięcią martwą, mechaniczną, niemą, ograniczoną swoją nieorganiczną formą. Oddelegowanie na pismo funkcji pamiętania, jak pisał, „sprowadzi na umysły tych, którzy się go nauczą, zapomnienie”³³. Medium pisma w niedługim czasie stało się metaforą funkcjonowania pamięci jako takiej, modelem pamięci żywej, poprzez praktykę zapisu bardzo silnie związało ją z retoryką „odcisku” i „pieczęci”. W tej perspektywie ślad pamięciowy potrzebował podłoża, którym stawały się kolejne media wpisując pamięć w horyzont technologicznych i kulturowych przedłużeń, czy też protez umysłu. Zmieniające się formy i tworzywa reprezentacji przeszłości, a także różne

³¹ Etymologia słowa ‘medium’ sięga greckiego pojęcia *metax*, które pojawia się w teorii percepcji Arystotelesa, oznaczając składnik pośredniczący pomiędzy okiem a ośrodkiem, dzięki któremu oko może odbierać obrazy rzeczy por. hasło „Medium”, autorstwa T. Majewskiego [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci.*, red. R.Traba, M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 216 – 220.

³² Przyjmuje tu szeroką definicję medium jako przekaźnika ugruntowując je jednak w technologii : „Przez medium rozumiemy zatem całość aparatury technicznej (z limitującym jej możliwości zapleczem technologicznym) służącej przekazywaniu w czasoprzestrzeni produktów własnych lub przejętych z innych mediów, wraz ze wszelkimi konsekwencjami natury zmysłowo-fizycznej i społeczno kulturowej, jakie wywierają one w uniwersum kultury.” Za: A. Gwóźdź, *Obrazy i Rzeczy. Film między mediami.*, Universitas, Kraków 2003, s.27.

³³ Platon, *Fajdros* za : A. F. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. Witold Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 51.

sposoby kodowania i dekodowania znaczeń w nich tkwiących, do dziś, jak wskazuje wielu badaczy, kształtują co i jak pamiętamy, w dużym stopniu determinując i kodyfikując sposoby odczytywania i (re)prezentowania przeszłości.

W odróżnieniu od wcześniejszych stuleci, kiedy zarówno środki do utrwalania, archiwizowania i przechowywania zapisów dotyczących przeszłości, jak i kanały ich przekazywania były dostępne jedynie elitom społeczeństwa i znajdowały się pod kontrolą instytucji władzy, wiek XX i pojawienie się nowych, łatwych w użyciu, dostępnych i tanich nośników pamięci oraz urządzeń rejestracyjnych zmienił tę sytuację diametralnie. Już pierwsze media masowe, jak powieść i gazeta, a następnie fotografia, kino, radio i wreszcie telewizja przeobraziły gruntownie pamięć kolektywną. Poprzez proliferację i dywersyfikację obrazów przeszłości ukształtowały nowoczesną sferę publiczną. Wciąż jednak rejestrowanie, produkowanie i rozpowszechnianie tych zapisów, czy to w postaci książki, prasy, nagrania czy filmu było domeną wąskiej grupy społecznej nadawców w porównaniu do mas odbiorców i wiązało się zarówno z ograniczeniem zasięgu przestrzennego jak i ideologiczną hegemonią układu wiedzy/władzy w modelu transmisyjnym. Dopiero pojawienie się prostych w obsłudze aparatów fotograficznych, kamer 16 mm, wideo, a następnie mediów cyfrowych, umożliwiło niemal każdemu tani sposób przechowywania i zapisywania danych, prosty również w sposobach przeszukiwania i odzyskiwania – a wraz z pojawieniem się cyfrowych mobilnych sieci zapewniło także bezprecedensowy globalny do nich dostęp oraz możliwość partycypacji w tworzeniu pamięci publicznej. W ten sposób nakreślona paralela pomiędzy rozwojem mediów i transformacjami pamięci ukazuje, od pojawienia się medium druku po współczesną blogosferę, postępującą, jak określił to Pierre Nora, „demokratyzację historii”³⁴ i emancypacyjny oraz kontrehegemoniczny potencjał pamięciowych praktyk popularnych. Za współczesny *memory boom* zdaniem wielu badaczy³⁵ odpowiedzialne są nie tyle wydarzenia historyczne, czy konkretne siły polityczne, a raczej rozwój mediów

³⁴ P. Nora *The Reasons for the Current Upsurge in Memory, Transit – Europäische Revue* 22. 2002 za: http://www.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=285&Itemid=463 [1.02.2015]

“The second reason for this outbreak of memory is of a social nature and is linked to what might be called, by analogy with “acceleration”, the “democratization” of history. This takes the form of a marked emancipatory trend among peoples, ethnic groups and even certain classes of individual in the world today; in short, the emergence, over a very short period of time, of all those forms of memory bound up with minority groups for whom rehabilitating their past is part and parcel of reaffirming their identity.”

³⁵ Zob. A. Landsberg (2004), Hoskins (2001, 2004), van Dijck (2007) czy wspomniani już wcześniej Huyssen (1995, 2003) i Appadurai (1996).

masowych, związanych z nimi instytucji, technologii, formatów informacyjnych, protokołów kulturowych³⁶.

Medializacją, czy też mediatyzacją pamięci w szerokim rozumieniu określa się zjawisko związane nie tylko z nowoczesnymi metodami komunikowania masowego, ale z wpływem wszelkich nośników pamięci na obrazy i reprezentacje przeszłości zapośredniczane poprzez język, pismo, literaturę, fotografię, pomniki, film, ale także rytuały, pieśni, cmentarze, przestrzeń miejską, instytucje muzeum, uroczystości rocznicowe, święta religijne i narodowe czy reprezentacje tworzone w obrębie sztuki. W tej perspektywie media nie są jedynie przekąźnikami pamięci, ale same stają się treścią przekazu tworząc ramy dyskursywne dla reprezentacji i wyobrażeń dotyczących przeszłości. Media stały się źródłem modeli pamięci, zarówno tych funkcjonujących w języku potocznym jak i naukowym, stąd rozpowszechniony jest pogląd o zależności i wzajemnym determinowaniu się mediów dominujących w danej epoce a kształtowaniem się i powstawaniem nowych form pamięci (McLuhan, 2001 [1962], Le Goff, 2007 [1988], Draaisma, 2009 [2003], Assman, 2013 [2004]³⁷. W tym rozumieniu media, podobnie jak pamięć, są tym, co pośredniczy pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, jednostką a wspólnotą, subiektywnym a intersubiektywnym, przy czym media, rezonując w stronę tego drugiego bieguna, mają przekraczać, rozszerzać i rozpowszechniać pamięć poprzez materialną podstawę, bądź kommemoratywną i komunikacyjną praktykę, pozostawiać ślad, pośredniczyć pomiędzy jednostkami, wspólnotami i wspomnieniami. W XIX-wiecznym krajobrazie medialnym materialne konotacje medium jako podłoża dla pamięci zaczęły tracić na znaczeniu, pojęcie „medium” zawężone zostało do środka przekazywania treści, i zaczęło być związane zarówno z pojęciem mas jak i technologii. To proces masowej produkcji i konsumpcji wspomnień jako towarów, które angażując afektywnie pozwalają jednocześnie zachować poznawczy dystans, zdaniem Alison Landsberg, stanowi o tym, iż są one „protetyczne”. Stają się wspomnieniami „nie z pierwszej ręki”, przybierają zapośredniczoną, zmediatyzowaną formę, która w doświadczeniu odbioru zastępuje jednostkową przeszłość *per se*, stanowi jej protezę.

³⁶ Odpowiednio według wymienionych w poprzednim przypisie badaczy: kino; telewizja i 24-godzinne serwisy informacyjne ;fotografia ; oraz globalne sieci medialne oparte o cyfrowe metody zapisu wg dwóch ostatnich. Por. J. Garde-Hansen *Using Media to Make Memories: Institutions, Forms and Practices*, w: *Media and Memory*, tejsze, Ediburrg University Press, s. 50-70., cała pierwsza część książki poświęcona jest relacji medioznawstwa i studiów pamięciowych oraz wzajemnych powiązań i przemian pamięci publicznej i popularnej wraz z rozwojem technologii i mediów masowych.

³⁷ McLuhan przedstawia pogląd na historię kultury całkowicie zdeterminowaną rozwojem technologicznym w modelu heglowskim, gdzie kolejne media traktowane są niczym epistemiczne zerwania i progi – por.T. Majewski hasło : *Medium w: Modi Memorandi; op.cit.*, s.216 – 217.

Media masowe, a pośród nich zdaniem amerykańskiej badaczki przede wszystkim pojawienie się kina, uruchamia cyrkulację obrazów i narracji dotyczących przeszłości na niespotykaną dotąd skalę pozwalając na ukształtowanie nowej formy pamięci istniejącej pomiędzy właściwą sferą publiczną i sferą prywatną. Ta nowa forma pamięci powstająca w obrębie kultury popularnej ma dla Landsberg jednoznacznie demokratyzacyjny i emancypacyjny charakter. Jednak część krytyków, którzy podobnie jak amerykańska badaczka, dostrzegają wzrastające afektywne zaangażowanie w przeszłość i praktyki pamięciowe w obrębie współczesnej kultury związanej z technologiami mediów masowych, zwraca również uwagę na ich homogenizujący wpływ oraz konsumpcyjny i korporacyjny charakter. Określenie „mediatyzacja pamięci” w znaczeniu węższym i bardziej potocznym oznacza rosnący wpływ zapośredniczonych przez mass media form pamięci i używana jest zazwyczaj aby podkreślić proces rosnącej zależności reprezentacji przeszłości od danych przesyłanych i zapisywanych na cyfrowych nośnikach oraz hiperbolicznego przyrostu owych zapisów (co wiąże zazwyczaj z technofobicznymi diagnozami na temat „amnezyjnych” konsekwencji tego procesu). To powtórzenie w nowoczesnym kontekście platońskiej diagnozy, w której media zamiast poszerzać i wspomagać ludzką pamięć, zarówno w wymiarze jednostkowym jak kolektywnym, po prostu ją zastępują, zmieniając pamiętanie w korzystanie z zewnętrznych archiwów i banków wiedzy, określanym mianem protez pamięci. Z tego punktu widzenia podnoszone są obawy dotyczące niebezpieczeństwa manipulacji zarówno zapisami archiwów jak i ich funkcjonowaniem w sferze publicznej przesyconej i przeładowanej informacjami, co zdaniem wielu badaczy wiąże się z całą paletą dyżurnych „strachów” : z rozproszonym, „dystrakcyjnym” odbiorem, brakiem zaangażowania i krytycznego przetwarzania informacji, atrofią historycznej świadomości, symptomami kulturowego przymusu powtarzania traumy, dialektyką hipermnezji i amnezji.

W obliczu cyfrowego przeformatowania medialnego krajobrazu intensywnym zmianom podlegają również kulturowe praktyki. W tych warunkach powinniśmy na nowo przemyśleć co rozumiemy przez „pamięć” oraz „przeszłość”, jak przekonują autorzy teorii remediacji Bolter i Grusin³⁸ definiując na nowo związek między starymi i nowymi mediami. Teoria ta pozwala nam myśleć o kolejnych pojawiających się mediach nie w kategoriach gwałtownego zerwania, ale jako procesie reformowania,

³⁸ Por. J.D Bolter (1991) *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku.*, przeł. Aleksandra Małecka i Michał Tabaczyński, korporacja ha!art, Bydgoszcz 2014; J.D Bolter., R. Grusin., *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, London 2000.

reformatowania, recyklingu oraz stałego „powracania do” i pamiętania „starych mediów”. Jak przewrotnie stwierdzają obaj autorzy nowe media cyfrowe nie są „agentami przybyłymi z zewnątrz”, aby zniszczyć naszą niczego niepodważającą kulturę. Wyrosły one z kontekstu tej właśnie kultury, przemodelowując wcześniejsze media, które osadzone były na gruncie tej samej kultury. O ile racją bytu każdego medium jest rejestracja i zapis, czyli funkcje synonimiczne wobec pamięci, zapis i zachowanie przekazów wcześniejszego medium wydaje się implicytnie wpisane w ich ideę. Skąd w takim razie biorą się diagnozy mówiące o narodzinach amnezji z ducha „wysokich technologii” (*high-tech*)? Dlaczego lęk dotyczący utraty pamięci stał się tak powszechny? Czy zapamiętać nie znaczy obecnie „zapisać”, „zachować”, „otagować”, a przypomnieć to „ustawić parametry wyszukiwania” i filtrować jego wyniki? Czy posiadanie wiedzy nie sprowadza się do znajomości procedur wyszukiwania informacji? Czy utopia pamięci absolutnej i logika CAPTURE ALL poprzez skupienie na rejestracji teraźniejszości nie przesłania swojej własnej ulotności i nietrwałości³⁹? Czy nowe nośniki pamięci są trwałe⁴⁰? Gdzie jest nasza pamięć i czym są współczesne archiwa? Kto posiada dostęp do cyfrowych archiwów, kto dysponuje naszą pamięcią?

Praca ta nie będzie odpowiedzią na wszystkie postawione powyżej pytania; jest ona raczej próbą rozpatrzenia ich „kulturowo-ekspresywnego statusu”, licznych manifestacji ich eksplicytniej, jawnej obecności w dyskursach kultury popularnej oraz potocznych, lecz urefleksyjnych praktykach nowomediów. Założeniem od którego wychodzę w wymiarze metodologicznym jest zarówno interdyscyplinarność, jak i interdyskursywność – co w tym przypadku oznacza: równorzędność dyskursów naukowych i rozrywkowych w dziele teoretycznego mapowania, podejmowania

³⁹ W filmie dokumentalnym *Digital Amnesia* reż. Bregtje van der Haak, 2014 podjęty zostaje temat kondycji archiwum w świecie cyfrowych technologii, realizatorzy podążają tropem utraty danych w procesie remediacji. Poszukują nośników, które jeszcze dekadę temu były w powszechnym użytku i stanowiły podstawowe matrycę zapisu danych a obecnie antykami stają się urządzenia za pomocą, których można odtworzyć ich zawartość. Bohaterami filmu są archiwiści funkcjonujący poza oficjalnym obiegiem instytucjonalnym na czele z pomysłodawcami i założycielami przedsięwzięcia Internet Archive, które jako pierwsze postanowiło archiwizować historię internetu, pierwszego medium nie pozostawiającego po sobie żadnych materialnych śladów. Film jest dostępny online <http://topdocumentaryfilms.com/digital-amnesia/> [12.12.2014].

⁴⁰ Ciekawy projekt przedstawiła w ramach inicjatywy FameLab w 2012 roku doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego Monika Koperska, wykazując, że w czasach cyfrowych serwerów i chmur danych to papier jest wciąż najtrwalszym nośnikiem informacji, ponieważ ma najbardziej stabilną strukturę termodynamiczną i może przetrwać co najmniej 300-400 lat. Z obecnych obserwacji wynika, iż inne nośniki, cyfrowe czy magnetyczne, zachowują informacje tylko przez 50-100 lat, a potem niszczą się. Papier ma również tę zaletę, że jako jedyny może być odczytany za pomocą trzech zmysłów: oka, mózgu i dłoni, a do odczytu informacji na nim zapisanych nie jest potrzebna energia elektryczna. Por. kilkuminutowe wystąpienie w ramach prezentacji pomysłu na sesji FameLab za: <https://www.youtube.com/watch?v=662eR16zF9k> [13.01. 2015]

problemu (nie)pamięci; uznanie za oczywistość przenikania akademickich dyskursów instytucjonalnych i refleksji krytycznej do popularnych reprezentacji medialnych, ale i zwrotnego ich przechwytywania przez „wysoką teorię”, wzajemnego modelowania/imitowania. Stąd bliskie jest mi myślenie Henry Jenkinsa o konwergencji zachodzącej w kulturze mediów, która odbywa się również w umysłach pojedynczych konsumentów poprzez ich społeczne interakcje : "Witajcie w kulturze konwergencji, gdzie krzyżują się stare i nowe media, gdzie zderzają się produkcje korporacyjne i fanowskie, gdzie władza producenta mediów wchodzi w nieprzewidziane interakcje z władzą ich konsumenta. Kultura konwergencji to przyszłość – ale już teraz ta przyszłość nabiera kształtów. Konsumenci będą w niej silniejsi, ale tylko wtedy, gdy tę siłę zauważą i wykorzystają – zarówno jako konsumenci i obywatele, jak i jako pełnoprawni uczestnicy naszej kultury"⁴¹. Konwergentny sposób partycypacji pojawił się, zdaniem Jenkinsa, najpierw w obrębie kultury popularnej i rozrywkowej, dopiero później ten sposób funkcjonowania przeniósł się na sposoby nauki, pracy, uczestnictwa w procesie politycznym i sposobów komunikowania⁴². W przypadku mediów cyfrowych konwergencja, która miała obejmować pamięć indywidualną i kolektywną rozwinęła się najpierw i zasilana była blogami, filmami hollywoodzkimi i grami wideo⁴³. Zdaniem Hoskinsa powstała „nowa pamięć” współtworzona przez media masowe⁴⁴ a fenomen związany ze zmianą krajobrazu medialnego określa właśnie mianem mediatyzacji pamięci. W związku z tym istnieje nie tylko pilna potrzeba paradygmatycznego zwrotu w sposobie myślenia o mediach, ale również w sposobie postrzegania i rozumienia zjawiska pamięci – reorientacji teorii pamięci ufundowanej w procesach pamiętania i zapominania generowanych przez media cyfrowe.

Potrzebę metodologicznej zmiany deklaruje większość badaczy zajmujących się kinem, dla którego nowym horyzontem odniesienia staje się multimedialny kontekst kulturowy usieciowionych form i sprzężonych dyspozytywów mediów cyfrowych. Ufundowany transmedialnie dyskurs (post)teoretyczno-filmowy toczy się współcześnie wokół takich pojęć jak: intermedialność, konwergencja mediów, uczestnictwo, performatyzacja zachowań odbiorców, paratekstualność a znawca ruchomych obrazów

⁴¹ Henry Jenkins, *op.cit.*, s. 250.

⁴² *Ibidem*, s. 22-23.

⁴³ A. Hoskins, "Anachronism of Media, Anachronism of Memory: From Collective Memory to a New Memory Ecology" [w:] *On media memory. Collective memory in a new media age*. red. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg, Palgrave Macmillan Memory Studies, Londyn 2011. , s.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 28.

staje się w tej sytuacji „kulturoznawcą medialnej technokultury, otwartym na wyzwania transdyscyplinarności”⁴⁵. Marcin Adamczak w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci* (2010) w duchu inspiracji teorią konwergencji Jenkinsa wysuwa argumenty, które wbrew potocznej opinii o śmierci X muzy dowodzą raczej rosnącego znaczeniu kina we współczesnym krajobrazie medialnym, jego istotnej pozycji we współczesnej kulturze stanowiącej swoistą symbiozę technik, formatów, gatunków kina oraz nowych audiowizualnych i interaktywnych mediów⁴⁶. Co więcej badacz ten stwierdza, że najistotniejszą rolę odgrywają nie tyle charakterystyki tekstualne samych dzieł filmowych, ale wymiar ekonomiczny globalnego przemysłu audiowizualnego: „...film pozostaje wciąż politycznie użytecznym narzędziem służącym kreowaniu poczucia tożsamości zbiorowej (zarówno na poziomie narodowym, jak i ponadnarodowym). (...) kino wciąż ma potencjalnie ogromny wpływ na kreowanie zbiorowych mitologii, narracji opowiadających o przeszłości (a te są często kluczowe dla bieżącej polityki) oraz swoistych ‘mentalnych krajobrazów’ kształtujących postrzeganie świata.”⁴⁷. W swojej książce poznański filmoznawca przywołuje również diagnozy badacza kina hollywoodzkiego Marka Shiela, który uznaje przemiany współczesnego kina, nie tyle za pochodne procesów globalizacyjnych, ile za czynnik je współkonstruuujący. Brytyjski filmoznawca pisze: „z wielu powodów kino jest doskonałym środkiem umożliwiającym rozumienie globalizacji (...) Kino, szczególnie hollywoodzkie (...) może być także postrzegane jako zasadnicze dla procesu nazywanego globalizacją. W dzisiejszej rzeczywistości filmy, czy też ściślej rzecz biorąc hollywoodzki przemysł filmowy, nie tyle stanowią odbicie procesów globalizacji, ile współkształtują je. Filmy są globalizacją, nie zaś jej następstwami”⁴⁸.

Zarówno dyspozytyw kinowy jako paradygmatyczny dla nowoczesności, formacji kultury popularnej jak i koncepcji pamięci protetycznej w nowej odsłonie multipleksu, jak i heterogeniczny status samego filmu w nowo medialnym, usieciowionym, globalnym świecie ma wciąż znaczący wpływ na kształt i treść pamięci oraz wyobraźni zbiorowej

⁴⁵ Por. A. Gwóźdź W przedmowie do tomu *Kino po kinie*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

⁴⁶ M. Adamczak; *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci.*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 9.

⁴⁸ M. Shiel, “Cinema an the City in Hisotry and Theory” [w:] *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context.*, red. M.Shiel, T.Fitzmaurice, Wiley – Blackwell, Londyn 2001, s.10-11.

jak i fenomenu określanego mianem „pamięci globalnej”⁴⁹. O szersze i bardziej proaktywne wykorzystanie tego potencjału kultury popularnej w kontrze do technofobicznych diagnoz i prognoz wystosowywanych często w protekcyjnym tonie kultury wysokiej, współcześnie apeluje między innymi Alison Landsberg, która poprzez koncepcje pamięci protetycznej i konkretnych historycznych *case studies* zaczerpniętych z pola dwudziestowiecznej kultury masowej próbuje przekonać również środowiska akademickie do bardziej aktywnego uczestnictwa i wykorzystywania dyskursów kultury popularnej, a przynajmniej potraktowania ich jako nowych dziedzin eksploracji i badań.

⁴⁹ „Pamięć globalna” – to kategoria stosowana do opisu ponowoczesnych form wyobraźni zwróconej ku przeszłości, cechujących się wysokim stopniem zapośredniczenia medialnego, której podmiotem i przedmiotem jest „ludzkość” przeciwstawiona partykularnym wspólnotom pamięci (narodowym, etnicznym, klasowym itp.) Postulaty nowego imperatywu moralnego po Holocauście oraz projektu etyki uniwersalnej Adorna spełniły się, zdaniem Daniela Levy’ego i Natana Sznajdera (2001), dzięki rozwojowi mediów masowych, za pośrednictwem których pamięć została ubrana w obrazy i zdeterytorializowana. Wskazują oni na znaczenie Holokaustu jako mitu założycielskiego nowej, postnarodowej wspólnoty „świata zachodniego”, w szczególności zaś jednoczącej się Europy. Aleida Assmann (2010) wymienia następujące cechy pamięci globalnej: posługiwanie się obrazami, dekontestualizacja konkretnych wydarzeń i symboliczne rozszerzenie ich znaczenia na całą ludzkość oraz emocjonalna identyfikacja z ofiarami oparta na zasadach analogii i modelu. Zdaniem większości badaczy to właśnie rozwój telewizji i nowych mediów elektronicznych poprzez możliwość natychmiastowego zaistnienia komunikatów bez względu na miejsce stworzyło globalną publiczność, choć jak zauważa Hoskins (2001) stanowi ona raczej wytwór form mediacji niż samych pamiętanych treści, podają za: M. Napiórkowski, *Pamięć globalna*, [w:] *Modi Memorandi*, *op. cit.*, s.326 – 328.

1.1. Temporalność kina i jego teorii

„Po” nie oznacza wcale, że powstaje jako suma czy zwieńczenie tego, co „przed”, co przeszłe, co minęło (...) Inaczej mówiąc, zawsze jest jakieś „po kinie” i „po filmie”, tyle że dziś jest ono bardziej wyraziste, agresywne, nawet ewidentne, skoro zmianie ulega cały paradygmat technokulturowy. I zawsze było i jest jakieś „przed”, bo kino nie funkcjonowało (tym bardziej nie funkcjonuje współcześnie) jako jedyne centrum, jednoznacznie i ostatecznie osadzone w diachronii – zawsze istniały i nadal istnieją rozmaite jego formacje, którym z reguły dość interesownie przypisuje się walor „środka”.

Andrzej Gwóźdź

Słowa Andrzeja Gwoźdźcia otwierające tom *Kino po kinie* wpisują się w diagnozę, że zarówno konwergencja mediów nie jest wynalazkiem epoki mediów elektronicznych, jak i historia kina pozbawiona jest „sama w sobie” jednej, wyraźniej logiki rozwoju, „chyba żeby przez tę logikę rozumieć kumulację ‘maszyn widzialnego’ stanowiącą zaplecze instrumentalne dziewiętnastowiecznego ‘szaleństwa widzialności.’”⁵⁰ Bez wątpienia „szaleństwo widzialności” i powstawanie mediów masowych na przełomie XIX i XX wieku pozostawało w ścisłym związku z modernizacją, urbanizacją, formowaniem się społeczeństwa masowego, uprzemysłowieniem i gwałtownymi przeobrażeniami sposobów doświadczania czasu, przestrzeni i komunikacji – stąd charakter tych mediów ma symboliczny charakter dla nowoczesności. To jednak dyspozytyw kina (aparatus projekcyjny, biały ekran z przodu w ciemnej sali, taśma celuloidowa, postery filmowe, reżim kolektywnego odbioru, instytucja rynkowa, wzorce gatunkowo-narracyjne i „star system” jako przejawy utowarowienia) stał się medium społeczeństwa masowego *par excellence* jednocześnie jako społeczno-kulturowy dyspozytyw i technologia będąca w stanie zoobrazować oraz ucieleścić nową czasowość, nadać trwanie przeszłości, dzięki czemu stało się na wiele dekad „centralnym” medium pamięci w nowoczesności.

Przyszedł czas, by na nowo i zarazem retrospektywnie przemyśleć miejsce dawnej instytucji kina w nowomediálním krajobrazie. Próbę taką podjęła między innymi Miriam Bratu Hansen w wydanej pośmiertnie książce *Cinema and Experience. Siegfried*

⁵⁰ A. Gwóźdź, *Kino po kinie-film po kinie*, w: *Kino po kinie*, red. Tenże, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2010, s. 16; por. J.L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum Artur Piskorz, A Gwóźdź, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 449.

Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno (2012)⁵¹, w której reinterpretuje teksty klasyków szkoły frankfurckiej z lat 20. i 30. XX wieku w nowomediálním pejzażu. Książka ta rozpoczyna się od pytania, które za Adornem stawiał wiele lat później również Frederic Jameson: jak wskrzesić zainteresowanie i zaangażować teraźniejszość w przeżywanie tego, co należy do historii⁵²? Czy możliwe jest efektywne doświadczanie przeszłości? Hansen, w przeciwieństwie do pesymistycznie usposobionego Jamesona, kładzie nacisk na potencjał, jaki niosły ze sobą kolejne masowe media, skupia uwagę na ich progresywnym i emancypacyjnym wymiarze oraz tym, w jaki sposób nadal można wyzyskać to unikalne doświadczenie dla „uhistorycznienia” myślenia w polu teorii:

(...)w momencie kiedy filmoznawstwo staje się wreszcie uznaną dyscypliną pośród nauk humanistycznych, sam obiekt studiów tej dyscypliny zdaje się rozpuszczać w szerszym nurcie (...) audiowizualnej, elektronicznej, cyfrowej i internetowej kulturze ruchomego obrazu. (...) ekspansywne rozprzestrzenienie się filmu poczynając od cyfrowych nośników (...) na rozmaitych platformach, oraz małych i coraz mniejszych ekranach stawia wyzwania naszym założeniom dotyczącym tego, czym kino w istocie jest i w jakim stopniu zamykamy się bądź otwieramy na granicę jego dyspozytywu (*dispositif*).⁵³ To wyzwanie doprowadziło również do ponownego przemyślenia kluczowych koncepcji (...) i ich znaczenia dla tego, co rozumiemy przez realizm. Tego rodzaju przewartościowanie postrzegam nie jako zagrożenie, ale jako produktywny ruch w stronę otwarcia pozornie zamkniętych rozdziałów teorii filmu, tak samo, jak uważam, że kino cyfrowe, zwłaszcza w swojej niezależnej odsłonie, odmieni [retrospektywnie] kształt historii filmu.⁵⁴

Wynalazek kina dostarczył niegdyś jedną z najbardziej nośnych metafor pamięci na początku XX wieku; film stał się rezerwuarem minionych obrazów, pozwalał im się poruszać, pozwalał zachować sceny, zdarzenia, historie, powierzchwne wygłady, momenty, gesty. Media fotografii i kina poprzez światłoczułą taśmę i proces mechanicznej rejestracji, niezapośredniczonej – jak wierzono - przez formy symboliczne oraz ludzką percepcję, realizowały te funkcje, które kojarzono z umożliwieniem widzenia. Pomiędzy okiem a „przedmiotem” widzianym znajdował się już tylko techniczny aparat widzenia (aparat fotograficzny lub kamera) pozwalający na

⁵¹ M. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*, University of California Press, Los Angeles, 2012.

⁵² Por. hasło T. Majewskiego, *Solidarność anamnetyczna* [w:] *Modi Memorandi*, *op.cit.*, s.455-56

⁵³ W pierwszej kolejności pojęcie dyspozytywu zdomowało się w filmoznawstwie dzięki teorii aparatu Jean Baudry'ego (z odniesiem do teorii zwierciadła J. Lacana), następnie znalazło ono zastosowanie w medioznawstwie, zwłaszcza w badaniach nad produkcją i recepcją filmów, programów telewizyjnych (w powiązaniu z pojęciem „aparatu ideologicznego” Louisa Althussera). Kontekstu tego nie jest świadoma Magdalena Nowicka, ale można się zgodzić z jej generalną konkluzją: „to właśnie dyspozytyw komunikacyjny (*Kommunikationsdispositiv*) jest bodaj najchętniej stosowaną w niemieckojęzycznym medioznawstwie kategorią postfoucaultowską, ponieważ daje narzędzia do opisu relacji między technicznymi a niematerialnymi elementami medialnej produkcji i dystrybucji oraz wielokierunkowych stosunków zarządzania (władzy) łączących nadawców, przekazy oraz jaźnie i praktyki odbiorców”, M. Nowicka, *op. cit.*, str. 99 -101.

⁵⁴ M. Hansen, *op. cit.* s. .XVI– XVII.

powtarzalne, mechaniczne i chemiczne reakcje, pozwalające światłu zostawić „odcisk” wyglądu rzeczy materialnej. To właśnie zapośredniczenie materialności, „odcieleśnienie” i wtórne ucieleśnienie, uzmysłowienie, zmaterializowanie stanowiło prawdopodobnie o sile oddziaływania wczesnego fotograficznego medium. Hugo Münsterberg, profesor psychologii Uniwersytetu Harvarda w 1916 w książce *Photoplay: a Psychological Study* stwierdza, że medium filmowe jest bliższe mechanizmowi funkcjonowania umysłu aniżeli zasadom fizycznego świata, gdyż nie ograniczają go czasoprzestrzenne zasady, podobnie jak wyobraźni i pamięci. Münsterberg wskazywał na liczne, konkretne analogie między funkcjonowaniem psychiki a konstrukcją aparatu filmowego: „zbliżenie” (*close up*) miało odzwierciedlać mechanizmy selektywności uwagi, „retrospekcja” (*cut – back, flashback*) odpowiadać funkcji przypomnienia, „ściemnienie” (*fade*) - zapomnieniu (w języku polskim w kontekście zanikania wspomnień mówi się raczej o ich „blednięciu”). Funkcjonowanie pamięci zostało w ten sposób odwzorowane na ekranie, wewnątrz stało się zewnętrzem. Metafora fotografii i filmu jako „zwierciadła z pamięcią” została bardzo szybko odwrócona i to pamięć ludzka stała się analogonem „powierzchni światłoczułej”, przygotowaną do zdejmowania, utrwalania i odtwarzania wrażeń wzrokowych.

Fotografia i film czynią widzialnymi rzeczy, które minęły, składają obietnice obiektywnej rejestracji rzeczywistości, nowej jakości pamięci, nowego źródła historii – stają się modelem i jednocześnie rezerwuarem pamięci zbiorowej, pamięci kulturowej, ale również pamięci codzienności, potoczności, indywidualnego i subiektywnego doświadczenia. Pytanie dotyczące relacji kina i pamięci pozostaje wciąż otwarte, a zdaniem Susanah Radstone⁵⁵ teorie dotyczące tej relacji można rozpatrywać w trzech różnych porządkach:

1/ Pojmowania i opisywania pamięci poprzez analogię do kina. Teorie takie formułują modele pamięci kształtowane w oparciu o kolejne media i technologie.

2/ Rozumienia i opisywania kina poprzez analogię do pamięci – aż do rozumienia go jako swoistego typu, czy też rodzaju techno-kulturowej pamięci .

3/ Przenikającej się na większej ilości poziomów i na innych zasadach niż analogia, relacji kina i pamięci – relacji dwukierunkowej określanej graficznym zapisem

⁵⁵ Por. S. Radstone *Cinema and Memory*, w: *Memory. Histories, Theories, Debates.*, red. Susannah Radstone i Bill Schwarz, Fordham University Press, Nowy Jork 2010.

kino/pamięć (*cinema/memory*). Radstone sytuuje tę relację w umyśle jednostki, ale poza opozycją jednostkowe/kulturowe, wewnątrz/zewnątrz, osobiste/społeczne, czy prawdziwe/fałszywe. W koncepcji kina/pamięci podstawowym założeniem jest zniesienie granic pomiędzy pojęciem kina i pamięci oraz myślenie o nich jak o nierozdzielnych, wzajemnie warunkujących się zjawiskach.

Każdy z przedstawionych powyżej modeli teoretycznych: pamięci jako kina, kina jako pamięci oraz kina/pamięci postuluje własne rozumienie obu terminów porównania. Poza intencją wyjaśniania istoty zarówno kina jak i pamięci, każdy z tych paradygmatów odsłania również obraz określonego czasu, kultury, atmosfery – sposobów myślenia, struktur odczuwania – słowem towarzyszącego jego genezie klimatu intelektualnego. Od XIX wieku charakterystyki związków kina i pamięci zostały zdominowane przez media masowe, a więc przedstawianie „pamięci jako kina”, jak i „kina jako pamięci”, stało się zdaniem Radstone głównym obszarem teoretycznej eksploracji i mapowania. Już we wczesnej dyskusji dotyczącej relacji kina i pamięci pojawia się pytanie o intersubiektywność, społeczny i kulturowy wymiar mnemoniki, jak i o osobisty charakter pamięci rozpatrywanej w relacji do medium ruchomego obrazu. Zdaniem badaczki to właśnie studia nad kinem, a następnie telewizją, mediami cyfrowymi, ale i analogowymi (druk) stały się podstawą do rozwinięcia późniejszych koncepcji pamięci publicznej, kulturowej oraz społecznej. Zasadniczym pytaniem pozostaje, jaką rolę odegrały w tych pojęciowych przekształceniach studia nad pamięcią, które w swojej dojrzałej, zinstytucjonalizowanej postaci najczęściej abstrahowały od historii form i technologii medialnych⁵⁶.

⁵⁶ Por. *Ibidem*, s. 325-334.

1.1.1.Pamięć jako kino

Modernization, visualization, externalization. To externalize the internal, the invisible, it was first equated with the visual. Once this was accomplished, it was simple and only logical to equate the visual inside with the visual outside – the objectivity and standardization of images that are drawn a classroom blackboard, on the screen of movie theater, or, most recently, on the computer terminal.

Lev Manovich

Kino nie było pierwszym medium, które dostarczało nam wiedzy o pamięci – ani też metaforyzowanie pamięci nie ograniczało się do używania obszaru mediów. Technologię zapewniały i wciąż zapewniają modele, poprzez które ludzie wyobrażają sobie umysł i jego działanie; w XVII wieku był to zegar, w XIX – silnik, fonograf i fotografia, w drugiej połowie XX wieku komputery i technologie cyfrowe. Te modele powstawały nie tyle w oparciu o technologie, ile o teorie, które umożliwiły ich powstanie. Lev Manovich w eseju *Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind*⁵⁷ śledzi koncepcje będące źródłami pomysłów technologii, poprzez które podejmowane były zarówno próby eksternalizacji umysłu jak i zwrotnie konceptualizacji mechanizmu jego funkcjonowania w ciągu ostatnich 150 lat. Poczynając od procesu kondensacji abstrakcyjnych idei i wyobrażeń porównywanego do fotografii kompozytowej (wpływ prac Galtona na teorie Freuda); poprzez mechanizmy uwagi i pamięci zrównane z elementami języka filmowego takimi jak „zbliżenie” i retrospekcja (wspominany już Hugo Münsterberg), a także eksplikacja procesu myślenia pojęciowego zestawionego z filmowym montażem (Sergei Eisenstein), po teorie, które heurystycznie łączą procesy mentalne z rzeczywistością wirtualną (Lanier, Friedhoff, Benson), oraz metafory kognitywistów, którzy opisują mentalne funkcjonowanie w terminach operacji, które możliwe są do wykonania jedynie na systemach komputerowego przetwarzania obrazów (*computer-imaging systems*). Śledząc te procesy interpretacyjno-hermeneutyczne, Manovich pokazuje iż układają się one w pewną trajektorię, którą podążały kolejne koncepcje umysłu: od wnętrza do zewnątrz, od prywatnych, stanów mentalnych do strefy publicznej, technologicznie wygenerowanych form wizualnych, czy też najnowszych technologii obrazów samych w sobie. W dużym stopniu to właśnie pragnienie zobiektywizowania *psyche* zrodziło, jak podkreśla badacz

⁵⁷ L. Manovich *Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind*, w: *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman Present to a Biocultural Future.*, red. Marquard Smith, Joanne Morra, MIT Press, Londyn 2007, s. 203 – 221.

nowych mediów, nowoczesne techniki obrazu takie jak fotografia, kino, czy światy wirtualne. Już w 1839 w książce pod tytułem *Camera Obscura*⁵⁸ możemy znaleźć modelową metaforę funkcjonowania pamięci : „Cienie i zwidy Myśli, Pamięci i Wyobraźni wpadają do duszy niczym do Camera Obscura, a niektóre są tak uderzająco piękne i zachwycające, że ma się ochotę je skopiować, nieco poprawić, podbarwić i pogrupować, aby powstały z nich maleńkie obrazy...”⁵⁹. Osobliwą koincydencją jest fakt, iż jest to rok, w którym zarówno Daquerre⁶⁰ jak i Talbot⁶¹ ogłaszają swoje wynalazki. Fotografia, charakteryzująca się niespotykaną wcześniej precyzją przedstawienia, automatycznym charakterem, ale przede wszystkim zdolnością utrwalania tego, co wcześniej było ulotne. To właśnie możliwość trwałej rejestracji obrazów stała się podstawą do poszukiwania analogii między procesem powstawania odbitki fotograficznej a procesem pamięciowym. *Camera obscura* jako aparat optyczny służyła przede wszystkim jako model procesów zachodzących w ludzkim oku, natomiast chemiczne reakcje związane z utrwalaniem obrazu fotograficznego pozwoliły zobrazować to, co dzieje się z bodźcami świetlnymi po ich pojawieniu się na siatkówce – zapadanie obrazu w pamięć.

Jak zauważa śledzący historię metafor pamięci Draaisma metafora fotografii jako „zwierciadła z pamięcią” została w psychologii odwrócona o sto osiemdziesiąt stopni i ludzka pamięć po 1839 roku staje się powierzchnią światłoczułą umożliwiającą zdejmowanie, utrwalanie i odtwarzanie wrażeń wzrokowych⁶². Badacz na potwierdzenie tej tezy przedstawia całą listę dziewiętnastowiecznych publikacji naukowych posługujących się metaforami fotograficznymi w objaśnianiu procesów pamięciowych, gdzie wrażenia zmysłowe porównywane są z „niewidzialnymi obrazami, które słońce

⁵⁸ Hildebrand [N.Beets], *Camera Obscura*, Haarlem, 1939.

⁵⁹ Za: D.Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci., op. cit., s.182.*

⁶⁰ 6 stycznia 1839 roku w *Gazette de France* ukazał się pierwszy artykuł poświęcony nowemu wynalazkowi, a następnie na podstawie listowej relacji Samuela Morse’a dla nowojorskiego *Observera* w marcu tegoż roku. Oficjalne ogłoszenie i opublikowanie szczegółów metody nastąpiło 19 sierpnia 1839 roku podczas uroczystego posiedzenia francuskiej Akademii Nauk, za które rząd francuski zaoferował Daquerre’owi roczną pensję. Wynalazca dzięki swojej przedsiębiorczości przyczynił się do szybkiej popularyzacji dagerotypii wprowadzając do sprzedaży zestawy do wykonywania „zdjęć” zawierające aparat, chemikalia, płytki miedziane i skrzynkę do wywołania zdjęć oraz instrukcję. W 1840 pierwsi profesjonalni dagerotypiści otwierają swoje pracownie, a w ciągu kilku następnych lat salony takie znajdują się na wszystkich kontynentach.; Por. D. Draaisma. *Zwierciadło wyposażone w pamięć*, w: *Machina metafor., op. cit., s. 157-205.*

⁶¹ Talbot ogłosił raport dotyczący „talbotypii” 31 stycznia 1839 roku na forum Royal Society i w tym samym roku ukazał się on w formie książkowej: W.H. Talbot *Some Account of the Art. Of Photogenic Drawing*, Londyn 1839 i to właśnie „talbotypia” została przemianowana na „fotografię” za: D. Draaisma, *ibidem.*

⁶² *Ibidem*, s. 182-183.

odciska na przygotowanej posrebrzanej powierzchni⁶³; mózg bywa określany mianem „płyty fotograficznej”, a procesowi zapamiętywania przypisuje się fazy „uczulania” i „utrwalania”⁶⁴ natomiast proces zapominania i odzyskiwania obrazów pamięciowych „tak jak niewidzialne odciski pozostawione na światłoczułym papierze fotografa można wywołać, stosując pewne odczynniki chemiczne”⁶⁵. John Wiliam Draper, jeden z pionierów badań nad właściwościami światła i samej fotografii w Ameryce, który wraz z Morsem założył już 1840 roku atelier fotograficzne na dachu uniwersytetu, w którym to Draper wykonał jeden z pierwszych dagerotypów księżycy i opracował technikę powiększania zdjęć, był również doskonałym chemikiem i fizjologiem, a jego podręcznik psychologii z 1856 roku w opisach mechanizmów pamięciowych ekspansywnie eksploatuje właśnie metafory fotograficzne. Zdaniem tego badacza każdy bodziec pozostawia w pamięci swój ślad i żaden z nich nie jest wymazywany, co odpowiada „trwaniu, pojawianiu się, wygasaniu wrażeń na preparatach fotograficznych. (...) Fotografia nic nie zapominała”⁶⁶. Metafora fotograficzna uwydatniała i największy nacisk kładła na wymiar rejestracyjny fotografii na utrwalenie i trwanie w czasie obrazu pamięciowego⁶⁷, ale nie proces jego odtwarzania – przypomnienia:

Szukano analogii z pamięcią w rzędzie zjawisk świata nieorganicznego, szczególnie w pewnej własności świetlnych drgań, dzięki której możemy np. zbierać je na arkuszu papieru, przechowywać jako drgania utajone przez krótszy lub dłuższy czas, by potem, przy pomocy jakiegoś odczynnika znów uczynić je widzialnymi... Naszym zdaniem fakta podobne posiadają zbyt oddaloną analogię z pamięcią, by na nie kłaść nacisk. Znajdujemy w nich pierwszy warunek wszelkiego przypomnienia: przechowanie, ale tylko ten jeden, albowiem odtwarzanie jest tu tak bierne, tak zależne od działania czynnika zewnętrznego, że nie ma żadnego podobieństwa do naturalnego odtwarzania jakie widzimy w pamięci⁶⁸.

Metafory pamięci oparte o wynalazek fotografii ułatwiły popularyzację nowych teorii pamięci wzrokowej czemu jednocześnie wcale nie przeszkodził fakt, iż metafory te czerpane były z zaawansowanego dyskursu naukowego i stały się podstawą fizjologicznej teorii umysłu, gdzie wskazywano na ukryty charakter śladu pamięciowego, przekształcenie obrazu optycznego w kod neuronowy, uczulanie materiału jako proces

⁶³ A.Kussmaul, *Die Storungen der Sprache*, Lipsk 1881, s.35 za: Draaisma, *op.cit.*, s.186.

⁶⁴ J.Delboeuf *Le sommeil et les reve:leurs rapports avec la theorie de la memoire*, w: *Revue philosophique*, IX 1880, s. 129-169; 413-437 za: Draaisma, *op.cit.*; s. 187.

⁶⁵ W.B. Carpenter (1874) *Mental physiology*, Londyn 1879, s.439; czy “wibracje milczące” czy „utajony obraz”zmagazynowane na papierze, które ujawnione zostają przez pewne procesy chemiczne por. G.T. Ladd (1887) *Physiological psychology*, Londyn 1891, s.422; J.Luys, *Le cerveau et ses fonctions*, Paryż 1878 za: Draaisma, *op.cit.*, s.186-187.

⁶⁶ J.W.Draper, *History of the Conflict between Religion and Science*, Londyn 1878, s.133-134 za: Draaisma, *op.cit.* s.184.

⁶⁷ Choć już Draper sugerował, że postrzegane obrazy nie zachowują się tak jak je postrzegamy, że są przez mózg kodowane a aby opisać ten proces używał metafory zaczerpniętej z wynalazku swoje współpracownika Morse’a –telegrafu.

⁶⁸ T.Ribot, *Choroby pamięci*, tłum. .J.Steinhaus, Warszawa 1886, s.4.

przyjmowania wrażenia, a odtwarzanie jako proces wywoływania. Patrząc z perspektywy czasu zmiany jakie wprowadziła technologia fotografii w psychologii pamięci wobec nomenklatury opartej o działanie *camera obscura*, aparatu na tylnej ścianie którego można było odbijać w czasie rzeczywistym obrazy, wiązała się z rejestracją nieruchomego i niezmiennego obrazu na światłoczułym materiale. Dopiero wynalazek filmu (jako ruchomych obrazów zapisanych na światłoczułym materiale) połączył cechy tych dwóch poprzedzających go optycznych wynalazków i stał się kolejną, niezwykle popularną i posiadającą również ogromny wpływ na wyobraźnię nowoczesnych badaczy umysłu, metaforą. Film jako możliwość zapisu i odtworzenia ruchomego obrazu pozwalał odsłonić i zwizualizować kolejne procesy składające się na mechanizm działania pamięci, choć jak zwraca uwagę Radstone większość metafor z początku XX wieku skupiało się przede wszystkim na możliwości zatrzymania i zapisu obrazu (na aspektach fotogenicznych kina) aniżeli na możliwości odtworzenia ruchu przez aparat projekcyjny (technologia zapisu i projekcji).

Na dyspozytyw kina jako modelu działania umysłu zwrócił uwagę francuski filozof Henri Bergson, którego esej *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne* opublikowany w Paryżu w 1907 to rozbudowana analogia mechanizmu ludzkiego poznania i działania kinematografu:

(...) rzeczywistość jest ruchem. Rzeczywiste jest właśnie ciągle zmienianie się formy: forma jest zdjęciem migawkowym pewnego przejścia. A więc i tu również nasze postrzeganie urządza się tak, że ciągłość płynną rzeczywistości zamienia w stałość rozdzielonych obrazów(...) Ponieważ taśma kinematograficzna rozwija się, powodując to, że różne fotografie danej sceny, z których każda stanowi dalszy ciąg poprzedniej, następują po sobie kolejno. (...) Taki jest wybieg kinematografu. Taki jest też wybieg naszego poznania. Zamiast przywiązywać się do wewnętrznego stawania się rzeczy, umieszczamy się na zewnątrz nich, aby sztucznie odbudować ich trwanie. Zdejmujemy widoki niemal migawkowe z przechodzącej rzeczywistości (...) Czy chodzi o myślenie o stawaniu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet o postrzeżenie, nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego. Można by więc streścić wszystko poprzedzające, mówiąc, że mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej.⁶⁹

Idee Bergsona w teorii filmu rozwinął wiele lat później Gilles Deleuze poprzez charakterystykę sposobów doświadczania i świadomości czasu, które przełożył na odmienne jakościowo formy doświadczania obrazów filmowych. „Obraz – ruch” wzorowany na „pamięci-nawyku” jako habitualnym wzorcu motorycznej reakcji opiera się na złudzeniu motoryki obrazu kinematograficznego funkcjonującego dzięki zjawisku powidoku. Klasyczne kino obrazu-ruchu ukazuje świat funkcjonujący zgodnie z logiką

⁶⁹ H. Bergson *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, UW, Warszawa 2012, s. 504 – 506.

związków przyczynowo-skutkowych doświadczanych przez bohaterów zachowujących schematy sensoryczno-motoryczne. W przypadku obrazu – czasu „sytuacja czysto dźwiękowa i optyczna nie przechodzi w akcję ani nie jest przez akcję wywoływana”⁷⁰ jest realizacją bergsonowskiej „pamięci czystej”, wirtualnego współlistnienia wielu momentów czasowych jednocześnie nakładających się na bezpośrednią percepcję. W przeciwieństwie do Bergsona Deleuze uważa, że kino pozwala właśnie na odmienny od potocznego doświadczenia rodzaj percepcji, gdyż pozwala doświadczyć nie statycznych przekrojów ruchu czy czasu, ale ruchu i czasu jako trwania, samego stawania się. Zgodnie z deleuzjańską teorią, kino można potraktować jako spełniony postulat bergsonizmu, czyli możliwość autentycznego poznania, dotarcie do trwania, do „świadomości w samej w sobie”. Podstawowym pytaniem, które według Deleuza stawia przed nami kino, nie jest pytanie o to, czy kino daje nam iluzję świata, ale czy kino odnowi naszą wiarę w świat. Jak pisze sam Deleuze: „...coś się zmieniło, coś co bez wątpienia ma związek z naukowym poznaniem umysłu, a jeszcze bardziej z naszą osobistą relacją z umysłem”⁷¹. Procesy integracji i zróżnicowania definiujące wcześniej ruch jako regułę obrazu, nabrały organicznego charakteru odsyłając do relatywnych poziomów wewnętrzności i zewnętrzności, prowadząc do nowego ujęcia umysłu jako systemu acentrycznego: „Migocący umysł, który ponownie sprzęga lub tworzy pętle – oto kino”⁷². Projekt Deleuza jest koncepcją epistemologicznie pozytywną, w której kino oferuje możliwość autentycznego poznania bytu. Z gruntu jest to projekt o wiele szerszej zakrojony jako system filozoficzny, którego ontologiczne podstawy, czyli odpowiedź na to, czym jest byt, zanurzone są w bergsonizmie, a narzędziem epistemologicznym, czyli sposobem poznawania tego bytu staje się kino.

Lev Manovich we wspomnianym wcześniej eseju opisującym XX-wieczne technologie wizualne jako protezy eksternalizujące nasz umysł, stawia tezę, iż większość modeli teoretycznych opisujących działanie umysłu ludzkiego w oparciu o wspomagające go technologie zakłada prosty izomorfizm operacji mentalnych i operacji dokonywanych w obrębie technologii wizualnych:

(...) twierdzenia, iż nowe technologie wizualne eksternalizują i obiektywizują proces myślenia oraz, że mogą być stosowane do kontrolowania i wspomagania tego procesu (czyli funkcjonować jako protezy)

⁷⁰ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s.245.

⁷¹ *Ibidem.*, s. 428.

⁷² *Ibidem.*, s. 432.

oparte są o założenie izomorfizmu reprezentacji mentalnych i operacji dokonywanych za pomocą zewnętrznych efektów wizualnych (...)⁷³

Zdaniem Manovicha, u początków swojego istnienia laboratorium psychologiczne było niemal nierozróżnialne od sali kinowej a podręczniki psychologii eksperymentalnej niewiele różniły się od *vademecum* operatorów i filmowców : „umysł został odwzorowany na ekranie, wewnątrz stało się zewnątrz”⁷⁴ Pochodzący z Rosji badacz nowych mediów przywołuje Eisensteina jako jedną z ważniejszych postaci wypracowujących paradygmat izomorfizmu myślenia i kina, ponieważ w jego praktyce artystycznej zaznacza się ów historyczny moment, w którym pojawia się i łączy ze sobą pragnienie eksternalizacji umysłu i powstania komunikacji masowej. Kino pozwala komunikować się z masami, najczęściej niewykształconymi masami, które w przeważającej większości jeszcze w pierwszych dekadach XX wieku były analfabetami. Stąd potencjał ideologiczny kina – jako urzeczywistnionej, jak wierzano w latach 20. XX wieku idei uniwersalnego języka zrozumiałego dla wszystkich, który Eisenstein również chciał wykorzystać jako narzędzie propagandy robotniczej rewolucji mas.

Jeszcze przed teorią montażu intelektualnego Eisensteina istniała w obrębie nowoczesnych technologii wizualnych koncepcja zakładająca, że idee abstrakcyjne mogą być reprezentowane przez wygenerowane technologicznie obrazy. W 1877 roku, kuzyn Darwina i twórca eugeniki, statystyk i psycholog - Francis Galton opracował na zlecenie inspektora więziennictwa w Anglii technikę fotografii kompozytowej. Poszukiwał on właściwej metody do analizy jakościowej, która pozwoliłaby zweryfikować tezę o ewentualnym związku pomiędzy pewnymi typami przestępstw a rysami twarzy. Galton, pracując na zdjęciach portretowych dużej grupy przestępców udostępnionych mu przez służby więziennicze, posegregował je zgodnie z grupami wyróżnionych rodzajów przestępstw suponując, że istnieją „naturalne klasy” rysów twarzy związane z określonymi dewiacyjnymi skłonnościami. Poszukując odpowiedniej metody do uśredniania proporcji na materiale wizualnym przypomniał sobie, jaki efekt daje nałożenie na siebie obrazów przez dwie latarnie magiczne – elementy wspólne obu obrazom stają się wówczas wyraźnie widoczne, a te występujące tylko na jednym z obrazów ulegają rozmyciu. Galton fotografował wszystkie zdjęcia z danej „przestępczej” kategorii na tej samej płytce fotograficznej, dzieląc czas naświetlania przez ilość zdjęć i w

⁷³ L.Manovich, *Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind*, *op.cit.*, s.209.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 206.

ten sposób tworzył - „uśredniony obraz”. Co więcej, jak zauważył, zdjęcie kompozytowe oprócz wartości średniej ukazywało również inny parametr statystyczny- „rozrzut” mierzony ostrością konturów– im bardziej twarze były do siebie podobne, tym ostrzejszy był portret złożony. Sam twórca nazwał swoją metodę „statystyką obrazową”, ale na podstawie analizy zebranych i przetworzonych w opisany powyżej sposób danych podważył tezę o związku rysów twarzy a skłonnością do określonych typów przestępstw. Nie zmienia to faktu, że metoda fotografii kompozytowej, którą oficjalnie ogłoszono w 1879 roku stała się niezwykle popularna i znalazła zastosowanie tak w czasopiśmie naukowych jak i w popularnych ilustrowanych magazynach (portrety kompozytowe jako reprezentatywne wizualne klisze-modele: gruźlików, mężczyzn, kobiet, doktorów filozofii, czy też indywidualne portrety tworzone na przestrzeni lat – tu szczególną popularnością cieszyły się portrety postaci historycznych)⁷⁵. Sam Galton posłużył się natomiast nowo wynalezioną techniką do teoretyzowania na temat procesów pamięciowych, takich jak zdolność tworzenia idei ogólnych z szeregu konkretnych wrażeń wizualnych. Technikę portretu kompozytowego przedstawił jako metaforę neurologicznego podłoża procesów pamięciowych, gdzie podobnie jak w przypadku portretu kompozytowego w pamięci wzrokowej wyraźniej odciskają się obrazy występujące częściej, gdyż mózg ma taką samą budowę funkcjonalną jak płytka światłoczuła⁷⁶.

Dla Manovicha przykład fotografii kompozytowej jest modelowy dla szerszego nowoczesnego fenomenu określanego mianem „eksternalizacji umysłu”, który zdaniem badacza manifestuje się na dwa sposoby. Po pierwsze nowe technologie widzialności eksternalizują i obiektywizują idee powstające w umyśle (Galton zmaterializował i zobiektywizował przez kompozytowe zdjęcia idee typów, kategorii rysów twarzy) – a idee zmaterializowane mogą być kopiowane, produkowane, powielane i dystrybuowane. Po drugie nowoczesne teorie umysłu (od Freuda po psychologię kognitywną), jego zdaniem, zrównują procesy mentalne z zewnętrznymi wygenerowanymi technologicznie formami wizualnymi. To właśnie w tej drugiej odsłonie, zwrotnym modelowaniu

⁷⁵ Por. F. Galton (1879) *On generic images*, w: *Proceedings of the Royal Institution*, 9, s. 161 – 170.

– zamieszczony jako apendyks [w :]F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Londyn , 1883 ; podaję za: Draaisma, *op.cit.*, s. 192- 198; co ciekawa metoda ta nie sprawdziła się zupełnie jako narzędzie stosowane wobec umysłowo chorych, zdaniem Galtona ich rysy były dość nieregularne.

⁷⁶ Hipoteza o tym, że różne wspomnienia mają wspólne podłożo neurologiczne – czyli w mózgu mamy zapisaną ogromną liczbę „obrazów kompozytowych” – została ponownie odkryta w psychologii pamięci dopiero sto lat później , a metafora „composite traces” powróciła do użytku w hologramowej metaforze pamięci za: Draaisma, *op.cit.*, 198.

funkcjonowania umysłu na podstawie funkcjonowania technologii, która uzewnętrzniać i obiektywizować ma idee powstające w umyśle stanowiąc jednocześnie jego przedłużenie pojawia się najczęściej ukryte założenie o izomorfizmie procesu technologicznego i mentalnego. Jak zauważa Manovich, jest to założenie wysoce problematyczne, gdyż czymkolwiek mentalne operacją są, na pewno nie zawierają obrazów fotograficznych czy fragmentów filmowych, którym przyglądają się jakieś wewnętrzne homunkulusy. Bez względu na swoją formę widoki, obrazy, diagramy, kształty, fotografie czy obrazy filmowe, wszystkie one podlegają skomplikowanemu przetwarzaniu układu nerwowego, który konstruuje swoje własne reprezentacje⁷⁷. Manovich zauważa, że psychologia próbując wyjaśnić sprawy, którymi do tej pory interesowała się jedynie filozofia, jednocześnie sprowadza to, co mentalne do kontrolowanych laboratoryjnych terminów nauk ścisłych, a modele tworzone w jej obrębie coraz bardziej jego zdaniem odzwierciedlają zewnętrzne formy wizualne, które umożliwiają kolejne, najbardziej dominujące w danym czasie, technologie wizualne. Co więcej porównując te relacje między psychologią a technologią z początku wieku z sytuacją obecną, Manovich stwierdza, że owo ukryte założenie o izomorfizmie procesów zachodzących w obu tych dziedzinach stało się współcześnie silniejsze i coraz bardziej eksplicytne.

W swoim eseju nakreśla historie nowoczesnych protez, które ani nie są zewnętrznymi mechanicznymi (czy też elektromechanicznymi) rozszerzeniami ciała, ani urządzeniami, systemami czy częściami, które się z nim integrują. Jest to historia „reprezentacji jako protezy”. Manovich przedstawia nowe rodzaje reprezentacji, które powstały wraz z nowoczesnymi technologiami wizualności wynalezionymi w celu wsparcia naszego poznania. W przypadku tych protez nie jest potrzebny fizyczny kontakt między protezą a ciałem, gdyż proteza w tym wypadku jest oddzielną całością, z którą współpracujemy patrząc na nią. „Proteza poznawcza” należy w równym stopniu do historii mediów jak i historii ciała. Najświeższy przykład tego mechanizmu prezentuje psychologia kognitywna, która postrzega i generuje model umysłu jako systemy przetwarzające informacje – umysł to system, oprogramowanie, czyli *software*, a mózg jako tkanka i jako neurofizjologia to ‘sprzęt’ –*hardware*. Jednak to co stworzyło epistemologiczną bazę dla psychologii kognitywnej to nie sama technologia (komputery - choć wiele metafor jest zaczerpniętych ze sposobu funkcjonowania maszyn i systemów

⁷⁷ Próbuje to obecnie opisać i zobrazować, przy pomocy metafor opartych o najnowsze zdobycze technologiczne, psychologia kognitywna.

np. pamięć operacyjna), ale teoria informacji – cybernetyka.. Ta teoria i pokrewna jej technologia stworzyły perspektywę myślenia o ludzkim umyśle jako „ludzkim systemie przetwarzania informacji”. Współczesna nomenklatura jak „skanowanie”, „superimpozycja”, „fokusowanie”, „rotacja” – weszły już do powszedniego użycia w psychologicznym słowniku i wydają się „naturalne”, ale ich genealogia jest stosunkowo niedawna i ma ona swoje źródło we współczesnej technologii. Przed cybernetyką jak podkreśla Manovich, teorie umysłu opierały się o ustalenia termodynamiki (Freud) czy mechaniki (Hobbes). Freud inspirował się i tłumaczył logikę reprezentacji pojawiających się w snach procesem i strukturą zdjęć kompozytowych Galtona – technologią najnowocześniejszą w jego czasie, cyfrowa obróbka obrazu współcześnie jest również intensywnie wykorzystywana w psychologii kognitywnej. Jak zwraca uwagę Manovich bardzo szybko od metaforycznego i komparatystycznego zestawienia umysłu i technologii przechodzimy do identyfikowania i utożsamiania procesów umysłowych z technologicznymi często zapominając o ich pochodzeniu i nie kwestionując ich zasadności⁷⁸.

⁷⁸ Jednocześnie dzięki technologiom obrazowania pracy mózgu wynalezionym w latach 80. możliwe jest nie tylko analogiczne czy metaforyczne przekładanie myślenia na obrazy, ale literalne pokazanie procesu myślenia – poprzez monitorowanie czynności mózgu. Możemy obserwować na monitorze jak rozwija się proces rozwiązywania problemu - w obrazie pobudzanych kolejnych części kory mózgowej (na podstawie do tej pory przeprowadzonych eksperymentów rejonu mózgu związane z wyobraźnią i myśleniem uruchamiają te same struktury mózgowe co percepcja, czyli partie odpowiedzialne za widzenie i rozpoznawanie obrazów biorą również udział w procesie myślenia, niektórzy naukowcy próbują nawet dowieść , że myślenie generalnie odbywa się poprzez wizualne reprezentacje, które są odzwierciedleniem realnych obiektów - Manovich przywołuje kilka eksperymentów potwierdzających tę tezę – ale dyskusja wokół tego zagadnienia wciąż trwa za: Manovich, *op.cit.*, s. 212-213.

1.1.2. Kino jako pamięć

*Cóż charakteryzuje nasze pokolenie lepiej,
aniżeli wspólne pamiętanie tych samych obrazów?*

H. Belting

Rozległość i złożoność relacji kina i pamięci sprawia, jak wcześniej zaznaczałam, że można je rozpatrywać na kilku poziomach. Po pierwsze związana jest ze zdolnością kina do wzmacniania, uzupełniania, reprezentowania bądź zastępowania pamięci. Historia narodowa, zbiorowe mity, wydarzenia, biografie, zjawiska ważne dla tożsamości i pamięci zbiorowej często stają się tematami kinowych realizacji tym samym stając się rezerwuarem pamięci kolektywnej. Rozumienie kina jako pamięci wykracza jednak poza filmy przeznaczone do publicznego użytku i rozszerza się na domenę kina amatorskiego (*home movies*). Podobnie jak zdjęcia z albumu rodzinnego, pamiątkowe filmy amatorskie uzupełniają, powiększają, a nawet wypierają intymne wspomnienia osobistej i rodzinnej przeszłości. Mechanizmy pamięci służą również jako modele w filmowych narracjach takich jak techniki retrospekcyjnych *flashbacków*. Pamięć, bądź jej brak, zaburzenia i manipulacje, stają się również tematem najnowszych mainstreamowych produkcji, o czym szerzej będę pisać w kolejnych podrozdziałach. Jeszcze inny aspekt stanowi sama możliwość kinematograficznej iluzji zależnej od pamięci wzrokowej (*optical memory*), jako że przesuwane się kadry pozostawiają swój ślad (*imprint*) na siatkówce widza, maskując fakt, że każdy z nich jest nieruchomą klatką oddzielną od każdej następnej – ten aspekt pamięci kina jest eksploatowany przede wszystkim w obrębie kina eksperymentalnego i awangardowego.

Już w latach 30. XX wieku teoria krytyczna zajmowała się „kryzysem pamięci” a teoretycy jak Siegfried Kracauer i Walter Benjamin rozważali rolę fotografii i kina w nowoczesności jako zagrożenie dla pamięci indywidualnej. Zdaniem Kracauera nie tylko ulice, miasta, architektura, rzeczy codziennego pozbawione są, czy raczej opróżnione z pamięci, ale cała nowoczesność pozbawiona jest więzi z przeszłością, a ludzie w niej żyjący „wewnętrznej architektury”, wewnętrznej osi wyznaczającej kontinuum przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Zdaniem niemieckiego socjologa i publicysty nowoczesność jest doświadczana jako pewna forma amnezji, co w dużej mierze

spowodowane jest niestabilnością ekonomiczną i nieprzewidywalnością przyszłości. Nie są to jednak jedyne zagrożenia dla pamięci u progu XX wieku. Pamięć (jednostkowa) jest zagrożona przez nowoczesne wynalazki, które pomimo tego, że wydają się ją wspierać i rozbudowywać, są jej odwrotnością. Aby udowodnić swoją tezę jako jeden z pierwszych teoretyków podejmował się analizy kultury popularnej. W esejach z okresu weimarskiego⁷⁹, zestawia i krytycznie analizuje obrazy pamięciowe z obrazami fotograficznymi. Fotografia jego zdaniem jest w stanie uchwycić jedynie zewnętrzny, powierzchniowy wygląd jakiegoś momentu. W tym sensie fotografia pokazuje jedynie „powierzchnie” osoby, jej zewnętrzną powłokę w danym momencie w czasie⁸⁰. Zupełnie inaczej jest w przypadku obrazu pamięciowego, w którym zachowuje się obraz osoby podsumowujący wszystko, co o niej wiemy, rozciągnięty w czasie i sumujący wszystkie jej wyglądy, wspomnienia z nią związane, słowa wypowiedziane i związane z nimi rozmaite emocje. Obrazy pamięciowe zmieniają się również wraz z upływem czasu, a fotografie zamrażają jeden określony moment z przeszłości, którego obraz na tym zdjęciu nigdy się już nie zmienia. Pamięć natomiast, choć pełna dziur i zniekształceń, jest osobista i niepowtarzalna. W diagnozie Waltera Benjamina technologia w sojuszu z nowoczesnością przypuszcza swoisty atak na pamięć, ale jednocześnie dostrzega on potencjał kinowej technologii do poszerzenia percepcji o dostrzeganie konieczności, które rządzą naszym życiem. Poprzez zabiegi takie jak zbliżenia, czy zwolnienia, kino produkuje obrazy nieosiągalne dla świadomości, staje się optyczną nieświadomością z potencjałem do produkowania wyzwalających wizji przestrzeni nowoczesności. Dla Benjamina kino staje się technologią rozwijającą polityczną świadomość kolektywną w nowoczesności. Widział on rolę kina w produkowaniu nowych rodzajów podmiotowości zdolnych do myślenia krytycznego w warunkach nowoczesnych. W eseju o Paryżu Baudelaire’a Benjamin opisuje erozję „pamięci mimowolnej” i zanikanie „doświadczenia” (kiedyś przekazywanego w bezpośrednich kontaktach i opowieściach) poprzez rozpowszechnienie zmediatyzowanych informacji. Technologia w tej perspektywie stanowi swojego rodzaju trening dla ludzkiego sensorium w

⁷⁹ S. Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, tłum. T. Levin, Harvard University Press, Londyn 1995 - Postuluje m.in. aby przyglądać się zjawiskom stanowiącym powierzchniową ekspresję danej epoki bardziej niż jej wyrafinowanym intelektualnie samopisom, takie zjawiska bowiem – generowane nieświadomie – dają bezpośredni wgląd w naturę epok; por. M. Bratu Hansen *Decentric Perspectives: Kracauer Early Writings on Film and Mass Culture. New German Critique*, 1991/54 oraz Esther Lillie, Siegfried Kracauer and Walter Benjamin. Memory from Weimer to Hitler, w: *Memory. History. Theories. Debates.*, *op.cit.*, s. 123 - 127

⁸⁰ S. Kracauer, *Photography*, tłum. T. Levin, „Critical Inquiry” t. 19, nr 3 1993, s. 421-436.

nowoczesności, ale także technologiczne wsparcie dla pamięci – gromadzi to, co z niej wypada i funkcjonuje w postaci wrażeniowej otoczki „ja”, jego „nieświadomości optycznej”.

Figura „czystej zewnętrżności” w opisach przemian zachodzących w nowoczesnym świecie w terminach Kracauera staje się kluczem do zrozumienia metafizycznej kondycji epoki. Najlepszym odzwierciedleniem niemego i opróżnionego ze znaczenia nowoczesnego świata staje się dlań medium fotografii. To jednak przede wszystkim „wielkie domy ruchomych obrazów”, które niemiecki erudyta i architekt pochodzenia żydowskiego nazywa również „pałacami rozproszonej uwagi”⁸¹, stają się miejscem, gdzie publiczność w czystej zewnętrżności spotyka samą siebie; „swoją własną rzeczywistość objawioną w rozczłonkowanej sekwencji niezwyklej wrażeń zmysłowych”⁸². W popularnych rozrywkach, „głupich i nierealnych fantazjach filmowych”, które są społecznymi, kolektywnymi snami na jawie, ujawnia się, zdaniem autora późniejszej materialistycznej teorii filmu, faktyczna rzeczywistość, a wyparte czy stłumione pragnienia uzyskują konkretne kształty⁸³. Pomimo uderzającego podobieństwa do teorii wypartych treści w psychoanalizie, zdaniem Kracauera, treści te nie wymagają przepracowania związanego z oporem i umiejętności odszyfrowania zakodowanego w nich znaczenia, sam proces odbioru, stan kolektywnej dystrakcji to właściwy modus nowoczesnego doświadczenia⁸⁴. *Teoria filmu*, którą w formie notatek Kracauer pisał już podczas ucieczki z Europy w latach 1940-41, ale ostatecznie zredagowana i wydana została dopiero w 1960 roku w Ameryce, przedstawia już nieco inny obraz filmu, ale i świat po Zagładzie, w którym powstaje, jest już inny. „Herbarium czystej zewnętrżności” staje się jedynym rejestrem ocalającym nie tylko wygląd rzeczy, praktyk, gesty, skorupy, ale także to, co pozostaje po człowieku, po istnieniu, staje się „zbawieniem materialnej rzeczywistości”. Tomasz Majewski analizuje w świetle brulionowych wersji Kracauera zamieszczony w jego *Teorii filmu* fragment odwołujący się do mitu o Gorgonie-Meduzie jako metaforze kina, które jako jedyne z istniejących mediów „stawia

⁸¹ S.Kracauer (1926) *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach* (1926), przeł. M. Karkowska [w:] *Rekonfiguracje modernizmu, op. cit.*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009. s. 207 – 213.

⁸² *Ibidem*, s. 211.

⁸³ S.Kracauer, *Panny sklepowe idą do kina*, przeł. M. Karkowska [w:] *idem*, s.269.

⁸⁴ Por. T.Majewski *Ornament z masy i estetyka taśmy produkcyjnej: Siegfried Kracauer i Busby Berkeley*, [w:] *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, *idem*, Oficyna Łódź 2013, s.299-325.; przy czym to właśnie sam Kracauer zdaje się używać modelu i metody psychoanalitycznej stawiając podobną diagnozę i odczytując mechanizmu rządzące zbiorową nieświadomością.

lustro przed naturą”⁸⁵. Ta teza nie opiera się jednak na zwykłym rozumieniu mimetyczności medium, przeciwnie, w przypadku kina „oczekujemy, że odzwierciedlą się w nim zdarzenia, które zmieniłyby nas w kamień, gdybyśmy się z nimi zetknęli w prawdziwym życiu”⁸⁶. Ekran-gorgoneion pozwala przez porównanie ująć kino jako medium postpodmiotowe, pozwalające jednak podjąć walkę z nieprzedstawialnością Zagłady, która wymyka się technikom symbolizacji.

W porządku tej refleksji film stanowi materialistyczny odpowiednik procesu przypomnienia (*Erinnerung*), który wydobywa na jaw poszczególne ludzkie pozostałości. Film wychwytuje „historyczny detrytus” trwający poza linearną narracją tworzącą znaczenia historii. Wychodzi zawsze od fenomenu rozproszenia, nieoznaczoności, dezintegracji, które stanowią zagrożenia dla wszelkich ludzkich narracji. Obraz resztek jest rodzajem ostensywnego odniesienia do śmierci jako rzeczywistości anulującej wszelki "sens". Tak charakteryzowany film nie zbliża się zatem nigdy do instancji pamięci (*Gedächtnis*) zdolnej, jak wierzył Walter Benjamin, do zapoczątkowania „mesjańskiej restytucji”, gromadzenia i scalenia rozbitych fragmentów.⁸⁷

Świat, który wyłonił się po zagładzie nie był jednak oczekiwaną przez Benjamina, towarzysza ucieczki i intelektualnego partnera Kracauera, zbawczą restytucją. W perspektywie teoretyka kultury, który przetrwał Zagładę kondycja postludzka bliższa jest materialnej rzeczy, czysto fizjologicznemu trwaniu aniżeli uduchowionej czy rozumnej podmiotowości⁸⁸. Jego zdaniem to właśnie medium filmu i fotografii jako jedyne będące gdzieś poniżej pojęciowego poznania, na poziomie „materialnych pozostałości”, gdzie nie sposób dokonać rozróżnienia między tym, co podmiotowe i przedmiotowe, fizjologiczne czy duchowe, pozwala nam wyrazić anamnetyczną solidarność z umarłymi, zamordowanymi nieludzko i zbiorowo – w fabrykach śmierci. Pojawia się tu też intuicja kina jako residuum „innej pamięci”, nie jednostkowej a zreifikowanej, odpodmiotowanej, czy wręcz post-podmiotowej, będącej odpowiednikiem rejestru świata rzeczy i stanów rzeczy pozostających poza wszelką narracją – re(s)alizmu (intuicja bliska także Godardowi i jego *Historii kina*).

Propozycję Kracauera i Benjamina poprzedza bardziej tradycyjna koncepcja realizmu filmowego, pojętego jako zdolność odtwarzania ludzi i wydarzeń „jak żywych”. To innymi słowy powstała pod koniec XIX i na początku XX wieku idea odwołująca się do kontekstu hipermimetyczności medium. Niezwykle silnie działająca na wyobraźnię zbiorową składała obietnicę obiektywnej (mechaniczna rejestracji) oraz intersubiektywnej

⁸⁵ T. Majewski, *Dialektyczne feerie*, op.cit. s. 359- 374.

⁸⁶ S. Kracauer *Teoria filmu* za: Majewski, *ibidem*, s. 367.

⁸⁷ T. Majewski, *Dialektyczne feerie*, op.cit. s.370.

⁸⁸ Por. G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, wyd., Warszawa 2008.

reprodukcji rzeczywistości a poprzez to stworzenia nowej, lepszej formy pamięci kolektywnej. Projekt „Składnicy kinematograficznej” polskiego pioniera myśli filmowej Bolesława Matuszewskiego zdaje się wyrażać tę nadzieję najpełniej⁸⁹. Postulat potraktowania filmu jako „nowego źródła historii” nie dla wszystkich jednak był przekonujący i zasadny. Johan Huizinga badający historię dawnych epok poprzez jej wizualne wytwory, który przyrównywał rozumienie historyczne do naocznego obcowania z przeszłością⁹⁰, poproszony w 1920 roku o opinie w sprawie utworzenia archiwum materiałów filmowych wyraził się negatywnie na temat tego projektu stwierdzając, że film dokumentuje jedynie to, co nieistotne, albo już powszechnie znane i nie wniesie istotnego wkładu w rozwój wiedzy historycznej⁹¹. Historia pokazała, że jest inaczej – współcześnie archiwa wypełnione są setkami kilometrów taśm filmowych, VHS oraz twardych dysków, których liczba codziennie archiwizowanych danych audiowizualnych ma wciąż tendencje wzrostową. Większość z tych archiwów wciąż czeka na odkrycie a jednocześnie tempo rejestracji teraźniejszości zdaje się tylko przyśpieszać. Zadaniem historyków i archiwistów współcześnie stała się selekcja i tworzenie algorytmów wyszukiwania określonych śladów, a nie ich zbieranie. To właśnie potoczność, zwyczajność, czy wręcz trywialność historii codzienności okazała się największą wartością i polem eksploracji przeszłości w technologicznie rejestrowanych obrazach. Jak zauważa we wstępie do antologii *Film i historia* Iwona Kurz związki pomiędzy filmem a historią mają wielowymiarowy i zróżnicowany charakter :

Film będąc źródłem do badania historii i do refleksji nad historiografią, jednocześnie sam rejestruje (kroniki), pełni funkcję reprezentacji (film historyczny), jest symptomem przemian obyczajowych i społecznych – może stać się wówczas źródłem wiedzy o wyglądach i gestach („portret widzialnego”) oraz postawach, ideach i projektach wyobraźni (odkrywanych w akcie interpretacji konwencji opowiadania). Odpowiada za wszystkie te obrazy, które stają się powszechnie znane – bo są zawsze pokazywane w kontekście określonych wydarzeń historycznych, z czasem je wypierając i zastępując⁹².

Badaczka kultury wizualnej podkreśla również rolę kina w wymiarze jednostkowym, historii osobistych i pamięci jednostki, zwracając uwagę na to, iż kino jest nie tylko rezerwuarem tożsamości i wydarzeń na poziomie zbiorowych, ale stanowi również

⁸⁹ B. Matuszewski *Nowe źródło historii*, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s.

⁹⁰ Por. P. Burke *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, tłum. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s.29.

⁹¹ *Ibidem*, s. 180-181.

⁹² I. Kurz *Ludzie jak żywi: historiofotia i historioterapia* [w:] *Film i Historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 7-18; szerzej o związkach filmu i historii oraz pamięci zbiorowej, przede wszystkim filmu historycznego oraz zjawiska *histotainment* piszę w ostatnim rozdziale.

podstawę osobistych wspomnień lub je artykułuje i w tym sensie poziomy te nieustannie wzajemnie się zaopatrują.

Jak twierdzi przywoływana wcześniej Susanah Radstone, współczesnym krytykom i teoretykom brak subtelności dialektycznej Benjamina i obserwacyjnej wrażliwości Kracaera. Jej zdaniem skupiają się oni głównie na najbardziej oczywistych filmowych reprezentacjach przeszłości, mając tendencję do przedstawiania jednostronnie pozytywnych, bądź negatywnych tez na temat relacji kina i pamięci w nowoczesnym i post-nowoczesnym świecie. Większość z tych krytycznych teorii opiera się jedynie na przeważających w danym czasie opiniach i skupia na konkretnym momencie z jego umocowaniem w terażniejszości, tendencją do odcinania się od przeszłości oraz przeladowaniem medialno-informacyjnym. W tej perspektywie przeważają technofobiczne wizje, w których wcześniejsze rodzaje pamięci giną pod presją współczesnej medialnej burzy, estetyki transmisji na żywo, powtórek i natłoku reprezentacji, bądź zostają zastąpione swoimi medialnymi substytutami⁹³. Radstone przywołuje także wizje „technologicznie pozytywne”, w których to media odgrywają zasadniczą rolę w tworzeniu, rozpowszechnianiu i podtrzymywaniu pamięci kulturowej, wspólnotowej czy globalnej. Jednak również w tych koncepcjach dopatruje się znacznych uproszczeń, redukujących kino i pamięci do ich wzajemnych powiązań i relacji.

Zdaniem brytyjskiej teoretyczki zenit myślenia o kinie jako substytucie /suplemencie pamięci stanowi koncepcja pamięci protetycznej Alison Landsberg. W opinii Radstone używa ona terminu pamięć protetyczna, aby „dowieść, że kino posiada możliwość implantowania wspomnień wydarzeń, których publiczność osobiście nie doświadczyła i które wcześniej nie były jej znane”⁹⁴. Jak dalej argumentuje, teoretycy traktujący kino jako protetyczną pamięć przyjmują jako punkt wyjścia teorię wczesnego kina jako specyficznej formacji „kina atrakcji” oraz powołują się na charakterystykę kina jako ucieleśnionego doświadczenia. (zaczepniętą przez zwolenników *modernisty thesis* z pism Benjamina i Kracaera). Ujęcia takie zakładają najczęściej, że kino w większym stopniu niż reprezentacje, oferuje czysto emocjonalno-zmysłowe doświadczenie, które bezpośrednio angażuje ciało odbiorcy, jego fizjologię, reakcje motoryczne i afekty. Rozpatrywanie kina jako instrumentu pamięci protetycznej zbudowana jest również na cyberteoretycznych podwalinach myślenia o technologii, która rozmywa granice

⁹³ S. Radstone, *Cinema and memory*, *op.cit.*, s. 330.

⁹⁴ *Ibidem*, s.328-329.

pomiędzy ludźmi, a ich elektronicznymi, cyfrowymi rozszerzeniami. Teorie opisujące kino jako protetyczną pamięć suponują, iż doświadczenia oglądania określonych filmów jest w pewnym zakresie nieodróżnialne od doświadczenia bezpośrednio przeżytego i posiada potencjał formowania wspomnień w pamięci długotrwałej, które mogą na trwale zmieniać tożsamość⁹⁵.

Utopijna wizja roztaczana przez Landsberg sugeruje, że kinowa publiczność jeszcze długo po zakończeniu filmu może czuć się emocjonalnie „owładnięta” przez doświadczenia postaci w nim występujących, co w jej interpretacji uruchamia nowe, politycznie progresywne zdolności do identyfikacji ponad społecznymi podziałami, włączając w to różnice etniczne i klasowe. Poprzez problematyzowanie pozycji „pomiędzy” autentycznym a fałszywym wspomnieniem, oraz prawdziwym i wirtualnym doświadczeniem, teorie mediów i pamięci protetycznej wprowadzają nas w świat, w którym wspomnienia protetyczne pozwalają nam lepiej zrozumieć innych, poprzez budowanie empatycznych sojuszy ponad podziałami. Jednak „wszczepiane pamięci” przez kino może prowadzić także do scenariuszy dużo mroczniejszych. Michel Foucault postrzegał kino jako jeden z elementów systemu nowoczesnych aparatów stworzonych w celu blokowania i tamowania pamięci popularnej:

Dziś tanie książki nie wystarczają. Istnieją dużo skuteczniejsze środki jak telewizja i kino. Wierzę w to, że jest to jeden ze sposobów przeprogramowania pamięci popularnej, która istniała wcześniej, ale nie miała sposobu żeby się wyrazić. A więc ludziom pokazuje się nie to jakimi byli, ale to jakimi muszą pamiętać, że byli...⁹⁶

Powołując się na ostrzeżenia wypowiediane już przez Szkołę Frankfurcką dotyczące mediów masowych, Foucault sugeruje, że kino jako część aparatu ideologicznego w służbie establishmentu może przesłaniać potoczne wspomnienia klas niższych fałszywymi reminiscencjami. Podobne intuicje możemy odnaleźć w pracach Robert Burgoyne, który twierdzi, iż film w rodzaju *Forest Gump* został stworzony celem przeprogramowania pamięci zbiorowej w taki sposób, aby polityczne i społeczne rozdarcia lat 60. mogły zostać odzyskane i włączone w pole identyfikacji narodowej⁹⁷.

⁹⁵ Przy czym Landsberg nie zakłada, że oba typy doświadczenia są nieodróżnialne. Jednocześnie próbuje jednak dowieść, że choć wspomnienie protetyczne nie jest efektem przeżycia realnych wydarzeń to kinowy odbiór leżący u jego podstawy wciąż pozostaje realnym doświadczeniem angażującym emocje, zmysły i ciało, a poprzez to zapisujących się w pamięci inaczej niż wcześniejsze reprezentacje przeszłości, choć nie tak samo jak faktyczne wydarzenia.

⁹⁶ M. Foucault, *Film and Popular Memory* [w:] *Foucault Live: Interviews, 1966-84*, Semiotext, Nowy Jork 1989, s. 92-93.

⁹⁷ Por. R. Burgoyne, *Memory, history and digital imagery in contemporary film* [w:] *Memory and popular film.*, red. Paul Grange, Manchester University Press, Manchester 2003, s. 227 – 231; co więcej badacz ten

Bez względu na to, czy postrzegane z optymizmem, czy ze strachem, wizje kina jako nośnika pamięci protetycznej suponują, iż kino może implantować wspomnienia niedoświadczonych wydarzeń, bądź zmieniać te istniejące. Dlatego zdaniem krytyków takich jak Radstone, teorie te obdarzają kino nadzwyczajnymi prerogatywami bez oferowania pełnego wytłumaczenia procesów dzięki to którym kinematograficzne wspomnienia zostają zintegrowane ze wspomnieniami widzów. W perspektywie tej krytyki pamięć protetyczna powstaje w sytuacji, w której kino wszczepia wspomnienia pasywnym widzom, ale bez żadnej aktywności ze strony widza w zakresie negocjowania znaczenia tych obrazów⁹⁸. Teorie kina jako pamięci protetycznej czynią (wprost lub nie) założenie o ekwiwalencji pomiędzy oglądaniem kinematograficznego widowiska a doświadczeniem/ przeżyciem doświadczenia (*living through an experience*), co rozmywa epistemologiczną granicę między reprezentacją a doświadczeniem. Przyjęcie takiej perspektywy i przypisanie kinu nieograniczonych mocy w transformacji tożsamości odbiorców poprzez transformację ich pamięci, zdaje się ignorować dotychczasowy dorobek teorii kinowego odbioru, struktury filmowej narracji i spektaklu, słowem całej złożonej gry, jaka odbywa się pomiędzy widzem a filmowym tekstem. Podsumowując wywód Radstone można powiedzieć, że w jej perspektywie teorie filmowej pamięci protetycznej sugerujące, że wspomnienia pochodzące z obejrzanego filmu dostają się do umysłu widza niepostrzeżenie, opisują tylko jeden aspekt mechanizmu kinematograficznej memoryzacji i memonicznej protetyki.⁹⁹.

stwierdza, że film był używany w doraźnych celach politycznych w latach dziewięćdziesiątych „By morphing the character Forest Gump into the archive of actual history, ‘into record’, as it were, *Forest Gump*, the film, rewrites the social and historical past in a way that dovetailed with conservative and reactionary political movements in the mid-1990s, many of which used the film as a rallying cry for fundraising and for political campaigns.”- s. 230-231.

⁹⁸ W dyskursie popularnym idea ta pojawia się w kasowym blockbustercie Chistophera Nolana *Incepcja*, w którym cały świat diegetyczny można traktować jako metaforę funkcjonowania rzeczywistej „fabryki snów” , czyli Hollywood.

⁹⁹ Szerzej tezy Susanah Radstone i Alison Landsberg zostały omówiona w rozdziale drugim niniejszej dysertacji.

1.2. *Amnesiaploitation*: problem (nie)pamięci w popularnym kinie gatunkowym

Aby przeanalizować współczesne społeczeństwo należałoby wysłuchać wyznań, które stanowią produkty jego przemysłu filmowego. Wszystkie one, mimo woli, zdradzają brzydkie sekrety. W niekończącym się szeregu filmów, powraca wciąż skończona liczba stereotypowych tematów; to one ukazują, jakim społeczeństwo chce siebie widzieć

Siegfried Kracauer

Why the obsession with absentmindedness? This isn't just a handy screenwriting device. There's something going on here, somewhere down in the zeitgeist-haunted basement of popular culture where our national subconscious lives. Why can't the great American movie hero remember who he is?

Lev Grossman

Najbardziej popularną postacią współczesnego kina - obok superbohaterów, psychopatycznych morderców wzbudzających podziw, bądź sympatię, hord wampirów i wilkołaków, które wróciły już nie jako ścigani i napiętnowani odmieńcy, ale nowa arystokracja przejmująca rząd dusz młodych odbiorców - stał się człowiek bez pamięci, jednostka bez tożsamości i bez przeszłości, w wyjątkowych sytuacjach posiadająca cudzą, bądź sztuczną pamięć. W przeciwieństwie do swoich konkurentów, bohater o taki profilu nie został przyporządkowany do określonego filmowego gatunku. Jego niedookreślona sytuacja egzystencjalna pozostawiała szerokie pole popisu filmowym twórcom. Bohater bez pamięci w ciągu dwóch ostatnich dekad występował w rozmaitych rolach: agenta bez pamięci, który dowiaduje się, że jest człowiekiem o wielu o tożsamościach (trylogia o agencie Jasonie Bourne [Matt Damon] - 2002, 2004, 2007), seryjnego zabójcy bez pamięci (Leonard Shelby [Guy Pierce] w *Memento*, reż. C. Nolan, 2000; Dr Martin Harris [Liam Neeson] *Tożsamość [Unknown]* reż. J.Collet-Sera, 2011), nauczycielki i pani domu, która okazuje się agentką i zawodowym zabójcą (Geena Davis jako Samantha Caine / Charly Baltimore w *Długi pocałunek na dobranoc [The Long Kiss Goodnight]*, reż. R. Harlin, 1996). Oprócz filmu sensacyjnego figura amnezji szeroko eksploatowana była w ramach kina *sci-fi* : tu również mamy podwójnego agenta bez pamięci, którego tożsamość ulega przeobrażeniu (Douglas Quaid vel Hauser [Arnold Schwarzenegger] w

Pamięć Absolutnej [Total Recall], reż. P. Verhoven, 1990 – remake w 2012 w reż. L. Wiessmana); rebelianta, który w grywa sobie pamięć rozmaitych umiejętności, aby walczyć z establishmentem ustanowionym przez program komputerowy (bohaterowie serii *Matrix*, reż. A i L Wachowski, 1999, 2003, 2003), przemytnika pamięci, który ryzykuje utratę własnych wspomnień, a tym samym własnej spójnej tożsamości (Keanu Reeves jako *Johny Mnemonic*, reż. R. Longo, 1995), łowcy androidów, który być może również sam jest maszyną, a cała jego pamięć należy do kogoś innego (Rick Deckard [Harrison Ford] w *Łowcy Androidów [Blade Runner]*, reż. R. Scott, 1993 – dopiero w wersji reżyserskiej pojawia się możliwość takiej interpretacji), czy ostatniego strażnika ziemi, postapokaliptycznego kowboja, który okazuje się zmultiplikowanym egzekutorem resztek zasobów planety sterowanym przez obcą cywilizację (w roli Jacka Harpera, Tom Cruise – *Niepamięć [Oblivion]* reż. J. Kosinski, 2013).

Problemów z pamięcią doświadcza również większość bohaterów filmów z subgatunku określanego mianem *mind games movies*. Niektóre z nich łączą konwencje kryminału, filmu *noir* i dramatu psychologicznego; dzięki temu raz detektyw okazuje się schizofrenikiem, pacjentem szpitala psychiatrycznego (szeryf federalny ‘Teddy’ Daniels vel weteran wojenny i morderca żony Andrew Laeddis [Leonardo Di Caprio] w *Wyspie Tajemnic [Shutter Island]*, reż. Martin Scorsese, 2010), a innym razem alkoholikiem w trakcie ostrej psychozy Korsakowa (w tej roli Andrzej Chyra jako komisarz Marek Jeklewski w filmie *Palimpsest* reż. Konrad Niewolski, 2006). Inne zonglują elementami *thrillera* i *sci-fi* z domieszką melodramatycznej historii i psychologicznego studium, jak w *Incepcji [Inception]* reż. C. Nolan, 2010, w którym architekt cudzej pamięci być może zapomniał, że znajduje się w głębokiej śpiączce, tzw. limbo (jako ‘haker’ umysłów Dom Cobb - Leonardo Di Caprio), czy w *Mechaniku [El Mauinista]* reż. B. Anderson, 2004, gdzie Christian Bale jako Trevor Reznik, cierpiący na chroniczną bezsenność i dysocjacje osobowości mechanik, w psychotycznych wizjach dociera wreszcie do wypartego wspomnienia wypadku, którego był sprawcą. Bardzo podobną mieszankę gatunkowych składników z etykietką horroru odnajdujemy w *Szeptach (The Awakening)*, reż. Nick Murphy, 2011, w którym Rebecca Hall jako Florence Cathcart, nieustraszona demaskatorka fałszywych spirytystów i szarlatanów, musi zmierzyć się z wypartymi z pamięci duchami (sic!) przeszłości. Figura „bohatera bez pamięci” zdaje się wręcz prowokować do gatunkowych koktajli, jak w przypadku komedio-westernu *sci-fi* Jona Favreau z 2011 *Kowboje i Obcy (Cowboys & Aliens)*, gdzie Daniel Craig gra ściganego

listem gończym kowboja-bandytę, który wymknął się kosmitom, choć tego nie pamięta. Być może jeszcze bardziej nieoczywiste połączenia formy filmu animowanego i dokumentu, w którym bohater mierzy się z wypartą przeszłością, to *Walc z Baszirem* Ari Folmana z 2008 roku, poruszające studium doświadczenia wyparcia i wspomnień intruzywnych w przebiegu zaburzeń po stresie traumatycznym. Temat utraty pamięci bywa podejmowany również w lżejszym repertuarze komediowym, jak trylogia o przygodach kumpli pana młodego, którym po wieczorze kawalerskim zupełnie „urwał się film” (*Kac Vegas [The Hangover]* reż. T. Phillips, 2009, 2011, 2013). Bardzo popularną postacią stał się również zakochany bez pamięci (*Zakochany bez pamięci [Eternal Sunshine of the Spotless Mind]*, reż. M. Gondry, 2004, *Vanilla Sky* reż. C. Crowe, 2001; *Człowiek bez przeszłości*, reż. A. Kaurismäki, 2002), bywa, że zakochany w kobiecie, która bądź to zapomniała o ich wspólnej historii (chora na Alzheimera Allie Calhoun (Rachel McAdams/ Gena Rowlands) w filmie *Pamiętnik (The Notebook)* reż. N. Cassavates, 2004), bądź nie jest w stanie zapamiętać swojego adoratora (Lucy Whitmore [Drew Barrymore] w *50 pierwszych randek [50 First Dates]*, reż. P. Segal, 2004). O zakochanym bohaterze zapomina czasem cały świat (*Rekonstrukcja [Reconstruction]*, reż. C. Boe, 2003), bądź pozostaje on jedynym, który pamięta, kiedy świat wokół niego zapętla się w efekcie *déjà vu* (*Dzień Świstaka [Groundhog Day]*, reż. H. Ramis, 1993). Nawet bohaterowie animowanych produkcji dla dzieci cierpią na zaburzenia pamięci, tak jak rybka zwana Dory w *Gdzie jest Nemo* (reż. A. Stanto, J. Wizmur, 2003) czy popularny, nie tylko wśród dzieci, Spongebob w odcinku *Missing Identity* (trzeci sezon serii, 2004). To imponujące, choć niepełne, *emploi* bohatera bez pamięci z przełomu wieków stawia przed nami pytanie o źródła fenomenu jego popularności¹⁰⁰.

Już w początkach kina zdarzało się, że filmowi bohaterowie doświadczali problemów z pamięcią. Baxendale przy okazji weryfikacji filmowego obrazu amnezji z jej prawdziwymi przyczynami, obrazem, przebiegiem i prognozami na wyleczenie dokonuje retrospektywnego przeglądu filmów, które w historii kina podejmowały temat utraty pamięci. Rozpoczyna od kina niemego stwierdzając, że bohater bez pamięci wystąpił w nie mniej niż 10 filmach do roku 1926 (m.in. *Garden of Lies*, 1915; *The Right*

¹⁰⁰ W sieci można odnaleźć wiele list i rankingów zestawiających filmy wykorzystujące figurę amnezji np. <http://www.imdb.com/list/ls000698036/>; <http://www.ifc.com/fix/2012/02/ten-favorite-amnesia-movies>; <http://mysteryfile.com/blog/?p=2054>; <http://filmaster.pl/tag/amnezja/>; zob. też <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10121259/Amnesia-cinemas-greatest-device.html>, [1.04.2015].

of Way, 1915; *The White Pearl*, 1915; *The Victory of Conscience*, 1916; *A Modern Cain*, 1921)¹⁰¹. W większości z nich figura amnezji była atrakcyjna z punktu widzenia narracyjnej intrygi opartej o zagadkę lub pomyłkę, splotu zaskakujących okoliczności, zazwyczaj w komediowej odsłonie. Choć autorka po okresie kina niemego nie porządkuje już chronologicznej amnezycznej filmografii i nie jest tak skrupulatna w weryfikacji liczby tytułów filmowych podejmujących problem zaburzeń pamięci, to przyglądając się okresowi klasycznego kina hollywoodzkiego zauważa, że największym powodzeniem filmowy bohater doświadczający amnezji cieszył się w filmie *noir* i kinie sensacyjnym (*Two in the Dark*, reż. B. Stoloff, 1936; *Crime Doctor*, reż. Michael Gordon, 1943; *Two O'Clock Courage*, reż. A.Mann, 1945; *Urzeczona (Spellbound)*, reż. A.Hitchcock, 1945; *Black Angel*, reż. Roy William Neill, 1946; *Violence*, reż. Jack Bernhard, 1947; *Shadow on the Wall*, reż. Pat Jackson, 1950; *Marnie* reż. A. Hitchcock, 1964; *Mirage*, reż. E. Dmytryk, 1965). Zdarzały się również dramaty psychologiczne podejmujące wątek amnezji jak *Streets of Memory*, reż. Shepard Traube, 1940; *Zagubione Dni (Random Harvest)*, reż. Mervyn LeRoy, 1942; *Women with No Name*, reż. Ladislao Vajda, 1950; czy oparty o sztukę Tennessee Williamsa *Nagle Ostatniego Lata (Suddenly, last summer)*, reż. J.Mankiewicz, 1959, a nawet pojedyncze komedie romantyczne jak *Matrimonial Bed* reż. M Curtiz, 1930 czy *I Love You Again*, reż. W.S. Van Dyke, 1940. W większości wymienionych filmów amnezja funkcjonuje jako narracyjny wytrych użyty do uatrakcyjnienia zgranego schematu opowieści detektywistycznej, często powiększając grono podejrzanych o tego, kto nie pamięta, bądź utrudniając rozwiązanie właśnie poprzez niepamięć jedyne go świadka. Najczęściej amnezja w fabułach kryminalnych spowodowana jest urazem mechanicznym – uderzeniem w głowę (co jest, jak podkreśla Baxendale, jednym z najmniej prawdopodobnych przyczyn rzeczywistych ubytków pamięci oraz amnezji całkowitej, wstecznej czy następczej¹⁰²). Co jeszcze bardziej charakterystyczne i zupełnie nieprawdopodobne wszyscy bohaterowie ową pamięć odzyskują, bądź to poprzez doświadczenie powtórnego uderzenia w głowę, bądź konfrontacji z osobą, przedmiotem lub sytuacją uderzająco przypominającą przeszłość. Ten wysoce nierealistyczny scenariusz wskazuje na używanie amnezji jako określonej figury w obrębie narracji, która nie tyle jako reprezentacja rzeczywistej kondycji, a pewna figura, uzasadnia określoną konstrukcję sjużetu otwierając ją na współistnienie kilku

¹⁰¹ S. Baxendale (2004) *Memories aren't made of this: amnesia at the movies*, *British Medical Journal*, vol. 329, s. 1480- 3.za: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC535990/> [12.09.2014].

¹⁰² Najczęstszymi przyczynami poważnym syndromów amnezji są interwencje neurochirurgiczne, infekcje atakujące również mózg oraz udar mózgu. Por. Baxendale, *op.cit.*

płaszczyzn interpretacyjnych i pozwalając utrzymać niemalże do rozwiązania filmowej fabuły kilka wersji zdarzeń. W części wspomnianych filmów zostaje wzięte pod uwagę również psychogenne podłoże amnezji, najczęściej związane z psychoanalitycznym wyparciem i poczuciem winy (jak u Hitchcocka w *Urzeczonej* i *Marnie*), czy szokiem w związku z byciem świadkiem traumatycznych wydarzeń (np. w filmach wojennych *Random Harvest*, reż. Mervyn LeRoy, 1942 oraz *Nagle Ostatniego Lata [Suddenly, last summer]* reż. Joseph Mankiewicz, 1959). W tym wypadku pogłębione portrety psychologiczne i związane z utratą pamięci dylematy, obok kryminalnej zagadki czy dramatu kochanków, stają się uprawnionym i równie ważnym tematem filmowej opowieści. We wszystkich praktycznie wypadkach mamy jednak do czynienia z *happy endem*, z przywróceniem pełnej, nawet jeśli niechlubnej pamięci, z odzyskaniem poczucia spójności 'ja' i świata wokół, a transformacja bohatera, który doświadczył amnezji, praktycznie zawsze jest przemianą pozytywną.

Nieco inaczej wygląda sytuacja w przypadku wyparcia i zaburzeń pamięci i percepcji związanych z objawami PTSD (*post-traumatic stress disorder*) w filmowych obrazach będących zazwyczaj skutkiem doświadczeń wojennych. Już po drugiej wojnie światowej, kiedy nie istniała nawet jednostka diagnostyczna opisujące ten rodzaj zaburzeń, pojawiały się filmy, które trafnie i przenikliwie opisywały doświadczenia tych, którzy przeżyli wojnę. Jeden z pierwszych filmów dotyczących tego problemu, wyreżyserowany przez Williama Wylera, *Najlepsze lata naszego życia [The best years of our lives]* z 1946 roku skupiał się przede wszystkim na problemie powrotu do normalnego życia, wiedzonego w codziennej rutynie i zgodnie ze społecznymi normami po traumatycznych doświadczeniach wojennych. Problematyczne okazywały się relacje z bliskimi, którzy nie rozumieli przemiany, jaka zaszła w ich partnerach życiowych. Jednocześnie sami byli już na innym etapie życia, który, wyrwani ze swojego życia żołnierze przegapili, a o tym czego doświadczyli w tym czasie za wszelką cenę chcieliby zapomnieć. O ile Wyler próbuje pokazać trudności i problemy psychiczne weteranów na płaszczyźnie społecznych i interpersonalnych relacji o tyle Alain Resnais w formie filmowej próbuje ująć bardzo subiektywne i intymne doświadczenie traumy i wyparcia. Film *Hiroszima, moja miłość*, który premierę miał w 1959, choć wykluczony z głównego konkursu w Cannes z powodów politycznych, został zauważony przez krytyków i publiczność i odbił się niezwykle szerokim echem. Do dziś uważany jest za film

inaugurujący Nową Falę w kinie francuskim¹⁰³. Resnais próbując opowiedzieć o doświadczeniu traumy i jej niszczącym i miażdżącym działaniu na rozumienie i przeżywania czasu oraz pojęcia „ja”, o procesach pamięci i zapomnienia, eksperymentuje z filmową formą, szuka nowych środków wyrazu. Udaje mu się uchwycić to, co dopiero próbują opisać psychologowie obserwujący i badający weteranów I i II Wojny Światowej¹⁰⁴. PTSD jako zaburzenie charakteryzuje dialektyka działania umysłu,

¹⁰³ Alain Resnais otrzymał propozycję realizacji filmu dokumentalnego o wybuchu bomby atomowej, od producenta *Nocy i mgły*. Resnais, w ramach przygotowywania się do realizacji projektu, zapoznał się ze wszystkimi japońskimi filmami dokumentalnymi dotyczącymi wybuchu bomby atomowej w Hiroszynie. Po ich obejrzeniu stwierdził, że nic więcej w formie dokumentalnej nie można na ten temat powiedzieć. Znajduje to w swoje odzwierciedlenie w filmowym komentarzu: „Rekonstrukcje w Hiroszynie zostały wykonane tak sumiennie jak to tylko możliwe. Filmy o Hiroszynie zostały wykonane tak sumiennie jak to tylko możliwe. Iluzja jest tak doskonała że turysta łka.” Powraca tutaj wątek zapośredniczeń pamięci, ich materialnych realizacji, statusu miejsc upamiętniania, dokumentów fotograficznych i filmowych jako jedynek śladów przeszłości, dowodów jej istnienia. Co ciekawe nie chodzi tu o upamiętnianie Hiroszyny, która zniknęła, Hiroszyny sprzed wybuchu, a o utrwalenie samego momentu znikania, zatrzymanie rzeczywistości znikającej w mgnieniu oka oraz zgliszczy, które po niej pozostają. Bohaterka filmu opowiada o swoich wizytach w muzeum: „Widziałam tam krążących po wystawie ludzie, zamyślonych ludzi, mijających fotografie, rekonstrukcje odkąd nie ma nic innego do zobaczenia w Hiroszynie. Fotografie, fotografie, rekonstrukcje – bo przecież nie ma nic innego. Opisy, bo przecież nie ma nic innego. Patrzyłam na ludzi je oglądających, sama oglądałam zamyślona.” W tym samym czasie kamera również krąży po muzeum, przygląda się ludziom oglądającym rekonstrukcje i „pozostałości” Hiroszyny, wraz z bohaterką ogląda spaloną ludzką skórę w szklanych słojach, spalone, roztrzaskane kamienie. Po chwili słyszymy powtarzającą się odpowiedź mężczyzny: „Nic nie widziałeś w Hiroszynie”. To odpowiedź zarówno Margaret Duras, autorki scenariusza, jak i powtarzająca się w kolejnych filmach odpowiedź Resnais o niemożności odtworzenia obrazu przeszłości i porażce medium mechanicznej rejestracji. Materiały filmowe, które towarzyszą dialogowi rozpoczynającemu film, to po części materiały, które zbierał do swojego dokumentu Resnais. To dowód jego porażki z-dokumentowania zagłady w Hiroszynie. Resnais buduje piętrową konstrukcję zestawiając materiały podejmujące próbę rekonstrukcji wydarzeń związanych z wybuchem bomby atomowej (japońskie „fałszywe” dokumenty (*false documentary*), ale również samą instancję muzeum) wpisuje je w film, który, przynajmniej na początku, zdaje się być próbą rekonstrukcji, próbą powiedzenia czegoś o Hiroszynie, tym mocniej im bardziej w warstwie dialogowej wszelkie takie próby są negowane. Poprzez zestawianie ze sobą materiałów w konwencji *newsreels* z kolejnymi piętrami opartych o nie rekonstrukcji, film staje się z jednej strony namysłem nad możliwościami i ograniczeniami medium reprezentacji, a z drugiej, refleksją nad samą próbą dotarcia do przeszłości, historią, pamięcią oraz środkami służącymi ich zapośredniczeniu.

¹⁰⁴ O ile w literaturze już w *Odysei* Homera możemy odnaleźć opisy objawów podobnych do tych wyodrębnionych w ramach PTSD (Odys jako weteran wojny trojańskiej doświadcza wspomnień intruzywnych – wdzieranie się na jawie do świadomości scen traumatycznych oraz „poczucia winy ocalałego”) to pierwsze naukowe opisy zaburzeń po stresie traumatycznych pojawiają się pod koniec XIX w. w obrazie „histerii i nerwicy powypadkowej” w studiach Charcota a następnie Freuda. Za twórcę pierwszej próby usystematyzowania leczenia zaburzeń potraumatycznych uważa się Pierra Janet’a – ucznia Charcota. Kolejny etap w opisywaniu psychologicznych skutków doświadczenia traumy wiąże się z II Wojną Światową i ze względu na dużo większą ilość badanych i potrzebujących pomocy podjęte zostają również bardziej usystematyzowane studia (Roy. R. Grinker. John P. Spiegel., *Men under stress*, 1945 czy pisma Abrama Kardnera- ucznia Freuda). Kolejny etap przypada na lata 60 i 70 XX w. , który w Europie wiąże się z podjęciem obserwacji i leczenia byłych więźniów obozów koncentracyjnych a w Stanach Zjednoczonych związany jest z zakończeniem wojny w Wietnamie. W 1980 roku wprowadzono do klasyfikacji DSM III – systemu klasyfikacji zaburzeń psychicznych obowiązującego na terenie Stanów Zjednoczonych - jednostkę chorobową PTSD (*posttraumatic stress disorder*). W klasyfikacji europejskiej ICD – 10 pojawia się ona dopiero w 1993 roku, podają za: M. Lis-Turlejska *Psychologiczne następstwa stresu traumatycznego* [w:] *Psychologia kliniczna*, t.2., red. H. Sęk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

hipermnezja przeplatana jest epizodami amnezji, wspomnień się nie przywołuje, raczej ich się doświadcza, zazwyczaj bez własnej woli, w powracających reminiscencjach a czasem są one zupełnie zablokowane, niedostępne mimo wysiłku. Podobnie jest z poczuciem czasu subiektywnego w PTSD, dla chorych przeszłość wciąż jest aktualna, jest ich terażniejszością, choć nie potrafią w pełni przywołać jej kształtu. Istnieje cała grupa symptomów określana mianem „ponownego odtwarzania traumy”, pośród których znajduje się objaw opisywany jako nagłe działanie lub uczucie, tak jak gdyby traumatyczne zdarzenie nastąpiło ponownie. To uwikłanie terażniejszości w przeszłość, zaburzenia poczucia czasu, podkreślone są w filmie przez rezygnację ze schematu przyczynowo-skutkowego w konstrukcji narracji, ale przede wszystkim poprzez dekonstrukcję figury *flashbacku*. Obraz przeszłości pojawia się tu nieumotywowany i niezakotwiczony w dialogu, wprowadzając widza w dezorientację co do próby umieszczenia go w świecie diegetycznym. Konstrukcja ta zdaje się odzwierciedlać doświadczenie tzw. wspomnień intruzywnych w przebiegu PTSD, znajdujących się poza świadomą kontrolą obrazów przeszłości, które pojawiają się z ogromną siłą obezwładniając percepcję rzeczywistości niezależnie od woli jednostki. Jest to konstytutywna cecha pamięci potraumatycznej, która rozdarta jest pomiędzy intruzywnością a nieosiągalnością, możliwością widzenia i ślepotą, pamięcią i zapomnieniem. Gilles Deleuze w doświadczeniu wojny widzi przyczynę powstania kina obrazu-czasu. Jego zdaniem potrzebne były formy obrazu o charakterze mentalnym, które mogłyby ukazać zmiany, jakie wywołała wojna w ludzkiej świadomości, gdyż schemat sensoryczno- motoryczny nie jest w stanie odzwierciedlić tego rodzaju doświadczenia.

Temat powojennej traumy i związanych z nią zaburzeń powraca, a właściwie rozwija się w pełni, w amerykańskim kinie lat 70' i 80' w związku z zakończeniem wojny w Wietnamie i próbą przepracowania kondycji weteranów. Pomimo twierdzenia Deleuza większość z tych filmów opiera się na klasycznym schemacie narracji przyczynowo-skutkowej, choć to psychika bohatera i doświadczane przez niego dyskrepancje pomiędzy przeszłością i terażniejszością, często wyparte wspomnienia, które jednak nie pozwalają o sobie zapomnieć i prowadzą do dezintegracji osobowości bohatera, stają się centralnym tematem filmu. Paradigmatyczne przykłady to *Taksówkarz* reż. M. Scorsese, 1976 oraz *Łowca Jeleni*, reż. M. Cimino z 1978, które obok obyczajowej warstwy dramatu psychologicznego posiadają cechy obrazu-czasu. W fabułach tych nie ma zazwyczaj *happy-endu*, a przywrócenie pamięci nie porządkuje świata i nie zmienia bohatera na

lepsze, wręcz przeciwnie prowadzi do zupełnej dezintegracji i destabilizacji. Nawet jeśli ten ładunek jest następnie częściowo neutralizowany w kinie gatunków m.in.: *Rambo: Pierwsza Krew* (reż. Ted Kotcheff, 1982); *Ptasiek* (reż. Alan Parker, 1984) *Szalony Meksyk* (*[Jacknife]*, reż. David Hugh Jones, 1989); *Urodzony 4 lipca* (reż. Oliver Stone, 1989); *Drabina Jakubowa* (reż. Adrian Lyne, 1990) to w żadnym z tych przypadków nie mamy do czynienia ani z pełnym powrotem do „zdrowia” czy też „normalności”, ani przywróceniem porządku i szczęśliwym zakończeniem, czego po klasycznym kinie mainstreamowym należałoby się spodziewać. O ile w filmach powstałych mniej więcej w tym samym czasie, kiedy rozpoczęto badania nad zaburzeniami po stresie potraumatycznym (PTSD) punktem zaczepienia w świecie przedstawionym wciąż jest dla widzów tożsamość bohatera, choć roztrzaskana, z wieloma wyrwami, białymi plamami i czarnymi dziurami, natrętnymi, powracającymi obrazami, których nie można ułożyć w żadne spójne wspomnienie, to w produkcjach z ostatnich dwóch dekad tracimy nawet ten grząski grunt, znajdując się na kompletnie nieznanym wodach człowieka bez właściwości, postawieni w sytuacji bohatera, który nie wie kim jest, gdzie jest i przede wszystkim dla zawiązania filmowej akcji, z jakiego powodu? Narracyjne rozwiązania w kinie popularnym dość pragmatycznie wykorzystują owo zagubienie. Odnajdywanie własnej tożsamości poprzez celowe, bądź mimowolne, odzyskiwanie pamięci, staje się główną osią narracyjną filmu, choć najczęściej jest ono uwikłane w interesy innych osób, a wręcz newralgiczne dla jakiejś „większej sprawy”.

Bohater bez pamięci, człowiek bez tożsamości, okazał się niewiadomą, której brakowało w schemacie równań gatunków, takich jak thriller, film sensacyjny czy *science-fiction*, gdzie obliczone na zaskoczenie formuły, pomimo scenariuszowych ekwilibrystyk, wciąż sumowały się w przewidywalny na początku wynik. Zasada nieoznaczoności nieprzewidywalnego dla siebie samego protagonisty przeniosła zagadkę ze świata zewnętrznego do wnętrza bohatera, z którym widz ma się identyfikować. Odtąd bohater, nie wiedząc kim jest, staje się detektywem śledzącym samego siebie. Poszlaki znajduje w otaczającej go rzeczywistości, ale odpowiedzi zna tylko on, choć ich nie pamięta. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy widz, czasem wraz z bohaterem, odkrywają, że nie mogą ufać temu, co widzą lub wiedzą. Cechy, które łączą filmy wykorzystujące w ostatnich dwóch dekadach figurę amnezji, to, między innymi, sytuacja bohatera, który niczym filmowy widz, umieszczony zostaje w kompletnie nieznanym świecie i z napotkanych w niej elementów próbuje zrekonstruować własną toż-

samość. Symptomatyczna jest dla nich również sytuacja śnienia i moment przebudzenia, zwłaszcza jako scena otwierająca filmową narrację, którą automatycznie bierze w poznavczy nawias. Jest to sygnał dla odbiorcy, iż musi się zdystansować zarówno do percepcji bohatera, jak i własnych schematów odbioru. Świat, który ogląda, może być jedynie snem, mirażem, projekcją. Kolejnym wspólnym dla omawianych filmów punktem jest postać detektywa, bądź wynajmowanego przez bohatera, aby pomóc mu w rozwikłaniu zagadki jego przeszłości, bądź sam bohater wciela się w jego rolę, często posiadając ku temu szczególne predyspozycje jako policjant, szeryf lub agent wywiadu. Pomimo gatunkowej różnorodności wszystkie te filmy czynią ze zjawiska amnezji narracyjny wytrych i wykorzystują model powieści detektywistycznej, gdzie przedmiotem akcji staje się odkrycie wydarzeń poprzedzających jej rozpoczęcie, w terażniejszości poszukujemy śladów przeszłości, w efekcie czego punkt wyjścia staje się punktem dojścia, a zadaniem widza i bohatera staje się odtworzenie ciągu przyczynowo–skutkowego. W układaniu tych filmowych puzzli widz i bohater nie zawsze jednak mają równe szanse. Pod tym względem wspomniane filmy bardzo się różnią, choć można pokusić się o wyróżnienie kilku podstawowych schematów relacji pomiędzy widzem, bohaterem a światem przedstawionym.

Zarówno widz, jak i bohater mogą znajdować się w co najmniej trzech wyjściowych relacjach wobec siebie i świata przedstawionego. Symetrycznej – kiedy zarówno widz, jak i bohater, mają taki sam początkowy zasób wiedzy o świecie przedstawionym i tożsamości bohatera - żaden, a wraz z rozwojem fabularnej akcji i działań podejmowanych przez bohatera, symultanicznie próbują zrekonstruować przebieg przeszłych wydarzeń, które doprowadziły do amnezji bohatera. W tym wariacie widz nie posiada innych źródeł, poza tymi, do których dostęp ma również bohater. To jego oczyma ogląda świat przedstawiony. W tym układzie najczęściej zwrot narracyjny wiąże się z odkryciem, iż bohater sprzed zaniku pamięci był zupełnie kimś innym niż ten, którego obserwujemy podczas filmowej akcji, co dla niego samego jest największym zaskoczeniem. Przez cały czas trwania filmu widz towarzyszy głównemu bohaterowi, który spotyka różne postacie i trafia na rozmaite ślady, próbując zrekonstruować swoją przeszłość. Satysfakcja, którą odczuwa zarówno bohater, jak i widz, wynika z pełnego rozwiązania zagadki, dotarcia do prawdy. W tym wariacie nie tylko punkt wyjścia, ale także dojścia, pozostawia widza i bohatera w relacji symetrycznej wobec świata przedstawionego. Taki schemat, zostaje zastosowany w *Okruchach wspomnień*

(*Shattered*, reż. V. Petersen, 1991), gdzie roztrzaskana (*sic!*) pamięć, układa się w misterną narracyjną konstrukcję. Główny bohater na początku filmu budzi się z głębokiej śpiączki. Oprócz zmasakrowanej w skutek wypadku twarzy okazuje się, że cierpi również na amnezję. Nie jest ona jednak skutkiem mechanicznego urazu mózgu, a ma podłoże psychogenne. Intryga jest doprawdy misterna. Mąż, który nie pamięta swojej żony, podejrzewa, że podjęła ona wraz ze swym kochankiem zamach na jego życie. Prowadząc wraz z wynajętym detektywem dochodzenie, które ma tego dowieść, dowiaduje się, że to jednak on zabił kochanka, za którego przebiera się jego żona, aby zmylić detektywa. Ostatecznie znajduje trupa, który posiada jego tożsamość i przypomina sobie, że to on był owym feralnym kochankiem, któremu kobieta po wypadku, wykorzystując zanik pamięci, nadała tożsamość męża. W tym przypadku odkrycie własnej tożsamości ma funkcję katartyczną. Podobnie narracja przywracając na końcu ład i harmonię pomiędzy światem subiektywnym i obiektywnym, pozostawiając jedyne możliwe rozwiązanie, symetryczny ogląd świata przedstawionego, zarówno z perspektywy bohatera, jak i widza, buduje obraz rzeczywistości przewidywalnej, logicznej i w pełni poznawalnej. Amnezja na poziomie interpretacji jest tutaj jedynie pewnym etapem, zdarzeniem, co prawda zmieniającym percepcję świata i podważającym spójność podmiotu, ale jedynie przejściowo. W tym wariancie narracyjnym można w pełni odtworzyć przeszłość, dotrzeć do prawdy o świecie i o sobie. Na poziomie strukturalnym amnezja jest dodatkiem, nie zmieniającym zasadniczo formuły filmu detektywistycznego, stanowiąc jedynie świetny pretekst dla niespodziewanych zwrotów akcji.

Kolejnym wariantem konstrukcji fabuły, wykorzystującej jako narracyjny wytrych zjawisko amnezji, jest układ niesymetrycznego zdobywania informacji. Dane o tożsamości bohatera i świecie przedstawionym nie są już dostępne po równo widzowi i bohaterowi. Najbardziej popularnym przykładem tego wariantu jest trylogia o agencie Bourne (*Tożsamość Bourne'a*, reż. D. Liman, 2002; *Krucjata Bourne'a*, reż. P. Greengrass, 2007; *Ultimatum Bourne'a*, reż. P. Greengrass, 2010). Choć sytuacja wyjściowa przypomina tu tę z wcześniejszego wariantu, czyli widz jest tak samo zdezorientowany jak bohater bez pamięci, a jedynymi poszlakami są te, które odnajduje bohater (implant wszczepiony pod skórę, skrytka w banku, gdzie znajdują się broń, pieniądze i różne dokumenty tożsamości) to dość szybko odbiorca otrzymuje informacje ze źródeł, które dla postaci, przynajmniej na początku, są niedostępne. Napięcie fabularne

wynika również z niesymetrycznego zasobu informacji, które mają o sobie dwa układy odniesienia w filmie: Daniel Webb *vel* Jason Bourne oraz CIA ze zmieniającymi się zwierzchnikami biura i skomplikowaną hierarchią. Webb cierpi na amnezję psychogenną, nie pamięta kim jest, ale jego ciało i umysł zachowują wyuczone umiejętności. Pierwszym źródłem wiedzy jest więc bohater sam dla siebie. Obserwując swoje reakcje, dystansując się do własnych umiejętności i percepcji, a także środków, które posiada, drogą dedukcji ustala zarys swojej tożsamości. Nie wie jednak, dlaczego urządzono na niego polowanie. Nie zdaje sobie sprawy, iż stanowi zagrożenie dla CIA. To, w jakim stopniu może im zagrozić, zależy od zakresu odzyskanej pamięci. Świadomość widza o tym wzrasta wraz ze stopniową penetracją obu układów. Każda ze stron zakłada, że ta druga wie więcej i dlatego w jakimś stopniu stanowi dla niej zagrożenie. Okazuje się, że obie wiedzą niewiele i posiadają ograniczony, w jakiś sposób (psychiczny uraz, instytucjonalna hierarchia), dostęp do informacji. Najszerszy, choć niepełny ogląd sytuacji posiada widz, czerpiąc przyjemność nie tylko z układania filmowych puzzli, ale i z obserwacji owej informacyjnej wojny. CIA jako organizacja, system, również cierpi na swoistą amnezję. Zatajone projekty, ukrywane akcje, nielegalne kontakty. Przywrócenie pamięci o nich do zbiorowej świadomości agencji będzie kosztować niejedno życie. Ta gra w przypominanie napędza akcję kolejnych trzech części. Koniec trylogii to pełne odzyskanie pamięci i ujawnienie skrywanych informacji, symetryczny świat znów staje gwarantem spójności i ładu.

Najbardziej skomplikowanym pod względem narracyjnej konstrukcji jest wariant trzeci, gdzie zakończenie fabuły jest otwarte na więcej niż jedną interpretację, a widz często posiada, bądź to w trakcie rozwoju akcji, bądź po jej zakończeniu, kompletnie inny ogląd rzeczywistości przedstawionej aniżeli ten reprezentowany przez bohatera. W tym schemacie istnieje zazwyczaj więcej niż jedna możliwa wersja rekonstrukcji fabuły, a wraz z rozwojem akcji widz aktywnie weryfikuje poszczególne interpretacje pod kątem narracyjnego prawdopodobieństwa oceniając je również poprzez poznawcze możliwości percepcji bohatera dystansując się jednocześnie do procesu projekcji -identyfikacji. W tym układzie sytuacja utraty punktu odniesienia w perspektywie narratora - protagonisty, stałej współrzędnej przecięcia funkcji subiektywnej z obiektywną, która konstruuje współrzędne świata diegetycznego, destabilizuje automatyczne metody odbioru. Widz ma doświadczyć amnezji, czy też innych zaburzeń w percepcji świata, nie zdając sobie, podobnie jak bohater, z tego sprawy. Osiągnięcie identyfikacji ze stanem bliskim

psychozie, fudze czy też schizofrenicznym halucynacjom, wymusza bardzo misterną i konsekwentną konstrukcję narracji, wykorzystującą zarówno podstawowy mechanizm „zawieszenia niewiary”, który staje się warunkiem wejścia w świat opowiadania fikcyjnego jak i gatunkowe klisze i konwencje, które funkcjonując jako poznawcze „skróty” uprawdopodobniają daną sytuację (np. klisze rodem z filmu *noir* i narracji powieści detektywistycznej w *Wyspie Tajemnic* Scorseese czy politycznego thrillera w *Pięknym Umyśle* reż. R. Howard, 2001). W tego rodzaju schemacie zazwyczaj mamy do czynienia z figurą tzw. „narratora niewiarygodnego” najczęściej w postaci protagonisty będącego postacią ogniskującą (*focalizer*), z perspektywy której obserwujemy przebieg akcji, czy też poznajemy świat przedstawiony¹⁰⁵. Postać ogniskująca sama zazwyczaj nie zdaje sobie sprawy ze swoich deficytów, czy też specyficznego położenia i na tym polega również jeden z *tricków* stosowanych *mind game movies*. Sytuacja śnienia, śpiączki, halucynacji i generalnie zaburzeń percepcji związanych z zaburzeniami pamięci zostaje przedstawiona w pierwszoosobowej narracji w sposób nie różniący się od schematów konwencji gatunkowych i dopiero pierwszy lub drugi zwrot akcji zmienia perspektywę zogniskowania narracji demaskując najczęściej upośledzenie władz poznawczych, bądź zniekształconą ocenę sytuacji postaci fokalizującej dotychczasową narrację. Dystorsja perspektywy narracyjnej może być również celowa i dokonywana z premedytacją, a jej cele odsłonięte dopiero w zakończeniu np. *Podejrzani*, (*Usual Suspects*), reż. B. Singer, 1995 czy *Trema* (*Stage Fright*) reż. A. Hitchcock, 1950). Tak więc nie wiemy, czy cała akcja *Pamięci absolutnej* (reż. P. Verhoeven, 1990) to nie sztucznie indukowany sen bohatera, którego przebieg wybiera on sam, udając się do biura podróży, które zamiast organizować dla swych klientów wyprawy, wszczepia im sztuczne wspomnienia ich wymarzonych wakacji. Również przebieg *Incepcji* (reż. Ch. Nolan, 2010), której wysoce samozwrotna narracja opisuje możliwość zachowania i ponownego przeżywania przeszłości w snach oraz wszczepiania w podświadomości pamięci zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca, w ostatniej scenie sugeruje, iż wszystko, co zostało w niej przedstawione, to jedynie projekcja pogrążonego w śpiączce głównego bohatera. Jednocześnie rewizja ta nie dyskredytuje przedstawionej wersji zdarzeń, sugerując iż nie ma jednej, wspólnej, obiektywnej prawdy czy rzeczywistości, a śnienie, brak pamięci czy halucynacje to równouprawniony i wcale nie tak różny od percepcji „zdrowego psychicznie” człowieka sposób bycia „w świecie”. W pewnym sensie każdy z nich jest

¹⁰⁵ Por. J. Ostaszewski *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr. 71-72, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2010 s. 60-74.

pewną konstrukcją, poznawczym schematem, sposobem organizowania rzeczywistości. W tym kontekście również odczytanie *Incepcji* jako metafory opisującej funkcjonowanie współczesnej „fabryki snów”, gdzie architekci i psychologowie projektują nasze sny jak i sam proces „zanurzenia” w każdym detalu, tak że trudno nam odróżnić, gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna film stanowi bardzo ciekawy trop zwłaszcza w kontekście koncepcji pamięci protetycznej i roli kina oraz jej krytyki dotyczącej biernej i „nieświadomej” pozycji widza.

Historia opowiadana w filmie dotyczy relacji podmiot- przedmiot, jej konstytuowania się i rozwoju. Relacja ta może być transponowana na relację między obrazem obiektywnym i subiektywnym. Klasyczny film rozpoczyna się od rozróżnienia tych dwóch rodzajów obrazu, a kończy ich utożsamieniem, uznaniem ich identyczności, a więc rozwiązanie historii opowiadanej powinno zawierać się w tożsamości postaci widzącej i widzianej. Tożsamość ta zaświadcza o prawdziwości opowiadanej historii. Jeśli nawet tożsamość ta jest poddawana wielu próbom i perypetiom, które specyficznie reprezentują nieprawdę, to jest to jedynie gra o ogromnej ilości odmian, bo do samego utożsamienia dochodzić może na wiele sposobów. Tożsamość ową znosi dopiero Welles w *Obywatelu Kane* (1940), gdzie rozróżnienie i następnie utożsamienie dwóch rodzajów obrazu zaczyna zanikać w różnych wersjach świadków, każdej konstruującej własną prawdę, tak że nie można ustalić t o ż s a m o ś c i postaci, ani identyczności ich subiektywnych wersji. Narracja falsyfikująca rozbija system sądenia, więc figury śledczych, świadków, winnych bądź niewinnych bohaterów tracą swoją siłę napędową w narracji, swój status w jej dążeniu do poświadczenia prawdy. Ich miejsce zajmuje fałszerz - bohater współczesnego kina, jak zauważa Ostaszewski, coraz częściej pojawiający się nie tylko w kinie głównego nurtu, ale również w serialach telewizyjnych jak na przykład wielosezonowy serial *Zagubieni (Lost)*¹⁰⁶. Stojąc na stanowisku, iż upowszechnianie się w ramach praktyk komunikacyjnych rozwiązań nietypowych zawsze odzwierciedla zmiany zachodzące w kulturze, Ostaszewski stawia pytanie o głębszy sens posługiwania się instancją narratora niewiarygodnego w filmie. W poszukiwaniu odpowiedzi powołuje się na ustalenia Ronny Bläß, który wskazuje na trzy funkcje znaczeniowe narracji niewiarygodnej: satyryczną, sterowania sympatią odbiorcy oraz wyrażenia sceptycyzmu epistemologicznego¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 63.

¹⁰⁷ *Za: ibidem*, s. 68.

W ramach *amnesiaplotaitation* to właśnie ta ostatnia funkcja wydaje się najczęściej wykorzystywaną implikując pytania o istnienie rzeczywistości obiektywnej i możliwość dotarcia do niej. W tej perspektywie popularność filmów z falsyfikującą narracją jest diagnozowane jako oznaka nihilizmu i relatywizmu: „Z jednej strony klimat kryzysu zdolności poznawczych podważa poczucie jedności i koherencji rzeczywistości. Pociąga to za sobą niepewność w definiowaniu własnej tożsamości. Filmowi narratorzy niewiarygodni zdają się dobrze odzwierciedlać klimat rozpadu rzeczywistości społecznej i typową dla terażniejszości skłonność do relatywizmu. Z drugiej zaś strony towarzyszący niewiarygodności chwyt ironii demaskuje iluzję fikcji i pozbawia kontakt z nią złudzenia niewinności, co dobrze wpisuje się w tzw. kulturę „wyczerpania”¹⁰⁸. Przy czym, jak podkreśla autor, popularność narratorów niewiarygodnych nie oznacza zbiorowego popadnięcia w skrajny relatywizm, a raczej, podążając za intuicją Umberto Eco, jest to strategia dostarczania „nadsensu zlaicyzowanemu odbiorcy”¹⁰⁹. Specyficzne rozpoznanie związane z odkryciem zabiegu podwójnego kodowania falsyfikującej narracji wiąże się często z poczuciem wtajemniczenia i odkrywania prawdy - dostarcza „objawień tym, którzy utracili poczucie transcendencji”¹¹⁰.

Temat fenomenu popularności narracji falsyfikującej oraz instancji narratora niewiarygodnego, zarówno w obrębie kina głównego nurtu jak i kina niszowego, podejmuje również Thomas Elsaesser w artykule *The Mind –Game Film*¹¹¹ z 2009 roku, gdzie próbuje uchwycić i wpisać w teoretyczne ramy owo popularne zjawisko. Sam badacz waha się, czy określić tę grupę filmów mianem gatunku, czy też pewnej tendencji, ponieważ wykorzystując rozmaite konwencje gatunkowe pozostają one niejednorodne pod względem formalnym, jak również poruszanych tematów. W poszukiwaniu wspólnego mianownika, który uchwyciłby istotę tak różnorodnej i dużej grupych filmów, określanych mianem *mind game movies*, jako pierwszą cechę charakterystyczną wymienia narracyjną strategię „prowadzenia gry” (*playing games*)¹¹², która może odbywać się na różnych poziomach. Pierwszym z przypadków rozpatrywanych przez Elsaessera jest gra prowadzona z bohaterem lub gra której jest on/ona obiektem nie zawsze tego świadomym (*Milczenie Owiec* reż. J. Demme, 1991; *Gra* reż. D. Fincher,

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 71.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 72.

¹¹⁰ U.Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury* [w:] *idem, O literaturze*, tłum.J. Ugniewska, A.Wasilewska, WWA Muza, Warszawa 2003, s. 218.

¹¹¹ T. Elsaesser, *The Mind –Game Film* [w:] *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. Warren Buckland, Wiley-Blackwell, 2009, s. 13-41.

¹¹² *Ibidem*, s. 14.

1997 czy *Truman Show* reż. P. Weir, 1998). Drugi wariant to gra prowadzona z publicznością, w której kluczowe informacje są celowo utrzymywane przed widzami w tajemnicy, bądź prezentowane w niejednoznaczny i mylący sposób (jako sztandarowe przykłady tej strategii Elsaesser podaje *Podjeźrzanych* reż. B. Singer, 1995; *Podziemny Krąg (Fight Club)* reż. D. Fincher, 1999; *Memento* reż. Ch. Nolan, 2001 czy filmy Davida Lyncha, takie jak *Zaginiona autostrada* z 1997 i *Mulholland Drive* z 2001). Ważne informacje mogą pozostawać w ukryciu zarówno przed publicznością jak i bohaterem jak chociażby w przypadku *Szóstego Zmysłu* reż. M. Night Shyamalan, 1999, czy *Innych* reż. A. Amenabar, 2001, w których protagoniści od początku filmu są już martwi, tylko nie zdają sobie jeszcze wraz widzami z tego sprawy. Istnieje również grupa filmów w obrębie analizowanej tendencji *mind-game movies*, która w ramach rozważań związanych z figurą amnezji i zaburzeń pamięci jest najbardziej reprezentatywna – czyli takie, w których punkt ciężkości spoczywa na frazie *mind*. Charakteryzują się one opisaną powyżej figurą niewiarygodnego narratora, gdzie najczęściej ujawnienie faktycznej mentalnej kondycji protagonisty będącego postacią fokalizującą przeogniskowuje obraz świata przedstawionego. Gra w tym wypadku prowadzona jest na poziomie percepcji rzeczywistości zarówno w wypadku bohatera jak i publiczności.

Z punktu widzenia bohatera, który nie zdaje sobie sprawy ze swoich dolegliwości i ewentualnych zniekształceń w postrzeganiu rzeczywistości, świat wydaje się zupełnie „normalny”, a przynajmniej jego system poznawczy równie mocno jak mózg zdrowego i funkcjonującego zgodnie z pojęciem normy człowieka dąży do uspojniania i usensowniania doświadczenia. Już Freud odkrył mechanizmy paranoików, którzy czasem w zupełnie dla nas niezrozumiały i nieprawdopodobny sposób dążą do odbudowy i rekonstrukcji świata, który zostaje zredukowany do chaosu. Psychiatry określa to terminem „wysiłków na rzecz zachowania tożsamości”. Filmowi twórcy i scenarzyści w obrębie *mind-game films* starają się oddać do jakiegoś stopnia właśnie to doświadczenie. Często eksploatują w tym celu sytuację poznawczą i egzystencjalną związaną z grupą zaburzeń związanych z uszkodzeniem prawej półkuli mózgowej dla których Freud, nie znając jeszcze neurologicznego podłoża, ukuł termin „agnozja”, a które z ogromną wnikliwością i wrażliwością opisuje Olivier Sacks w większości swoich książek. Już jego mistrz - Aleksander Łuria, twórca neuropsychologii, który zajmował się między innymi przypadkami żołnierzy z uszkodzeniami głowy po II Wojnie Światowej, badał również

fenomeny zarówno hipermnemzji (*O pamięci, która nie miała granic*¹¹³, w której to pracy opisuje przypadek mnemonisty Szereszewskiego), jak i amnezji wstecznej i następczej (*Świat utracony i odzyskany: historia pewnego zranienia – przypadek szeregowca Zasięckiego*¹¹⁴). Choć Łuria diagnozował przede wszystkim uszkodzenia i zaburzenia funkcjonowania lewej półkuli, to podejrzewał, że wiele z niezrozumiałych i niezbadanych defektów wiąże się z jednym z najbardziej podstawowych problemów – rolą prawej półkuli w funkcjonowaniu świadomości oraz zdolnością do rozpoznawania rzeczywistości. Bardzo często pacjentom z zaburzeniami prawej półkuli towarzyszy specyficzny objaw „anozognozja”, czyli niemożność zrozumienia natury swojej choroby. Równie trudno, jak pisze sam Sacks, jest przedstawić sobie wewnętrzny stan tych osób i stąd jego próby opisu szczegółowych historii tych zaburzeń z perspektywy samych chorych i ich codziennego życia. Poszukiwanie fizycznych i fizjologicznych podstaw naszego „ja”, oraz próba pokazania, że człowiek nie kończy się tam, gdzie rozumienie zewnętrznych obserwatorów wypełniły niemal całe zawodowe życie znanego również w obrębie kultury popularnej neuropsychologa¹¹⁵.

Badanie choroby wymaga od lekarza badania tożsamości, wewnętrznego świata, który tworzy pacjent pod wpływem choroby. Ale rzeczywistości tworzonej przez poszczególnych pacjentów, sposobu, w jaki ich mózg kreuje ich świat, nie można rozpatrywać tylko na podstawie zewnętrznych obserwacji ich zachowania. Do naszego naukowego, obiektywnego podejścia musimy dołączyć także intersubiektywne podejście, które wnika jak pisze Foucault, „do wewnątrz schorzałej świadomości, [próbując] postrzec patologiczny świat oczyma samego pacjenta”¹¹⁶.

Sacks swoją praktykę określał mianem neurologii „skierowanej na osobę” (czy jak lubił mawiać Łuria „romantycznej”), a to co starał się opisywać to adaptacje i transmutacje tożsamości, w których wyniku zmianie ulega zarówno mózg, jak i „rzeczywistość”¹¹⁷. Z tej perspektywy zabieg podejmowany we wspomnianych filmowych narracjach wydaje się czymś więcej niż konsumpcyjną rozrywką.

Z punktu widzenia publiczności filmy z nurtu *mind- game movies* często wydają się opowiadać zupełnie inną historię niż okazuje się to na końcu. Bardzo często, aby zmylić widza używają konwencji gatunkowych sugerujących określone interpretacje i „na skróty” pozwalające przypisywać określone role (np. rama filmu *noir* w *Wyspie tajemnic*

¹¹³ A.Łuria, *O pamięci, która nie miała granic*, przeł. Joanna Przesmycka, PWN, Warszawa 1970.

¹¹⁴ A. Łuria *Świat utracony i odzyskany: historia pewnego zranienia*, tłum. Artur Kowaliszyn, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1981.

¹¹⁵ O. Sacks, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem.*, przeł. Barbara Lindberg, Z-sk i S-ka, Poznań 2008; O. Sacks, *Oko Umysłu.*, przeł. Jacek Lang, Z-sk o S-ka, Poznań 2011

¹¹⁶ O.Sacks, *Antropolog na Marsie*, Z-sk i S-ka, Poznań 2008, s. 15.

¹¹⁷ *Ibidem*.

i automatyczne przypisanie roli szeryfa - detektywa, a nie jednego z pacjentów szpitala psychiatrycznego protagoniście; rama westernu w filmie sci-fi *Niepamięć*, która pozwala nam postrzegać głównego bohatera jako obrońcę porządku, a nie intruza), co wiąże się z mechanizmem antycypacji i budowania kolejnych hipotez, a dopiero następne zwroty akcji łamią i dezawuuują falsyfikujące użycie gatunkowego klucza. Kolejnym z formalnych trików stosowanych w tych narracyjnych konstrukcjach jest przedstawianie narracji jako obiektywnej, bądź celowe pominięcie zabiegów wskazujących zazwyczaj na narrację subiektywną (POV – ujęcia z punktu widzenia, narracji pozakadrowej, wyraźnego stylu) – często te znaki są w wysublimowany sposób ukryte – dopiero w retrospekcji, a czasem dopiero w ponownym odbiorze, kiedy nasza rama interpretacyjna jest zupełnie inna, dostrzegamy je (*Tajemnicza Wyspa, Piękny umysł, Podziemny Krąg, Memento, Vanilla Sky, Zakochany bez pamięci*). Bardzo często nie ma też różnicy w wizualnej reprezentacji światów wyobrażonych, symulowanych, wypełnionych halucynacjami a tych rzeczywistych (*Matrix, Truman Show, Piękny umysł*), lub też nierzeczywiste elementy (często przyjaciele będący produktami umysłu protagonisty) pokazywane są w taki sam sposób jak te istniejące rzeczywiście w świecie diegetycznym filmu (*Fight Club, Szósty Zmysł, Szepty*). Jednym z podstawowych punktów zwrotnych w tego rodzaju fabułach okazuje się ujawnienie błędnego poznawczego, czy percepcyjnego założenia. Jak opisuje na podstawie fanowskich komentarzy sam Elsaesser, jest to moment, kiedy ziemia dosłownie zapada nam się pod nogami „*big, juicy, brain- blasting, oh- my – god-everything –has – changed feeling*”¹¹⁸, któremu towarzyszy uczucie „teraz rozumiem” wzmocnione często przez powtórzenie scen, które po rewersie akcji rozumiemy już inaczej. Widz powinien, jak podkreśla Elsaesser, sam doświadczyć *oh-my-god-feeling*, ale zaobserwować również jak doświadcza go protagonista. Ostaszewski określa ten moment po prostu finałowym zwrotem akcji [*final plot twist*], w którym dochodzi do powiązania ze sobą dwóch punktów konstrukcyjnych dzieła: dramaturgicznego i poznawczego oraz nałożenia na siebie gestu zamknięcia z ponowną inauguracją. Na dramaturgicznie nabudowany punkt kulminacyjny zostaje nałożony punkt zwrotny w konstruowaniu hipotez dotyczących rozwoju akcji przez odbiorcę w taki sposób, że podważona zostaje podstawa budowania tych hipotez (kanwa opowieści)

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 18.

zasugerowana widzowi na początku filmu, a poprzez to rozwiązaniem fabuły najczęściej staje się jej rewizja¹¹⁹.

Co ważne, wspólną cechą filmów podejmujących problem zaburzeń psychicznych w obrębie *mind-game films* jest nie tylko przewrotne wykorzystywanie motywów związanych z konkretnymi gatunkami i *genrami*, ale również odwoływanie się do momentów i kwestii związanych z zachwianiem stabilnej i „normalnej” sytuacji jak m.in. młodzieńczy kryzys tożsamości, inicjacja seksualna czy kwestii gender. Powtarzają się również schematy narracyjne związane z konfliktem edypalnym czy mechanizmem kozła ofiarnego, ale motywy te często nie dotyczą konkretnej sytuacji społecznej czy psychicznej, a zostają podniesione do meta-poziomu, podejmowane z płaszczyzny epistemologicznej, gdzie kluczowym pytaniem staje się „skąd wiemy to, co wiemy?”. Przewodnym i nadrzędnym motywem *mind-game films* są ontologiczne wątpliwości co do możliwości poznania w ogóle, przeniknięcia i zrozumienia innego umysłu, świata poza naszą świadomością – i to te pytania stają się centrum rozważań, odpowiedzią na konflikty świata społecznego, czy konfliktu egzystencjalnego i zdają się jedyną wspólną tematycznie, czy wręcz ideowo, płaszczyzną omawianego zjawiska¹²⁰. Filmy te mogą być postrzegane, zdaniem niemieckiego filmoznawcy, jako znaki kryzysu czy też wyczerpania klasycznych form odbioru: relacji widz – film, mechanizmu zawieszenia niewiary, pozycja *vouyera*, świadka, obserwatora i związanych z nimi kinowych reżimów i technik (ujęcia POV, opozycji zsubiektywizowanej i wszechwiedzącej narracji, technik realizmu konstruujących przeźroczyść medium t.j. estetyka ‘muchy na ścianie’, *mise-en scene* długich ujęć i kwestia głębi ostrości, frazy ujęcia- przeciwujęcia, projekcji-identyfikacji i koncepcji *suture*). Elssaesser w swoim eseju stawia tezę, iż może być to przejaw ich wyczerpania, zbyt małej atrakcyjności i nieadekwatności do warunków współczesnej percepcji i odbioru.

Filmy z nurtu *mind-game movies* są bardzo bogatym materiałem do badania z punktu widzenia narratologii. Poczynając od nielinearnej struktury czasowej i nowych form *flashbacków*, poprzez figurę niewiarygodnego narratora oraz nowe strategie formalne oznaczania punktu widzenia, na problemie fokalizacji narracji oraz technikach zwrotów akcji i konstrukcji narracyjnych pętli, czy zwielokrotnionej struktury szkatułkowej

¹¹⁹ J. Ostaszewski, *op. cit.*, s. 59.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 15.

kończąc. Wielu badaczy w ostatniej dekadzie¹²¹ próbowało się zmierzyć z tym fenomenem skupiając się właśnie na cechach konstrukcji narratologicznej: David Bordwell poprzez nawiązujący do opowiadania J. Cortazara termin „narracji rozwidlających się ścieżek” (*forking-path narratives*)¹²², Edward Branigan narracji „multiple-draft”¹²³, Elliot Panek - filmowych rebusów (*puzzle films*)¹²⁴, George Wilson – *twist films*¹²⁵, Janet Staiger – złożonych narracji (*complex narratives*)¹²⁶ czy wreszcie postrzegając je jako szczególny przypadek „narracji modularnych” (*modular narratives*) jak Alan Cameron¹²⁷.

Moim rozważaniom i poszukiwaniom bliższa jest natomiast perspektywa psychologiczna i filozoficzna oraz jej implikacje dla zjawisk kultury. Psychopatologia bohaterów filmów uprawiających „umysłowe – gry” często, bardziej niż faktyczne stany chorobowe i obraz rzeczywistych zaburzeń, reprezentuje pewien sposób bycia-w-świecie, czy jest symptomem jakiś zmian, społecznych obaw lub fantazji. Paranoiczne, schizofreniczne i amnestyczne zaburzenia-wszystkie wiążą się z zaburzeniami pamięci i percepcji, a powszechność ich występowania w popularnym kinie wobec rzadkości występowania w rzeczywistym doświadczeniu przeciętnej populacji świadczy o tym, że służą one bardziej jako metafora, poznawczy schemat czy nośnik pewnych znaczeń, opis sytuacji, doświadczenia, czy też kondycji, dla której nie mamy jeszcze nazwy i nomenklatury, aby opisać ją wprost, ale z którą duża część publiczności komercyjnego kina masowego jest się w stanie zidentyfikować. Warto więc nie tyle poszukiwać tropów w medycznym, czy ściśle psychologicznym, dyskursie patologii i poprzez nie ostatecznie marginalizować przedstawiane zjawiska i tematy, ile przyjrzeć się bliżej zarówno

¹²¹Nie jest tak, że wymienione konstrukcje narracyjne są wynalazkiem dopiero XXI w., już we wcześniejszych filmach możemy odnaleźć przykłady ich stosowania poczynając od *Gabinetu Dr. Caligari*ego z 1919 (reż. R. Wiene) poprzez *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa z 1941 i *Kobietę w oknie* w reżyserii Fritza Langa z 1944 jak i filmy Hitchcocka takie jak *Trema* (1950) oraz *Zawrót Głowy* (1958) po wspomnianą *Hiroszimę, moją miłość* (1959) oraz kolejny z filmów Alaina Resnaisa *Zeszłego roku w Marienbadzie* z 1961 roku. Liczne przykłady tego rodzaju konstrukcji możemy znaleźć również w technikach literackich, aby wymienić kilku znanych z nich pisarzy: Chesterton, Borges, Gide, Joyce czy Robbe-Grillet. To nagromadzenie tych zabiegów w jednym utworze oraz znaczący wzrost tego rodzaju narracji przyczynił się do usystematyzowania i bliższego zbadania omawianego zjawiska.

¹²² D. Bordwell, *Film futures*. „Substance”, nr. 97, 2002, s. 88-104.

¹²³ E. Branigan, *Nearly true: Forking paths, forking interpretations. A response to David Bordwell's 'Film Futures*, „Substance”, nr. 97, 2002, s. 105-114.

¹²⁴ E. Panek, *The poet and the detective: Defining the psychological puzzle film*. „Film Criticism”, 31, 2006 1/2 : 62-88.

¹²⁵ G. Wilson, *Transparency and twist in narrative fiction film*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 61, 2006, s.81-95.

¹²⁶ J. Staiger, *Complex narratives, an introduction* „Film Criticism”, 31, 2006; 1/2:2-4.

¹²⁷ A. Cameron, *Contingency, order, and modular narrative: 21 Grams and Irreversible*. „The Velvet Trap”, nr.58, 2006, s. 65-78.

konstrukcji jak i kondycji samych bohaterów – ich przemianom, działaniom, ich postrzeganiu świata, ale również temu czego my, jako widzowie, doświadczamy w procesie odbioru tak skonstruowanej narracji, która podważa znane schematy odbioru i pozwala nam przeżyć sytuacje, jednocześnie obserwując ją na ekranie, w której nasze założenia o świecie i naszym w nim położeniu okazują się błędne i nieprawdziwe. W analizowanych konstrukcjach narracyjnych podważane bywają, zarówno z poziomu epistemologicznego nasze zdolności i władze poznawcze, jak i z poziomu ontologicznego pochodzenia i status światów, w których egzystujemy. Jak stwierdza Elsaesser filmy zaliczone przez niego do nurtu *mind-game movies* różnią się od swoich literackich poprzedników, w których również używano narracyjnych konstrukcji *mise-en-abyme*, figur fałszywych narratorów i zwielokrotnionych punktów widzenia tym, iż zamiast wzmacniać autorefleksyjność i autoreferencyjność samego dzieła raczej obniżają samoświadomość i powtarzają znane już rozwiązania. Protagonisci *mind-games films* cierpią na rozmaite zaburzenia osobowości, spośród których najbardziej popularne są, jak wspominałam, amnezja i schizofrenia związane z dysocjacją osobowości i zaburzeniem poczucia tożsamości, co samo w sobie staje się motywacją do „restartu” świadomości. Pomimo tego, że zaburzenia te zostają w filmie zidentyfikowane i ujawnione, to punkt widzenia protagonisty wciąż pozostaje uprzywilejowany, chociażby przez fakt, że to z nim przez większość filmu, jeśli nie przez cały, identyfikuje się widz. Zdaniem badacza kina atrakcji stanowi to coś więcej niż narracyjny trik. Zabieg ten zawiesza przyjęte kategorię podziału na zdrowie i szaleństwo, normę i zaburzenia i dlatego w swojej analizie przedstawia je jako „pozytywne patologie”¹²⁸.

Filmowy obraz paranoi i związanych z nią teorii spiskowych posiada zazwyczaj kreatywny komponent dostrzegany w sposobach wytwarzania oporu, czy myślenia wbrew biurokratycznemu bezosobowemu establishmentowi opartemu o administracyjny system komunikacji oraz niejasny system inkluzji i ekskluzji (m.in. filmy Terry Gilliana jak *Brazil* (1985) czy *12 małp* (1995)). Co więcej zmieniające się perspektywy i nowe horyzonty o coraz większym stopniu złożoności, będące immanentną częścią schematu teorii spiskowej, prowadzą w filmowych fabułach do generowania nowych rodzajów wiedzy. Schizofrenia, która również ma postać paranoiczną związaną między innymi z tworzeniem teorii spiskowych jest najczęściej reprezentowana odmianą tej choroby w filmowych fabułach. Zazwyczaj wiązana jest z takimi cechami filmowych bohaterów jak

¹²⁸ *Ibidem*, s. 24 – 30.

myślenie dywergencyjne, przekraczanie schematów, dostrzeganie większości złożoności zjawisk, pomieszanie szaleństwa i geniuszu, które bywa utylizowane przez społeczeństwo (np. *Piękny umysł*, *Donnie Darko*) a czasem bywa schronieniem przed zbyt okrutną rzeczywistością (jak w *Wyspie Tajemnic*). Amnezja w filmach ma niemal zawsze psychogenne podłoże i funkcjonuje jako wentyl bezpieczeństwa chroniąc przed dopuszczeniem do świadomości traumatycznych treści, które mogłyby doprowadzić do daleko posuniętej dezintegracji osobowości. Mechanizmy głębokiego wyparcia mają chronić „ja”, mają podtrzymywać spójność tożsamości poprzez niedopuszczanie do świadomości treści, które mogłyby doprowadzić do jej rozpadu. Jednocześnie utrzymywanie tych treści poza świadomością jest dużym kosztem psychicznym, dlatego zniekształcają one i upośledzają mechanizmy funkcjonowania oraz są powodem tworzenia specyficznych mechanizmów obronnych. Bardzo często również treści te powracają w zmienionej formie wspomnień pokrywczych, koszmarów bądź kompulsji. Taki obraz zaburzeń amnestycznych pojawia się jednak w niewielu filmach, najczęściej w tych podejmujących temat zaburzeń po stresie traumatycznym, opisywanych już wyżej w kontekście traumy wojennej, ale także w kontekście pamięci u schizofreników w *Pająku* reż. D. Cronenberg (2002) czy w przebiegu psychozy *Mechanik* reż. B. Anderson (2004). Podobnie jak dla Trevora Reznika z *Mechanika*, Tedda Danielsa vel Andrew Leddisa z *Wyspy Tajemnic*, Davida Webba vel Jason Bourne z *Tożsamości Bourne’a* reż. D. Liman (2002), tak również dla Leonarda Shelby’ego vel Sammy Jenkinsa z *Memento* reż. C. Nolan (2000), amnezja o psychogenym podłożu, wiąże się z ucieczką od poczucia winy, od przyjęcia i przepracowania zbrodni, które popełnili i choć wszyscy w pewnym momencie odzyskują pamięć, to tylko dwóm z nich udaje się ją następnie włączyć własną przeszłość do teraźniejszości, żyć ze świadomością traumy. Pozostali dwaj protagoniści w pewien sposób „wybierają niepamięć”, świadomie czy podświadomie, zrywają ze swoim przeszłym „ja” (trwała dysocjacja osobowości: w wypadku bohatera *Memento* – życie w wiecznej teraźniejszości, a w wypadku *Wyspy Tajemnic* – w rzeczywistości własnej paranoi). W przeciwieństwie natomiast do większości filmów z bohaterem doświadczającym amnezji dzieło Christophera Nolana obok niewątpliwych wartości artystycznych, ale i komercyjnych związanych z kinem gatunkowym, to jeden z obrazów filmowych poprzez swoją konstrukcję narracyjną najwierniej przedstawiających doświadczenie zaburzenia pamięci i utraty zdolności zapamiętywania¹²⁹. W większości

¹²⁹ W procesie tworzenia filmu wykorzystano dzienniki pacjenta określanego w literaturze jako pacjent H.M. (Henry Gustav Molaison) – por. *O człowieku, który żył chwilą: historia H.M. (Henry’ego Gustava*

produkcji wykorzystujących figurę bohatera bez pamięci, jak już wspominałam wcześniej, obraz amnezji zarówno w wymiarze przyczyn, przebiegu jak i najbardziej nieprawdopodobnych, a powszechnych w filmowym świecie, powrotów pamięci, niewiele ma wspólnego z rzeczywistym doświadczeniem tego zaburzenia. Podobnie jak Elsaesser wracam więc do pytania, skąd bierze się fenomen popularności tego rodzaju bohatera i schematu narracji? Co on reprezentuje, do jakich doświadczeń się odwołuje, czego znakiem czy też symptomem jest¹³⁰?

Brak pamięci i zaburzenia tożsamości we wspomnianych współczesnych produkcjach filmowych często zdają się być traktowane już nie jako problem egzystencjalny, lecz jako przewrotna narracyjnie figura retoryczna. Chłodno wykalkulowany efekt zaskoczenia staje się priorytetem wobec nierozstrzygających refleksji na temat tego, jak przeszłość i pamięć kształtują naszą tożsamość i doświadczanie teraźniejszości. Co stanowi podstawę naszego „ja”, czy jest jakieś „ja” poza zachowanym w pamięci obrazem siebie? Z drugiej strony popularność owego schematu narracji coś nam mówi o odbiorcach, o nas samych, o amnezji jako pewnej metaforze współczesnej kondycji podmiotu. Co? Część krytyków filmowych zajmujących się zjawiskiem *mind game movies* uważa, że to jedynie formalny fajerwerk, związany poniekąd z pojawieniem się nośnika DVD, który miał zachęcić odbiorców do wielokrotnego użytkowania produktu w celu poskładania filmowych puzzli. Z tego względu prognozowali jego krótką karierę z powodu szybkiego wyeksploatowania powtarzających się narracyjnych schematów, które już nie zaskakują publiczności. Widzowie jednak, jak wskazują wyniki frekwencji *box office*, wolą mieć jednak krótką pamięć. Być może sytuacja bohatera bez pamięci coś mówi o ich własnym „byciu- w- świecie”. Czy fakt, iż w niektórych ze wspomnianych filmów pamięć, bądź paradoksalnie możliwość jej utracenia, staje się towarem, jest w jakiś sposób sprzęgnięta ze wspomnianą kondycją? Manipulacje pamięcią okazują się wyrafinowanym, lecz często szemranym biznesem. Można więc nabyć wspomnienia przeżyć, które z różnych powodów: ekonomicznych, moralnych, fizjologicznych, są nam niedostępne, jednocześnie doświadczając ich niczym prawdziwych (*Pamięć Absolutna [Total Recall]*, reż. P. Verhoven, 1990, *Dziwne Dni [Strange Days]*, reż. K. Bigelow, 1995). Można również pozbyć się wspomnień zbyt bolesnych, o których za wszelką cenę chcielibyśmy

Molaisona), w: idem, *Najciekawsze przypadki w Psychologii*, UJ, Kraków 2011, s. 18- 30.

¹³⁰ Przy czym do odpowiedzi Elsaessera na powyższe pytania w szerszym zakresie będę jeszcze powracać ostatnim rozdziale w zestawieniu z analizą postulatów Landsberg i raportów z badań *Digital Youths* oraz *Młodzi i Media*.

zapomnieć, a wraz z nimi pozbyć się pamięci uczuć, choć to, jak się okazuje, jest o wiele trudniejsze (*Zakochany bez pamięci* reż. M.Gondry, 2004). Można również, za odpowiednio dużą stawkę, wszczepić komuś zaprojektowane wspomnienia w trakcie wspólnego śnienia (*Incepcja*), bądź też wynajmować swoją pamięć, jako jedno z ostatnich miejsc, do którego nie mogą dotrzeć służby kontroli (*Johny Mnemonic*).

Thomas Elsaesser również zwraca uwagę na zmieniające się warunki produkcji i dystrybucji jako na mające istotny wpływ na wygenerowanie nowych narracyjnych form filmowych, które w warunkach nowoczesnych mediów będą w stanie przyciągnąć i zainteresować klientów na dłużej, łącząc w sobie zalety książki i użytkowość gry komputerowej. Nawiązuje również do rozwoju kultury fanowskiej *mind-game films* i zjawiska stron FAQ dotyczących poszczególnych filmowych zagadek i rebusów jako jednego z komponentów tak zaprojektowanych produktów filmowych. Jednocześnie postrzega fenomen *mind-game films* jako symptom kryzysu tradycyjnego modelu *voyera* kinowego, który w klasycznym modelu narracji za sprawą „przeźroczyściego” stylu przedstawiania jest poddawany reżimowi identyfikacji. Nowy typ relacji między odbiorcami a filmem oparty zostaje na strategii niewiarygodności, wariantowego operowania danymi modelowanym, na funkcjonowaniu „bazy danych” zamiast „sczytywania” przedstawionych wydarzeń i łączenia ich w ciągi przyczynowo-skutkowe jak w modelu linearnej narracji. W tym wypadku stosowanie narracji falsyfikującej i narratora niewiarygodnego ma nie tyle wprowadzać widza w błąd, ile implikować możliwość istnienia światów możliwych konkurujących w ramach diegezy o zgodność z wyobrażeniem „rzeczywistości obiektywnej” – w tym sensie filmy te nie tyle „odbijają” rzeczywistość, ile referują pewne „zasady gry”. Zdaniem Elsaessera popularność filmów wykorzystujących grę ze zdolnościami poznawczymi widza jest symptomem kulturowej zmiany, jaka zaszła we współczesnym społeczeństwie pod wpływem upowszechnienia się wysokich technologii oraz oddziaływania mediów elektronicznych¹³¹. Z perspektywy ewolucyjno–antropologicznej, jak zauważa, na przełomie XX i XXI wieku możemy mieć do czynienia z podobnym przełomem w systemach reprezentacji (mimetyczno-wizualnym i symboliczno-werbalnym) jak te związane z wynalezieniem druku i książki (linearyzacja systemu werbalnego) oraz w przypadku obrazu wynalezienie perspektywicznych projekcji i przenośnych warsztatów malarskich. To właśnie digitalizacja, komputery i siećową komunikację postrzega jako ośrodki przełomu,

¹³¹ T. Elsaesser *The Mind-Game Film, op.cit.*, s. 38

których być może filozoficzne i polityczne konsekwencje nie są dla nas na tyle oczywiste jak te związane z Oświeceniem, czy Renesansem, ale z pewnością można stwierdzić, że ekran/monitor/interfejs zastępują obraz malarski czy fotograficzny/filmowy w funkcji „okna na świat”¹³². W dobie portali takich jak Facebook, Youtube, Spotify, Filmweb, Twiter, Flickr, Instagram czy Myspace'a jesteśmy obudowani całą gamą magazynów i protez pamięci, poczynając od aparatów cyfrowych, dyktafonów, elektronicznych notatników, kalendarzy, pamiętników mieszczących się w małym i lekkim urządzeniu, które zawsze mamy przy sobie niczym osobistego asystenta. W wieku mediów elektronicznych i globalnej sieci 2.0 podobno więcej czasu poświęcamy na tworzenie swojej osobowości *online* – cyfrowych awatarów, aniżeli na realne kontakty z ludźmi, a aby przypomnieć sobie gdzie i z kim byliśmy oraz co robiliśmy w przeszłości, musimy sprawdzić linię czasu i zdjęcia zgromadzone na profilach społecznościowych. Być może świadomość, że taką osobowość można wymazać kilkoma kliknięciami myszki, stanowi ten punkt, ten lęk, który eksploatują filmy z bohaterem bez pamięci w roli głównej. Być może cyfrowa lekkość bytu staje się dla nas nieznośna¹³³.

¹³² *Ibidem*, s. 23.

¹³³ O powszechności tego rodzaju obaw i lęków świadczy również publikacje prasowe. Pojawiające się dodatki do lokalnych i ogólnokrajowych gazet jak ten z tematem przewodnim „Pranie mózgu. Jak internet osłabia naszą pamięć, koncentrację i zdolność myślenia. Cyfrowi tubylecy z demencją”, *Gazeta Wyborcza*, 25.10.2014, nr 18 (dodatek „na pamięć”), czy numer Poradnika Psychologicznego Polityki „*Co komputer zrobił nam z głową?*”- 9/2014 – wydanie specjalne.

1.3. Protetyczna pamięć absolutna

*Życie, w każdym prawdziwym tego słowa znaczeniu,
jest absolutnie niemożliwe bez zapomnienia.*

Fryderyk Nietzsche

W przywoływanym już przeze mnie we wstępie manifeście „pamięci absolutnej” *Total Recall: How the E-Memory Revolution Will Change Everything*¹³⁴ wyróżnione zostają trzy etapy procesu digitalizacji osobistej pamięci. Etap pierwszy - proces przeniesienia dotychczasowego życia na serwery poprzez drobiazgowo zebranie i digitalizację jak największej ilości danych, a następnie zabezpieczenie ich w kilku kopiach na elektronicznych chmurach. Kolejny poziom tworzenia osobistego systemu pamięci absolutnej - to dokumentacja teraźniejszości w czasie rzeczywistym – nie tylko digitalizacja przeszłości, ale życie w przestrzeni realnej i wirtualnej jednocześnie. Ten poziom realizujemy słuchając muzyki na Spotify lub iTunes, będąc zalogowani przez Facebooka komentując na Twitterze, uploudując zdjęcia na Instagramie, wystawiając komentarze i oceny na temat obejrzanych filmów, przeczytanych książek, używanych kosmetyków, publikując wyniki w grach i testach, wysyłając na bieżąco maile, twitty, smsy, wymieniając się wiadomościami na WhatsAppie lub Snapchacie¹³⁵ – wszystko dzieje się na bieżąco i *online*, jesteśmy nieustannie podłączeni – idea *lifelogging* wraz z pojawieniem się tanich smartfonów i dostępnych darmowych „hot spotów” oraz szerokopasmowego internetu stała się już opcją domyślną. Stałe „update” naszego profilu, orientacja w przestrzeni poprzez systemy nawigacji i geolokalizację, rejestrowanie naszych ruchów, wizyt, posiłków, zakupów, spostrzeżeń, spotkań, zachwyty, zamyśleń, znaleźsk, tworzenie kopii zapasowej naszej pamięci, podwajanie percepcji, *back-up* z doświadczenia. Reprezentowanym w bitach wizerunkiem i

¹³⁴ G. Bell, J. Gemmel, *Total Recall: How the E-Memory Revolution Will Change Everything*, *op.cit.*

¹³⁵ „Jest to powstały 3 lata temu komunikator internetowy, z którego korzysta obecnie 100 milionów aktywnych użytkowników, przesyłających między sobą 700 milionów zdjęć i filmów dziennie. Aplikacja w przeciwieństwie do innych podobnych w działaniu programów skupia się przede wszystkim na łatwej i szybkiej wymianie plików multimedialnych; funkcjonalności takie, jak komunikacja tekstowa lub wideo o dziwo zostały dodane stosunkowo niedawno. Tym, co odróżnia Snapchat od tradycyjnych komunikatorów jest automatyczne kasowanie treści, którymi wymieniają się użytkownicy. Wydawać by się mogło, że takie zachowanie komunikatora jest co najmniej dziwne, ale w tym szaleństwie jest metoda, którą dostrzegł nawet Facebook oferując okrągłe 3 miliardy dolarów za wykupienie praw do aplikacji” - Tomasz Kurzak *Co to jest Snapchat i jak go używać - rzut oka na komunikator internetowy dla Ethana Hunta* podają za: http://softonet.pl/publikacje/rzuty_okiem/Co.to.jest.Snapchat.i.jak.go.uzywac.rzut.oka.na.komunikator.internetowy.dla.Ethana.Hunta,521, 4.01.2015 [10.02.2015]

doświadczeniem, a więc i wspomnieniami, łatwiej się zarządza, można je dociąć, podbić kolory, wyostrzyć, ale i spojrzeć przez nostalgiczny filtr na terazniejsze chwile, można je ująć w zgrabnymi i dowcipnym poście, bądź opatrzyć popularnym hasztagiem. Można je też zweryfikować. Autorzy książki znajdują niezliczone zastosowania osobistej pamięci absolutnej od cyfrowej wizytówki, przez osobiste „*the best off*” z życia, do oglądania kiedy dopada nas chandra, po pośmiertne *resume* wyświetlane podczas konsolacyjnego pożegnania.¹³⁶ Jedną z pierwszych wymienianych zalet podjęcia wysiłku digitalizacji swojego życia jest zastosowanie medyczne – można analizować co krok po kroku robiliśmy, co się działo, co jedliśmy itd. – ściągnąć całą historię choroby w minutę, ale również w sytuacji kryzysowej podczas zawału, wypadku, nasza „kopia zapasowa” automatycznie wezwie pomoc i poda nasze położenie tak, aby szybciej nas odnaleziono i zdiagnozowano. Zdaniem pomysłodawców projektu warto zeskanować, zapisać, zdigitalizować przeszłość, aby skuteczniej, pełniej i efektywniej analizować i przeżywać terazniejszość i lepiej poznać samego siebie. Wymiar autorefleksyjny systemu pamięci absolutnej może mieć funkcje osobistego trenera czy terapeuty w poznawaniu własnych ograniczeń poprzez analizę dłuższych okresów czasów, wzorów zachowań i reakcji, przyczyn złego samopoczucia, identyfikacji źródeł stresu, a jak podkreślają autorzy, analiza taka może też zwiększać nasze szanse na przyszłość. Książka ta została opublikowana w 2009 roku, a to co było projektem i wizją czy nowinką technologiczną w dużej mierze stało się przedmiotem potocznego doświadczenia w obrębie sieci 2.0. Trzeci etap projektu „total recall” wciąż jest jeszcze kwestią wizjonerskich koncepcji i scenariuszy, których realizacje, póki co, swoje miejsce znajdują w filmach i serialach *sci-fi*, a sprowadzają się do pytania co się stanie gdy będziemy mogli całą zgromadzoną o samych sobie i świecie wiedzę od urodzenia do śmierci oblec w wirtualną postać awatara? Awatara, który po naszej śmierci będzie towarzyszył naszym bliskim, będzie rezerwuarem całej wiedzy, mądrości życiowej i emocjonalnej zapisanej w starannie rejestrowanych wspomnieniach, którą podczas życia zebraliśmy, a z której będą mogły

¹³⁶ Koncept życiowego resume nagranych z punkty widzenia nieżyjącego już „bohatera” wyświetlanego podczas jego pogrzebu eksploatuje w filmie z 2004 roku *Wersja Ostateczna* (*Final Cut*) jordański reżyser Omar Naim, który jednak bardziej niż samej koncepcji implantu pamięci absolutnej przygląda się roli biografów-montażystów (*cutter*) (w tej roli Robin Williams), którego rolą jest zmontowanie jak najlepszej i dość zwartej relacji z życia, a trzeba przyznać, że materiał jest niezwykle obszerny. Nie bez przyczyny montażystów tych określa się w wersji angielskiej „*cutters*”, gdyż więcej z życia muszą wyciąć niż zachować. Niestety film traktuje ten pomysł jedynie pretekstowo, aby skoncentrować się na konflikcie psychicznym bohatera, które spędza życia na wycinaniu grzechów innych, aby odkupić własne poczucie winy, które okazuje się zniekształconym wspomnieniem. Niestety problem potraktowany jest bardzo płytko a film okazuje się banalny, ale sama kwestia równoległości manipulacji i operacji na pamięci ‘żywej’ jak i ‘protetycznej’ stanowi tu kluczowy interesujący mnie element.

korzystać przyszłe pokolenia poprzez osobiste spotkanie i rozmowę z naszym awatarem. Już w tej chwili awatary asystują w zakupach na stronach internetowych, odpowiadają na pytania, nawigują, prowadzą przez gąszcz przepisów. To coś więcej niż ruchome zdjęcie, „home movies”, wspomnienia bliskich, ale o ile mniej od człowieka? Autorzy książki ważą się na wizję nieśmiertelności w epoce 2.0.:

„...gdybyśmy stworzyli awatar, który nauczyłby się nas na tyle, skumulowałby całą wiedzę o naszym życiu, znałby nasze reakcje, odczucia, działania, synchronizowałby się z danymi cyfrowymi i awatarami innych osób, aby po naszej śmierci...-szukam słów, by oddać najlepiej tę myśl...dobrze, więc zaryzykuję – kontynuował nasze życie”.¹³⁷

Wizje pamięci absolutnej, które stały się inspiracją fabuł z pola kina głównego nurtu u progu XXI wieku podejmowały tematy rozmaitych manipulacji pamięcią oraz mapowania granic tożsamości, czy samego człowieczeństwa. Marzenia i wizje o nieograniczonej pamięci w filmowych światach przyjmowały postać protetycznych urządzeń bądź implantów umożliwiających bieżącą rejestrację i zapis wydarzeń, oraz dostęp do „magazynów” pamięci, a także możliwość przeglądania bądź „ładowania” wspomnień, lub wiedzy, do pamięci indywidualnej, tak jak kopiuje się pliki i programy na twarde dyski, aż po porzucenie materialnego ciała i przeistoczenie się w część sieci i zapisu - wizje cyfrowej transcendencji (m.in. *Johnny Mnemonic* reż. Robert Longo, 1995; *Matrix* reż. Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999; *Mr. Nobody* reż. Jaco Van Dormael, 2009; *Pamięć Absolutna* reż. Len Wiseman, 2012; *Transcendencja* reż. Wally Pfister, 2014). Wspomniany motyw cyfrowej transcendencji pojawiają się również w japońskim anime m.in. *Ghost in the Shell* reż. Mamoru Oshii oraz serialu *Wirtualna Lain (Serial Experiments Lain)* reż. Ryutaro Nakamura, 1998.

Analizę modelu pamięci i zapomnienia w świecie cyfrowych mediów implikowaną przez świat przedstawiony w anime *Ghost in the Shell* w kontekście koncepcji pamięci absolutnej przeprowadził w książce *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa* (2015) Mateusz Borowski¹³⁸. W książce, której zamysł i metodologia bliska jest niniejszej pracy skupia się przede wszystkim na próbie opisanego różnych koncepcji

¹³⁷ Za: M. Michalko, *Nowe Media*, red. Eryk Mistewicz, nr. 1/ 2012, s. 205-208.

¹³⁸ M. Borowski; *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa.*, wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków, 2014. Założenie książki Borowskiego jest niezwykle bliskie przedmiotowi mojej pracy. Choć niewiele miałam czasu, aby krytycznie przepracować wnioski przez niego wyprowadzone, to oboje poprzez przyjrzenie się produktom, praktykom i treściom kultury popularnej próbujemy opisać kondycję i dialektykę pamięci/zapomnienia we współczesnej kulturze mediów cyfrowych. Okazuje się, iż obserwując wzajemne zaopatrywanie się naukowych i popularnych dyskursów i analizując ich wpływ na zmieniające się koncepcje pamięci zdecydowaliśmy się przeanalizować dość podobny korpus tekstów, zwłaszcza tych filmowych. W związku z tym, w odpowiednich miejscach analizy, będę starać odnieść się również do tej niedawnej i bliskiej mi tematycznie i metodologicznie publikacji.

zapominania w epoce cyfrowej zaczynając od polemiki z postrzeganiem zapomnienia jako biernego procesu, rozumianego jako odwrotność pamiętania czy entropia wspomnień. Analizując aktywne procesy i strategie, które wiążą się z zapominaniem pokazuje, iż nie jest ono prostą funkcją utraty, wymazywania, czy usuwania danych, a integralnym elementem „zmiennych historycznie reżimów pamięci”¹³⁹ zależnym również od szerszego kontekstu praktyk społecznych oraz dyskursów naukowych i najczęściej wiąże się rekombinacją, przemieszczeniem i transformacją jako aktywnymi i niejednokrotnie skrupulatnie opracowanymi praktykami.

Borowski analizuje figurę pamięci w *Ghost in the Shell* jako kolejny przykład wcielenia mitu pamięci absolutnej w epoce cyfrowej silnie ugruntowanej jednak w modelu zaczerpniętym z dziedziny nauk biologicznych. Absolutny charakter tej pamięci nie wynika w tym wypadku z faktu, iż da się w niej przechowywać nieograniczoną ilość danych, możliwych w każdej chwili do wydobycia w niezmiennym stanie. W stworzonej na podstawie komiksu, niezwykle wysmakowanej wizualnie, cyberpunkowej wizji przyszłości cyfrowe implanty mózgu umożliwiają podłączanie się do sieci bez pośredniczącego interfejsu a protetyczne udoskonalenia ciała człowieka to norma. Technologie tajnych służb pozwalają jednak stworzyć już w pełni syntetyczne ciało obsługiwane przez *wetware* – ludzki mózg, który jest w stanie wyprodukować w tytanowym ciele „duszę” - tytułowy „ghost in the shell”. Wciąż „ludzkie” cyborgi czują się egzystencjalnie zaniepokojone pojawieniem się „cybernetycznej duszy” wyprodukowanej przez program zainstalowany w syntetycznym ciele: Taką właśnie „autonomiczną formą życia” jak sam siebie określa Władca Marionetek, jest cyfrowy wirus, układ danych, który wyłonił się z zasobów pamięci cybernetycznej, przedostał się ogólnosiwiatowej sieci a tam, wchodząc w fuzję z innymi programami, na drodze „cyfrowej ewolucji” zyskał autonomię i wolną wolę.

W pomocniczym cybermózgu odkryliśmy coś, co wygląda na ducha. Przypomina to wirtualną linię ducha, która pojawia się w trakcie jego przepisywania. Nie ma jednak śladów degradacji danych, która towarzyszy temu procesowi. Chyba wszystkie pełne cyborgi zaczynają się nad tym zastanawiać. Może moje prawdziwe "ja" umarło dawno temu i jestem tylko zreplikowanym cyberciałem z komputerowym mózgiem. A może w ogóle nigdy nie było "prawdziwej mnie". - Masz prawdziwe komórki mózgowe w tej swojej tytanowej skorupie, traktują cię jak normalną osobę, więc przestań narzekać. - Nikt nie widział własnego mózgu. Moja wiara we własną egzystencję opiera się wyłącznie na tym, jak postrzega mnie otoczenie.- Nie wierzysz we własnego ducha? - A co jeśli cybermózg mógłby sam wygenerować ducha, stworzyć duszę? Jak mogłabym wówczas wierzyć we własne istnienie?¹⁴⁰

¹³⁹ *Ibidem*, s. 36.

¹⁴⁰ Cytat ze ścieżki dialogowej filmu.

Tytułowy „duch w maszynie”, jak słusznie stwierdza Borowski, to powtórzenie stanowiska kartezjańskiego dualizmu metafizycznego na gruncie nowych technologii i w horyzoncie transhumanizmu. Co innego przykuwa uwagę badacza – implikacje użycia metaforyki kodu DNA jako modelu funkcjonowania pamięci, gdzie pamięć ludzka zostaje zrównana z mechanizmami układów cybernetycznych. Zaczepnięta z dziedziny genetyki metafora akcentuje, jak podkreśla autor, przede wszystkim dynamiczny charakter pamięci, istotą procesów mnemoniczych czyniąc bezustanną wymianę i rekombinację danych. To zestawienia biologicznego i cybernetycznego transferu danych odsłania zdaniem Borowskiego siłę i popularność modelu DNA jako nośnej metafory pamięci w latach dziewięćdziesiątych¹⁴¹. Z jednej strony internet oraz cyfrowa pamięć to rzeczywiście wcielenie mitu pamięci absolutnej, wyobrażana i konceptualizowana od stuleci realizacja utopii nieograniczonego dostępu do całej zgromadzonej przez cywilizację wiedzy, czy wręcz formy kolektywnej świadomości. Pojawienie się *world wide web* jako nowej metafory usieciowionej, praktycznie niezależnej od materialnych nośników, a więc i przestrzeni, pamięci bez granic poddało weryfikacji wcześniejsze ujęcia pamięci i dostarczyło jej nowych konceptualizacji. Autora *Strategii zapominania* interesuje jednak zestawienie i wzajemne modelowanie metafory sieci i cyfrowego zapisu oraz modelu DNA – jako biologicznej matrycy. W tym układzie metafora pamięci jako bezustannej rekombinacji danych różni się zasadniczo od metafor przestrzennych, w których przechowywane wspomnienia, niczym książki skatalogowane w bibliotece, zostały raz na zawsze poukładane w jednym, dobrze określonym porządku. W ramach tamtych wyobrażeń, jak pisze Borowski, zapominanie oznaczało przede wszystkim brak dostępu do określonych danych lub omyłkową, bądź celową, zmianę w sposobie, czy kolejności ich odczytywania. Proces pamiętania dla którego modelem staje się ekspresja materiału genetycznego uzyskuje dużo bardziej dynamiczny charakter, a zapominanie, rozumiane jako rekombinacja zasobów pamięci, staje się koniecznością i zarazem gwarancją trwania pamięci: „Jeśli bowiem pamięć nigdy nie zastyga w ostatecznym kształcie, zapominanie stać się musi inną nazwą dla tych procesów łączenia i rekombinacji zasobów pamięci, które prowadzą do wyłaniania się nowych, dynamicznych porządków danych. Inaczej mówiąc, to koncepcja pamięci o zasadniczo

¹⁴¹ Por. Borowski, *op.cit.*, s. 97-98.

performatywnym charakterze, pamięci jako niekończącego się następstwa aktów układania danych w tymczasowe porządki.¹⁴²

W tej konfiguracji w filmie Oshiego koncepcja pamięci cyfrowej uzyskuje przede wszystkim procesualny charakter przejawiając się w nieustannym dążeniu Władcy Marionetek do przeobrażania się w akcie selekcji i łączenia, aż po doświadczenie „śmierci” jako kolejnej rekombinacji poprzez połączenie się z *wetwerem* Major – cyborga z ludzkim mózgiem. Scena tego zespolenia w filmie odbywa się pod obrazem drzewa filogenetycznego sugerując, iż oto wkraczamy na nowy etap ewolucji – jesteśmy świadkami narodzin nowej formy życia - postczłowieka z pamięcią absolutną. Borowski zwraca uwagę, iż Oshii otwarcie nawiązuje do stwierdzenia Richarda Dawkinsa, które zawarł on już w 1976 roku w swojej pracy *Samolubny gen* określając ludzi „maszynami przetrwania” (*survival machines*) – zaprogramowanymi aby ochraniać samolubne cząsteczki zwane genami¹⁴³. Jednocześnie w japońskim anime Borowski dostrzega podobną tendencję jak ta, którą opisuje Dorothy Nelkin i Susan Lindee w pracy na temat genu jako kulturowej ikony XX wieku. Zauważają one, iż pomimo otwarcie deklarowanego antyreligijnego nastawienia Dawkinsa, w swojej koncepcji samolubnego genu, tworzy wizję DNA jako nieśmiertelnego i niematerialnego pierwiastka, dla którego konkretne ciało to tylko tymczasowa forma przetrwalnikowa, służąca przekazaniu dalej informacji genetycznej¹⁴⁴. W ramach tej koncepcji geny stają się czymś w rodzaju nieśmiertelnej duszy, podobnie Władca Marionetek – oryginalnie stworzony jako program - cyfrowy wirus, a cyfrowa pamięć - pamięcią absolutną.

To tylko samochroniący się program! - Posługując się tym argumentem, mógłbym uznać, że wasze DNA też nie jest niczym innym, jak tylko samochroniącym się programem. Życie we wszechobecnym morzu informacji stało się bardziej złożone. Indywidualność człowieka, istoty żywej, której systemem pamięci jest DNA, warunkowana jest posiadanymi przez niego wspomnieniami. I choć pamięć może nie różnić się od złudzeń, to ona definiuje istnienie rodzaju ludzkiego. Powinniście rozważyć wszelkie następstwa jakie niesie ze sobą komputerowe rozszerzenie pamięci.¹⁴⁵

Borowski nie rozwija i nie analizuje tego wątku głębiej w kontekście teorii, która swój załączek znalazła na ostatnich stronach wspomnianej książki Dawkinsa – memetyki. Stała się ona jednak podstawą zupełnie nowych modeli procesów zapamiętywania i zapominania, ich funkcjonalności i praw nimi rządzących. Dlatego warto, nawet

¹⁴² *Ibidem*, s. 101.

¹⁴³ R.Dawkins, *Samolubny Gen*, przeł.Marek Skoneczny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.

¹⁴⁴ D. Nelkin, S.Lindee, *The DNA Mystique. The Gene as a Cultural Icon*, University of Michigan Press 2004 za: Borowski, *op.cit.* s. 101.

¹⁴⁵ Cytat ze ścieżki dialogowej filmu – wypowiedź Władcy Marionetek.

pobieżnie, przyjrzeć się jej podstawowym założeniom i ustaleniom oraz inspirowanym przez nią wizjom w obrębie popularnych dyskursów.

Dawkins stawia tezę, iż „wszelkie życie ewoluuje na drodze zróżnicowanej przeżywalności replikujących się bytów”¹⁴⁶ – ten pogląd określany jest mianem „darwinizmu kosmicznego”. Pytanie, które stawia Dawkins na końcu swojej książki, a z którego zrodziła się memetyka to: czy istnieją na naszej planecie jakieś inne replikatory niż geny? Odpowiedź jest twierdząca. Jego zdaniem na naszych oczach, „wciąż jeszcze niezdarne unosząc się w bulionie pierwotnym ludzkiej kultury, pojawia się nowy replikator – jednostka naśladownictwa.”¹⁴⁷ Jedną z podstawowych tez książki Susan Blackmore *Maszyna memowa* jest stwierdzenie, iż zdolność do naśladownictwa wyróżnia ludzi na tle innych gatunków¹⁴⁸. Już w latach sześćdziesiątych XX w. amerykański psycholog Donald Cambell dowodził, że zmiany kulturowe czy cywilizacyjne wykazują podobieństwa z ewolucją organiczną, co więcej nie wywodził przeobrażeń i nawarstwień kulturowych z ewolucji organicznej jako matrycy, ale poszukiwał raczej ogólnego modelu zmian ewolucyjnych, dla którego ewolucja kulturowa, czy organiczna charakteryzujące się „ślepą zmiennością wśród replikujących się bytów i selektywnym utrwalaniem pewnych odmian kosztem innych”¹⁴⁹ są tylko szczególnym przypadkiem. W latach 90. zasada ta została określona mianem „reguły Cambella”¹⁵⁰. W 1995 roku amerykański filozof Daniel Dennet opisał proces ewolucyjny jako algorytm, czyli logiczną procedurę, której realizacja prowadzi do określonych efektów końcowych. Właściwe każdą powtarzalną sekwencje czynności można określić mianem algorytmu, nie jest tu ważna platforma, ale sama logika procedury stąd Blackmore stwierdza, iż „algorytmy są bezduszne”¹⁵¹ z tego samego powodu z którego Dennet określił teorię Darwina jako „schemat tworzenia Porządku z Chaosu bez pomocy Umysłu”¹⁵². Mem (od gr. *mimema* – przedmiot naśladowny) jest najmniejszym elementem kulturowym, powielanym dzięki ludzkiej umiejętności naśladowania. Memy są instrukcjami zachowań, przechowywanymi w mózгах (lub innych obiektach) i przekazywanymi przez naśladownictwo. Rywalizacja między nimi napędza ewolucję

¹⁴⁶ R. Dawkins, *op.cit.* s. 266.

¹⁴⁷ S. Blackmore (1999), *Maszyna memowa.*, przeł. Norbert Radomski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 29.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 26.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 44.

¹⁵⁰ Zob. W.H. Durham, *Coevolution: Genes, Culture and Human Diversity*, Stanford University Press, Stanford 1991.

¹⁵¹ Blackmore, *op.cit.*, s. 37.

¹⁵² D. Dennet, *Darwin's Dangerous Idea*, Penguin, Londyn 1995, s. 50.

umysłu. Memy różnią się od genów, ale nie są „mitycznymi tworamami”, jak pisze Blackmore, w większym stopniu niż one: geny są instrukcjami zakodowanymi w cząsteczkach DNA, memy zaś instrukcjami zamkniętymi w ludzkim mózgu, lub w sztucznych wytworach, takich jak książki, obrazy, kościoły czy zegarki¹⁵³. W tym sensie ewolucja jest algorytmem, sposobem rywalizacji replikatorów, który prowadzi do powstawania, ale i ciągłej zmiany zorganizowanych struktur.

Memy odznaczają się zmiennością (informacje, historie, czy nawet budynki nigdy nie są identyczne nawet jeśli pochodzą/naśladują jeden drugiego). Podlegają zasadom doboru – jedne przyciągają uwagę są zapamiętywane, przekazywane od razu, niektóre dopiero po pewnym czasie, a niektóre zostają zapomniane. Podczas przekazywania dochodzi do utrwalenia zawartych w nich treści, idei, wzorów – czegoś, co podlega naśladownictwu – dlatego memy wpisują się w definicję „replikatora” Dawkinsa i algorytmu ewolucyjnego Denneta. Dawkins wprowadził również ważne rozróżnienie między „replikatorami” a ich „wehikułami”. Wehikuły, czy też interaktory, przenoszą i chronią replikatory oraz wchodzą w interakcje ze środowiskiem. Najbardziej znanym replikatorem jest DNA a jego wehikułami organizmy żywe – geny są „samolubnymi replikatorami” i to one napędzają ewolucję biologiczną. Blackmore odpierając zarzuty o zbyt upraszczające analogie z genetyką, odwołuje się do wspomnianego również w tej pracy procesu wykorzystania analogii w nauce, przenoszenia mechanizmów działania jakiegoś układu w nieco odmiennej postaci na inną dziedzinie – często w postaci metafory epistemologicznej (patrz rozdz. 1.1.1, 1.1.2), co następnie przeradza się w nową zasadę objaśniającą. W tym wypadku wyjaśnienie różnorodności biologicznej przez proces doboru naturalnego staje się modelem dla wyjaśniania kulturowej różnorodności poprzez proces doboru memetycznego. Przy czym nie jest to model ewolucyjny kultury rozumiany jako postęp, rozwój ku ideałowi (jak model heglowski, czy antropologiczne ujęcia dzikości, barbarzyństwa i cywilizacji), a jako stopniowe zmiany nakładające się również na efekty wcześniejszych przemian. W perspektywie tej koncepcji memy stanowią postawę do budowy systemów, w ramach których tworzą się podlegające ewolucji wzory kulturowe. Zmieniają się one w procesie memetycznych interakcji, kiedy to jedne memy zyskują przewagę, popularność, a inne odchodzą w zapomnienie, przy czym koncepcja ta bliższa jest relatywizmowi kulturowemu, gdyż nie można uznać

¹⁵³ Por. Blackmore, *op.cit.*, s. 45.

żadnego socjotypu za bardziej wartościowy od innych ze względu na następstwo czasowe, czy zasięg przestrzenny.

Blackmore zastrzega, że istotą memetycznej teorii ewolucji kulturowej jest teza, iż dobór memetyczny napędza ewolucję idei w interesie replikacji memów, a nie genów i to jest zasadnicza różnica wyróżniająca memetykę spośród wcześniejszych teorii ewolucji kultury. Nie jest ambicją tej pracy rozstrzygnięcie o zasadności i funkcjonalności tezy memetyki. Z perspektywy metodologicznej niniejszej rozprawy stanowi ona raczej interesujący model myślenia o pamięci, jej funkcjonowaniu zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i kolektywnym, włączając przy tym niezwykle szeroką perspektywę czasową. Można się jej przyjrzeć również w ramach historii myślenia o pamięci jako fuzji koncepcji zaczerpniętych z cybernetyki i nauk biologicznych, podobnie jak Borowski. W kontekście prezentowanych tutaj rozważań najbardziej interesujące natomiast są „replikacje” tej idei w reprezentacjach kultury popularnej i ich wpływ na zbiorowe wyobrażenia dotyczące pamięci w perspektywie postantropocentrycznego świata. Czy ten „kopernikański” przewrót w obrębie naukowych dyskursów, w sposobie myślenia o pamięci, dla której człowiek jest tylko nośnikiem, nie uruchomił silniej niż środowiska naukowego właśnie masowej wyobraźni?

W tym samym roku co książka Susan Blackmore swoją premierę miał film, który choć najczęściej wiązany z koncepcją symulaków Jeana Baudrillarda posługuje się wieloma odniesieniami do ustaleń memetyki, a wręcz wydaje się w spełnioną wizją kolejnego etapu memetycznej ewolucji, która jedynie z antropocentrycznej, czy generalnie organicznej perspektywy, staje się apokalipsą. Milenijny przełom sprzyjał apokaliptycznym nastrojom i był żywym gruntem dla rozmaitych teorii i wizji spiskowych w obrębie popkultury, ale niewiele z nich zapisało się tak silnie w pamięci popularnej¹⁵⁴ i stało przedmiotem kulturowego recyklingu jako emblematyczny dla cyfrowej rewolucji manifest. *Matrix* w reżyserii braci Wachowskich z 1999 roku jest jednym z tych

¹⁵⁴ Por. pierwsze znaczenie w haśle *Pamięć popularna* Kaliny Kupeczyńskiej [w:] *Modi Memorandi*, op. cit., s. 342-343.

tekstów popkultury, który sam w sobie „przemycia” wiele „wspomnień” pamięci popularnej stanowiąc asamblaż naukowych, filozoficznych i religijnych koncepcji (motywy gnostyckie, manichejskie, neoplatońskie) kulturowych mitów i legendarnych postaci, narracyjnych schematów i figur (wybrańca- mesjasza, judasza-zdrajcy, agenta systemu, rewolucji, dualistycznych opozycji) oraz pomysłów opierających się na funkcjonowaniu nowych cyfrowych mediów (estetyka gier wideo, motyw „wgrywania” umiejętności, magazynów pozwalających zaprogramować tożsamość i uzbrojenie w „matriksie”, słynny motyw wizualny prezentujący postrzegany obraz jako efekt wygenerowany przez cyfrowy kod – będący jednocześnie autozwrotnym komentarzem wobec medium filmu w technice CGI), intertekstualnych cytatów, odniesień i synkretizmów:

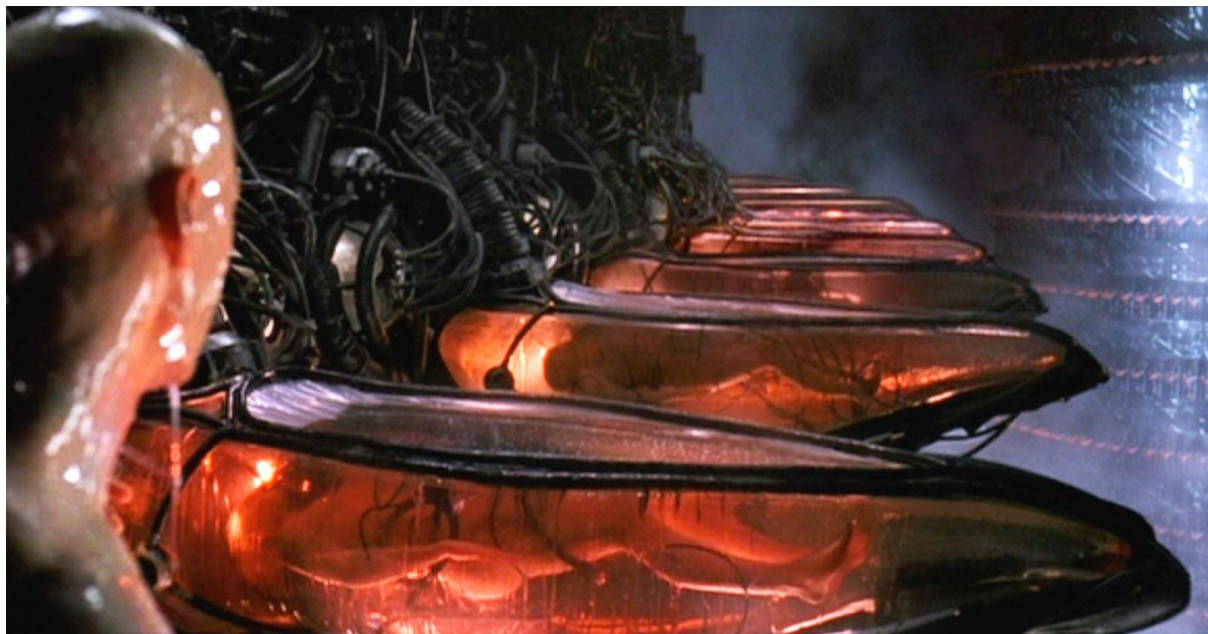
Stał się w pewnym momencie hasłem wywoławczym inteligentnej popkultury, łączącej w sobie rewelacyjnych proporcjach filozofię i fantastyczną (w wielu tego słowa znaczeniach) akcję. Nikomu wcześniej, ani później już się to nie udało. Nawet samym Wachowskim" - mówi Kamil Śmiałkowski, znawca i wielbiciel popkultury, dziennikarz, redaktor (rocznik 1971). "Na płaszczyźnie kulturowej »Matrix« spopularyzował wiele wątków, które do tej pory funkcjonowały w pewnych niszach, takich jak literatura science-fiction, czy manga i anime. Dzięki atrakcyjnej i przystępnej formie oraz globalnej skali oddziaływania »Matrix« upowszechnił koncepcje cyberpunku, cyberprzestrzeni, czy rzeczywistości wirtualnej i wprowadził je na salony globalnej popkultury" - dodaje doktor filmoznawstwa Agnieszka Kamrowska, znawczyni cyberpunku i kultury Japonii (rocznik "Gwiezdných wojen").(...)Dla innych "Matrix" stał się wyrazicielem ich lęków, może nawet pewnego rodzaju manifestem? Oglądany był przede wszystkim przez pokolenie ludzi, których dzieciństwo upłynęło pod znakiem książki, ołówka i magnetowidu, a młodość - liceum, studia - były odkrywaniem klawiatury i sieci. Wielu ten nowy świat szalenie intrygował, ale zarazem... niepokoił. "Matrix" ich jednoczył. Czyżby film stworzył swoje pokolenie?¹⁵⁵

W świecie przedstawionym filmu ludzie zostają sprowadzeni, niczym bakterie obecnie, do roli akumulatorów energii¹⁵⁶, systemów zasilania, z których nadwyżka energetyczna powstająca w wyniku stymulacji przez impulsy elektryczne organicznych mózgowi zużywana jest do funkcjonowania świata maszyn rządzonego i chronionego przez samoreplikujące się programy. Skutkiem stymulacji elektrycznej mózgu jest wytwarzanie percepcji iluzji rzeczywistości, która modelowana jest i do złudzenia przypomina świat z roku premiery filmu – rzeczywistość z roku 1999. Faktyczny czas akcji filmu to 2199, a ludzie hodowani są w komorach przypominających te z badań nad deprywacją sensoryczną. Tylko garstka ludzi żyje w *hardware* rzeczywistości pod przywództwem strażnika snów – Morfeusza, poszukując wśród „zanurzonych” wybrańca,

¹⁵⁵ Za: D. Romanowska *Pokolenie Matrix?* za: <http://film.onet.pl/wiadomosci/pokolenie-matrix/p1tjk>, 29.03.2009 [17.01.2015].

¹⁵⁶ Por. R. Widłak, *Bakterie, czyli prad* za: <http://www.institutobywatelski.pl/20395/blogi/zielone-miasta/bakterie-czyli-prad> 08.04.2014 [21.01.2015].

który pokona system i doprowadzi do przebudzenia ludzkości. Tym wybrańcem okaże się Neo – za dnia korporacyjny *yuppie*, nocą antysystemowy haker, który podąży za białym króliczkiem i weźmie odpowiednią tabletkę, aby dosłownie zerwać połączenie z rzeczywistością jaką znał do tej pory. Po wyrwaniu mechanicznej pępownicy i wydostaniu się z syntetycznej macicy, musi przejść przez kanały nie służące wydawaniu na świat, a wydalaniu z niego, a jego powtórne narodziny bliższe są temu, co kulturowo wyobrażamy sobie jako piekło.



Zdj. 1 Przebudzenie Neo - "hardware" rzeczywistości – posthumanistyczna wizja świata, w której ludzie sprowadzeni są do roli zasobu energetycznego

Przez trzy części odbywać się będzie walka pomiędzy ludźmi a maszynami sterowanymi sztuczną inteligencją, zdolną do poświęceń jednostką a „samolubnym memem”, pomiędzy uczuciem a algorytmem, entropią i programem, przeznaczeniem i chaosem, dobrem i złem. Głównym antagonistą Wybranego – obrońcy ludzkości, będzie personifikacja programu antywirusowego – agent Smith – klisza wyobrażenia o agencie *Secret Service*¹⁵⁷, o najbardziej przeciętnym i powtarzalnym nazwisku jakie w amerykańskim świecie można sobie wyobrazić. W kolejnych częściach stanie się on wirusem, który nieomal zniszczy system próbując zapęlić go kopiami samego siebie. Tylko mesjańska ofiara Neo, który altruistycznie dokona ofiary z samego siebie wbrew ewolucyjnym prawom natury (i kultury?) może przeciwstawić tej samoreplikującej się

¹⁵⁷ Niczym rewers agentów, którzy w komediowej konwencji *Facetów w czerni* (reż. Barry Sonnenfeld, 1997), usuwali pamięć tego, co potrafiło zachwiać pojęciem rzeczywistości.

logice przetrwania¹⁵⁸. W rzeczywistości platońskiej jaskini największym złem jest powielanie złudzeń mających odzwierciedlać świat – *mimesis*.



Zdj. 2 Agent Smith - jako wirus może się multiplikować bez końca – persofinikacja „memu”.

Kiedy przywódca ostatnich przebudzonych ludzi – Morfeusz, zostaje schwytany przez systemy antywirusowe i ukryty w matrixie, agent Smith łamie jego opór w logiczny sposób „rozbrajając” jego przekonania, łamiąc zabezpieczenia jego woli, „*firewall*” jego sumienia, aby dotrzeć do skrywanych w jego pamięci informacji dotyczących kodów dostępu do ostatniego podziemnego ludzkiego miasta – Syjonu. Aby tego dokonać, używa między innymi argumentów i tez z gruntu memetyki:

Miliardy ludzi żyją swoim życiem nieświadomi tego co ich otacza (*oblivious*). (...) ...matrix został przeprogramowany do tego co uznawane jest za szczyt waszej cywilizacji. Mówię „waszej” cywilizacji gdyż od momentu, w którym zaczęliśmy myśleć za was, to stała się „nasza” cywilizacja, co przedstawia to, o czym w gruncie rzeczy jest ewolucja, Morfeuszu. Ewolucja, jesteście niczym dinozaury, spójrz przez okno, mieliście swój czas, przyszłość należy do nas. (...) Chciałbym się z Tobą podzielić pewnym olśnieniem, którego doświadczyłem podczas moich pobytów w matrixie. Dotarło to do mnie, kiedy próbowałem zaklasyfikować wasz gatunek i zdałem sobie sprawę, że właściwie nie jesteście ssakami. Każdy ssak na tej planecie instynktownie rozwijał naturalną homeostazę z otaczającym go naturalnym środowiskiem, ale wy ludzie tego nie robiliście. Zmienialiście siedliska i multiplikowaliście się. Zwielokrotnianie liczby prowadzi do zwiększonej konsumpcji zasobów naturalnych. Jedynym sposobem na wasze przetrwanie było rozprzestrzenianie się w kolejnych przestrzeniach. Jest jeszcze jeden rodzaj organizmów na tej planecie, który podąża podobnym tokiem rozwoju. Czy wiesz co to jest? Wirusy. Ludzkość jest jak choroba, rak tej planety, zaraza, a my jesteśmy lekarstwem.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Motywy te wydają się potwierdzać intuicję Dorothy Nelkin i Susan Lindee o *stricte* religijnym charakterze koncepcji memu, jako nieśmiertelnej cząstki wewnątrz człowieka.

¹⁵⁹ Cytat ze ścieżki dialogowej filmu.

To ludzie i stworzona przez nich technologia stały się pierwszym ogniwem nowej formy życia sztucznej inteligencji – i to ona według większości popularnych jak i naukowych dyskursów może doprowadzić do zagłady, czy też degradacji ludzkości. Odwrotnie techniczną filogenezę ludzkości postrzega Bernard Stiegler, który w swoim trzytomowym dziele *Le technique et le temps (Czas i technika)* dowodzi, iż ludzkość została „wynaleziona” przez technikę. Bardziej niż produktem ewolucji biologicznej jest wynikiem procesu, który Stiegler określa mianem „epifilogenezy”, czyli rozwoju zgodnego z logiką protetycznej suplementacji.¹⁶⁰ Historia ludzkości jest dla niego dziedziną ewolucji technicznej, przy czym należy podkreślić, iż w teorii Stieglera termin „technika” odnosi się do wszystkiego co określa on mianem „zorganizowanej materii nieorganicznej”¹⁶¹, a wraz z powstaniem człowieka niemożliwym staje się oddzielenie żywej istoty od jej zewnętrznego protetycznego technicznego wsparcia. W pierwszym tomie zatytułowanym *Wina Epitemeusza* (ang. wyd. *The Fault of Epimetheus*) Stiegler powraca to platońskiego odczytania mitu o pochodzeniu człowieka, przypominając to, co w późniejszych reinterpretacjach najczęściej jest pomijane – powód, dla którego Prometeusz kradnie bogom ogień, aby ofiarować go ludziom. Epitemeusz (łac. *Epimetheus* „myślący wstecz”) jeden z tytanów, brat bliźniak Prometeusza (łac. *Prometheus* „myślący do przodu i tyłu”; przewidujący, zapobiegawczy) miał za zadanie rozdzielić pozytywne cechy pomiędzy wszystkie nowo stworzone zwierzęta, tak, aby żadne z nich nie miało ich zbyt dużo, lub zbyt mało i dzięki temu mogło przetrwać. Podczas rozdzielania całej puli zapomniał jednak o człowieku, dla którego nic już nie zostało. Prometeusz, aby umożliwić ludziom przetrwanie ofiarował im sztukę (grec. *techne*) czyli umiejętności, rzemiosło oraz ogień. Zdaniem Stieglera nie bez przyczyny Epitemeusz został zapomniany przez filozofię Zachodu, która początki człowieka chciała konstituować poprzez pozytywną wartość daru. Człowiek, ludzka kondycja w perspektywie platońskiego odczytania tego mitu, konstituowana jest przez brak, będący winą zapomnienia. Prometejski dar jest jednocześnie przewinieniem wobec bogów, których tytan okradł i w ogólnym rozrachunku podwaja winę zapomnienia. Pochodzenie człowieka naznaczone jest więc brakiem, czy też zaniedbaniem, a następnie próbą jego naprawienia w postaci protezy (*tekhne*). W świetle tej interpretacji to, co „ludzkie” jest konstituowane poprzez własną eksternalizację w narzędziach, a nie w biologicznych czy

¹⁶⁰ B. Stiegler, *Technics and Time. 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford University Press, Stanford 1998

¹⁶¹ B. Roberts, *Cinema as mnemotechnics. Bernard Stiegler and the Industrialization of Memory*, Angelaki, 11(1), 2006, s.55 – 63.

transcendentalnych podstawach¹⁶². Dla Stieglera świadomość zawsze jest już uzewnętrzniona w swoich technicznych protezach poczynając od pierwszych narzędzi poprzez pismo a na tele-technologiach kończąc¹⁶³.

Punktem wyjścia dla teorii Stieglera staje się zagadnienie pamięci u Platona, a dokładniej pojęcie „anamnezy” – dziwnego rodzaju pamięci przywołującego czas, którego moje ciało nie przeżyło. Francuski filozof bada również relację między *anamnesis* i *hypomnemesis* jako relację pomiędzy pamięcią sztuczną (pochodzącą spoza ciała) a pismem. Kwestia pamięci w jego myśli stają się domeną techniki, a tym co konstytuje ludzkość jako gatunek jest zdolność do eksterioryzowania pamięci. W perspektywie jego teorii każdy techniczny przedmiot jest przedmiotem-pamięcią (*memory-object*)¹⁶⁴. Bada on historię rozwoju techniki jako proces wspomnianej epifilogenezy polegający na utrwaleniu w technicznych obiektach doświadczenia epigenetycznego (osobniczej zmienności). Pojawienie się epifilogenezy jest według Stieglera przełomem w ewolucji genetycznej, która nie jest w stanie utrwalac i przekazywac „lekcji doświadczenia”, przełomem, który konstytuuje również „wynalazek” ludzkości¹⁶⁵. Roberts omawiając koncepcję Stieglera zwraca uwagę na przesunięcie w kolejnych tomach akcentu z perspektywy omawiania techniki jako eksterioryzacji człowieka – protezy, na postrzeganie techniki jako mnemotechniki, czy też, jak określa ją Stiegler, „pamięci trzeciorzędowej”. Temu przesunięciu towarzyszy paralelny ruch od poszukiwania źródeł istot ludzkich w narzędziach i piśmie do wyraźnego skupienia się na nowoczesnych technologiach tj. kino i telewizja oraz technonauce, jako przejawach procesu globalnej „industrializacji pamięci”¹⁶⁶.

Pojęcie pamięci trzeciorzędowej wyprowadza filozof z dyskusji z fenomenologicznym modelem pamięci Husserla, w którym wyróżnia on retencje pierwszorzędową (związaną z percepcją, konstytutywną dla świadomości jako fenomenu czasowego, bez której niemożliwe byłoby postrzeganie trwania fenomenów np. muzyki) i retencję drugorzędową (selektywną, związaną z wyobraźnią przywołującą wcześniejsze doświadczenia, będącą re-prezentacją, lub reaktywacją retencji pierwotnej). Oba te typy pamięci różnią się jednak od przechowywanych wspomnień, które dla Husserla stanowią

¹⁶² *Ibidem*, s. 58-59.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 59.

¹⁶⁴ Wyprowadzając te twierdzenie korzysta z myśli Andre Leroi-Gourhan zawartej przede wszystkim w książce *Gesture and Speech*, MIT Press, Cambridge 1993.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 56-57.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s.55.

obrazy świadomości, a dla Stieglera właśnie pamięć trzeciorzędową. Wynalazek technik, które pozwoliły doświadczać percepcji tymczasowych obiektów tj. muzyka wielokrotnie (np. płyta gramofonowa) stały się eksterioryzacją i pamięcią trzeciorzędową samą w sobie. Protetyczne wsparcia pamięci w postaci, czy to cyfrowych, czy analogowych nagrań i ich masowa proliferacja, która rozpoczęła się po wynalezieniu kina, doprowadziła do zjawiska industrializacji pamięci. Problem industrializacji pamięci Stiegler rozpatruje w kontekście polityki pamięci i ponownego przemyślenia relacji pomiędzy ludźmi a ich technicznymi narzędziami¹⁶⁷.

Because technics is the (de)fault (défaut) of the living being: fundamentally, before anything else, it's that. I think that one could say that in the same way that the coral reef is individuated as a dead structure through the work of the living beings that constitute the coral colony, it could be said that we, as living beings - and even the Macintosh, the iPod, the Sony camera are individuated as something other than us. And this is very important I propose that what is happening with digital networks is enormous: as immense as what happened in ancient Greece with the appearance of its writing system. It is a technology of absolutely and radically new processes of collective and psychic individuation, processes with a capacity to absorb all other technologies of individuation: writing is absorbed, cinema is absorbed, absolutely everything is absorbed and reconfigured¹⁶⁸

Zarówno memetyka Dawkinsa jak i koncepcja mnemo-techniki Stieglera jako teorie nieantropocentryczne i transhumanistyczne destabilizują przedstawione na wstępie pojęcie protez pamięci i ich funkcji i na nowo próbują przemyśleć relację między człowiekiem a technologią oraz miejsce i rolę pamięci w tym układzie. Przedstawione teksty kultury popularnej wprowadzają ustalenia tych teorii w ruch, z jednej strony próbując stworzyć światy, w których teoretyczne prognozy stają się rzeczywistością i próbujemy wyobrazić sobie konsekwencje jakie będą miały dla świata, jaki znamy, z drugiej „użytkują” dyskursy naukowe przemycając nierzadko hermetyczne koncepcje i wywody umożliwiając masowej publiczności zapoznanie się z nimi. Nawet jeśli w udratyzowanej i uproszczonej formie idee te przenikają do masowej wyobraźni i kształtują naszą percepcję i przekonania o świecie¹⁶⁹. Odbierane częściej jako metaforyzujące i odzwierciedlające terażniejsze warunki reprezentacje kultury popularnej kreują zdecydowanie technofobiczne wizje, przy czym pierwiastek ludzki, zwłaszcza w wersji międzyludzkich sojuszy, w starciu z technologią zawsze zdaje się zwyciężać. Jednocześnie zawarty jest w nich wątek nieuniknionej zmiany relacji z technologią, transformacji tego, co uważamy za fundamentalnie ludzkie i zrozumienia, że to co

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 60.

¹⁶⁸ B. Stiegler, *A Rational Theory Of Miracles: On Pharmacology And Transindividuation* interviewed by Ben Roberts, Jeremy Gilbert and Mark Hayward, *New Formations*, 77, 2012.

¹⁶⁹ Por. chociażby *Anonymous, WikiLeaks and The Matrix Generation* 10.01.2011 za: <http://aworldbeyondborders.com/2011/01/10/anonymous-wikileaks-and-the-matrix-generation-2/#content> [2.02.2015].

rozumiemy przez pamięć, zarówno indywidualną jak i zbiorową w związku z rozwojem wysokich technologii i upowszechnieniem się protez pamięci w codziennym użytku, uległo nieodwracalnej zmianie. Kolejny z analizowanych popkulturowych tekstów sugeruje jednak, że ludzkość jest zdecydowanie niegotowa na konsekwencje jakie niosą ze sobą te przemiany.

Świat przedstawiony w serialu *Wirtualna Lain (Serial Experiments Lain, 1998)*, to nie wizja bliższej, czy dalszej przyszłości, ale coś co według napisów początkowych dzieje się TU i TERAZ (*present day, present time*), nie na odległej planecie lub futurystycznej wersji Ziemi, ale w warunkach nam współczesnych To świat, w którym internet przedstawiany jest jako globalna, zbiorowa pamięć, do której dostęp ma dziś właściwie każdy człowiek na świecie za pośrednictwem domowych komputerów, tabletów czy telefonów komórkowych. Wyłaniająca się z tego obrazu diagnoza współczesności ma charakter zdecydowanie bardziej psychologiczny, niż społeczny, skupiając się na kondycji jednostki przedstawia zdecydowanie antropocentryczną, w kontekście dwóch omawianych wcześniej filmów, perspektywę w opisywaniu globalnej sieci i świata wysokich technologii. Motyw cyborgów, androidów, ludzi - robotów i problemy związane z ich podmiotowością to jeden z podstawowych tematów twórczości z kręgu *science fiction*. W analizowanym serialu komputer rozrasta się niczym żywa tkanka, reaguje jak żywy organizm. Każdy „odcinek” zakończony jest *leitmotivem* obrazu głównej bohaterki oplecionej kablami, jej ciało stanowi część *hardware'u*, tak jakby stanowiła z komputerem jeden organizm. Jednak nie jest to jednokierunkowa relacja. Również maszyna „wchodzi pod skórę”, integruje się z nią:

Technologia nie jest poza nami, lecz tuż obok nas. Wchodzi pod skórę, często w nasze umysły(...)Technologia lat osiemdziesiątych Ignie do skóry, reaguje na dotyk tak jak komputer, walkman sony, telefon komórkowy, szkło kontaktowe. Cyberpunk integruje się z nią cieleśnie: ma sztuczne kończyny, wszczepione podzespoły, poddaje się operacjom plastycznym i manipulacjom genetycznym. Integruje się z nią na płaszczyźnie świadomości, jest interfejsem pomiędzy komputerem i mózgiem, sztuczną inteligencją¹⁷⁰.

Podobnie jak w świecie *Ghost in the Shell* połączenie z siecią, nie musi dokonywać się już poprzez mechaniczny *hardware* i interfejs, bezpośrednim interfejsem do VR jest mózg człowieka. Odpowiednikiem Internetu (sieci *World Wide Web*) w serialu

¹⁷⁰ B. Sterling, *Przedmowa do „lustrzanek”*, „Magazyn Sztuki” nr 17,1998.

jest sieć *Wired*¹⁷¹, która jest pełniejszą realizacją idei hipertekstu Teda Nelsona. W serialu pojawia się procesor „Psyche” (stworzony przez grupę mitycznych hakerów o nazwie *Knights*), który umożliwia niemal nieograniczony dostęp do *Wired*, przy posiadaniu odpowiednich parametrów technicznych używanego *Navi*¹⁷². Pod koniec serii, Lain uzyskuje umiejętność logowania się do *Wired* z każdego miejsca bez pośrednictwa mechanicznego interfejsu, systemem operacyjnym staje się *wetware*, czyli ludzki mózg: “Świat rzeczywisty i *Wired* połączone są końcami. Mogę istnieć w dowolnym miejscu. Nieważne gdzie jest moje ciało, świadomość mogę wysłać, gdzie tylko zechcę.”¹⁷³



Zdj. 3. Główna bohaterka Lain "zrastająca" się ze swoim komputerem Navi.

¹⁷¹ Słowo to w języku angielskim przywołuje takie znaczenia jak dziwny, dziwaczny, niezwykły, a także okablowanie, może oznaczać stan umysłu w którym człowiek ma wrażenie (fizycznego) połączenia z siecią.

¹⁷² NAVI (*Knowledge Navigator*) - model komputera używany powszechnie do podłączania się do *Wired*, nawiązanie do produktu firmy APPLE z uproszczonym i intuicyjnym interfejsem. Firma mająca monopol na produkcję *Navi* to Tachibana Industries ze względu na „owocowe” skojarzenia z nazwą również jest tropem wskazującym na firmę Apple, podobnych odniesień jest w serialu dużo więcej.

¹⁷³ Cytat z warstwy 7 „społeczeństwo” - wypowiedź głównej bohaterki Lain.

Główna bohaterka Lain Iwakura, czternastolatka mieszkająca na przedmieściach japońskiej metropolii to na początku serialu nieśmiała, wycofana uczennica określana przez swoje koleżanki jako „zbyt dziecinna jak na swój wiek”. Rzeczywiście zachowuje się jak skrajna introwertyczka, co może wręcz nasuwać skojarzenia z zespołem Aspergera¹⁷⁴. Jej rodzina zdaje się realizować skrajnie technofobiczne wizje alienacji jednostki przez technologie i atomizacji najbardziej podstawowych komórek społecznych. Przez całą serię powtarzają się sceny posiłków, gdzie nie pada ani jedno słowo, a jeśli nawet, ktoś się odezwie, to pozostaje to bez reakcji ze strony innych. Wydaje się, że jedyne co łączy tych ludzi zwanych rodziną, to wspólna przestrzeń zamieszkania, ale nawet ona jest podzielona i każdy z członków posiada swój „azyl” z osobistym ekranem „na świat”. Ojca Lain - Yasuo Iwakura można określić w potocznym języku jako człowieka nie „kontaktującego” się z rzeczywistością, ożywia się jedynie kiedy mowa o komputerach i sieci. Znaczący i wizualnie eksploatowany znak charakterystyczny dla jego osoby to okulary. Z pozoru najzwyczajniejsze, kiedy tylko w jakimś kontekście w dialogu pojawia się rzeczywistość wirtualna „zachodzą” światłem, co przywołuje skojarzenie z „lustrzankami” - będącymi kultowym znakiem rozpoznawczym cyberpunka lat 70 i 80¹⁷⁵. W tym świetle można odczytać postać ojca Lain jako rewizję, tego co stało się z bohaterami tamtego okresu. Na wizualnym motywie związanym z okularami oparta jest również figura rozdwojenia osobowości tej postaci, która znajdzie swój finał przy końcu serii. Kiedy okulary są „zwyczajne” Yasuo przejawia (umiarkowanie) ojcowskie zachowania a nawet coś, co można by nazwać troską. Jednak kiedy tylko pojawia się temat związany z siecią, jego okulary zaczynają odbijać swoją powierzchnią światło symulujące światło ekranu komputera, co zupełnie odgradza go od rzeczywistości i powoduje, iż przejawia zachowania psychotycznego *geeka*. Starszą siostrę Lain - Mikę, określaną przez *Anime Revolution*, jako jedyne „normalnego” członka rodziny, wraz z rozwojem fabuły trudno za takiego uważać. Prawdopodobnie jej „normalność” na początku serii można identyfikować z pewną

¹⁷⁴ tzw. „autyzm inteligentny”. Najprawdopodobniej zespół Aspergera nie ma wpływu na poziom inteligencji (IQ), jednak osoba z zespołem może sprawiać wrażenie mniej lub bardziej inteligentnej niż inni w zależności od sytuacji, np. w sytuacji wymagającej wysokich umiejętności społecznych może dla osób postronnych sprawiać wrażenie osoby niedojrzałej lub wręcz opóźnionej umysłowo; natomiast jeśli chodzi o przyswajanie faktów, które akurat znajdują się w sferze jej zainteresowań, np. obsługę komputera, nauki ścisłe lub inną dowolną, często wąską dziedzinę wiedzy, osoby te często osiągają nieprzeciętne umiejętności..

¹⁷⁵ B. Sterling, *Przedmowa do „lustrzanek”*, *op.cit.*

typowością konstrukcji dorastającej żeńskiej postaci w Anime: nastolatka na diecie, spotykająca się ze swoimi partnerami na przelotny seks w motelach i chodząca na zakupy do Shibuya¹⁷⁶. Jednak wraz z rozwojem akcji jej dość swobodne i beztrudne życie zmienia się w koszmar schizofrenicznych wizji i nieumiejętności odróżnienia rzeczywistości od tego co rzeczywistością (uzgodnioną) nie jest.

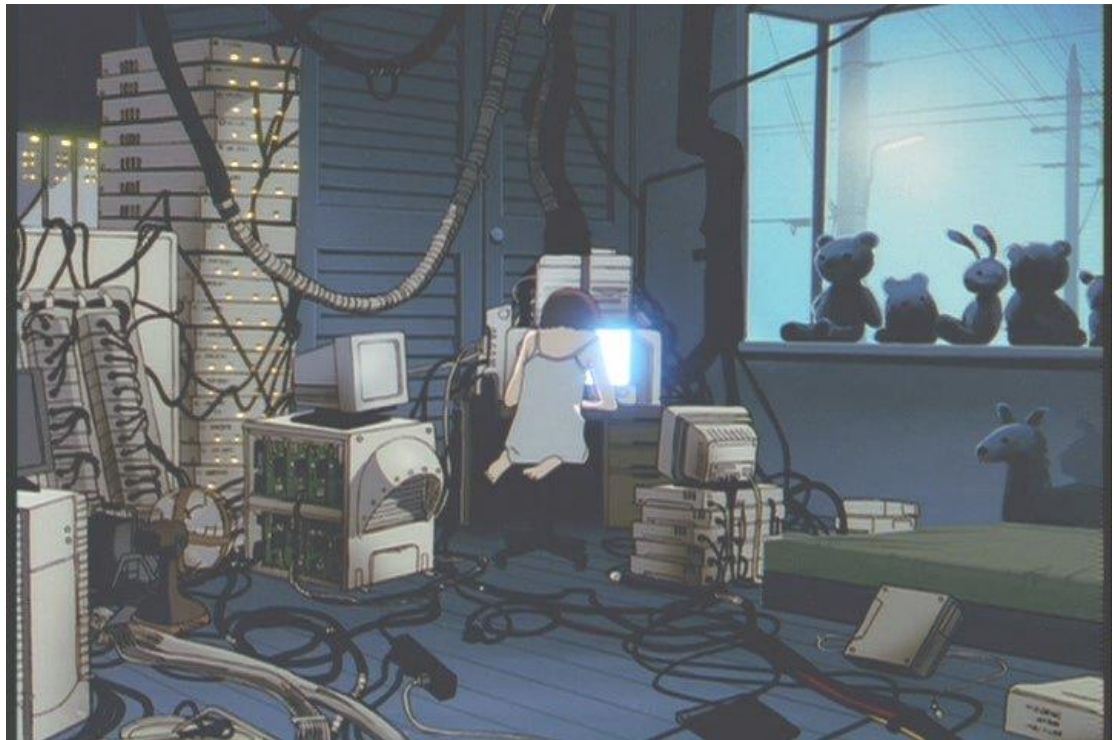
Ten zdecydowanie pesymistyczny obraz patologii w obrębie rodziny, czy poszczególnych osobowości mógłby stanowić trop do odczytywania animowanego serialu jako diagnozy społecznej kondycji nowoczesnej Japonii w dobie powszechnego dostępu do internetu w kraju posiadającym jeden z najwyższych stopni „stechnicyzowania” życia codziennego. Wydaje się jednak, że obszar ewokowanych znaczeń i kontekstów ich odczytywania jest dużo szerszy i wiąże się nie tylko z płaszczyzną społeczną. Dotyka on również kwestii kondycji podmiotu w dobie postmodernistycznego „odcieleśnienia”, popularnych wizji nowych obszarów transcendencji w kontekście rzeczywistości wirtualnej, ich teologicznych i filozoficznych konsekwencji, coraz bardziej wyrafinowanych i niebezpośrednich stosunków władzy i kontroli, problemów związanych z redundancją informacji i zapośredniczonym kontaktem ze światem materialnym. Odniesienia, konteksty i znaczenia uruchamiane w kolejnych odcinkach można mnożyć, gdyż struktura serii ma cechy hipertekstu z odniesieniami wewnątrz i zewnątrztekstowymi oraz autonomizacją wątków i dowolnością w zakresie łączenia poszczególnych narracyjnych leksji. Ciekawym zabiegiem jest nazywanie kolejnych części „warstwami” a nie odcinakami, co sugeruje odejście od linearnej struktury przyczynowo-skutkowej fabuły do sieci mikrohistorii, których kolejność nie jest determinowana rozwojem akcji, a raczej płaszczyzną poruszanych zagadnień. Serial *Lain* charakteryzuje się również innymi postmodernistycznymi wyróżnikami jak na przykład motywy związane z ontologia świata przedstawionego, motyw rozproszonej tożsamości i niejednorodny status ontologiczny świata -*worldness*, czyli istnienie obok realnego świata i światów alternatywnych.

Motyw podważania statusu ontologicznego świata przedstawionego realizowany jest zarówno warstwie treściowej jak i stylistycznej. W obrębie fabuły mówi się o płynności granic między światem rzeczywistym a światem Wired, o stosunku

¹⁷⁶ Jedną z największych biznesowych dzielnic Tokyo, ale także nazwa jednego z najmodniejszych centr handlowych dla młodych ludzi oraz obszar gromadzący najbardziej znane nocne kluby.

nadrzędności rzeczywistości cyfrowej wobec jej materialnego analogonu, a dokładniej „hologramu informacji krążących w *Wired*¹⁷⁷, oraz o możliwości kontroli i nieustannej inwigilacji związanych z tą hierarchią. W serialu nawiązuje się do koncepcji zbiorowej nieświadomości Junga, która dzięki połączeniu wszystkich ludzi w sieć może uzyskać swoją materialną postać. Przywoływane są również konteksty naukowych teorii m.in. Rezonansu Schumanna, czyli specyficznych fal elektromagnetycznych o niskiej częstotliwości wytwarzanych przez naszą planetę, które nazywane są niekiedy „falami mózgowymi Ziemi”. Z tym odkryciem związana jest hipoteza Douglasa Rushkoffa, mówiąca z tym, że ze względu na to, iż populacja Ziemi zbliża się do liczby neuronów w mózgu, a łącza telefoniczne, satelitarne czy nawet elektryczne mogą stanowić odpowiednik połączeń synaptycznych w mózgu, możliwe jest, iż Ziemia jako planeta uzyska świadomość, czego metaforą w serialu ma być ewolucja świadomości Lain, która jest ogniwem uaktywniającym połączenie między wszystkimi ludźmi i prorokiem przeprowadzającym ludzkość na nowy *level* rozwoju cywilizacji. Warstwa 9 – „Protokół” (*Protocol*) skonstruowana jako *patchwork* informacji popularno-naukowych, faktycznie istniejących teorii spiskowych i fikcyjnej fabuły. Jest ona jednym z przykładowych zabiegów zaburzających status ontologiczny i dokonującym przemieszania porządków rzeczywistości i fikcji. Podobna taktyka zaburzania statusu ontologicznego prezentowanych treści jest strategią stosowaną w całej serii.

¹⁷⁷ Cytat z warstwy „*Zniekształcenie*”- wypowiedź hologramu matki Lain to motyw nawiązujący do architektury Platonskiego świata idei.



Zdj. 4. Pokój głównej bohaterki „porastający” elektroniczną „tkanką”.

W warstwie stylistycznej serii LAIN, żaden z obrazów nie pretenduje do miana obiektywnego. Twórcy skrupulatnie i konsekwentnie unikali tzw. ”boskiej perspektywy” (*the god’s eyes view point*). Status ontologiczny obrazu jest nieustannie podważany, na początku jesteśmy zupełnie zdezorientowani, ale w pewnym momencie przyjmujemy to jako konwencje, a zarazem konsekwencje treści. W warstwie środków stylistycznym trudności co do ustalenia “pochodzenia” obrazu spowodowane są schematycznym i bardzo graficznym budowaniem obrazu świata materialnego jak i wirtualnego. Oba ukazywane bardzo fragmentarycznie, konstruowane przez skrawki, symbole, znaki. Każda warstwa rozpoczyna się od obrazu miasta, jednak nie jest to typowy *establishment shot* ustanawiający stosunki przestrzenne – a raczej impresjonistyczny obraz morza różnobarwnych świateł zlewających się ze sobą, poprzecinanych kablami, słupami i drutami wysokiego napięcia, spod których wyłania się szary tłum bez twarzy, przelewający się po ulicach w rytm sygnalizacji świetlnej. Niczym wizualna mantra powtarzają się obrazy słupów i trakcji wysokiego napięcia, miasta oplecionego tymi połączeniami, sygnalizacji świetlnej, ekranów, pustych przedmieści, gdzie cienie budynków są niczym czarne dziury, które mogą zassać do innej rzeczywistości. Jeśli budynki (szkoła, dzielnica w której mieszka Lain), lub wnętrza

(dom Lain, klasa, wnętrza barów szybkiej obsługi) przypominają te z rzeczywistości, to jest to obraz wręcz hiperrealny, wypełnione nadnaturalnym światłem, schematyczny i typowy niczym z plakatu czy folderu reklamowego, tak jakby był matrycą do kopiowania podobnych przestrzeni - symulacją. Często używane są zabiegi symulujące zaburzenia percepcji doświadczane przez Lain- zmiany ostrości, rozmycie obrazu, widzenie czegoś co w „rzeczywistości uzgodnionej” nie ma prawa istnieć, sylwetki ludzkie zamieniające się w gryzmoły, rozchwiania statusu obrazu - “śnieżenie “, obraz „rzeczywisty” zmieniający się w telewizyjny i na odwrót, doskonała hiperrealistyczna jakość zestawiana z “brudnym”, reporterskim stylem, obraz naśladowujący grafikę starych gier, manipulacje obrazem (zmiany kolorów, tekstury, przyspieszenia itp.). Wszystkie te zabiegi sugerują, że obserwujemy wewnętrzny świat głównej bohaterki, jej subiektywną wizję świata, a raczej zwiualizowany dyskurs toczący się wewnątrz Lain - ucieleśnienia współczesnego *Zeitgeistu*.

Wyjątkowo mocno akcentowany jest motyw dysocjacji osobowości. Główna bohaterka jest w wieku adolescencji, który jest okresem kształtowania autodefinicji i stabilnego obrazu siebie. Moment, który w kulturach pierwotnych obudowany był rytuałem przejścia związanym z przekroczeniem fazy liminalnej wiąże się z przewyciężeniem konfliktu zależności i autonomii oraz podjęciem i opisaniem się poprzez konkretne role społeczne. Jeśli proces ten nie zachodzi prawidłowo i jednostka nie potrafi syntetycznie definiować swojego „ja” - dochodzi do dyfuzji tożsamości. W takim momencie znajduje się właśnie główna bohaterka Lain, która na początku serii wydaje się być zagubionym i bezbronny dzieckiem ukrywającym się w piżamie imitującej skórę niedźwiadka, chowającym się pod parapetem wypełnionym pluszakami. Wraz z rozwojem serii pluszaki stają się tylko konturami i cieniami dawnego świata, a tożsamość Lain przechodzi kolejne przeobrażenia. Pomiędzy rzędem zabawek a ekranem komputera Lain redefiniuje swoje pojęcie rzeczywistości i własnej istoty. Dowiaduje się, że jej rodzice nie są jej rodzicami, a ona właściwie nie jest człowiekiem takim jak inni. Im bardziej angażuje się w Wired, im dłużej przebywa przed ekranem komputera, tym bardziej rozproszona i zwielokrotniona staje się jej osobowość. W sieci pojawia się jej *alter ego*, które okazuje się być mityczną legendą Wired a zarazem przeciwieństwem Lain ze świata materialnego. Efekt dysocjacji i poczucia odłączenia od własnej osoby i ciała wzmacniany jest takimi scenami jak na przykład ta z warstwy 9, kiedy Lain w rzeczywistości Wired wchodzi do swojego domu, spotyka swoją rodzinę, a następnie

samą siebie siedzącą przed ekranem i rzekomo obserwującą tę scenę z innego poziomu. Jest to również bardzo znacząca scena w aspekcie podważania statusu ontologicznego świata przedstawionego. Od początkowej dysocjacji między tymi dwoma postaciami dochodzi do swoistej symbiozy między nimi, która przebiega wraz z powolnym odkrywaniem przez Lain swojego pochodzenia i roli jaką ma odegrać. Pojawia się również trzecia „wersja” bohaterki będąca uosobieniem jej najgorszych, najgłębiej spychanych cech. Trzy ucieleśnienia, wersje Lain - przez twórców odróżnione różnymi rodzajami pisma, Lain z „prawdziwego” świata, dziecinna, nieśmiała w niedźwiedziej piżamie, rozwinięta, śmiała i odważna Lain w jej osobowość w Wired oraz zła Lain, przebiegła i diaboliczna, robi wszystko co może skrzywdzić „prawdziwą” Lain i jej najbliższych (można tu doszukiwać się również analogii do koncepcji C. G. Junga i odpowiednio aspektów animy, osoby i cienia). W scenie mając odpowiadać powtórzonej lacanowskiej „fazie lustra” główna bohaterka przechodząca kryzys tożsamości nie jest w stanie zidentyfikować siebie w swoim odbiciu, zatracza granice „ja”, a wraz z nimi podstawę to samoidentyfikacji. Bohaterka doświadcza schizofrenicznego dysonansu poznawczego i podejmuje gorączkowe próby odnalezienia czegoś, co by ją definiowało, konstytuowało granice jej istnienia, czegoś, co stanowiłoby o jej jednostkowości, niepowtarzalności. Znaczącą jest scena kiedy Lain w przestrzeni Wired zostaje otoczona niezliczoną ilością manekinów i lalek posiadających jej twarz, będących symbolem nieskończonej liczby potencjalnych tymczasowych tożsamości, w które może wcielać się bez ograniczeń. Można interpretować metaforyczny sens tej sceny w odniesieniu do sytuacji w jakiej formują swoją tożsamość współcześnie młodzi ludzie mający możliwość tworzenia niezliczonych awatarów w świecie wirtualnym.

Proces zintegrowania osobowości Lain i rozwiązanie konfliktów adolescencji związane jest z motywem śmierci (rytuał przejścia). Główna bohaterka złoży „mesjańską” ofiarę, aby uratować ludzkość niegotową jeszcze do przejścia na nowy etap ewolucji – istnienie wirtualne. W Wired pojawia się nowa sekta związana z falą samobójstw nastolatków wierzących, że ciało nie jest im już potrzebne, że mogą funkcjonować bez niego w Wired¹⁷⁹. Lain okazuje się dzieckiem wirtualnego boga,

¹⁷⁹ Incydem samobójstwa nastolatki Chisy Yomody rozpoczyna się cała seria, a „przygoda” Lain z Wired otwiera otrzymanie od oficjalnie martwej Chisy maila, iż żyje w Wired i ciało było jej już zupełnie zbędne, na pytanie dlaczego to zrobiła ponawiane przez Lain odpowiada: „Bo tu jest Bóg”. – Por. [http://www.kosciol.pl/article.php/20101214224658981?query=orm](http://www.kosciol.pl/article.php/20101214224658981?query=orm;); [14.12.2010]

żeńskim mesjaszem, zwiastunem apokalipsy starego świata, czy też jak sama siebie określa w przedostatniej warstwie „programem stworzonym by zniszczyć barierę między Wired a światem rzeczywistym”, podczas, gdy reszta ludzkości to tylko aplikacje ... (serce bije – „klik, klik”). Cyfrowa matryca jest w serialu czymś na wzór świata platońskich idei, odzwierciedleniem doskonałości Boga. W większości systemów dopiero ostatnie przejście, transcendencja związana ze śmiercią pozwala na spotkanie z Bogiem czy absolutem, niemożliwe kiedy funkcjonujemy w materialnym świecie. Wired w tej perspektywie jest „niebem”, a spotkanie z Bogiem to „wieczne zalogowanie”. Lain jako córka Boga posłana na świat, aby dokonała „przejścia” ludzkości do nowego stanu „połączenia” sprzeciwia się tej misji. buntuje się przeciw nadrzędności świata cyfrowego nad światem rzeczywistym i odrzuca swoją „boskość”. Lain podejmuje „świętokradczy” czyn, odwrotność ofiary Chrystusa, popełnia wirtualne samobójstwa- kasuje się z pamięci wszystkich „użytkowników”, popełnia wirtualne samobójstwo.

Ale gdzie jest prawdziwa ja? A, tak... Nie ma prawdziwej mnie. Istnieję tylko w ludziach świadomych mojego istnienia. RESET WSZYSTKIEGO Wykonać Jeśli nikt cię nie pamięta, nigdy nie istniałaś. Co nie zostało zapamiętane, nigdy się nie zdarzyło. Pamięć to jedynie zapis. Wystarczy że ponownie napiszesz ten zapis. Dlaczego płaczesz? Bo skasowałaś się z pamięci ludzi? Ale czy tego właśnie nie chciałaś? Nikt nie umiera i nikomu nie dzieje się krzywda. I nikt cię nie nienawidzi. Tak, ale... Informacje martwych ludzi nie wyciekają już z Wired. Więc Lain nie musi już nigdzie być. Tego właśnie chciałaś, prawda? Kim jestem, jeśli nigdzie mnie nie ma? Gdzie jestem? No tak... Lain nigdy nie była osobą, prawda? Lain jest wszechobecna, istnieje wszędzie. Lain przygląda się w ciszy. Właśnie, Lain jest Bogiem!¹⁸⁰

Chrystus przez swoją śmierć pozostał w pamięci wszystkich - „wgrał” się w nią na stałe, wbudował się w pamięć zbiorową. Ofiara Lain poległa na wykasowaniu się z pamięci, na rzecz szczęścia ludzi, którzy nie są jeszcze gotowi do „przejścia“, zresztą świat, do którego mieliby przejść, wcale nie jest doskonały, wolny od stosunków władzy i manipulacji. To dość pesymistyczne przesłanie i zakończenie mistycznych poszukiwań „screenagersów” z technofobiczną diagnozą świata cyfrowych mediów prowadzącego do skrajnej alienacji i dysocjacji osobowości, interesujące jest również pod względem nowej formy „zbawienia” – totalnego zapomnienia – wykasowania się z „pamięci absolutnej”, które jednocześnie równoznaczne jest z nieistnieniem. Podsumowaniem przesłania serialu może być ostrzeżenie zdające się wynikać z jednego z ostatnich dialogów serialu. Kiedy Lain odwiedza wreszcie Arisu, jej jedyna przyjaciółka w świecie rzeczywistym i znajduje ją ledwo żywą, oplecioną kablami i podzespołami monstrualnie rozrośniętego Navi pyta: „Lain. Co Ty zrobiłaś? Ona odpowiada: „Nic. Ja tylko patrzyłam”.

¹⁸⁰ Wypowiedzi z warstwy 12 - *Pejzaż (Landscape)*.



Zdj. 5. Lain znaleziona na końcu serialu przez koleżankę ze szkoły uwięziona przez oplatającą ją "tkankę" technologii.

W kontrze do diagnozy twórców serii *Lain* o desktruktywnej i alienującej sile nowych mediów stoją wyniki badań prowadzonych wśród pierwszego pokolenia, które nie pamięta już świata analogowych mediów i których praktyki dnia codziennego oraz bycie-w-świecie jest w dużej mierze związane i generowane przez środowiska wirtualne, teleobecność oraz zapośredniczone przez media reprezentacje¹⁸¹. Jednym z najważniejszych wniosków tych badań jest ten mówiący o uspołeczniającym i pogłębiającym relację między ludźmi wpływie nowych urządzeń telekomunikacyjnych i mediów. Jak wielokrotnie podkreślali badacze nowych mediów, co również potwierdzają wyniki analizowanych badań, we współczesnych urządzeniach telekomunikacyjnych drzemie niezwyklej potencjał uspołeczniający, gdyż wbudowany on jest w samą ideę urządzeń komunikacyjnych. Rozwój mediów masowych i elektronicznych oraz globalnych sieci połączeń sprawia, że sieci relacji społecznych nie były nigdy gęstsze niż dziś. Przestrzenie *online* pozwalają na nowy rodzaj kontaktów między ludźmi a dzięki nowym technologiom młodzi ludzie mogą być w nieustannym kontakcie ze swoimi bliskimi. Jak również pokazują badania młodzież podejmuje kontakty i rozwija

¹⁸¹ Na podstawie raportów które szerzej przedstawię i omówię w ostatnim rozdziale tej pracy *Mizuko Ito i in., Living and Learning with New Media : Summary of Findings from the Digital Youth Project, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Reports on Digital Media and Learning, 2008, s. 1 za: <http://digitalyouth.ischool.berkeley.edu/report>; M. Filiciak, M. Halawa i in., Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze . Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS; Warszawa, styczeń 2010.*

znajomości przy użyciu mediów elektronicznych prawie zawsze z osobami, które poznały i z którymi spotykają się w świecie *offline*. Większość młodych ludzi używa sieci komunikacyjnych, aby umawiać się i organizować spotkania i wspólne wypadki a następnie je relacjonować i archiwizować. Amerykański socjolog Steven Johnson w książce *Everything Bad is Good for You*¹⁸² rozwija tezę dotyczącą pozytywnej roli nowych mediów w „post-industrialnym” społeczeństwie. Jego zdaniem gry komputerowe, współczesne formaty telewizyjne czy wszelkie „dziwne” filmy (czyli między innymi *mind-game films*) są „dobre” dla młodych ludzi ponieważ uczą ich nowych poznawczych umiejętności i trenują w adekwatnych reakcjach wobec interaktywnych i zautomatyzowanych systemów kontroli i inwigilacji powszechnych w przestrzeni publicznej oraz w miejscach pracy. W dalszym toku rozważań będę próbowała bliżej przyjrzeć się tezom o uspołeczniającym, wytwarzającym empatyczną identyfikację i generującym większą wrażliwość na innych, a wraz z nią tworzenie się egalitarnych wspólnot, wpływom nowoczesnych technologii, które znajdują swoją realizację między innymi w koncepcji pamięci protetycznej.

Frederic Jameson w książce *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu* (1991) stawia hipotezę, iż *science-fiction* jako gatunek wykazuje dialektyczny i głęboko strukturalny związek z powieścią historyczną¹⁸³

Jeśli bowiem powieść historyczna „koresponduje” z narodzinami historyczności, narodzinami poczucia historii w mocnym, nowoczesnym, postświeceniowym sensie, to zjawiskiem, z którym koresponduje *science-fiction*, jest jej osłabienie czy blokada. A w naszych czasach (w epoce ponowoczesnej) właściwie kryzys, paraliż historyczności, jej wyparcie i zanik. Tylko przez brutalne odkształcenie swojej struktury formalnej aparatura narracyjna mogła tchnąć nowe życie w ledwie zipiący organ, jakim jest nasza zdolność do historycznego organizowania i przeżywania czasu¹⁸⁴.

Zdaniem amerykańskiego teoretyka, historia nie tyle jest reprezentacją jakiejś przeszłości, czy projektem możliwej przyszłości, ile przede wszystkim postrzeganiem terażniejszości jako historii. Wszelkie zabiegi, które poprzez proces reifikacji, pozwalają nam się wyrwać z jakiegoś „tu i teraz”, potraktować terażniejszość jako przedmiot obserwacji, dyskusji, krytyki – opatrzyć ją datą, nazwą, etykietką - pozwala nabrać do niej dystansu – dystansu właściwego perspektywie historycznej. Również zabiegi, które uniezwykają i za zasłoną fikcyjnych pozorów odnawiają terażniejszość, zmieniają naszą perspektywę czasową, przy czym Jameson zauważa, że dzisiejsze *science-fiction*, które

¹⁸² S.Johnson, *Everything Bad is Good for You*, Riverhead Books, Nowy Jork, 2005.

¹⁸³ F. Jameson (1991), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu.*, przeł. Maciej Płaza, UJ, Kraków 2011 s. 290.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

dawniej było gatunkiem o zdecydowanie futurologicznym charakterze (podobnie jak dziś cyberpunk), zmienia się w zwykły realizm i jawną reprezentację teraźniejszości. Kolejny z analizowanych tekstów popkultury ma dokładnie taki charakter, pomimo gatunkowej ramy *science-fiction* bliżej mu do konwencji dramatu psychologicznego, thrillera, niekiedy wręcz horroru, ale również satyry politycznej. Opowiadając o przyszłości komentuje tak naprawdę przesyconą mediami masowej komunikacji i naszpikowaną wysokimi technologiami rzeczywistość.

W mojej opinii brytyjski serial *science-fiction* „Czarne Lustro” (*Black Mirror*) to jeden z bardziej odważnych i interesujących współcześnie dyskursów dotyczących skutków oddziaływania mediów i nowoczesnych technologii na płaszczyźnie psychologicznej, socjologicznej jak i filozoficznej na kształt współczesnego świata i doświadczenia. W formie telewizyjnego serialu stawia prowokacyjne i inspirujące diagnozy społeczne świata cyfrowych mediów, jak i kondycji jednostki, w obliczu możliwości i zagrożeń jakie niosą ze sobą nowoczesne technologie, łącznie z tymi artykułowanymi w omawianym manifeście pamięci absolutnej. Czarne lustra – wygaszone ekrany - współcześnie znajdziemy na każdej ścianie, na każdym biurku, w praktycznie każdej dłoni, lśniące powierzchnie telewizorów, monitorów komputerowych, ekranów smartfonów. Widz - użytkownik po wygaśnięciu obrazu, przegląda się w ekranie jak w lustrze –czarnym negatywie rzeczywistości, w ramie przed chwilą wygaśniętej reprezentacji. Przewodnym motywem niepowiązanych fabularnie odcinków są technologiczne protezy pamięci, percepcji i tożsamości oraz ich coraz głębsze wrastanie w tkankę codziennego doświadczenia. Pomysłodawcą, scenarzystą i współreżyserem serialu jest Charlie Brooker a fenomen jego pomysłu polega na tym, że choć opowiada o przyszłości w ramie gatunkowej *sci-fi*, to o bardzo bliskiej przyszłości, dla której zaistnienia w realnym świecie istnieją praktycznie wszystkie technologiczne i społeczne warunki. Serial ten stworzony bez praktycznie żadnych efektów specjalnych jest bardziej obyczajowym i psychologicznym dramatem, który jednocześnie alegorycznie pokazuje współczesne dylematy społeczeństwa spektaklu i nadzoru. Arystotelesowska zasada, iż wydarzenia nie muszą być prawdziwe, wystarczy że są prawdopodobne, tylko wzmacnia symboliczną siłę tych historii, które jak w soczewce zdają się skupiać i rozgrzewać dyskusję wokół szans, pokus i zagrożeń, które niosą ze sobą wysokie technologie w obecnej społeczno-politycznej strukturze. Wydaje się, że Brooker przestudiował uważnie manifest „Total Recall” , gdyż w kolejnych odcinkach odnajdujemy scenariusze będące

literalnie realizacjami tej utopii. Twórca serialu rozwijając wizje autorów projektu „Total Recall” w fabularnej formie wykracza poza sferę kuszących wyobrażeń i pragnień, umieszczając je w konkretnych codziennych sytuacjach i dylematach „zwykłych ludzi” (śmierć bliskiej osoby, pożycie i kłótnie małżeńskie, przezwyciężanie kompleksów i samotności) niejednokrotnie bardzo osobistych i intymnych.. Chciałabym w tym miejscu po krótko przeanalizować dwa odcinki dotyczące, każdy w innym wymiarze, idei pamięci absolutnej. Pierwszy dotyczy motywu implantu pamięci - „ziarna” (*the grain*) - protezy pamięcią która pozwala na bieżąco rejestrować percepcje jednostki i wyświetlać rejestrowane nagrania wspomnień z dostępem przez intuicyjny interfejs, z możliwością przewijania na podglądzie „przed oczyma wyobraźni”, a także przeszukiwania pamięci na podstawie wybranych parametrów oraz usuwania niewygodnych wspomnień, po których jednak zawsze pozostaje ślad (trzeci odcinek pierwszej serii - *Cała twoja Historia* reż. Brian Welsh, 2011 [*The Entire History of You*] jako jedyny nie został napisany przez Brookera a przez Jesse Armstrong scenarzystkę programów komediowych i satyr politycznych w popularnym brytyjskim Channel 4). Kolejny z analizowanych odcinków przedstawia motyw cyfrowego zombi - możliwości „kopiowania” i odtwarzania człowieka po jego śmierci na podstawie zebranych i zapisanych przez niego samego danych, umieszczanych na serwerach i w wirtualnych chmurach. Projektowana również przez autorów manifestu pamięci absolutnej możliwość stworzenia awatara na podstawie cyfrowych archiwów pamięci człowieka osiąga tu kolejny poziom – ponowne syntetyczne ucieleśnienie (pierwszy odcinek drugiej serii *Zaraz wracam* reż. Owen Harris, 2013 [*Be right back*]).

W odcinku *Cała twoja historia* [*The entire history of You*] równie powszechna jak obecnie *smartphony* jest protetyczna pamięć w postaci implantu o nazwie „ ziarno” (*the grain*). Wszczepione za uchem implanty pamięci stały się technologią codziennego użytku, dzięki której większość populacji ludzkiej ma możliwość symultanicznego przeżywania i nagrywania własnego życia, a następnie nieograniczonego odtwarzania i analizowania tego materiału, który okazuje się dużo bardziej dokładną i wiarygodną wersją naszej przeszłości anizeli ta, która zachowuje się w ludzkiej pamięci. Co robią ludzie z pamięcią absolutną? Głównie oglądają, przeżywają i analizują powtórki z życia. Scena otwierająca odcinek to rozmowa kwalifikacyjna głównego bohatera na stanowisko adwokata w dużej korporacji, która szukając nowych rynków postanawia proponować swoim klientom możliwość składania pozwów w retrospektywnych sprawach

rodzicielskich o brak należytej uwagi, co skutkuje niepowodzeniami w dorosłym życiu. Materiał dowodowy na podstawie analizy materiałów zapisanych w ziarnie. Przed przyjęciem do pracy kandydat musi zrobić małą „powtórkę” z personelem, który literalnie prześwietla przeszłość sprawdzając również, czy nie ma w niej większych „usunięć”. Podobnie wyglądają kontrole na lotniskach, czy system ubezpieczeń, w którym na bieżąco kontroluje się stan klienta i prospektywnie ostrzega, iż podjęcie wszelkich ryzykownych zachowań nie jest objęte polisą – permanentna inwigilacja. Zinternalizowany panoptikon osiąga nowy wymiar poprzez uzyskanie możliwości rejestracji jednostkowej percepcji, trzeba uważać i kontrolować co się nagrywa *ergo* zapamięta. Co ważne nagrane wspomnienia są zdalnie sterowane i posiadają nie tylko funkcje nagrań wideo (przewijanie na podglądzie i szybkie – widoczne tylko dla użytkownika-urządzenia, pauza), ale wszelkie udogodnienia cyfrowej obróbki obrazu i plików audiowizualnych (wielokrotny *zoom*, wyostanie, poprawianie jakości, zapętlanie, rozpoznawanie głosu i czytanie z ruchu warg) jak również funkcje baz danych jak przeszukiwanie archiwum obrazów i sortowanie wyników pod kątem różnych parametrów. Jak zachęca multimedialny reklamowy spot wyświetlany na szybkiej taksówce: „W pełni optyczna pamięć. Możesz otrzymać ziarno za cenę mniejszą niż kubek kawy i trzy dekady pamięci za darmo. Szybkie wszczepienie w sklepie wraz z pomocą lokalnego znieczulenia i gotowe. Życie to pamięć.”¹⁸⁵. Życie bez funkcji organicznego, niekontrolowanego zapomnienia może przerodzić się w koszmar. Implant poszerza również percepcję poprzez możliwość analizy wspomnień w powtórkach, zwolnieniach, zbliżeniach. Ten „montaż rzeczywistości”, o którym w obliczu pojawienia się filmu pisał już Kracauer, poprzez który możemy odkryć dużo więcej pokładów zarejestrowanego obrazu, przyjrzeć mu się dokładniej, poukładać go inaczej, niekoniecznie pozwala nam interpretować rzeczywistość trafniej, choć z pewnością bardziej obiektywnie.

¹⁸⁵ Cytat ze ścieżki dialogowej filmu.



Zdj. 6. Interfejs „ziarna” - widok z wnętrza oka możliwy do wyświetlenia na ekranie, bądź każdej szklanej powierzchni

Kiedy podczas towarzyskiego spotkania jedna z kobiecych postaci przy stole zostaje przedstawiona jako *grainless* (w dosłownym tłumaczeniu „bezziarnista”) wzbudza to niemałą sensację i zainteresowanie wśród reszty gości. Po ustaleniu, iż nie jest to polityczna demonstracja przekonań, kobieta ujawnia, iż została napadnięta i wydłubano jej ziarno na zamówienie „chińskiego zbroczonego bogacza”. Niestety nie kodowała danych zapisywanych w swojej protetycznej pamięci, więc złodzieje mają pełen dostęp do jej przeszłości, choć prawdopodobnie zależało im najbardziej na „pikantnych kawałkach”. Pornograficzny użytek protetycznych wspomnień ujawnia również antagonistą odcinka prowokując resztę mężczyzn siedzących przy stole, aby przyznali się do tego, iż masturbują się przy swoich „najlepszych kawałkach”. Wątek tego, że ktoś może obejrzeć twoje życie niczym pełnometrażowy film nie jest jednak w tym scenariuszu eksploatowany. Bardziej istotne w refleksji autorów jest ukazanie doświadczenia powrotu do „niedoskonałości” pamięci organicznej. „Bezziarnista” Helen oprócz tego, że nie pamięta samego zdarzenia napadu, po którym nosi bliznę, stwierdza, że po kilku dniach bez „ziarna” po prostu spodobało się jej doświadczanie zapominania, powrotu do różnicy między perspektywą a pamięcią, do doświadczania mijania czasu w swojej świadomości. Przez resztę bohaterów jest to odbierane jednak jako degradacja doświadczenia, jako rezygnacja z jednoznacznie pozytywnej zdobyczy cywilizacji, która poszerza nasze poznanie i czyni je bardziej obiektywnym. Jak złośliwie komentuje jedna z uczestniczek kolacji, która pracuje przy rozbudowie ziarna, taki wybór najczęściej

podejmują prostytutki. Następnie podaje naukowe argumenty, które powinny przekonać każdego racjonalnego, dojrzałego członka cywilizowanego świata do wszczęcia ziarna nie tylko sobie, ale również swoim nowo narodzonym dzieciom. Powołuje się na rzeczywiste ustalenia psychologii z lat 70. i 80. m.in. syndrom fałszywych wspomnień, które można „wszczepić” poprzez zadawanie odpowiednich pytań w terapii¹⁸⁶, Fakt, iż duża część organicznych wspomnień jest zniekształcona i nie odpowiada rzeczywistym wydarzeniom nie jest zresztą oznaką żadnej patologii¹⁸⁷. Z tych powodów od zawsze ludzkość używała zewnętrznych nośników pamięci a protetyczna pamięć w formie implantu wydaje się kolejnym logicznym krokiem, bezsprzecznym udogodnieniem, nowym wymiarem pamiętania i istnienia osobistej przeszłości, podstawą społecznych relacji, ale również bardzo dochodowym produktem, technologią postrzeganą jednoznacznie w terminach rozwoju i udoskonalenia.

Twórcy serialu przenikliwie i prowokacyjnie kreują paradoksy życia z pamięcią absolutną. Kiedy „bezziarnista” Helen, próbuje wezwać policję okazuje się, że jest niewiarygodna, gdyż nie ma ziarna, nie można potwierdzić jej lokalizacji przez GPS, nie można spojrzeć przez jej oczy i potwierdzić zgłaszanego przestępstwa. Istnieje poza rzeczywistością uzgodnioną, poza rzeczywistością widzianą *ergo* rejestrowaną przez służby porządkowe. Wypisując się z logiki technologicznego rozwoju, z porządku postępu znajduje się na marginesie społeczeństwa, poza prawem. Posiadanie „ziarna” zmienia również relacje interpersonalne, nic nie odchodzi w zapomnienie, wszystkie nasze reakcje i odruchy podlegają nieustannej wiwisekcji, mikromomentary sytuacji, w których nad sobą nie zapanowaliśmy – zdradza nas mrugnięcie, zakłopotanie, każdy ruch, spojrzenie, zostaje zapisany i może zostać użyty przeciwko nam. Wszystko zależy od montażu nagrań przeszłości, który zostanie zebrany i przedstawiony jako obiektywny zapis naszej osobistej przeszłości. Tryb „życia przeszłością” staje się aż nader dosłowny,

¹⁸⁶ Głośna sprawa rodziny Ramonów, w której córka w trakcie kolejnych sesji psychoterapeutycznych zaczęła opisywać akty przemocy seksualnej. Sprawa ta podzieliła całą Amerykę, stała się medialną sensacją oraz przyczynkiem do zbiorowej paranoi, ale również doprowadziła do badań naukowych, które opisały „syndrom fałszywej pamięci” (*false memory syndrome*) Zob. M. Johnston, *Spectral Evidence: The Ramona Case: Incest, Memory, And Truth On Trial In Napa Valley*, Basic Books, 1998; E.F Loftus; Pickrell JE (1995) The formation of false memories". *Psychiatric Annals* 25: 720–725.; Loftus, E.F. (1999). *Lost in the Mall: Misrepresentations and Misunderstandings*. *Ethics & Behaviour* 9 (1): 51–60.

¹⁸⁷ Badania Elizabeth Loftus, która zeznawała między innymi na procesie Holly Ramona, ale także O. J. Simpsona i Micheala Jacksona, dotyczące wiarygodności zeznań naocznych świadków –E.F. Loftus, ; J.C.Palmer, "Reconstruction of Automobile Destruction : An Example of the Interaction Between Language and Memory," *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* " nr.13., 1974, s.585–9, również słynna historia Jeana Piageta o porwaniu w dzieciństwie por. <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100325692>, [11.01.2015]

co pokazuje mocna scena małżeńskiego seksu po latach wspólnego życia. Oboje małżonków przeżywa go „na podglądzie” podniecając się nagraniami gorącego seksu sprzed lat, a w rzeczywistości, na którą chcą być ślepi, nawet seks przeżywają oddzielnie, każdy w swoim wspomnieniu, gdzie bliskość partnera jest tylko czysto fizjologiczną stymulacją. Wspólne obejrzenie nagrania zdrady, do którego mąż zmusza żonę niszczy ich związek nieodwracalnie. Ona odchodzi z dzieckiem, a on zostaje sam w wielkim pustym domu wirtualnie wypełnionym wspomnieniami, które nie blakną. Na teraźniejszą przestrzeń nakłada wciąż nagrania z przeszłości, żyje z „cyfrowymi duchami”, percypuje je jak rzeczywiste sytuacje, choć nic z tej rzeczywistości nie jest już jego teraźniejszością. W rozpaczy główny bohater postanawia wydłubać sobie ziarno. Zapomnienie rozumiane jako usunięcie protetycznej pamięci, implantu, nośnika, karty pamięci na której zachowujemy nagrania swojej przeszłości nabiera bardzo cielesnego, bolesnego wymiaru i pozostawia blizny.



Zdj. 7. Black Mirror "Cała Twoja Historia" - bolesne usunięcie "ziarna" - pamięci protetycznej pozostawia blizny

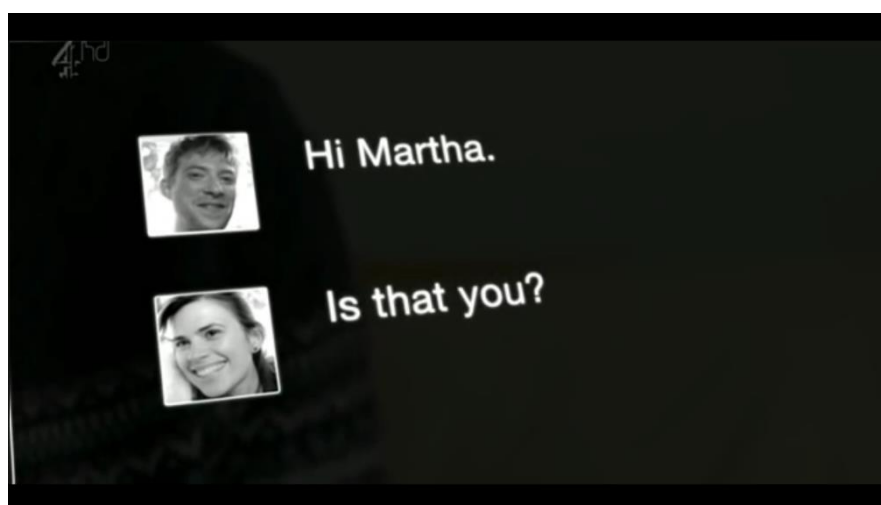
W tym wypadku bohater „bez pamięci”, którym na końcu odcinka staje się protagonista, nie traci pamięci organicznej, zdolności zapamiętywania, swoich własnych jednostkowych wspomnień, ludzkiej osobistej pamięci i tożsamości. Traci możliwość momentalnego przywoływania obrazów wspomnień przed oczyma w jakości zbliżającej się do rzeczywistej percepcji, ich dowolnego odtwarzania, oglądania ich niczym film w technologii iMax, dzielenia się nimi z innymi ludźmi w formie obrazu czy nagrania, które wszyscy postrzegają w ten sam sposób. Traci możliwość inwigilacji innych osób, weryfikowania ich wersji przeszłości, oraz posiadania osobistego archiwum pornograficznego. Traci możliwość zapamiętywania bez wysiłku, bez skupienia się, kiedy

wszystko co chce sobie przypomnieć sprawdza w nagraniu rzeczywistości zapisanym automatycznie w pamięci protetycznej uporządkowanej zgodnie z osią czasu i oznaczonej, a może powinnam napisać - otagowanej zgodnie ze swoją zawartością. Przeszukanie pamięci to tylko ruch palcem po czułym *touchpadzie*, wyświetlenie jej - to jeden przycisk na pilocie. Jaką pamięć traci nasz bohater? Traci zapis przedłużeń swojej pamięci, traci osobiste archiwa zgromadzone na niezwykle pojemnym nośniku pamięci, traci do nich dostęp, odcina się od nich, aby „odpiąć” się od przeszłości, nie mieć jej wciąż przed oczami, aby móc o niej zapomnieć. Czy w tym sensie we współczesnym świecie traci swoją tożsamość? Jeśli pójść tropem owej dosłowności *science – fiction*, o której wspomina Jameson: czy symptomem lęku przed tego rodzaju „protetyczną amnezją” ale i sposobem jej osvajania oraz strategiami odnajdywania własnej tożsamości i miejsca w świecie jest fenomen *amnesiaploitation*?

Nie tylko rejestrowane indywidualnie dane, ale ich udostępnianie i usieciwienie , niemalże nieograniczony dostęp do archiwów innych osób ale również medialna rejestracja globalnej rzeczywistości oraz wirtualna dostępność i nieustanna transmisja obrazów przeszłości cyrkulowana w przeróżnych mediach składa się na funesowką, hipermnezijną kondycję współczesnego uczestnika kultury masowej. Kolejny z analizowanych odcinków opiera się na sposobie funkcjonowania zasobów pamięci cyfrowej, które są już w codziennym użytku we współczesnym świecie. Karty pamięci, ogromne archiwa filmów i zdjęć, skrzynki mailowe, ale również wszelkie posty, komentarze i publikowane pliki audiowizualne na różnego rodzaju portalach społecznościowych zapisywane w wirtualnych chmurach. *Zaraz wracam* zrealizowany w konwencji stonowanego dramatu psychologicznego byłby oszczędnym w środki wyrazu studium żałoby, gdyby nie scenariuszowy pomysł rodem z *s-fi* lub horroru – syntetyczne ciało. Już na początku odcinka dostajemy sygnał, iż znajdujemy się w futurystycznej wizji, choć jest on na tyle subtelny, że wręcz niezauważalny. Cały *mise-en-scene* inscenizuje naszą teraźniejszą rzeczywistość, sposób ubioru, samochody, otoczenie, muzyka, jedzenie, jedynie niektóre urządzenia wydają się lepszymi wersjami tych , które posiadamy – przyzwyczailiśmy się już jednak oglądać prototypy na ekranie zanim dostaniemy je do rąk. W ramach tej realistycznej konwencji jeden z bohaterów ogląda wiadomości na smartfonie i tylko dla bardzo uważnych widzów, bądź dopiero przy kolejnym oglądzie orientujemy się, że dotyczą one nowego wynalazku, który odegra tak istotną rolę w przebiegu tej historii. Dowiadujemy się z nich, iż sukces w testowaniu

inteligentnego syntetycznego ciała, dzięki któremu pacjenci po amputacji odzyskują swoje kończyny został okrzyknięty przełomem w nauce. Okazuje się jednak, że jego użycie testowane jest również na zupełnie innych obszarach.

Zaraz wracam to historia pary, Marthy i Asha, która postanawia przeprowadzić się do rodzinnego domu chłopaka na wsi. Ona jest ilustratorką, on jest uzależniony od internetu i kompulsywnie używa portali społecznościowych. Są najzwyczajniejszą parą na świecie, choć ich zażyłość jest niezwykła. Następnego dnia po przeprowadzce Ash jedzie zwrócić ciężarówkę, którą przywieźli swoje rzeczy do nowego domu i już nie wraca. W kilku migawkach widzimy co się dzieje po tym, gdy Martha dowiaduje się o jego śmierci. Podczas stypy jedna z koleżanek, która sama przeżyła śmierć partnera, próbuje ją pocieszyć i proponuje jej udział w czymś, co jej samej pomogło przetrwać żalobę. Jednak dla Marthy sprawa jest zbyt świeża i bolesna, aby wysłuchać tej propozycji. Pomimo to jej koleżanka postanawia ją zapisać do wersji beta programu, który pozwala rozmawiać z osobami, które już nie żyją, o czym informuje ją mailowo. Następnie Martha otrzymuje emaila od swojego nieżyjącego partnera o treści : „tak, to ja.” W pierwszym odruchu jest wściekła i uważa, że cały pomysł jest ohydny i chory. Jak „coś” może naśladować człowieka, nawet jeśli posiada wszystko, co ten powiedział i pokazał online. Przełamuje się jednak w momencie, kiedy nie ma się z kim podzielić wiadomością, iż jest w ciąży ze swoim nieżyjącym partnerem. Chce o tym powiedzieć nawet programowi, który go naśladowuje – wystarczy dotknąć przycisk, aby z nim porozmawiać.



Zdj. 8. Black Mirror "Zaraz Wracam" - pierwszy poziom wirtualnego "zmartwychwstania"- automatycznie generowany czat.

Pierwszy poziom to czat, wciąż bardzo bezosobowy, gdzie odpowiedzi mogą być automatycznie generowane przez program – znamy już takie formy komunikacji. Dość szybko jednak przechodzimy do następnego poziomu – symulatora głosowego, który nie tylko posiada głos zmarłego, ale również idealnie odtwarza jego sposób mówienia i wyrażania się, jego charakter, poczucie humoru, jego indywidualny i wydawałoby się niepowtarzalny styl. W tym wypadku nie jest to również czysta fikcja fabularna jeśli pomyślimy o popkulturowym zjawisku pośmiertnych albumów twórców muzyki popularnej, na których pojawiają się nowe piosenki i aranżacje¹⁸⁸. Od tej formy komunikacji Martha uzależnia się bardzo szybko, rozmawia z wygenerowanym przez program Ash'em niemalże całe dni, wszędzie z nim chodzi, pokazuje mu okiem kamery telefonu otoczenie, w którym się znajduje i wysyła pierwsze nagrane bicie serca ich wspólnego dziecka. W momencie kiedy upuszcza telefon i na chwilę traci kontakt z awatarem zmarłego wpada w atak paniki. Wtedy też program proponuje jej kolejny *level* kontaktu – syntetyczne ciało.

Nowa syntetyczna wersja zombi jest dużo bardziej estetyczna niż jej filmowi poprzednicy, właściwie niczym nie różni się od swojego pierwowzoru, oprócz tego, że jest nawet lepszą wersją siebie powstałą na podstawie uśrednionego wyglądu ze zdjęć publikowanych na portalach społecznościowych, gdzie mamy tendencję do idealizowania swojego wyglądu. Syntetyczna skóra jest również nieludzko gładka, choć mapuje teksturę prawdziwej (a więc wszelkie zmarszczki i znaki szczególne) to w technologii 2D, a więc zmarszczki można widzieć, ale nie można ich dotknąć. „Ożywianie” syntetycznego ciała, pustej skorupy, ma w sobie coś z alchemicznego marzenia o nieśmiertelności, gdzie wystarczy znaleźć i połączyć odpowiednie składniki w konkretnych proporcjach, aby przywrócić kogoś do życia. Pomimo oporów i strachu dość szybko dochodzi do zbliżenia się i zaakceptowania przez Marthe nowego ciała zmarłego kochanka. Okazuje się, że w kwestii kontaktów seksualnych posiada ono udogodnienia, o których organiczne ciała mogą tylko pomarzyć. Co ważne ucieleśniony awatar w łóżku jest kimś zupełnie innym,

¹⁸⁸ W. Hodgkinson, *"Xscape", czyli powrót Michaela Jacksona. Drugi pośmiertny album artysty brzmi naprawdę dobrze* : „Król muzyki pop być może nie żyje, ale te osiem nowych utworów brzmi znacznie lepiej, niż ktokolwiek mógłby się spodziewać. Jeśli jesteś tak wielką gwiazdą jak Michael Jackson, to tak drobna przeszkoda jak śmierć nie jest w stanie powstrzymać twojej twórczości.(...) Staraliśmy się być wierni wszystkiemu temu, z czego, naszym zdaniem, Michael byłby dumny. Wszystkie te utwory zachowują istotę procesu twórczego Michaela, podążającego z duchem czasu, poszukującego bezustannie nowych rozwiązań aranżacyjnych i tropiącego innowacyjne brzmienia" - powiedział L.A. Reid, szef Epic Records; tego twierdzenia Jackson nie mógł już, oczywiście, zakwestionować. [2014-04-08] podają za: <http://www.polskatimes.pl/artykul/3394931.xscape-czyli-powrot-michaela-jacksona-drugi-posmiertny-album-artysty-brzmi-naprawde-dobrze.id,t.html> [12.02.2015].

ponieważ zmarły nie dzielił się z nikim swoim życiem seksualnym *online*, więc jako matrycę tych zachowań wykorzystuje filmy pornograficzne. Problem zaczyna jednak stwarzać „cyfrowa dusza” oraz kwestia ukrywania awatara-zombie przed światem. Pojęcie zombie wywodzi się z kultu voodoo, w którym oznacza osobę silnie zniewoloną i ślepo lub nieświadomie wykonującą polecenia osoby kontrolującej ją. Podobnie jest w przypadku cyfrowego modelu, który nie może oddalić się od swojego „administratora” bądź punktu swojej aktywacji. Nie potrafi się mu również sprzeciwić, istnieje tylko dla jego przyjemności i zadowolenia, co odbiega dość znacznie od relacji z żywą, czującą i posiadającą również własne życie osobą. Co więcej zna i pamięta tylko te rzeczy, które zostały zapisane w sieci i na nośnikach informacji, które zostały udostępnione systemowi, co często odbiega od wspomnień osoby, z którą dzieli się życie. Nie wie również jak reagować w sytuacjach, które nie znajdują się w jego bazie danych, bezradnie poddaje się wtedy komendom. W końcu Martha prosząc go, aby się zabił skacząc z klifu wykrzykuje: „Jesteś tylko skrawkami siebie. Nie masz żadnej historii. Jesteś przedstawieniem rzeczy, które on robił bez myślenia i to nie wystarcza.”¹⁸⁹

Kiedy Ash jeszcze przed swoją śmiercią opowiada o tym, jak jego matka radziła sobie z żałobą po śmierci jego brata, a później ojca, wspomina o tym, iż wszystkie ich zdjęcia chowała w pudłach na strychu, usuwała ich obraz z teraźniejszości, pozwalając im powoli wyblaknąć również w jej pamięci. To był jej sposób na poradzenie sobie ze śmiercią bliskich. Wraz ze zdjęciami ojca i brata, na strychu reprezentacji przeszłości kończy interaktywna trójwymiarowa pamiątka - syntetyczny cyfrowy „awatar zombie” głównego bohatera, który wygląda, mówi i zachowuje się w proporcji niemal 1:1 wobec oryginału, ale jest tylko „przedstawieniem rzeczy”, potrafi jedynie odtwarzać i naśladować reakcje. Podziela los wcześniejszych mediów, które próbowały uchwycić czas, przywołać jak najpełniejszy obraz przeszłości w teraźniejszości. Zamknięty na strychu niczym zdjęcie, które za bardzo przypomina o czyjejs nieobecności, interaktywny, ucieleśniony obraz kogoś sprzed jego śmierci – tak narodzona już po wypadku córka poznaje swojego ojca, który się nie starzeje i wie o sobie tyle, ile napisał na publicznych profilach. Czy można traktować taki wynalazek tylko na poziomie kolejnego „*upgrade'u*” technologii archiwum – taki futurystyczny album rodzinny z zastępem przodków niczym żywych lalek. Czy tak twórcy „*Total Recall*” wyobrażali sobie właśnie cyfrową nieśmiertelność?

¹⁸⁹ Cytat ze ścieżki dialogowej filmu.



Zdj. 9. Black Mirror "Zaraz Wracam" - ukryte na strychu wspomnienia - pudło ze zdjęciami



Zdj. 10. *Ibidem*, Wspomnienia ukryte na strychu - ucieleśnony awatar.

Jeśli faktycznie traktować konwencje *science-fiction* jako reprezentację teraźniejszości za zasłoną niegroźnych pozorów to należałoby się rozejrzeć za formą „cyfrowych zombi” we współczesnej audiowizualnej kulturze mediów masowych a następnie zastanowić się, czy są one rzeczywiście jakościowo różne od wcześniejszych form reprezentacji przeszłości, czy wręcz odwrotnie, ich opisy, wyobrażenia a także pragnienia, które realizują, są nad wyraz podobne do ich analogowych protoplastów. To kino, ale również inne optyczne wynalazki przełomu XIX i XX wieku – „maszyny widzialnego” wiązane były z „widmowym” charakterem obrazu. Już na początku XVII wieku Athanasius Kircher – katolicki ksiądz - zainicjował i opisał formę spektaklu rozrywkowego polegającego na wyświetlaniu figur szkieletów, demonów i duchów za

pomocą światła przepuszczanego przez szklane płytki. Spektakl nosił nazwę „magicznej latarni” i był technologią wyświetlania zjaw – opartą w równej mierze o optykę jak i religię.¹⁹⁰ Status obrazu jako formy zastępczej obecności, czy też formy dostępu do nieobecnego wymiaru rzeczywistości wiąże się z uważaną za podstawową funkcje praktyki figuracji, czyli tworzenie wizerunków bytów śmiertelnych, niewidzialnych lub nieobecnych, a ich przedstawienia mają odgrywać rolę „ucieleśnień”. Co równie ważne dla niniejszej analizy najstarsze przedstawienia nie są dwuwymiarowymi przedstawieniami malarskimi, ale trójwymiarowymi figurami – rzeźbami¹⁹¹. Obraz traktowany również jako pamiątka (łac. *memoriale*) w zastępstwo żywej osoby, będący jednocześnie świadectwem jej nieobecności, metonimicznym śladem obecności, które to znaczenie uległo wzmocnieniu wraz z pojawieniem się obrazu fotograficznego i filmowego. Dla Andre Bazina nabierają one znaczenia niemalże relikwii, materialnych szczątków przeszłości¹⁹². Stąd rozpowszechnione i potoczne przeświadczenie o „nieśmiertelności” gwiazd kina i popkultury, których obraz po ich śmierci nie blaknie.

W tej perspektywie już mniej „makabryczne i demoniczne” zdają się współczesne praktyki zatrudniania do reklam martwych aktorów¹⁹³ czy cyfrowa rekonstrukcja ich mimiki i głosu, która pozwala wciąż grać im po śmierci¹⁹⁴. Wydawane pośmiertnie albumy z nowymi aranżacjami stały się już oddzielnym segmentem rynku, na którego

¹⁹⁰ A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flaneur/flaneuse*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Łódź 2009, s. 72-73.

¹⁹¹ Por. artykuł *Obraz* [w] *Modi memorandi*, autor: Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska *op. cit.*, s. 289. m.in. w egipskim kulcie pogrzebowym figury składane w grobowcach stanowiły „ciała zastępcze” duszy zmarłego.

¹⁹² Por. także R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008; Sontag, S. przeł. Sławomir Magala, *Karakter*, Kraków 2009.

¹⁹³ Chrobak D., *Biografie: Pośmiertne życie Steve’a McQueena*, Dwutygodnik za: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/577-biografie-posmiertne-zycie-steve%20%80%99a-mcqueena.html>, [5.03.2015]

¹⁹⁴ A. Bohdanowicz, *Nieżyjący Paul Walker zagra w "Szybkich i Wściekłych 7" dzięki cyfrowej technologii* : „Choć Paul Walker zginął pod koniec ubiegłego roku, to może zagrać Briana O'Connera w „Szybkich i Wściekłych 7”. Będzie to możliwe dzięki technologii CGI, która nałoży twarz aktora na jednego z czterech dublerów odtwarzających jego rolę. Jak więc poradzą sobie producenci *Szybkich i Wściekłych 7*? Mają wykorzystać cyfrową technologię CGI. Polega ona na tym, że nałożą na ciało dublera zrekonstruowaną twarz Paula Walkera. Do tego cyfrowo stworzą głos aktora. Jak informuje wytwórnia Universal Pictures w Atlancie, rozpoczęto zdjęcia, w których wystąpi postać grana przez zmarłego aktora.” Za : <http://natemat.pl/96133.niezyjacy-paul-walker-zagra-w-szybkich-i-wscieklych-7-dzieki-cyfrowej-technologie>, [1.04.2015]; polecam również dyskusję fanów na forum dot. Sposobów różniana prawdziwego obrazu aktora i tego wygenerowanego cyfrowo: <http://www.filmweb.pl/film/Szybcy+i+w%C5%9Bciekli+7-2015-678251/discussion/Komputerowa+twarz+Briana+Sami+oce%C5%84cie.,2594326>

Również polskich produkcji nie omija ta innowacja : Chociaż Leon Niemczyk nie żyje, nie oznacza to, iż zniknie z ekranu i przestanie grać za: <http://film.onet.pl/wiadomosci/posmiertna-rola-leona-niemczyka/1dj78>

szczyście niepodzielnie od swojej śmierci znajduje się król popu Michael Jackson¹⁹⁵. Istnieje również XXI-wieczna wersja latarni magicznej w postaci nowego zjawiska w obrębie showbiznesu – hologramów sławnych artystów występujące na żywo¹⁹⁶. Od pojawienia się hologramu Tupaca w 2012 roku u boku Snoop Doga, festiwale prześcigają się w „widmowym wskrzeszaniu” gwiazd muzyki rozrywkowej na scenie, a na ten rok zaplanowana jest osobna trasa koncertowych dla Liberace¹⁹⁷, który ma nawet prowadzić ze sceny dialogi z publicznością. Dzięki hologramowi, jak zapewniają pomysłodawcy, zobaczymy błysk w oczach artysty i błyskawice wydobywające się z jego palców na klawiszach fortepianu.¹⁹⁸ Choć może najlepszą ilustracją potencjału tej technologii jest najnowszy przykład z Indii, gdzie w maju odbyły się wybory parlamentarne, w których polityk Narendra Modi, wpadł na pomysł dotarcia do wyborców poprzez holograficzne przemówienia. Zorganizował 1,5 tys. występów w 45 dni. a 26 kwietnia hologram Narendra Modi pojawił się jednocześnie w 128 miejscach.¹⁹⁹ Hologramy stają się coraz bardziej powszechne i nie są tylko domeną popkultury i polityki. Już w 2006 roku miliarder Richard Branson na konferencji swojej firmy Virgin wystąpił jako hologram, a dwa lata później na Światowej Konferencji Telekomunikacyjnej (WCIT) na scenie pojawił się holograficzny Bill Gates. Wizje holograficznych wykładowców czy daleko mieszkającej rodziny lub przyjaciół w konwencji *sci-fi* z bieguna fantazji przesunęła się w

¹⁹⁵ Will Hodgkinson, „Xscape”, czyli powrót..... *op. cit.* ; „Król popu Michael Jackson nie schodzi z tronu nawet po śmierci. Artysta od lat zajmuje pierwsze miejsce na liście najlepiej zarabiających nieżyjących celebrytów, którą co roku publikuje "Forbes" Życie po śmierci” - Tomasz Leżoń „Michael Jackson, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor. Gwiazdy zarabiają miliony nawet po śmierci” : za: <http://tvn24bis.pl/ze-swiata,75/michael-jackson-marilyn-monroe-elizabeth-taylor-gwiazdy-zarabiaja-miliony-nawet-po-smierci,496394.html>; 7.12.2014, [1.04.2015]. Ukaże się nowa płyta Whitney Houston za: <http://www.wprost.pl/ar/469322/Zycie-po-smierci-Ukaze-sie-nowa-plyta-Whitney-Houston/> 17.09.2014, [1.04.2015] to trzeci krążek Withney Houston wydany pośmiertnie: <http://www.polskatimes.pl/artukul/3394931,xscape-czyli-powrot-michaela-jacksona-drugi-posmiertny-album-artysty-brzmi-naprawde-dobrze,id,t.html>

¹⁹⁶ Por. Maura Johnston, Umarł król popu, niech żyje jego hologram., tłum. Marta Sobczak za: <http://www.vice.com/pl/read/umarl-krol-popu-niech-zyje-jego-hologram> : „... (...)Michael Jackson. Żadna tam woskowa figura. Na oczach tłumu i kamer artysta wstał, zatańczył i odśpiewał kawałek ze swojej drugiej pośmiertnej płyty „Slave to the Rhythm”. Wrażenie wywołane przez zmartwychwstałego króla popu było druzgocące. Nikt po jego śmierci przed pięćmioma laty nie spodziewał się więcej ujrzeć Jacksona wykonującego na scenie swój słynny moonwalk!”.

¹⁹⁷ Którego do obiegu kultury popularnej przywrócił Soderbergh w filmie z 2013 *Wielki Liberace (Behind the Candelabra)*, gdzie w rolę pop-idola w popisowej roli wcielił się Micheal Douglas

¹⁹⁸ Firma "Hologram USA" przygotowuje właśnie hologramowy koncert Liberace, z cyber-artystą w roli głównej. Pierwszy występ ma się odbyć w Las Vegas, a później wirtualny Liberace ma ruszyć w światową trasę. Hologram pianisty ma być odtworzony z materiałów archiwalnych. za: <http://kultura.newsweek.pl/wielki-liberace-koncert-hologram-artysty-newsweek-pl,artykuly,353950,1.html> [1.04. 2015]

¹⁹⁹ Jarosław Marczuk, *Hologram, występ.*, 22-06-2014 za: <http://www.bloombergbusinessweek.pl/artukul/1119727.html>, [1.04.2015] ; miesiąc po wspomnianym wystąpieniu Modi został zaprzysiężony na premiera Indii.

stronę nauki.²⁰⁰ Czy w tym świetle problemy i dylematy, o których traktuje fabuła odcinka *Zaraz wracam* nie wydają nam się bardziej bliskie i aktualne? Czy w dużym stopniu już nas nie dotyczą, a być może formuła popularnego serialu w konwencji gatunku pozwoli nam uważniej przyglądać się rzeczywistości i zastanawiać się nad tym jak wpływa na nasze życia, oswajać się z jej kolejnymi zdobyczami, ale też nie bezkrytycznie przyjmować i poddawać się jej reżimowi.

W przeanalizowanych odcinkach serii *Black Mirror* przyglądamy się kondycji jednostek konfrontujących się nieustannie z ‘obiektywną’ prawdą medium jak i kolejnemu etapowi społeczeństwa inwigilacji. Można tę wizję potraktować jako ostrzeżenie co do tego, gdzie marzenia o pamięci absolutnej mogą nas doprowadzić i krytyczną perspektywę na możliwe negatywne skutki rewolucji cyfrowej - o tej płaszczyźnie wspomina również przywoływany wcześniej Mateusz Borowski, który w swojej książce analizuje pierwszy z przedstawionych tu odcinków. Jest to jednak odczytanie jedynie eksplicytnych znaczeń wyartykułowanych niemalże wprost. Zdaniem autora *Strategii zapominania* twórcy serialu starają się określić „...specyfikę zapominania w erze cyfrowej. Trudno bowiem powiedzieć, żeby bohaterowie filmu cierpieli pod zbyt wielkim brzemieniem pamięci, obiektywnie rejestrującej i przechowującej wszystko. Oni raczej wydają się dalece niezdolni do ponoszenia najmniejszej nawet odpowiedzialności za-aktywne zapominanie. Innymi słowy, nie umieją zrobić dobrego użytku z dostępnych im przecież w każdej chwili procedur edytowania i porządkowania, by dosłownie wziąć los we własne ręce i korzystając ze współczesnej technologii, współtworzyć tytułową historię życia”²⁰¹. W konstrukcji i temacie odcinka Borowski zdecydowanie dostrzega Ibsenówką inspiracje zwłaszcza w zestawianiu rozmaitych materialnych śladów przeszłości oraz nośników wiedzy i pamięci, a także medialnych reprezentacji, które roszczą sobie prawo do obiektywnego źródła wiedzy o przeszłości. Zdaniem krakowskiego autora analizowany przez niego odcinek *Cała historia życia* (tu nieznacznie różnimy się w tłumaczeniu tytułu) powtarza właściwie wyartykułowane wiek wcześniej w sztuce *Heddy Gabler* diagnozy Ibsen, który jego zdaniem nie pozostawia

²⁰⁰ wirtualny wykład czy dyskusja z hologramem wg zaplanowanego scenariusza to typowe realizacje, jakich podejmujemy się w Polsce – mówi przedstawiciel firmy dostarczającej i obsługującej rozwiązania audiowizualne na imprezach masowych lub korporacyjnych.; *Ibidem*.

²⁰¹ M. Borowski *Strategia zapominania...*, *op. cit.* s. 149 – przy czym są dwa zastrzeżenia ze względu na które jednostki nie edytują i nie usuwają raczej wspomnień – pierwsza to fakt kontrolowania tzw. „usunięć”, które nie mogą być znaczne, gdyż inaczej przestaje być wiarygodnym członkiem społeczeństwa, a druga, że ludzie są przywiązani do przebiegu określonych wspomnień, ich chaotyczności i pewnej niedoskonałości.

żadnych wątpliwości co do tego, że fotografie, teksty i pamiątki dopiero w określonych społecznych ramach zyskują właściwą sobie funkcję, jako podpory pamięci, jej nośniki i protezy : „...Czarne lustro w gruncie rzeczy jedynie powtarza rozpoznanie Ibsena, kiedy we współczesnym kontekście podejmuje temat najnowszych osiągnięć nano- i biotechnologii, które jak fotografie w drugiej połowie XIX wieku stanowią dziś obietnicę stworzenia pamięci absolutnej. Scenarzyści serialu, jak kiedyś Ibsen, pokazali bowiem jedynie funkcję tego, co pod koniec lat dwudziestych XX wieku Maurice Halbwachs w swojej najbardziej znanej pracy określił mianem <<społecznych ram pamięci>>.”²⁰² .

O ile z pierwszą częścią zdania jak próbowałam pokazać również w toku własnej analizy się zgadzam, o tyle zupełnie niezrozumiałe jest dla mnie w tym wypadku przywołanie formuły *Społecznych ram pamięci* Maurice Halbwachsa²⁰³, chyba że nie mamy tutaj do czynienia z odwołaniem wyłącznie ironicznym. Przedstawiciel szkoły Durkheimowskiej w swojej książce zajmuje się przede wszystkim procesem kształtowania i podtrzymywania tożsamości zbiorowej poprzez ciągłe (re)interpretacje i renegocjacje pamięci kolektywnej, która zależna jest od ram przestrzennych, rytuałów zbiorowych i pozostaje związana z określoną grupą społeczną i kulturą a ponadto odnosi się przede wszystkim do ponadpokoleniowego wymiaru trwania. W odcinku *Cała twoja historia* nie mamy przedstawionego obrazu żadnej grupy społecznej. Ledwie zarysowane tam stosunki społeczne są bardzo luźne i mocno zapośredniczone. Trudno mówić o jakimkolwiek wspólnym podłożu kulturowym, oprócz tego, że prawie wszyscy posiadają „ziarno” i cechują się dużą mobilnością (na rozmowę o pracę lata się samolotem). Charakterystka do której przede wszystkim odwołuje się Borowski, a na którą wskazał wcześniej Halbwachs, to kwestia uzyskiwania właściwego znaczenia treści pamięci, jej reprezentacji i artefaktów, dopiero w społecznym odniesieniu i relacjach. Francuski socjolog dowodził braku czegoś takiego jak pamięć obiektywna i zarazem czysto jednostkowa, podkreślał jej nieustanne negocjowanie i (re)konstruowanie przez członków społeczeństwa. Rzeczywiście w serialu mamy do czynienia z pułapką myślenia o obiektywnej, bo zarejestrowanej przez protetyczną pamięć absolutną wersji przeszłości, a pomimo to kończy się ona porażką w ustaleniu wspólnej wersji przeszłości pomiędzy małżonkami, co doprowadza do rozpadu ich związku. Borowski na przykładzie sztuki Ibsena argumentuje dlaczego fotografie, teksty i pamiątki dopiero w określonych

²⁰² M. Borowski *op.cit.* s.153-154.

²⁰³ M. Halbwachs(1927), *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 2008.

społecznych ramach powinny zyskiwać właściwą sobie funkcję, jako podpory pamięci, jej nośniki i protezy, aby nie być jedyną matrycą i wyrocznią „przeszłości uzgodnionej”. To nie brak wspólnych społecznych ram pamięci odegrał tu jednak kluczową rolę i doprowadził do dramatycznego końca tej historii.

Problem moim zdaniem leży nie tylko w niemożności zapomnienia, w mechanicznym przypominaniu, bezustannym odtwarzaniu prowadzącym do obsesji, w możliwości przyglądania się przeszłej sytuacji tak jak postrzegamy teraźniejszość, ale również w samym momencie zapamiętywania, który staje się beznamiętnym i mechanicznym aktem rejestracji, pozbawionym afektu przyciśnięciem guzika. Afekt rozumiany jako czynność bezrefleksyjna i automatyczna ma bardzo duży wpływ na przebieg dalszych procesów poznawczych takich jak percepcja, rozumowanie, wartościowanie, podejmowanie decyzji, procesy pamięciowe²⁰⁴ a także, a może przede wszystkim ukształtować relację z innymi.²⁰⁵ Afekt służy przede wszystkim jako zapalnik głębokiego przeżywania i myślenia, zmysłowe rejestry pojawiające się podczas spotkania zmuszają odbiorcę do innego spojrzenia²⁰⁶. To one wpływają również na kształt i treść obrazów pamięciowych. W wypadku protezy pamięci, która nagrywa wydarzenia mechanicznie, nie możemy mówić o pamięci osobistej, a jednak to jednostka musi się z tymi wspomnieniami mierzyć, ona musi skonstruować z niej swoją narrację. Nie można zrozumieć współczesnych tożsamości bez znajomości cyfrowej i sieciowej infrastruktury, w której one powstają. Ewokowana przez współczesną psychologię pojęciowa bliskość afektu i algorytmu, podważa głęboko zakorzenione myślowe nawyki traktowania „człowieka” i „technologii” jako dwóch odrębnych bytów, z których to tylko człowiekowi przyznaje się sprawczość. Jeśli przyjrzeć się współcześnie procesom cyfrowego i sieciowego zapośredniczenia pamięci, i procesom konstruowaniu w oparciu o nią tożsamości, sposobom tele-obecnego bycia razem, nowym sposobom pozyskiwania i posługiwania się wiedzą i informacją, to należałoby poważnie przemyśleć sugestie teoretyków, którzy próbują pisać nową, nieantropocentryczną antropologię.

²⁰⁴ Istnieją badania dowodzące, iż lepiej zapamiętujemy wydarzenia wywołujące emocje i wyzwajające afekty ze względu na procesy uwagi oraz strategie przystosowawcze, uczenie się. LeDoux wskazuje na istnienie pamięci emocjonalnej niezależnej od pamięci jawnej, która nie zapisuje przebiegu wydarzenia a jedynie emocje mu towarzyszące por. J. LeDoux *Pamięć a pamięć emocjonalna w mózgu*, [w:] *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia* (red.) R. Eckman, R.J. Davidson, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999.

²⁰⁵ L. Nader, *Afekt* [w:] *Modi Memorandi*, *op. cit.*, 31-32.

²⁰⁶ K. Bojarska *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)* „Teksty drugie”, nr 6, 2013.

Podsumowanie

W obliczu szybkiego rozwoju i głębokich zmian w krajobrazie medialnym współczesności musimy na nowo przemyśleć jak postrzegamy i co rozumiemy przez pamięć oraz przeszłość, a wraz z nimi, co rozumiemy przez akt przypomnienia, wspomnienia i pamiętania oraz co się w nich zmieniło wraz z pojawieniem się w powszechnym i masowym użytku nowych technologii. Jednym z aspektów tej refleksji powinno być przemyślenie jak owe zmiany wpłynęły na to, co nazywamy pamięcią w indywidualnym sensie, czyli tym co „nosimy” w naszych głowach i ciałach, to co pojawia się i znika w naszej świadomości. Czy wspomnienia przeszłych chwil, ludzi, wydarzeń, spotkań i przedsięwzięć, które mieszając się ze sobą tworzyły to, co nazywamy tożsamością – sposobem w jaki postrzegamy samych siebie – wciąż są tym samym pomimo swojej protetycznej formy nagrań i cyfrowych zapisów? Czy pamięć nie stała się jakąś „rzeczą” zamkniętą w naszych medialnych archiwach i kolekcjonowaną przez lata, zewnętrzną protezą, której można się pozbyć, którą można wymazać, zapisem, na którym można operować i weryfikować kolejne wersje przeszłości?

Za współczesny *memory boom* zdaniem większości badaczy odpowiedzialne są nie tyle wydarzenia historyczne, co powstanie mediów masowych i związanych z nimi technologii. W bardzo krótkim czasie zmieniła się dostępność rejestrowanych informacji, sposoby przechowywania, przenoszenia, docierania do zapisów przeszłości. Nowe technologie umożliwiły nowe sposoby rejestracji, dostępne niemal każdemu, możliwość opracowywania tych nagrań i dzielenia się nimi na ogromną, bo globalną skalę. To wszystko zmieniło głęboko to jak zapamiętujemy i przypominamy sobie przeszłość również w wymiarze pamięci zbiorowej. Rejestrowanie i przechowywanie coraz większej ilości danych, ciągłe bycie *online*, opcja domyślnego nagrywania, archiwizowania,

tworzenie *back-up* zapisów, zdaniem części badaczy jest strategią odraczania strachu przed utratą informacji. Współczesne systemy zapisu i archiwizacji wciąż próbują dogonić ilość produkowanych codziennie danych i informacji i wciąż zdają się niewspółmierne – codziennie zapisujemy nasze dziedzictwo na milionach dysków twardych, a wciąż nie udaje nam się uchwycić teraźniejszości w całej jej pełni. Zdaniem Jamesona Gleicka amnezja i znikanie historii są symptomami tego, że nasze społeczeństwo rozwija się za szybko.²⁰⁷

Jednym ze skutków rozwoju technologii jest poddawanie w wątpliwość wiarygodności i możliwości ludzkiej pamięci, a z drugiej strony sugerowanie, że media jako protezy pamięci uszczuplają nasze zdolności i chęć pamiętania. Pamięć mediów społecznościowych wydaje się zastępować pamięć autobiograficzną, wykorzystując aspekty porządkowania wspomnień poprzez linie czasu, czy oznaczanie ważnych emocjonalnych momentów. Stają się instrumentem autoprezentacji i autopromocji a zwrotnie autopercepcji i barometrem samoceny. Fluktuacje popularności, sterowanie własnym wizerunkiem doprowadza do dość instrumentalnego i pragmatycznego traktowania własnych wspomnień. Jose van Dijck w tekście *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*²⁰⁸ stawia tezę, iż rola cyfrowej fotografii w świecie Zachodu w ostatnich latach zmieniła się fundamentalnie. W erze analogowej fotografia w użytku indywidualnym służyła przede wszystkim jako poszerzenie funkcji pamięci autobiograficznej, jako najbardziej wiarygodne wsparcie w przywoływaniu i weryfikowaniu „tego, jak było”.²⁰⁹ Już Barthes i Sontag wskazywali na rolę fotografii jako silnego narzędzia kreacji tożsamości i komunikacji, ale zawsze były one drugorzędne wobec jej znaczenia dla pamięci. Obecnie standardem stało się jednoczesne nagrywanie/fotografowanie i przeżywanie sytuacji, już nie tylko wyjątkowych okazji jak ślub, komunia, podróż życia, ale praktycznie każdej prozaicznej czynności. Spotkanie, wyjście, gotowanie czy zakupy stają się pretekstem do bieżącej rejestracji foto-wideo. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takich praktyk jest sytuacja koncertów muzycznych, będących jednocześnie spektaklami wizualnymi, podczas których publiczność uczestniczy z rękoma wyciągniętymi w górę nagrywając całe zdarzenie na swoich telefonach. Nagrania amatorskie choć w dużo gorszej jakości niż profesjonalnie,

²⁰⁷ J. Gleick *Szybciej. Przyspieszenie niemal wszystkiego*, Zys i S-ka, Poznań 2003, s. 305

²⁰⁸ José van Dijck, *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*, „Visual Communication”, vol. 7, no 1, 2008.

²⁰⁹ *Ibidem*, s. 2

mają zupełnie inną funkcję – służą jako komunikat „byłem/byłam tam”. Nie, zastanawiamy się jak dane wydarzenie zapisze się w naszej pamięci, nie skupiamy się na detalach, na emocjach z nią związanych - naszym wspomnieniem staje się nagranie. Posiadanie go daje nam poczucie pewności, że będziemy do tej chwili wracać jeszcze wielokrotnie i „przeżywać” ją na nowo. Van Dijck opisuje specyficzny „performatywny rytuał”²¹⁰ związany z nowoczesnymi *smartfonami*, które pozwalają w tym samym czasie rejestrować wydarzenie i dzielić się tą rejestracją ze znajomymi na portalach społecznościowych, czy poprzez prywatne komunikatory. Stąd wniosek potwierdzony badaniami, iż młodzież obecnie dzieląc się zdjęciami nie traktuje ich jak przedmioty a jak „doświadczenia”. W rozdziale trzecim będę próbowała bliżej przyjrzeć się procesowi komunikowania za pomocą zdjęć przeżywanej teraźniejszości zwracając uwagę na specyficzne zjawisko czego, co można by określić „rejestracją nostalgiczną” Przyjrę się również roli jaką starannie stylizowane przyszłe wspomnienia odgrywają w tworzeniu archiwum egzystencji i konstruowaniu obrazu „ja”.

Zanim jednak przejdę do weryfikacji technofobicznych i dystopijnych wizji i diagnoz wyłaniających się zarówno w dyskursach naukowych jak popularnych w związku z upowszechnianiem się technologicznych protez pamięci chciałabym w kolejnym rozdziale powrócić do wokół dyskusji koncepcji Alison Landsberg. Pamięć protetyczna w rozumieniu tej badaczki to doświadczenie wydarzeń, których jednostka bezpośrednio nie przeżyła, ale których wspomnienia nabyła w rezultacie angażującego doświadczenia odbioru audiowizualnych, wielozmysłowych wytworów kultury masowej. Zasadniczy układ odniesienia dla tej koncepcji stanowi – nowoczesność i nowoczesne przemiany struktury doświadczenia, w czym zaznacza się głębokie pokrewieństwo myśli Landsberg i jej nauczycielki Miriam Hansen, czerpiącej z myśli Benjamina i Kracauera. Zasadnicze pytanie brzmi: jaki jest ontyczny i epistemiczny status nowoczesnych (tj. innych niż oparte na transmisji tradycji) cudzych, protetycznych wspomnień?

²¹⁰ *Ibidem*, s. 6.

ROZDZIAŁ 2. : Pamięć protetyczna – kino, kultura popularna i społeczeństwo masowe

2.1. Narodziny kina i społeczeństwa masowego - modernizm wernakularny i kondycja imigranta

Zanim przedstawiona i omówiona zostanie koncepcja „pamięci protetycznej” Alison Landsberg oraz jej krytyka, niezbędne jest przywołanie kontekstu historycznego momentu przełomu XIX i XX w. w USA, z którym, zdaniem autorki, pojawienie się nowej formy pamięci jest nierozdzielnie związane, oraz odwołanie się do formacji myślowej i intelektualnej perspektywy, z której koncepcja ta wyrasta. Landsberg wskazuje na dwa historyczne zjawiska, które miały największy wpływ na powstanie nowej formy pamięci. Przede wszystkim były to bezprecedensowe ruchy migracyjne związane z industrializacją w okresie klasycznej nowoczesności²¹¹. Ruchy te zerwały wspólnotowe i pokoleniowe więzy, unieważniając tradycyjne tryby przekazywania pamięci we wspólnocie kulturowej, etnicznej i rasowej. Zostały zniszczone „naturalne” drogi przenoszenia pamięci, zarówno tej przekazywanej dzieciom przez rodziców, jak i kanały rozpowszechniania tradycji i pamięci kulturowej w obrębie geograficznej wspólnoty. Jednocześnie nowe technologie, takie jak kino, wraz z powstaniem utowarowionej kultury masowej przekształcały dotychczasowe kanały transmisji pamięci poprzez stworzenie możliwości bezprecedensowej cyrkulacji obrazów i narracji

²¹¹ Landsberg, już we wstępie książki zastrzega, że zajmuje się jedynie przypadkiem amerykańskiej nowoczesności i jej historycznych i socjologicznych uwarunkowań. Wskazuje, iż w trakcie XIX i w pierwszej połowie XX w. miał miejsce bezprecedensowy napływ imigrantów do Ameryki. Charakter tej imigracji był szczególny, zarówno w przypadku napływu ludności z Europy przed i podczas II wojny światowej, uciekinierów przede wszystkim pochodzenia żydowskiego, jak i wcześniejszego napływu ludności afrykańskiej, przywiezionej do Ameryki jako niewolnicza siła robocza, których kolejne pokolenie od drugiej połowy XIX w. staje się równouprawnionymi obywatelami uczestniczącymi w sferze publicznej. Zdaniem autorki studia nad postmodernizmem, globalizacją i kulturą transnarodową wniosły ważny nowy wgląd w rozumienie konsekwencji migracji w rozpowszechnianiu pamięci kulturowej, również retrospektywnych studiach wspomnianego okresu. Wskazuje przede wszystkim na pojęcie diaspory jako płaszczyznę teoretyczną powołując się na Boyarin teorie strukturalnej logiki diaspory stanowiącą progresywny model podtrzymywania tożsamości kulturowej ponad geograficznymi rozdzieniami por. D. i J. Boyarin, *Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity* „Critical Inquiry” 19, nr4, 1993, s. 693-725, jak i prace Appadurai'a dotyczące globalnej ekonomii kulturalnej otwierającej nowe możliwości interpretacji tego, co określamy mianem indywidualnej podmiotowości, por. A. Appadurai *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji.*, Universitas, Kraków 2005.

dotyczących przeszłości. To właśnie powstanie kultury masowej uznaje autorka za drugie historyczne zjawisko, które w największym stopniu miało wpływ na kształt i rozumienie pamięci w nowoczesności. Masowo zapośredniczone wspomnienia nie są oparte na pojęciu autentyczności, czy „naturalnej” własności, gdyż zaangażowanie w nie rozpoczyna się od identyfikacji percepcyjnej, narracyjnej i/lub symbolicznej z pozycją Innego – rozpoznania, iż te obrazy i opowieści dotyczące przeszłości nie są „dziedzictwem” w dotychczas przyjętym znaczeniu tego słowa. *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (2004) Alison Landsberg jest próbą odpowiedzi na pytania, które wyrosły na gruncie studiów nad pamięcią (*memory studies*): jak zmienia się rola pamięci w obliczu przemieszczeń związanych z nowoczesnością?; do jakiego stopnia nowoczesne technologie – takie jak kino – ze swoją zdolnością do przemieszczania jednostki w czasie i przestrzeni, funkcjonują jako technologie pamięci?; w jaki sposób owe technologie podważają rozróżnienie na pamięć indywidualną i zbiorową?; jak na jednostkę mogą wpływać wspomnienia wydarzeń, które nie były częścią jej życia? Autorka stawia tezę, iż nowoczesność uczyniła możliwym a nawet niezbędnym powstanie nowego typu publicznej pamięci, wprowadzając *prosthetic memory* jako kategorię odpowiadającą temu, co uznaje ona za epistemologiczne cięcie (lub gradację mniejszych cięć/progów w procesie wyłaniania się posttradycyjnej, nowoczesnej formy „transmisji pamięci”). Autorka zajmuje się kształtowaniem się protetycznych wspomnień w trzech przypadkach, w których tradycyjna transmisja pamięci społecznej, z przyczyn historycznych, stała się niezwykle problematyczna. Te kolejne transformacje to:

- 1/ dwie fale europejskiej imigracji do USA – 1910 i 1920 r.
- 2/ sytuacja Afroamerykanów po zniesieniu niewolnictwa w 1865 r.
- 3/ Holocaust i sytuacja ocalałych²¹²

We wszystkich trzech przypadkach mamy do czynienia zarówno z zerwaniem więzi rodzinnych i społecznych, oraz z problemem wyrwania jednostek z ich kulturowego habitusu, odcięcia od tradycji i tradycyjnych form jej przekazywania, takich jak wspólnotowe i religijne rytuały, kulturowe artefakty itp. We wszystkich przypadkach mamy również do czynienia z traumatycznymi doświadczeniami, przynajmniej czasowym wyparciem, pewnych wydarzeń, zarówno z pamięci indywidualnej, jak i

²¹² A. Landsberg *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, *op.cit.*, s. 1-3, por. *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich Topografie i NCK, Łódź 2014.

zbiorowej. Pomimo skoncentrowania się autorki na wymienionych wyżej przypadkach traumatycznego zerwania i utraty, jej propozycje i ustalenia można bez większego problemu rozszerzyć również na zjawisko migracji „dobrowolnych”, w obrębie tego samego kraju lub regionu, związanych z procesami urbanizacji i industrializacji, które w długodystansowej perspektywie czasowej może nawet w przeważający sposób doprowadziły do rozpadu modelu wielopokoleniowej rodziny i osłabienia mechanizmu ustnego przekazu międzypokoleniowego. Również wypracowana przez XIX-wieczną historiografię zasada kwantyfikacji, nowe zasady poznawczego obiektywizmu oraz wprowadzenie obowiązku szkolnego²¹³ zmieniły zarówno sposoby przekazywania wiedzy o przeszłości, jak i samą jej formę, zmieniając przy tym sposób jej pojmowania poprzez ostateczne oderwanie jej od terażniejszości²¹⁴. Nieprzypadkowa zbieżność zjawisk masowych migracji związanych z dwoma wojnami światowymi, urbanizacją i industrializacją oraz rozwoju technologicznego²¹⁵ doprowadziły w XX w. do postępującego i umacniającego się zwiększenia roli zewnętrznych nośników i mediów pamięci, takich jak prasa wysokonakładowa, książki, a następnie fotografia i film.

Pojawienie się nowych mediów wizualnych takich jak panorama, diorama, fotografia, a następnie kino na przełomie XIX i XX wieku wiązało się z nadziejami na możliwość zabalsamowania przeszłości „jak żywej”, a jednocześnie kusiło obietnicą uczynienia z techniki archiwizacji zdarzeń „nowego źródła historii”²¹⁶. Wielką nadzieję w kinie jako formie badania przeszłości rozpatrywał u jego początków, w 1898 roku, przywoływany już wcześniej przez mnie Bolesław Matuszewski:

Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiąc klisz składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że umarli ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, lecz także cząstkę historii-historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba geniuszu. Historia bowiem tylko zasnęła: podobna do pierwotnych organizmów, żyjących życiem ukrytym i budzących się po latach pod wpływem odrobiny

²¹³ Od początków XIX wieku obowiązek szkolny istnieje w większości systemów prawnych (1819 Prusy, 1869 Austria, 1872 Japonia, 1876 W. Brytania, 1882 Francja, 1848–1918 USA, 1930 ZSRR), źródło : <http://pl.wikipedia.org/wiki>; hasło : Obowiązek szkolny [3.02.2015].

²¹⁴ Por. hasło „Nowoczesność” autorstwa Magdaleny Saryusz-Wolskiej [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci, op.cit.*, s. 282-283.

²¹⁵ Por. P. Burke, A. Briggs, *Spoleczna Historia Mediów. Od Gutenberga do internetu*, PWN, Warszawa 2011.

²¹⁶ B. Matuszewski, *Nowe źródło Historii*, w: *Film i Historia. Antologia. op.cit.*, s. 19-27; „żywa fotografia przestanie być sposobem zabijania czasu, a stanie się przyjemną metodą badania przeszłości” – s.20.

ciepła i wilgoci, potrzebuje jedynie promienia światła przebijającego wśród ciemności soczewkę, aby się przebudzić i przeżywać na nowo minione godziny²¹⁷

Wynalazek fotografii, traktowanej jako metonimiczny ślad uruchamiający dla odbiorcy dialektykę obecności i nieobecności przeszłości, odcisnięte na światłoczułym materiale „kształt rzeczy”, był tak blisko powiązany z rozumieniem mechanizmu pamięci, że stał się jej figurą²¹⁸. Aparat fotograficzny postrzegany był jako narzędzie do uwieczniania przemijającego czasu, a praktyki takie jak fotorelikwiarze, medaliony z portretowymi miniaturami przekształcały fotografię w osobisty fetysz²¹⁹.

Podczas, gdy czas nie jest częścią fotografii, tak jak uśmiech, czy szyk, fotografia sama w sobie, a przynajmniej tak się wydaje, jest reprezentacją czasu. Jeśli to fotografia jest tym co wypełnia swoje detale trwaniem, to nie jest tak, że one przetrwały czas a raczej to czas czyni się obrazem poprzez nie.²²⁰

Jeszcze w latach 60. XX w. teoretycy filmowego realizmu wracali do znaczenia przejścia od malarstwa do fotografii, które polegało ich zdaniem na pełnym zaspokojeniu potrzeby iluzji rzeczywistości, przez proces reprodukcji mechanicznej, z którego człowiek został wyłączony, co oznaczało, że nie była to wyłącznie zwykłe udoskonalenie techniczne, lecz także pewien doniosły fakt psychologiczny²²¹. Jednak dopiero pojawienie się filmu, jako medium oraz kina, jako instytucji, która czyni film towarem dostępnym dla każdego w kapitalistycznej gospodarce, stworzyło zdaniem Landsberg warunki technologiczne i społeczne, które umożliwiły powstanie nowej formy pamięci. Dzięki utowarowieniu wytworów kultury masowej, idee, obrazy i narracje w tak szerokim zakresie stały się dostępnymi dla ludzi zamieszkujących różne miejsca globu i mających bardzo różne zaplecze kulturowe. Narodziny kina uczyniły możliwym

²¹⁷ *Ibidem*, str. 21.

²¹⁸ Por. D. Draaisma *Zwierciadło wyposażone w pamięć*, w: *Machina metafor*, *op. cit.*, s. 157-205 – rozwinięcie tej kwestii znajduje się w rozdziale pierwszym niniejszej dysertacji.

²¹⁹ Por. hasło *Fotografia* autorstwa Marianny Michałowskiej, [w:] *Modi Memorandi.*, *op. cit.*, s. 140.

²²⁰ S. Kracauer *Photography*, tłum. T.Y. Levin, w: „Critical Inquiry”, 1993 nr 19, s. 424. Kracauer szeroko eksploatuje wątek „czystej zewnętrżności”, dla której najwłaściwszym medium jest medium fotografii, której obrazy w przeciwieństwie do obrazów pamięciowych, zapisują jedynie oderwane, fizyczne wyglądy, wyobcowane i opróżnione ze znaczenia. Jednocześnie ta powierzchnia „wyobcowanych ze znaczenia” rzeczy pozostaje dla Kracauera jedynym miejscem, gdzie bez zniekształceń mogą zostać uchwycone przejawy społecznej rzeczywistości.

²²¹ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż *Film i rzeczywistość*, wybrał i przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

doświadczenie w cielesny sposób czegoś, czego dana osoba osobiście nie przeżyła, a wraz z rozpowszechnieniem się nickelodeonów i kin ta nowa forma doświadczenia stała się dostępna masowej publiczności. W perspektywie pamięci protetycznej kino jawi się jako miejsce, w którym ludzie doświadczają cieleśnie przeszłości i w tym właśnie sensie jest dla Landsberg archetypem nowych technologii pamięci, które powstały w drugiej połowie XX w.

Kino, od swoich początków związane z przemieszczeniem w czasie i przestrzeni, stąd jego bliskie związki z koleją – inną nowoczesną technologią komunikacyjną zaprojektowaną, aby transportować ludzi. Fizyczne reakcje „wirtualnie poruszającego się ciała widza” były podstawowym aspektem spektaklu kinematograficznego od jego pierwszych dni i są stale obecne w micie założycielskim kina jako jego „scena pierwotna”; zostały one włączone w retorykę kinematograficznego doświadczenia charakteryzowanego m.in. przez Waltera Benjamina i podążającą za jego intuicjami Landsberg, w kategoriach „psychofizycznego szoku” oraz „traumatycznej neurozy”. Tego typu opis kinematograficznego szoku można odnaleźć także w amerykańskiej prasie z epoki:

Siatkówka [oka] nowoczesnego człowieka ma niewiele okazji do wytchnienia, zarówno w miasteczkach, jak w miastach, z uwagi na wzrastającą częstotliwość bodźców wzrokowych. (...) Szyldy prześcigają się nawzajem w kolorach, wzorach oraz w oszczędności słów koniecznych do wyrażenia sprzedawanej idei. (...) Filmy są jedynie częścią wszystkich tych okoliczności, które w swojej masie prowadzą (...) do rozstroju nerwowego nowoczesnego Amerykanina. (...) Aby zyskać swoją pozycję wśród Amerykanów filmy musiały współzawodniczyć w krzykliwości z plakatami, bilbordami, nagłówkami gazetowymi i ogłoszeniami, prasą ilustrowaną i neonami²²².

Zestawiając dane demograficzne, artykuły prasowe z ich oprawą wizualną²²³, oraz zdjęcia miejskich przestrzeni z epoki i filmowe *actualités* z manifestami estetycznymi czy tekstami filozofów i krytyków kultury²²⁴, Ben Singer próbuje nakreślić jak najpełniejszą panoramę intensywnego życia przepelnionego różnego rodzaju stymulacją w formującym się nowoczesnym wielkim mieście. W artykule „*Sensacyjność*” a świat wielkomiejskiej

²²² B. Rascoe *The Motion Pictures – An Industry, Not an Art*, „The Bookman”, 1921 nr 54.3, s. 194, podaje za: B. Singer, *Sensacyjność a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, przeł. W. Marzec, A. Zysiak, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, op. cit., s. 183-184.

²²³ Poczynając od codziennej prasy ilustrowanej, poprzez magazyny komiksowe (tj. „Puck”, „Punch”, „Judge”, „Life”), jak i popularną prasę sensacyjną „New York World” i „New York Journal”.

²²⁴ Por. G. Simmel (1903), *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, tłum. M. Łukasiewicz, w: idem, *Socjologia*, PWN, Warszawa 2005.

nowoczesności²²⁵ na plan pierwszy wysuwa się „kulturowa mania na punkcie sensorycznej intensywności”²²⁶. Dreszcz podniecenia, psychomotorycznego pobudzenia równoległego ze stanem rozstroju nerwowego, swoistej neurastenii, stał się znakiem rozpoznawczym miejskiego życia i masowej rozrywki. Powszechna retoryka zderzenia dwóch porządków doświadczania – przednowoczesnego z nowoczesnym, ten drugi prezentowała jako naruszający „naturalny” porządek, pełen mechanicznych, stechnicyzowanych niebezpieczeństw czyhających na miejskich przechodniów, pracowników fabryk, czy wreszcie odbiorców popularnych rozrywek, takich jak park rozrywki, czy kino. Nie można było znajdować się w miejskiej przestrzeni nie narażając się na całą gamę wstrząsów nerwowych i w tym sensie, jak pokazuje Singer, nowoczesność miała swój początek w „handlu zmysłowym szokiem”:

Psychologia kinematograficznego triumfu jest psychologią metropolii. Dusza metropolii, to dusza wiecznie niespokojna, ciekawa wszystkiego i niezakotwiczona, miotająca się od jednego ulotnego wrażenia do innego, może być słusznie nazwana duszą kinematograficzną.²²⁷

Druga połowa XIX wieku pogrążona jest w istnym „szaleństwie widzialności”, co, jak dowodzi Jean Luis Comolli, stanowi rezultat procesu społecznej multiplikacji obrazów²²⁸. Początków tego zjawiska można dopatrywać się już w drugiej połowie XIX wieku, co związane było z wynalezieniem druku, a wraz z nim – rozrastaniem się sieci dystrybucji gazet i książek, a także powstaniem kolei. Odtąd obraz świata nie jest już uzależniony od naszego ruchu, ale zaczyna przesuwac się przed naszymi oczami. To również czas wynalazków optycznych, kiedy nauka spleta się z atrakcją, technologia z rozrywką. Tak powstają będące częścią systemów rozrywkowych spektakle optyczne XIX wieku, które dysseminują nowe sposoby widzenia: „Istniały panoramy, dioramy, kosmoramy, diafanoramy, nawaloramy, pleoramy (...), fantaskopie, fantazmoparastazy, (...), malownicze podróże wewnątrz pomieszczenia, georamy; «optyczne malowniczości», kinoramy, stereoramy, cykloramy, panorama dramatique”²²⁹. Choć przez długi czas nowe

²²⁵ *Ibidem*, s. 143 – 185. Tekst ten jest tłumaczeniem III rozdziału książki Singera *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*, Columbia University Press, Nowy York, 2001, s. 59-99.

²²⁶ *Ibidem*, s. 154.

²²⁷ Z tekstu prasowego niemieckiego krytyka Hermana Kienzla z 1911, *Theatre und Kinematograph*, „Der Strom”, 1911-12 nr 1, s. 219 za: *ibidem*, s.183.

²²⁸ J. L. Comolli *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Piskorz, A. Gwóźdź, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001.

²²⁹ W. Benjamin *Pasaże*, [Q 1, 1] s. 576, podaje za za: T. Majewski, *Dialektyczne feerie*, op. cit., s. 22-23.

„widzialności” postrzegane były w ślad za Michelelem Foucault jako „opresyjne reżimy”, a matrycą do opisywania popularnego modernizmu stał się benthamowski panoptikon, to ponowne badania i odczytania tekstów epoki wskazują, że dziewiętnastowieczna kultura obfitowała w wiele alternatywnych trybów widzenia i spojrzenia, podmiot-widz nie był jeszcze klasycznym, unieruchomionym kinowym *voeyerem*, lecz *flâneurem* w świecie-obrazie.²³⁰

Z XIX-wiecznej feerii widzialności w tryby produkcyjne przemysłu rozrywkowego zostały zaprzęgnięte ostatecznie fotografia i film, jako media najbardziej werystyczne, podtrzymujące, a właściwie stwarzające na nowo „efekt realności”²³¹. Niektórzy być może wskażą na warunki produkcji i dystrybucji, relatywnie wobec innych uproszczone (mniejsze zaplecze techniczne, możliwość produkowania odbitek, mechanicznej reprodukcji, materialny i masowy wymiar), ale – jak dowodzi Jean-Louis Comolli w *Maszynach widzialnego* – to nie aparatura zdeterminowała zwycięstwo kina, to „maszyna społeczna stworzyła reprezentacje, bo poprzez reprezentacje stwarza samą siebie”²³². Jak stwierdza francuski autor, fotografia i film stały się ekwiwalentem i standardem wszelkiego „realizmu”, walutą „tego, co realne”²³³.

²³⁰ Por. A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneure/flâneuse*, przeł. M. Murawska et al. [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*, *op. cit.*, s. 59-103.

²³¹ Przy czym, jak wskazuje Tom Gunning w artykule *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, „Kultura Popularna”, 2013 nr 3 (37), ta „realność” niekoniecznie wiązała się z dokumentalnym potencjałem kina, Bazinowskim „kompleksem mumii”. W swoim eseju śledzi on ściśle związki kina i spektakli magicznych w XIX wieku, które stanowiły równoprawne części spektakli atrakcji, wzajemnie się inspirowały i przenikały. Co więcej, jak twierdzi Gunning: „Podobieństwa pomiędzy magią a kinem wykraczają poza wspólne im zakorzenienie w kulturze rozrywkowej końca XIX wieku z jej fascynacją nauką i technologią. (...) Występy magików i kino były ze sobą zbieżne nawet przed filmami trickowymi Méliessa i innych twórców, którzy starali się na kinowym ekranie zaprezentować zniknięcia i transformacje będące istotą widowiska magicznego. Twierdzą, że to właśnie nowa konfiguracja widzialnego z niewidzialnym zapoczątkowała nowoczesną erę obrazów wirtualnych, stanowiąc niezmienną zasadę działania medium ruchomych obrazów, od wczesnego kina po współczesne obrazy cyfrowe. Pod koniec XIX wieku teatr magiczny i kino zdefiniowały na nowo naturę przedstawienia wizualnego (*the nature of vision*). Stało się tak wskutek przejęcia kontroli nad tym, co widzi odbiorca i w wyniku zdolności do tworzenia obrazów wirtualnych”, *ibidem*, s. 7-8.

²³² J.L. Comolli, *op. cit.* s. 447.

²³³ *Ibidem*, s. 459. Szersza dyskusja na temat konwencji realizmu oraz historycznych modusów reprezentacji przeprowadzona zostanie w rozdziale III niniejszej dysertacji.

Zestawienie powyższych opinii miało na celu zwrócenie uwagi na fakt, iż przełom wieku XIX i XX to nie tylko czas reform, przemian przemysłowych, politycznych i technologicznych; w tym czasie zmianie uległa cała tkanka życia codziennego – „z jednej strony doszło do masowego zerwania więzi społecznych, z drugiej wykształciły się nowe sposoby organizacji doświadczenia zmysłowego, nowy stosunek do afektywności, doświadczenia czasu, czy refleksyjności wreszcie”²³⁴. W środowisku akademickim wciąż toczą się spory o to, co rozumiemy przez „modernizm” (czy kulturą ekspresję *modernitas*?), kiedy się modernizm rozpoczyna, kiedy, i czy w ogóle się skończył?²³⁵. Perspektywa teoretyczna, do której eksplicytnie odwołuje się Alison Landsberg, to ujęcie modernizmu nie jako idiomu estetycznego, ograniczającego swój zasięg do pola wytworów sztuki wysokiej, ale potraktowanie go jako zjawiska z porządku doświadczenia codziennego, jako zmiany ludzkiego „sensorium”, czy też przemiany „struktur odczuwania”²³⁶ zachodzącej pod wpływem technologii przemysłowych i powstawania dużych ośrodków miejskich²³⁷. W ten sposób postrzegany modernizm,

²³⁴ M.B. Hansen *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino Hollywood i modernizm wernakularny*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*, *op.cit.*, s. 235-267.

²³⁵ Por. A. Huyssen *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, Indiana University Press, US 1986; R. Williams, *When Was Modernism?*, [w:] idem, *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, Londyn 1989; Michel Foucault: *Czym jest Oświecenie?*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka*. Warszawa – Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 276-293; A. Appadurai *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, *op.cit.*; T. Majewski *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*, *op. cit.*, s. 9-59.

²³⁶ Zob. R. Williams, *When Was Modernism?*, *op. cit.*

²³⁷ Recepcja tekstów związanych z ponownym odczytaniem teorii szkoły frankfurckiej, zwłaszcza tekstów Kracauera i Benjamina dotyczących roli kina i kultury masowej (Miriam Bratu Hansen, Andreas Huyssen) oraz zwrotu historycznego w filmoznawstwie (Gunning, Gaudrault, Elseaser), refleksja nad okresem wczesnego kina jako przejawem kultury atrakcji - to impulsy teoretyczne, które zostały połączone w środowisku badaczy związanych z *modernity thesis a jej optyka* jest wciąż w Polsce słabo znana. Jedną z pierwszych publikacji angażujących w badania nad modernizmem narzędzi a studiów nad kulturą wizualną, studiów miejskich i teorii lokalizacji - wraz z krytycznymi komentarzami i lokalnymi studiami przypadku - jest zredagowana przez T. Majewskiego z udziałem młodych badaczy tworzących w latach 2006-2011 Koło MKTK na UŁ, publikacja *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009,. Warto wspomnieć w tym miejscu, iż studia te stały się inspiracją dla kilku kolejnych projektów badawczych dotyczących lokalnych kontekstów nowoczesności, z których część miała finał w formie monograficznych publikacji zob. ŁBiskupski., *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, NCK, Warszawa 2013, T. Majewski *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011; numer monograficzny „Praktyki teoretycznej” nr 3 (13), 2014 poświęcony „socjologii historycznej nowoczesności”, zredagowany przez A. Zysiak, W. Marca i J. Burskiego.. Członkowie Koła MKTK założyli Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich „Topografie”, które także było wydawcą kontynuującego problematykę rewizji modernizmu tomu przekładów i tekstów oryginalnych

obejmujący pełen zakres wysokich i popularnych praktyk kulturowych, artystycznych, takich jak „masowo produkowane i konsumowane zjawiska mody, designu, reklamy, fotografii, radia, kina czy wreszcie architektury i otoczenia miejskiego, które dokumentowały, poddawały refleksji i odpowiadały na procesy modernizacji i doświadczenie nowoczesności”²³⁸ Miriam Bratu Hansen określa mianem „modernizmu wernakularnego”²³⁹. Projekt perspektywy poszerzonego modernizmu, proponowany przez Hansen i podjęty przez Landsberg, ma przekroczyć silnie wartościującą opozycję sztuki „wysokiej” i „niskiej”, „ambitnej” i „popularnej”, przywołując przez pojęcie *vernacular* konotację swojskości, powszechności, codziennego użytku, ale również dialektu i swobodnej cyrkulacji, mieszania się i przekładalności, zwracając uwagę na dialektykę wymiaru lokalnego i globalnego w *modernitas*.²⁴⁰

Hansen, w eseju wprowadzającym termin modernizmu wernakularnego, wskazuje na splot nowoczesności, historii i technologii, inwencyjnie odczytując pisma Waltera Benjamina w szerszym kontekście nowoczesnej „ekonomii postrzegania zmysłowego”. Podejmując badania nad estetyką nowoczesności zwraca uwagę na fakt, że kino nie było tylko częścią i przejawem nowoczesnego kryzysu i przewrotu, ale jego szerszym kulturowym horyzontem, który pozwalał „na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności”²⁴¹. Teksty Kracauera i Benjamina z lat 20. i 30., w których dochodzi do rozpoznania zdolności kina do reprezentowania mas i oferowania im samym obrazu siebie jako zbiorowości kolektywnej – stanowią tutaj impus do przyjęcia tej wernakularnej optyki teoretycznej. Instytucja kina i wczesne spektakle atrakcji, jako pierwsze zgromadziły masową, heterogeniczną publiczność dotychczas ignorowaną przez kulturę dominującą i uczyniło ją widoczną dla niej samej, uczyniło możliwym pomyślenie, wyobrażenie sobie takiej wspólnoty przez jej członków i możliwość zbiorowej z nią identyfikacji. Właśnie z tego powodu kino jest dla Hansen najbardziej symptomatycznym fenomenem nowoczesności, gdyż nie tylko „weszło na rynek masowej

Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec,, Łódź 2014.

²³⁸ M.B. Hansen *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego, op. cit.*

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 235-239.

²⁴¹ *Ibidem*.s.260

produkcji doświadczenia, ale również zapewniło horyzont estetycznych oczekiwań masowego społeczeństwa przemysłowego²⁴². Refleksyjny wymiar kina hollywoodzkiego, który badaczka śledzi również w swoich kolejnych tekstach, przejawia się w pewnym zdwojeniu, czy też odzwierciedlaniu antynomii nowoczesności, zarówno na poziomie treści, jak i formy, gdyż nie można go zamknąć w ramie prostego medium realistycznej reprezentacji, ale formalistyczna samozwrotność jest jedynie jego peryferią. Refleksyjność ta przejawia się właśnie w tym, co sam Kracauer określa jako „auto-reprezentacje mas podlegających procesowi mechanizacji”²⁴³. Hansen, jak podkreśla w swoim komentarzu Majewski, rozpoznaje prekursorski charakter konceptualizacji kina dokonanej przez Kracauera, która odsłania potencjał zdemokratyzowanej „nowej sfery publicznej”, a jednocześnie cały czas sonduje aparat „sensorycznej dystrakcji”, który dopasowuje wrażliwość odbiorcy do nowej formy bodźców typowej dla wielkomijskiego doświadczenia²⁴⁴: „Cechą rozrywki jest to, że niczego nie ukrywa, dlatego w jej „czystej zewnętrżności”, publiczność może napotkać siebie i odkryć swoją rzeczywistość, której nie skrywa przed nią więcej żadne uczucie głębi²⁴⁵.”

Refleksyjność gatunkowego kina popularnego realizowała się więc zarówno w zdolności do angażowania widzów na poziomie poznawczo-narracyjnym, w dostarczaniu

²⁴² *Ibidem*, s. 262

²⁴³ *Ibidem*, s.262 por. S. Kracauer *Kult dystrakcji* (1926), tłum. M.Karkowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. op.cit.*, s. 207-213

²⁴⁴ David Bordwell, między innymi w książce *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Nowy Jork, 1998 polemicznie odnosi się do tezy o esencjonalnym związku wczesnego kina z wielkomijską modernizacją określając ją mianem „tezy o nowoczesności” (*modernity thesis*). Jego zdaniem przytaczane diagnozy (m.in. Simmela, Benjamina czy Kracauera) o zmianie „sensorium” a wraz z nim „aparatu percepcyjnego” w wielkomijskim środowisku permanentnego szoku i hiperstymulacji, implikują ukryte założenie o „historyczności percepcji”. Postrzeganie kina w tej perspektywie jako symptomu – odpowiedzi na traumę modernizacji, ale także refleksyjnego wymiaru tematyzującego doświadczenie nowoczesnej alienacji i fragmentaryzacji doświadczenia w swojej formie i treści jest dla Bordwella kolejnym przykładem krytykowanego przez niego podejścia Wielkiej Teorii Wszystkiego (*SLAB Theory*) praktykowanej przez marksistów i psychoanalityków, które to teorie sprowadzają kino do funkcji „wyraza” ogólniejszych mechanizmów (politycznych, psychologicznych, kulturowych i tym podobnych) i rozmywają przedmiot filmoznawstwa w „kulturalizmie”. Por. M. Pabiś-Orzeszyna *Kino atrakcji : historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna”, nr 3(37) 2013, Ł. Biskupski *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, NCK, Warszawa 2013, s. 65-67.

²⁴⁵ T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu, op. cit.*, s. 38; Szerzej temat „samotematyzującego się pozoru” idem, *Fantasmogoria a episteme nowoczesność*, [w:] *Dialektyczne feerie, op. cit.*

wzorców do tego jak być „nowoczesnym”, jak i w rejestrowaniu tego, co Walter Benjamin określił jako „nieświadomością optyczną”. Masowa atrakcyjność filmów hollywoodzkich wytwarzała i upowszechniała pewną zmysłową wrażliwość, a wraz z nią próbowała również stworzyć nowe wzory podmiotowości o ponadnarodowym i międzykulturowym zasięgu. Hansen w konkluzji swojego eseju proponuje termin „klasyczny” określający formację w kinie hollywoodzkim lat 1930-1960 traktować, wbrew utartym praktykom, jako „metaforę globalnego sensorycznego idiolektu” (*vernacular*)²⁴⁶ i spojrzeć na nią jako „potężną matrycę do wyzwalających impulsów nowoczesności”²⁴⁷.

Potencjał ówczesnego kina do stania się „nową sferą publiczną”, (rozumianej tutaj w sposób zbliżony do propozycji O. Negta i A. Klugego) o progresywnym, demokratyzującym, emancypacyjnym charakterze próbuje odzyskać i wprowadzić ponownie do debaty akademickiej o kulturze popularnej również Alison Landsberg²⁴⁸. W kontekście przemieszczeń i napływu dużych grup ludzi o bardzo różnym pochodzeniu i kulturowych korzeniach, analizuje ona sytuację, kiedy bycie zwyczajnym Amerykaninem jest „kondycją protetyczną”. Proces stawania się Amerykaninem, w tej perspektywie to, na początku XX wieku proces przyjmowania modelowych „protetycznych wspomnień”, które pozwalają zamieszkać w „amerykańskich” ciałach. Masowa imigracja w pierwszej dekadzie XX wieku, a następnie w latach 20. do USA wprowadziła w obręb dyskusji publicznej problem tego, jak imigranci mają pamiętać swoją przedamerykańską przeszłość, oraz jaką przeszłość mają pamiętać, aby stać się prawdziwymi Amerykanami?

Alison Landsberg przypomina popularną retorykę występującą w debacie o imigracji w pierwszych dwóch dekadach minionego wieku, która odbiła się szerokim echem w polityce progresywnej reformacji²⁴⁹. Opierała się ona o gastryczną metaforę „narodowej

²⁴⁶ M.B. Hansen, *op. cit.*, s. 265.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 259.

²⁴⁸ Pierwotna wersja książki była przygotowywaną przez Landsberg dysertacją doktorską obronioną w 1996 roku, której jednym z opiekunów była właśnie Miriam Bratu Hansen - University of Chicago, Alison Landsberg Ph.D. in Literature and Film, June 1996. Dissertation: *Prosthetic Memory: The Logics and Politics of Memory in Modern American Culture*. Dissertation Directors: Lauren Berlant, Bill Brown, and Miriam Hansen za: <http://s3.amazonaws.com/chssweb/cvs/103/original/CV%20Landsberg%202010.pdf>, [4.02.2015]

²⁴⁹ Między innymi poprzez ograniczenia w polityce imigracyjnej 1910-1920, wprowadzenie kwoty imigracyjnej, zamknięcie Ellis Island w 1924 oraz wprowadzenie systemu wizowego i oddelegowanie kontroli do ambasad macierzystych krajów imigrantów.

niestrawności” z użyciem figur trucizny, zatrucia, zanieczyszczenia anglo-amerykańskiej cywilizacji. „Nowa imigracja” była odmienna etnicznie. To już nie „starzy anglosascy imigranci”, ale pogardzani „wszyscy inni” z południowej i wschodniej Europy – przede wszystkim Żydzi, Włosi, Polacy. Landsberg pokazuje jak „nowa imigracja” została „przetrawiona” i zasymilowana w fantazmacie „kulturowego tygla”, która znalazła swój symboliczny wymiar w specyficznym rytuale przejścia. *Melting Pot Ritual* to uroczystość ukończenia stworzonej przez Henry Forda instytucji *Ford Motor Company English School*. Szkoły, w której nie tylko uczono pracowników-imigrantów języka angielskiego, ale również tego, jak być prawdziwym Amerykaninem. Rytuał wręczenia dyplomów szkoły pomyślano tak, aby przekształcić widoczną „inność” imigrantów w pospolitą, czytelną amerykańską tako-samość/toż-samość. Wchodzili oni wprost do scenografii makiety „kulturowego tygla” w swoich barwach etnicznych, trzymając w ręku flagi krajów swojego pochodzenia, niejednokrotnie w chłopskich, folklorystycznych strojach, a wychodzili w zunifikowanym schludnym stroju obywatela Stanów Zjednoczonych, przywlekając te same barwy. Przyjęcie standardowego, miejskiego ubioru i amerykańskiej flagi – noszenie znaków/znamion „amerykańskości”- ukazuje pragnienie pewnej formy kulturowej amnezji i strategicznej mimikry, umożliwiającej „pamiętanie” już przede wszystkim nie europejskiej, ale amerykańskiej przeszłości. Landsberg podkreśla, że kiedy imigranci opuszczali fordowski „kocioł”, nie byli wyłącznie Amerykanami z wyglądu, ale także stawali się Amerykanami we własnej autopercepcji. „Masowa produkcja Amerykanów” wprzęgnięta została tutaj w logikę przemysłowej taśmy produkcyjnej.

Ponieważ od początków kino stwarzało i autoryzowało formę odbioru, która brała w nawias znany z autopsji świat i czynił bliskim „kulturowo obcy świat”, dyspozytyw ten umożliwiał również odbiorcy zajęcie pozycji w wyobrazonej/percypowanej przeszłości, która nie była częścią autentycznego doświadczenia widza i i która nie miała dla niego „naturalnej” proveniencji. W tym swego rodzaju „amnezyjno/protetyczno-mnemonicznym treningu” paradoksalnie współdziałały ze sobą dwie przeciwstawiane sobie przez teoretyków filmu zasady odbioru. Pomagał fakt, że wczesne kino nie działało na zasadzie absorpcji/immersji, a na zasadzie dystrakcji. Swoje znaczenie miała także sterowana środkami narracji głęboka identyfikacja z filmowym protagonistą, która zajmuje centralną pozycję w kinematograficznym doświadczeniu już w okresie klasycznym. Miriam Hansen w książce *Babel and Babylon: Spectatorship in American*

Silent Film (1994)²⁵⁰ podkreśla, że filmowe konwencje i praktyki, łączone wspólnie z klasycznym Hollywood, używane były po części właśnie po to, aby umiejscowić i spozycjonować widza na płaszczyźnie ideologicznej. Hansen dowodzi, że nowy widz klasycznego kina nie był bardziej wyrobionym empirycznym odbiorcą, ale postulowanym ideologicznym konstruktorem, sprzężonym z przedstawianiem, które go antycypowało wraz z każdym ujęciem. . Równocześnie proces standaryzacji recepcji powodował, że publiczność przyzwyczajana do pozycji idealnego widza konstruowanego przez aparat filmowy stopniowo uczyła się porzucać świadomość swojej odrębności w przestrzeni kina. Widz miał zostawić za drzwiami sali kinowej swoją empiryczną tożsamość, różnice społeczne, płciowe, ekonomiczne – które odróżniały go od podziwianego na ekranie protagonisty. Efektem była homogenizacja zróżnicowanej pierwotnie kinowej publiczności, stąpienie „w tyglu kina” w jednorodną *public* ludzi z bardzo różną przeszłością i różnymi etnicznymi wspomnieniami.

Od początków kina fabularnego podejmowano także *explicite* temat narodowej mimikry i użytecznej społecznie strategicznej amnezji. Alison Landsberg analizuje obraz z 1925 roku *The Road to Yesterday* w reżyserii Cecil B. DeMille'a. Sam reżyser bardzo długo ukrywał żydowskie pochodzenie swojej matki – w swojej autobiografii pisze: „150 lat temu jeden z moich pra-pradziadków był drobnym kupcem w Liverpoolu”²⁵¹, a następnie poświęca dziesięć stron swoim anglosaskim korzeniom, podczas gdy dziadkowie od strony matki byli aszkenazyjskimi Żydami niemieckiego pochodzenia, którzy wyemigrowali z Anglii w 1871 roku. W filmie DeMille'a nie tyle pociąg, ile jego wrak, transportuje główną bohaterkę w przestrzeni (do Europy) i w czasie (o trzy wieki wstecz) – co według autorki *Prosthetic Memory* sugeruje na płaszczyźnie symbolicznej powiązania pomiędzy technologią filmową, społeczną przeszłością i katastrofą. Ta niezwykle zawiła fabuła filmowa o reinkarnacji, w której protagoniści - amerykańscy obywatele - wiedli swoje poprzednie życie w XVII-wiecznej Europie, opisuje bycie imigrantem jako rodzaj podwójnej egzystencji: bycia zarówno „tu i teraz”, jak i w rozpamiętywanej przeszłości, którą należy przezwyciężyć, aby w nowym życiu być szczęśliwym i spełnionym. Film rozpoczyna się od krajobrazu Wielkiego Kanionu, który symbolizuje nie tylko geograficzne, ale także historyczne, tożsamościowe i pamięciowe

²⁵⁰ M.B. Hansen *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Nowy Jork 1994.

²⁵¹ Za: A. Landsberg, *Prosthetic Memory*, *op. cit.*, s.59

rozdarcie portretowanych w jego scenerii bohaterów. Landsberg w swojej analizie zwraca uwagę na nowatorskie zabiegi narracyjne DeMille'a, zwłaszcza na zastosowanie *flashbacku*, jako kinematograficznego chwytu kreowania iluzji podróży w czasie. Nie tylko zapewnia on motywację dla teraźniejszych działań bohaterów, ale sankcjonuje ciągłość pomiędzy odseparowanymi przestrzeniami i czasami – pozwala na wpisanie absorbującej, indywidualnej egzystencji w narrację o wielkich wydarzeniach historycznych. Zdaniem Landsberg, w historycznych filmach de Mille'a *flashbacki* pełnią rolę analogiczną do tej, jaką ma kino na widza. Podobnie jak historyczne *flashbacki*, kino, transportuje ludzi do wydarzeń, których nigdy osobiście nie przeżyli, niemniej zostają w pewien sposób zaproszeni do tego doświadczenia. Autorka poprzez analizę kolejnych tekstów ujawnia rodzaje twórczego redagowania i remontażu – akty indywidualnego i narodowego zszywania – które były nieustannie i symultanicznie przedmiotem społecznej transakcji, by uczynić zjednoczona Amerykę „wspólnotą wyobrażoną” i jako taką możliwą do zamieszkania dla jej najnowszych członków. Poprzez analizę nie tylko fikcyjnych, ale i prawdziwych biografii, m.in DeMille'a, Landsberg stara się odsłonić logikę działania imigrantów, którzy marginalizując, czy wręcz wymazując swoją własną przeszłość, represjonowali status Innego, Obcego, co im samym pozwalało postrzegać siebie, jako pełnoprawnych członków amerykańskiej wspólnoty. W tej perspektywie, wspomnienia protetyczne ujawniają jednak nie emancypacyjny, jak chciałaby autorka, ale standaryzujący i homogenizujący charakter.

Miriam Bratu Hansen, nazywając Amerykę przełomu XIX i XX wieku Babilonem i wieżą Babel, jest bardziej świadoma obu możliwości. Dyskredytuje pogląd, iż amerykańska publiczność wczesnego kina podlegała etniczniczej segregacji.. To była przestrzeń przekraczania różnic etnicznych i klasowych – ideologicznym zadaniem kina było ich zjednoczenie. Film jako nowoczesny, uniwersalny język – realizacja mitu wizualnego, uniwersalnego kodu przewyżającego podziały narodowe, kulturowe i klasowe – miał zadziałać jak kulturowy tygiel. Zdaniem Landsberg ten rozwój specyficznie filmowych technik narracyjnych związanych z projekcją-identyfikacją ponad społecznymi, rasowymi czy płciowymi różnicami, z jednej strony stanowi wzorzec dla mechaniki nabywania protetycznych wspomnień, z drugiej sam odegrał historycznie ważką rolę w ukształtowaniu się tej nowej formy pamięci²⁵².

²⁵² Por. Ł. Biskupski *Miasto atrakcji, op. cit.*, s. 71- 73; Biskupski podejmuje również mało znany na gruncie rodzimych studiów filmowych, a upowszechniony przez anglo-amerykańską kulturą historię kina, nurt badania widowni, który rozpoczął się od dociekań tego, jak wyglądała struktura etniczna i

2.2. Pamięć protetyczna – definicja i zastosowania koncepcji

Zdaniem Alison Landsberg wspomnienia protetyczne nie są ani całkiem osobiste, ani kolektywne, ale sytuują się „pomiędzy” indywidualnym a zbiorowym doświadczeniem. Są prywatnie odczuwanymi wspomnieniami publicznymi, które powstają w zetknięciu się z reprezentacjami przeszłości cyrkulującymi w obrębie kultury masowej. Kształtowanie się tej formy pamięci jest odrębnym doświadczeniem, poprzez które osoba nie tyle po prostu pojmuje historię, ile identyfikuje się z nią, jako z głęboko odczuwaną pamięcią przeszłych wydarzeń. Jednocześnie jest ona świadoma, iż określone wydarzenia nie były częścią jej życia. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa ludzka zdolność empatii oraz sposób funkcjonowania medialnej „technologii pamięci”.

Autorka teorii pamięci protetycznej broni historycznej wyjątkowości i unikatowości nowej formy pamięci z czterech powodów²⁵³ :

1. Po pierwsze wspomnienia protetyczne nie są „naturalne” w przyjętym powszechnie znaczeniu, ponieważ nie są zapisem doświadczeń samej jednostki, ani organicznym dziedzictwem jej rodziny lub własnej kulturowej grupy w XIX-wiecznym rozumieniu²⁵⁴. Powstają poprzez zaangażowanie w zapośredniczoną,

klasowa publiczności wczesnego kina. W pierwszym rozdziale swojej książki powołuje się na niepublikowaną dysertację doktorską Judith Thissen *Moyshe Goes to The Movies: Jewish Immigrants, Popular Entertainment and Ethnic Identity in New York City (1880-1914)* której autorka zwraca uwagę na fakt, iż nie można wszystkich emigrantów przysłowioowo „wrzucać do jednego worka”. Thissen analizuje wpływ praktyk etnicznych na doświadczenie chodzenia do kina u konkretnych grup imigranckich oraz różnicuje sposoby, w jakie chodzenie do kina wspomagało procesy wytwarzania nowej tożsamości etnicznej (*ethnicization*) tych emigrantów. Wbrew argumentowi M. Hansen o inkluzywnym, i homogenizującym charakterze wczesnego kina w Ameryce, Biskupski wskazuje na ambiwalentną rolę wczesnego kina w podtrzymywaniu odrębności etnicznej przybyszów, jak i w ich skomplikowanej amerykańskiej akulturacji.

²⁵³ Por. Rekapitulację założeń dokonana przez samą autorkę: A. Landsberg, *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*, w: *Film and Popular Memory*, red. P. Grainge, Manchester UP, Manchester 2003, s. 149-150; A. Landsberg, *Prosthetic Memory (...)*, 2004, *op. cit.*, s. 18-21; T. Skalska, *Pamięć protetyczna* [w:] *Modi Memorandi*, *op. cit.*, s. 343-345.

²⁵⁴ Model „pamięci organicznej” związany był z paradygmatem lamarkizmu i zakładał, że organizmy posiadające układ nerwowy dysponują możliwością zmian pod wpływem wewnętrznej potrzeby, a zmiany te mogą być dziedziczone. Teoria ta uznawała, że pamięć i dziedziczenie to tożsame procesy, że jednostka dziedziczy pamięć od przodków, tak jak dziedziczy cechy fizyczne. Ciało w tej perspektywie traktowane jest jako pojemnik oraz transmitter pamięci, ale również jako metafora wyjaśniająca hierarchiczną i komplementarną organizację pamięci. Teoria pamięci organicznej miała służyć wyjaśnianiu funkcjonowania pamięci zarówno na poziomie jednostkowym jak i kolektywnym, ale bardziej niż uznana teoria naukowa funkcjonowała jako sposób myślenia, schemat eksplanacyjny, który przyciągał uwagę nie

zmediatyzowaną formę reprezentacji (*mediated representation*), odbiór filmu, serialu telewizyjnego, lub wizytę w muzeum. Wspomnienia protetyczne nie powstają w rezultacie życia i wychowania w konkretnych „społecznych ramach pamięci”²⁵⁵, w rozumieniu Maurice’a Halbwachsa, i w tym sensie nie podlegają kulturowym, etnicznym czy rasowym roszczeniom do wyłączności, definiowanym ze względu na pochodzenie i przynależność jednostek do określonych grup²⁵⁶.

2. Podobnie jak protezy cielesne, wspomnienia protetyczne są doświadczane przez ciało jednostki, stanowią rezultat sensualnego, angażującego zarówno zmysły jak i odczucia kinestetyczne, kontaktu z medialną reprezentacją i podobnie jak one bywają oznaką uprzednio doznanej traumy. Landsberg twierdzi, iż tego rodzaju reakcji afektywnej doświadczamy przede wszystkim podczas oglądania filmu²⁵⁷ i stoi na stanowisku, iż „... to, co zmysłowe – doświadczeniowy charakter zaangażowania patrzącego w obraz – jest [w tym przypadku] odmienny niż w przypadku innych praktyk estetycznych, takich jak czytanie”²⁵⁸

tylko psychologów czy neurologów, lecz również filozofów, nacjonalistów czy pisarzy; por. L. Otis *Organic Memory*, University of Nebraska Press, Lincoln 1994.

²⁵⁵ Maurice Halbwachs, uczeń Durkheima, zaproponował najbardziej wpływowy model funkcjonowania pamięci kolektywnej. Według niego wspomnienia są społecznym fenomenem; jednostki nabywają swoje wspomnienia w społeczeństwie, a więc pamięć jest całkowicie uzależniona od tego co nazywa „społecznymi ramami pamięci”, które określają przynależność do określonej zbiorowości: rodziny, religii, warstwy lub klasy etc.. Konsekwencją tej teorii jest relatywizacja treści pamięci, która jest kulturowo specyficzna i odpowiada potrzebom partykularnego społeczeństwa i partykularnego czasu. Społeczne ramy pamięci zawsze związane są z kulturowo i historycznie specyficzną grupą ludzi, a rolą pamięci kolektywnej jest podtrzymywanie społecznej kohezji – istnieje tu m.in. założenie o terytorialnym charakterze tradycyjnej wspólnoty, która ma wspólne wartości i poczucie „naturalnego” związku pomiędzy swoimi członkami. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 2008.; por. K. Kazimierska, *Społeczne ramy pamięci* [w:] *Modi Memorandi*, *op. cit.*, s. 457.

²⁵⁶ Landsberg dowodzi, że zarówno kino, jak i inne technologie kultury masowej, uzyskały zdolność do tworzenia wspólnych, społecznych ram pamięci dla ludzi zamieszkujących zupełnie różne i odległe społeczne przestrzenie, podzielających różne wierzenia, poglądy, przekonania, a nawet żyjących w różnych czasach. Technologie te mogą tworzyć „wspólnoty wyobrażone”, które niekoniecznie są geograficznie związane i posługują się tym samym językiem.

²⁵⁷ A także podczas wizyty w interaktywnym muzeum (*experiential museum*) zob. A. Landsberg *A. Response*, „Rethinking History”, Vol. 11, No.4, Grudzień 2007, s. 628.

²⁵⁸ Por. A. Landsberg, *Pamięć protetyczna*. (fragment) tłum. M. Szewczyk, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, WUW, Warszawa 2012 s. :693. ..

3. Metaforyka protezy sygnalizuje wymiennosc i zamiennosc wspomnień, intensyfikowaną przez fakt, że doświadczenie staje się towarem. Komodyfikacja właściwa kulturze masowej wydobywa prawdopodobnie najbardziej istotną różnicę pomiędzy pamięcią protetyczną, a wcześniejszymi formami kulturowej pamięci²⁵⁹.

4. U podstawy zjawiska pamięci protetycznej leży nowoczesne zjawisko wyobcowanie z etnicznie lub narodowo pojmowanej tożsamości grupowej. To przypadek szerzej rozumianej hybrydyzacji, który należy postrzegać w kontekście właściwych nowoczesności ruchów migracyjnych, procesów urbanizacji i industrializacji oraz masowej kultury konsumpcyjnej umożliwiającej transkulturową cyrkulację obrazów i narracji o przeszłości. Ponieważ wspomnienia protetyczne nie mają charakteru esencjalnego, nie stanowią wyłącznej własności określonej etniczno-kulturowej grupy, ich transmisja nie opiera się na związkach pokrewieństwa (jak w przypadku postpamięci M. Hirsch), czy tradycjach narodowych, „mogą być [one] postrzegane jako rodzaj (...) protetycznego przywłaszczania wspomnień kulturowej czy wspólnotowej przeszłości”, w efekcie którego „określone historie czy przeszłość [pewnej grupy] czynią one dostępnymi konsumpcji wbrew istniejącym podziałom ze względu na rasę, klasę i płeć.”²⁶⁰. Z tego powodu wspomnienia protetyczne wprowadzane do obiegu przez masowe media mogą stać się narzędziem nowych politycznych sojuszy i przyczynić się do wytworzenia kontrhegemonicznej sfery publicznej²⁶¹.

Przestawiona powyżej charakterystyka dowodzi zdaniem Landsberg wyjątkowości i bezprecedensowego statusu nowoczesnej pamięci protetycznej, która pojawia się wraz z pojawieniem się instytucji kina. Należałoby do tych warunków definicyjnych dodać jeszcze zastrzeżenie, iż medialnie zapośredniczone wspomnienia, nie są z reguły konfrontowane z normatywnym pojęciem autentyczności, bo ich punktem wyjścia jest identyfikację z pozycją „Innego”. Zadaniem XIX-wiecznych pomników również była produkcja nieistniejących uprzednio kolektywnych wspomnień (vide: Hobsbawma

²⁵⁹ A. Landsberg, *Prosthetic Memory ...* 2004, *op. cit.*, s. 143-147.

²⁶⁰ A. Landsberg, *Pamięć Protetyczna...*, 2012, *op. cit.* s. 697.

²⁶¹ A. Landsberg, *Prosthetic Memory* 2004, *op. cit.*, s. 141-155; por. A. Landsberg, *A Response* 2007, *op. cit.* s. 629.

„tradycja wynaleziona”), które miały jednoczyć ludzi ponad różnicami klasowymi, etnicznymi, płciowymi czy regionalnymi, czyniły to jednak konstruując wspólną tożsamość narodową, której celem było przewyciężenie tych różnic – sobie samej nadając właśnie status „jedynej i autentycznej pamięci”. Wspomnienia protetyczne natomiast nie mają na celu niwelowania wspomnianych różnic, czy też konstruowania fikcji wspólnych początków – jak czyni to w ramach „tradycji wynalezionych” XIX-wieczny nacjonalizm, który legitymizuje się przypisując sobie „autentyczność”. W trakcie kontaktu z medialną reprezentacją przeszłości, odbiorcy, choć mają afektywnie identyfikować się z podmiotem którego doświadczenie w danym spektaklu jest prezentowane, wciąż jednocześnie pamiętają o swojej podmiotowej pozycji w teraźniejszości. Dystans i różnica, są niejako wpisane w samo centrum tego doświadczenia. Wspomnienia protetyczne dwojga ludzi oglądających ten sam film, mogą się znacząco różnić, gdyż na ich percepcje, rozumienie i odczuwanie ma wpływ specyfika ich własnego doświadczenia, ich miejsce w świecie. Z drugiej strony reprezentacje wizualne (z łac. *repraesentatio* – uobecnienie)²⁶² mają „przemawiać” do jednostki w osobisty sposób, tak jakby były faktycznie wspomnieniami przeżytych wydarzeń, wykorzystując specyficzne napięcie między zmysłową naocznością a nieobecnością tego, co przedstawione, stosunek ten stanowi o nierozłączności ładunku emocjonalnego z ikonograficzną formą²⁶³. Recepcja obrazów i związanych z nimi narracji jest dużo bardziej złożona, aniżeli krytycy masowej rozrywki i przemysłu kulturowego chcieliby widzieć. Skutkiem utowarowienia obrazu nie stają się pigułkami znaczenia, które widz

²⁶² T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, *Obraz*, [w:] *Modi Memorandi*, *op.cit.*, s. 289-299. Autorzy tego artykułu proponują w swojej definicji obrazu uznanie „reprezentacji” (oddelegowania sprawczości na zastępcze uobecnienie) za jeden z tych aspektów obrazowania, który nie stoi w opozycji do cielesnego i wewnętrznego doświadczenia odbiorczego, „[Obraz] jest pojęciem, które wskazuje na rodzaj zastępczej obecności, formy wywołującej poczucie dostępu do nieobecnego wymiar rzeczywistości i/lub charakteryzującej się podobieństwem do tego, co przedstawione. (...) Unaoczniające i uobecniające działanie obrazów łączy się z wykorzystywaniem ich jako sposobu utrwalenia osób, rzeczy i zjawisk, a także jako podpory czy substytutu pamięci. (...) Będąc formami medialnymi, obrazy nie tylko pozostają nośnikami powracających wyobrażeń, treści emocjonalnych i znaczeń, lecz także istnieją w bliskiej relacji z ludzką cielesnością, kształtują zmysłowe sposoby rozumienia i zapamiętywania; „ciała jako żywe media” zdolne są do percypowania, zapamiętywania i projektowania obrazów (Belting, 2005: 315). (...) Obrazy materialne, w akcie zmysłowego odbioru, stają się bowiem naszymi „obrazami wewnętrznymi”, funkcjonują jako trwałe schematy przedstawienia, świadomie powtarzane lub historycznie powracające, kształtują pamięć kulturową.” *ibidem*, s. 289-290

²⁶³ Bliżej kwestiami odbioru i recepcji reprezentacji wizualnych, przede wszystkim filmu (*spectatorship*) zajmę się w kolejnym podrozdziale, gdzie podejmę się omówienia krytyki koncepcji Landsberg włączając w to zarzuty o upraszczanie sytuacji odbioru kinowego i ustanowienia widza zupełnie biernym odbiorcą (Radstone) oraz kwestii różnicy zaangażowania w reprezentację językową (literacką) a wizualną (m.in. filmową) (Berger), w obu przypadkach przyglądając się teoriom filmu podejmującym problem odbioru spektaklu kinematograficznego.

połyka bezmyślnie, wręcz przeciwnie, poprzez swoją proliferację w sferze publicznej mogą stać się podłożem, na którym społeczne znaczenie jest negocjowane, kontestowane, czy po prostu konstruowane. Autorka koncepcji „pamięci protetycznej” jest zdania, że rolą współczesnych mediów masowych jest stworzenie „przestrzeni przeniesienia” (*transferential spaces*)²⁶⁴, w których ludzie mogą doświadczać wydarzeń, nie będących częścią ich osobistego doświadczenia. W tych przestrzeniach ludzie mogliby uzyskiwać dostęp do wiedzy w sposób angażujący nie tylko na kognitywnym poziomie, ale również poprzez zaangażowanie afektywne i reakcje cielesne. Strategie pozwalające na osobistą identyfikację z doświadczeniem Innego z jednej strony pozwalają na anamnesticzną solidarność ze zmarłymi, a jednocześnie czynią dostępnymi szerszy repertuar afektywnych politycznych strategii zaangażowania na rzecz teraźniejszości i przyszłości.

Pomimo deklaracji Landsberg, iż zainteresowana jest przede wszystkim empirycznym funkcjonowaniem pamięci protetycznej i jej doświadczeniem z jednostkowej perspektywy, autorka podejmuje w swojej książce rozbudowaną polemikę z krytykami, którzy w produktach kultury popularnej dostrzegają jedynie ogłupiającą rozrywkę, odwołującą się do „prymitywnych instynktów”, oskarżając przemysł kulturowy o hochsztaplerstwo i sterowanie masami. W *Prosthetic Memory* te polemiczne odniesienia dają o sobie znać także w pojedynczych *case studies* związanych z produktami kultury masowej (powieści, filmy, seriale, muzea) w których autorka wiele uwagi poświęca się ich społeczno-kulturowym kontekstom. W I rozdziale autorka analizując trzy filmy w szerszym kontekście, zapożycza z nich figury służące jako analogony pamięci protetycznej²⁶⁵. Pierwszy z analizowanych przez Landsberg utworów filmowych, który jej zdaniem antycypuje i metaforyzuje funkcjonowanie medium kina jako mechanizmu transportowania protetycznych wspomnień, to niema produkcja Vitagraphu z 1908 roku *Złodziejska dłoń* (*The Thieving Hand*) Jamesa Stuarta Blacktona. Opowiada ona historię

²⁶⁴ Przestrzenie przeniesienia to termin w którym pojawia się znajome echo nomenklatury Freudowskiej.

²⁶⁵ W ramach poszerzenia przedstawionej powyżej definicji i próby pierwszego w polskiej literaturze przedmiotu pełnego omówienia koncepcji Landsberg, pozwolę sobie przytoczyć analizowane przez nią przykłady oraz wywód autorki w jego najważniejszych punktach. Podobnie jak ona zainteresowana jestem produkcją znaczenia i refleksyjnym wymiarem kultury popularnej, elementami dyskursu wprowadzanymi zarówno w obrębie masowych i popularnych praktyk jak i reprezentacji. W niniejszym podrozdziale skupię się w pierwszej kolejności, analogicznie do wywodu autorki, na reprezentacjach filmowych podejmujących temat wspomnień jako przedmiotów, podlegających różnego rodzaju transakcjom i przemieszczeniom. Skutkiem traktowania wspomnień w kategoriach towaru jest proces oddzielania pamięci od podmiotu, który pamięta, poprzez technologię, która pamięć tą może zapisać, przetransportować i odtworzyć.

bezrękiego żebraka, którego losem wzrusza się bogaty przechodzień i w zamian za uczciwość postawia kupić mu protezę ramienia. Żebrak dość szybko odkrywa, że jego nowa ręka posiada własne wspomnienia. Uzyskując nowe ciało, ręka „przypomina sobie” swoją kryminalną przeszłość i bez, a nawet wbrew, woli nowego posiadacza, plądruje kieszenie niczego nieświadomych przechodniów. Żebrak przerażony działaniami swojego nowego ramienia postanawia zwrócić je do lombardu. Ręka jednak wyślizguje się z wystawy sklepowej i odnajduje żebraka na ulicy sama przywierając do jego ciała. W międzyczasie ofiary kradzieży zgłaszają się na policję, a żebrak zostaje aresztowany. W więziennej celi ramię rozpoznaje swojego prawowitego właściciela, jednorękiego bandytę – autentyczne złodziejskie ciało i powraca na swoje miejsce.

Ten krótki film z okresu wczesnego kina, zdaniem autorki jak w soczewce przedstawia zarówno problemy jak i możliwości, które film i inne formy kultury masowej niosą ze sobą w kontekście pamięci. Poprzez protetyczne ramię ciała żebraka manifestuje wspomnienia działań, które nigdy przez niego nie zostały popełnione. Jednocześnie wspomnienia „protezy”, pomimo, że zewnętrzne wobec jego osobistego doświadczenia i tożsamości, stają się w pewien sposób motywacją jego działań, czyniąc z niego złodzieja. W tym sensie wspomnienia protezy kształtują podmiotowość żebraka.. To, co jest zaskakujące w tym wczesnym filmie to fakt, że tożsamość żebraka jako złodzieja – zostaje oparta na wspomnieniach doświadczeń, które nie są częścią jego życia, czyli na wspomnieniach protetycznych/wspomnieniach protezach. To co odróżnia film *Złodziejską dłoń* od wcześniejszych utworów opisujących pamięć, to fakt, że przedstawia on możliwość przyjęcia wspomnień, które nie są „naturalne” – etnicznie, rasowo czy biologicznie – spuścizną jednostki. Landsberg przeciwstawia to modelowi reprezentowanemu przez przykład uczty sederowej – żydowskiej tradycji upamiętniającej biblijny *exodus*. Ten modelowy rytuał pamięci wzmacnia określone kulturalne i religijne dziedzictwo, tym samym zakładając, że konkretne wspomnienia należą do konkretnej grupy ludzi, a przez to służą jako wzmocnienie grupowej tożsamości. Praktykowanie Paschy umożliwia posiadanie wspomnień zdarzeń, które nie były częścią osobistego doświadczenia jej uczestników, ale wspomnienia te są przeznaczone jedynie dla Żydów. W tym wypadku przyjęcie, że jakies działania ludzi w przeszłości należą również do twojej przeszłości opiera się na założeniu tożsamości między tobą a nimi, a więc to założenie jest rasowe, a rytuał zaprogramowany został aby zachować etniczną tożsamość.

Zupełnie inny mechanizm przedstawia fabuła *Złodziejska dłoń* – jeśli potraktować ją jako alegorię utowarowienia pamięci – proteza ramienia jest towarem i może zostać zakupiona przez każdego, a więc w pewnym sensie jest bardziej dostępna aniżeli „prawdziwe ramię”. To, co czyni wspomnienia przenośnymi i dostępnymi to proces wymiany, cyrkulacji towarów będący efektem kapitalistycznej gospodarki. Możliwość nabycia przez żebraka wspomnień, które nie są częścią jego doświadczenia podważa stwierdzenie, iż pamięć jest w jakikolwiek sposób organicznie, czy esencjonalnie ugruntowana lub też, że jest prywatną własnością konkretnej grupy rasowej czy etnicznej. Ręka, którą otrzymuje żebrak od hojnego przechodnia czyni jego ciało „kompletnym”, a wspomnienia, które nabywa wraz z protetycznym ramieniem zmieniają jego tożsamość. Innymi słowy film ten przedstawia świat, w którym pamięć może stać się użytecznym narzędziem do przewyciężenia dominującego podówczas pojęcia tożsamości jako „organicznie”. czy też „biologicznie” zdeterminowanej. Landsberg eksploatuje tę filmową wizję jako metaforę dla pamięci protetycznej nabywanej w trakcie doświadczenia oglądania filmu. Istotną rolę, jako metafora systemu kapitalistycznego, odgrywa tu również dziwny lombard, w którym pośród różnych towarów można nabyć także części ciała. Zdaniem autorki przez to, iż film podejmuje w ogóle taki temat, otwiera również możliwość do pomyślenia, że pamięć może pokonać biologiczną logikę.

Autorka zwraca uwagę na kontekst, w którym *Złodziejska dłoń* może być odczytywana jako alegoria zarówno możliwości, jak i lęku, który uruchamiało kino w pierwszej dekadzie swojego funkcjonowania. Dyskusja o społecznych reperkusjach kina stanowiła gorący temat debat w środowisku amerykańskich reformatorów ery postępowej. Dziennikarze, zwani „demaskatorami” (ang. *muckrakers*), podgrzewali społeczną atmosferę licznymi tekstami dotyczącymi obaw, co do nowego zjawiska kultury masowej. Wyrażali obawę, że wynalazek kina doprowadzi do rozpadu społecznych wartości zwłaszcza wśród klasy średniej i robotników, co więcej sugerowali, iż film posiada zdolność oddziaływania na podświadomość widza i może ją skorumpować. To prasowe zamieszanie stało się preludem do większej krucjaty, której kulminacją przypadła na rok 1908, tj. datę premiery *Złodziejskiej a dłoni*, kiedy to w okresie świąt Bożego Narodzenia zamknięto w samym tylko Nowym Jorku 550 kin z zarządzenia burmistrza George'a B McClellan'a. To właśnie zdolność kina do przemawiania przez obrazy do zróżnicowanej publiczności ponad językowymi, społecznymi i rasowymi podziałami budziła lęk jako nieznane, niekontrolowane

narzędzie wpływania na ludzi, kształtowania ich poglądów. W tym świetle, argumentuje Landsberg, *Złodziejska dłoń* może być odczytana jako fikcyjne przedstawienie nowej możliwości przyjmowania, kształtowania i rekonfigurowania pamięci a wraz z nią tożsamości w masowym społeczeństwie.

Zakończenie filmu, w którym ramię wraca do swojego prawowitego właściciela niweczy możliwość przekroczenia przez zastępczą pamięć pseudo-biologicznej logiki. Co więcej, „protetyczne ramię” nie umożliwia przeobrażenia klasowego. Z ramieniem, czy bez, żebrak był i jest złodziejem oraz pozostaje na samym dole drabiny społecznej. Pomimo flirtu z ideą, że wspomnienia mogą być przenośne, wymienne i równie dostępne dla wszystkich, ostatecznie mają one zgubny wpływ na żebraka i związane są z działaniami napiętnowanymi społecznie. Co więcej „złodziejskie ramię” powraca do jednorękiego bandyty, którego rozpoznaje jako prawdziwe, autentyczne ciało, którego było organiczną częścią. Ostatecznie ramię „wybiera” status bycia komplementarną częścią „naturalnego” ciała, a więc chwilowa destabilizacja organicznej jedności osoby i jej pamięci ma tutaj jedynie posmak fantazji, czy też pewnego eksperymentu myślowego. Na początku stulecia, kiedy eugenika jako „nauka” miała ogromną władzę nad masową wyobraźnią, siła oddziaływania biologicznej „logiki” i modelu „pamięci organicznej” oraz jej roszczeń do autentyzmu była zbyt mocno zakorzeniona, aby zostać podważoną w zasadniczy sposób – podsumowuje Landsberg.

Podczas gdy *Złodziejska dłoń* ostatecznie staje po stronie poglądu, iż pamięć ma swoich prawowitych właścicieli, pozostałe dwa analizowane przez Landsberg filmy z końca XX przedstawiają już zupełnie inną perspektywę. *Łowca androidów* (Ridley Scott, wersja reżyserska, 1993) i *Pamięć absolutna* (Paul Verhoeven, 1990) ukazują światy, w których wspomnienia mogą być nabywane i użytkowane przez osoby, które nie są ich „prawowitymi właścicielami”. Landsberg zwraca uwagę na częste ignorowanie filmów *science-fiction* w teoretycznych tekstach i analizowanie ich jedynie jako wyrazu eskapizmu. Jej zdaniem ta konwencja gatunkowa, czego dowodzi choćby przykład dwóch wspomnianych filmów, bardzo często stanowi przestrzeń ekspresji kolektywnych fantazji i lęków związanych z konkretnym momentem historycznym. Co więcej filmy sci-fi dotykające problemu implantowanej pamięci, mogą być odczytywane jako próby podjęcia refleksji na temat politycznych i filozoficznych konsekwencji przekształceń pamięci w wieku kultury masowej.

W obu wspomnianych filmach bohaterowie identyfikują się ze wspomnieniami, które nie należą do rezerwuaru ich osobistego doświadczenia. Zarówno w jednym jak i drugim odnajdujemy rozpoznanie, iż pamięć jest centrum ludzkiej tożsamości, jednocześnie podkreślając trudności w określeniu, czy dane wspomnienia odsyłają do osobiście przeżytego doświadczenia jednostki. W obu filmach „zapożyczone” wspomnienia stają się fundamentami, w oparciu o które bohaterowie konstruują własne narracje dotyczącą teraźniejszości i wizje przyszłości. Protetyczne wspomnienia posiadają zdolność reorientowania tożsamości i pokonują uprzywilejowaną „biologię”, a co jeszcze ważniejsze, bohaterowie wspomnianych filmów używają zaimplantowanych wspomnień w interesie szeroko pojętej ludzkiej wspólnoty. W swojej interpretacji obu filmowych realizacji autorka koncepcji pamięci protetycznej wchodzi w polemikę z tymi, którzy mass-medialne zapośredniczenia pamięci postrzegają wyłącznie jako niebezpieczne i szkodliwe. Jeśli ludzie mogą nabywać wspomnienia traumatycznych wydarzeń jako swoiste protezy (*act of prosthetic*), to pojedyncze historie i przeszłości związane z tymi wydarzeniami mogą stać się dostępne bez względu na istniejące stratyfikacje ras, klas i płci.

Łowca androidów przedstawia świat, w którym różnica pomiędzy cyborgiem i człowiekiem nie jest oczywista, co ważniejsze, jest to świat, w którym sztuczne wspomnienia są implantowane replikantom, aby uczynić je bardziej ludzkimi. Pojęcie tożsamości zmienia się, wspomnienia protetyczne są zdolne produkować uczucia, a ostatecznie przyczyniają się do powstania odpowiedzialnych za siebie i innych etycznych istot. Pomiędzy filmem a książką Philipa K. Dick'a *Czy Androidy śnią o elektrycznych owcach?* istnieje zasadnicza różnica. W świecie przedstawionym powieści sygnalizowane jest istnienie granicy między „prawdziwym” a „symulowanym” bytem, między autentycznością a sztucznością, istnieje tam wciąż gwarant „ontologicznego bezpieczeństwa”, pewność co do możliwości ustalenia różnicy między autentycznym i nieautentycznym, prawdziwym a sztucznym, człowiekiem i nie-człowiekiem. To co jest w powieści unikalnie ludzką cechą pozwalającą zawsze wykryć androida, to zdolność doświadczania empatii – stąd test, który przeprowadza Deckard, *Voight Emphaty Test*²⁶⁶.

²⁶⁶ Polega on na pomiarze reakcji układu autonomicznego (części współczulnej), tj. poziomu rozszerzenia źrenicy, reakcji galwanicznej skóry, tętna itp., które są niezależne od naszej woli i związane z mobilizacją organizmu czy też reakcją emocjonalną w odpowiedzi na pytania mające wywołać empatyczną identyfikację z innymi żyjącymi istotami. W tym kontekście warto wspomnieć, iż w toku wywołu Landsberg powołuje się również na badania Payne Studies przeprowadzane przez psychologów i socjologów w 1928 roku na zlecenie dyrektora Motion Picture Research Council w celu oceny

Empatia ma w powieści *stricte* polityczny wymiar – potrafi jednoczyć ludzi pomimo podziałów rasowych, czy klasowych – różnica klasowa jest jawna i „wizualizowana”, wyznaczana somatyczną odmiennością – mutacją i związana z geograficzną segregacją. Jednostki, które nie mają widocznych, biologicznych zmian mogły wyemigrować do „lepszyc światów”, gdzie kontrola celna nie pozwalała się udać mutantom, „specjalom” i Azjatom. W przypadku gorszych, skażonych resztek ludzkości, empatia praktykowana jest w religijnym obrzędzie, który oferuje rodzaj odczuwanej wspólnoty niwelującej fizyczne i klasowe różnice. Merceryzm – postapokaliptyczna religia opiera się na rytuale „połączenia” czy też „zespolenia” (*merging*), które odbywa się przy pomocy „czarnej skrzynki empatii” (sama nazwa rytu wywodzi się od ang. *mercy* – miłosierdzie). Przy pomocy tego urządzenia wierzący odbywają seans empatyczny, w którym jednoczą się zarówno z osobą proroka – Wilburnem Mercerem (inkarnacją Syzyfa) – jak i każdą inną osobą, która w tym momencie podłączona jest do swojej czarnej skrzynki, czy to na Ziemi, czy w którejś z kolonii. Celem tej religii jest wykształcenie w ludzkiej świadomości poczucia duchowej wspólnoty ze wszystkimi istotami żywymi na Ziemi i poza nią; empatia to sposób na jednoczenie ludzi, na przekraczanie granic jednostkowych jaźni i tworzenie (wyobrażonej) wspólnoty²⁶⁷. Landsberg proponuje

potencjalnych efektów jakie mogą mieć filmy na dzieci. Badania te były wynikiem popularnych podówczas obaw, dodatkowo podsycanych przez retorykę ówczesnych mediów, dotyczących szoku psychofizycznego jakiego można doświadczyć w kinie jak i nieznaną, a więc niebezpieczną, siłę oddziaływania na emocję i psychikę widza jaką mogą mieć ruchome filmowe obrazy. Jednym ze sposobów badania reakcji widzów były pomiary fizjologicznych parametrów podczas uczestniczenia w seansie filmowym, niemalże identycznych jak te z powieściowego testu na empatię.. por. A. Landsberg, 2004, s. 28-30.

²⁶⁷ Przy czym kwestia empatii jest w książce Philipa K. Dicka nieco bardziej skomplikowana, aniżeli przedstawia to Landsberg. Jednym z „przykazań” merceryzmu jest opieka nad żyjącym stworzeniem, która ma zaświadczać o zdolności do odczuwania i performowania empatycznych zachowań także poza rytuałem „zespolenia”. Kwestia pragnienia, wręcz obsesji posiadania „prawdziwych” zwierząt, będąc z jednej strony niezbywalnym dowodem na bezinteresowność gatunku ludzkiego, który jako jedyny potrafi odczuwać radości z sukcesów innej formy życia, współcierpieć z nią, czy też dobrowolnie podjąć nad nią opiekę, w postapokaliptycznym świecie powieści przeistacza się w symbol prestiżu i wyznacznik pozycji społecznej, gdyż z powodu radioaktywnego promieniowania, większość zwierząt na Ziemi wyginęła. Żywe zwierzęta, podobnie jak fetyszyzowane luksusowe towary, mają swoje elektryczne „podróbki”, a pytanie o to, czy zwierzę jest prawdziwe, to większe *faux pas* niż weryfikacja, czy zęby, włosy lub narządy wewnętrzne naszego sąsiada są „oryginalne”. Dick drobiazgowo i z nieukrywanym upodobaniem opisuje tę postapokaliptyczną bigoterię, poczynając od codziennych spektakli karmienia i czułości okazywanej publicznie swojemu „elektrycznemu” pupilowi do meandrów całego segmentu usług związanych z intratnym biznesem zwierząt-urządzeń. Przede wszystkim jednak motyw „elektrycznych owiec” pozwala wydobyć hipokryzję i absurdalność społecznego porządku, w którym produkuje się a następnie usuwa, jeśli stają się niewygodne, nie-empatyczne istoty – ludzkie androidy, odmawiając im prawa do posiadania jakichkolwiek uczuć. Potrzebę, jak i rękojmie empatii, obsługuje dobrze zorganizowany system produkcji, sprzedaży i serwisowania sztucznych zwierzęcych istnień. W świecie eufemizmów i pozorów, zabicie,

odczytanie merceryzmu jako analogii kinematograficznego, oraz szerzej: popularno-kulturowego trybu doświadczania, w którym kluczowym okazuje się fakt, iż doświadczenie empatii opiera się na konkretnej technologii – czarnej skrzynce empatii. Dopiero dzięki połączeniu technologii i empatii uzyskujemy możliwość przekroczenia własnych cielesnych i mentalnych granic. Urządzenie to będąc metaforą epistemologiczną, a zdaniem autorki także antycypacją dalszego kierunku rozwoju technologii kultury masowej, pozwala jednostce usytuować się w historii zbiorowości, w historii innego. Landsberg posuwa się do twierdzenia, iż merceryzm antycypuje współczesne widowiska telewizji kablowej, użytkowników wideo, czy Internetu i w tym sensie stanowi wyzwanie dla jednostronnej, pełnej pesymizmu kulturowego teorii, która zbyt długo czyniła oglądanie telewizji czy surfowanie w sieci odpowiedzialnymi za tworzenie odseparowanych podmiotów i zatimizowanego społeczeństwa. Pomimo sprywatyzowanej natury konsumpcji merceryzm daje ludziom dostęp do kolektywnego archiwum wiedzy i doświadczenia. Zmediatyzowana intersubiektywność wyobrażana jest tutaj jako angażujące zmysły cielesne doświadczenie. Empatyczny seans może się jednak skończyć faktycznym zranieniem, co oznacza że wspólne doświadczenie zostawia ślad, bliznę na ciele (gr. *trauma* – blizna), zmieniając jednostkę również w nieodwracalnym fizycznym sensie.

pieszczotliwie zwanych „antkami”, replikantów to „wysyłanie ich na emeryturę”, a misternie zaprogramowane obwody „chorobowe” odtwarzają jak najwierniej realne objawy, aby warsztat naprawczy, pod przykrywką szpitala, mógł wysłać po zareklamowany zwierzęcy sprzęt „karetkę”. Normatywny porządek tego świata zasadzający się na granicy między ludźmi a androidami chwieje się w swoich postawach wraz z wprowadzeniem na rynek towaru reklamowanego hasłem – „bardziej ludzkie niż ludzie” – nowego modelu „antków” – Nexusa 6.. Antropocentryczne trzęsienie ziemi ma w czasie trwania powieści zasięg kilku sumień – strażników ludzkich granic poręczających przed resztkami ludzkości, że wciąż różni się od produkowanych przez nią maszyn. Główny bohater powieści – łowca androidów Rick Deckard-dylematy sumienia próbuje zagłuszyć kupnem żywej kozy, która ma zastąpić jego elektryczną owcę. Na ten luksusowy zakup zarabia likwidując jako jedyny do tego zdolny jednostki, które zaburzają ludzki porządek. Nie pozostaje to jednak bez wpływu na jego psychikę. Detektyw obawia się, iż staje się „specjalem”, gdyż zaczyna współodczuwać z replikantami, a to zdecydowanie upośledza jego ludzką kondycję. Ani ambiwalentna relacja uczuciowa z replikantką Rachel, która poprzez fizyczne zespolenie – odbywanie stosunków seksualnych z łowcami - próbuje ich „nawrócić”, ani nawet medialna sensacja o tym, iż prorok empatycznej religii jest androidem, nie zmienia ostatecznie postawy Deckarda, który postanawia do końca wypełnić swoją misję nawet za cenę pogardy jaką odczuwa wobec samego siebie. Inaczej niż filmie, ostatecznie broni granic „bycia człowiekiem” i podtrzymuje zastany porządek społeczny, choć zdolność odczuwania empatii jako ostatni przyczółek człowieczeństwa zostaje zdemistyfikowany i zrelatywizowany do stopnia, w którym trudno określić, kto jeszcze jest człowiekiem, a kto nigdy nim był. Kwestia empatii traktowanej przez Landsberg, również w oparciu o tę powieść, jedynie jako platformy do budowania sojuszy, porozumień i wspólnoty jest dość wybiórczym i jednostronnym potraktowaniem tematu zwłaszcza w kontekście komunikacji medialnej.

W filmie Ridleya Scotta sytuacja jest zgoła odmienna: to, co odróżnia androidy od ludzi to brak własnej przeszłości, brak osobistych wspomnień. To pamięć staje się ostatnim *locus* człowieczeństwa, a fotografie jako protezy wspomnień, to największy skarb, dowód posiadania przeszłości, dowód na bycie prawdziwym człowiekiem, przepustka do pełnoprawnego istnienia. Związek pomiędzy fotografią a pamięcią staje się kluczowy dla filmu. Rachel - bohaterka nieświadoma swojego prawdziwego statusu, odpierając tezę Deckarda, iż jest replikantką pokazuje mu swoje fotografie z dzieciństwa. Mają one zaświadczyć o jej „autentyczności” i człowieczeństwie. Fotografie, które posiada nie odnoszą się jednak do rzeczywistości, która byłaby częścią jej własnego doświadczenia (oddzielają się od wspomnień, nie ewokują ich jak w eseju Kracauera). Można je jedynie sprowadzić do sumy detali. Pomimo, iż fotografie nie mają związku z przeszłością Rachel pozwalają jej jednak wytworzyć jako „pomoc” narrację, ramy własnej egzystencji. Pomimo, iż nie uwierzytelnia to jej przeszłości, funduje to terazniejszą tożsamość. Tu również Landsberg powołuje się na stwierdzenie Kracauera, iż fotografia czerpie swoją siłę z montażowego rekonfigurowania – właśnie poprzez zatracanie indeksalności, posiada zdolność poruszenia elementów natury.²⁶⁸

Inna kwestia to pamięć motoryczna, pamięć ciała. Rachel grając na pianinie mówi, że pamięta lekcje, choć już nie wie czy to ona pamięta, czy siostrzenica Tyrella, której wspomnienia zostały jej wszczepione. Deckard stwierdza, iż ważne jest tylko to, że gra pięknie – nie liczy się czy dzięki prawdziwym, czy protetycznym wspomnieniom. Wersja reżyserska filmu z roku 1993 roku wprowadza dodatkowo wątek związany z wątpliwością co do tożsamości samego Deckarda. Empatyczna postać łowcy androidów jest wystarczająco „realna” aby uruchomić identyfikację widza – a więc ostatecznie pytanie ekranowego bohatera to pytanie skierowane do samego widza, dotyczące stosunku do jego własnej pamięci. Podważając założenie, że wszystkie wspomnienia są autentyczne (są efektem rzeczywistych doświadczeń) jednocześnie nie podważa centralnego miejsca pamięci w procesie konstruowania i utrwalania indywidualnej tożsamości. To wspomnienia są istotą tego, kim jesteśmy i tego kim możemy się stać –

²⁶⁸ Przy czym autorka w żadnym miejscu nie odwołuje się do sceny, w której Deckard dzięki tajemniczemu urządzeniu (czymś pomiędzy video a komputerem) nie tylko może dokonywać makrozblżeń i przyglądać się detalom zdjęcia, jak gdyby miało ono nieograniczoną rozdzielczość, ale również zmieniać kąt widzenia, odsłaniać perspektywy niedostrzegalne na dwuwymiarowej odbicie. Poprzez nałożenie na obraz fotografii widniejący na ekranie siatki współrzędnych detektyw może przemierzyć to odbicie nie tylko wzdłuż i wszerz, ale także w głąb i na wskroś, tak jakby rzeczywiście obraz ten mógł nas teleportować do określonego przeszłego momentu w przestrzeni.

jednak, jak sugeruje film, nie zawsze możliwym jest określenie czy pochodzą one z przeżytych osobiście doświadczeń, czy są to „wspomnienia protetyczne”.

Douglas Quaid, główny bohater *Pamięci absolutnej*, kreowany na ekranie przez Arnolda Schwarzenegera, żyje w społeczeństwie, w którym każdy, za odpowiednią sumę pieniędzy, może nabyć protetyczne wspomnienia tak jak może kupić sobie turystyczny pakiet wakacyjny. Co więcej, bardziej ekonomiczne, jest nabycie wspomnień takiego wyjazdu faktyczna podróż. Tego rodzaju usługi w świecie diegetycznym filmu oferuje firma Rekal, której bogata oferta promocyjna obiecuje „wspomnienia przygód, których nigdy byś doświadczył w realnym życiu”. Łudząco przypomina to obietnicę, którą kino składa widzom na początku XX wieku. Również rozmowę Quaida ze sprzedawcą w firmie Rekal można potraktować jako odzwierciedlenie sytuacji widza stojącego przed wyborem rodzaju „gatunkowej” narracji, konfliktu, wydarzeń, które chce przeżyć wybierając na konkretny film. Pakiety wspomnień z wakacji podzielone są zgodnie z konwencjami gatunkowymi właśnie: romans, przygoda, sensacja. Bohater decyduje się na nieco droższy, ale jakże atrakcyjny thriller, w którym ma wcielić się w rolę podwójnego agenta, który ratuje świat. Film ukazuje zatem świat, w którym ludzie poszukują raczej emocjonujących wspomnień niż realnych doświadczeń. W obu realizacjach kwestia autentyczności wspomnień schodzi na drugi plan. To skąd pochodzą liczy się mniej, niż to jak wpływają na teraźniejszą tożsamość jednostki.

W filmie *Złodziejska dłoń* z początku minionego stulecia możliwość nabycia nowej pamięci transformuje do jakiegoś stopnia tożsamość, ale projekt ten nie ma prawa kończyć się *happy endem*. W dwóch późniejszych filmach z końca XX wieku, taka możliwość już istnieje, choć rzecz dzieje się w bliżej nieokreślonej postapokaliptycznej przyszłości. Nabywanie nie tylko rzeczy, ale i cudzych doświadczeń jest już „znaturalizowane” – kontakt twarzą w twarz nie różni się od kontaktu zapośredniczonego filmowym ekranem – zaangażowanie w kontakt z obrazem nie jest wycofaniem się ze społecznego świata, ale nowym sposobem uczestnictwa w nim. Dla Landsberg oznacza to progresywny potencjał. Autorka upatruje w tym postępowej i wyzwalającej siły uwalniającej tożsamość z esencjalistycznej logiki, która ją do tej pory więziła.

Polemizując z tezami Frederica Jamesona i Jeana Baudrillarda dotyczącymi zniknięcia w postmodernizmie „realnego”, czy też „autentycznego” doświadczenia, Landsberg zwraca uwagę na rolę obrazów w analizowanych filmach i ich związki z produkcją podmiotowości. Oprócz roli fotografii w *Łowcy androidów*, paradygmatyczna pod tym względem jest dla autorki *Prosthetic Memory* scena *Pamięci absolutnej*, w której

Douglas Quaid dowiaduje się z nagrania umieszczonego w walizce- ekranie o swojej „prawdziwej” tożsamości. Na podstawie sjużetu filmu można równolegle rekonstruować dwie linie fabularne. Pierwsza z nich to przyjęcie perspektywy, iż znajdujemy się wewnątrz wszczepianego, protetycznego wspomnienia, które Quaid zamówił w firmie Rekal jako swoją wakacyjną przygodę. Zgodnie z drugą możliwością rekonstrukcji fabuły, proces implantacji wspomnienia został przerwany a to, co się wydarza jest doświadczane aż nazbyt realnie przez postać graną przez Arnolda Schwarzenegera. Po tym jak częściowo zaprojektował swoje wspomnienie o byciu podwójnym agentem z misją na Marsie, jest przekonany, że w ogóle nie zasnął, a procedura wszczepiania wspomnień odblokowała jedynie część wspomnień, które zostały usunięte przez „aparat władzy”, aby powstrzymać klasową rewolucję na Marsie, której miał być przywódcą. Tego przynajmniej dowiaduje się z interaktywnego nagrania, które zostawił dla innej wersji siebie przed usunięciem pamięci a wraz z nią tożsamości Hausera – agenta reżimu Cohagena, zwerbowanego do ruchu oporu przez piękną i tajemniczą Melinę (której aparycję i cechy charakteru wybierał Quaid w procedurze projektowania wspomnień w firmie Rekal)²⁶⁹. Dla Landsberg scena z walizką jest modelowym przykładem odbioru kinowego. W filmowym *mise-en-abyme*, kiedy protagonista z ekranu mówi wprost do oglądającego: „Witaj nieznajomy (*stranger*) (...) Przygotuj się na dużą niespodziankę... Nie jesteś sobą. Jesteś mną.”²⁷⁰, tym, kto wypełnia pustkę przestrzeni pozakadrowej i jest adresatem wypowiedzi Schwarzenegera ukazanego w kadrze; tym, który sam jest „podwojonym ekranem”, jest kinowy widz. Najważniejsze jednak, zdaniem amerykańskiej badaczki, jest to, że w tej samozwrotnej figurze mamy do czynienia z modelem odbiorcy aktywnego, który nie akceptuje biernie zakomunikowanej relacji. Quaid nie przyjmuje po prostu do wiadomości, że jest Hauserem, z dość dużą dozą

²⁶⁹ W tym momencie Landsberg dodaje, iż pojawia się pokusa interpretacji tej sceny poprzez freudowskie pojęcie „niesamowitego” (niem. *das Unheimliche*, ang. *uncanny*). „Niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowало się z niego za sprawą procesu wyparcia”, podają za: Sigmund Freud: *Pisma psychologiczne*, t. 3, *Niesamowite*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 243. Strach, który budzi to doświadczenie wywołany jest przez dysonans poznawczy związany z postrzeganiem elementu rzeczywistości, który jest nam znany, ale został wyparty ze świadomości. Powrót wypartego, spotkanie z Realnym zdarza się niezwykle rzadko i najczęściej prowadzi do dezintegracji osobowości. Jednak kategoria ta nie ma zdaniem Landsberg zastosowania w wypadku tej sceny, ponieważ Quaid nie identyfikuje się z postacią pojawiającą się na ekranie. Co więcej film ten, podobnie jak opowiadanie na którym jest oparty, podważa instancję „autentycznego ja”, stąd dla autorki nie ma tutaj miejsca na „niesamowite”. Por. A. Landsberg 2004, *op. cit.*, s. 43-44.

²⁷⁰ Cytat z ścieżki dialogowej filmu.

humoru i dystansem reaguje na komunikat, że nie jest sobą odpowiadając: „no shit”²⁷¹. Jest zainteresowany, ale niezaabsorbowany przez obraz, jak pisze Landsberg, jako równouprawniony uczestnik tej interakcji zadaje pytania skierowane do wersji „siebie” zapisanej w tajemniczej walizce. Co ciekawe, pojawiająca się na ekranie reprezentacja jego wcześniejszej tożsamości, może interaktywnie na część z tych pytań odpowiedzieć. Ten rodzaj interakcji z technologią, w momencie kręcenia filmu był jeszcze w sferze fantazji, ale dla Landsberg bardziej niż antycypację nowych technologii, przedstawienie to, adekwatnie (i w kontrze wobec teorii kinowego *vouyera*), opisuje mechanizm odbioru filmowego (*cinema spectatorship*). W tej alegorycznej scenie widz jest zainteresowany obrazem i statusem, który on mu proponuje, a jednocześnie świadomy swojej cielesności i odrębności od rzeczywistości obrazu. Zachowanie krytycznej postawy nie oznacza jednak, że obraz nie ma na widza wpływu, tak jak w przypadku „Quaida”, który choć nie staje się nagle „Hauserem” - postanawia polecieć na Marsa i „na własnej skórze” przekonać się, co jest prawdą. Podobnie widz pamiętając o swojej prawdziwej tożsamości wchodzi w proces projekcji-identyfikacji w ograniczonym stopniu rozpoznając dzięki empatii doświadczenie Innego. Świat *Pamięci absolutnej* jest światem ekranów, komunikatorów, które nieustannie destabilizują kategorię „realności” czy też „autentyczności”, odbierając nam zdolność ustalenia, który z poziomów świata filmowej fabuły jest prawdziwy. nie pozwalając ustabilizować jednej interpretacji, jednej przywilejowania jednej wersji zdarzeń, i jednej, konkretnej tożsamości jako prawdziwej.²⁷² Tym samym, jak podkreśla Landsberg, narracji filmowa podważa

²⁷¹ Landsberg twierdzi, że Quaid od razu odrzuca możliwość bycia Hauserem, że jedzie się rozprawić z własną przeszłością – tak, jakby już w tym momencie wiedział, że był podwójnym agentem Cohagena, a tak nie jest. Ten niejasny status egzystencjalny głównego bohatera pozostaje rozproszony przez cały film. Quaid- podwójny agent Hauser, nie jest pewien swojej tożsamości – dopiero na końcu ją wybiera i określa sam, jednocześnie do samego końca filmu pozostaje podwojona recepcja narracji, gdzie wzdłuż pierwszej linii rekonstrukcji fabuły oglądamy implantowane wspomnienie Quaid’a, w którym udaje się on w „protetyczną” podróż i wróci do swojej żony Sharon Stone. Mnożenie poziomów autozwrotności i solipsystyczne wątki jak ten, z pojawieniem się granej przez Sharon Stone żony Quade na Marsie, uprawomocniające przyjęcie pierwszej linii rekonstrukcji fabuły, sugerującej, że protetyczny „trip” Quade’a zamienia się psychotyczną wizję i doprowadzi go do schizofrenii (co potem wykorzysta Nolan w *Incepcji* i Scorsesse w *Wyspie Tajemnic*).

²⁷² Remake filmu pod tym samym tytułem z 2012 roku w reżyserii Len’a Wisemana, specjalisty od współczesnych filmów a(tra)kcji skupia się przede wszystkim na widowiskowości spektakularnych pościgów i walk, doprowadzając ilość sekwencji *last minute rescue* oraz *cliff hanger* do ślapstickowego wręcz absurdu. Konwencja ‘zabili go i uciekł’ funkcjonuje w metatekstualnej grze wizualnych klisz odwołujących się w przeważającej większości do podobnych gatunkowo produkcji, stąd sama fabuła i psychologia postaci schodzi na zdecydowanie dalszy plan, choć film zdaje się tkwić w klinczu pomiędzy samotematyzującym się spektaklem a iluzyjnym melodramatem, co zdecydowanie wpływa negatywnie na

esencjalną koncepcję tożsamość zdeterminowanej przez przeszłość – pokazuje, że nie jesteśmy tym kim pamiętamy, że jesteśmy, ale tym, kogo wybieramy jako „naszą pamięć”.²⁷³



Zdj. 11 "Pamięć Absolutna" reż. P.Verhoven – Hauser dowiadyje się o swojej „prawdziwej” tożsamości

efekt końcowy. Brak w tej wersji natomiast autozwrotnych i dystansacyjnych zabiegów metaforyzujących samą sytuację kinowego odbioru, które przy wykorzystaniu tekstu Dicka mistrzowsko eksploatuje Verhoeven. Zneutralizowany zostaje również charakter sceny analizowanej wnikliwie przez Landsberg, która w tej wersji zostaje rozbita na dwie sceny. W pierwszej odsłonie, kiedy w scenie rodem z *Tożsamości Bourne'a* bohater odnajduje pozostawioną w bankowej skrytce walizkę pełną pieniędzy i paszportów figurujących na rozmaite tożsamości, ale co ważne, z różnymi zdjęciami, uruchamia również wideo-wiadomość, która jednak nie jest interaktywna, więc nie zachodzi dialog między postaciami, obaj znajdują się niemal cały czas w kadrze, nie ma gry przestrzenną pozakadrową a wszystkie sensory są eksplicytnie artykułowane i użyczone na dwóch poziomach fabularnych. W drugiej scenie, po tym jak Quaid (Collin Farrell), choć nie pamięta, żeby kiedyś się uczył, to gra na fortepianie melodię, która odblokowuje hologram jego poprzedniego 'ja' (Ethan Hawke), który wchodzi z nim w dialog i wykłada całą intrygę. Tu również pozostajemy wyłącznie na poziomie rekonstrukcji fabuły, także w warstwie implikowanych sensory, co jeśli potraktować tę scenę analogicznie wobec sceny pierwowzoru w kontekście analizy Landsberg sugeruje zdecydowanie bardziej bierną pozycję odbiorcy widza spektaklu. Również interpretacja Landsberg dotycząca przewagi jednostkowych terażniejszych wyborów i samookreślenia się nad posiadanymi wspomnieniami nie miałyby w tej wersji racji bytu, gdyż przywrócić przeszłą tożsamość można przez wstrzyknięcie jej esencji (sic!). Jedynym referencyjnym komentarzem jest przedstawienie Wielkiej Brytanii jako kolonialnego imperium wzbogacającego się na pracy wynajętych imigrantów, podróżujących codziennie pod ziemią, co wzmocnione jest poprzez scenografię i kostiumy odwołujące się bardziej do terażniejszości niż wizji przyszłości. Natomiast zakończenie wersji pozostawia, choć niedopowiedzianą, to jednak wyraźną sugestię, iż wszystko co przeżył bohater w trakcie akcji filmu było snem.

²⁷³ Landsberg wywodzi z tego faktu jedynie pozytywny, emancypacyjny potencjał, zupełnie pomijając na przykład niebezpieczeństwa rewizjonizmu i manipulacji, które mogą się wiązać z takim podejściem. W dalszej części wywodu będę chciała omówić przykłady narracji eksplorujących wizję pamięci protetycznych w nieco mniej optymistycznych scenariuszach dystopii.



Zdj. 12 *Ibidem*, wg. Landsberg analog lacanowskiej "fazy lustra".

Landsberg interpretuje scenę z walizką również jako etap lacanowskiej „fazy lustra” – czyli momentu, kiedy dziecko po raz pierwszy rozpoznaje siebie jako odrębny, spójny podmiot, iluzja poczucia całości, stabilnego, odrębnego „ja”. To również zakreślenie granic siebie, ustanowienia wnętrza i zewnątrz, zbudowania ośrodka dla nieodróżnicowanych i nieciąglych do tej pory doznań i ustanowienia „ja” ich jedynym prawowitym zarządcą. W tym kontekście analizowana scena jest rewersem fazy lustra, gdyż kiedy Quaid widzi własną twarz na monitorze, która wygląda identycznie jak jego twarz, ale jest dlań twarzą Innego, dochodzi do rozpadu pojęcia spójnej, odrębnej i stabilnej podmiotowości. Zamiast konsolidować jaźń, obraz wideo defragmentuje tożsamość, stawiając poprzez autozwrrotny charakter sceny, to samo „lustro” również przed widzem. W polemice Landsberg z teoretykami postmodernizmu fundamentalne znaczenie ma argument, że zarówno Quaid/Hausner doświadcza siebie jako „realnego ja”, tak Rick Deckard doświadcza siebie jako empatycznego człowieka – i tu powraca dystynkcja, podział na realne i symulowane, czy autentyczne i nieautentyczne. Ani Quaid ani Deckard nie są spójnymi jaźniami w dosłownym rozumieniu, ich przeszłość nie wspiera ich terażniejszych tożsamości, a jednocześnie realnie przeżywają i doświadczają. Quaid *vel.* Hauser w krytycznym momencie słyszy od lidera ruchu oporu Mutantów: „człowieka definiują jego działania, nie jego wspomnienia”. Landsberg dodaje „człowieka określają jego działania, ale to czy oparte są o wspomnienia z prawdziwego życia czy o wspomnienia protetyczne nie odgrywa tak naprawdę roli”.²⁷⁴

Obaj myśliciele z którymi polemizuje Landsberg zakładają istnienie jakiegoś wcześniejszego momentu, w którym ludzie doświadczali historii w autentyczny sposób.

²⁷⁴A. Landsberg, 2004, *op. cit.*, s. 45.

Jednakże zarówno „prawdziwe” jak i „autentyczne” to zawsze były stany idealne, jak komentuje Landsberg, a ludzka relacja, zarówno wobec świata, jak i przeszłości zawsze była zapośredniczona poprzez reprezentacje i narracje. Jak nieco ironicznie stwierdza autorka, nawet w historycznym momencie nazywanym „postmodernizmem” jednostka doświadcza swojego życia realnie, ale jak podkreśla, istnieje istotna różnica pomiędzy „doświadczeniem realnego” (*experiencing real*) a „posiadaniem realnego doświadczenia” (*having a real experience*) i w tym sensie obaj teoretycy mylą jej zdaniem „autentyczne” z „empirycznym”. Zdaniem Landsberg, współcześnie, pilna potrzeba pamięci i upamiętniania również nie jest wyłącznie związana z próbą uwierzytelnienia jakiejś wersji przeszłości, ale także z generowaniem możliwych kierunków działań w teraźniejszości (zapotrzebowaniem na możliwe przeszłości). W tym sensie nie należy postrzegać pamięci, czy też multiplikujący się wspomnień jako domkniętych całości, ale warto dostrzec w nich coś, co z definicji opiera się domknięciu. W przyjętym przez Landsberg rozumieniu racją istnienia pamięci jest nieustanna zmiana i przekształcanie. Oba analizowane filmy przedstawiają wizję pamięci, która może być technologicznie rozpowszechniana jako towar i przywdziewana przez swoich konsumentów (*worn by their consumers*) co ma jednoznacznie progresywny i emancypacyjny charakter, gdyż obaj bohaterowie używają jej do społecznie odpowiedzialnych celów – wsparcia tych, którzy zostali wykluczeni z ludzkiej wspólnoty i zdeklasowani, innych, obcych, o których większa część społeczeństwa chciałaby zapomnieć. Niezaprzeczalnie technologie XX i XXI wieku umożliwiają nam nowy rodzaj związku z przeszłością. To, że produkują symulacje, czy hiperrealność w terminach Baudrillarda nie znaczy, że historia przestała mieć znaczenia zarówno w sferze publicznej jak i indywidualnej. To co zmieniają nowe technologie, podkreśla autorka, to fakt, iż czynią możliwym doświadczenie przeszłości, jednocześnie nie żyjąc w niej. Wraz z tymi technologiami, zdaniem amerykańskiej badaczki to, co rozumiemy przez „prawdziwe” czy „realne” doświadczenie zmieniło się nieodwracalnie.

2.2.1. Nowe kino atrakcji – blockbustery i multipleksy

Zanim przejdę do zrelacjonowania krytyki jakiej poddano tezy Landsberg i przymierzę się do porównania jej podstawowych tez z innymi teoriami dotyczącymi roli pamięci zapośredniczonej medialnie, chciałbym przywołać jeszcze jedną filmową wizję „protez pamięci”. *Dzwine dni (Strange Days, 1995)* w reżyserii Kate Bigelow, swoją premierę miały rok przed ukończeniem przez Landsberg jej dysertacji. W filmie tym przedstawiona została wizja bliskiej przyszłości, czyli przełomu XX i XXI wieku, kiedy czarny rynek opanowany miał być przez nowy narkotyk – wspomnienia – a dokładniej ich wielozmysłowe nagrania – dostępne w nowej technologii przeżyć w pełnej immersyjnej postaci całościowego doświadczenia. Tytułowe dziwne dni to ostatnie 24 godziny końca drugiego tysiąclecia. Od pierwszych sekund filmu, kiedy głos pozakadrowy, zanim jeszcze pojawi się obraz, pyta: „Gotowy?”, a następnie pada odpowiedź : „Tak, ładuj!” – pojawia się na ekranie, dosłownie na jedno mgnienie, żrenica oka. Status obrazu pojawiającego się w kolejnej chwili jest niejasny. Nagrywany z wnętrza samochodu w estetyce *snuff movie* okazuje się rejestracją prawdziwego napadu. Kamera pokazuje cały przebieg akcji z punktu widzenia jednego ze sprawców, którego twarzy nie widzimy. Zanim przestępcy zdołają uciec z miejsca napadu zjawia się policja a jedyna droga ucieczki prowadzi na dach. Widzimy jak jednemu z nich udaje się przeskoczyć na dach pobliskiego budynku, jednak gdy „nasz” bohater podejmuje tą próbę zawisa na krawędzi, a następnie spada. Następuje cięcie, ściemnienie a następnie poprzedzone krzykiem zbliżenie na twarz głównego bohatera Lenny Nero granego przez Ralpa Fiennesa, który zdejmując z głowy dziwne urządzenie krzyczy: „kurwa, przecież wiesz, że nie kupuję skoków w mrok. Z toku dialogu dowiadujemy się po pierwsze, że nagranie było prawdziwe, a jego autor faktycznie zginął, oraz, że Lenny handluje tego rodzaju klipami-wspomnieniami. Cały ten dialog metatekstualnie można odnieść do zasad funkcjonowania kina akcji i potraktować jak potencjalną rozmowę producenta i reżysera :

[Tick] :To dobry klip. Przyśpiesza bicie serca.

[Lenny]: Pierwsza część jest niezła... lepsza, niż te telenowe, które przeważnie od ciebie dostają.

[Tick]: To podle. Zawsze dostarczam ci najlepsze materiały.

[Lenny]: Jak to tanie gówno tutaj? Dziewczyna klóci się ze swoim chłopakiem. Jak na ekranie testowym. Nic się nie dzieje.

*[Tick]: Lenny, zawsze mi mówiłeś... przynieś mi życie ulicy, prawdziwe życie...
walkę jednego człowieka, jego desperacką egzystencję....*

Z kolejnych scen filmu dowiadujemy się na czym polega i jak funkcjonuje nowy nielegalny show-biznes. Przy użyciu „macek” możliwe jest nagrywanie przekazu prosto z kory mózgowej „dawcy”, przy czym zapis nie ogranicza się jedynie do warstwy wizualnej, ale „konserwuje” doświadczenie w całej pełni zmysłowych i emocjonalnych doznań. Trzydziestominutowe multisensoryczne nagrania można następnie przy pomocy „macek” odtworzyć we własnej korze mózgowej importując doświadczenia innej osoby. Dzięki tej technologii możemy przemieszczać się do ciał, wrażeń, przeszłości praktycznie każdego, bez względu na rasę, klasę, płeć, przekonania polityczne, religijne, czy wiek. Jak zgrabnie opisuje to Lenny sprzedając towar klientowi: „To nie jest taka trochę lepsza telewizja. To życie. To kawałki czyjegoś życia. Czyściutkie, nieocenzurowane, prosto z kory mózgowej. Jesteś tam. Robisz to. Widzisz, słyszysz. Czujesz to.”. Pokusa jest ogromna, bo wrażenia są nieodróżnialne od realnie przeżywanych, a więc można skosztować „zakazanych owoców” bez konsekwencji, przynajmniej prawnych i związanych z uszkodzeniem ciała lub śmiercią. Inną kwestią są uboczne skutki psychiczne przekraczania granic, aż do tej ostatniej zwanej „skokiem w mrok” oraz poczucie specyficznego „oderwania” od życia związane ze zbyt dużą ilością czasu spędzanego „na drucie”. Czarnorynkowy potencjał nowej „używki” jest ogromny, a Lenny potrafi eksploatować go bezbłędnie, reżyserując głównie filmy pornograficzne, instruując aktorów, by „kochali się oczami”, a następnie dystrybuując towar w klubach o wysublimowanych nazwach jak „Wizualny fetysz”. Lenny Nero jest nie tylko reżyserem i dystrybutorem, ale również osobistym psychoterapeutą: „Musisz mi zaufać, ok? Bo ja tu robię za twojego księdza. Za twojego psychiatrę. Jestem twoim głównym połączeniem z deską rozdzielczą duszy. Jestem czarodziejem. Jestem Mikołajem twojej podświadomości”. Nie uważa się za diler, ma poczucie misji, sprzedając przeżycia wierzy, że pomaga kanalizować agresję, chore popędy i fantazję, z tego punktu widzenia wyświadcza konsumentom „usługi humanitarne”.

Nowa technologia, choć oficjalnie zdelegalizowana, zyskuje również zastosowanie poza czarnym rynkiem. Wynaleziona jako podsłuch nowej generacji używana jest w szpiegowaniu, choć nie może posłużyć jako legalny sądowo dowód zbrodni. Istnieje też

bardziej intymne, osobiste użycie, które okazuje się zgubnym nałogiem głównego bohatera. Pozwala na tworzenie osobistego archiwum wspomnień, które można odtwarzać i przeżywać bez ograniczeń, co w pewnym sensie funkcjonuje jak zamiennik podróży w czasie, choć tylko w jednym kierunku i jednorazowo nie dłużej, niż na trzydzieści minut. Wciąż zakochany w swojej byłej dziewczynie Faith (w tej roli Juliette Lewis), która zostawiła go dla „nadzianego” i podejrzanego typa Philo, w każdej wolnej chwili wraca do ich wspólnych wspomnień, handlując kawałkami cudzych żyć, literalnie żyje tylko przeszłością. Fabuła ponad dwugodzinnego filmu jest dość skomplikowana, więc poprzestnę na konkluzji, że protetyczna pamięć zostaje w filmie ostatecznie użyta także w społecznie odpowiedzialny sposób, wspierając represjonowaną przez władzę czarną społeczność.

Scenariusz tego filmu został napisany przez Jamesa Camerona, prywatnie męża reżyserki a w samej realizacji, wielokrotnie otrzymujemy sygnały, że zarówno doświadczenie bycia „na drucie”, jak i cała infrastruktura tego biznesu, odzwierciedla i ucieleśnia marzenia i obawy związane zarazem z instytucją „rozszerzonego kina”. W filmie znajduje się wiele samozwrotnych obrazów, jak ta z samego początku filmu, które odwołują się wprost do sytuacji kinowego odbioru i tematyzują akt oglądania filmu. Wydaje się, że wizja przenoszonych na płytach wspomnień, które uruchamiają zmysłowy i emocjonalny odbiór, transportując nas do „cudzej świadomości: pozwalając sensualnie doświadczyć jej wspomnień. Wydaje się to dokładną realizacją tego, co Alison Landsberg określa mianem pamięci protetycznej.

Susannah Radstone stwierdza m.in. iż, u Landsberg „koncepcja kina jako substytutu bądź suplementu dla pamięci osiąga swoje apogeum”²⁷⁵, gdyż przedstawia kino „nie jak reprezentacje, ale jako doświadczenie, które w pełni i bezpośrednio angażuje ciało oraz jego odczucia czy też afekty”²⁷⁶. Zdaniem Radstone jest to perspektywa eksploatowana przede wszystkim przez teoretyków mediów audiowizualnych traktujących jako punkt wyjścia teorię wczesnego kina jako specyficznej formacji „kina atrakcji”. W tym ujęciu kino nie jest wyłącznie reprezentacją, ale i sensomotorycznym doświadczeniem, które bezpośrednio angażuje ciało, jego reakcje i afekty. Teoria kina jako pamięci protetycznej, zdaniem komentatorki, zbudowana jest również na cybernteoretycznych podwalinach myślenia o technologii, która rozpuszcza granice pomiędzy ludźmi, a ich

²⁷⁵ S. Radstone *Cinema and Memory*, w: *Memory. Histories, Theories, Debates*, op..cit., s. 334.

²⁷⁶ *Ibidem*.

elektronicznymi, cyfrowymi czy medialnymi rozszerzeniami. Teorie opisujące kino jako protetyczną pamięć suponują, iż doświadczenie oglądania filmów jest nieodróżnialne od doświadczenia rzeczywiście przeżytego i posiada potencjał tworzenia wspomnień w pamięci długotrwałej, które mogą na trwale zmieniać tożsamość. Co więcej Radstone twierdzi, że teorie tego pokroju prezentują widza jako zupełnie biernego odbiorcę w żaden sposób nie podejmującego negocjacji prezentowanych mu znaczeń. W swojej krytyce zdaje się ona jednak pomijać, chociażby przywołaną wcześniej w tym rozdziale, postlacanowską analizę sceny lustra-ekranu w *Pamięci absolutnej*, w której Landsberg wyraźnie artykułuje, że pomimo, iż kinowy odbiór wiąże się ze zmysłowymi, emocjonalnymi i kinestetycznymi odczuciami, wciąż jest to odbiór zdystansowany, w którym widz świadomy jest swojej cielesnej i mentalnej odrębności, w którym negocjuje znaczenia chociażby ze względu na różny zasób wiedzy, kulturowych skryptów, czy wreszcie osobistych wspomnień. Zarzuty Radstone zdają się wynikać ze zdecydowanie nierównomiernego rozłożenia akcentów, wielokrotnego podkreślenia przez Landsberg immersyjnej siły obrazu filmowego (w kontrze do tekstu czytanego), przytaczania wyłącznie teorii i badań podkreślających cielesne i zmysłowe zaangażowanie w kinowy odbiór i traktowanie metafory protezy niejednokrotnie w funkcji metonimicznej. Co więcej autorka pojęcia przenosi następnie, bez większego ugruntowania, czy uprawomocnienia takiej transpozycji, wnioski wyprowadzone na podstawie analizy medium i instytucji kina na odbiór przekazu telewizyjnego, a następnie wizytę w interaktywnym muzeum (*experiential museum*), co poprzez poszerzenie zakresu stosowalności pojęcia osłabia teoretyczne uzasadnienie jego definicji²⁷⁷.

Podobnie jak zbyt upraszczające stanowisko Landsberg są zarzuty Susannah Radstone dotyczące traktowania procesu nabywania wspomnień protetycznych w modelowym procesie odbioru kinowego, tak proste przełożenie koncepcji pamięci protetycznej na wizję przenośnych multisensorycznych wspomnień przedstawioną w filmie *Dziwne dni*, byłoby również zbyt dużym uproszczeniem. Podążając jednak za metodologiczną optyką Landsberg używającej reprezentacji kultury popularnej, w tym wypadku filmów *science-fiction*, do mapowania wyobrażeń, potencjalnych zastosowań jak i powszechnych lęków, które niosą ze sobą utowarowione wspomnienia protetyczne chciałabym przyjrzeć się pod tym kątem omówionemu powyżej filmowi, ze szczególnym

²⁷⁷ W tym miejscu chciałam jedynie zasygnalizować jedną ze stron krytyki pojęcia pamięci protetycznej. Do tej polemiki wrócę jeszcze w podsumowaniu niniejszego rozdziału.

uwzględnieniem sytuacji kina na przełomie drugiego wieku jego istnienia. Jeśli potraktować *Dziwne dni*, zgodnie z samozwrotnymi aluzjami jako dystopijną, wizję doświadczenia współczesnego widza, a może całego społeczeństwa spoglądającego na ekran - duży tj. kino lub mały (telewizja, internet), warto byłoby również odnieść tę diagnozę do współczesnej, immersyjnej kultury multipleksów. Warto w tym miejscu postawić pytanie, czy przemiany aparatu kina (odzwierciedlone przez polisensorium współczesnego multipleksu) zmieniają coś w perspektywie, która traktuje instytucję kina jako ostoję pamięci protetycznej?

Współcześnie wizyta w „jednej z najważniejszych i najbardziej udanych platform dystrybucji kinowej dla największych hollywoodzkich hitów filmowych”²⁷⁸, czyli kinie technologii IMAX, wydaje się obiecywać doświadczenie nie mniej pochłaniające niż to, którym odurzają się bohaterowie filmowego przełomu tysiąclecia²⁷⁹. Zanim rozpocznie się „właściwa” projekcja zostajemy przygotowani na jej doświadczenie poprzez specjalne wprowadzenie, przygotowane w komputerowej animacji 3D, mające zaprezentować jakich doznań, o jakich parametrach i jakiej jakości, możemy się w trakcie projekcji spodziewać. Podczas mojej ostatniej wizyty w kinie IMAX prolog rozpoczął się od komunikatu: „Przygotuj się na analizę optymalizacyjną kina Imax (*stand by for IMAX optimization theatre crosscheck*) a na ekranie pojawiła się siatka punktów, niczym trójwymiarowy układ współrzędnych zmieniający kąty nachylenia i wzajemne położenie punktów. Już samo rozmieszczenie krzeseł, kąt nachylenia, generuje „zbliżenie” do obrazu oraz większe odseparowanie od innych oglądających²⁸⁰ przy jednoczesnym zachowaniu świadomości kolektywnego odbioru. Ten krótki wstęp stanowi sam w sobie

²⁷⁸ Opis kina Imax za: <http://www.cinema-city.pl/imax>, [17.02.2015]

²⁷⁹ Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż autor scenariusza *Dziwnych Dni* James Cameron, już podczas pisania tej historii myślał o wyreżyserowaniu pierwszego zrealizowanego całkowicie w technice 3D filmu. *Avatar* pojawił się w kinach prawie 15 lat później, ale jego promocja oparta wciąż była o narrację przełomu w historii kina: „Czy zapowiadany jako kolejny krok w rozwoju kinematografii po dźwięku i kolorze film *Avatar* jest rzeczywiście tak wielką rewolucją? Podobno James Cameron przygotował pierwszy scenariusz *Avatara* jeszcze w 1994 roku, a film miał być gotowy trzy lata po premierze *Titanika*. Jednak zdecydowano się na odłożenie projektu, ponieważ ówczesna technika nie mogła udźwignąć wizji Camerona. Odpowiednią platformę dla dzieła twórcy *Terminatora* zapewniło dopiero stereoskopowe kino 3D nowej generacji.”. Za: <http://film.interia.pl/recenzje/news/avatar-poczatek-ery-kina>; opublikowano dn. 23.12.2009, [17.02.2015]

²⁸⁰ „... w połączeniu z 23-stopniowym kątem nachylenia amfiteatralnej widowni, zapewnia doskonałą i pełną widoczność z każdego miejsca na sali. Nawet jeśli 2-metrowy koszykarz siedzi przed Tobą, zobaczysz cały obraz ponad jego głową.”. Za: <http://www.cinema-city.pl/imax>, [17.02.2015]

oddzielną atrakcję, niczym dwuminutowy film *science-fiction*, odyseja kosmicznie-kinowa, umieszczająca widzów wewnątrz wygenerowanego komputerowo środowiska, niemalże, że VR – wirtualnej przestrzeni. Stajemy się świadkami i uczestnikami procesu, który w czasie rzeczywistym odbywa się „na naszych zmysłach” w kinowej sali, a na celu ma poszerzenie zakresu naszego sensualnego doświadczenia doprowadzając do pełnego w nim zanurzenia: „Pole widzenia poszerzone. Uruchomić rewolucyjny system projekcji. (...) Przygotować publiczność na maksymalne uderzenie”. W tym momencie „wpadamy” w animowany tunel światła, obraz nas „wciąga”, podążamy w głąb reprezentacji, a na zakończenie oślepią nas wybuch światła wraz z komunikatem :„Publiczność przygotowana do pełnego zanurzenia. Najbardziej angażujące doświadczenie filmowe rozpoczyna się właśnie teraz.”. I znów rozbłyśka światło kończąc prolog²⁸¹.

Klip „intro” wyświetlany obecnie na banerze oficjalnej strony kina IMAX w Polsce, w zakładce „Imax uwierz swoim zmysłom” rozpoczyna się od słów: „Przygotuj się aby uwierzyć” (w innej wersji tego samego materiału: „Zobacz więcej. Usłysz więcej. Poczuj więcej.”). Materiał wyświetlany jest w estetyce stylizowanej na „stare kino” nostalgicznie przywoływanego czarno-białego skaczącego obrazu, niczym stykówka, jakbyśmy wciąż mieli do czynienia z taśmą filmową. Co więcej cytowane hasła, pojawiają się na obrazie, również potraktowanej już w estetyce *vintage*, płyty CD/DVD. Po czym następuje przejście – estetyczne i technologiczne trzęsienie ziemi – znów wraz z błyskiem światła pojawiają się kolory i głębia, liczby zaczynają w przestrzeni przesuwac się w naszym kierunku, pojawia się udoskonalony przestrzenny dźwięk, jasność projekcji wzrasta wielokrotnie, kadr obejmuje cały ekran, obraz staje się wyraźniejszy, bliższy, intensywniejszy, „prawdziwszy”? Dodatkowo efekty przenikających się i poruszających w stronę widza okręgów przypominających tarczę zegara i zmieniających się co sekundę, wraz z liczbą i reklamowym hasłem, literalnie mają na celu przyśpieszenie bicia serca. W każdej kolejnej sekundzie dowiadujemy się, że obrazy te przekroczą nasze oczekiwania (*mind- blowing images*) dźwięk poruszy ziemię pod naszymi stopami (*earth-shattering sound*) i czeka nas graniczne doświadczenie filmowe (*ultimate movie experience*). Tuż po zakończeniu odliczania zostajemy postawieni przed wyborem: „Oglądaj film, albo stań się jego częścią” napis ten odwraca się, a jego janusowe oblicze nosi nazwę „IMAX – uwierz (*is believing*)”.

²⁸¹ Por. <https://www.youtube.com/watch?v=tzd8visBvPo> [17.02.2015]

Reklama promująca doświadczenie kinowe w IMAXie niewiele zdaje się różnić od tego, co proponuje swoim filmowym klientom Larry Nero. Najbardziej pożądanym stanem w obu ofertach jest immersja, całkowite zanurzenie się w reprezentacji, w doświadczeniu innego. O ile jednak filmowa propozycja rozumienia immersji nawiązuje raczej do pierwszej grupy definicji zgodnie z klasyfikacją, którą prezentuje w swojej książce Katarzyna Prajzner, czyli immersji zdeterminowanej przez czynniki technologiczne bezpośrednio stymulujące system nerwowy „za pomocą specyficznych urządzeń pozwalających na przekazywanie danych wizualnych i dźwiękowych (*full-body immersion*) czy bodźców dotykowych (*sensory immersion*)”²⁸², o tyle w przypadku kina, nawet w wersji IMAX, mamy do czynienia z innym ujęciem immersji. To drugie podejście skupia się przede wszystkim na psychologicznych aspektach samego zjawiska, podkreślając, że immersja jest przede wszystkim rodzajem doznania, że światy wirtualne produkowane na podstawie reprezentacji nie istnieją jedynie w ramach technicznego zaplecza, ani wyłącznie w umyśle odbiorcy/użytkownika, ale „w relacji pomiędzy wewnętrznymi konstrukcjami umysłowymi a wytworzonymi technicznie reprezentacjami tych konstrukcji. Iluzja rzeczywistości nie spoczywa w samej aparaturze, ale w chęci użytkowników, by wytwory ich wyobraźni traktować tak, jakby były rzeczywiste”²⁸³. W tej perspektywie poprzez zanurzenie rozumiemy nie tyle fizjologiczne doznanie, ile przede wszystkim odczucie psychiczne. Z tego wynika również wniosek istotny dla weryfikacji tez postawionych przez Landsberg, gdyż poczucie „zanurzenia”, „wrażenia przebywania w innym świecie” można osiągnąć posługując się „dowolną technologią lub (jak wolą niektórzy) dowolnym medium, zdolnym do wygenerowania reprezentacji świata dzięki dostępnym sobie środkom, zarówno wizualnym, jak i językowym.”²⁸⁴. Z jednej strony jest to argument przemawiający za rozszerzeniem zakresu „pamięci protetycznej” na kolejne media. Chociby, co proponuje Landsberg, na telewizję i interaktywne muzeum (*experiential museum*). Jednocześnie jednak nasuwa się pytanie, które pojawia się w krytyce pojęcia pamięci protetycznej, dlaczego i na jakiej podstawie w takim wypadku wykluczać media istniejące przed kinem, jak chociażby książkę i

²⁸² K. Prajzner, *Immersja. Tekst jako świat*, w: *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.

²⁸³ E. Reid *Cultural Formations in Text-based Virtual Realities* za: P. Sitarki, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002, s. 34.

²⁸⁴ K. Prajzner, *op. cit.*, s. 23.

gazetę. Jakie medialnie zapośredniczone doświadczenie jest w stanie „wyprodukować” wspomnienia protetyczne i na jakiej podstawie, gdzie i ze względu na jakie cechy, zarówno medium jak i tego doświadczenia, możemy postawić taką granicę? Wątek ten będzie głównym przedmiotem rozważań w następnym podrozdziale. Zanim jednak do niego przejdę chciałabym się skupić jeszcze przez chwilę na refleksji dotyczącej kondycji współczesnego kina, samozwrotnie tematyzowanej w analizowanym filmie, w dobie *blockbusterów* i multipleksów, do której w swojej książce Landsberg bezpośrednio się nie odwołuje, pomimo iż swoją koncepcję modeluje na teorii wczesnego kina jako części szerszego konglomeratu popularnych rozrywek.

Pomimo już wielokrotnie zapowiadanego końca kina, jego kondycja bardziej przypomina, do pewnego stopnia, tę z początków i to w niej Tomasz Żaglewski widzi najbardziej progresywny potencjał:

(...) przestrzeń współczesnego kina (a mówiąc dokładniej: jego najbardziej rozpowszechnionej obecnie mutacji, czyli multipleksu) nie tylko nie przystaje do skazywanych na odejście reliktyw „starej” audiowizualności, ale może wręcz stać się awangardą kultury postkinowej (oznaczającej odejście od tradycyjnych modeli „wystawienniczych” dla filmu), gdzie zarówno charakter filmowego materiału, jak i miejsce jego publicznej prezentacji stawiają zupełnie nowe wyzwania dla „nowomedialnie” wyedukowanej widowni²⁸⁵.

Multipleksy są równie rozpoznawalnym, co heterogenicznym, czy wręcz heterotopycznym elementem współczesnych przestrzeni miejskich, które z zasady nie funkcjonują samodzielnie, a są częścią kompleksów i centrów handlowo-rozrywkowych. Obudowane gęstą siatką innych usług konsumpcyjnych (m.in. restauracji, sklepów, salonów gier, kawiarni, ścianek wspinaczkowych, siłowni itd.) i paratekstów, zarówno tych występujących w przestrzeni współczesnych konsumpcyjnych pasaży (reklamy, witryny sklepowe, instalacje, tekturowe manekiny, figurki i inne kurioza będące częścią promocji filmów), jak i tych okalających samą projekcję (15-20 min. przed rozpoczęciem samego filmu odbywa się pokaz specjalnie dla tego formatu przygotowanych reklam, trailerów oraz wcześniej opisywanego przykładu autoreklamy doświadczenia projekcji filmowej) przypominają raczej park rozrywki, aniżeli kino w „klasycznym” rozumieniu. Jak podkreśla Żaglewski samo oglądanie filmu jest tylko jedną ze składowych doświadczenia wizyty w megapleksie, ale nie jest „aktywnością najważniejszą lub czynnością wręcz niekonieczną”²⁸⁶, ponieważ doświadczenie wizyty w kinie

²⁸⁵ T. Żaglewski *Kultura postkinowa, czyli widz w dobie multipleksów*, „Panoptikum” 2012 nr 11 (18), s. 26.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 31.

reklamowane i sprzedawane jest poprzez nowe, technicznie coraz doskonalsze sposoby filmowej ekspozycji, bogatą ofertę rozrywkowo – konsumpcyjną, wielkość ekranów, ilość foteli dla widzów oraz, co również podkreśla autor, specyficzny model obsługi klientów. Multipleks redefiniuje pojęcie „chodzenia do kina” – multikino ma być przestrzenią gdzie widzowie mogą się przechadzać, gubić, włóczyć, gdzie mogą przyjemnie spędzić czas, nawet nie oglądając filmu. W książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989*²⁸⁷ roku Marcin Adamczak zwraca uwagę, że projekt multikin był strategią na powstrzymanie odpływu widzów z kin w związku z pojawieniem się telewizji i w tym sensie plan udał się z nadwyżką skutkując zarówno wzrostem liczby widzów jak i ekranów kinowych. Jednocześnie jednak zupełnie zmienił rozumienie społecznej praktyki „chodzenia do kina” jak i samego doświadczenia seansu kinowego²⁸⁸. Przestrzeń kin wielosalowych staje się, podobnie jak ulice miast z początku XX wieku wypełnionych domami handlowymi, panoramami, muzeami osobliwości, wystawami sklepowymi, na powrót przestrzenią mobilnego *flâneura*, a nie unieruchomionego kinowego *vouyera*.²⁸⁹ Żaglewski przywołuje również pojęcie „powtórnej wodewilizacji” współczesnych kin, która nie różni się w zasadzie wiele od tej z początków XX wieku, zamiast występów na żywo oferując jedynie parateksty innego rodzaju. Jak konstatuje jeden z teoretyków zwrotu historycznego w filmoznawstwie: „Zanim kino stało się autonomicznym medium, nie tylko podlegało wpływom innych mediów i sfer kulturowych popularnych na przełomie XX wieku, ale zarazem było pokazem magicznym, feerią, variete [*café concert-act*], pokazem wodewilowym, latarnią

²⁸⁷ M. Adamczak *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

²⁸⁸ Por. także idem, *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X Muzy*, [w:] *Kino po kinie. Filmw kulturze uczestnictwa*, op.cit.

²⁸⁹ Na pokrewieństwo multipleksu i *shopping mallu* z dziewiętnastowieczną tradycją zwracała już uwagę Anne Friedberg, dla której ekran kina usytuowanego w wielkim domu handlowym jest naturalnym przedłużeniem okien wystawowych. Por. A. Friedberg *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneurar/flâneuse* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*, op. cit. Friedberg między innymi wskazuje, że pomimo recepcji wczesnego kina jako opresyjnego systemu benthamowskiego panoptikonu, dziewiętnastowieczne spektakle wizualne raczej realnie bądź wirtualnie uruchamiały widza aniżeli go więziły: „panorama i diorama były budynkami-maszynami zaprojektowanymi w odmiennym celu – przenoszenia – raczej niż więzienia – widza-podmiotu. (...) urządzenia te tworzyły przestrzenną i czasową – a nie tylko wirtualną – mobilność. Widz panoramy i dioramy uzyskiwał wyobrażoną iluzję przemieszczania się.”, *ibidem*, s.68.

magiczną *–tutti quanti*²⁹⁰. Sama nazwa „multipleks” odsyła nas do zestawu *all in one*, mieszaniny, amalgamatu. Badając rodziną miejską kulturę atrakcji Biskupski wskazuje, że w ówczesnej popularnej kulturze wizualnej (w wydaniu łódzkim): „>>uruchomione spojrzenie<< to tylko jeden z wielu możliwych >>parametrów<< jej odbioru. Przestrzeń rozrywki z końca XIX wieku (sale *variete*, muzea anatomiczne, parki rozrywki) była wysoce nasyconym technologicznie środowiskiem integrującym różne formy medialne, które oferowały bogate i złożone doświadczenie estetyczne wykraczające poza kategorię audiowizualności. Ówczesne przestrzenie rozrywki – wypełnione figurami mechanicznymi, aparatami optycznymi i audialnymi, preparatami anatomicznymi, przyrządami magicznymi i performansami – cechowała multimedialność, haptyczność i immersyjność oraz zasada remediacji, jak w przypadku *tableaux vivants*²⁹¹. Łódzki filmoznawca zwraca ponadto uwagę na hybrydalny status widza, który naprzemiennie mógł przyjmować funkcje: „widza (jak w przypadku pokazów latarni magicznej czy aktów performatywnych), zwiedzającego (kiedy przechodzili do działu anatomicznego), użytkowników (jak w przypadku kontaktów z takimi interaktywnymi obiektami jak biusty telefoniczne) czy nawet gracza (podczas zabaw ogrodowych)²⁹². Synkretyczna przestrzeń multipleksów zdaje się podążać ścieżką audiowizualnych rekonfiguracji, stopniowo rezygnując ze swej funkcji *stricte* filmowej instytucji i zapraszając swoich widzów do interaktywnej partycypacji w różnego rodzaju aktywnościach. Usytuowanie instytucji kina w zdywersyfikowanym pejzażu XIX-wiecznych praktyk wizualnych i „maszyn widzialnego” odsłania pomijany wcześniej obszar wczesnonowoczesnej „intermedialności” systemów rozrywkowych, który to fenomen stał się przedmiotem badań odrębnej subdyscypliny – archeologii mediów. Z tej perspektywy klasyczne kino hollywoodzkie, jak za Elsaesserem wskazuje Majewski w swoim polemicznym tekście *Historia kina po liftingu*²⁹³, nie było „uwieńczeniem” rozwoju kina, zarówno jako

²⁹⁰ A. Gaudreault *The Diversity of Cinematographic Connections in the Intermedial Context of the Turn of the 20th Century*, [w:] red. S. Popple, V. Toulmin, *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19th century*, Flicks Books, Trowbridge 2000, s. 14.

²⁹¹ Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji.*, *op. cit.*, s. 132-133.

²⁹² *Ibidem.*, s. 134; Żaglewski przywołując figurę widowni hybrydalnej odwołuje się do tez Bruno Latoura z pracy *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011., gdzie hybrydalność odnosi się do zanikania granic pomiędzy systemami, estetykami i filozofiami i staje się bardzo poręcznym narzędziem do opisu kondycji nowoczesności. Natomiast funkcjonowanie widza hybrydalnego rozpatruje na trzech poziomach: nostalgii, technofilii oraz paratekstualnej lektury.

medium jak i instytucji, a jedynie swoistym interludium, co pozwala widzieć i badać kino w dużo szerszej perspektywie studiów kultury wizualnej, wspomnianej archeologii mediów, studiów kulturowych, a także socjologii a jednocześnie poprzez analizę i badania historyczne dostarcza nowych narzędzi do dyskusji na temat współczesnej medialnej infrastruktury.

Podobnie jak architektura, czy praktyka kina jako określonego miejsca, instytucji czy aktywności podlegała w kilku ostatnich dekadach gruntownym przeobrażeniom, tak również sama struktura filmowego utworu w estetyce tzw. „kina zerowego”, jak i dominujące kody i schematy reprezentacji kina głównego nurtu ulegały pewnym zmianom. Kinem środka, czyli mainstreamem stały się bowiem tzw. *blockbustery* – wysokobudżetowe, widowiskowe filmy, w przypadku których, jak konkluduje Żaglewski, cały techniczny dyskurs (poświęcony jakości obrazu i dźwięku), otaczający sieci multipleksów, nabiera właściwego znaczenia. W tym sensie *blockbustery* nie ukrywają wcale swego miejsca przeznaczenia dla zaprojektowanej kontemplacji, tym bardziej, że stanowią rację istnienia przestrzeni ultra-kinowych doświadczeń, jakie stanowią sale kin IMAX. Wręcz przeciwnie, są skrajnie „ekshibicjonistyczne” – przeciwnie do iluzyjnego *voyeuryzmu* klasycznych hollywoodzkich opowieści, które w swych mimetycznych zabiegach przede wszystkim próbowały ukryć, że są wyprodukowaną fikcją. We współczesnych kasowych hollywoodzkich widowiskach spektakl sam się tematyzuje, świadomie i z premedytacją odsłaniając technologiczną sztuczność i „oszukańczy” charakter jako swoje główne atrakcje i w tym sensie nie tylko warunki pokazu, obudowanie paratekstami i umieszczenie projekcji w sieci okołowilmowych zjawisk, ale również sama forma i estetyka filmu odwołuje się do wczesnego „kina atrakcji”. W mainstreamowych filmach produkowanych na potrzeby wielosalowych kin fabuła staje się często pretekstową kliszą, intertekstualną grą, systemem odniesień, a widza mają przyciągnąć i zaskoczyć przede wszystkim elementy widowiskowe – „demonstracyjne atrakcje”. Samotematyzujący się pozór o deziluzyjnym i dystansującym charakterze wydaje się być jednak kontradycją immersyjnego odbioru

²⁹³ T. Majewski, *Historia kina po liftingu* „Kultura Współczesna” nr.2, 2010 – przy czym Majewski zastrzega, że zasada heterogeniczności spektaklu odkrywana we wczesnym kinie silnie koresponduje ze zjawiskami współczesnej kultury medialnej i w związku z tym należałoby sprawdzić również, czy pogląd taki nie jest kolejną sytuacją projektowania teraźniejszych norm na przeszłość, analogiczną do wspomnianych w jego tekście ekstrapolacji modernistycznej opowieści o kinie autorskim. (punktem wyjścia tego tekstu jest krytyka założeń metodologicznych książki *Historia kina. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.)

transportującego nas do doświadczenia Innego, co staje się jednym z warunków, które stanowią o pojawieniu się „pamięci protetycznej”, zgodnie z teorią Alison Landsberg. Wydaje się, że zarówno konstytucja przestrzeni multipleksów, jak i struktura i właściwości pokazu filmowego, czy też jego forma składająca się z kolejnych, występujących często naprzemiennie pościgów, scen walki, scen erotycznych itp. działa na zasadzie nieustającej dystrakcji, zwraca uwagę na techniczne właściwości obrazu, na otoczenie samego tekstu filmowego. Żaglewski posługując się typologią Rolanda Barthesa mówi o widzu „odklejonym”, który fetyszyzuje samą sytuację odbioru. Z drugiej strony, jak sam zauważa, *blockbustery* ewoluują w zakresie swojej estetyki, dążąc do wywoływania coraz bardziej immersyjnych wrażeń, charakterystycznych przede wszystkim dla gier komputerowych. Zaangażowanie w obraz zdaje się tu podlegać innym mechanizmom niż w narracji klasycznej zgodnie z typologią Bordwella²⁹⁴, w której dominantą kompozycyjną jest opowiadana historia, a wszystkie elementy sjużetu są podporządkowane opowiadaniu, więc nie mogą zaistnieć inaczej niż elementy konstrukcji fabularnej. Apogeum tego trybu narracji zdaniem krytyka Nowej Historii Filmu przypada w amerykańskim kinie w latach 1930-1960 i tworzy zręby tego, co rozumiemy poprzez tzw. styl zerowy, czyli taki styl, w którym środki filmowe, silnie skodyfikowane i sfunkcjonalizowane, mają być „przezroczyste”, stąd filmy stosujące tego rodzaju narrację mają niski stopień autozwrotności, a koncentrując się na motywach natury psychologicznej mają wywołać jak najsilniejszy proces projekcji-identyfikacji z protagonistą. Pomimo, iż współczesne *blockbustery* nie rezygnują z tych mechanizmów narracyjnych, wręcz przeciwnie eksploatują je jako ugruntowane schematy, to równoważną dominantą kompozycyjną jest wizualny spektakl determinowany technologiczną jakością obrazu. W tym sensie mamy do czynienia nie tyle z konwencją realistyczną, ile hiperrealistyczną, obrazy *larger than life*. Żaglewski, powołując się na tekst Charlesa Acland, podsumowuje ten aspekt omawianego zjawiska, pisząc iż zasadniczym celem jest tu zwrócenie uwagi na „doświadczenie” filmu w bardzo sensualny sposób poprzez rozbudowanie walorów ekspozycyjnych. „Koncepcja wielkości – pisze – zostaje powiązana z szeregiem relacji pomiędzy gigantycznością, głośnością i spektakularnością oraz przekonaniem, że te właśnie cechy są cechami najbardziej pożądanymi. (...) Megapleks w wielu aspektach definiuje zasadność swojego istnienia

²⁹⁴ Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill Publishing Company, Nowy Jork 1990, s. 54-88

jako przeciwieństwo tendencji do miniaturyzacji filmowego przeżycia”²⁹⁵. Jeśli etymologicznie podążyc za metaforą „zanurzenia” to przywołuje ona w kontekście immersji doświadczenie bycia zanurzonym w wodzie, czyli wrażenia bycia otoczonym zupełnie inną rzeczywistością, które poprzez doświadczenie zmysłowe pochłania całą naszą uwagę. W polu semantycznym słowa „atrakcja” oprócz tego, co związane jest z niezwykłością, zaskoczeniem, urozmaiceniem i przyjemnością rezonuje również, śledząc źródłosłów łaciński, czynność przyciągania lub wciągania.²⁹⁶ Michał Pabiś-Orzeszyna, powołując się między innymi na Wande Strauven, kontynuuje etymologiczny rozbiór „atrakcji” eksplorując znaczenia związane z łacińskim trzonem *traho*, które związane jest z takimi znaczeniami jak „gwałtownie ciągnąć, wlec, szarpać, tam i z powrotem ciągnąć”, ale również „pociągać do czegoś, czuć pociąg do czegoś”, a nawet „porywać ze sobą, rabować, zabrać ze sobą”. Zwraca również uwagę na zmysłowy, taktylny, haptyczny charakter atrakcji oraz na związek atrakcji ze zmysłowością, a wręcz agresywnością, które to znaczenie najwyraźniej zostaje wydobyte w Eisensteinowskim montażu atrakcji, który balansuje pomiędzy między linearnym rozwojem akcji i jego zakłóceniami. Semantyczne napięcia odsłaniają pewien „oksymoroniczny trzon”, jak ujmuje to Pabiś, „wizualnej atrakcji”:

(...)sprzeczność między oglądaniem i chwytaniem, która osłabia wyjaśnienie spod znaku prostej krytyki wzrokocentryzmu. Jeśli ta kategoriałna nieczystość zostanie zauważona, wytwarza nowe sensory. Pozornie wykluczające się widzenie i dotyk, stabilność i mobilność, dystans i bliskość, bycie na zewnątrz i w środku, obserwowanie i uczestniczenie to bowiem dialektyczne sploty, które nie tylko fundują specyfikę „kina atrakcji” jako konceptu, ale również wczesnego kina w ogóle.

Żaglewski przytacza za Angela Ndalians świetny przykład dialektycznego amalgamatu, jakim są współczesne *blockbustery*, fikcyjnego hiperrealizmu, historii, która przyciąga nas spektaklem a dystansuje fabułą przywołując słynną sekwencję otwierającą IV część *Gwiezdnych Wojen* (reż. G.Lucas, 1977), w której pomimo wyjątkowo „niefilmowego” dyskursywnego i deziluzyjnego zabiegu wprowadzenia do historii poprzez tekst pojawiający się na ekranie udaje się Lucasowi, poprzez rozwiązanie formalne „wpłymania” napisów jakby spoza ekranu (napisy wpływają od dolnej krawędzi, ale nie przemieszczają się w dwuwymiarowej przestrzeni płaskiego ekranu tylko wgłąb obrazu, od razu umiejscawiając nas w filmowym wszechświecie – kosmosie

²⁹⁵ Ch. Acland, *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*, Durham 2003, s. 113. [Partie pracy w tłumaczeniu Tomasza Żaglewskiego.], za: Żaglewski, T., *op.cit.*, s. 27.

²⁹⁶ Por. M. Pabiś - Orzeszyna *Kino atrakcji: historia, krytyka, mapa i kartoteka „Kultura popularna”*, 2013 nr 3, s. 22.

(sic!) opowieści) „wciągnąć” w przestrzeń filmu widzów, następnie stopniowo od górnej krawędzi kadru pojawia się „podwozie” statku kosmicznego również stwarzając wrażenie, że dzieje się to „nad naszymi głowami”. Na tym przykładzie widać, że już w latach siedemdziesiątych zabiegi te miały na celu przyciągnięcie widowni do kin, gdyż sekwencja ta została skonstruowana tak, aby maksymalnie wykorzystać parametry kinowej projekcji i dopiero w kinie pełni rolę spektakularnego, ale i immersyjnego widowiska²⁹⁷.

Wizja „snów śnionych na jawie” w pełnej intensywności doznań przedstawiona w *Dziwnych dniach* jest być może tym kolektywnym pragnieniem, które próbuje od swoich początków zaspokoić kino. Natomiast z pewnością eksplicytnie przedstawia mechanizm projekcji-identyfikacji, opisywany między innymi w psychoanalitycznej teorii kina, który pozwala nam przekroczyć własne „ja” (czy jak woli psychoanalityczna teoria – wrócić do stanu symbiozy), otwiera nam dostęp do doświadczenia Innego, a poprzez to, zdaniem Alison Landsberg włącza do pamięci naszych przeżyć również te wydarzenia, które nie były częścią naszego osobistego doświadczenia pozwalając „przywdziać” protetyczne wspomnienia. O ile Landsberg widzi w tym jednoznacznie progresywny potencjał, o tyle stworzona przez Camerona i Bigelow filmowa wizja wskazuje, że kino jest inherentnie „pornograficzne” również w bezpośredni sposób, a tematy i doświadczenia „transportowane” przez kino w dużej mierze dotyczą zachowań społecznie nieakceptowanych, zabronionych, jak sadystyczny seks i przemoc. W trakcie seansu zostają wydobyte nie cudze, a zawsze nasze pragnienia i lęki – słowem to wszystko, co Freud wiązał ze sferą libido. Stłumione pragnienia prowadzą do neurozy, główny bohater jako dealer wspomnień próbuje wyswobodzić je, a zarazem unieszkodliwić. W tym właśnie sensie kino jest popularnym narzędziem sublimacji. Dialektyka kinowego doświadczenia jednoczesnego przeżywania i beczynności, immersji i braku odpowiedzialności, „doświadczenie *in vitro*” – jak w laboratorium, ale reakcje chemiczne i fizjologiczne zachodzą. Dlatego stają się dla Landsberg modelowymi „przestrzeniami przeniesienia”, gdzie warunki doświadczenia nie są prawdziwe (bo zapośredniczone), ale

²⁹⁷ Namaszczone na ascendentą Kina Nowej Przygody *Gwiezdne Wojny* zapoczątkowały zjawisko *blockbusterów*, już wtedy postrzeganych jako wysokobudżetowe widowiska przeznaczonych dla szerokiej publiczności, które miały zadziwić i zainteresować widza atrakcyjnymi lokacjami, obfitością efektów specjalnych i zaskakującymi pomysłami inscenizacyjnymi oraz dynamiczną akcją, z wieloma zwrotami i ciekawymi wydarzeniami. Por. hasło Nowej Przygody Kino [w:]: M. Hendrykowski: *Słownik terminów filmowych*, Ars Nowa Poznań 1994; J. Szyłak *Kino Nowej Przygody. Jego cechy i granice*, [w:]: *Kino Nowej Przygody*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 6,10.

wyzwalane reakcje, afekty, a także motywowane nimi działania są jak najbardziej realne. Przedstawiona w filmie sytuacja widza, jednocześnie diler uzależnionego od oglądania i przeżywania cudzych wspomnień, do którego trafia nagranie gwałtu i morderstwa (które oprócz pozycji oprawcy implikuje również perspektywę ofiary, która sama ogląda i przeżywa jednocześnie swój lęk i emocje oraz podniecenie sprawcy, co podsyca jego doznania) staje się podstawą do podjęcia przez niego działań na rzecz Innego. Protetyczne wspomnienia, które włącza on do własnego doświadczenia, zgodnie z tezą Landsberg, generują empatię i stają się również impulsem do zmiany własnego postępowania. W filmie istnieje jeszcze jedna modelowa sytuacja odbiorcza o podobnym schemacie. Dotyczy ona nagrania zabójstwa czarnego hip-hopowego wokalisty przez dwóch białych funkcjonariuszy policji. Nagranie to jest wspomnieniem prostytutki, następnie ściganej i okrutnie zabitej²⁹⁸, gdyż jej wspomnienia jako świadka wydarzenia były zbyt niebezpieczne dla policjantów, którzy dopuścili się tego czynu. Jej zeznanie, jako osoby „wyjętej spod prawa” jak i funkcjonującej na marginesie społecznie akceptowanej obyczajowości, również nie jest dla systemu władzy wiarygodne, tym bardziej, iż podważa sposoby jego działania. W tym świetle nagranie zdarzenia z jej perspektywy i otwarcie możliwości na to, że każdy, bez względu na rasę, klasę i płeć może się z nią identyfikować ma niezwykle silny kontrhegemoniczny potencjał. Dodatkowo wzmocniony jest on pozycją zamordowanego piosenkarza, który był symbolicznym przywódcą kontestacyjnego ruchu „czarnych” przeciw hegemonicznej władzy „białych”. To nagranie otrzymuje Nero i ryzykuje życiem swoim i swojej ukochanej, aby „sprawiedliwości stało się zadość”. Istotnym motywem z perspektywy teorii Landsberg jest również przekonanie sceptycznej wobec używania „dru” bohaterki filmowej, aby w celu egzekucji społecznej sprawiedliwości „zanurzyła” się we wspomnieniu zabójstwa Nero nakłania ją pomimo jej oporu, gdyż wie, że kiedy zobaczy i przeżyje to nagranie, to nie będzie już mogła o nim zapomnieć i postąpi zgodnie ze swoim sumieniem. Po tym jak kobieta zdejmuje „macki” tłumaczy: „teraz rozumiesz dlaczego musiałś to zobaczyć? Nie mógłbym ci tego opowiedzieć.”²⁹⁹ Tak jak postuluje Landsberg protetyczne wspomnienia w tej fikcyjnej sytuacji generują anamnesticzną solidarność ze zmarłymi jak i stają się podstawą do kontrhegemonicznych sojuszy opartych o afektywne zaangażowanie w doświadczenia innych.

²⁹⁸ Opiswane powyżej nagranie jest nagraniem jej morderstwa

²⁹⁹ Cytat z ścieżki dialogowej filmu

Tezy Landsberg najwyraźniej mogą być efektywnie testowane w fikcyjnych strukturach światów *science-fiction*, które odzwierciedlają współczesną nam rzeczywistość społeczną i penetrują pewien istotny wycinek współczesnej nam rzeczywistości. Nasuwają się jednak w związku z tym kolejne pytania: czy kino i inne platformy medialne nie pełnią też nazbyt często często roli podobnej do tej, którą Landsberg opisuje na przykładzie roli XIX-wiecznych pomników, które były przejawem – mających tendencję do „monopolizacji przeszłości” i jej normatywizacji, narodowych „tradycji wynalezionych”? Czy nie stanowią w tym sensie również części mechanizmów wykluczenia i mogą także posłużyć do rozwijania esencjalistycznych polityk tożsamości? Podejmując te pytania należy poddać krytycznemu odczytaniu tezy i postulaty Landsberg dotyczące roli mediów w konstytuowaniu pamięć protetycznej, - rozumianej przypomnijmy, jako „osobiście odczuwana pamięć publiczna”, jak również spróbować zakwestionować jej wiarę w wyłącznie progresywną i emancypacyjną rolę takiej protetyki.

2.3. Pamięć protetyczna wobec koncepcji „wspólnot wyobrażonych”, „postpamięci” – krytyka i dyskusja wokół koncepcji Alison Landsberg

Potencjał pierwszych mediów masowych w aspekcie tworzenia wspólnot pomiędzy ludźmi, którzy nigdy się nie poznali i których bardziej wyobrażamy sobie na swoje podobieństwo, aniżeli coś o nich wiemy, opisywał Benedict Anderson w kanonicznym już opracowaniu *Wspólnoty wyobrażone, Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmów* (1983)³⁰⁰. Landsberg przywołuje argumentację Andersona na wstępie swojej książki, jako znaczące odniesienie, pozwalające jej odróżnić pamięć protetyczną od wcześniejszych form pamięci, poprzez wskazanie na esencjonalną logikę tożsamościową w formowaniu się nowożytnego pojęcia narodu, jako szczególnego przypadku wspólnoty wyobrażonej; szczególnie istotne znaczenie ma tutaj newralgiczna rola, jaką w tym procesie konstytucji wczesnonowożytnych *imagined communities* odegrały pierwsze media masowe: książka i gazeta. Autorka powołuje się również na ustępy, w których Anderson opisuje proces legitymizowania przez narody swojego terytorium, tożsamości i historii poprzez poszukiwanie oraz retrospektywne, fikcyjne ustanawianie własnych początków (bardziej odsyłających do mitów założycielskich i legend, aniżeli do faktycznych wydarzeń z ich dziejów). W tym miejscu Landsberg największy nacisk kładzie na to, jak kształtowała się polityka tożsamości wyłaniających się narodów – jakie mechanizmy doprowadzają do ustanowienia deklarowanej wewnętrznej spójności, tako-samości niejednokrotnie ufundowanych na arbitralnych decyzjach nowych wspólnot o (niekoniecznie uzgodnionej) wspólnej pamięci. To, że rozwój nacjonalizmów na Zachodzie w XIX w. opierał się na nowych formach pamięci publicznej, ufundowanych przede wszystkim na kapitalistycznej masowej produkcji i dystrybucji wytworów technologii druku, nie podlega właściwie dyskusji. Natomiast, jak będę próbowała wykazać dalej, więcej istnieje podobieństw aniżeli różnic, jak chciałaby amerykańska badaczka, pomiędzy medialnie kształtowanymi formami pamięci zbiorowej opisywanymi przez Andersona, a wcześniej Luciena Febvre’a i Henri-Jeana Martina, do których angielski badacz się odwołuje³⁰¹, oraz wpływem technologii druku na społeczne imaginaria, a pamięcią protetyczną – opisywaną przez Alison Landsberg, której powstanie wiąże się z narodzinami medium ruchomego obrazu, jakim jest kino, oraz

³⁰⁰ Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone, Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Żnak, Kraków 1997.

³⁰¹ Por. L. Febvre, H. Martin *Narodziny książki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

warunkami życia społecznego w nowoczesności (obejmującymi m.in. masowe migracje i związane z nimi zerwanie „naturalnych więzi” wspólnotowych oraz powstanie kultury masowej w warunkach rozwiniętego kapitalizmu).

Pamięć protetyczna według koncepcji Alison Landsberg to prywatnie odczuwane wspomnienia, nabywane na drodze fizycznego pobudzenia i emocjonalnej identyfikacji, które powstają w zetknięciu z reprezentacjami przeszłości cyrkulującymi w obrębie kultury masowej. Ta nowa forma pamięci, zdaniem autorki: „pojawia się na granicy pomiędzy jednostką a narracją dotyczącą przeszłości (...)”³⁰². Kluczową rolę w tym procesie odgrywa ludzka zdolność empatii oraz specyficzna konstrukcja, jak i sposób oddziaływania mediów pamięci w nowoczesności, gdyż zdaniem autorki „(...) nowe technologie mają zdolność radykalnego zmieniania kulturowych sposobów widzenia, form percepcji i struktur odczuwania”³⁰³. W przedstawionym kształcie definicja koncepcji pamięci protetycznej Landsberg niemal bez zmian mogłaby zostać zastosowana do opisu zjawisk przedstawionych przez Andersona. W swojej analizie, brytyjski historyk i politolog, podobnie jak Landsberg, wskazuje na radykalną zmianę, która dokonała się przy udziale technologii funkcjonujących w roli mediów pamięci: „Niezależnie od upadku sakralnych wspólnot, języków i rodowodów, dokonywała się zasadnicza zmiana w sposobie rozumienia świata”³⁰⁴. Erozja trzech aksjomatów: "wspólnoty religijnej" i „języka sakralnego”, "monarchii dynastycznej" i "czasu świętego", która nieodwracalnie zmieniła nowożytnie imaginariusium społeczne, związana z jednej strony była z odkryciami geograficznymi i towarzyszącą im relatywizacją pojęcia własnej wspólnoty, a z drugiej z wynalazkiem druku, który sprawił, że języki rodzime uzyskały szybko przewagę nad łaciną. To na tym drugim czynniku, w zestawieniu z argumentami Landsberg, co do bezprecedensowej formy pamięci protetycznej, chciałabym się skupić najbardziej.

Druk, zdaniem Andersona, na trzy sposoby fundował podstawy narodowej świadomości – wspólnoty wyobrażonej³⁰⁵:

1. Ukształtował, leżący pomiędzy łaciną a mówionymi językami, „wernakularny” obszar komunikowania: ci, którzy poprzez różnice fonetyczne różnicujące

³⁰² A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2004, *op. cit.*, s. 2.

³⁰³ A. Landsberg, *Pamięć Protetyczna*, 2012, *op. cit.*, s. 697, por. także: A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2003, *op. cit.*, s. 146-148, A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2004, *op. cit.*, s. 15-18, 37-39, 135, 150-151 oraz hasło „Pamięć protetyczna” autorstwa Tamara Skalska w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 243-345.

³⁰⁴ B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 34.

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 54-55.

dialekty nie byli w stanie się komunikować, zdołali porozumieć się za pośrednictwem druku i uogólnionych znaków graficznych pisma (arbitralnego systemu znakowego transkrypcji dźwięków). Dzięki temu stopniowo pojawiała się świadomość istnienia setek tysięcy, a nawet milionów użytkowników tego samego „literackiego” (od graficznego znaku *litera*) języka: „Ci współczytelnicy, z którymi wiązał ich druk, tworzyli w swej świeckiej, szczególnej i widocznej niewidzialności załączek wyobrażonej wspólnoty narodowej”³⁰⁶.

2. Kapitalistyczne drukarstwo, które utrzymywało ponad dialektami narodowe języki i pozwalało przekładać na nie i upowszechniać wcześniejszy dorobek literacki; przyczyniło się to do krystalizacji idei narodu i jego historii, było także podstawą wyobrażenia sobie, co to znaczy być częścią wspólnoty, zwanej narodem.
3. Medium druku i technika drukarska zrodziły nowe języki władzy, różniące się od dawnych języków urzędowych. W średniowiecznej Europie Zachodniej uniwersalnemu językowi – łacinie, nie odpowiadał żaden uniwersalny organizm polityczny. To wspólnota religii – chrześcijaństwo, pełniła tę funkcję, ale jej instytucjonalna emanacja, tj. Kościół administracyjnie nie był w stanie całkowicie przejąć politycznych funkcji. Proces przejęcia władzy przez monarchów dążących do władzy absolutnej, opierających się na językach rodzimych jako narzędziu centralizacji państwowej administracji był powolny, nierównomierny, ale konsekwentny.

W przypadku druku, znaczenie miała nie tylko możliwość masowego wytwarzania i rozpowszechniania wytworów narodowego języka pisanego, dla którego musiał zaistnieć większy rynek zbytu, aniżeli w przypadku nielicznej elity czytającej po łacinie. Liczyła się również w tym wypadku czasowa struktura narracji dwóch różnych formatów, które dzięki medium druku rozprzestrzeniły się we wczesnonowożytnej Europie – powieści i gazety – zdaniem Andersona dostarczyły one właściwych środków reprezentacji wspólnoty wyobrażonej, jaką jest naród³⁰⁷.

Jak zauważa teoretyk literatury Jonathan Culler w tekście *Powieść i naród*, pomimo faktu, że do głównych tez Benedicta Andersona nawiązuje się na polu nauk humanistycznych niezwykle często, przyjmując je niemal bezdyskusyjnie, „zaskakująco

³⁰⁶ *Ibidem*, s. 54.

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 36.

niewiele uwagi poświęcono dotąd omówieniu jego ustaleń dotyczących powieści i możliwych implikacji właściwych jej struktur narracyjnych³⁰⁸. Zdaniem Cullera, trzy aspekty konstrukcji powieści są istotne w badaniach jej związków z narodowymi wspólnotami wyobrażonymi: struktura formalna narracyjnego punktu widzenia, narodowa treść prozy (tak fabuły, jak i swoistej natury świata powieści) oraz sposoby konstruowania wyobrażonego odbiorcy³⁰⁹. Podążając za Cullerem, rozpatrzmy w pierwszej kolejności wyznaczniki formalne konstrukcji powieści, czyli: strukturę formalną narracyjnego punktu widzenia oraz sposób konstruowania odbiorcy. Culler zwraca uwagę, iż najistotniejsza jest dla Andersona *technika narracyjna*, która, na drodze reprezentacji równocześnie rozgrywających się zdarzeń – kreuje wyobrażony świat o epickim rozmachu „w umyśle wszechwiedzących czytelników”³¹⁰. W literaturoznawstwie znane jest pojęcie instancji narratora wszechwiedzącego, w którym to przypadku mamy do czynienia z zewnętrznym punktem widzenia, nadrzędnym wobec poszczególnych postaci, a narrator jest „wtajemniczony” w myśli i uczucia różnych postaci. Ten typ narracji zakłada również dostęp do wydarzeń rozgrywających się w różnych miejscach, w tym samym czasie. Jednak, jak zauważa Culler, Anderson nie posługuje się figurą wszechwiedzącego narratora, a raczej wszechwiedzącego czytelnika – pojęciem, jak podkreśla Culler, do tej pory narratologii nieznanym. Instancja „wszechwiedzącego czytelnika” byłaby taką pozycją, w której narracja umieszcza czytelnika jako osobę, która wie, co się dzieje jednocześnie w kilku miejscach, ale „narracja ta nie jest przefiltrowana przez świadomość czy pozycję jednostkowego obserwatora”³¹¹. To nieznaczące, wydawałoby się i przeoczone przez wielu przesunięcie zwraca uwagę na pewną, możliwą do pomyślenia, pozycję w świecie, która nie tyle jest właściwością świata przedstawionego, ile pewną, prawdopodobnie już przeźroczystą i automatyczną, kondycją odbiorcy tego świata – czytelnika, który nie potrzebuje osobowego (realnego czy literackiego) pośrednika, który ustnie przekaze mu informację, do których on bezpośrednio nie ma dostępu. Ta rozpoznana i opisana przez Andersona formalna struktura punktu widzenia, która jest jednocześnie nową pozycją poznawczą zajmowaną w kontakcie ze światem, ma związek z nowożytną konstrukcją czasu kalendarzowego,

³⁰⁸ J. Culler, *Powieść i naród*, w: Idem *Literatura w teorii*, Universitas, Kraków 2013, s. 62.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*, s. 63.

³¹¹ *Ibidem*; przy czym Anderson zaznacza, że odnosi się do „powieści tradycyjnej”, rozumianej również jako literatura popularna i pomija XIX-wieczne eksperymenty literackie.

inaczej „jednorodnego pustego czasu” w nomenklaturze Waltera Benjamina³¹², od którego Anderson zaczerpnął to pojęcie, jak i powiązana jest z koncepcją równoczesności, która została ukształtowana, być może w większym nawet stopniu niż przez powieść, przez inny masowy produkt kapitalistycznego drukarstwa – gazetę³¹³.

Benedict Anderson, analizując jedną z pierwszych nowoczesnych powieści latynoamerykańskich, zwraca uwagę na mechanizm identyfikacji z bohaterem – *everymanem*, jako paradygmatycznym przedstawicielem wspólnoty wyobrażonej. Czytelnicy powieści Francisco Balagtas z 1861 roku zanurzani zostają w czasie kalendarzowym i znanym sobie krajobrazie, gdzie mają do czynienia najczęściej z:

(...) samotnym bohaterem usytuowanym w otoczeniu społecznym, opisanym szczegółowo w kategoriach ogólnych. Mamy tu do czynienia z „narodową wyobraźnią” w działaniu, przedstawiającą samotnego bohatera poruszającego się w społecznym krajobrazie; miesza się w niej świat powieściowy ze światem zewnętrznym. Ten pikarejski *tour d’horison* poprzez szpitale, więzienia, zapadłe prowincjonalne dziury, klasztory (...) nie staje się jednak *tour de monde*³¹⁴.

Czasem wprost jest to bezimienny bohater, o którym autor mówi „nasz młody człowiek”³¹⁵. We wspomnianej powieści „nasz młody człowiek” czyta notatkę w gazecie o włóczędze, który zmarł na ulicy. Wcześniej to bohater byłby tym, który znajduje zwłoki na ulicy, to jego oczy były naszymi oczami na świat, jego ogląd rzeczywistości oraz rzeczy, których bezpośrednio doświadczał, stawały się główną osią narracji. Fakt, że nasz nowy bohater wyobraża sobie zwłoki żebraka na podstawie notatki w gazecie, więcej mówi o świecie społecznym, w którym żyje i o roli nowego medium w nim, aniżeli o żebraku i wpływie jego historii na osobistą historię bohatera. Co więcej, młody człowiek nie myśli nawet, kim był ten włóczęga i jaka była jego partykularna historia, ale traktuje go jako przedstawiciela zbiorowości, jego kondycja jest dla niego kondycją tej zbiorowości. W tym sensie, opisywana literacka *mise-en-abyme* (czytamy w książce o

³¹² B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 36; por. Walter Benjamin, zob. W. Benjamin *O pojęciu historii, początek tezy XIV*, w: *idem Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1997, s. 422.

³¹³ Koncepcje równoczesności wyprowadza Anderson z lektury *Mimiesis* Auerbacha. To, co zastąpiło średniowieczną koncepcję równoczesności, łączącej przeszłość z przyszłością, to wizja „jednorodnego pustego czasu”, w którym równoczesność jest jakby poprzecznym jego przecięciem, polega nie na prefiguracji tego, co ma się spełnić, lecz na czasowej koincydencji, a ten nowy stan umożliwia istnienie kalendarzy i zegarów; zob. B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 35-36.

³¹⁴ Oprócz nowego wymiaru „równoczesności” w czasie kalendarzowym, bardzo ważne jest też miejsce akcji oraz „otoczenie społeczne”, jednocześnie na tyle znane i specyficzne, ale i ogólne tak, aby czytelnicy jednego kręgu językowego byli w stanie je rozpoznać, a przez podobieństwa jego funkcjonowania również odnieść je do własnych warunków życia, co więcej, na jego podstawie móc rozciągać wyobrażenia na cały kraj; zob. B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 41-43.

³¹⁵ *Ibidem*. Jak podkreśla autor, nie jest to konwencja autorskiej gry z czytelnikiem znanej w XVIII- lub XIX-wiecznej prozie europejskiej.

tym, że „nasz młody bohater” czyta w gazecie), odzwierciedla, ale i zwrotnie projektuje, mechanizm identyfikacji z anonimowymi członkami wspólnoty wyobrażonej.

Fundamentalną rolę w ukształtowaniu nowej perspektywy poznawczej, której odzwierciedleniem, ale i generatywną matrycą, stały się pierwsze masowe media druku, odegrała zmiana postrzegania wymiaru czasu, a wraz z nią pojawienie się nowej koncepcji równoczesności. To, co zastąpiło wertykalną średniowieczną koncepcję równoczesności przeszłości i przyszłości czasu mesjańskiego, to wizja „jednorodnego pustego czasu”, w którym równoczesność jest porządkiem horyzontalnym. W czasie odmierzonym kalendarzem i zegarem możliwe są czasowe koincydencje oraz coś, co dzieje się w tzw. „międzyczasie”³¹⁶. Z jednej strony, struktura czasowa powieści wzmacnia rozumienie czasu w kategoriach łańcucha przyczynowo-skutkowego, gdzie postaci pomimo tego, że bądź nie wiedzą o swoim istnieniu, bądź o swoich działaniach, wpływają na siebie wzajemnie, a napięcie narracyjne budowane jest właśnie dzięki założeniu o czasowej koincydencji ich działań, o których wiedza wyznacza horyzont poinformowania czytelnika. Z drugiej strony, tego typu narracje same stają się wzorcem myślenia o świecie jako uniwersum wypełnionym anonimowymi ludźmi, którzy w tym samym momencie „gdzieś” są i jednocześnie „coś” robią. W tej formie myślenia utwierdza czytelników struktura gazety, gdzie jedyną osią, która łączy przedstawiane w niej historie i wydarzenia z różnych kontynentów i krajów, jest właśnie ich koincydencja czasowa – data publikacji na górze strony. Co więcej, jak ujmuje to Anderson, „świat uparcie toczy się w tym czasie”³¹⁷ i nikt równocześnie, ani drukiem, ani wyobraźnią, nie jest w stanie objąć wszystkich wydarzeń w „jednorodnym pustym czasie”. Ta oczywista i banalna, zdawałoby się, konstatacja uświadamia nam, że odbiór gazety jako struktury tekstowej wymagał aktywizacji określonego schematu poznawczego³¹⁸. Gdy z pierwszych stron gazet znika temat Syrii, Iraku, czy Eboli, nie wyobrażamy sobie, że wszyscy mieszkańcy tych krajów zginęli lub że epidemia nagle się skończyła – znajomość konwencji noty informacyjnej z gazety daje nam pewność, że Syria i Irak

³¹⁶ *Ibidem*, s. 36-37.

³¹⁷ *Ibidem*, s. 44.

³¹⁸ Dla Bruno Latoura, autora książki *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, ten nowy schemat można określić mianem „hybrydalności”, która wiąże się dla niego między innymi z mozaikową strukturą codziennej gazety, którą Latour określa wręcz kakofonią informacji, równie chaotyczną, co spójną w swej istocie. Konstatuje on, iż żyjemy w epoce mnożących się hybryd kulturowych, estetycznych, politycznych i gospodarczych, a „hybrydalność” jako modus poznawczy byłaby kluczem do zrozumienia zanikających granic pomiędzy systemami, estetykami i filozofiami, a jednocześnie bardzo użytecznym narzędziem do opisanego nowoczesności, która *nota bene*, zdaniem tego teoretyka, nigdy nie nadeszła.

wciąż istnieją, a o końcu epidemii zostaniemy poinformowani. Ze specyficznej czasowej struktury gazety wywodzi się również nowy społeczny rytuał: „Dezaktualizowanie się gazety nazajutrz po jej wydaniu jest przyczyną niezwyklej masowej ceremonii: niemal jednoczesnej konsumpcji gazety-jako-fikcji”³¹⁹. Ta sytuacja przypomina, czy wręcz prefiguruje figurę „merceryzmu” z przywoływanej wcześniej powieści Dicka, kiedy to wiele osób, dzięki użyciu pewnej technologii, angażuje się w tym samym momencie zmysłowo i poznawczo w zapośredniczoną medialnie historię. Jak zauważył Anderson, ta zgoła laicka praktyka nosi też pewne znamiona religijnego rytuału:

Paradoksalny jest charakter tej masowej ceremonii - Hegel powiadał, że czytanie gazety zastępuje nowoczesnemu człowiekowi poranną modlitwę. Dokonuje się ono w samotności, w cichości ducha, w zakamarkach mózgu. Jednakże każdy uczestnik ceremonii wysmienicie zdaje sobie sprawę, że odprawiana jest ona jednocześnie przez tysiące (lub miliony) innych osób, o których istnieniu nie wątpi, ale o tożsamości których nie ma najmniejszego pojęcia. Co więcej ceremonia ta odprawiana jest w odstępach dziennych lub dwa razy dziennie. Czy można podać przykład jakiejś innej, bardziej żywej, laickiej, umiejscowionej w czasie historycznym wspólnoty wyobrażonej?³²⁰.

W wymiarze fizycznego zasięgu natomiast istnieje zasadnicza różnica między potencjalną grupą czytelników gazety i powieści. W przypadku gazety, która pełni rolę „jednodniowego bestsellera”, mamy do czynienia z sytuacją jednoczesnego czytania tego samego tekstu, który dezaktualizuje się po jednym dniu (ew. tygodniu), a jego materialna postać nakładu o określonej liczbie egzemplarzy zostaje niemalże w całości zniszczona. Z tego powodu zasięg możliwych odbiorców gazety w stosunku do potencjalnej publiczności powieści jest dość mocno ograniczony czasowo i terytorialnie. Już w tym momencie analizy widać, w jak dużym stopniu medium gazety i książki cyrkulujące w obrębie dużych wspólnot, oparte na technologii druku i funkcjonujące jako towar we wczesnym kapitalizmie, wpłynęły na kulturowe sposoby widzenia i powszechne struktury poznawcze. Pozwalały na emocjonalną identyfikację z doświadczeniem, które nie było częścią osobistych przeżyć jednostek, budując poprzez to możliwość pomyślenia o pewnej wspólnocie doświadczeń, przeszłych doświadczeń i tradycji. Pomimo retrospektywnej krytyki kontynuowanej również przez Landsberg, jakoby media te, oparte o języki narodowe, ze swej istoty przyczyniły się do konstruowania esencjalistycznych tożsamości narodowych, co, jak będę próbowała pokazać za Cullerem, jest pewnym wypaczeniem koncepcji Andersona, to przyjmując to założenie można by powiedzieć, że książka i gazeta spełniają niemal wszystkie warunki definicyjne, związane z powstawaniem pamięci protetycznej.

³¹⁹ B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 45.

³²⁰ *Ibidem*, s. 45-46.

Usystematyzowanie drugiego formalnego aspektu konstrukcji powieści, po strukturze narracyjnego punktu widzenia, wskazanego przez Cullera, czyli sposobu konstruowania odbiorcy, wymaga rozróżnienia adresata implikowanego od rzeczywistej publiczności. Granice, które określają odbiorcę projektowanej powieści, są związane z pozostawianiem pewnych rzeczy „w domyśle”. Książka, jako produkt, nie zdobędzie klientów, jeśli opowiadać będzie o rzeczach nazbyt oczywistych, bo stanowiących część codziennego doświadczenia w określonym otoczeniu społecznym. Stąd pole dookreślania założonej niewiedzy możemy traktować jednocześnie jako zakreślanie granicy wspólnoty potencjalnych odbiorców powieści. Culler pod tym kątem przygląda się, dość drobiazgowo, dwóm analizowanym przez Andersona powieściom: *Noli me tangere* (1887) José Rizala, którą Anderson uznał za emblematyczny przykład prozy narodowej we *Wspólnotach wyobrażonych...* oraz powieści *Gawędziarz*³²¹ (*El hablador*, 1987) Maria Vargas Llosy, o której pisał w jednym z esejów zamieszczonych w *The Spectre of Comparison: Nationalism, Southeast Asia, and the World* (1998).

Culler polemizuje z interpretacją autora *Wspólnot wyobrażonych*, dotyczącą projektowanej wspólnoty odbiorców filipińskiej powieści *Noli me tangere*. Anderson, odwołując się do krótkiego opisu „przestrzeni wspólnoty” w powieści Rizala (konkretnie domu, w którym ma odbyć się przyjęcie), stawia tezę, iż powieść ta tworzy wspólnotę „nas-czytelników-filipińskich”³²², jak pisze dalej: „Doraźne wyłanianie się tego domu z «wewnętrznego» czasu powieści do «zewnątrznego» czasu życia codziennego (manilskiego) czytelnika potwierdza trwałość w czasie kalendarzowym określonej wspólnoty, do której należą postacie powieści, jej autor i czytelnicy”³²³. Culler w swoim tekście jeszcze raz przygląda się zdaniu kończącemu fragment analizowany przez Andersona: „Ponieważ nie pamiętamy numeru domu, opiszemy go tak, [by można go było] rozpoznać, o ile tylko przetrwał trzęsienia ziemi”³²⁴. Na początek zwraca uwagę, iż wspólnota odbiorców powieści zostaje poszerzona względem „kalendarzowo określonej wspólnoty” wirtualnych filipińskich czytelników o tych, którzy „wciąż mogą rozpoznać tamten dom”. Następnie Culler zwraca uwagę na wzięcie w nawias w komentarzu do fragmentu, określającego tożsamość narodową, przymiotnika „manilski” przy dookreślaniu adresata powieści przez samego Andersona. Jak słusznie zauważa, gest ten

³²¹ M. V. Llosa *Gawędziarz*, przeł. C. S. Casas, Rebis, Poznań 1997.

³²² B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 39, por. J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 73.

³²³ B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*

³²⁴ Za: B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 38.

komplikuje, zdawałoby się homogeniczny obraz odbiorców tej fabuły. Jego zdaniem nie można tej wspólnoty ograniczyć do mieszkańców Manili w czasach Rizala, ani też do wszystkich późniejszych jej mieszkańców, co więcej, nie zamyka się ona również w proponowanym przez Andersona dookreśleniu „nas filipińskich czytelników”³²⁵. Jak podkreśla Culler, również zachodni czytelnik, który zapozna się z tłumaczeniem powieści, poprzez konstrukcję powieściowej apostrofy „czuje się adresatem tego zwrotu narracyjnego, który utwierdza go w przekonaniu, że gdyby się tam pojawił, rozpoznałby ten dom, – że istnieje ciągłość między światem powieści, a jego własnym”³²⁶. Ponadto, jak dalej zauważa, wtrącone niby mimochodem zastrzeżenie „o ile przetrwał trzęsienie ziemi” odnosi się do czasu wykraczającego wprzód w stosunku do czasu opowiadania i wprowadza pewną cykliczność wydarzeń, związaną z nieuchronnością konsekwencji geograficznego położenia Manili, a tym samym „zakłada istnienie publiczności składającej się z tych, którzy w przyszłości mogliby przybyć w to miejsce”³²⁷. Przeprowadzając analizę kolejnych fragmentów powieści, w tym wspomnianego opisu domu i jego otoczenia oraz położenia, Culler udowadnia, że wyobrażonym czytelnikiem powieści *Noli me tangere* nie jest Manilczyk, tylko ktoś, „komu trzeba tłumaczyć o co tu chodzi, jak jakiemuś nieznanemu”³²⁸. Wyłuskuje z powieści więcej opisów o charakterze, jak sam to określa „quasi-antropologicznym” – czyli charakteryzującym dany obszar, kraj, przedstawiający go komuś, kto jest spoza niego (np. „jak wszystkie rzeki w Manili”, „w stylu często spotykanym w kraju”, „nazywanym w tych stronach, nie wiedzieć czemu...”; „[kapliczki] której nie może zabraknąć w każdym filipińskim domu” itp.)³²⁹, podkreślając bardzo wyraźnie, że jest to komentarz zbędny dla Manilskich czytelników, którym nie trzeba tłumaczyć, co jest typowe w ich kraju. Culler zwraca również uwagę na znaczącą apostrofę, która pojawia się w tekście Rizala: „och mój czytelniku, przyjacielu lub wrogu”³³⁰. Kim są przywołani wrogowie, będący również potencjalnymi adresatami powieści? Kiedy Anderson ponownie wraca do tej kwestii w 1998 roku, zauważa, że Rizal podejrzewał, iż egzemplarze powieści znajdują się rękach

³²⁵ *Ibidem*, s. 39.

³²⁶ J. Culler *Powieść i naród*, op. cit., s.73.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*, s. 74.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Choć we *Wspólnotach wyobrażonych...* Anderson utrzymuje, że tekst został skierowany do „nas-czytelników-filipińskich”, to już w kolejnej publikacji *The Spectre of Comparisons* stwierdza, iż tekst „wspaniale komplikuje rolę czytelnika...”, zob. B. Anderson *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the World*, Verso, Londyn 1998, s.240.

„kolonialnego reżimu”, lub też „znenawidzonych braci zakonnych”³³¹. Natomiast jeszcze bardziej zaskakującą jest informacja, że najwyżej trzy procent „współziomków Rizala” rozumiało hiszpański³³², a więc tekst był skierowany również, a może przede wszystkim, do odbiorców, nie będących członkami konkretnego narodu, jako stanowiących części projektowanej wspólnoty wyobrażonej.

Culler próbuje porównać owe powieściowe techniki dookreślania odbiorcy, czy też wspólnoty odbiorców, odwołując się do Balzaca, który funkcjonował w zupełnie odmiennej „sytuacji narodowej”. Zdaniem literaturoznawcy, Balzac jednocześnie „adresuje etnograficzne informacje o paryskich zwyczajach jakby do czytelników patrzących z dystansu, ale jednocześnie zakłada istnienie zasobu wspólnej wiedzy”³³³. W opisach wyglądu ulic Paryża i typowych zachowań jego mieszkańców, poprzez dookreślenie pola potencjalnej niewiedzy, kreuje perspektywę „swojego” – posiadanie określonej wiedzy czyni nas członkiem pewnej wspólnoty. Dlatego posiadanie „wiedzy swojego” staje się przedmiotem pożądania – pragnienia czytelników. Zdaniem teoretyka literatury, takie pragnienie rodzi się również pośród czytelników Rizala – pragnienie, by stać się kimś swoim, by posiadać wiedzę o typach ludzkich, z których składa się naród, wiedzieć o jego zwyczajach i przestrzeniach, jak podsumowuje:

(...) takie powieści, jak utwory Rizala czy Balzaca, które przywołują świat różnorodnych postaci, przygód oraz narodowych lub regionalnych zwyczajów, mogą w dużym stopniu zachęcać do wyobrażania sobie wspólnot, które są (lub staną się) narodami; nie osiągają jednak tego efektu przy pomocy zwrotów do czytelników jako do członków narodu. Można by raczej rzec, że projektowana publiczność składa się z tych, którzy albo uznają opisywaną wspólnotę za naród, albo przyznają, że istnieją przesłanki, by rozważyć, czy jest ona już narodem. W każdym bądź razie związek między wspólnotą narodową a wspólnotą zakładaną przez powieściowy adres stanowi kwestię, którą należy dokładniej przebadać na dużej ilości przykładów³³⁴.

Podejmując się analizy powieści wydanej niemalże wiek później, Anderson, choć bez wahania określa ją mianem „powieści nacjonalistycznej”³³⁵, jednocześnie zastrzega, że to, co wydarzyło się w XX wieku zakwestionowało wiele utopijnych XIX-wiecznych projektów, co nieuchronnie przeobraziło samo pojęcie nacjonalizmu³³⁶. Jednakże, obok historii nacjonalizmów w XX w. oraz przeobrażeń i przewartościowań, jakim w związku z tym uległy zarówno pojęcie narodu, jak i jego związek z formą powieści, brytyjski politolog powołuje się również na takie zjawiska, jak podział powieści na podgatunki w

³³¹ *Ibidem*.

³³² B. Anderson *The Spectre of Comparisons...*, *op. cit.*, s. 232.

³³³ J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 76.

³³⁴ *Ibidem*, s. 77.

³³⁵ B. Anderson *The Spectre of Comparisons...*, *op. cit.*, s. 356, za: J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 78.

³³⁶ *Ibidem*.

drugiej połowie XX w., z których każdy kreował swoją publiczność, niekoniecznie składającą się z rodaków autora. Culler, jako wykładowca literatury, zwraca uwagę, że tylko z retrospektywnej współczesnej perspektywy laika powieść XIX-wieczna może wydawać się homogeniczna, pozbawiona podgatunków i abstrahująca od potencjalnej międzynarodowej publiczności:

Schemat jest tu regularny i monotony: cała Europa czyta te same książki z tym samym entuzjazmem i niemal w tych samych latach (jeśli nie miesiącach). Całą Europę jednoczy pragnienie nie tyle „realizmu” (pośledni sukces Stendhala i Balzaka nie pozostawia tu wątpliwości) – nie tyle realizmu, ile (...) „melodramatycznej wyobraźni”.³³⁷

Powracając do kwestii kreowania wspólnoty odbiorców i związków powieści z powstaniem i/lub upowszechnieniem się idei narodu, Anderson, odnosząc się do powieści *Gawędziarz* Mario Vargasa Llosy, przyznaje, że jest to kwestia dość skomplikowana. Powieść Llosy podejmuje problem wykluczonych z narodu – przedstawia sytuację Indian w Peru, dla których asymilacja oznacza zagładę ich własnego świata, natomiast pozostawanie na marginesie wiąże się z zagładą ich jako jednostek. W przypadku tej powieści, jak zauważa Anderson, nie mamy do czynienia ani z „wszechogarniającym narratorem” ani z konstrukcją sugerującą, iż czytelnik ma dostęp do wszystkich wydarzeń i informacji, wręcz przeciwnie, narracja powieści przypomina raczej strategię celowej dezinformacji i wyraża nieusuwalny dysonans między światem, o którym próbuje się opowiedzieć (podejmowane próby stanowią tu temat narracji), a światem, któremu się o tym wszystkim opowiada. *Gawędziarz* jest powieścią o próbie poszukiwania języka służącego do opowiedzenia o świecie, który językowi się wymyka, i w konsekwencji wyklucza możliwość oddania głosu tym, którzy nie mają do niego prawa w obrębie wykreowanej wcześniej wizji jednego narodu. Anderson tę niemożność artykulacji w powieści Llosy postrzega jako uzmysławianie peruwiańskiemu narodowi „brzemienia tragedii oraz semantyki wstydu”³³⁸. W komentarzu przywołuje benjaminowski paradoks, że „nie ma takiego dokumentu kultury, który nie byłby zarazem dokumentem

³³⁷ F. Morreti *Atlas of the European Novel*, za: J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 88. Morreti zwraca uwagę na dominację podgatunków powieści historycznej, sensacyjnej i sentymentalnej, które miały zdecydowanie międzynarodową publiczność. Jak komentuje Culler, przytoczony cytat jest wyolbrzymiony, gdyż rozprzestrzenienie się powieści francuskich czy niemieckich nie było równomierne, ale chodzi o udowodnienie samej tezy, iż ani rynki niszowe, ani międzynarodowe, nie są wynalazkiem XX w., co ważne również dla dalszego wywodu, pojawiły się przed powstaniem kina jako kolejnego medium masowego.

³³⁸ B. Anderson *The Spectre of Comparisons...*, *op. cit.*, s. 359. Culler w tym miejscu przywołuje pojęcie „wspólnoty rozdzielonej” Nancy’ego, który kładzie nacisk na to różnicujące doświadczenie Innego, jako podobnego, ale zawsze wyjątkowego.

barbarzyństwa³³⁹ i stwierdza, iż również *Gawędziarz* łączy w sobie obydwa aspekty. „Można by rzec, że powieść „odgrywa” zarówno niemożność przekroczenia tego paradoksu, jak i jego nieuchronność” i dodaje „Być może to jedyne wyjście w czasach, w których powieść narodową, narodową narrację można spisać, przepisać i znów przepisać”³⁴⁰.

Również w wypadku powieści Llosy, Culler zwraca uwagę, że liczba hispanojęzycznych, nie-peruwiańskich czytelników znacznie przewyższa liczbę czytelników rodzimych, co więcej, powieść ta tłumaczona była na wiele języków i stała się popularna na całym świecie, a po otrzymaniu przez Llosy nagrody Nobla, również była wielokrotnie wznawiana. Wydaje się, że funkcjonowanie na rynku międzynarodowym pisarzy podejmujących tematy konkretnych krajów, czy też regionów, których modelowym odbiorcą nie są wcale ich rodacy³⁴¹, to szersze zjawisko dobrze opisane w ramach studiów postkolonialnych, między innymi w przypadku pisarzy „trzeciego świata” (np. Salman Rushdie, V. S. Naipaul)³⁴². Paradoksalnie pisarze ci często funkcjonują w diasporach, na emigracji, a ich rozpoznanie własnego statusu jest jednocześnie deklaracją wykluczenia, odcięcia i kontestacji samej idei narodu.

Anderson podsumowuje w *Spectre of Comparisons* swoją tezę ze *Wspólnot wyobrażonych*, „historyczne pojawienie się powieści jako powszechnego towaru było bezpośrednio połączone z powstaniem poczucia przynależności narodowej. Zarówno naród, jak i powieść zrodziły się z równoczesności, którą umożliwił wywodzący się od zegara, a skonstruowany przez człowieka, «jednorodny, pusty czas» (...). Nowość powieści jako formy literackiej polega na synchronicznej reprezentacji tego połączonego, historycznego społeczeństwa- z- przyszłością”³⁴³.

Culler, konkludując swoje rozważania na temat propozycji Benedicta Andersona w *Powieść i naród*, stwierdza, iż wydaje się prawdopodobnym, że związek pomiędzy

³³⁹ W. Benjamin *O pojęciu historii, teza VII*, w: Idem *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. H. Orłowski, Poznań 1997, s. 417.

³⁴⁰ B. Anderson *The Spectre of Comparisons...*, *op. cit.*, s. 359, za: J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 81.

³⁴¹ Wnikliwa komentatorka *Gawędziarza* – Doris Sommer - w samej konstrukcji dzieła wskazuje na modelowego odbiorcę – do którego zostaje skierowana ta powieść, i nie jest nim wykształcony Peruwiańczyk, zamierzający ocenić jej przesłanie polityczne lub czytać ją jak gazetę, tylko czytelnik oddalony geograficznie, który sięga po powieść znanego pisarza, por. J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 86 – D. Sommer *About –Face: The Talker Turns*, “Boundary” 2, 1996, nr 1 (23), wiosna.

³⁴² Brennan T., *The National Longing for Form*, w: *Nation and Narration*, red. Homi Bhabha, Routledge, Londyn - Nowy Jork 1990, s. 44-70

³⁴³ B. Anderson *The Spectre of Comparisons...*, *op. cit.*, s. 334, za: J. Culler *Powieść i naród*, *op. cit.*, s. 87.

powieścią a narodem jest słabszy, niż zakładali to badacze powołujący się na autorytet Andersona. Powodem takiego stanu rzeczy było skupienie się przez nich głównie na trzecim ze wskazanych aspektów konstrukcji powieści istotnych w badaniach jej związków z narodowymi wspólnotami wyobrażonymi, czyli narodowej tematyce prozy (fabuły, jak i charakterystyce świata powieściowego). W ten sposób teza ta została wypaczona, zredukowana do postaci, w której powieść za sprawą ideologicznych treści „pomaga wspierać, kształtować, uprawomocniać i legitymizować naród”³⁴⁴. Anderson większy nacisk kładzie natomiast na struktury formalne, dotyczące reprezentacji czasu i przestrzeni w formie powieściowej, a przede wszystkim zajmuje go to, w jaki sposób tekst kształtuje swoją publiczność. Czynniki te zdecydowanie oddziela od faktu, że w samej treści utworu powieści możemy znaleźć, mniej lub bardziej, dosłowne reprezentacje pewnej kulturowej rzeczywistości. Zdaniem Cullera, przyczyną takiego stanu rzeczy może być specyficzny dobór przykładów – powieści Rizala i Balzaca wraz z ich „narodową treścią” – spowodował, że większość komentatorów lub badaczy, nawiązujących do tezy Andersona, za podstawę założenia jego koncepcji przyjęło właśnie treść reprezentacji, a w ogóle pomija analizę formy narracyjnej.

Culler, rozważając jeszcze raz tezę dotyczącą związków powieści i wyobrażonej wspólnoty narodu, stwierdza, że jeśli „próbujemy dowodzić, iż powieść tworzy naród przy pomocy reprezentacji narodowości, to stąpamy po niepewnym gruncie”³⁴⁵, natomiast jeżeli dowodzimy, iż „powieść stanowiła warunek możliwości wyobrażenia sobie czegoś w rodzaju narodu, wyobrażenia sobie wspólnoty, którą można przeciwstawić innej, jak przyjaciela wrogowi”³⁴⁶ – czyli kiedy konstytuuje ona warunek politycznego rozróżnienia między przyjacielem a wrogiem, to argument ten jest zdecydowanie mocniejszy i bardziej wiarygodny. Powieść, jako forma, może stanowić warunek możliwości wyobrażenia sobie wspólnot (które mogą stać się narodami), ponieważ daje ich czytelnikom możliwość, choćby tymczasowego i wyobrażonego uczestniczenia w tej wspólnocie na prawach „swojego”, a jednocześnie nie narzuca konkretnych kryteriów owego uczestnictwa; pozwala się utożsamić z perspektywą „swojego” na najbardziej intymnym, indywidualnym poziomie, nikomu nie odmawiając prawa do tego rodzaju identyfikacji. Stąd jej ogromny potencjał z punktu widzenia polityki afektywnej i platformy do pomyślenia sojuszy i przekraczania granic, które

³⁴⁴ J. Culler *Powieść i naród*, op. cit., s. 89.

³⁴⁵ *Ibidem*, s. 90.

³⁴⁶ *Ibidem*.

ciężko sobie wyobrazić w rzeczywistości: „Jeżeli wspólnota narodowa ma zaistnieć, to duża grupa ludzi musi poczuć się jej częścią, a to właśnie umożliwia powieść, proponując perspektywę «swojego» tym, którzy mogli być uznani za obcych”³⁴⁷. Powieść może stworzyć wspólnotę czytelników, pośród których znajdują się zarówno przyjaciele, jak i wrogowie, swoi i obcy, jeśli polityka jest podjęciem decyzji, czy jest się w jednej, czy w drugiej grupie, to jak celnie zauważa Culler, „powieść zapewnia przestrzeń, w której to rozróżnienie może się kształtować, wyprzedzając takie decyzje”³⁴⁸. W świetle rzuconym przez analizę Cullera na rolę powieści w tworzeniu wspólnot wyobrażonych, nabiera ona podobnej funkcji do tej, jaką Landsberg przypisuje dopiero kinu. Mamy tu do czynienia z osobistym, emocjonalnym stosunkiem i identyfikacją z doświadczeniem reprezentowanym w powieściowej narracji, która jednocześnie umieszcza nas w historii Innego, jak i większej wspólnocie „podobnych do nas”, w tym sensie budując wspólne doświadczenie/pamięć na styku pamięci indywidualnej i publicznej. To, że w określonym momencie historycznym zaistnienie powieści jako skomodyfikowanego towaru współkształtowało formowanie się narodów, wynika raczej z potencjału tego medium do generowania wyobrażeń wspólnoty, aniżeli z wzajemnego warunkowania i parametrów samego medium książki.

W tym miejscu chciałabym jeszcze raz wrócić do wszystkich czterech wyróżnionych przez Landsberg punktów definicyjnych, legitymizujących w jej ujęciu pamięć protetyczną jako zupełnie nową formę pamięci i zestawić je z wnioskami wyprowadzonymi z analizy tekstu Andersona, dotyczącymi roli powieści i gazety w ukształtowaniu się nowożytnego społeczeństwa, jednocześnie próbując odpowiedzieć na pytania o wyjątkowość i zasadność mówienia o nowej formie doświadczania przeszłości. Powracając również do pytań postawionych na końcu ostatniego podrozdziału: czy fotografia, kino, a następnie telewizja i Internet nie pełnią do pewnego stopnia analogicznej roli jako nośniki pamięci zbiorowej, jak powieść i gazeta w czasach wczesnonowoczesnych? Czy rzeczywiście dopiero wraz z pojawieniem się kina możemy mówić, jak chce tego Landsberg, o fundamentalnie nowym doświadczeniu? Jakie medialnie zapośredniczone doświadczenie jest w stanie „wyprodukować” wspomnienia protetyczne i na jakiej podstawie, gdzie i ze względu na jakie cechy, zarówno medium, jak i tego doświadczenia, możemy postawić taką granicę?

³⁴⁷ *Ibidem*, s. 91.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Przyjmując, iż każdy ze sformułowanych przez amerykańską badaczkę warunków definicyjnych jest równie ważny (jest warunkiem koniecznym, ale żaden z nich osobno nie jest wystarczający), pozwolę sobie komentować je w innej kolejności, aniżeli zostały wymienione przez autorkę w książce. Zgodnie z koncepcją Alison Landsberg, wspomnienia protetyczne nie są „naturalne”, czyli nie są zapisem przeżytych doświadczeń jednostki, ani „organicznym” dziedzictwem. Nie są również „społecznie konstruowane” w rozumieniu, iż nie powstają jako rezultat życia i bycia wychowanym w konkretnych społecznych ramach pamięci³⁴⁹ i nie podlegają biologicznym i etnicznym rozszereżeniom własności. Powstają poprzez zaangażowanie w zapośredniczoną, zmediatyzowaną reprezentację (zobaczenie filmu, wizyta w muzeum, oglądanie serialu w telewizji). Pomimo iż Landsberg nie wymienia tutaj mediów drukowanych, takich jak książka i gazeta, spełniają one wszystkie wymienione do tego momentu definicyjne warunki. Jak podkreśla Landsberg, komodyfikacja kultury masowej wydobywa prawdopodobnie najbardziej istotną różnicę pomiędzy pamięcią protetyczną a wcześniejszymi formami pamięci³⁵⁰. Sama nazwa „protetyczne” sygnalizuje wymiennosc i zamiennosc owych wspomnień oraz podkreśla ich utowarowioną formę. To książka była tak naprawdę pierwszym produktem masowym. Pierwsza taśma montażowa, gdzie seria kolejnych działań stwarza identyczne produkty, służyła do produkcji drukowanych książek³⁵¹. Sam Anderson charakteryzuje przedsiębiorstwa drukarskie, jako wczesne formy kapitalistycznych przedsiębiorstw, odznaczające się „nieposkromioną pogonią za rynkami zbytu” (co wiąże się również z ich międzynarodowym rozpowszechnieniem), dla których jedynym kryterium wyboru tego, co zostało wydrukowane, był jak najwyższy zysk, a więc też jak największa grupa potencjalnych czytelników³⁵². Ponieważ wspomnienia protetyczne mają utowarowioną formę, są dostępne dla konsumpcji wbrew istniejącym podziałom ze względu na rasę, klasę i płeć³⁵³, co stanowi kolejny z ich definicyjnych wyróżników. Ten egalitarny dostęp może stać się, zdaniem autorki koncepcji, podstawą oraz narzędziem politycznych sojuszy i wytwarzania kontrhegemonicznej sfery publicznej. Pomimo często reprodukowanego wypaczenia tezy Andersona, na które powołuje się również Landsberg, że powieść w swojej treści oraz poprzez wiązanie wspólnoty geograficznej z konkretnym językiem pomaga wspierać,

³⁴⁹ M. Halbwachs *Społeczne ramy pamięci*, op. cit.

³⁵⁰ A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2004, s. 143-147.

³⁵¹ Por. Ong W. J., *Wtórna oralność*, przeł. J. Japola, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 178-190

³⁵² Por. B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone...*, op. cit., s. 48-49.

³⁵³ A. Landsberg *Pamięć Protetyczna*, op. cit., s. 697.

kształtować, uprawomocnić i legitymizować naród, a przez to wspiera esencjonalną i ekskluzywną politykę tożsamości, w części poświęconej analizie i rekonstrukcji wywodu Andersona wraz z komentarzem Cullera, próbowałam pokazać, że obraz ten jest dużo bardziej skomplikowany. Po pierwsze, powszechne przekonanie, że rynek wydawniczy Europy XVI i XVII wieku był rynkiem narodowym, podczas gdy zarówno przedsiębiorstwa drukarskie, jak i określone gatunki powieści miały swoich międzynarodowych odbiorców. Po drugie, powieść, która poprzez swoją reprezentację czasu i przestrzeni oraz poprzez dookreślanie i zwracanie się do określonej grupy czytelników może być warunkiem możliwości wyobrażenia sobie wspólnot, z których naród jest jedną z możliwości. Swoim lub obcym można się poczuć dzięki porównawczemu, często podwójnemu spojrzeniu, oscylującemu między wnętrzem a zewnątrz, które Anderson nazywa „widmem porównania”, a które jego zdaniem „nawiedza powieść i czyni ją możliwą”³⁵⁴. To właśnie otwarte zaproszenie dla czytelników, aby stali się „swoimi” i sposób, w jaki zarysowywana przestrzeń wspólnoty zdaje się w procesie recepcji powieści, pomimo jej zawsze pojedynczego i intymnego odbioru, równie egalitarna i heterogeniczna jak publiczność wczesnego kina, pozwala stwierdzić, że książka, jak również gazeta, jako media masowe oraz towary w formującym się kapitalizmie, spełniają również ten warunek definicyjny pamięci protetycznej.

Jest jeden wymiar, który zdecydowanie różni proces odbioru, recepcji reprezentacji literackiej i kinowej. Jest to wymiar doświadczenia fizycznego, cielesnego, zmysłowego pobudzenia i zaangażowania. Landsberg stawia go na równi z emocjonalną identyfikacją i czyni definicyjnym warunkiem, różnicującym pamięć protetyczną od wcześniejszych form pamięci. Podobnie jak protezy ciała, wspomnienia protetyczne są fizycznie doświadczane przez ciało jednostki, jako rezultat sensualnego, angażującego zarówno zmysły, jak i odczucia kinestetyczne, kontaktu z medialną reprezentacją i podobnie jak one, często bywają znakiem traumy. Landsberg stoi na stanowisku, iż rodzaj reakcji afektywnej doświadczany przede wszystkim podczas oglądania filmu, jak i podczas wizyty w empirycznym muzeum³⁵⁵, „(...) to, co zmysłowe – doświadczeniowy charakter zaangażowania patrzącego w obraz – jest odmienny niż w przypadku innych praktyk estetycznych, takich jak czytanie”³⁵⁶. Natomiast zdaniem Johna Bergera, jednego

³⁵⁴ J. Culler *Powieść i naród*, op. cit., s. 91.

³⁵⁵ Landsberg, *Response (...)*, op. cit., 2007, s.628

³⁵⁶ Landsberg, *Pamięć Protetyczna (...)*, 2012, op. cit. s.693

z pierwszych komentatorów koncepcji pamięci protetycznej na łamach *Rethinking History*, fenomen opisywany przez Landsberg nie jest ani formą protezy (w unikalnym i literalnym sensie, jak próbuje dowieść autorka), ani formą pamięci. Jest metaforą dla bardziej konwencjonalnego procesu kulturowej transmisji – na przykład nabywania wiedzy, bądź empatycznej reakcji na narracje, a protetyczne właściwości przypisywane kinu, czy muzeum empirycznemu są aplikowalne również wobec bardziej tradycyjnych tekstów, takich jak książka i są funkcją używania symbolu w kulturze jako takiego.

Pomimo, iż zdaniem krytyka, to, co Landsberg nazywa pamięcią, lepiej określone byłoby jako kombinacja wiedzy i empatii, niemniej docenia on fakt, iż autorka porzuca elegijny i nostalgiczny ton, który podejmuje część badaczy, zajmujących się pamięcią, przedstawiając ją niczym archaiczny tryb świadomości i przygląda się jej funkcjonowaniu w nowym massmedialnym środowisku³⁵⁷. Jednocześnie angielski malarz i pisarz, który w znanej serii BBC *Sposoby Widzenia* analizował konstrukcję realistycznego malarstwa zachodniego, które, jego zdaniem, nie tyle pełniło funkcję okna na świat, ile sejfu, w którym zdeponowane było to, co widzialne, uważa podejście amerykańskiej badaczki do konsumpcjonizmu za nazbyt optymistyczne i miejscami bezkrytyczne. Zdaniem Bergera, najbardziej oryginalna i najbardziej problematyczna jednocześnie jest propozycja, centralna dla idei koncepcji pamięci protetycznej, a mianowicie teza, iż bardziej fizycznie i emocjonalnie angażujące media, tj. kino i empiryczne muzeum, umożliwiają ludziom „zamieszkanie” (*inhabit*), czy też „szycie” (*suture*) ze wspomnieniami innych ludzi. W tym sensie, argumentuje, zdaniem Landsberg, ludzie posiadają obecnie bezprecedensową możliwość, aby doświadczyć wydarzeń, czy też przeszłości, której faktycznie nie przeżyli. Zgodnie z tą tezą, tekst pisany (np. powieść) nie jest wystarczająco „empiryczny”, aby produkować nową formę pamięci.

Landsberg mechanizmy funkcjonowania pamięci protetycznej prezentuje na trzech różnych typach przykładowych modeli. W pierwszym, który omówiony został dokładnie w podrozdziale drugim, używa filmów *science-fiction*, które służą, jako modele ilustrujące koncepcje pamięci protetycznej w uproszczony i wyabstrahowany sposób. W filmach tych wspomnienia są po prostu „wkładane”, implantowane w ludzką lub sztuczną świadomość i funkcjonują na równi z rzeczywistymi wspomnieniami jednostek. Druga eksplanacyjna strategia ma zademonstrować, jak wspomnienia protetyczne funkcjonują w

³⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 598.

społecznych warunkach, ale wciąż przywoływane przykłady powieściowych i filmowych narracji służą jako modele, czy też metafory rzeczywistych procesów (analizie w rozdziale drugim swojej książki Landsberg poddaje m.in.: *The Promised Land* Mary Antin, *Call it Sleep* Henry'ego Rotha, *Song of Solomon* Toniego Morrisona, *Daughters in the Dust* Julie Dash i *Rosewood* Johna Singletona. Dopiero w ostatnim rozdziale autorka analizuje, jak konkretne reprezentacje funkcjonują we współczesnej kulturze i w jaki sposób generują wspomnienia protetyczne na przykładach takich, jak: miniserial telewizyjny *Korzenie*, film *Lista Schindlera* i instytucja Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie³⁵⁸. Jak komentuje Berger, te trzy strategie, definiujące w wywodzie Landsberg pamięć protetyczną, są co najmniej niekompatybilne, sprowadza je wręcz do absurdu w zdaniu: „zwiedzający Muzeum Holokaustu nie nabywa wspomnień nazistowskiego ludobójstwa w ten sam sposób, jak bohater grany przez Arnolda Schwarzeneggera, który otrzymuje wspomnienia fikcyjnego życia w *Pamięci Absolutnej*”³⁵⁹. Kontynuując swoją krytykę, Berger wysuwa wniosek, iż dla amerykańskiej badaczki „proteza” nie jest metaforą, a rzeczą samą w sobie, a wizyta w kinie czy w interaktywnym muzeum jest traktowana jak prawdziwe doświadczenie czyjejś pamięci i dlatego, w dosłownym, a nie metaforycznym sensie, doświadczenia te są „protetyczne”. Berger jest w stanie przyjąć pojęcie pamięci protetycznej tylko w szerokim metaforycznym sensie, gdzie każdy symbol w kulturze używany jest jako swojego rodzaju proteza, a opisywane przez Landsberg „przestrzenie przeniesienia” (*transferential spaces*), są po prostu przestrzeniami doświadczania sztuki – czyli reprezentacji symbolicznych w ogóle.

W odpowiedzi na dyskusję, która miała miejsce na łamach *Rethinking History*, Landsberg jeszcze raz stara się wyartykułować podstawowe założenie swojej koncepcji. Po pierwsze, ustosunkowuje się do zarzutów, dotyczących kwestii doświadczania czyjejś pamięci w odbiorze reprezentacji, które podnosi również w późniejszej publikacji *Radstone* (zob. koniec drugiego podrozdziału). Jak sama autorka to ujmuje, „nie sugeruję, że odwiedzający Muzeum Holokaustu wierzy chociażby przez moment, że *doświadcza* Holokaustu: zwiedzający nie przechodzą przez ciężarówkę (*freight car*) a następnie pamiętają, że byli ofiarami Holokaustu. Miałam na myśli bardziej skomplikowany proces:

³⁵⁸ Do omówienia jej wniosków, w zestawieniu z teorią postpamięci Hirsch, przejdę w dalszej części podsumowania.

³⁵⁹ J. Berger *Which Prosthetic? Mass Media, Narrative, Empathy, and Progressive Politics*, „Rethinking History” 2007 nr 4 s. 600.

ponieważ zwiedzający doświadczają cielesnych reakcji podczas próby zrozumienia historycznej narracji na poziomie intelektualnym (czy kognitywnym), którą konstruuje muzeum, rozwijają indywidualny afektywny stosunek do konkretnego (momentu) przeszłości³⁶⁰. Nie chodzi tu o dosłowne doświadczenie czyjejś pamięci, jak sugeruje Berger, ale o inne spojrzenie, jakbyśmy mogli zobaczyć świat czyimiś oczami, „być w czyjejś skórze”. Zdaniem Landsberg, różne media mają zdolność, aby zmieniać naszą pozycję wobec świata na różne sposoby, wytrącające nas z naturalnych schematów percepcji. Zwiedzający muzeum (*experiential museum*) są „obezwładniani” i „narażani”, jej zdaniem, na sytuacje, które raczej nie są przedmiotem ich codzienności, i to pamięć *tego* (podkr. Landsberg) doświadczenia, w połączeniu z historyczną narracją artykułowaną w muzeum, jest tym rodzajem pamięci, który próbuje opisać w swojej książce³⁶¹. Z tego również względu, w odpowiedzi na kontrargumenty Bergera, Landsberg określa, wyniesione z kina czy też muzeum, doświadczenie mianem „pamięci”, a nie „wiedzy historycznej”, ponieważ zawiera się w nim afektywny stosunek do przeszłości, a wraz z nim, niemalże automatycznie, jej zdaniem, pojawia się również poczucie odpowiedzialności. Berger podważa również tezę o jakościowej różnicy w odbiorze medium tekstu i obrazu, gdyż, jego zdaniem, reprezentacje w obrębie obu tych rejestrów są w stanie wytwarzać empatyczną identyfikację i angażować odbiorców na zmysłowym poziomie, a rodzaj medium nie determinuje poziomu zaangażowania odbiorcy. W konsekwencji osłabia fundamenty całej teorii i stawia pod znakiem zapytania kwestie, czy rzeczywiście mamy do czynienia z jakościowo nową formą pamięci. W jego opinii, mamy co najwyżej do czynienia ze zmianą pewnego natężenia doznań zmysłowych, ale nie możemy mówić o zupełnie odmiennych reakcjach w recepcji narracji powieści a filmu. W swojej odpowiedzi Landsberg przyznaje mu rację, że kwestia „nowości” w odniesieniu do pamięci jest w tym wypadku kwestią zmiany natężenia pewnych zjawisk, a więc zmianą ilościową, a nie jakościową³⁶². Jednocześnie, po tym stwierdzeniu, nie weryfikuje i w żaden sposób nie odnosi się do postawionych wcześniej tez, dotyczących odmiennego statusu odbiorcy obrazu i tekstu³⁶³, jak i

³⁶⁰ A. Landsberg *Response*, “Rethinking History”, Vol. 11, No.4, 2007, s.628

³⁶¹ Por. *ibidem*, s.628.

³⁶² *Ibidem*, s. 628: “Berger asks whether prosthetic memory is different in kind from other forms of memory, or simply different in degree. He suggests that if it is the latter, then my claims are not that radical. In fact, I would accept that the novelty of prosthetic memory is a question of degree—after all, as I suggest in my book, there have always been technologies for passing on memories—yet I continue to insist on its radical potential”.

³⁶³ A. Landsberg *Pamięć protetyczna*, 2012, *op. cit.*, s. 693: „(...) to, co zmysłowe – doświadczeniowy charakter zaangażowania patrzącego w obraz – jest odmienny niż w przypadku innych praktyk

paradygmatyczności kina dla nowej formy pamięci, co w swej sprzeczności po raz kolejny stawia nas przed elementarnymi pytaniami, dotyczącymi tej koncepcji.

Pomimo tego, że już wcześniej istniały technologie, które pozwalały na przekazywanie wspomnień, to jednak Landsberg niezmiennie kładzie nacisk na fundacyjny potencjał kina w powstaniu pamięci protetycznej: „Wraz z masowym upowszechnieniem filmu, cyrkulacja narracji dotyczących przeszłości, a za nimi potencjalnych wspomnień – wzrosła wykładniczo”³⁶⁴. O ile trudno zweryfikować, czy wzrost ten rzeczywiście był wykładniczy, to Berger w kwestii egalitarnego i masowego rozpowszechnienia medium kina również widzi najbardziej radykalny i progresywny potencjał³⁶⁵. Choć nie kontestuje potencjału mass mediów, to jednak jest sceptyczny wobec bezkrytycznego optymizmu Landsberg, dotyczącego jednoznacznie pozytywnej roli kultury masowej. Według niego, już XVIII-wieczne, realistyczne, taktylne malarstwo olejne, przedstawiające rzeczy tak, że niemalże można ich dotknąć, a następnie kolorowa fotografia i reklama, kadrujące przedstawiany świat „w zasięgu ręki”, nie tyle reprezentują jakąś teraźniejszość, rzeczywistość, prawdę, ile pożądanie pewnego stanu rzeczy, stanu posiadania rzeczy przedstawionych na obrazie/fotografii/ekranie. Produkty, bez względu na źródło, zawsze pozostają reprezentacjami i jednocześnie produktami, współcześnie korporacyjnego, kapitalizmu, a więc nie umkną hegemonicznej ideologii – motywacja i siła producenta zawsze powinna być brana pod uwagę – a Landsberg zupełnie pomija w swojej książce współczesne ideologiczne warunki produkcji i recepcji.

Tematem tego, jak postulaty Landsberg sprawdzają się we współczesnej kulturze popularnej, czy rzeczywiście generują platformy do egalitarnych sojuszy w obrębie mediów, zajmę się w ostatnim rozdziale tej dysertacji. W podsumowaniu niniejszej części

estetycznych, takich jak czytanie”; w kontekście muzeum analizuje jedynie ekspozycje przestrzenne, uruchamiające ciało, umieszczające je w rekreowanej przestrzeni przeszłości, jako wyróżników nowych muzeo-sensoriów, ale nie odnosi się do roli informacji tekstowych, czy informacji multimedialnych.

³⁶⁴ *Ibidem*, s. 628.

³⁶⁵ Landsberg w tym miejscu rzekomo polemizuje z Bergerem, udowadniając, że żadna inna technologia pamięci w naszej historii nie miała tak egalitarnego charakteru: „Technologia kina, jak i *experiential museum* posiada zdolność wepchnięcia nas w czyjąś społeczną pozycję. – jak pisze - W tym miejscu muszę wykłaryfikować swój pogląd wobec Bergera. Z całą pewnością ludzka zdolność do odczuwania empatii ma długą historię; jednakże, w trakcie tej historii, ten potencjał nie zawsze był uświadomiony ze względu na głębokie podziały społeczne (ze względu na narodowość, rasę, religię czy pochodzenie etniczne). Kiedy wspomnienia stają się osiągalne na wskroś społecznych podziałów, mogą wytworzyć wspólną płaszczyznę, czy też język pomiędzy ludźmi, którzy wcześniej go nie mieli, kluczowy warunek wstępny do praktykowania empatii”. Por. A. Landsberg *Response*, op. cit., s. 629. Wydaje się, że jest to raczej wybieg, który stosuje Landsberg, aby nie odpowiedzieć wprost na pytanie, dotyczące substancjalnych podstaw pamięci protetycznej oraz mechanizmów jej nabywania, z uwzględnieniem różnych rodzajów mediów/technologii pamięci, a właśnie, poprzez odwołanie się do społecznej i politycznej roli pamięci protetycznej, próbuje dowieść jej bezprecedensowego charakteru.

chciałabym podjąć zarzuty krytyczne wobec teoretycznej konstrukcji koncepcji pamięci protetycznej, kwestię recepcji, określenia ewentualnej siły, czy też skali, z jaką dokonała się zmiana w sposobie oddziaływania mediów wraz z pojawieniem się kina, weryfikacji podstawowego założenia o „nowości” formy uwarunkowanej pojawieniem się nowego medium, poszukania płaszczyzny, czy to na gruncie zaproponowanym przez Bergera, czyli stopnia wzbudzania empatii przez różne reprezentacje, czy też na gruncie teorii odbiorcy i fenomenologii obrazu, gdyż refleksja ta nie zostaje przez Landsberg bezpośrednio podjęta.

2.3.1. Postpamięć, pamięć heteropatyczna medium a mechanizmy odbioru

Teza Landsberg zdaje się powielać do pewnego stopnia założenia determinizmu technologicznego, gdzie pojawienie się nowego medium umożliwia nowe rodzaje percepcji i zmienia do jakiegoś stopnia społeczny porządek. W swojej oryginalnej wersji, stworzonej przez McLuhana³⁶⁶, to właśnie pierwsze medium masowe, czyli druk oraz pierwszy produkt masowy – książka, ukształtowały linearny sposób myślenia. Co ważne również wobec argumentacji Landsberg o unikalnym zmysłowo-cieleśnym doświadczeniu odbioru kinowego, McLuhan twierdzi, iż druk zmienił nieodwracalnie zmysłowy język, przekładając świat słuchowo-dotykowy na kategorie wizualne – w ten sposób, zdaniem McLuhana, zmysł wzroku zostaje „oderwany” od słuchu i dotyku. Druk, zdaniem medioznawcy, spowodował ponadto ropowszechnienie takiej percepcji rzeczywistości, której czasowo-przestrzenne doświadczenie daje się opisać w kategoriach jednolitości i związków przyczynowo-skutkowych. To poprzez konstrukcje tekstu pisanego, książki – kodeksu i porządku alfabetycznego, zdaniem McLuhana, człowiek zaczyna myśleć w sposób sekwencyjny i linearny oraz nabywa umiejętności klasyfikowania i kategoryzowania informacji. Ropowszechnienie druku w postaci książki zrodziło również, zdaniem badacza, takie cechy, jak mechaniczność i powtarzalność. Jak twierdzi McLuhan: „książki były pierwszym w historii towarem jednolitym i powtarzalnym i przedrukowywanym masowo, toteż stworzyły na użytek XVI w. i następnych niezliczone wzorce kultury jednolitych towarów”³⁶⁷. Koronnym argumentem przeciwko tezom determinizmu technologicznego jest zmiana porządku modelu myślenia, za którą uznawana jest teoria względności Einsteina, która, zgodnie z tezami determinizmu, powinna wywodzić się z porządku technologicznego, gdyż to technologia jest w tej teorii impulsem zmiany, generującym ludzką percepcję, a jednak to odkrycie naukowe nie jest związane ani z wynalazkiem, ani z upowszechnieniem żadnej konkretnej technologii. Co więcej, sam wywód McLuhana jest przykładem linearnego modelu – technologiczna przyczyna – społeczny skutek – pomimo iż uważa on, że wraz z teorią względności model ten uległ przeobrażeniu. Media nie tyle generują, ile wzmacniają pewien model percepcyjny. W ten sposób można by opisać stanowiska Paula Levinsona, zwane miękkim determinizmem technologicznym: „media rzadko kiedy (jeśli

³⁶⁶ M. McLuhan *Galaktyka Gutenberga*, w: *Wybór Pism*, przeł. Karol Jakubowicz, Warszawa 1975.

³⁶⁷ McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, *op. cit.*, s.236.

w ogóle) wywierają absolutnie niemożliwe do uniknięcia skutki społeczne. Wygląda to raczej tak, że umożliwiają wydarzenia, których forma i konsekwencje są skutkiem innych czynników niż działająca w danym wypadku technologia informacyjna³⁶⁸. Sprzęgając pojawienie się kina, a wraz z nim pamięci protetycznej, z całym szeregiem zjawisk o charakterze społecznym, przestrzennym, geograficznym i psychicznym, które we wstępie do tego rozdziału, za Miriam Bratu Hansen, określiłam mianem modernizmu wernakularnego, teoria Landsberg plasuje się zdecydowanie bliżej miękkiego determinizmu technologicznego.

W dialogu z tezami determinizmu technologicznego, Katarzyna Prajzner stawia, fundamentalne również dla niniejszego wywodu, pytanie: „czy czytanie konwencjonalnie zbudowanej książki jest doświadczeniem, które angażuje tylko jeden zmysł?”³⁶⁹ Autorka, już w następnym zdaniu stwierdza, że trudno znaleźć jednoznaczną i niepodważalną odpowiedź na to pytanie. Przytacza jednak polemiczne argumenty Alberto Manguela, który choć w bardziej beletrystycznej, aniżeli naukowej formie, w książce *Moja historia czytania*, prezentuje przeciwne do McLuhana stanowisko w tej kwestii: „w akcie czytania wytwarza się zażyły, fizyczny wręcz stosunek, w którym mają swój udział wszystkie zmysły: oczy podążające za słowami na stronie, uszy, w których echem rozlegają się dźwięki, nos wdychający znajomy zapach papieru, kleju, farby drukarskiej, kartonu lub skóry, nawet smak, gdy czytelnik ślini palec przewracając kartki”³⁷⁰. Wbrew twierdzeniom McLuhana, dotyczącym oderwania zmysłu wzroku od słuchu przez wynalazek pisma, Manguel pokazuje, iż wynalazek „czytania po cichu” również ma swoją historię i nie był „naturalną” konwencją czytania tekstu pisanego³⁷¹.

Jeszcze inne światło na ten problem może rzucić tekst Marianne Hirsch, autorki koncepcji postpamięci, w którym zastanawia się nad rolą wykorzystania fotografii w innych mediach tj. literatura oraz wpływie remediacji na poziomy zaangażowania oraz identyfikacji odbiorcy. W swojej książce *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*³⁷², Hirsch zdefiniowała postpamięć, jako pamięć drugiego pokolenia Holocaustu – Hirsch używa tego terminu, aby opisać związek/relację dzieci z doświadczeniem ich rodziców, ocalałych z kulturowej i kolektywnej traumy.

³⁶⁸ P. Levinson *Miękkie Ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, op.cit., s. 19-20.

³⁶⁹ K. Prajzner *Immersja. Tekst jako świat. (...)*, op.cit., s. 27

³⁷⁰ A. Manguel *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2003, s.10.

³⁷¹ Por. A. Manguel *Moja historia czytania*, op. cit. s.75.

³⁷² M. Hirsch *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

Doświadczeń, które „pamiętają” jedynie jako historie i obrazy, z którymi dorastali, ale są one tak silne, tak monumentalne, iż konstytuują wspomnienia na swoich własnych prawach. Postpamięć jest ugruntowana w przemieszczeniu i opóźnieniu i charakteryzuje doświadczenie tych, którzy wyrosli w świecie zdominowanym przez narracje, które poprzedziły ich narodziny, których własne spóźnione historie zostały zastąpione przez historie wcześniejszych pokoleń, ukształtowanych przez wydarzenia traumatyczne, których ani nie mogą zrozumieć, ani odtworzyć. Dla, pochodzącej z niemiecko-żydowskiego Wiednia Wschodu, badaczki postpamięć nie jest metodą, ruchem czy ideą, ale pewną „strukturą między- i trans-pokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia”³⁷³. Jak podkreśla, postpamięć nie łączy się z przeszłością poprzez przypomnienie, ale poprzez wyobraźniowe zaangażowanie³⁷⁴. Paradygmatycznym medium dla Hirsch w kontekście koncepcji postpamięci jest fotografia i to refleksja nad trzema fotografiami, umieszczonymi w *Mausie* Arta Spiegelmana, stała się dla niej impulsem do próby opisanego i nazwania procesu tej formy odroczonej i przemieszczonej pamięci. W koncepcji postpamięci kluczową rolę również odgrywa technologia wizualnej reprodukcji, gdyż, zdaniem Hirsch, „wiara w referencyjność, którą wzbudza, łączy pokolenie Holocaustu z pokoleniem następnym. Obietnica, którą składa fotografia to dostęp do samego wydarzenia, wraz z prostym założeniem o ikonicznej i symbolicznej sile, czyni ją niezwykle potężnym medium dla transmisji wydarzeń, które pozostają niewyobrażalne”³⁷⁵. Hirsch i Landsberg formułują swoje koncepcje mniej więcej w tym samym czasie, przy czym Hirsch pierwszy artykuł, w którym wprowadza koncepcje postpamięci, publikuje na samym początku lat dziewięćdziesiątych³⁷⁶, jeszcze przed obroną przez Landsberg doktoratu. Nie znalazłam jednak żadnego komentarza Landsberg, w którym odnosiłaby się ona do koncepcji postpamięci, mimo wyraźnych wspólnych cech i założeń obu koncepcji. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych problem transmisji pamięci w obliczu zmediatyzowanych reprezentacji podejmuje również Kaja Silverman³⁷⁷, która, używa pojęcia Maxa Schelera „pamięć heteropatyczna” (*heteropathic memory*) zamiennie z „identyfikacją heteropatyczną”, w kontraście do freudowskiej identyfikacji idiopatycznej, która dąży do inkorporacji i przywłaszczenia innego. W przeciwieństwie do interpersonalnego „kanibalizmu”, heteropatia polega na

³⁷³ M. Hirsch *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, 29/1, 2008, s.106.

³⁷⁴ Por. *ibidem*, s.107.

³⁷⁵ *Ibidem*, s.107-108.

³⁷⁶ Por. <http://www.postmemory.net/> (27.02.2015).

³⁷⁷ K. Silverman *The Threshold Of The Visible World*, Routledge, Nowy Jork 1996.

„gotowości wyjścia poza własne ja i zaryzykowania relacji z innym jako innym, bez emocjonalnego utożsamiania się z jego osobą, bez projektowania nań własnych uczuć i doświadczeń”³⁷⁸. To przekroczenie opozycji bliskości i obcości „nie –mnie” i „mnie”, ale nie poprzez interioryzowanie „nie-mnie”, czy też, w terminach Silverman, „wprowadzania «nie-mnie» do pokładów pamięciowych”³⁷⁹, a w bliskości przenikniętej poczuciem dystansu. Psychoanalityczne teorie identyfikacji mają tendencje do kładzenia największego nacisku na inkorporacyjną, zawłaszczającą logikę, opartą o idealizację innego. Zdaniem Silverman, heteropatyczną identyfikację pomagają nam uzyskać właśnie film i fotografia, gdzie podmiot może zaangażować się w tzw. „identyfikację-z-dystansem” (*identification-at-a-distance*): identyfikację, poprzez którą nie interioryzuje innego w sobie, ale przekracza własne „ja” i wychodzi poza własne normy kulturowe, aby zrównać się, poprzez przemieszczenie, ze spojrzeniem innego. Pamięć heteropatyczna (odczuwanie i cierpienie z innymi) umożliwia, według Hirsch, gotowość do powiedzenia: „To mogłem/mogłam być ja; to także byłem/byłam ja”, ale równocześnie w tym samym czasie „ale to nie byłem/byłam ja”. W tym sensie dla Hirsch również postpamięć jest formą pamięci heteropatycznej, szczególnym przypadkiem, w którym „ja” i „inny” są bliżej związane, poprzez rodzinne bądź grupowe relacje, jak bycie Polakiem czy Żydem. Podczas gdy postpamięć opiera się również o czasowy dystans pomiędzy mną a innym, to heteropatyczna rekolacja/identyfikacja może wiązać się jedynie z przestrzennym, czy kulturowym dystansem i czasową koincydencją. Celem i racją istnienia heteropatycznej identyfikacji jest przekroczenie tego dystansu, budowanie połączeń, przekraczanie granic, różnic, choć nie znoszenie, anulowanie ich.

W mojej opinii bardzo dużo cech łączy koncepcje pamięci protetycznej i pamięci heteropatycznej, poprzez które amerykańskie badaczki próbują ująć w teoretyczne ramy ten sam proces, czyli doświadczanie i nabywanie wspomnień poprzez emocjonalną identyfikację z innym podczas kontaktu ze zmediatyzowaną reprezentacją. Silverman swój projekt wpisuje w szerszą ramę „etyki widzenia”, jednocześnie analizując wspomniany mechanizm identyfikacji-z-dystansem, który jest najczęstszym punktem krytyki koncepcji Landsberg. W książce *The Threshold Of The Visible World* Silverman dyskutuje z tezą Lacana, w której obraz świata jest nierozłącznie i warunkowo związany z pojawieniem się obrazu siebie, jako oddzielnego spójnego podmiotu. W tym sensie, jego

³⁷⁸ T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, „Nothing is missing” *Heteroglozje wideo* „Kwartalnik filmowy”, nr.80, 2012, s. 192-2002

³⁷⁹ Por. K. Silverman *The Threshold Of The Visible World*, Routledge, Nowy Jork 1996, s.185.

zdaniem, faza lustra jest progiem widzialnego świata – zapewnia ramę, poprzez którą jednostka wchodzi w relacje z innymi w przestrzeni widzenia, oparte przede wszystkim o prymat ego i narcyzmu. Silverman analizuje społeczne, polityczne i psychiczne konsekwencje tego rodzaju usytuowania podmiotu w społecznym świecie. Jej teoria identyfikacji heteropatycznej to etyczno-polityczny projekt, który ma przezwyciężyć ufundowane na tego rodzaju optyce różnice klasowe, rasowe i płciowe. O ile inny jest punkt wyjścia teorii pamięci protetycznej i heteropatycznej oraz zakres ich proponowanych zastosowań, to wydaje się, iż koncepcja heteropatii jest bardzo poręcznym wyjaśnieniem dokładnie tego momentu, z którym zmagają się Landsberg, czyli napięcia pomiędzy zaangażowaniem emocjonalnym, zmysłowym i intelektualnym odbiorcy filmu lub serialu, czy, bardziej ogólnie, obrazu, a jednoczesnego utrzymywania dystansu wobec tego, co widzi. Landsberg, uprawomocniając tezę o pojawieniu się nowego rodzaju pamięci, ufundowanym na nowym rodzaju doświadczenia, przywołuje przede wszystkim teorie odbioru kinowego, skupiające się na immersyjnej sile obrazu i na mechanizmach, które predysponują raczej do biernego zaangażowania w obraz³⁸⁰. Stąd, ponawiane przez krytyków, pytania o rolę odbiorcy w procesie nabywania wspomnień protetycznych, przy czym Landsberg, pomimo podkreślania aktywnej roli odbiorcy i nieusuwalnego dystansu współwystępującego ze zmysłowym zaangażowaniem, ani nie powołuje się na żadne teorie, które tego rodzaju pozycję tłumaczą i ugruntowują, ani sama tego mechanizmu nie zgłębia. Z tego względu koncepcja Silverman wydaje się dopełniać i rozszerzać koncepcje pamięci protetycznej poprzez refleksje nad samym spojrzeniem, strukturami identyfikacji ze strukturami pamięci, procesu, za pomocą którego możemy „pamiętać” poprzez widzenie, pamięci kogoś innego³⁸¹. Zarówno Hirsch, Silverman, jak i Landsberg, piszą i wydają swoje teksty mniej więcej w tym samym okresie czasu (Landsberg – 1995, 1996, 2004; Hirsch – 1997, 1999; Silverman – 1996), jednak Landsberg nie powołuje się i nie odnosi do żadnej z nich.

Założenie o aktywnej roli widza i jego zdystansowanym odbiorze, przy jednoczesnym zanurzeniu percepcyjnym i emocjonalnym, który stanowi warunek nabycia

³⁸⁰ m.in. psychologiczne studium kina Hugo Münsterberg, teorie wczesnego kina jako kina atrakcji, fenomenologia odbioru kinowego Vivian Sobchack - por. A.Landsberg, *Prosthetic Memory (...)*, 2004, s. 11-14, 28 - 32

³⁸¹ „...what I find particularly helpful is her alignment, through the theorization of the look, of the structure of identification with the structure of memory, a process whereby we can „remember”, through seeing, the memory of another” - M. Hirsch *Projected memories, op. cit.* – przypis 6, s.22.

wspomnień, które są czymś więcej, niż „suchą” wiedzą o przeszłości, stanowi jeden z najsłabiej opracowanych elementów teorii Landsberg. Nie znaczy jednak, iż tego rodzaju stwierdzenie nie opisuje, być może najbardziej trafnie, sytuacji kinowego odbioru i dlatego, weryfikując tezy Landsberg, chciałabym się mu jeszcze bliżej przyjrzeć, przede wszystkim w kontekście teorii filmu. Większość koncepcji, podejmujących problem widza filmowego, za niewypowiedziany aksjomat przyjmuje separację widza i przedstawienia, jak zauważa Majewski, który w tym wypadku nobilituje psychoanalityczną teorię filmu, która, jako jedyna, próbowała do tej relacji podejść inaczej:

Zastąpienie widza teorii semiotycznych, z jego encyklopedyczną znajomością reguł kombinatorycznych i leksykonu, przez widza kognitywistów, któremu przyznaje się ucieleśnione w odbiorczej *praxis* różnorodne kompetencje, na poziomie, jaki tu rozpatruje, niezbyt wiele zmienia. Aktywność odbiorcy w obydwóch przypadkach oznacza „bycie gdzieś indziej”, faktyczną nie przynależność do sfery przedstawionego, lokowanie widza na poziomie jego Ja empirycznego³⁸².

Majewski dezawuuje retorykę kognitywnej teorii filmu, sygnowanej przede wszystkim nazwiskiem Davida Bordwella, jako polemicznego stosunku do wszystkiego, co w jakimkolwiek stopniu przypomina poglądy, lansowane przez psychoanalityczno-strukturalno-marksistowską *SLAB Theory* (de Saussure, Lacan, Althusser, Barthes) – która, odżegnując się od perspektywy skrajnej bierności widza w odbiorze, udowadnia jego, niemalże niczym nieograniczoną, intelektualną aktywność. Zdaniem filmoznawcy i teoretyka kultury, w takiej perspektywie jawi nam się druga skrajność – widz z implantowanym kartezjańskim *cogito*, świadomy wszystkiego, co czyni i czemu podlega. Jak zauważa wcześniej Majewski, dużą zasługą badaczy z kręgu kognitywnego jest to, iż podjęli się próby zbudowania spójnej teorii widza i recepcji, jednocześnie: ”trudno jest u tych autorów doszukać się świadomości fenomenu współprzynależności widza i obrazu w obrębie spektaklu, to znaczy zmiany, jakiej podlega status ontyczny jednego i drugiego w samym procesie prezentacji”³⁸³. Ponadto, ujęcia takie jedynie ogniskują opozycję świadome-nieświadome, aktywny-bierny i, poprzez swoją dialektykę, umieszczają psychoanalityczne ujęcia nieświadomego, jako jednoznacznie przeciwstawione wszelkiej podmiotowej aktywności refleksyjnej. Zdaniem autora, na tym tle ricoeuowska hermeneutyka Jaźni mogłaby przekroczyć tę opozycję i stąd jego propozycja teorii widza konstytuującego się w akcie odbioru kinowego.

³⁸² T. Majewski *Ricoeuowska idea jaźni a percepcja obrazu*, „Sztuka i filozofia”, Nr 22/23, Warszawa 2003, s. 78-79.

³⁸³ *Ibidem*, s. 79.

Majewski w swoim eseju, wykorzystując metodę redukcji fenomenologicznej, pokazuje jak, poprzez percepcję obrazu i zmianę ogniskowej horyzontu postrzeżeń, możemy wykroczyć „poza związek siebie z własną cielesnością” – przywołuje stan, nazwany przez Husserla „zapomnieniem o sobie”, ale, jak podkreśla, nie chodzi o rudymenarną utratę poczucia siebie³⁸⁴. Kluczową rolę odgrywa tu możliwość przeogniskowania relacji ‘ja’ i ‘obraz’ w trakcie kontaktu z nim, możemy w centrum doświadczenia umieścić obraz i to, co się w nim prezentuje i z tego miejsca odnosić się do pozostałych elementów znajdujących się w polu naszego postrzegania, bądź skoncentrować się na poczuciu ‘ja’ jako ontycznym centrum wszystkich możliwych relacji:

Ta niejednoznaczność, umożliwiająca przyjęcie całkowicie odmiennych orientacji, sprawia, że obraz można rozumieć: raz jako uobecnianie się czegoś w mojej przestrzeni, a raz jako moje uobecnianie się – moje zjawianie się - w przestrzeni, jaką ewokuje pole obrazu. (...) Obraz istnieje bądź jako przedmiot naszej intencji i naszego spojrzenia, bądź istnieje jako pole widzenia, które konstytuuje tożsamość samego widzącego w nowy dla niego sposób. Obraz to byt, który może zostać włączony *na sposób przedmiotowy* w gotowe i poprzedzające jego pojawienie się pole podmiotu – gdy to, z momentem jego pojawienia się nie podlega żadnemu przeorientowaniu – bądź też *podmiot może doświadczyć „bycia włączonym” w pole obrazu* i zająć pozycję na nowej orbicie grawitacji wokół centrum, jakie ustanawia intencja obrazu. Innymi słowy podmiot może narzucić tu własne reguły gry, bądź przyjąć reguły gry obrazu. Może też przechodzić od jednej do drugiej pozycji, bawiąc się tą sytuacją na sposób estetyczny³⁸⁵.

Wiele zabiegów formalnych w obrębie konstrukcji filmu ma na celu wywołanie w nas tego drugiego efektu, poczynając od *establishment shot*, które umieszcza nas w centrum przedstawionego świata, zakreślając postrzeniowy horyzont, poprzez *point of view shots* i frazę *shot – reverse shot*, gdzie zostajemy ustanowieni posiadaczami spojrzenia, bądź stajemy się jego obiektem, adresatem, stając się jednocześnie uczestnikami, niewidzialnymi obserwatorami sytuacji, po konstrukcję fabuły, zbudowaną w oparciu o projektowanie antycypacji dalszego przebiegu akcji, aż do figury bohatera, z którym jesteśmy się w stanie identyfikować, a poprzez to, emocjonalnie zaangażować w przedstawione perypetie. W ten sposób ukształtowany język filmu miał służyć jak najgłębszemu zaangażowaniu widza w filmową narrację, określaną jako tryb klasyczny, czy też „kino stylu zerowego”, dążył do jak największej „przeźroczystości medium” i utrzymania w widzu poczucia „bycia włączonym w pole obrazu”, który w tym wypadku przez cały czas odbioru miał pozostać w centrum wszelkiej intencjonalności. Stąd unikano wszelkich autozwrotnych zabiegów, zwłaszcza takich, które wprost tematyzują

³⁸⁴ *Ibidem*, s. 89-90.

³⁸⁵ *Ibidem.*, s. 90.

sytuację odbioru³⁸⁶, jak i sam spektakl, zwracając uwagę widza na samą sytuację odbioru, a poprzez to dystansując go wobec oglądanego obrazu. Natomiast, jak wspominałam w kontekście rosnącej popularności *blockbusterów* i kin typu IMAX, „samotematyzujący się pozór” stał się nowym popularnym trendem w obrębie współczesnego kina głównego nurtu. W tym wypadku immersyjna siła obrazu, podobnie jak w przypadku wczesnego kina atrakcji, ma wynikać raczej z owej wspomnianej estetycznej gry, polegającej na „przełączaniu” perspektyw, zmianie ogniskowej horyzontu odniesień, ciągłego przemieszczania się pomiędzy perspektywą, której centrum znajduje się w polu zaskakującego co chwilę obrazu a „wyskakiwaniem” poza nią i przyglądaniu się całej sytuacji odbioru oraz temu, czy spojrzenie z zewnątrz ewentualnie wnosi jakieś nowe sensy w percepcję owego obrazu.

Ricoeur wprowadza rozróżnienie na bycie podmiotem na sposób *Ja* oraz bycie podmiotem na sposób *jaźni*³⁸⁷, odpowiednio rozróżniając tożsamość typu *idem* – skoncentrowanie na niezbywalnej iden-tyczności siebie z sobą ponad czasem, która jest nam raz na zawsze dana i tożsamość typu *ipse*, która istnieje w czasie, nigdy nie jest ostateczna, a bycie „sobą” w tym wypadku zawsze jest związane z wyborem. W tym drugim ujęciu możliwa jest do pomyślenia taka sytuacja, w której obraz proponuje nam status „nie-bycia-Ja” przez pewien okres czasu. Te dwa sposoby istnienia podmiotu, jako substratu i jako procesu, nie muszą być traktowane jako antynomie, ale jako komplementarne, a przynajmniej współistniejące i płynnie w siebie przechodzące, rejestry. Taka konstytucja pasywno-aktywnego podmiotu, określanego również mianem „słabego podmiotu”, pozwala odzyskać tryb „pasywności-jako-doznawania”, która jednocześnie nie jest patologiczną regresją, a formą decentracji tożsamości³⁸⁸. W trakcie filmowej projekcji, jak konkluduje Majewski, widz dobrowolnie podejmuje decyzję, czy chce wziąć udział w swoistej grze z obrazem. Podjęcie tej gry, jak podkreśla, to dwukierunkowe *epoché*. Pierwsza operacja, dokonywana przez podmiot, polega na „zawieszeniu mocy obowiązywania świata rzeczywistego”, co przejawia się

³⁸⁶ Oczywiście i w tym wypadku istnieją wyjątki, w obrębie kina klasycznego i mainstreamowego możemy znaleźć wiele przykładów, w których motyw wykorzystany i całkowicie spójny z warstwą fabularną stanowi jednocześnie na poziomie metaforycznym, czy też znaczeń implikowanych, autozrotny komentarz, czy też odzwierciedlenie samej sytuacji odbioru, takie motywy często powtarzają się u Hitchcocka, a *Okno na podwórze* możemy odczytać w całości jako metaforę sytuacji oglądania i rekonstruowania filmowej fabuły, ale również analizowane w niniejszym rozdziale filmy, jak *Dziwne Dni* i *Pamięć Absolutna* stanowią bardzo dobre przykłady tego rodzaju praktyki.

³⁸⁷ Przy czym, na gruncie ujęcia kartezjańskiego *cogito*, ta druga możliwość traktowana jest niczym utrata podmiotowości.

³⁸⁸ Por. *ibidem*, s. 91.

„neutralizacją (...) moich afektów, interesów, fizycznego ciała i licznych nici intencjonalnych łączących mnie ze światem, jak i rzeczywistości, w jakiej jestem zanurzonym i do jakiej cała ta intencjonalność odsyła (...) całe moje w ów świat zaplątanie: plany do zrealizowania na jutro i dzisiejsze obowiązki”³⁸⁹. Drugi ruch to zawieszenie niewiary w świat przedstawiony, które, jak zwraca uwagę autor, jest nierozzerwalnie związane z aktem pierwszym. Poprzez przyjęcie takiej pozycji wobec obrazu, to, co fikcyjne, może być traktowane jako możliwe, jako to, co mogłoby rzeczywiście się zdarzyć, a jednocześnie ruch wycofania się z rzeczywistości codziennego świata pozwala również inaczej spojrzeć na nasze funkcjonowanie w nim, jako jedynie jedną z m o ż l i w y c h pozycji. W tym sensie, jak kontynuuje Majewski, zmienia się nasza „pozycja intencjonalna wobec faktyczności świata, własnego życia i własnej tożsamości”³⁹⁰. Świat przedstawiony w/na obrazie staje się horyzontem tak naszych myśli, jak i afektów, bohater, w miejsce naszego „ja”, jego centrum, współodczuwamy z nim, obawiamy się o jego los, co więcej, będąc na zewnątrz tego świata, widzimy jakby wyraźniej sytuację, w której się znajduje „dążąc do czegoś w obrębie nieusuwalnego naporu świata i napięcia obowiązującego go „już” i „jeszcze nie”, po prostu nie widzi – nie może bowiem zobaczyć tak, jak i ja nie mogę tego zobaczyć, kiedy obowiązuje mnie mój codzienny świat”³⁹¹. Oczywiście, jak podkreśla Majewski, nie jest to zanurzenie pełne, nie jest to rzeczywistość równoprawnie alternatywna, ale doświadczanie obrazu, „zmysłowo uobecnionego świata”, pozwala nam zmienić perspektywę w spojrzeniu na samych siebie, co w perspektywie tożsamości „stającej się” pozwala nam również redefiniować i na nowo „samo rozumieć” siebie – i właśnie w ramach takiego procesu należałoby umiejscowić i przemyśleć proces nabywania wspomnień protetycznych, jako wspomnień być może nie nowych doświadczeń w pełnym zmysłowo-cieleśnym wymiarze, jak zdaje się suponować Landsberg, ale nowych perspektyw, różnych pozycji w świecie i rozmaitych jego sensów.

Jeśli przyjąć optykę identyfikacji heteropatycznej oraz ricoeurowskiej tożsamości narracyjnej, wraz z opisanym powyżej mechanizmem relacji i reakcji wobec obrazu, która nie tyle jest właściwością konkretnego medium, a pewną pozycją jednostki wobec szeroko rozumianego obrazu³⁹², pozycją zależną po pierwsze od decyzji widza/odbiorcy,

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 92-93.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ibidem*, s. 93.

³⁹² Hasło „Obraz” autorstwa T.Majewski w: *Modi Memorandi*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, *op. cit.*

ale również gotowości i przyzwolenia na decentrację „ja” i doświadczenie pasywności, to wydaje się, że nie tylko odbiór kinowy obrazu, związany z kinestetycznym pobudzeniem i wysokim stopniem immersyjności sytuacji odbioru może wygenerować procesy, które pozwolą na emocjonalną identyfikację i na tyle intensywnie afektywne zabarwienie sytuacji, że to, co wyniesiemy z sytuacji odbioru, bardziej niż wiedzą, będziemy mogli nazwać pamięcią pewnego doświadczenia. Doświadczenie to jednak, jak pokazuje Silverman i Majewski, nie musi pobudzać nas kinestetycznie, czy uruchamiać wszystkich zmysłów, najważniejszy rdzeń kontaktu z obrazem tkwi w zmianie perspektywy, świadomym przekroczeniu perspektywy „ja”, chwilowej destabilizacji ześrodkowanych w nich punktów odniesienia, przemieszczenie się w pozycji podmiotowej, ale ze świadomością wyobraźniowego statusu tego procesu, przyjęcie pewnych symptomów, wejście w czyjąś skórę, wczucie się, spojrzenie czyimiś oczami na świat, wskoczenie w czyjeś buty – te wszystkie procesy, które uruchamiają empatyczną odpowiedź, a dzięki niej pozwalają się nam zaangażować emocjonalnie, poznawczo, a w konsekwencji być może i praktycznie, jak chciałaby tego Landsberg. Jeśli ten mechanizm trafnie opisuje mechanizmy naszego odbioru, przede wszystkim przedstawięń obrazowych, ale również rozumianych szerzej jako mimetycznych, naśladowujących, odzwierciedlających, oddających wygląd rzeczy, pozwalających przekraczać opozycję wewnątrz-zewnątrz, ja-inny, to nie rodzaj medium jest tu istotny, choć oczywiście wpływa on na intensywność i pewną „łatwość” odbioru, co z pewnością ma związek również z historyczną zmiennością modusów przedstawiania i „efektem realności”, a stworzenie takich warunków odbioru, które pozwolą nam się w reprezentowane doświadczenie „zaimportować”, zarówno poznawczo, jak i afektywnie. Z tego powodu chciałabym się przyjrzeć ostatniej, krytykowanej i nieostrej, części definicji Landsberg, która za medium paradygmatyczne i fundujące niejako powstanie pamięci protetycznej, uznaje kino, zwłaszcza w jego wczesnej formie, ale następnie rozszerza zakres medialnych doświadczeń, posiadających charakter umożliwiający wyprodukowanie afektywnej i zmysłowej reakcji na reprezentacje przeszłości o telewizję i interaktywne muzeum. Po pierwsze, ciekawy jest fakt, iż Landsberg nie włącza w pole tych mediów fotografii, która w koncepcji zarówno Hirsch jak i Silverman, ale również Barthesa, Sontag, Lury, czy Benjamina i Kracauera, jest również medium o kluczowym znaczeniu i podobnej, jak ta przypisywana przez Landsberg kinu, roli. Również powody, dla których wyklucza

wcześniejsze media masowe, jak powieść i gazetę, choć, jak próbowałam pokazać, spełniają one większość warunków definicyjnych³⁹³. Po drugie, zupełnie inne cechy, parametry i przebieg ma doświadczenie odbioru filmu w kinie, serialu w telewizji i wystawy, instalacji w muzeum, ale wszystkie, zdaniem Landsberg, są zdolne wzbudzić naszą afektywną reakcję i emocjonalną identyfikację, a poprzez to włączać nas w heteropatyczne sieci doświadczenia i pamięci. Skoro zdolność wygenerowania wspomnień protetycznych nie jest domeną tylko jednego medium, warto się również zastanowić, czy dotyczy wyłącznie przedstawień *stricte* obrazowych (wizualnych), czy też narracje, przedstawienia, performance oparte o język, uruchamiające pracę wyobraźni i generujące obrazy mentalne, nie mają podobnego potencjału.

W świetle krytyki Bergera, dotyczącej zarówno zasadności mówienia o nowym rodzaju pamięci, używania i funkcji terminu „protetyczny”, jak i podstawy do wykluczenia z kręgu mediów, posiadających zdolność do generowania wspomnień tekstu pisanego, chciałabym się, podsumowując ten rozdział, przyjrzeć tekstowi Marianne Hirsch *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*³⁹⁴, w którym analizuje ona trzy przykłady fotografii, będących przedmiotem przedstawienia, bądź tematem w obrębie innych mediów, ze szczególną uwagą przyglądając się, jak zmiana medialnej ramy reprezentacji wpływa na ich odbiór. Proces reprodukcji, zastępowania i przenikania się kolejnych mediów, który ma miejsce od momentu powstania pisma, David Bolter i Richard Grusin określili mianem „remediacji”³⁹⁵, a współczesną kulturę, w której praktyka ta jest powszechna, Henry Jenkins nazwał „kulturą konwergencji”. W tym kontekście warto zastanowić się nad jedną z ostatnich spornych kwestii, narosłych wokół koncepcji pamięci protetycznej, dotyczącej tego, czy we współczesnym krajobrazie medialnym tylko określone media mają potencjał do wywołania takiej reakcji, która wiązałaby się z nabyciem wspomnień doświadczeń, które nie były częścią naszego życia. Hirsch, we wspomnianym tekście, analizuje trzy przypadki remediacji fotografii należących do domeny publicznej, ale każdorazowo posiadających bardzo osobiste znaczenie dla twórców:

³⁹³ Oprócz warunku zmysłowego i kinestetycznego zanurzenia, który w perspektywie opisywanych mechanizmów odbioru, związanych z hermeneutyką Jaźni i identyfikacją heteropatyczną, nie wydaje się warunkiem koniecznym do wytworzenia afektywnej reakcji, zmysłowo- emocjonalnego zaangażowania, które są warunkiem do stworzenia jednostkowego rejestru pamięciowego, zdaniem Landsberg.

³⁹⁴ M. Hirsch *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, w: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover-Londyn, 1999.

³⁹⁵ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Alfabet nowej kultury: R jak remediacja*, „Dwutygodnik” nr 19, 2009.

1. Użycie w narracji powieści Jarosława Rymkiewicza *Umschlagplatz* (1988)³⁹⁶ znanej fotografii chłopca z podniesionymi rękoma Artura Siematka, urodzonego tego samego roku, co narrator/autor powieści, który wylicza, w analizowanym przez Hirsch fragmencie literackim, podobieństwa i koincydencje czasowe reprodukowanej fotografii z fotografią, zrobioną o tydzień wcześniej na tytułowej rampie kolejowej w Otwocku, z której ładowano Żydów do transportów wywożonych do obozów koncentracyjnych, na której znalazł się również narrator/autor.



2.

Zdj. 13 zdjęcie Artura Siematka użyte w powieści Rymkiewicza

3. We wstępie do tomiku wierszy Marjorie Agosin *Dear Anne Frank*³⁹⁷, opublikowanym w 1994 roku, autorka opisuje historię pewnej fotografii Anny Frank, która była swoistym kompanem jej dzieciństwa. Poetka opisuje ciągłą obecność w jej dzieciństwie Anny Frank z tej fotografii, wyobrażonej Anny Frank, która spędzała czas z nią i z jej siostrą, opisuje również, jak, poprzez przyglądanie się jej twarzy na fotografii, identyfikowała się z dziewczynką, a poprzez to popadła w obsesję, by przywrócić ją do życia i móc włączyć ją w przestrzeń swojej codzienności.

³⁹⁶ J. Rymkiewicz ., *Umschlagplatz*, JMJ, Warszawa 1988

³⁹⁷ M. Agosin ., *Dear Anne Frank: Poems*, Brandeis University Press, Hanover 1998.

4. Fotografia kompozytowej projekcji, wyświetlonej na ścianie w rogu pokoju, jako instalacja stworzona przez amerykańsko-żydowską artystkę Lorie Novak (1987)³⁹⁸. Na pierwszym planie widzimy zdjęcie żydowskich dzieci ukrytych we francuskim sierocińcu w Izieu (to zdjęcie pojawiło się w New York Times Magazine podczas procesu rzeźnika z Lyonu), które odnalazł i deportował Klaus Barbie. W tle tej warstwy, na tylnej ścianie, z jednej strony przebija twarz Ethel Rosenberg, matki dwóch synów, skazanej za szpiegostwo na rzecz Związku Radzieckiego i straconej na krześle elektrycznym. Obok, na drugiej ścianie, pojawia się również fotografia uśmiechniętej kobiety, której spódnicy trzyma się mała dziewczynka, wyglądająca tak, jakby za chwilę miała się rozplakać. Jest to zdjęcie samej artystki Lori Novak jako małej dziewczynki.



Zdj. 14. Instalacja "Past Lives" Lorie Novak, 1987

³⁹⁸ Trzeci obraz jest o nieco innym charakterze i poprzez niego Hirsch próbuje pokazać, jak obrazy fotograficzne pośredniczą pomiędzy prywatną i publiczną pamięcią Holocaustu, jak generują memoriałową estetykę dla kolejnych pokoleń i co dzieje się, gdy stają się zbyt znane, a wręcz ikoniczne oraz jakie znaczenie ma to, że są to zdjęcia dzieci.

W dwóch pierwszych przykładach mamy do czynienia z narracjami, które powstały ze spotkania z obrazem, zdjęciem, które wbudowało się tak silnie w pamięć i powraca niczym natrętne wspomnienie, czy *flashbacki* w przebiegu PTSD. U Rymkiewicza wygrana jest dodatkowo relacja „to mogłem być ja”, w momencie zestawiania dwóch zdjęć, zrobionych w tym samym miesiącu, gdzie obaj chłopcy noszą takie same czapki i niewiele, zwłaszcza, kiedy patrzymy na zdjęcie, się różnią, ale jeden z nich nawet nie wie, że drugi jest Żydem i że za murem istnieje getto. Dopiero po latach spotyka tego chłopca na innej fotografii, zrobionej być może parę dni później znajdującego się w przestrzeni, który jest zupełnie innym miejscem, niż narrator/autor pamięta. Materia przenikania się literatury i obrazu, słowa i fotografii, ich związków, dopełniania się w tkance pamięci, jest motywem przewodnim twórczości innego pisarza – Winfrieda Georga Sebald, którego książki, gdzie tekst funkcjonuje na równych prawach z fotografią, która wnosi równie wiele treści, wydobywa nowe sensy, jest nierozzerwalną, integralną częścią opowieści, nazywa się wręcz ikono-tekstami. W powieści *Austerlitz* (2001) mamy do czynienia z bohaterem, który pustkę pamięci o swojej młodości zastępuje kompensacyjnym mechanizmem obfotografowywania świata, nieustannego wypełniania swojego umysłu obrazami. Kornelia Kończal pisze wprost, iż „fotografie rzeczywistości stanowią dla bohatera swoistą atrapę lub protezę pamięci. Są tym co Freud nazywał *Deckerinnerungen*”³⁹⁹. W swoim tekście podejmuje kwestie, które stanowią również w toku weryfikacji tez Landsberg zasadnicze pytanie o to, w jakim stopniu literatura reflektuje związki zachodzące między pamięcią a obrazem. Sebald w wywiadach niejednokrotnie deklaruwał, że fotografie, wyszukiwane w starych rodzinnych albumach i w antykwariatach, stanowiły dla niego punkt wyjścia dla opowieści, często wspominał pewien imperatyw oddania im głosu. Praktyka tytułowego bohatera *Austerlitz*⁴⁰⁰ do jakiegoś stopnia przypomina praktykę Aby Warburga układania wyglądów rzeczy utrwalonych w fotografiach i obrazach w swoiste serie w poszukiwaniu określonych rytmów nieskończonego archiwum, którego racją istnienia jest tworzenie relacji pomiędzy reprezentacjami wchodzącymi w jego skład. W tych obrazach, zewnętrznych wyglądach, Austerlitz poszukuje jednocześnie własnej utraconej pamięci, i z niezrozumiałych na początku dla niego samego powodów, to dworce stają się przestrzeniami poszukiwania owych zagubionych wspomnień. Na początku powieści

³⁹⁹ K. Kończal *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci* – Austerlitz Winfrieda Georga Sebald, [w:] *Pamięć-pogranicze-oral history*, red. A. Popławska, B. Świtalska, M. Wasilewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

⁴⁰⁰ W. G. Sebald *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007.

pisarz umieszcza zdjęcia czterech par oczu, dwóch zwierzęcych i dwóch ludzkich, okraszając to komentarzem, iż niektóre „z zamieszkałych w noktoramie zwierząt miały uderzająco wielkie oczy oraz owo jawnie badawcze spojrzenie, jakie spotyka się u pewnych malarzy i filozofów, co za pomocą czystego oglądu i czystej myśli usiłują przeniknąć otaczający nas mrok”⁴⁰¹. Ten bardzo filmowy zabieg, tematyzujący samą sytuację odbioru, a wraz z dalszym opisem, uruchamiający pewną montażową strukturę pamięci, sprawia również, że książka literalnie na nas patrzy (sic!). Kończal stwierdza, iż owe badawcze spojrzenia są zapowiedzią, a być może ostrzeżeniem, że fotografie w tej powieści nie pełnią funkcji ilustracji, ale produkują „nadwyżkę sensów, do której czytelnik dotrze poprzez lekturę dwutorową – zarówno tekstu jak i materiału wizualnego. W *Austerlitzu* patrzenie sprzężone jest jednak zawsze z pamiętaniem – Sebald bardzo wyraźnie ustawia perspektywę rozumienia fotografii, przyrównując ją do pracy pamięci”⁴⁰². W powieści Sebald podejmuje również temat filmu, jako pamięci zewnętrznej, jako protezy pamięci, która może pamięć przywrócić, nabyć, która może ją zastąpić. Austerlitz, próbując przypomnieć sobie, jak wygląda jego matka, przeszukuje liczne archiwa i biblioteki, aby natrafić na jakiś jej ślad. Po tym, jak identyfikuje prawdopodobne miejsce jej śmierci w obozie Theresienstadt, dowiaduje się również, że latem 1944 roku, z okazji wizytacji Czerwonego Krzyża, w obozie powstał film dokumentujący wydarzenia w obozie i istnieją przesłanki, że jest na nim uwieczniona również jego matka: „... Agata, moja matka. Myślałem, że gdyby tylko film się odnalazł, mógłbym może zobaczyć albo dopowiedzieć sobie, jak to w rzeczywistości wyglądało...”⁴⁰³. Miewa fantazje, wręcz omamy wzrokowe, w których widzi ją w letniej sukni, płaszczu, jak zmierza „prosto ku mnie, zbliża się krok po kroku, aż wreszcie, czułem to, a przynajmniej tak mi się zdawało, wychodzi z filmu i wnika we mnie”⁴⁰⁴. Kiedy bohater odnajduje wreszcie ten materiał, mocno okrojony, okazuje się, że jest on chaotycznym zlepkiem materiałów o długości czternastu minut. Dodatkowo, pomimo tego, iż traktuje go jako rodzaj zмумifikowanej przeszłości, wspomnienia, śladu rzeczywistości, której już nie ma, to świat obozu, ukazujący się na nim, jest kolosalną inscenizacją, którą III Rzesza chciała zamydląć oczy zachodnim państwom :

...w związku z oczekiwaną wczesnym latem 1944 roku wizytacją Czerwonego Krzyża, przez międzynarodowe czynniki Rzeczy uznanej za korzystną sposobność do zakumflowania istoty deportacji,

⁴⁰¹ *Ibidem*, s. 6-7.

⁴⁰² K. Kończal *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci...*, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁰³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, s.298.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, s. 299.

przystąpiono do tak zwanej akcji upiększającej, co oznaczało, że mieszkańcy getta pod nadzorem SS muszą wykonać kolosalny program asenizacyjny: założono trawniki, wytyczono ścieżki spacerowe, urządzono kolumbarium ze szpalerem urn, zainstalowano ławeczki i drogowaskazy, na niemiecką modłę przystrojone wesołymi motywami rzeźbionymi i kwiatami, posadzono ponad tysiąc róż, zaaranżowano żłobek i przedszkole z ozdobnymi fryzami, piaskownicami, brodzikami, karuzelami (...) czerpiąc z zasobów SS, otwarto sklepy z artykułami spożywczymi, sprzętami domowymi, ubiorami dla pań i panów....⁴⁰⁵

Austerlitz jednak się nie poddaje i wciąż wierzy, że wśród tej, sztucznie zainscenizowanej rzeczywistości, odnajdzie twarz własnej matki. W tym celu przeprowadza podobną operację do tej, jaką opisuje Barthes w *Światle obrazu...*: „Wierzę, że coraz bardziej powiększając szczegóły dotrę w końcu do bytu mojej matki: zmieniam kadr, powiększam, w jakimś sensie – posuwam się wolniej, żeby mieć czas i wreszcie się dowiedzieć. Fotografia uzasadnia to pragnienie, (...) dlatego, że istotą Zdjęcia jest właśnie to, iż to było i że żyję złudzeniem, iż wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, a będę mógł dotrzeć do tego, co jest poza nim”⁴⁰⁶. Austerlitz postanawia obejrzeć dokument na czterokrotnym zwolnieniu, aby móc jak najgłębiej spenetrować obraz w poszukiwaniu twarzy swojej matki. Zamiast tego obserwuje jakby fizyczny rozpad tego materiału, somnambuliczną wizję, gdzie ludzie niemalże unoszą się w powietrzu, a ich ruchy są niczym jakiś tajemniczy taniec. Im głębiej chce się zanurzyć w ten obraz, tym bardziej się on rozpad, kształty stają się nieostre, klisza ujawnia swoje uszkodzenia, które zaciemniają i zakrywają, to co zostało na niej zarejestrowane. Najbardziej zaskakująca jest jednak dla Austerlitz metamorfoza dźwięku: „...wesoła polka jakiegoś austriackiego kompozytora operetek (...) zmieniła się we wlokący się wręcz z groteskową ospałością marsz żałobny, a inne utwory muzyczne (...) poruszają się niejako w świecie podziemnym, na straszliwej głębokości, na jaką – mówił Austerlitz – nigdy nie zszedł głos ludzki”⁴⁰⁷. Opis ten rozdzielony jest reprodukcją zdjęcia, zajmującego całą stronę, które wydaje się być kadrem z opisywanego filmu, ale powiększonym do tego stopnia, że reprodukcja pozwala jedynie rozszyfrować profile dwóch twarzy na drugim planie i wielką niejednorodną plamę na pierwszym, która być może była ludzką twarzą. Na następnej stronie widzimy już jednak całkiem ostry kadr, z licznikiem minut, przesłaniającym częściowo twarz kobiety na drugim planie, która, jak postanowił wierzyć Austerlitz, była jego matką: „...po lewej, na nieco dalszym planie i

⁴⁰⁵ *Ibidem*, s. 295-297 – opis przeobrażenia Theresienstatu jest w książce o wiele dłuższy i bardziej obfity w szczegóły, tu chciałam oddać jedynie namiastkę do wyobrażenia sobie skali wspomnianej inscenizacji.

⁴⁰⁶ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, op.cit.

⁴⁰⁷ W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit s. 301-304.

bliżej górnej krawędzi, widać twarz młodszej kobiety, prawie zlewającą się z czarnym cieniem, który ją otacza, toteż zrazu wcale jej nie zauważyłem. (...) Wygląda, myślę, właśnie tak, jak na podstawie nikłych wspomnień i nielicznych świadectw, którymi dziś dysponuję, wyobrażałem sobie Agatę, właśnie tak wygląda...”⁴⁰⁸. Jak zauważa Jakub Momro w artykule „Pamięć Protetyczna” u Sebald’a praktycznie nigdy nie mamy do czynienia z bezpośrednim istnieniem postaci i ich narracji, zawsze są one „ucieleśnione w figurach mnemotechnicznych protez”⁴⁰⁹.

W powieści wszystkie zewnętrzne protezy pamięci okazują się niedoskonałe, pomimo wiary w ich wartość głównego bohatera, kronikarza, fotografa, obserwatora, pomimo obietnicy, którą zdają się składać, nie wywołują tego, co u Landsberg jest podstawą powstania wspomnienia protetycznego – emocjonalnej identyfikacji, ewokując jedynie jeszcze bardziej przejmujący brak pamięci. Kończal zwraca jednak uwagę, że treść powieści można odczytać pretekstowo wobec sensów, które wyłaniają się na poziomie „tektoniki powieści”. Jej zdaniem, Sebaldowi udaje się osiągnąć efekt, w którym „zdjęcia stają się niejako pamięcią samego tekstu, a tekst pamięcią samej fotografii”⁴¹⁰. Powołując się na pracę niemieckiej literaturoznawczyni, Alexandra Tischel stwierdza, że dużo ciekawszym procesem w prozie Sebald’a, od „wewnątrztekstowych mechanizmów odzyskiwania pamięci i tożsamości bohatera za pomocą fotografii, są procesy zewnętrzno-tekstowe, tworzone we współdziałaniu z czytelnikiem i powstałe przez jego zewnętrzną perspektywę odbioru”⁴¹¹. W kontekście tej gry między tekstem a obrazem, sieci powiązań między nimi, sama literatura, jak podsumowuje – urasta w tej powieści do rangi miejsca akumulacji pamięci. Artykuł swój kończy intuicją, iż Sebald zdaje się sugerować, że owym najuczciwszym depozytariuszem pamięci nie jest wcale fotografia, lecz foto-narracja.

Jednak to nie same protezy pamięci, ich materialna czy przestrzenna postać, często w postaci resztek, szczątków jest ostatnim rezerwuarem pamięci. Pamięć wydarza się gdzieś pomiędzy miejscem, przedmiotem a tym, kto jej poszukuje. Pamięć w powieściach Sebald’a wydarza się w umyśle, choć znajdujemy ją w przestrzeni, czy na powierzchni światłoczułej. W ostatnim opowiadaniu tomu *Wyjechali*⁴¹² Sebald tworzy

⁴⁰⁸ *Ibidem*, s. 305.

⁴⁰⁹ J. Momro, *Pamięć Protetyczna* „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr. 3-4 (306-307), 2014, s. 82

⁴¹⁰ K. Kończal *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci...*, op. cit., s. 23.

⁴¹¹ Za: K. Kończal *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci...*, op. cit., s. 24.

⁴¹² W.G.Sebald, *Wyjechali*, tłum.. M.Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005.

postać „człowieka światłoczułego”, którego ciało w trakcie wieloletniej pracy w laboratorium wchłonęło tyle srebra, że stało się czymś w rodzaju płyty fotograficznej.⁴¹³, natomiast w *Austerlitz* wspomnianie porównuje do procesu wywoływania zdjęcia⁴¹⁴. Paweł Mościcki w tekście *Ocalone w montażu. Obraz, empatia i przeciw-historia w Austerlitzu W.G.Sebalda*⁴¹⁵ figurę „człowieka światłoczułego” sprowadza do *alter ego* pisarza oraz ustanawia jako model narratora w jego prozie zwracając uwagę na jego empatyczną „nadczołość” :

Narrator jest w niej [prozie] bowiem rodzajem materiału światłoczułego, na którym odciska swój ślad cała historia, obejmująca zarówno wielkie procesy cywilizacyjne, jak i pojedyncze ludzkie i nieludzkie cierpienia. Ta <<nadczołość>> narratora łączy się zawsze z jego podatnością na zranienie, balansowaniem wciąż na granicy rozpadu osobowości. Ryzyko poddawania się cudzym traumom i noszenia na sobie ciężaru historycznych katastrof czyni z niego cierpiące ciało, na którym świat co chwilę pozostawia stygmat swojej brutalności. O empatii jako przyjęciu do siebie mowy innego świadczy u Sebaldy najdobitniej nie struktura samej narracji, lecz gest zamieszczenia fotografii, które przecież pochodzą z innej historii i sugerują swój dokumentalny charakter. Zamieszczenie zdjęcia w tekście przypomina moment wyłaniania się wspomnienia, a zarazem jest bezpośrednim, odcisniętym we własnej mowie śladem podważającym jej samowystarczalność.⁴¹⁶

Kluczowa staje się dla Mościckiego w analizie prozy Sebaldy rola empatii jako mechanizmu organizowania narracji jak i jedyne go sposobu dotarcia do historii, subiektywnej historii innego. Gest, o którym wspomina, zamieszczenia fotografii w tekście, w języku ma odsłonić niedoskonałość obu w próbie oddania doświadczenia, ale jednocześnie poprzez uruchomienie w wyobraźni wszystkich zmysłów, podjąć, nawet jeśli skazaną na porażkę, próbę przeniesienia się, wystawienia czy też poddania się parametrom doświadczenia innego. W prozie Sebaldy być może ta próba poprzez wizualizację i uprzestrzennienie obrazów literackich najwyraźniej pokazuje, że również literatura jest w stanie „zaimportować” nas do doświadczenia innego angażując nasze zmysły, afekty i ciało poprzez konkretne umiejscowienie w przestrzeni. Byłby to kolejny argument, aby definicję pamięci protetycznej Landsberg poszerzyć również o doświadczenie reprezentacji literackich, znosząc ostatnią wątpliwość co do warunków

⁴¹³ *Ibidem*, s. 210

⁴¹⁴ „Przy pracy fotograficznej szczególnie fascynował mnie moment, gdy na naświetlanym papierze cienie rzeczywistości wyłaniają się, by tak rzec, z niebytu, zupełnie jak wspomnienia – mówił Austerlitz – które też nocą nagle się z nas wynurzają i, choć chciałoby się je zatrzymać, zaraz znowu zapadają się w ciemność, nie inaczej niż odbitka pozostawiona za długo w wywoływaczu.” – W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit. s. 97.

⁴¹⁵ P. Mościcki, *Ocalone w montażu. Obraz, empatia i przeciw-historia w Austerlitzu W.G.Sebalda*

„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr. 3-4 (306-307), 2014, s.123- 134.

⁴¹⁶ *Ibidem*, s. 124-125.

definicyjnych dotyczącą cielesno-zmysłowych sposobów oddziaływania mediów. Mościcki analizuje rolę empatii w twórczości Sebald także jako narzędzia polityki i uprawiania historii odwołując się do notatek Benjamina, w których pisze on o strategii „organizowania pesymizmu” wobec bycia świadkiem i ofiarą historycznego kataklizmu⁴¹⁷ To właśnie „organizowanie empatii”, które w swoim pisarstwie uprawia Sebald jest dla warszawskiego literaturoznawcy najlepszą realizacją propozycji Benjamina, ponieważ pozwala uruchomić minione wydarzenia i traumy, wprowadzić je w obręb percepcji i doświadczania teraźniejszości ogniskując uwagę odbiorcy pomiędzy reprezentacją, obrazem przeszłości a partykularnymi reżimami władzy. W ten sposób również Landsberg postrzega rolę pamięci protetycznej, pamięci zdarzeń, których sami nie przeżyliśmy, które nabywamy poprzez kontakt ze zmediatyzowaną reprezentacją, ale które pozwalają odbiorcą przenieść się do doświadczenia innego, emocjonalnie się z nim zidentyfikować a poprzez nabycie afektywnego stosunku wobec ich historii wyzwalają również anemnestyczną solidarność i polityczną solidarność.

W przypadku trzeciego dzieła, którego analizy podejmuje się Hirsch, mamy do czynienia jeszcze z inną operacją. Autorka zwraca uwagę, iż, przesłaniając obraz swojego dzieciństwa dwoma obrazami pochodzącymi z domeny publicznej, Novak przedstawia nietatwą relację pamięci osobistej i publicznej historii. Tworząc w latach 80. wizualną reprezentację dzieciństwa i dorastania w latach 50. w Stanach Zjednoczonych, Novak pokazuje nie tylko zdjęcia z albumu rodzinnego, ale również obrazy, które mogły zaludniać myśli i koszmary zarówno jej matki, jak i jej. Hirsch, zastanawiając się, jaki dramat jest inscenizowany w pracy Novak *Past Lives?*, pisze o sile, z jaką historia publiczna wypełnia nasze indywidualne życie, o szoku, jaki niesie ze sobą znajomość *tej* historii: Holokaust i Zimna Wojna, starcie władzy państwowej i bezsilność jednostki. Paradoks w tym kompozytowym obrazie polega na tym, że tylko Lorie, mała dziewczynka wygląda na nieszczęśliwą, inne dzieci i kobiety uśmiechają się, z pewnością spoglądając w przyszłość, która nigdy nie będzie im dana. Jak ujmuje to Hirsch: „Dziecko, które żyje zasłonięte przez dzieci, które zginęły, matka, która żyje, przez matkę poddaną egzekucji, ich życia muszą przyjąć kształt w relacji do tych śmiertelnych braków w innych, przeszłych życiach”⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Za Mościcki, *op. cit.* 123-124

⁴¹⁸ Inaczej niż Rymkiewicz, ale podobnie jak Agosin, Novak jest członkiem drugiego pokolenia związanego z ofiarami Holocaustu. Matka artystki natomiast pochodzi z pokolenia Ethel Rosenberg.

W pracy *Past Lives?* czas i przestrzeń zostają utożsamione, aby odsłonić materialną obecność pamięci. Podobnie, jak wyświetlone i nałożone na siebie zdjęcia, tak i występujące na nich osoby, są wszyscy widmami przeszłości, indeksalnymi śladami przeszłości projektowanej na teraźniejszość, widzianymi w teraźniejszości jako palimpsesty pamięci. Proces przenikania się tych obrazów, triangulacja spojrzenia w nakładających się na siebie obrazach przeszłości, zdaniem Hirsch oddaje sposób funkcjonowania pamięci kulturowej. Jednocześnie ukazuje pamięć jako teraźniejszy akt podejmowany przez podmiot, który konstytuuje się przez serie identyfikacji na wskroś i w poprzek czasowych, przestrzennych i kulturowych podziałów. To właśnie, zdaniem autorki, odsłania *kulturowy* charakter pamięci indywidualnej, fantazję, aby być *społecznym* i *politycznym*. W tej wizualnej reprezentacji przeszłości obecne „ja” artystki, która tworzy ów kompozytowy obraz, spotyka się z obrazem przeszłego „ja”, ale również „ja” innych, czy też innych „ja” – dzieci i matek, które stały się ofiarami, a które są z nią związane poprzez kulturowy akt identyfikacji i afiliacji – definiujących przeszłe „ja” poprzez kształtowanie jej wyobraźni i tworzenie jej wspomnień.

Te powiązania znaczą podmiot tych wspomnień jako członka pokolenia i świadka partykularnego momentu historycznego: urodzeni po II wojnie światowej, Żydzi, napiętnowani wstrząsającymi wspomnieniami nazistowskiego ludobójstwa, pamięcią, która podlega ciągłym reinterpretacjom w ciągu ostatniego półwiecza. Fotograficzna projekcja czyni to naznaczenie dosłownym i materialnym, podobnie jak obraz ciała Novak zostaje wpisany w historie innych dzieci, poprzez zatracenie fizycznych granic (podczas projekcji) łączą się ze sobą. Użycie rozpoznawalnych publicznie zdjęć ułatwia tę partycypację, gdyż widzowie będą pamiętać, że widzieli je wcześniej. Kiedy Agosin opisuje, jak funkcjonował obraz Anny Frank w jej dzieciństwie, czytelnicy mogą przypomnieć sobie, jak funkcjonował w ich życiu – okręgi pamięci powiększają się poprzez dzielone wspomnienia i fantazje. W artykule tym autorka koncepcji postpamięci poszerza zasięg pojęcia, obejmując nim nie tylko dzieci ocalałych z Holocaustu. Na podstawie trzech przykładów artystycznych realizacji – wszystkich w pewien sposób opartych na fotografii – dochodzi do wniosku, że postpamięć jest nie tyle pozycją tożsamości, ile przestrzenią pamiętania, bardziej osiągalną poprzez kulturowe i publiczne, aniżeli jedynie indywidualne i osobiste, akty pamiętania, identyfikacji i projekcji. Zasadnicza jest w tym wypadku kwestia przyjęcia traumatycznych doświadczeń – a wraz z nimi również wspomnień – innych, jako swoich własnych, czy

też, bardziej precyzyjnie, doświadczeń, które mogły być częścią naszego życia, a więc wpisania (*inscribing*) ich nijako w swoje własne doświadczenie życiowe. Niezwykle ważną rolę odgrywa tutaj kwestia postrzegania siebie nijako w zwielokrotnionym połączeniu z innymi, pochodzącymi z tego samego, wcześniejszego i kolejnych pokoleń, z tych samych i innych – bliskich i dalekich – kultur i subkultur. Jest to również kwestia etycznej relacji wobec uciśnionych i prześladowanych, wobec których postpamięć może służyć jako model: jeśli jestem w stanie „pamiętać” wspomnienia moich rodziców, mogę również „pamiętać” cierpienia innych. Artykuł ten pisze w 1999 roku, dwa lata po publikacji, w której wprowadza pojęcie postpamięci (1997), już po obronie przez Landsberg doktoratu, ale przed publikacją jej książki. Poszerzona definicja postpamięci w przedstawionej eksplikacji wydaje się niemal pokrywać z pojęciem pamięci protetycznej, choć, modelowane na innych mediach, mają transportować nas do doświadczeń innych, tworzyć przestrzenie, w których przyjęcie takich wspomnień jest możliwe, przestrzenie, w sensie medialnych reprezentacji uruchamiających projekcje – identyfikacje. Analizując pamięć Zagłady i jej reprezentacje w amerykańskiej kulturze masowej, Landsberg wprowadza pojęcie przestrzeni przeniesienia (*transferential spaces*)⁴¹⁹, czyli przestrzeni, w których ludzie doświadczają (zmysłowo, cieleśnie, empirycznie) wydarzeń, które nie były częścią ich osobistego doświadczenia, w których warunki doświadczenia są wykreowane sztucznie, ale doświadczenie samo w sobie jest prawdziwe⁴²⁰. To miejsca, w których procesualnie i sensualnie można uzyskać dostęp do wiedzy o przeszłości⁴²¹, gdzie „nowe symptomy, nowe wspomnienia, protetyczne wspomnienia są inkorporowane przez ciało”⁴²². Modelową przestrzenią, podobnie jak dla Marianne Hirsch, staje się dla Landsberg Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, które określa mianem *experiential museum*⁴²³. Koncepcja postpamięci, podobnie jak pamięci protetycznej, opisuje nową formę pamięci, której cechą dystynktywną jest zapośredniczona relacja wobec obiektu, czy też źródła pamięci, do którego jednostka dociera, nie poprzez przypomnienie, a poprzez zaangażowanie wyobraźni. Tu również kluczową rolę odgrywa kontakt z mediami pamięci, w tym wypadku modelowym medium jest fotografia⁴²⁴, która, podobnie jak film, posiada indeksalny charakter i materialny związek z przeszłością.

⁴¹⁹ A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2004, *op. cit.*, s. 113-139.

⁴²⁰ *Ibidem*, s. 120.

⁴²¹ *Ibidem*, s. 130-139.

⁴²² *Ibidem*, s. 136.

⁴²³ A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2004, *op. cit.*, s. 129-139; M. Hirsch, *The Generation of Postmemory* “Poetics Today” nr. 29 :1 2008, s. 113

⁴²⁴ Hirsch, 2008, *op.cit.*, s. 115 - 117

Natomiast w odróżnieniu od postpamięci, pamięć protetyczna nie służy jedynie do opisu pamięci drugiego pokolenia kolektywnych traumatycznych wydarzeń i doświadczeń⁴²⁵, ale potencjalnie może stać się częścią doświadczenia każdej jednostki, partycypującej w kulturze masowej.

Na początku trzeciego rozdziału swojej książki, Landsberg nawiązuje także do otwarcia w 1997 roku Muzeum Afroamerykańskiej Historii im. Charlesa Wrighta w Detroit, w którego architektonicznym i konceptualnym centrum, jako rdzeń stałej ekspozycji, służy niewolniczy statek, na którym osadzonych jest czterdzieści figur niewolników w rozmiarze 1:1 – co ważne, wszyscy niewolnicy to dzieci. Napis na tabliczce głosi:

Kiedy sprzedawani do niewoli, nasi afrykańscy przodkowie w większości byli nastolatkami, czy wchodzącymi w dorosłe życie osobami. Aby złożyć im hołd uczniowie z Detroit wolontaryjnie zgodzili się pozować do figur wystawionych na zaprezentowanej ekspozycji. Ten wkład tych młodych ludzi to jeden z wielu sposobów, w który my, jako wspólnota upamiętniamy tych z naszych przodków, którzy byli zniewoleni, pamiętając zbrodnie, które ich uciemiężyły oraz upamiętniając ich niezliczone akty oporu.

Miriam Bratu Hansen w tekście „*Lista Schindlera*” to nie „*Shoah*”: drugie przykazanie, modernizm popularny i pamięć publiczna⁴²⁶ stawia tezę, iż amerykańska fascynacja Holokaustem funkcjonuje jako „wspomnienie przesłonowe” (*screen memory*) i może być widziana jako „alegoryczny ekran, za którym lub poprzez który naród usiłuje znaleźć odpowiedni tryb upamiętniania innej traumy «z własnego podwórka»”⁴²⁷. Przy czym, nie wskazuje jedynie na niewolnictwo jako traumę, wycofaną z reprezentacji w przestrzeni kultury popularnej, ale również wydarzenia bardziej odległe, jak ludobójstwo rdzennych Amerykanów, lub bardziej współczesne, jak wojna w Wietnamie. Pamięć, z perspektywy czarnych niewolników wraz z ich narracją, do powszechnej i popularnej świadomości wprowadza dopiero serial *Korzenie* na podstawie powieści Alexa Haleya (*Roots*, 1976), opowiadający historię przodków autora. Zdobył on w Stanach Zjednoczonych ogromną popularność. Pierwszy odcinek, wyemitowany w telewizji ABC w styczniu 1977 roku, oglądano w 61 procent amerykańskich gospodarstw domowych (80 milionów widzów w ponad 31 milionach domów)⁴²⁸. Emisja filmu stała się narodowym wydarzeniem, po którym dyskusja o niewolnictwie w Stanach

⁴²⁵ *Ibidem*, s. 106, 112- 115

⁴²⁶ M. Hansen „*Lista Schindlera*” to nie „*Shoah*”: drugie przykazanie, modernizm popularny i pamięć publiczna, tłum. Tamara Skalska w: *Teoria. Literatura. Życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*; red. A. Legeżyńska, R. Nycz, IBL, Warszawa 2012, s. 173-203.

⁴²⁷ *Ibidem*, s. 199.

⁴²⁸ A. Landsberg *Prosthetic Memory...*, 2004, *op. cit.*, s. 103

Zjednoczonych miała zmienić się na zawsze. Serial dał czarnym obywatelom USA inspirację do odkrywania własnych korzeni i dumy z własnej tożsamości, białej większości uświadomił istnienie problemu w zbiorowej świadomości: niewolnictwo jako fakt historyczny spychane było w nieświadomość, stało się tabu, które dopiero wtedy zaistniało w otwartej publicznej dyskusji. Historia „murzyńskiego” niewolnika Kunta Kinte, chociaż – co wykazały analizy historyków – przynajmniej częściowo fikcyjna – uruchomiła na nowo procesy pamięci. Jak przekonuje Landsberg, Kunta Kinte stał się dla Amerykanów rodzajem ciała, które można było zasiedlić własną tożsamością (*a body that could be worn*) i dzięki temu, indywidualna emocjonalna identyfikacja pozwoliła uruchomić wyparte pokłady pamięci publicznej. Literalnie zabieg ten zmaterializowano w projekcie Muzeum Afroamerykańskiej Historii, które zdecydowało się na ustanowienie perspektywy dziecka, jako uprzywilejowanej w upamiętnianiu i opowiadaniu historii niewolnictwa i opresji rasowej, a uczestniczący w tym projekcie uczniowie z Detroit wypożyczyli swoje ciała, aby upamiętnić wydarzenie.⁴²⁹.

Na podobny zabieg wskazuje Landsberg w finałowej scenie *Listy Schindlera* (reż. S. Spielberg, 1993) – Żydzi wymaszerowują z obozu koncentracyjnego, obraz z przestrzeni świata przedstawionego przenika w ujęcie „dokumentalne” spoza przestrzeni diegetycznej filmu, gdzie aktorzy, wraz z prawdziwymi ocalałymi, których w filmie role odtwarzali, podchodzą położyć kamień na grobie Schindlera w Izraelu. Czarno-biały film zmienia się w kolorowy, sygnalizując gatunkowy i czasowy zwrot/przejście z klasycznego hollywoodzkiego trybu i przeszłości do „prawdziwego życia” i terażniejszości. Ten moment, zrywając ciągłość diegetycznego świata filmu, jednocześnie paradoksalnie jest gwarantem jego autentyczności. Ale ruch, który wydobywa Landsberg, to nie przejście z przeszłości do terażniejszości, ale przejście od autentycznego ocalałego do aktora, odtwarzającego jego rolę. Ten moment przedstawia, w dosłowny sposób, zdaniem autorki, rolę, jaką pełni ten film: przeniesienie pamięci z ciała ocalałego na osobę, która nie ma „autentycznych” związków z tą konkretną historyczną przeszłością. Moment, w którym ocalały dotyka aktora, ma wymiar metafory możliwości przeniesienia pamięci ponad czasowym i geograficznym zerwaniem. co równie ważne, to modelowe wyobrażenie zawarte jest w hollywoodzkim *blockbusterze*. Hansen, w swoim tekście, poddaje analizie formalnej i rehabilituje film Spielberga, wobec zdecydowanego

⁴²⁹ Przy czym, Landsberg zwraca uwagę, iż to dość kontrowersyjna decyzja wykorzystania ciał zdrowych uczniów jako modeli, reprezentujących ciała niewolników.

odrzućenia go przez większą część, krytycznie nastawionych, środowisk intelektualnych. Przeprowadza również analizę schematu recepcji, uznając odbiór *Listy Schindlera* za zjawisko symptomatyczne dla bardziej ogólnych kwestii, takich jak tzw. „blockbusteryzacja” i amerykańzacja Holocaustu, ale również wobec bardziej generalnego problemu stosunku środowisk intelektualnych do kultury masowej, w tym przede wszystkim popularnego kina i telewizji, który odsłania ugruntowany schemat, powielający debaty przeciwstawiające wysoki modernizm i kulturę masową. Hansen pokazuje, że „efekt Listy Schindlera”⁴³⁰ jest zgoła odmienny od tego, przedstawianego w recepcji krytyków, „padających ofiarą popularnych gustów”⁴³¹ i próba zrozumienia jego fenomenu i miejsca pamięci publicznej może nam pomóc lepiej zrozumieć kulturę pamięci i upamiętniania w ogóle. Również, według Landsberg, takie zakończenie filmu przedstawia możliwość odpowiedzialnej mass kulturowej transmisji pamięci. Landsberg stawia pytanie: czy Holocaust może stać się zmysłowym, cielesnym wspomnieniem dla kogoś, kto go nie przeżył? A jeśli tak, to w jaki sposób konkretne mass kulturowe wydarzenia, instytucje i praktyki uczestniczą w procesie „wypalania” takich wspomnień? Patrząc na mass kulturowe reprezentacje Holocaustu jako przestrzeń produkcji „uczuć”, twierdzi, że afekt jest istotnym składnikiem poznania w procesie nabywania wiedzy o traumatycznych wydarzeniach z przeszłości. Poprzez przestrzeń przeniesienia, twierdzi Landsberg, ludzie mogą uzyskać dostęp do całego wachlarza procesualnej, osłoniętej poprzez zaangażowanie afektu wiedzy, którą trudno byłoby nabyć w czysto kognitywnym sensie. W tych rozważaniach przywołuje kolejną, bardzo mocną, metaforę epistemiczną, zaczerpniętą z *Mausa* Artura Spiegelmana⁴³² – łyżki szklanego oka. Przez cały tekst Artie, syn Vladka, nękany jest pytaniem, jak on, czy też jakkolwiek inna osoba należąca do drugiego pokolenia po Holocaustie, może „odziedziczyć” doświadczenia swoich rodziców, doświadczenia, które nie są częścią ich życia. Tam, gdzie słowa nie mogą znaleźć odpowiedzi, gdzie nie można rzeczy nazwać, czy też opowiedzieć, pojawia się obraz – na jednym z nich widzimy Artiego uwięzionego w ciele ojca, głowę syna ojciec obejmuje ramieniem z wytatuowanym numerem z obozu w Auschwitz. W innej scenie, w której Vladek opowiada synowi, jak jego przyjaciele zostali aresztowani za transakcje na czarnym rynku i jak Niemcy postanowili uczynić z nich przykład, wieszając jednego po drugim, każdego jednego dnia tygodnia – nie wytrzymuje emocjonalnie, to wspomnienie

⁴³⁰ M.A. Bernstein *The Schindler's List Effect*, „American Scholar”, 1994, nr 63, s. 429.

⁴³¹ M. Hansen „*Lista Schindlera*” to nie „*Shoah*”..., *op.cit.*, s. 178.

⁴³² A. Spiegelman, *Maus* (wydanie zbiorcze), tłum. P.Bikont, Post, Kraków 2011.

sprawia, że Vladek zaczyna płakać nawet swoim szklanym okiem. Fakt, że nawet z jego martwego, szklanego oka wydobywają się łzy, a moment ten ma miejsce w ramach publicznego spektaklu w popularnym medium, jakim jest komiks, ukazuje, zdaniem Landsberg, siłę produkcji afektu przez kulturę masową. Jak dalej interpretuje autorka, jego szklane – protetyczne oko jest zdolne do produkowania łez tak samo, jak jego żywe, prawdziwe oko, a jednocześnie funkcjonuje jako substytut oczu Artiego – wszystkich oczu, które nie widziały bezpośrednio tego, co działo się podczas Holocaustu. Historia ta jest tak prawdziwa i namacalna, że może zmusić do płaczu również oczy, które nie były świadkami tych wydarzeń.

Hirsch również przywołuje aspekt cielesności w percepcji obrazu, potencjału do znalezienia się w przestrzeni obrazu, inkorporowania go przez ciało, „przywdziewania” wspomnień. W *Projected Memories...* opisuje pierwsze sceny filmu australijskiej reżyserki Mitzi Goldman *Hatred*, w których widzimy dzieci, najpierw białą dziewczynkę i chłopca, oglądających archiwalny dokument o horrorze nazizmu, tuż przed tą sceną pada pytanie (głos ponadkadrowy): „Co ja wiem o Holokauście?”, następnie widzimy azjatyckiego chłopca, oglądającego telewizyjny *footage* z wojny w Wietnamie. Oba, oglądane przez dzieci w filmie, materiały są „obiegowymi” i rozpoznawalnymi reprezentacjami, dotyczącymi zarówno Holocaustu, jak i wojny w Wietnamie. Reżyserka filmu następnie opowiada, że w żydowskiej szkole, do której uczęszczała, w deszczowe dni, kiedy nie mogli wyjść na zewnątrz w czasie lunchu, pokazywano dzieciom filmy dotyczące Holocaustu. W tym sensie dosłownie *karmiono* je obrazami horroru, musiały je trawić wraz z obiadem. W obrębie filmu obrazy tych dokumentów zostają wyświetlone na twarzach i ciałach dzieci, co wydobywa ów cielesny, angażujący wszystkie zmysły sposób, w który widzowie, w tym wypadku dzieci, wpisują się w owe obrazy, w jaki nabywają, czy, jak nazywa to Landsberg, „przywdziewają” wspomnienia. Obrazy te odbijają się nie tylko na siatkówce oka, ale na całym ciele. Kadr z filmu, gdzie obrazy wyświetlanych wojennych dokumentów pojawiają się na twarzy i ciele dzieci, wydaje się, obok szklanego oka Artiego, jedną z najlepszych ilustracji koncepcji pamięci protetycznej⁴³³

⁴³³ Hirsch twierdzi, iż, w wypadku wizualnego spotkania z dziecięcą ofiarą (zdjęcia czy też filmu), prowokowana jest identyfikację w trójkątnym polu spojrzenia. Dorosły odbiorca widzi dziecięcą ofiarę również oczami siebie jako dziecka – tak jest w przywoływanym utworze Rymkiewicza, jak i Agosin, a eksplicytną realizacją tego pola spojrzenia jest właśnie nałożenie/superimpozycja zdjęć, wykonana przez Novak. por. Hirsch, *Projected memory...*, *op.cit.*, s. 10 - 16

Podsumowanie

Według Alison Landsberg, wspomnienia protetyczne nie są naturalne, czyli nie są zapisem przeżytych doświadczeń jednostki, ani „organicznym” dziedzictwem. Nie są również „społecznie konstruowane” w rozumieniu, iż nie powstają jako rezultat życia i bycia wychowanym w konkretnych społecznych ramach pamięci i nie podlegają biologicznym i etnicznym roszczeniom własności. Powstają poprzez zaangażowanie w zapośredniczoną, zmediatyzowaną reprezentację (zobaczenie filmu, wizyta w muzeum, oglądanie serialu w telewizji). Pomimo, iż Landsberg nie wymienia tutaj mediów drukowanych, takich jak książka i gazeta, spełniają one wszystkie wymienione do tego momentu definicyjne warunki. Jak podkreśla Landsberg, komodyfikacja kultury masowej wydobywa prawdopodobnie najbardziej istotną różnicę pomiędzy pamięcią protetyczną a wcześniejszymi formami pamięci. Sama nazwa „protetyczne” sygnalizuje wymiennosc i zamiennosc owych wspomnień oraz podkreśla ich utowarowioną formę. W świetle rzuconym przez analizę Cullera na rolę powieści w tworzeniu wspólnot wyobrażonych, nabiera ona podobnej funkcji do tej, jaką Landsberg przypisuje dopiero kinu. Mamy tu do czynienia z osobistym, emocjonalnym stosunkiem i identyfikacją z doświadczeniem reprezentowanym w powieściowej narracji, która jednocześnie umieszcza nas w historii innego, jak i większej wspólnoty „podobnych do nas”, w tym sensie budując wspólne wspomnienie na styku pamięci indywidualnej i publicznej. To, że w określonym momencie historycznym zaistnienie powieści, jako skomodyfikowanego towaru współkształtowało formowanie się narodów, wynika raczej z potencjału tego medium do generowania wyobrażeń wspólnoty, aniżeli z wzajemnego warunkowania i parametrów samego medium książki.

Landsberg stoi na stanowisku, iż rodzaj reakcji afektywnej i zmysłowego zaangażowania, doświadczany przede wszystkim podczas oglądania filmu, jak i podczas wizyty w empirycznym muzeum, czy bardziej ogólnie, recepcja obrazów, jest odmienny, niż w przypadku innych praktyk estetycznych, takich, jak czytanie, czy generalnie, odbiór reprezentacji opartych o język. Zdaniem Johna Bergera, jednego z pierwszych komentatorów koncepcji pamięci protetycznej na łamach *Rethinking History*, najbardziej oryginalna i najbardziej problematyczna jednocześnie, jest propozycja, centralna dla idei koncepcji pamięci protetycznej, a mianowicie teza, iż bardziej fizycznie i emocjonalnie angażujące media, tj. kino i empiryczne muzeum, umożliwiają ludziom „zamieszkanie”

(*inhabit*), czy też „zszycie” (*suture*) ze wspomnieniami innych ludzi. W tym sensie, argumentuje, zdaniem Landsberg, ludzie posiadają obecnie bezprecedensową możliwość, aby doświadczyć wydarzeń, przeszłości, której faktycznie nie przeżyli. Zgodnie z tą tezą, tekst pisany (np. powieść) nie jest wystarczająco „empiryczny”, aby produkować nową formę pamięci. Natomiast, w jego opinii, fenomen, opisywany przez Landsberg, nie jest ani formą protezy (w unikalnym i literalnym sensie, jak próbuje dowieść autorka), ani formą pamięci. Jest metaforą dla bardziej konwencjonalnego procesu kulturowej transmisji – na przykład nabywania wiedzy, bądź empatycznej reakcji na narracje, a protetyczne właściwości, przypisywane kinu, czy muzeum empirycznemu, są aplikowalne również wobec bardziej tradycyjnych tekstów, takich jak książka i są funkcją używania symbolu w kulturze jako takiego.

W odpowiedzi na krytykę Bergera, Landsberg podkreśla iż, media mają zdolność, aby zmieniać naszą pozycję wobec świata na różne sposoby, wytrącające nas z naturalnych schematów percepcji. Zwiedzający muzeum (*experiental museum*) są „obezwładniani” i „narażani”, jej zdaniem, na sytuacje, które raczej nie są przedmiotem ich codzienności, i to pamięć *tego* (podkr. Landsberg) doświadczenia, w połączeniu z historyczną narracją artykułowaną w muzeum, jest tym rodzajem pamięci, który próbuje opisać w swojej książce. Z tego również względu, w odpowiedzi na kontrargumenty Bergera, Landsberg określa, wyniesione z kina, czy też muzeum, doświadczenie mianem „pamięci”, a nie „wiedzy historycznej”, ponieważ zawiera się w nim afektywny stosunek do przeszłości, a wraz z nim, niemalże automatycznie jej zdaniem, pojawia się również poczucie odpowiedzialności. Berger podważa również tezę o jakościowej różnicy w odbiorze medium tekstu i obrazu, gdyż, jego zdaniem, reprezentacje w obrębie obu tych rejestrów są w stanie wytwarzać empatyczną identyfikację i angażować odbiorców na zmysłowym poziomie, a rodzaj medium nie determinuje poziomu zaangażowania odbiorcy. W konsekwencji osłabia fundamenty całej teorii i stawia pod znakiem zapytania kwestie, czy rzeczywiście mamy do czynienia z jakościowo nową formą pamięci. W jego opinii, mamy co najwyżej do czynienia ze zmianą pewnego natężenia doznań zmysłowych, ale nie możemy mówić o zupełnie odmiennych reakcjach w recepcji narracji powieści a filmu. W swojej odpowiedzi Landsberg przyznaje mu rację, że kwestia „nowości” w odniesieniu do pamięci jest w tym wypadku kwestią zmiany natężenia pewnych zjawisk, a więc zmianą ilościową, a nie jakościową. Jednocześnie, po tym stwierdzeniu, nie weryfikuje i w żaden sposób nie odnosi się do postawionych

wcześniej tez, dotyczących odmiennego statusu odbiorcy obrazu i tekstu, jak i paradygmatyczności kina dla nowej formy pamięci, co w swej sprzeczności po raz kolejny stawia nas przed elementarnymi pytaniami dotyczącymi tej koncepcji.

W sukurs pojawia się, sformułowana niemalże w tym samym czasie, koncepcja identyfikacji hetetoropatycznej, która koncentruje się dokładnie na tym momencie, z którym zmagają się Landsberg, czyli napięcia pomiędzy zaangażowaniem emocjonalnym, zmysłowym i intelektualnym odbiorcy filmu lub serialu, czy bardziej ogólnie, obrazu, a jednoczesnego utrzymywania dystansu wobec tego, co widzi. Landsberg, uprawomocniając tezę o pojawieniu się nowego rodzaju pamięci, ufundowanego na nowym rodzaju doświadczeniu, przywołuje przede wszystkim teorie odbioru kinowego, skupiające się na immersyjnej sile obrazu i mechanizmach, które predysponują raczej do biernego zaangażowania w obraz. Stąd ponawiane przez krytyków pytania o rolę odbiorcy w procesie nabywania wspomnień protetycznych, przy czym Landsberg, pomimo podkreślania aktywnej roli odbiorcy i nieusuwalnego dystansu współwystępującego ze zmysłowym zaangażowaniem, ani nie powołuje się na żadne teorie, które tego rodzaju pozycję tłumaczą i ugruntowują, ani sama tego mechanizmu nie zgłębia. Z tego względu koncepcja Silverman wydaje się dopełniać i rozszerzać koncepcję pamięci protetycznej, poprzez refleksje nad samym spojrzeniem, strukturami identyfikacji ze strukturami pamięci, procesu, za pomocą którego możemy „pamiętać” poprzez widzenie pamięci kogoś innego.

Doświadczenie to jednak, jak pokazuje Silverman i Majewski, nie musi pobudzać nas kinestetycznie, czy uruchamiać wszystkich zmysłów, najważniejszy rdzeń kontaktu z obrazem tkwi w zmianie perspektywy, świadomym przekroczeniu perspektywy „ja”, chwilowej destabilizacji ześrodkowanych w nich punktów odniesienia, przemieszczenie się w pozycji podmiotowej, ale ze świadomością wyobraźniowego statusu tego procesu, przyjęcie pewnych symptomów, wejście w czyjąś skórę, wczucie się, spojrzenie czyimiś oczami na świat, wskoczenie w czyjeś buty – te wszystkie procesy, które uruchamiają empatyczną odpowiedź, a dzięki niej pozwalają się nam zaangażować emocjonalnie, poznawczo, a w konsekwencji być może i praktycznie, jak chciałaby tego Landsberg. Jeśli ten mechanizm trafnie opisuje mechanizmy naszego odbioru, przede wszystkim przedstawień obrazowych, ale również rozumianych szerzej, jako mimetycznych, naśladowczych, odzwierciedlających, oddających wyglądy rzeczy, pozwalających przekraczać opozycję wewnątrz-zewnętrzne, ja-inny, to nie tyle rodzaj medium jest tu

istotny, choć oczywiście wpływa on na intensywność i pewną „łatwość” odbioru, co z pewnością ma związek również z historyczną zmiennością modusów przedstawiania i „efektem realności”, a stworzenie takich warunków odbioru, które pozwolą nam się w reprezentowane doświadczenie „zainportować”, zarówno poznawczo, jak i afektywnie.

Zarazem Nora, jak i Landsberg, punkt rozpoczęcia refleksji sytuują w nowoczesnym szybkim społecznym i technologicznym rozwoju. Podobnie jak Nora, również Landsberg zwraca uwagę na to, że pamięć, związana z przeżywanym doświadczeniem, ma komponent afektywny i bezpośredni charakter, co odróżnia ją od historii, którą oboje oceniają, jako odległą od doświadczenia, zapośredniczoną i krytyczną. Dla Nory przesunięcie w sferze publicznej od pamięci do historii, będące konsekwencją nowoczesności, to „epokowe rozdarcie” i bezpowrotne zerwanie, po którym pamięć przetrwała jedynie jako materialny ślad – archiwum, bądź tekst. Ton wypowiedzi Nory przedstawia coś w rodzaju postapokaliptycznej nostalgii i w tym punkcie diametralnie różni się od diagnozy Landsberg. Nora, mianem pamięci protetycznej czy pamięci-protezy, określa materialne nośniki pamięci: „Archiwum, nie będąc już bardziej lub mniej zamierzoną pozostałością żywej pamięci, stało się rozmyślnym i wykalkulowanym sposobem kanalizacji utraconej pamięci. Dodaje czegoś do życia, które często staje się funkcją swego własnego nagrania – drugą pamięcią, pamięcią-protezą (*prosthesis-memory*). W tym sensie, dla Johna Bergera istnieje zasadnicza różnica w używaniu terminu „pamięć protetyczna” przez Alison Landsberg, a tym, co rozumie przez niego Pierre Nora, który kładzie nacisk na sztuczność, zewnętrżność protezy, która nie może stać się „pamięcią żywą”, doświadczaną, czy zintegrowaną z ciałem⁴³⁴. Landsberg proponuje odwrócenie i przełamanie elegijnego i postapokaliptycznego tonu dyskusji, dotyczącej pamięci, w kontekście nowych mediów i podjęcie poważnej akademickiej dyskusji nad medialną i, technologicznie zapośredniczoną, współczesną społeczną pamięcią oraz przedstawienie mass-mediów i kultury popularnej jako progresywnego, emancypacyjnego, egalitarnego i demokratycznego potencjału politycznego.

Jak bezobcesowo ujmuje to Hansen, bez względu na to, czy nam się to podoba, czy nie, dominującymi wehikułami pamięci zbiorowej są media (re)produkcji technicznej i konsumpcja masowa. Szczególnie w przypadku pamięci Holocaustu, która ze względu

⁴³⁴ Por. J. Berger, *Which Prosthetic?* (...), *op.cit.*, s.601.

na zagładę tych, którzy pamięć tę mogliby komunikować, musimy polegać na medialnie zapośredniczonych formach. Podkreślając afektywny potencjał pamięci protetycznej, Landsberg zaznacza, że nie chce jednocześnie lekceważyć niebezpieczeństwa, jakie niosą ze sobą, nowoczesne, medialne zapośredniczone formy pamięci – historyczny rewizjonizm był potężnym wrogiem pamięci Holocaustu. Jest to jedyne miejsce w książce, w którym wyraża obawę o zaangażowanie mass mediów w historię ze względu na to, że mają tendencję do upraszczania i nadawania „opływowego” kształtu skomplikowanym ideom i wydarzeniom. Niemniej, jak stwierdza autorka, teksty, które sama poddaje analizie, reprezentują najlepszy możliwy scenariusz, gdyż używają możliwości kultury masowej do produktywnego angażowania się w przeszłość, która nie polega na biernym przyjęciu informacji. Podobnie jak Hansen, Landsberg uważa, że musimy zacząć, w obrębie akademickich debat, poważnie traktować popularne i mainstreamowe aspekty publicznej i medialnej kultury, śledzić zniekształcenia, pominięcia, przesunięcia w obrębie historii i pamięci publicznej, gdyż, jak obie badaczki w swoich tekstach próbują pokazać, dyskursy kultury popularnej kształtują współcześnie wyobrażenia i pamięć kolektywną, a poprzez to mają ogromny potencjał, który przez środowiska intelektualistów wciąż w dużej mierze jest ignorowany.

ROZDZIAŁ 3: Pamięć protetyczna a dyskursy kultury popularnej – „czarne skrzynki empatii”

Żaden wiek nie wiedział o sobie tak dużo, jeśli wiedzieć oznacza posiadać obraz rzeczy, który przypomina je w fotograficznym odbiciu.... Żaden wiek nie wiedział o sobie tak mało.

S. Kracauer

Przeszłość nie jest już krajem, do którego powraca się na prostych zasadach polityki pamięci. Przeszłość stała się synchroniczną przechowalnią scenariuszy kulturowych, rodzajem tymczasowego centralnego castingu, po zasoby którego sięga się w zależności od tego, jaki film jest do zrobienia, jaka scena do odegrania, jacy zakładnicy do uratowania.

A. Appadurai

Autorka koncepcji pamięci protetycznej proponuje spojrzeć na mass-medialny tryb odbioru i partycypacji w kulturze oraz sprofilowane przez nowe technologie doświadczenie w kapitalistycznym społeczeństwie poprzez metaforę „merceryzmu”. W tej religii stworzonej w postapokaliptycznym świecie powieści Philipa K. Dicka poprzez „czarną skrzynkę” można odbyć „empatyczny seans” integrując się we wspólnym doświadczeniu ze wszystkimi w danym momencie podłączonymi do niej osobami. Wracam do tej metafory ponieważ w ostatnim rozdziale mojej dysertacji chciałabym się przyjrzeć nowym mediom, ich „oprzyrządowaniu”, wypełniającym je treściami, służącym jako protezy naszej pamięci, ale i tę pamięć generującym, jak również technologiom wytwarzającym i podtrzymującym globalną i jednocześnie intymną komunikację jako platformom do wytwarzania społecznych światów i relacji. Technologicznie generowana empatia ma w powieści Dicka wymiar polityczny – potrafi jednoczyć ludzi pomimo dzielących ich różnic i granic, tych społecznych i tych geograficznych. Przy użyciu technologii i empatii mamy możliwość, zdaniem Landsberg, przekroczenia granic subiektywności i doświadczenia idei wspólnoty, a także czerpania z jej doświadczenia i wiedzy. W nakreślonej przez nią analogii bardzo ważne jest, że doświadczenie „po(d)łączenia” oparte jest o wykorzystanie konkretnej technologii – „czarnej skrzynki empatii”. Urządzenie to, analogicznie do technologii kultury masowej, pozwala jednostce usytuować się w historii zbiorowości, w historii Innego. Pozwala ją przeżyć, nabrać wobec niej afektywnego stosunku, zidentyfikować się z nią, doświadczyć jej w fizycznym niemal wymiarze. Podobnie jak „czarne skrzynki empatii” w powieści, tak również technologie kultury masowej i ich „czarne skrzynki” są obecnie stałym

„wyposażeniem” naszego codziennego doświadczenia i podstawowym „oprogramowaniem” społecznej komunikacji. Zdaniem Landsberg figura merceryzmu antycypuje widownię telewizji kablowej, użytkowników wideo, czy pokolenie internetu. W tym sensie stanowi wyzwanie dla teorii, które oglądanie telewizji, czy surfowanie w sieci obwiniają o produkowanie wyizolowanych ze zbiorowości podmiotów, niezdolnych do empatii i altruistycznego działania, a w efekcie atomizację społeczeństwa, narastającą według technofobicznej wizji nowoczesności od początku XX wieku. Pomimo sprywatyzowanej natury konsumpcji „czarne skrzynki” mediów masowych dają ludziom dostęp do kolektywnego archiwum wiedzy i doświadczenia. Idea merceryzmu implikuje, że bez względu na to, czy doświadczenia są konsumowane prywatnie, czy publicznie, technologie kultury masowej wzbogacają ludzi o wiedzę i treści pochodzące spoza ich kulturowego habitusu, czyniąc możliwym poszerzenie granic i charakterystyk wspólnot wyobrażonych oraz nowe, wcześniej niewyobrażalne, powiązania i sojusze społeczne.

Realizację tej idei we współczesnym globalnym świecie technologii i mediów masowych bada i opisuje amerykański antropolog hinduskiego pochodzenia – Arjun Appadurai. W książce *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji* przygląda się jak funkcjonują wspólnoty i sojusze ufundowane na platformie medialnych reprezentacji i kontaktów zapośredniczonych przez nowe technologie, a także śledzi ich polityczne i kulturowe skutki⁴³⁵. Jedną z głównych cech charakteryzujących współczesną globalizację jest jego zdaniem zjawisko „detytorializacji” – czyli globalnego upłynnienia zjawisk i procesów kulturowych w stosunku do przestrzeni. Detytorializacja oznacza w jego koncepcji globalną dyfuzję technicznych, finansowych, ideowych, medialnych i etnicznych wyznaczników nowoczesności, która w ten sposób uwalnia się od dotychczasowo wstrzymujących ją barier w postaci granic, topografii, instytucji państwa⁴³⁶. Zdaniem badacza w największym stopniu dotyczy to kultury oferowanej przez media elektroniczne, która współcześnie jest poza podziałami społecznymi, religijnymi, państwowymi czy kontynentalnymi, zacierając granice narodowe, etniczne i językowe i w tym sensie stając się coraz bardziej „popularna”. Wszyscy ludzie, nawet jeśli w różnym stopniu, żyją dzisiaj pod presją doświadczenia zapośredniczonego przez media. Stały się one matrycami potrzeb, wzorami ról społecznych, nowym rodzajem przestrzeni publicznej, ważnymi elementami socjalizacji i

⁴³⁵ A. Appadurai *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, op.cit.

⁴³⁶ Por. *Ibidem*, *Wstęp* Zbigniew Pucek, s. XV - XVI

wychowania, źródłami wiedzy, przestrzeniami autokreacji i komunikacji, narzędziami nawigowania w świecie a także sposobami jego rejestracji, archiwizowania i (re)prezentowania. Wszyscy, mniej lub bardziej świadomie, ulegamy ich efektowi, identyfikując się z nieznanymi dotąd perspektywami, interesami i doświadczeniami, które dawniej w ogóle nie docierały do naszej świadomości i wyobraźni

Fakt, iż media dostarczają nieustannie materiału do tworzenia wyobrażeń o sobie i świecie społecznym Appadurai określa mianem „projektu społecznej powszedniości”⁴³⁷ Masowe migracje nie są niczym nowym w naszej historii, ale zdaniem Appaduraira zestawione z ilością przekazów medialnych i z szybkością ich przepływu, z mnogością obrazów, możliwych scenariuszy i wszechobecnej sensacji tworzą zupełnie nowy ład, w ramach którego wytwarzane są nowoczesne, niestabilne formy podmiotowości. W swojej książce rozwija tezę o „dysjunkcji”, w której podstawową rolę odgrywają dwie wzajemnie powiązane i nierozłączne kwestie: media oraz migracje. Appadurai bada ich relacje i wspólny wpływ na „pracę wyobraźni jako konstytutywną cechę nowoczesnej podmiotowości.”⁴³⁸ Punkt wyjścia jego teorii stanowi teza mówiąca o tym, że media elektroniczne przeobrażają cały system funkcjonujących przed nimi mediów masowych, jak i mediów tradycyjnych, gdyż oferują zupełnie nowe zasoby i nowe dziedziny służące konstruowaniu wyobrazonych tożsamości i światów⁴³⁹. Podobną tezę postawił już w 1991 roku Kenneth J. Gergen, który we wznawianej po dekadzie, a w Polsce wydanej dopiero kilka lat temu, książce *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*⁴⁴⁰. analizuje wpływ kolejnych rozwijających się nowoczesnych technologii i wysyczonego obrazami, informacji i nowymi zasobami mass-medialnego środowiska na kondycję i poczucie „ja” oraz relację i związki z innymi. Już na początku lat dziewięćdziesiątych, modelując swoje diagnozy w oparciu o dopiero „raczkujące” technologie internetu i telefonii komórkowej, a także telewizję kablową i gęstniejącą sieć połączeń lotniczych, pisał o wzrastającym w zawrotnym tempie nasyceniu życia społecznego oraz zwielokrotnionych związkach z innymi, co prowadzi jego zdaniem do zjawiska

⁴³⁷ *Ibidem*, s. 11

⁴³⁸ *Ibidem*, s. 10

⁴³⁹ Jednocześnie, zgodnie z tezami teorii remediacji i pojęciem kultury konwergencji, Appadurai podkreśla, iż media elektroniczne wyznaczają i rekonstruują o wiele szersze pole, w którym druk i inne formy mediacji oralnej, wizualnej, audytoryjnej, mogą zachować swoją ważność.

⁴⁴⁰ K.J. Gergen (1991) *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, PWN, Warszawa 2009

„zaludniania Ja” oraz stanu „multifrenii”⁴⁴¹. Gergen podziela optymizm i obserwacje Landsberg dotyczące roli nowoczesnych technologii w procesie demokratyzacji i emancypacji społeczeństw. Umożliwiają one ich zdaniem ekspresję i zaistnienie w zbiorowej świadomości reprezentacji nie tylko zmarginalizowanych mniejszości, ale również odmiennych kulturowo światów, subkultur czy kontrhegemonicznych ruchów obywatelskich. Nowoczesne media pozwalają wspomnianym grupom nie tylko zaistnieć w globalnej zbiorowej wyobraźni, ale również wyrażać swoje opinie, relacjonować wydarzenia w kontrze do hegemonii publicznych mediów oraz generować publiczną dyskusję i nabywać politycznej siły⁴⁴². Gergen dostrzega jednak również ekstremizujący i izolacyjny potencjał internetu, który pozwala popularyzować i szerzyć poglądy zgodne nie tylko z ideami demokratycznego świata Zachodu, co podkreśla przede wszystkim w przedmowie do drugiego wydania z 2000 roku, gdzie tonuje swój początkowy entuzjazm, co do progresywnej i konsyliacyjnej wspólnotowej roli mediów elektronicznych. W

⁴⁴¹ Por. *ibidem*, rozdz. 3 Społeczne nasycenie i zaludnione Ja, s. 81-110; do diagnoz Gergena wróć jeszcze w dalszej części rozdziału w kontekście najnowszych badań dotyczących wpływu nowych mediów na procesy indywidualizacji i socjalizacji

⁴⁴² Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiego użycia nowoczesnych mediów – Internetu i portali społecznościowych oraz telefonów komórkowych (pozwalających w czasie rzeczywistym rejestrować wydarzenia i przekazywać je do globalnej sieci), była rewolucja, która przetoczyła się w krajach Bliskiego Wschodu – tzw. Arabska Wiosna – por. [http://www.nato.int/docu/review/2011/Social Medias/Arab Spring/PL/](http://www.nato.int/docu/review/2011/Social%20Medias/Arab%20Spring/PL/) [13.12.2014]; Ł. Pomiankiewicz: *Nowe media jako narzędzie zmiany społecznej na przykładzie Arabskiej Wiosny. Perspektywa morfogenetyczna*, „Kultura i Historia” za: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5006> opublikowano 1.02.2014 [13.12.2014];

Od 2014 roku toczy się wojna informacyjna w konflikcie pomiędzy Rosją i Ukrainą, nazwana w mediach „wojną znaczeń”, w której relacjonowane są bieżące wydarzenia konfliktu ze skrajnie różnych stanowisk, które pomimo wysoko rozwiniętych technologii rejestracyjnych i inwigilacji prezentują zupełnie rozbieżne wersje wydarzeń, dokumentowane niejednokrotnie zmanipulowanymi i spreparowanymi materiałami tj. nagrania audio, wideo, zdjęcia, rzekome dokumenty itd. Zupełnie nowym zjawiskiem są tzw. „cyberżołnierze” uprawiający płatne, masowe i strategiczne „trollowanie”, zasypujący portale informacyjne, społecznościowe i fora tematyczne komentarzami pozorującymi faktyczne dyskusje i rozmowy por. „Le Figaro”: Rosja prowadzi wojnę propagandową w internecie (źródło PAP) za: <http://fakty.interia.pl/raporty/raport-zamieszki-na-ukrainie/aktualnosci/news-le-figaro-rosja-prowadzi-wojne-propagandowa-w-internecie>, publikacja 28.07.2014 [5.04.2015]; *Internetowy trolling w Rosji, czyli propaganda za pieniądze* (źródło: MT/Newsweek.com) za: <http://swiat.newsweek.pl/internetowy-trolling-w-rosji-czyli-propaganda-za-pieniadze,artykuly,360467,1.html> publikacja. 4.04.2015 [5.05.2015]; A. Pawłowska, *Trolle i boty nie wygrają wojny. Ukraina tworzy internetową armię blogerów* za: http://wyborcza.pl/1,75477,17322789,Trolle_i_boty_nie_wygraja_wojny_Ukraina_tworzy_internetowa.html#ixzz3em72WX7k publikacja 28.01.2015 [5.05.2015]; przykłady manipulacji materiałami wizualnymi G. Kuczyński *"Fabryka trolli", konta-widma i 5 innych metod. Wojna Rosji w internecie* (źródło TVN24) za: <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/fabryka-trolli-konta-widma-i-5-innych-metod-wojna-rosji-w-internecie,454963.html>; opublikowano 1.08.2014 [5.05.2015]. W ramach owej wojny dochodzi również do „przepisywania historii” na zasadach funkcjonowania. cyfrowej pamięci (*digital memory*) – strategię tych praktyk w artykule „Why Digital Memory Should Not Overlook Eastern Europe’s Memory Wars” opisuje Ellen Rutten, w: *Memory and Theory in Eastern Europe*, red. Uilleam Blacker, Alexander Etkind, Julie Fedor, Palgrave Macmillan, 2013, s. 219 - analizując posty oraz komentarze wokół kommemoratywnych uroczystości dot. historii Związku Radzieckiego i jego roli w II Wojnie Światowej zarówno na platformie YouTube jak i tematycznych blogach zastanawia się jak nowe technologie wpływają na proces kulturowej kommemoracji, pamięci oraz żałoby w związku z sowieckimi traumami.

odniesieniu do ostatnich politycznych konfliktów problem ten porusza Ellen Rutten w artykule *Why Digital Memory Should Not Overlook Eastern Europe's Memory Wars*⁴⁴³, zwracając uwagę, iż tezy o globalnej i powszechnej deterytorializacji oraz całkowitym upłynnieniu kultury i pamięci oraz uniezależnieniu ich od podłoża kulturowego, historycznego i językowego, nie opisują sposobów funkcjonowania całej rzeczywistości we współczesnym świecie. Analizując rosyjsko-ukraińskie postsowieckie „wojny sieciowe” (*web wars*) dokonuje rewizji „cyfrowych map świata” (*digital world map*), które właśnie ze względu na różnice językowe umykają uwadze zachodnich badaczy.⁴⁴⁴ Przywracając studiom internetu i cyfrowej pamięci wymiar regionalny i terytorialny badaczka rozwarstwia i pluralizuje zjawisko zbiorowej pamięci cyfrowej pokazując jak przenikają się lokalne i narodowe idiosynkrazje z globalnym postrzeganiem i przetwarzaniem tych problemów.

„Digital Memory Studies” zajmują się nowymi zjawiskami w obszarze pamięci kulturowej i mediów, które wynikają ze specyfiki struktur i funkcji usieciowionych cyfrowych technologii medialnych. W ramach tych badań podejmowany jest między innymi problem tego, iż pamięć nie jest tylko „konsumowana” w medialnych przekazach, jak w przypadku telewizji, radia, czy kina, ale aktywnie produkowana przez użytkowników, a wspomnienia nie tyle się przekazują, ile wciąż na nowo konstruuje⁴⁴⁵. Stąd podejmowane są również badania zajmujące się dynamiką nowych społecznych sieci pamięci jako hybrydycznych form pamięci publicznej i prywatnej⁴⁴⁶ oraz generowanym *online* zjawiskiem „cyfrowej tymczasowości pamięci”. Sama kondycja pamiętania jest wysoce usieciowionym zjawiskiem, co wiąże się z brakiem domknięcia, skryzalizowania wspomnień w określonych formach i artefaktach⁴⁴⁷. Wszystkie te kwestie podnoszą problem relatywizmu oraz instrumentalnego używania historii i pamięci publicznej do współczesnych celów politycznych, co bardziej niż sojusze i dialog wzmaga konflikty i podziały. Jak pokazuje jednak Rutten, internet pod względem przedstawianych treści jest

⁴⁴³ *Ibidem*, s. 223

⁴⁴⁴ Rutten na przykładzie najpopularniejszego współcześnie medium społecznościowego, Facebook, pokazuje w jaki sposób dane dotyczące globalnego krajobrazu medialnego mogą zostać zniekształcone, gdyż europejskie badania populacji *online* przeocząją rosyjskojęzyczny odpowiednik Facebooka – Vkontakte, podczas gdy zarówno Rosja jak i Ukraina znajdują się w pierwszej dziesiątce najliczniejszych społeczności internetowych w Europie (odpowiedni 2gie i 9te miejsce , co łącznie daje ok. 75 milionów za: Rutten, *op. cit.* s. 222.

⁴⁴⁵ J. Garde – Hansen, A. Hoskins, A. Reading, *Save as...*, *op. cit.*, s. 1-27

⁴⁴⁶ A. Hoskins *Digital Network Memory*, w: *Mediation, Remediation and the Dynamic of Cultural Memory*, red. Astrid Erll, Ann Rigney, De Gruyter, Berlin 2009, s. 91-109.

⁴⁴⁷ Rutten, *op.cit.*, s.26.

medium wysoce heterogenicznym, w którym, w przeciwieństwie do mediów opartych o model transmisyjny, miejsce znajdują różnorodne dyskursy i poglądy, a użytkownicy produkujący treści wchodzą z nimi w nieustanną interakcję, co sprawia, iż zapoznają się z więcej niż jedną, „oficjalną” wersją wydarzeń i ich interpretacją. Kraje wschodniej i środkowej Europy, z wciąż nie skryształizowaną i niezgodnioną historią okresu istnienia Związku Radzieckiego, nieprzepracowanymi w pamięci publicznej traumami, brakiem konsensusu, który umożliwia odbycie żałoby i włączenie interpretacji przeszłości do kręgu strywalizowanych form kultury popularnej, stają się przestrzenią bardzo wrażliwą i podatną na sieciowe wojny i przetwarzanie historii *online* wraz ze wszystkimi charakterystykami, które niesie ze sobą cyfrowa pamięć. Jeden ze znanych współczesnych badaczy *memory studies* zajmujący się szczególnie „mediatyzacją pamięci” w kontekście nowych mediów – Andrew Hoskins – stwierdza, że żaden z wymiarów pamięci i zapominania, ani to „co” pamiętamy, czy zapominamy, ani to „jak”, „dlaczego”, „kiedy”, nie jest już taki sam po wynalezieniu mediów cyfrowych⁴⁴⁸. Postępująca mediatyzacja pamięci jego zdaniem stawia nas u progu kolejnego zwrotu – *connective turn*, gdzie główną rolę będą grać media masowe i ich zmieniająca się wciąż dynamika, a w obliczu którego środowiska akademickie powinny na nowo przemyśleć i sformułować pojęcia pamięci kolektywnej i modele masowej komunikacji oraz bliżej przyjrzeć się nowym sposobom partycypacji w formującej się semi-publicznej pamięci tworzonej przy pomocy cyfrowych narzędzi i rozpowszechnianej w sieciowym środowisku nowych mediów. Hoskins postuluje opracowanie w ramach nauk społecznych i humanistycznych tzw. „ekologii nowych mediów”⁴⁴⁹.

Podobnie jak Miriam Bratu Hansen poprzez pojęcie „modernizmu wernakularnego” powołując się na pisma Waltera Benjamina analizowała przemiany ludzkiego „sensorium” i tkanki życia codziennego na przełomie XIX i XX w pod wpływem technologii przemysłowych, urbanizacji i formującej się komercyjnej kultury masowej⁴⁵⁰ również Appadurai pokazuje jak obecnie wraz z pojawieniem się nowych technologii doświadczamy zmian głęboko przekształcających nasze bycie-wświecie, nasze codzienne praktyki, sposoby komunikowania się, poruszania i rozumienia kategorii

⁴⁴⁸ A. Hoskins *Anachronisms of Media, Anachronisms of Memory: From Collective Memory to a New Memory Ecology*, w: *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, red. M. Neiger, Oren Meyers, E. Zandberg, Palgrave Macmillan Memory Studies, Hampshire 2011, s. 278-279

⁴⁴⁹ *Ibidem*

⁴⁵⁰ M.B. Hansen, Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino Hollywood i modernizm wernakularny, w: *Rekonfiguracje modernizmu*, *op.cit.*s. 235-267

przestrzeni oraz czasu. Termin „modernizm wernakularny” poprzez ewokowanie kontekstu czegoś co „potoczne”, czy „oswojone” ma zwrócić uwagę na wymiar codziennego, powszechnego doświadczenia, a jednocześnie na regionalny, etniczny, czy też narodowy charakter oraz mnogość i heterogeniczność modernizmów. W *Nowoczesności bez granic...* Appadurai również próbuje uchwycić pewną zmianę „struktur odczuwania” i ludzkiego „sensorium”, która zaszła pod wpływem cyfrowych technologii medialnych i zjawiska deterytorializacji. To właśnie przekazywane przez media różnorodne modele, scenariusze życia i jego obrazy stanowią zdaniem Appaduraia o różnicy między dawniejszą a obecną migracją. Ludzie najczęściej podejmują decyzje o migracji (o samym fakcie jak i jej celu) na podstawie rozpowszechnianych przez media obrazów danych miejsc, jak i możliwych scenariuszy życia w nich. Podobnie jak Hansen, amerykański antropolog przygląda się przede wszystkim wernakularnym aspektom przemian związanych z mediami i migracjami, ich wymiarowi potocznemu, będącemu przedmiotem codziennego doświadczenia. Dużą wagę przywiązuje to aspektów lokalności, regionalności w perspektywie globalnej, podkreślając heterogeniczny i hybrydyczny charakter globalnej kultury popularnej. Kino na początku XX wieku zgromadziło masową, zróżnicowaną etnicznie, klasowo i płciowo publiczność, dotychczas ignorowaną przez kulturę dominującą i uczyniło ją widoczną dla niej samej, uczyniło możliwym pomyślenie, wyobrażenie sobie takiej wspólnoty przez jej członków i możliwość zbiorowej z nią identyfikacji. Dzięki utowarowieniu kultury masowej idee, obrazy i narracje stały się powszechnie osiągalne i dostępne dla ludzi, zamieszkujących odległe miejsca i mających bardzo różnorodne podłoża kulturowe, co przyczyniło się do głębokich przemian zarówno w obrębie pamięci jak i wyobraźni zbiorowej. Appadurai zwraca uwagę na uspołecznienie i demokratyzację zjawiska wyobraźni, która w nowoczesności, pod wpływem dokonujących się zmian w technologiach medialnych przekształciła się w fakt społeczny, tworząc w konsekwencji podstawę pod wyłaniające się sytuacje, biografie i światy wyobrażone. Media nowego typu, tj. media elektroniczne oferują jego zdaniem nowe zasoby i nowe platformy służące konstruowaniu wyobrażonych tożsamości, „wyobrażonych światów” i „wspólnot afektu”⁴⁵¹.

⁴⁵¹ A.Appadurai *Nowoczesność.... op. cit.*, s. 17-18

W ostatnim rozdziale mojej dysertacji chciałabym przyjrzeć się nowym mediom, cyfrowym i sieciowym środowiskom, czy opisywanym i analizowanym we wcześniejszych rozdziałach technologiom pamięci i dyskursom kultury popularnej, jako platformom, protezom, „oprzyrządowaniu” wytwarzającym określone praktyki społeczne, generującym nasze wyobrażenia o świecie, sposoby komunikowania i funkcjonowania w świecie społecznym, a także kształtującym w dużej mierze relację między dyskursem a doświadczaną rzeczywistością. To właśnie wspomniana we wstępie kategoria „dyspozytywu” rozumianego nie tylko jako materialna infrastruktura dyskursu, ale również mechanizm produkujący naszą wiedzę o świecie, sposobach działania i możliwościach funkcjonowania w nim wydaje się w tym wypadku najszerszym i najbliższym mojej intuicji pojęciem, które pozwoliłoby uchwycić zarówno narzędzia, technologie jak i techniki i praktyki, urządzenia i procesy urządzania a także relacje między nimi. Giorgio Agamben włączając do własnej refleksji teoretycznej kategorię „dyspozytywu”, którego ścisłej definicji Foucault nigdy nie sformułował⁴⁵², stawia tezę, że jest ona jedną z najważniejszych i centralnych terminów w dorobku francuskiego filozofa.⁴⁵³ Poszukując w wypowiedziach samego Foucault najbardziej wyczerpującego opisu, który pomógłby mu dookreślić ramy tego pojęcia przytacza wypowiedź pochodzącą z wywiadu z redakcją pisma „Ornicar?”:

Tym, co chciałbym oznaczyć za pomocą tej nazwy jest całkowicie niejednolity zbiór, który zawiera w sobie dyskursy, instytucje, struktury architektoniczne, regulaminy, prawa, przepisy administracyjne, wypowiedzi naukowe, twierdzenia filozoficzne, etyczne i filantropijne. W skrócie : zarówno to , co powiedziane, jak i niepowiedziane. To właśnie elementy urządzenia [*dispositif* – T.S.]. Samo urządzenie jest siecią, którą można ustanowić między tymi elementami. (...) Urządzenie jest zatem zawsze wpisane w gry władzy, ale jednocześnie zawsze zawiera się w granicach wiedzy, którą wytwarza i która je zarazem warunkuje. Oto właśnie urządzenie: strategie stosunków sił wspierające pewne typy wiedzy i same na nich oparte.⁴⁵⁴

Dyspozytyw stanowią wszelkie zasady i reguły zachowań narzucane jednostce z zewnątrz poprzez instytucje i struktury władzy, które zostają przez nią zinternalizowane jako systemy wartości, wzory komunikowania i poruszania się w świecie, matryce

⁴⁵² Foucault dość rzadko wraca do pojęcia dyspozytywu, choć niemal nieustannie porusza się w jego szeroko nakreślonym kontekście. Wiąże go silnie z koncepcją „rządomości”, z reżimami praktyk (*régimes de pratiques*) i zarządzaniem zachowaniem (*conduire de conduite*, dosłownie: kierowanie kierowaniem się). Dyspozytyw i w liczbie mnogiej: dyspozytywy pojawiają się obok prób, instrumentów i technik, za pomocą których społeczeństwo samo się dyscyplinuje. Foucault podkreśla także mechaniczny, automatyzowany charakter nowoczesnych dyspozytywów, które wytwarzają przedmioty swojej analiz za: Nowicka, *op.cit.*, s. 100

⁴⁵³ G. Agamben, *Czym jest urządzenie?* przeł. J. Majmurek, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s.82-100, s.82-83

⁴⁵⁴ M. Foucault, *Le jeu de Michel Foucault* w: tenże, *Dits et écrits*, red. Daniel Defert, Francois Ewald, t.3., Gallimard, Paryż, 1994, s. 299-300 za: G.Agamben, *ibidem*, s. 82-83 , przeł. J. Majmurek

afektów i wiedzy. Tak rozumiany dyspozytyw staje się podstawą historycznie zmiennych kryteriów racjonalności, legitymizując w ten sposób takie, a nie inne praktyki społeczne. Ze względu na to, iż Foucault pozostawił tę kategorię niedookreśloną i posługiwał się w nią w bardzo różnych kontekstach badacze i teoretycy odwołujący się do niej dookreślają ją i wydobywają z niej aspekty często zależne od kontekstu własnych badań i rozważań. Magdalena Nowicka w swoim tekście zwraca również uwagę na wpływ tłumaczenia i etymologii danego języka na rezonans pojęcia „*dispositif*” w światowej literaturze przedmiotu.⁴⁵⁵ Uwagi kieruję między innymi pod adresem polskiego przekładu tekstu Agambena w „Przewodniku Krytyki Politycznej”. Dyspozytyw zostaje tam przełożony, bez żadnego komentarza od tłumacza jako „urządzenie”, co zdaniem komentatorki odsyła do niezwykle okrojonego sensu dyspozytywu, ograniczonego do technicznych lub socjotechnicznych praktyk wydobywając jedynie jego technokratyczny aspekt w układzie wiedza-władza. Wydaje się, iż polski tłumacz – Jakub Majmurek zdecydował się na spolszczenie tego pojęcia w eseju Agambena, aby podkreślić jego interpretację foucaultowskiej metody. Dyspozytyw (urządzenie) traktuje Agamben jako grupę czy też klasę zjawisk i przedmiotów przeciwstawioną klasie „istot żywych” (substancji), a pomiędzy nimi pojawia się „coś” trzeciego, czyli podmioty.⁴⁵⁶ W tym doprowadza do złączenia wybranych sensów *dispositif* z włoskim słowem *dispositivo*, oznaczającym narzędzie, urządzenie czy automat :

W największym uogólnieniu ta szeroka klasa Foucaultowskich urządzeń jest dosłownie narzędziem [*dispositivo*], które w pewien sposób ma zdolność pochycenia, ukierunkowania, określania, przechwytywania, modelowania, kontrolowania i zabezpieczenia gestów, sposobów postępowania, opinii i wypowiedzi istot żywych. Nie chodzi tutaj wyłącznie o więzienia i zakłady psychiatryczne, o panoptikon, szkołę, spowiedź, fabrykę, dyscyplinę oraz środki przymusu prawnego itp. – ich związki z władzą są w pewnym sensie oczywiste – ale również o pióro, pismo, literaturę, filozofię, rolnictwo, papierosy, nawigację, komputery, telefony komórkowe, i – czemu nie? – sam język, najstarsze z urządzeń.⁴⁵⁷

Następnie Agamben stwierdza, iż „podmiotem” nazywamy coś co powstaje poprzez relacje „istoty żywej” i „urządzenia”, co więcej jedna substancja jego zdaniem może podlegać wielu procesom upodmiotowienia (użytkownik internetu, widz kinowy, gracz, czytelnik powieści itd.). To pozwala mu wyprowadzić tezę, iż wraz ze wzrostem liczby urządzeń proporcjonalnie rośnie też liczba procesów upodmiotowienia, które włoski filozof rozumie jako instrumentalne procesy ujarzmiania społeczeństw.

⁴⁵⁵ M. Nowicka, „Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria *dispositif* u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy, „Przegląd Socjologii Jakościowej” Lipiec 2011 tom VII nr 2.

⁴⁵⁶ G. Agamben, *Czym jest urządzenie?*, op. cit., s. 92-93

⁴⁵⁷ *Ibidem*, s. 92-93

Postrzegając współczesny etap rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego jako epokę bezprecedensowego w historii rozmnożenia urządzeń, opisuje świat globalnych mediów masowych i wysokich technologii w terminach systemu skrajnej kontroli i zinternalizowanej dyscypliny: „ (...)nie został już praktycznie żaden obszar życia jednostki, który nie byłby przejęty i kontrolowany przez jakieś urządzenie.”⁴⁵⁸ Te technofobiczne tezy stają się jednak tylko punktem wyjścia do skrajnej krytyki systemu późnego kapitalizmu, w którym społeczeństwo jest tylko „biernym ciałem poddanym gigantycznym procesom odpodmiotowienia”⁴⁵⁹ W dystopijna wizja włoskiego filozofa więcej sprawczości przypisuje się urządzeniom aniżeli upodmiotowionym istotom żywym, które w tej perspektywie są ich więźniami i ofiarami : „ Ktoś, kto zostaje *pochwycony* [podk.T.S.] przez takie urządzenie jak telefon komórkowy – niezależnie od tego, jakie pragnienie go do tego popchnęło – nie zyskuje żadnej nowej podmiotowości, tylko numer, za pomocą którego będzie go można kontrolować, widz spędzający godziny przed telewizorem nie dostaje za swoje odpodmiotowienie nic poza frustracją człowieka kompulsywnie zmieniającego kanały i liczbą w słupkach statystyk oglądalności”⁴⁶⁰

W rozdział tym będącym próbą przyjrzenia się nie tylko kinu i powieści, ale i praktykom używania nowych mediów i technologii, muzeom interaktywnym, czy modzie na historyczne rekonstrukcje i mydlane opery, jako kolejnym odsłonem i przemianom pewnego dyspozytywu (*dispositif*) rozumianego jednak w kontrze wobec agembenowskiej negatywnej wizji odpodmiatawiającej i ubezwłasnowolniającej siły nowoczesnych mediów⁴⁶¹. Po pojęcie dyspozytywu sięgnęłam znajdując się w teoretycznym impasie dyskursu opierającego się o dialektykę pamięci organicznej i protetycznej, amnezji i pamięci absolutnej, człowieka i technologii, znikania historii i implozji archiwów, przeładowania informacyjnego generowanego przez media masowe oraz braku zaangażowania i świadomości historycznej i politycznej, czy wreszcie rozłączności poznania i afektu. Aporetyczne napięcia pojawiające się w większości tekstów z zakresu *memory studies* wydawały się nie do przekroczenia, choć w mojej intuicji nie opisywały i nie oddawały faktycznego doświadczenia kontaktu z nowoczesną technologią i mediami i używania ich jako protez pamięci. Koncepcja dyspozytywu, wywiedziona również z wcześniejszych teorii, jak ta Baudry’ego operującego w ramach

⁴⁵⁸ *Ibidem*, s. 93-94

⁴⁵⁹ *Ibidem*, s. 99

⁴⁶⁰ *Ibidem*, s. 98

⁴⁶¹ G. Agamben, *Czym jest urządzenie?* przeł. J. Majmurek, , *op.cit.*

teorii kina, wbrew wielu późniejszym ideologicznym interpretacjom nie była oryginalnie skoncentrowana jedynie na „aparacie”, rozumianym czy to poprzez materialne wyznaczniki konkretnych urządzeń czy stosunki i zapośredniczoną egzekucję władzy. Baudry sięgając po pojęcie dyspozytywu szukał określenia, które oddałoby zarówno materialne jak i niematerialne aspekty projekcji i odbioru kinowego, oprócz aparatu projekcyjnego, białego ekranu, ciemnej sali włączając w jego ramy również cielesność i psychikę samego widza, świadomość, że nie jest w kinie sam, fakt, że staje się voyerem itd. Podobnie zresztą u Foucaulta dyspozytyw odnosi się do praktyk, które chociaż mogą być petryfikowane bądź modyfikowane poprzez instytucje są praktyki „zsubiektywizowane” a mwięc angażujące zarówno jaźń, jak i ciała jednostek. Dyspozytyw w tej ramie pojęciowej mieści w sobie zarówno technologię jak i jej użytkownika sprzężonych w pewnym akcie, wydarzeniu, praktyce, co w perspektywie moich zmagających teoretycznych pozwoliło podjąć próbę przekroczenia wspomnianych aporii i spojrzenia na technologiczne protezy nie jako przeciwstawione jednostkowym celom i możliwościom uprzedmiotawiające reżimy czy odpodmiotawiające mechanizmy ale będące ich realizacją i integralną częścią.

Przyglądając się przemianom dyspozytywu archiwum, bardziej niż w wymiarze państwowych i instytucjonalnych praktyk nadzoru i urządzania populacji, interesuje mnie ona w perspektywie socjologii jednostki –jako repertuar zapośredniczonych przez media pamięciowych i tożsamościowych strategii, „technik siebie” wykorzystywanych do tworzenia obrazu „ja” i narracji dotyczących własnego życia i otaczającego świata. Jak zauważa Jacques Derrida w jednym z kanonicznych tekstów zwrotu archiwalnego *Archive Fever*⁴⁶², przemiany w technologiach zapisu polegają nie tylko na formie, jaką przyjmuje przeszłość składowana w archiwach, lecz także na formie, jaką przyjmie formatowana przez te technologie terażniejszość i przyszłość. Coraz intensywniejsze wplatanie się nowych mediów w praktyki życia codziennego sprawia, że granica między życiem codziennym a archiwum zdaje się dziś zacierać sprzęgając proces archiwizowania i konstruowania tożsamości.⁴⁶³ Archiwizowanie doznań zaprojektowane w funkcjonalnej architekturze nowych mediów można rozpatrywać jako technikę siebie, która pozwala jednostce przyglądać się i doświadczać siebie samej, stylizować i re-konstruować swoje

⁴⁶² J. Derrida, E. Prenowitz *Archive Fever: A Freudian Impression*, „Diacritics”, vol.25, nr.2, 1995, s. 9-63

⁴⁶³ M. Halawa *Nowe media i archiwizacja życia codziennego* „Kultura Współczesna” nr.4 (70)/2011, s. 27-42.

życie, a także zarządzać sobą. Jednocześnie, jak pokazuje między innymi Gergen, nowe technologie nasycają życie codzienne zapośredniczonymi kontaktami z innymi w nieznanym dotąd stopniu. Przemiany te prowadzą do głębokiej transformacji znaczenia tego, co to znaczy „pamiętaćw dobie cyfrowych mediów.

W tej perspektywie nowe media postrzegane są nie tylko jako artefakty z porządku technologii, ale też historycznie nowe sposoby myślenia, czucia i działania w społeczeństwie. W ten sposób pojęcie nowych mediów odsyła do szerszych procesów społecznej i kulturowej zmiany, co próbują uchwycić twórcy raportu *Młodzi i Media*, którzy podjęli próbę rekonstrukcji ogólniejszych kulturowych wymiarów współczesnego życia w zremediowanym przez cyfrowe media świecie⁴⁶⁴. Wyniki zarówno amerykańskich jak i polskich badań⁴⁶⁵ dotyczących wpływu nowych mediów na różne aspekty życia młodych ludzi dowodzą, iż we współczesnych urządzeniach telekomunikacyjnych drzemie niezwyklej potencjał uspołeczniający. Jak ujmują to badacze, są one wręcz „maszynami do wytwarzania więzi i relacji”, a jedyne, czego ich zdaniem można się obawiać, to nadmiar możliwości i wyborów społecznych, których dostarczają. Nie wszyscy jednak są tak optymistyczni w ocenie wpływu nowych mediów na relacje społeczne, zwracając uwagę, iż nadmiar możliwości i informacji może prowadzić do zjawiska erozji i dezintegracji osobowości, który Kenneth Gergen określa mianem multifrenii. Badacze zgodni są jednak co do obserwacji, która przeczy stereotypowym obrazom i przekonaniom dotyczącym odspołeczniającej funkcji nowoczesnych technologii, dowodząc, że sieci relacji społecznych nie były nigdy gęstsze niż dziś, nigdy też wcześniej technologie nie eliminowały ograniczeń stwarzanych przez czas i przestrzeń, barier społecznych, politycznych i kulturowych w takim stopniu, jak ma to miejsce dzisiaj.

⁴⁶⁴ M. Filiciak, M. Halawa i in., *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze . Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS; Warszawa, styczeń 2010.*

⁴⁶⁵ Na podstawie raportów Mizuko Ito i in., *Living and Learning with New Media : Summary of Findings from the Digital Youth Project, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Reports on Digital Media and Learning, 2008, s. 1* za: <http://digitalyouth.ischool.berkeley.edu/report> [20.03.2014]; M. Filiciak, M. Halawa i in., *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze , ibidem.*

3.1. Przestrzenie przeniesienia i zwrot afektywny – *histotainment* i *reenactment*.

Hipoteza? Film jest Historią: jako obraz rzeczywistości lub nie, jako dokument lub fikcja, intryga autentyczna lub całkowicie wymyślona. Postulat? To, co nie ma statusu wydarzenia, czyli wszelkie wierzenia, zamiary oraz ludzkie wyobrażenia, stanowi Historię dokładnie tak, jak sama Historia

M. Ferro

Współczesnym twierdzeniem o kresie „realnego”⁴⁶⁶ lub „autentycznego” doświadczenia⁴⁶⁷, przestrogom przed „terrorem uhistorycznionej pamięci”, kiedy to, co nazywaliśmy pamięcią „stało się gigantycznym zapierającym dech w piersiach magazynem materialnych śladów”, nie potrzebujących już żywego odbiorcy⁴⁶⁸; towarzyszy rosnąca popularność przedsięwzięć, które prześcigają się w jak najbardziej drobiazgowej rekonstrukcji przeszłości. Uroczystości publiczne i *eventy*, festiwale *reenactment*, związane z ponownym odtwarzaniem ważnych wydarzeń historycznych, skanseny „ożywiające” stare wioski, kopalnie, bunkry, w których aktorzy-pasjonaci wcielają się w rdzennych mieszkańców, a turyści mogą zobaczyć, posłuchać, posmakować i odczuć na wiele różnych sposobów „jak to kiedyś było”. Interaktywne, oferujące się jako przestrzeń doświadczenia (*experiental*) muzea, określane także mianem „muzeo-sensoriów”, których układ architektoniczny, organizacja przestrzeni w wymiarze fizycznym, audialnym oraz wizualnym ma wywołać w nas poczucie „byliśmy tam”, transportować nas, do czasoprzestrzeni tych, których doświadczenie w danym muzeum zostało upamiętniane. Poprzez próbę re-konstrukcji cielesno-zmysłowego doświadczenia bycia „tam i wtedy” realizuje się ich misja, zgodnie z którą oprócz dostarczania nam wiedzy o pewnym wydarzeniu, ukonkretnionej w nazwach, liczbach, miejscach, ludziach, należy uruchomić afektywną reakcję, empatyczną identyfikację odbiorcy, a poprzez nią zainicjować inny sposób przyswajania i przetwarzania informacji. Alison Landsberg, autorka koncepcji pamięci protetycznej, aby opisać to doświadczenie przywołuje pojęcie z dyskursu psychoanalizy – „przestrzenie przeniesienia” (*transferential spaces*) – czyli pole, w którym ludzie doświadczają (zmysłowo, cielesnie, empirycznie) zdarzeń, które nie były częścią ich własnego doświadczenia, w których warunki doświadczenia są

⁴⁶⁶ J. Baudrillard (1981), *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005

⁴⁶⁷ F. Jameson (1991). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, op.cit.

⁴⁶⁸ P. Nora (1984) *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, op.cit.

sztucznie wykreowane, ale doświadczenie samo w sobie jest prawdziwe⁴⁶⁹. To miejsca, w których sensualnie można uzyskać dostęp do wiedzy o przeszłości gdzie nowe symptomy, nowe wspomnienia – wspomnienia protetyczne – są inkorporowane, zapisywane przez ciało”⁴⁷⁰. W obręb zjawiska określanego mianem *histotainment*⁴⁷¹, wpisuje się także moda na hollywoodzkie *blockbustery* historyczne (również rekonstruujące czasy starożytne)⁴⁷², seriale kostiumowe⁴⁷³ wykorzystujące wszelkie zdobycze technologii CGI (*computer generated imaginery*), nie stroniące od efektów 3D oraz estetyki gier komputerowych, których wykorzystanie ma wywołać jak najgłębszą immersję widza w

⁴⁶⁹ Landsberg 2004, *op.cit.*, s.120

⁴⁷⁰ *Ibidem*, s.130-139

⁴⁷¹ Niemiecki termin *Historytainment* (z ang. *History* niem. *Geschichte* – Historia i *Entertainment* – rozrywka), znane także jako *histotainment* to pojęcie, które określa formy, głównie medialne, łączące historyczną informację z rozrywką. Nazwa analogiczna do zjawiska *Infotainment* (Informacja + Rozrywka). W skład *histotainment* wchodziły formy dydaktyki historycznej w połączeniu z mediami rozrywkowymi, jak powieści, komiksy, seriale dokumentalne i gry komputerowe z tłem historycznym. Mogą one służyć celom kształtowania opinii i postaw w rozumieniu historii politycznej, ale mogą być w tej kwestii mylące poprzez uproszczenie skomplikowanych relacji. Z punktu widzenia akademickich form kształcenia taka forma mediacji w przeważającej większości postrzegana jest krytycznie, ponieważ nie spełnia podstawowych wymogów metodologii nauk historycznych. Do zjawiska *histotainment* zalicza się również wydarzenia publiczne, jak średniowieczne rynki, turnieje rycerskie, spektakle dźwiękowo-światłowe na zabytkowych budynkach, parady w strojach z epoki itd. W większości chodzi tu o stworzenie atmosfery, wzbudzenie zainteresowania i zaangażowania w przeszłość, w niektórych wypadkach o wartości komemoratywne, a nie o przekazywanie konkretnej wiedzy historycznej. por. hasło „histotainment” w Wikipedii - <https://de.wikipedia.org/wiki/Histotainment> [5.03.2015]

⁴⁷² Analogie z średniowiecznym malarstwem- współczesny kostium, płaski czas, wieczna terażniejszość oraz z Andersonem , kiedy formujące się narody również musiały sobie stworzyć starożytność, która fundowała ich terażniejszość

⁴⁷³ Pierwszy wyprodukowany przez kanał *History* w pełni fabularny serial określany jako *historical drama* w 2013 *Wikingowie*, którego kampania nie różniła się od seriali produkowanych przez takie stacje jak HBO, czy Canal+ którego oglądalność nie ustępowała innym popularnym serialom – drugi sezon miał stabilną widownię liczącą 3,40 mln widzów (por. <http://www.spoilertv.pl/news/8645/wyniki-ogladalnoscistacji-kablowych-z-niedzieli-24-marca-2013-roku>; <http://hatak.pl/artykuly/wikingowie-z-trzecim-sezonem-od-history-premiera-w-przyszlym-roku>). Jeden z komentatorów tygodnika „Time” recenzując nowy serial podkreśla, że przedstawiony w *Wikingach* konflikt pokoleniowy będący główną osią opowieści nie ma takiego rozmachu narracyjnego, jak bijący rekordy popularności fantastyczno- mitologiczny *Gra o Tron*, ani wnikliwość politycznych subtelności serialu *Rzym*. Jednak wartością tej produkcji , w jego opinii staje się to, iż w porównaniu z innymi produkcjami kanału *History* wykorzystującymi *genre quasi-drama, historical-reenactment documentaries* jest on dużo bardziej przekonujący (sic!), a jednocześnie udaje mu się uniknąć tabloidowego stylu produkcji stacji Showtime tj. *Dynastia Tudorów* (ang. *The Tudors*) czy *Rodzina Borgiów* (*But if you measure Vikings by the standards not of cable’s most literary dramas but, say, History channel’s quasi-drama historical-reenactment documentaries, it’s much more convincing. In fact, it holds up pretty well against the tabloid history of series like Showtime’s The Tudors and The Borgias.*). Poniewozik, James (1 March 2013). *"TV Weekend: History Launches Vikings (and an Action-Packed Bible)"*. *Time*. za: <http://entertainment.time.com/2013/03/01/tv-weekend-history-launches-vikings-and-an-action-packed-bible> [5.11.2014]. Co do kwestii precyzji i autentyczności historycznej serii, symptomatyczna jest wypowiedź znanego z produkcji historycznych Michaela Hirsta: „I especially had to take liberties with *Vikings* because no one knows for sure what happened in the Dark Ages and that we want people to watch it. A historical account of the Vikings would reach hundreds, occasionally thousands, of people. Here we’ve got to reach millions”; Gilbert, Tom (22 February 2013) *"Vikings Come Ashore in a New Light"*, *The New York Times*, [5.11. 2014]. Wokół serii po raz kolejny rozpełtał się spór na temat użyteczności edukacyjnej tego rodzaju produkcji zob. Monty Dobson *Obsessed with the Good and Bad of ‘Vikings’*, Central Michigan University 18.03. 2013 [5.11.2014]

procesie odbioru, jak również nowy telewizyjny gatunek –*historical reality television*⁴⁷⁴ oraz *historical docudrama* Również na polskim rynku rozrywkowym możemy odnaleźć te tendencje – dwie zeszłoroczne (2014) spektakularne produkcje historyczne *Miasto 44* (reż. J. Komasa) oraz *Hiszpanka* reż. (Ł. Barczyk), wzbudziły ogromne kontrowersje właśnie ze względu na swój jawny charakter kina rozrywkowego, jako historyczne *blockbustery*. Popularnością cieszył się również serial telewizyjny *Czas Honoru* opowiadający w konwencji kina zerowego historię „cichociemnych” zbierając pokaźną widownię przez siedmiu sezonów. Popularność tych strategii sprawia wrażenie, iż „realne”, czy też „autentyczne”, wbrew diagnozom postmodernistycznych krytyków, nie jest jakością definitywnie martwą, a raczej, rekreowane w technologicznym i społecznym procesie, jest szczególnie pożądane i poszukiwane.

Wymienione powyżej przedsięwzięcia, praktyki oraz artefakty, które pojawiają się zarówno w obrębie kultury mainstreamowej, przynależąc do form popularnych, jak i zinstytucjonalizowanej przestrzeni publicznej, skupiają się w coraz większym stopniu na cielesnym doświadczeniu i emocjonalnym zaangażowaniu odbiorców. Nawet jeśli doświadczenia te nie są „autentyczne” w potocznym rozumieniu tego słowa, gdyż nie są doświadczeniami naszej własnej zapamiętanej przeszłości – niezaprzeczalnie są odczuwane i przeżywane podobnie jak one. Jak twierdzą Iain McCalman i Paul A. Pickering, redaktorzy tomu *Re-Enactment History. Historical Re-enactment. From Realism to the Affective Turn*⁴⁷⁵, poddającego analizie rozmaite praktyki rekonstrukcji historii w kontekście „zwrotu afektywnego”, zjawisko popularności praktyk historycznych rekonstrukcji sprzęgnięte jest z, jak sami to nazywają, nowymi „formami technologii realizmu”. Ich zdaniem już komercjalizacja XIX-wiecznych panoram uważana być może za zapowiedź współczesnej fetyszyzacji „wizualnego doświadczenia zastępczego, cyfrowych i kinematograficznych efektów specjalnych, hiperrealistycznych parków tematycznych, naturalistycznie cielesnych (*fleshy*) figur woskowych oraz wysyconych technologią muzeów...”⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴I. McCalman, P. Pickering., From Realism to the Affective Turn: An Agenda 1 Iain McCalman and Paul A. Pickering , w:*Historical Reenactment From Realism to the Affective Turn.*, red. tychże;, Palgrave Macmillan, Londyn, 2010, s.3

⁴⁷⁵I. McCalman, P. Pickering., From Realism to the Affective Turn: An Agenda 1 Iain McCalman and Paul A. Pickering , w:*Historical Reenactment From Realism to the Affective Turn.*, red. tychże; ..., Palgrave Macmillan, Londyn, 2010, s. 1-18

⁴⁷⁶ *Ibidem*, s.10

Pojawienie się nowych mediów wizualnych, takich jak panorama, diorama, fotografia, a następnie kino na przełomie XIX i XX wieku, wiązało się z nadziejami na możliwość zabalsamowania przeszłości „jak żywej”, a jednocześnie kusiło obietnicą uczynienia z techniki archiwizacji zdarzeń „Nowego źródła Historii”⁴⁷⁷. Wielką nadzieję w kinie jako technice badania przeszłości rozpatrywał u jego początków, w 1898 roku, Bolesław Matuszewski. Pomimo początkowej technicznej niedoskonałości w odwzorowywaniu rzeczywistości, spektakle wizualne początku XX wieku stały się wzorem realizmu w czystej postaci, wyznaczając nowe jego standardy a „efekt realności” uważany jest, między innymi przez Rolanda Barthesa, za przypadłość późnej nowoczesności⁴⁷⁸. Zdaniem wielu badaczy technologie medialne i formaty kultury popularnej XX i XXI w umożliwiają nam nowy rodzaj związku z przeszłością⁴⁷⁹. To, że wytwarzają symulacje, generują hiperrealność w rozumieniu Baudrillarda, bądź odpowiadają za efekt „fałszywego realizmu”, przedstawia raczej historię estetycznych modusów reprezentacji, aniżeli historię „prawdziwą”, jak twierdzi Jameson, nie znaczy, że historia przestała liczyć się w przestrzeni społecznej. Historia, jako taka, nigdy nie miała uprzywilejowanego dostępu do rzeczywistości przeszłości, jak każda wiedza, tak również wiedza historyczna jest, i zawsze była, zapośredniczona przez narracje i interpretacje. Świadomość tego, iż kształt opisu przeszłości uzależniony jest od wyboru nomenklatury, czy inaczej siatki pojęciowej, w której historyk postanowi ją opisać, pojawia się dość późno. Jak zauważa Hayden White trafność takiego opisu zależy od wyboru „zespołu pojęć, które historycy stosują w procesie przekształcania informacji o zdarzeniach w „fakty”- nie „fakty” w ogóle, ale „fakty” określonego rodzaju (fakty polityczne, społeczne, kulturowe)”⁴⁸⁰. Choć świadomość tego, iż historia, podobnie jak wszystkie inne dyskursy naukowe i popularne jest przedsięwzięciem konstruktywistycznym, pojawiła się już w post-strukturalizmie, to bez względu na

⁴⁷⁷ B. Matuszewski *Nowe źródło Historii*, w: *Film i Historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, UW, Warszawa 2008, str. 21

⁴⁷⁸ Por. K. Bojarska *Czas na realizm – (post)traumatyczny* „Teksty Drugie” 2012 nr 4 za: <http://tekstydrugie.pl/pl/news/item/id.29,title.2012--nr-4-Realizm-posttraumatyczny.html> [13.03.2015]

„Realizm traktujemy tu przede wszystkim jako zjawisko wpisane w złożony schemat rzeczywistości, która w nowoczesności i później stała się niedostępna nie tylko dla rozumu, lecz także dla zmysłów. Wiąże się z tym patos autentyczności, dialektyka bliskości i oddalenia, a wraz z nią praktyki i strategie dystansowania i zapośredniczenia oraz pułapki rekonstrukcji i reprodukcji, dokumentowania i archiwizowania. Najistotniejsze w tym kontekście pytania dotyczą tego, jak kształtuje się relacja między realistyczną reprezentacją a prawdą wydarzenia i prawdą doświadczenia”

⁴⁷⁹ Dyskusja historiografia vs. historiofotia – Rosenstone i White w tomie zbiorowym : *Film i Historia* red. I. Kurz, *op.cit.*, Peter Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, WUJ, Kraków 2012.

⁴⁸⁰ H. White *Historiografia i historiofotia*, w: *Film i historia. Antologia*. Red. I. Kurz, UW, Warszawa 2008, s.122

konwencje reprezentacji przeszłości w obrębie kultury popularnej, nieomal zawsze mamy do czynienia z dyskusją dotyczącą jedynej prawdziwej wykładni historii czy „prawdy historycznej”. Stąd produkcje z nurtu *histotainment* wzbudzają zazwyczaj gorące dyskusje publiczne:

Film historyczny, tak jak powieść historyczna, każe się zastanawiać nad tym, w jakim stopniu stanowi reprezentację rzeczywistości skonstruowaną czy, jak powiada Rosenstone, „świadomie ukształtowaną” – reprezentację, którą my, historycy, wolelibyśmy widzieć jako odkrytą w samych wydarzeniach albo w najgorszym razie w faktach ustanowionych przez historyków w toku badań nad świadectwami przeszłości. Jednak monografia historyczna nie jest ani trochę mniej „ukształtowana” czy skonstruowana niż film historyczny albo powieść. Jej konstrukcja opiera się być może na innych zasadach, ale nie ma powodu, aby filmowa reprezentacja wydarzeń historycznych nie mogła być równie analityczna i realistyczna, co jakakolwiek reprezentacja pisemna⁴⁸¹.

Historia estetycznych modusów reprezentacji jest nieodłącznie związana z pojęciem realizmu jako pewnej (historycznie zmiennej) konwencji posiadającej swoją retorykę oraz tradycji traktowania przedstawień obrazowych w kulturze Zachodu jako „okien”, bądź „luster”, które odzwierciedlają, czy też odbijają, świat widzialny lub rzeczywistość społeczną. Jak zauważa Peter Burke, zwrot obrazowy dokonał się w historii, paradoksalnie, właśnie w trakcie debaty kwestionującej podstawowe założenia dotyczące związków pomiędzy rzeczywistością a jej przedstawieniami⁴⁸². Frederic Jameson jest zdania, że to właśnie reprezentacje kultury masowej są najbliższe tego, co nowoczesny człowiek rozumie przez „realizm”, być może przez swoje „niskie pochodzenie”, kultura popularna jako jedyna pośród sztuk, chciała i potrafiła się zmierzyć ze zwyczajnym, potocznym życiem. Jameson śledzi mechanizmy tworzenia reprezentacji i modusu realizmu z perspektywy postmodernizmu i późnego kapitalizmu, zastanawiając się jednocześnie w jaki sposób nowoczesne media przekształcają zarówno odczuwanie czasu jak i rozumienie historii.⁴⁸³

Realizm w filmie zdaniem Bazina generowany był przede wszystkim przez umożliwienie odczuwania przez widza upływu czasu, stąd za bardziej „filmowe” i „realistyczne” zarazem uważał długie ujęcia bez cięć i montażu, które uwidaczniały znaczenie czasowości i odnosiły się do potocznego doświadczenia widza. Natomiast w przypadku filmów stworzonych w technologii CGI (*computer generated imaginary*) mamy do czynienia z możliwością niezwykle szybkiej i nierealistycznej zmiany scenografii oraz przeróżnych elips czasoprzestrzennych, co zaburza naszą percepcję

⁴⁸¹ *Ibidem*, s. 121

⁴⁸² Por. P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne.*, *op.cit.* s.39-52

⁴⁸³ Por. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, UJ, Kraków 2011.

trwania czasu. Komputerowe morfowanie i wypaczanie zarówno wymiaru przestrzennego jak i czasowego wprowadza odmienną percepcję aniżeli ta ugruntowana w fotorealistycznym kinie, które indeksalnie związane było z ludzkim potocznym doświadczeniem czasu i przestrzeni⁴⁸⁴. Filmy stworzone przy pomocy komputerowych techniki obrazu CGI kreują swoją własną czasowość i sposób trwania, osobne wirtualne przestrzenie i nowy stosunek pomiędzy aktorem, *mise-en-scene* a przestrzenią diegetyczną. Dlatego kwestia realistyczności filmu, o której pisał Bazin, ulega fundamentalnej transformacji. Pomimo często wyrażanej przez wielbicieli kina nostalgicznej tęsknoty za „starym kinem”, to właśnie technologia komputerowego morfingu jest tą umożliwiającą tworzenie formalnych zabiegów, które prawdopodobnie najlepiej odzwierciedlają nasze doświadczenie czasu i przestrzeni w świecie nowych technologii.

Żyjemy w świecie przesyconym obrazami i narracjami, w którym ludzie coraz częściej czerpią swoje wyobrażenia na temat przeszłości z kina i telewizji, z filmów pełnometrażowych, fabularyzowanych dokumentów, miniseriów i produkcji dokumentalnych. Jak zauważa Rosenstone, dla większości społeczeństwa podstawowym źródłem wiedzy historycznej są dziś media masowe, czyli instytucje znajdujące się niemal całkowicie poza kontrolą historyków czy akademików i nie powstały żadne instancje, które tworzone w obrębie kultury popularnej reprezentacje przeszłości poddawałyby weryfikacji⁴⁸⁵. Rosenstone w swoim tekście zestawia dwie przeciwstawne postawy historyków. Z jednej strony entuzjastyczne podejście do filmu, jako nowego sposobu przedstawiania historii, reprezentowane chociażby przez historyka R.J Raacka, z którym Rosenstone współpracował przy produkcji kilku filmów dokumentalnych. W tekście *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians* stwierdza on wprost, iż specyfika filmu jako medium audiowizualnego, łączącego obraz i dźwięk, w którym za pomocą montażu można zestawiać ze sobą rozmaite obrazy, w różnym porządku, a poprzez zabiegi przenikania, kontrolowania tempa i następstwa obrazów można w sposób bliższy odbiorcy aniżeli „tradycyjna historia pisana” oddać codzienne doświadczenie „idei, słów, obrazów, trosk, rozrywek,

⁴⁸⁴ Por. V. Sobchack „*At the Still Point of the Turning Worlds*” *Metamorphing and Meta-Stasis*, w: *Meta-Morphing Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, red. *idem.*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1999, s.134-138

⁴⁸⁵ R. Rosenstone *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, s. 96

złudzeń zmysłowych, świadomych i nieświadomych pobudek i emocji.”⁴⁸⁶. Jego zdaniem jedynie medium filmu ma potencjał stworzenia odpowiednio „empatycznej rekonstrukcji pozwalającej przekazać, jak w przeszłości ludzie postrzegali, rozumieli i przeżywali swoje życie”⁴⁸⁷. Drugie stanowisko, które referuje Rosenstone, to perspektywa sceptyczna wobec możliwości stworzenia znaczącego przekazu historycznego w formie filmu (czy jakiegokolwiek reprezentacji mimetycznej). Jako reprezentanta tej *stricte* platońskiej tradycji przywołuje on filozofa Iana Jarvie’a⁴⁸⁸, według którego medium filmu jest po prostu „dyskursywnie słabe” i niesie ze sobą „mały ładunek informacji”. To właśnie dyskursywny potencjał historii pisanej, dyskusji o tym „co naprawdę się wydarzyło?”, a przez to jej nie-ostateczność, wieloperspektywiczność, konieczność udowodnienia swojego stanowiska i gotowość na przyjęcie krytyki, stanowią dla Jarwiego konstytutywne cechy uprawiania historii. Rosenstone słusznie konkluduje, że podstawowym źródłem tych różnic jest nie tyle specyfika filmu jako medium, ale to, co badacze rozumieją jako Historię i jakie cele przed nią stawiają. Pierwsze stanowisko jest być może dalsze od typowo akademickiego pojmowania nauki, ale nastawione na odbiorcę i pozwala spojrzeć na historię jako narzędzie do osobistego, doświadczalnego sposobu poznania, nie tylko poprzez powiększenie zasobu osobistej wiedzy, ale również poprzez empatyczną identyfikację, pozwala przekraczać „samotności i wyobcowanie” jednostki. W tej perspektywie Raack z pewnością ma rację twierdząc, iż „film dużo łatwiej niż słowo pisane pozwala spoglądać przez okno bezpośrednio na minione wydarzenia i doświadczać ludzi i miejsc tak jak byśmy tam byli”⁴⁸⁹. Film na nowo określa podmiot historii- jednostkę, nawet jeśli jest ona tylko twarzą masy, to pozwala poprzez mechanizm projekcji-identyfikacji „zaimportować” widza w miejsce dziania się historii, personalizuje sprawozdawany przebieg dziejów, ubiera go w kostium teraźniejszych norm, trosk, dylematów umożliwiając emocjonalne zaangażowanie, które generuje zupełnie inne punkty widzenia i sposoby myślenia o przeszłości.

Wyzwanie, jakie film rzuca historii, a kultura wizualna – kulturze pisma, przypomina być może zderzenie tradycji oralnej z historią pisaną...(...). W świecie postpiśmiennym być może kultura wizualna po raz kolejny zmieni istotę naszego związku z przeszłością⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ R.J. Raack *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, “Journal of Contemporary History”, 1983, nr 18, s.416 ,418

⁴⁸⁷ *Ibidem*

⁴⁸⁸ Ian Jarvie , *Seeing through Movies*, „Philosophy of the Social Sciences”, 1978, nr. 8, s. 378

⁴⁸⁹ R.J.Raack, *op.cit.*, s. 416 ,418

⁴⁹⁰ Rosenstone, *op.cit.*, s. s.113

Fakt, iż „gigantyczne obrazy na ekranie i dobiegające ze wszystkich stron dźwięki ogarniają nas, zalewają zmysły i udaremniają jakiegokolwiek próby zachowania dystansu, krytycyzmu i niezaangażowania”⁴⁹¹ jest dla niego, podobnie jak dla Landsberg, przewagą jaką kino ma nad książką, czy gazetą. Potencjałem, na którym poprzez zaangażowanie odbiorców można budować zarazem osobiste zaangażowanie we współczesną politykę jak i diasporyczne sojusze. Natomiast właśnie fakt zmysłowego i emocjonalnego zaangażowania w odbiór filmu jest najczęstszym powodem dezaprobaty środowiska akademickiego, jako dowód zniekształcającego i zaburzającego chłodną naukową analizę, z którego to powodu całkowicie dyskwalifikowane są medialne reprezentacje, zarówno jako źródła historii jak i użyteczne narzędzia edukacyjne czy platformy otwierające kwestie historyczne na dyskusję w sferze publicznej.

⁴⁹¹ *Ibidem*

3.1.1. Wydarzenie modernistyczne i system drugorzędowej pamięci

Pamięć w tradycyjnym znaczeniu wiązana jest z osobistą relacją do przeszłości, emocjonalnym stosunkiem, czy wręcz fizyczną reakcją na konkretne doświadczane wydarzenia, które były wystarczająco znaczące, aby zapisać się w pamięci podmiotu. Historia natomiast jako dyscyplina akademicka postrzegana jest raczej jako bezosobowa dziedzina wydarzeń publicznych, która wydarza się ponadjednostkowo, poza archiwum osobistego doświadczenia. Jednakże w obecnej medialnej kulturze najbardziej znaczące „historyczne” wydarzenia często stają się widowiskowymi doświadczeniami, które kształtują podmiotowość określonego widza i w tym sensie mówi się o tym, że historia została zastąpiona przez „empiryczną” kolektywną pamięć. Thomas Elsaesser stwierdzając, iż przyszłe pokolenia patrząc na historię XX w poprzez pryzmat medialnych reprezentacji nie będą w stanie odróżnić prawdy od fikcji, stawia bardzo kontrowersyjną dla środowisk akademickich tezę, iż rozróżnienie to nie będzie dla nich już wiele znaczyło⁴⁹². Jego zdaniem praktyki, które przywołuje Landsberg, museo-sensoria, filmy i rekonstrukcje historyczne i, historyczne *blockbustery* jak *Lista Schindlera*, wyrażają szeroko rozpowszechnione pragnienie ponownego doświadczenia przeszłości w zmysłowej formie. Podobnie jak autorka koncepcji „pamięci protetycznej” podkreśla on rolę empirycznych mass- kulturowych form, które czynią historyczne i polityczne wydarzenia znaczącymi w osobisty i lokalny sposób. Wyrażają one zdaniem obojga badaczy powszechne pragnienie by doświadczać historii w emocjonalny, sensualny sposób.

Vivian Sobchack we wstępie do zbioru *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*⁴⁹³ zatytułowanym „*history happens*” opisuje określony trend w amerykańskim kinie popularnym podejmującym temat amerykańskiej historii⁴⁹⁴ wskazując na filmy, które charakteryzują się eliptyczną, pofragmentowaną narracją, będącą mieszanką faktu i fikcji z naciskiem położonym na rekonstruowanie życia zwykłych ludzi w przeszłości. W swoim wywodzie argumentuje, że pomimo sygnałów o „końcu historii” w dzisiejszym, na wskroś zmediatyzowanym świecie, w którym

⁴⁹² T. Elsaesser *One train May be hiding Another : Private History, Memory, and National Identity* , „Screening The Past “, nr.2, , 1999)

⁴⁹³ V. Sobchack *Introduction: history happens*, w: *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, red. V. Sobchack, Routledge, Nowy Jork 2013, s.1-14

⁴⁹⁴ wymienia między innymi filmy Oliviera Stone’a oraz poddaje analizie *Foresta Gumpa* reż.R. Zemeckis 1994

wydarzenia i ich medialne reprezentacje docierają do nas niemalże w tym samym momencie, powstaje specyficzna „gotowość na historię”. Dla Sobchack ta gotowość i zjawisko demokratyzacji historii uwidacznia się w skupieniu się współczesnych filmów historycznych na zwykłych ludziach jako bohaterach dramatycznych, a jednocześnie adresowaniu tych filmów do publiczności świadomej medialnie, która dobrze rozumie relację telewizji, filmu i mediów cyfrowych do tego „co się wydarza”. Co więcej, zdaniem Sobchack ta nowa historyczna świadomość, którą współczesny film historyczny po części kształtuje, składa obietnicę ożywionej relacji pomiędzy przeszłością a teraźniejszością oraz buduje poczucie sprawczości w kształtowaniu rzeczywistości społecznej, jak również szanse ukształtowania bardziej zaangażowanego, a jednocześnie refleksyjnego podmiotu historii.

Roberta Burgoyne – filmoznawca i badacz relacji filmu historii oraz ich wpływu na kształtowanie się tożsamości narodowej i pamięci kulturowej – w swoich tekstach zastanawia się czy w dobie cyfrowo generowanej wizualności wciąż możemy mówić o historycznej reprezentacji i rozumieniu. Czy techniki, które pozwalają nam przekształcać i reinterpretować obrazy przeszłości nie zmieniają fundamentalnie roli filmu i dokumentu jako takiego, ale i samego stosunku do historii, przedstawianej jako jednej z wielu możliwych narracji i perspektyw dotyczących przeszłości. Paradygmatycznym i sztandarowym przykładem w tej kwestii w obrębie amerykańskiej wyobraźni zbiorowej opartej o filmowe reprezentacje jest analizowany również przez Sobchack *Forest Gump* (reż.R. Zemeckis, 1994). Jedną z kluczowych kwestii poruszanych przez krytyków wobec tego filmu jest jawna ingerencja reżysera filmu w materiały dokumentalne dotyczące najbardziej rozpoznawalnych medialne momentów najnowszej historii Ameryki, które funkcjonują w filmie na równi z fragmentami fabularnymi poprzez wmontowanie w nie postaci Foresta Gumpa (granego przez Tom Hanksa) i wbudowanie ich w akcję filmu. Poprzez użycie ich jako integralnych części fikcyjnej historii następuje podważenie ich status dokumentu historii, wizualnego śladu przeszłości naruszając tym samym zasady funkcjonowania dyspozytywu publicznego archiwum. Nie jest w tym wypadku tak, iż widz nie jest świadomy zabiegów przeprowadzonych na dokumentalnym materiale, nie jest również tak, iż reżyser ukrywa tego rodzaju zabiegi – wręcz przeciwnie, z premedytacją używa najbardziej rozpoznawalnych wizualnie materiałów dokumentalnych, wielokrotnie emitowanych w telewizji. Zemckis nie jest przy tym pierwszym reżyserem, który taką strategię stosuje. Już wcześniej Woody Allen w *Zeligu*

(1983) wykorzystał zabiegi zaburzające status obrazu dokumentalnego, stając się tym samym prekursorem gatunku *mockumentary*. Zasadnicza różnica tkwi jednak w technice generowania obrazu w obu filmach. Allen używa starych kamer i obiektywów z lat 20 i odtwarza przed nimi, odgrywa ponownie przeszłe momenty z historii, a następnie montuje wraz z materiałami dokumentalnymi, aby wygenerować obrazy filmowe stylizowane na stare, odnalezione dokumenty – *found footage*. Zemeckis ma już dostępne technologie komputerowego morfowania obrazu, dzięki czemu może dokonywać operacji „wewnątrz” obrazu, może generować je komputerowo, dlatego Forest Gump może m.in. uściskać dłoń prezydentowi Kennedy’emu i pokazać tyłek prezydentowi Johnsonowi.



Zdj. 15 Kadr z filmu *Zelig* reż. W.Allen - na drugim planie Zelig wmontowany w archiwalny materiał



Zdj. 16 *ibidem*, przeciwujęcie, Dr. Eudora zauważa Zeliga.



Zdj. 17 *Ibidem*, technika *mockumentary*, Hitler "zauważa" Zeliga - przewrotne wykorzystanie dokumentu

Burgoyne analizując film *Forest Gump* bliżej przygląda się strategiom używania i przepisywania w popkulturze jednych z najważniejszych momentów w najnowszej historii Ameryki i zastanawia się, czego oznaką może być tak duży sukces komercyjny filmu. W sekwencji w której poznajemy głównego bohatera jego twarz zostaje umieszczona w materiale z *Narodzin Narodu* w reżyserii Davida Griffitha (1915), a Forest tłumaczy, iż jego imię pochodzi od słynnego generała Nathana Bedforda Foresta – założyciela Ku Klux Klanu. W komediowej konwencji, z ironiczną naiwnością dziecka, Gump opowiada jak członkowie klubu lubili się przebierać w śmieszne stroje odbierając tym samym groźbę tej historii i w pastiszowej formie „rozbrajając” ideologiczne przesłanie filmu Griffitha. Następnie jego obraz zostanie wmontowany w materiały dokumentalne dotyczące problemów z implementacją praw dotyczących zniesienia segregacji rasowej, zwłaszcza w południowych stanach, i pierwszego udokumentowanego wejścia czarnoskórych studentów na Uniwersytet w Alabamie. *Forrest Gump* w wyniku tych zestawień zostaje wpisany do historycznego archiwum wizualnego, urozmaicając tym samym historię walki o prawa obywatelskie Afroamerykanów. Wmontowanie obrazu aktora zarówno w fikcyjny, jaki i historyczny dokument ma, zdaniem amerykańskiego filmoznawcy, odkupić i odzyskać przeszłość, tą prawdziwą i tą, która się nigdy nie wydarzyła⁴⁹⁵. Co więcej Burgoyne uważa, iż taki montaż obrazów jest znakiem pojednania, uzdrawiającej akceptacji. Gump, kiedy pojawia się na Uniwersytecie w Alabamie jest zupełnie zdezorientowany, nie wie w czym uczestniczy, czego jest świadkiem, co się wokół niego dzieje. Jednemu z czarnoskórych studentów upada książka, a on w odruchu elementarnej uprzejmości po prostu ją podnosi. Pojawia się tam

⁴⁹⁵ R, Burgoyne, *op.cit.*, s. s.230

jako osoba, z którą widz ma się identyfikować, która nie posiada wiedzy historycznej, ale nie jest to brak zrozumienia historii rasowej opresji, jest to znak niewiedzy, a jednocześnie identyfikowania się z kulturowymi przemianami demokratycznych społeczeństw. Przepisywanie przeszłości w filmie przybiera różne formy i dotyka nie tylko bolesnych i trudnych momentów historii – jednocześnie posiadających silną reprezentację medialną, ale również tematów i wątków z obszaru kultury rozrywkowej. Zmyślona genealogia piosenki *Imagine* jako wyniku rozmowy Lenona i Foresta w amerykańskim *talk show*- przekształca również ideologiczny ładunek samego tekstu. Piosenka Lenona, która była protestem przeciwko materializmowi, nacjonalizmowi i religii, zostaje zgodnie z interpretacją przedstawioną w filmie obrócona w celebrację amerykańskich wartości (jako przeciwstawionych tym azjatyckim). Jak zauważa Burgoyne historie i dokumenty przeszłości zostają tu przekształcone do punktu, w którym „stara”, analogowa rzeczywistość, nie włączona w popkulturowe archiwum i kulturę remixu, zaczyna wydawać się fałszywa i nieprawdopodobna. Historia nie jest już ustanawiana przez prawdę mimetycznej reprezentacji, historia nie jest już prawdziwa, realna, ale hiperrzeczywista i otwarta na zmiany. Każdy może do historii wejść i ją przepisać, zmienić ze swojej pozycji. Historia jest dostępna, można ją zmieniać reprodukować transformować w taki sposób, aby nasza własna pozycja w niej nie była marginalna czy peryferyjna⁴⁹⁶.



Zdj. 18 Kadr z filmu *Forest Gump* reż. R. Zemeckis - przepisywanie historii przy użyciu archiwum wizualnego

⁴⁹⁶ J.Gabilondo *Morphing Saint Sebastian*, w: *Meta-Morphing* red. Sobchack, *op.cit.* s. 201



Zdj. 19 *Ibidem*, reż. R. Zemeckis - przy wykorzystaniu archiwalnych materiałów telewizyjnych.

Zupełnie inna strategia zostaje zastosowana w *JFK* Olivera Stone (1991), gdzie choć nie mamy to czynienia z przekształcaniem i komputerowym morfowaniem dokumentalnych materiałów, to znajdują się tam fabularne sekwencje stylizowane na dokumenty kręcone amatorską kamerą i zdaniem Elsaessera przyszłe pokolenia będą je bezrefleksyjnie przyjmować jako rzeczywiste dokumenty. Jednym z nielicznych faktycznych materiałów dokumentalnych, których użył Stone w swoim filmie jest nagranie samego zamachu na Kennedy'ego, które zgodnie z deklaracją reżysera nie zostało zmienione w żaden sposób. Nie bierze on jednak pod uwagę zmian związanych z nośnikiem, materiał ten został przeniesiony z taśmy 8 mm na 35 mm, a poprzez to ma zupełnie inną rozdzielczość – sama struktura obrazu, ziarnista, widoczność szczegółów uległa diametralnej zmianie. Przy transferze tym został przycięty również kadr ujęcia, tak aby skupić uwagę widza na „głównym bohaterze” – ofierze zamachu. Zniekształcona przez zmianę nośnika rozdzielczość zostaje dodatkowo zmniejszona poprzez duże zbliżenia rannego prezydenta co znacząco wpływa na jakość obrazu i pozostawia duże pole do jego interpretacji, tego co widzimy⁴⁹⁷. Burgoyne przygląda się bliżej strategiom komponowania obrazów dokumentalnych z fabularnymi analizując, jak zmienia się znaczenie i przesłanie filmu w związku z interferencją statusu obrazu dokumentalnego (zwłaszcza pochodzącego z archiwów telewizyjnych) z ich fabularnymi, fikcyjnymi rekonstrukcjami. Kiedy Stone używa materiałów archiwalnych np. strzelaniny wywołanej przez Oswalda w biurze szeryfa – prawdziwe nagrania pokazywane w telewizji tego dnia – to po nich następują zainscenizowane sekwencje, imitujące jednak estetykę

⁴⁹⁷ Por. *Powiększenie* reż. M. Antonioni, 1966

prezentowanych materiałów archiwalnych, tak jakby były ich dalszą częścią, równie prawomocnym świadectwem przeszłości, odsłonięciem archiwum, które nie zostało dotąd po prostu zapisane w formie wizualnej. Co więcej, montaż tych materiałów sugeruje rozwiązanie jednego z wątków spiskowych w tej sprawie. Twórcy filmowi przedstawiają swoją interpretację wydarzeń używając do tego dokumentalnych materiałów oraz dyspozytywu estetyki dokumentalnej. Zdaniem Burgoyne Stone, wkracza w scenę historycznego wydarzenia, przetwarza ją, prezentuje z psychologicznej perspektywy i zmienia sposób patrzenia i rozumienia obrazu istniejącego już w zbiorowej świadomości i kolektywnej pamięci publicznej Amerykanów., Nadaje mu nowe znaczenie – właśnie poprzez subtelny zabieg włączenia archiwalnego materiału pokazywanego w telewizji w przebieg akcji fabularnej oraz przejęcie jego estetyki. Jest to odwrotna strategia wykorzystania materiałów dokumentalnych wobec tej, którą obserwować mogliśmy u Zemeckisa czy Allena, ale konwencja, jak i sam przekaz filmu, różnią się zasadniczo. Pomimo tego, że Stone zwraca uwagę na wiele autozwrrotnych komentarzy w swoich filmach wysyłających widzowi komunikat: „to tylko film”, jego celem jest również poddanie w wątpliwość tego, co uważamy za „udokumentowaną” i uzgodnioną rzeczywistość. Jest zdecydowanie inne podejście aniżeli to stosowane w *Forest Gump* – gdzie wykorzystanie materiałów dokumentalnych włożone zostaje w ramę komediowego filmu a poprzez to jest tylko historią możliwą, historią do pomyślenia, nie zmienia jednak zasadniczo kształtu pamięci publicznej, nie poddaje jej w wątpliwość. Bohater wchodzi w interakcje z historycznymi postaciami, nieświadomie, ale zmienia historię najczęściej do kształtu wersji którą znamy współcześnie, choć to właśnie rola Foresta – zwykłego nie najbystrzejszego, ale szczerego Amerykanina o dobrym sercu – okazuje się tu kluczowa w historycznym *happy endzie*. W filmie Stone’a zmiana odbywa się na poziomie interpretacji historii, na zmianie kąta widzenia, umiejętności patrzenia na dokumentujące ją ślady – na samą historię nie mamy wpływu, nie możemy wejść w interakcje z postaciami, możemy się jej tylko przyglądać z innej strony.



Zdj. 20. Kadr z filmu JFK reż.O.Stone- pierwsze ujęcie sekwencji relacjonującej zamach – inscenizacja w dokumentalnej estetyce



Zdj. 21 *Ibidem*, jedno z kolejnych ujęć - montaż z archiwalnym dokumentem rejestrującym zdarzenie zamachu



Zdj. 22 *Ibidem*, ujęcie z punktu widzenia zamachowca - demaskujące "falszwy" dokument



Zdj. 23 *Ibidem*, moment strzału - obraz wizualnie spójny z warstwą fabularną filmu



Zdj. 24 Moment postrzału - materiał dokumentalny poddany technicznej obróbce (szczegóły w tekście)



Zdj. 25 Zbliżenie - zmiana rozdzielczości



Zdj. 26, Dalsze kadrowanie i zbliżanie - choć obraz staje się nieczytelny wciąż służy jako wizualny dowód

Zdaniem Burgoyna elektroniczne i audiowizualne „miejsca pamięci” utworzyły coś w rodzaju systemu sekundarnej pamięci, która bardzo szybko przekształca się w rzeczywistość drugiego rzędu⁴⁹⁸. W swojej diagnozie powołuje się na obserwacje Elsaessera, który zwraca uwagę, że kontrast pomiędzy zdecydowanie autentyczną pamięcią oraz nieautentyczną historią zaczyna się zacierać, gdy pytamy np. czy pamiętasz zamach na WTC?”. Właściwie jest to pytanie o to, czy pamiętamy dzień, w którym oglądaliśmy w telewizji zamach na World Trade Center, który transmitowany był w czasie rzeczywistym (drugie uderzenie) a następnie powtarzany cały dzień w telewizjach na całym świecie. W kulturze amerykańskiej takim doświadczeniem przeżywanym zbiorowo poprzez transmisje telewizyjną był wcześniej zamach na prezydenta Kennedy’ego w 1963 roku. W wypadku polskiej przestrzeni publicznej może to być ogłoszenie stanu wojennego, a dla obecnego pokolenia katastrofa smoleńska, „pomimo że nie mamy żadnych nagrań wizualnych samego wydarzenia⁴⁹⁹to zbiorowe przeżywanie narodowej żałoby zgromadziło niemal cały kraj przed telewizorami i zapisało się głęboko w pamięci publicznej. Podobnie jak w przypadku innych tego typu wydarzeń, stało się jednocześnie zarzewiem teorii spiskowych, dla których kołem zamachowym są niedoskonałość zapisu i możliwość manipulacji technologiami⁵⁰⁰. Ataki z 11 września 2001 roku są jednak pierwszym takim wydarzeniem na skale globalną, gdzie świat Zachodu, został zaatakowany przez „oś zła”⁵⁰¹i gdzie mamy do czynienia z retoryką napadu na wspólnotę transnarodową, ze zdarzeniem, które zapisuje się w tym samym czasie w pamięci zbiorowości globalnej, choć niekoniecznie w ten sposób⁵⁰². Powstaje pytanie: co jest przedmiotem tych wspomnień? – czym jest to wydarzenia, które wszyscy pamiętamy? jakie są jego treści? jakie obrazy zapisały się w naszej globalnej zbiorowej pamięci jak i w pamięci każdego z nas? Czy rzeczywiście zgodnie z tezą Burgoyna mamy do czynienia z rzeczywistością „drugiego rzędu” ufundowaną na medialnie zapośredniczonych protetycznych wspomnieniach?

⁴⁹⁸ R. Burgoyne *Memory, history and digital imagery in contemporary film*, w: *Memory and Popular Film*, *op.cit.* s.225

⁴⁹⁹ kwestia taśm audio z kabiny pilotów stała się za to przedmiotem spekulacji oraz kolejnych badań, gdzie kolejne technologie miały odkryć „prawdę” zapisu

⁵⁰⁰ dzieje się tak również w przypadku zamachów na WTC por. *Były pilot CIA zeznaje pod przysięgą: żaden samolot nie uderzył w Bliźniacze Wieże*, <http://wolna-polska.pl/wiadomosci/byly-pilot-cia-zeznaje-przysiega-zaden-samolot-uderzyl-blizniacze-wieze-2014-05>, 18.05.2015 [26.05.2015]

⁵⁰¹ por. Przemówienia Geoga Busha z 22.09.2002 roku za: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> [14.12.2014]

⁵⁰² Istotne, jak pokazywa Rutten są w tej kwestii wciąż podłoża kulturowe



Zdj. 27 Zamach na WTC 11 września 2001 - archiwum wizualne pamięci zbiorowej



Zdj. 28 Katastrofa promu Challenger, 28 stycznia 1986

Doświadczenie nowoczesności wiązało się dla Benjamin'a z przytłaczającym dla ludzkiej zmysłowości szokiem powodowanym przez hałas i prędkość życia miejskiego, przez „niehumanizm” procesu masowej produkcji. Powołując się na psychoanalityczną teorię Freuda, Benjamin dowodził, że odreagowywanie tego szoku przez świadomość chroni ją od traumatyzującego efektu doświadczenia, ale jednocześnie blokuje możliwość zapisania go w pamięci. Zdaniem Benjamin'a postrzega kino jako potencjał do treningu ludzkiej świadomości w jej zmaganiach z odreagowywaniem rosnącego wciąż poziomu szoku. Hayden White w eseju *The Modernistic Event*, powracając do doświadczenia nowoczesnego szoku, o którym pisał Benjamin, odnosi się do kolejnych nowoczesnych wydarzeń o bezprecedensowym charakterze i złożonym kontekście (*holocaust events*, II Wojna Światowa, Wielka Depresja) jako tych, które głęboko przekształciły samą możliwość doświadczenia. Dwudziestowieczne wydarzenia historyczne określa mianem „wydarzeń modernistycznych”, aby podkreślić, iż charakteryzują się one brakiem domknięcia, wysokim stopniem pofragmentowania i dysocjacji, oraz niezdolnością zarówno historyków, jak społeczeństwa do ujęcia ich w całość w narracyjnej formie. White próbuje dowiedzieć, że skala i złożoność tych wydarzeń zaburzyły i przekroczyły zdolności rozumienia ludzkości, dlatego funkcjonują one w świadomości zbiorowej dokładnie tak, jak infantylne traumy w psychice neurotyków – po prostu nie mogą być zapomniane, a jednocześnie nie mogą być również adekwatnie pamiętane⁵⁰³. White konkluduje tezę, iż adekwatna reprezentacja takiego wydarzenia zwolniłaby traumatyczne wstrzymanie i pozwoliłaby odbyć żałobę i zapomnieć. Niespójność, niedowierzanie i „niemożliwość” wydarzeń traumatycznych zawieszają i blokuje przyjęcie ich do świadomości, dzięki czemu nie wymusza integracji z wcześniej istniejącą narracją i obrazem świata, które musiałyby niejednokrotnie ulec fundamentalnemu przewartościowaniu, czy też rozpadowi w obliczu wydarzeń traumatycznych.

Burgoyne w podsumowaniu swojego tekstu powraca do pytania o status popkulturowego archiwum w przyszłości. Czy dla przyszłych pokoleń, które będą oglądały filmy takie jak *Forest Gump* czy *JFK* istotne jeszcze będzie rozróżnienie dotyczące pochodzenia i „wiarygodności” materiałów filmowych? Czy „dokumentami” naszego czasu będą tylko obrazy pokazujące zarejestrowane wydarzenia, czy również te,

⁵⁰³ H. White, *Zdarzenie historyczne*, w: *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków, 2009,.

które zostały wygenerowane na potrzeby fabularnych opowieści? W poszukiwaniu odpowiedzi autor przypomina, że „fakt” nie zawsze był prymarnym narzędziem do opowiadania o przeszłości. Prawda wydarzeń, adekwatne sprawozdanie i przekazanie historii nie było priorytetem dla bardów i innych narratorów historii w społeczeństwach oralnych. W tym sensie można jego zdaniem postrzegać Olivera Stone’a jako „barda” nowej wizualnej ery⁵⁰⁴. Współczesna forma historii wizualnej używa obrazów dokumentalnych nie jako dowodów tylko pewnych sposobów prezentowania i przekazywania przeszłości, dość swobodnie mieszając fikcyjne z faktualnym i spekulatywnym dyskursem. Zdaniem Burgoyne’a właśnie taki kształt może przyjąć przyszły dyspozytyw historii, pod pewnymi względami przypominając tym samym mityczne praktyki. Być może dla następnych pokoleń dystynkcja między faktem i fikcją, tak jak rozumiemy ją obecnie, nie będzie miała już znaczenia, gdyż powstanie zupełnie nowy gatunek historii wizualnej, czy też historii widzenia, który będzie posiadał swoje własne zasady i reżimy wiarygodności i swój własny rodzaj prawdy. Ta sytuacja jest zdaniem autora powrotem do mitycznych początków cywilizacji, gdzie granica pomiędzy fantazją, faktem a spekulacją nie była jasno wytyczona. Być może już dla nas obrazy dokumentalne nie wskazują na faktyczność przeszłych wydarzeń jako takich, ale raczej niosą pewien sens reprezentacji przeszłości, stworzonej z określonej przyczyny, w oczekiwaniu jakiegoś skutku, służącej jako metafora, ironia, analogia, czy też dyskusja⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ Burgoyne *op.cit.*, s.234

⁵⁰⁵ Por. *ibidem*

3.1.2. Realizm (post)traumatyczny i wyobrażone „wspólnoty afektu”

Współczesne teorie „kina traumatycznego”, zdaniem Susannah Radstone, kontynuują sposób myślenia o nowoczesności, w której media, a kino przede wszystkim, jest rozumiane jako substytut, suplement, bądź też innego rodzaju wsparcie nowoczesnej atrofii pamięci, jej zmienności, czy też całkowitego braku⁵⁰⁶. Propozycja teoretyczna White’a skupia się na szokującej naturze wydarzeń, które czynią je nieprzyswajalnymi i poprzez to wywołują symptomy związane z traumatycznym zaburzeniem normalnie funkcjonującej pamięci. W tej perspektywie modernistyczne kino traumatyczne, nie przyznając się do produkowania fetyszystycznej iluzji możliwości opowiedzenia w pełni traumatycznego zdarzenia, generuje zdaniem Elsaessera symptomy obsesji i reprodukuje traumę. Pytanie o to, czy kino jest odpowiednim medium do pamiętania i żałoby wobec traumatycznych wydarzeń zaistniało w debacie publicznej w kontekście filmowych reprezentacji Holocaustu, zwłaszcza tych opierających się o schematy kina popularnego⁵⁰⁷. Teoretyczne rozważania dotyczące zarówno traumy jak i filmu sugerują, iż film posiada potencjał płaszczyzny przepracowania (*working through*). Filmy takie mogą uruchomić pamięć o wydarzeniach, które, w związku z ich szokującą naturą, pozostawiły po sobie jedynie blizny zamiast wspomnień⁵⁰⁸. Zdaniem Radstone’a wyzwaniem dla współczesnej teorii filmu jest znalezienie takich narzędzi analitycznych, które pozwoliłyby zastanowić się nad recepcją kina traumatycznego i umożliwiły opis, jak pozycjonowany jest odbiorca, którego tego rodzaju filmy projektują, a także studium różnorodnych strategii stosowanych w recepcji filmów dotyczących traumatycznych wydarzeń.

Jak próbowałam pokazać w poprzednim podrozdziale, historia estetycznych modusów reprezentacji jest nieodłącznie związana z pojęciem realizmu jako pewnej (historycznie zmiennej) konwencji, posiadającej swoją retorykę w kulturze Zachodu. Stąd kolejne odsłony realistycznych zwrotów krytykowane są jako konwencje przedstawiania, które wytwarzają wiedzę o tym, co rzeczywiste, jak również same na kształt tej rzeczywistości wpływają. Systemy przedstawiania, kolejne estetyczne modusy reprezentacji przyczyniają się do wytwarzania nowych nawyków i praktyk odbiorczych,

⁵⁰⁶ S.Radstone *Cinema and Memory, op.cit.*, s.333-334

⁵⁰⁷ Wspominana w pierwszym rozdziale dyskusja po emisji miniseriale *Holocaust* reż. Marvin Chomsky, NBC, 1978

⁵⁰⁸ S. Radstone, *Cinema and Memory, op.cit.*, s.333-334

poprzez przekształcanie kategorii wydarzenia, doświadczenia, czasowości i przyczynowości. W tekście *Czas na realizm – (post)traumatyczny*⁵⁰⁹ Katarzyna Bojarska zwraca uwagę, iż powojenny charakter rzeczywistości historycznej, z całym jej traumatycznym bagażem, domaga się nie tylko od twórczości artystycznej, ale i od nauki, wypracowania takich form i języka, które podejmą trud opowiedzenia, nie tyle samych wydarzeń, co ich niejasnych i nie zawsze możliwych do pochwycenia często subiektywnych i osobistych doświadczeń i znaczeń. Próby wykorzystania skryzalizowanych już konwencji realistycznych tj. bezpośredniej rejestracji czy rekonstrukcji zdarzeń, nie sprawdzają się w tym wypadku, gdyż z jednej strony wydarzenia te wymykają się obiektywnej obserwacji, z drugiej zaś obserwowane są z wielu, często niemożliwych do uzgodnienia perspektyw. Co jakiś czas konwencja realizmu poddawana jest rewizji, aby wziąć pod uwagę doświadczenia, które są wyjątkowe dla danych czasów i charakteryzują historycznie zmienny dyspozytyw. Bojarska proponuje spojrzeć na realizm traumatyczny jak na „próbę wytworzenia wydarzenia traumatycznego jako przedmiotu doświadczenia odbiorczego i przedmiotu wiedzy, a co za tym idzie, wykształcenia odbiorcy w taki sposób, aby musiał on uświadomić sobie swój stosunek wobec kultury post-traumatycznej, za jaką uznaje się euroamerykańską kulturę powojenną.”⁵¹⁰

W obliczu diagnoz o zniknięciu „autentycznego doświadczenia”, mass-medialnej nadrealności przeszłości i terażniejszości oraz ekspansywnej produkcji i reprodukcji rzeczywistości w jej symulakrach przy użyciu nowych technologii, pragnienie realizmu, zdaniem Bojarskiej, staje się pragnieniem nie tyle poznania, ile dotknięcia, doświadczenia, przeżycia rzeczywistości. Realizm traumatyczny byłby w tym świetle próbą odpowiedzi na to pragnienie, próbą generowania reprezentacji, często subiektywnych, szczątkowych, i fragmentarycznych wersji przeszłości, nie sugerujących i nie aspirujących do posiadania pełnej wiedzy na temat przeszłych wydarzeń i ich przebiegu, ale autentycznych ze względu jednostkowe doświadczenie, osobiste cierpienie. Przy czym, jak zastrzega autorka, realizm traumatyczny nie ma na celu wtórnego traumatyzowania swoich odbiorców, czy też wytwarzania wspólnot zawłaszczanego cierpienia i fałszywej identyfikacji, ale zaangażowania ich w afektywny proces myślenia,

⁵⁰⁹ K. Bojarska, *Czas na realizm – (post)traumatyczny*, „Teksty Drugie” nr 4., 2012, 8-15

⁵¹⁰ *Ibidem*.

odslaniający inne perspektywy wobec przeszłości aniżeli wiedza wynikająca ze znajomości uzgodnionych przez historyków i polityków faktów i narracji.

Nieprzypadkową koincydencją jest to, iż wraz z rozkwitem teorii traumy w latach 90-tych w polu zainteresowania współczesnej humanistyki pojawiła się teoria afektów⁵¹¹. Pozwoliła ona przesunąć pewne kategorie w przestrzeni epistemologicznej, skupiając się na jej afektywnym wymiarze i lokując nie tylko doświadczenie, ale i również wiedzę i poznanie w ciele i jego reakcjach jako równouprawnionych w refleksji krytycznej wobec operacji umysłowych. W świetle teorii afektów bardziej istotne niż myśl jest to, co do niej prowadzi; zmysłowe reakcje pojawiające się w zetknięciu z drugim człowiekiem, sytuacją, przedmiotem, przestrzenią itd., ukierunkowujące (nie zawsze świadomie) nasze spojrzenia, skupiające uwagę na określonych bodźcach prowadzących do takiej, a nie innej percepcji samego wydarzenia. W tym właśnie sensie sztuka bazująca na „afektywnych operacjach”, ale także interpretacja, raczej wytwarza niż odtwarza doświadczenie. To przesunięcie uwagi i wrażliwości na nieco inne pole, odsłonięcie innych możliwości poznania, ma prowadzić do nowych dróg uprawiania krytyki oraz historii, w tym historii literatury, sztuki, filmu czy popkultury. Ma również za zadanie wprowadzać afektywne operacje w przestrzeń samego tekstu teoretycznego, zarówno jego treści, jak i formy. Jak dowodzi tego wiele publikacji akademickich z ostatnich lat, teoria afektu przyjęła się jako nowe, „odświeżające” spojrzenie analityczne i służy nie tylko jako rama interpretacyjna wobec wyłaniających się praktyk medialnych, form przekazu czy doświadczeń odbiorczych, ale przede wszystkim jako forma zaangażowania, język krytyczny, nowe narzędzie uprawiania krytyki kultury⁵¹².

Zarówno w naukach humanistycznych, jak i społecznych w ramach zwrotu afektywnego podkreśla się, że jednostka to nie tylko zbiór unikalnych przekonań i wartości, świadomość i ośrodek decyzyjny, racjonalny aktor społeczny skupiony przede wszystkim na wytwarzaniu znaczenia i nadawaniu sensu. Podmiot w dobie późnego kapitalizmu, który miał być ostoją rozumu instrumentalnego również jest targany przez emocje, choć usiłuje je okiełznać. Nie jest jednak w stanie uniknąć działania nieurefleksyjnionych i niezrozumiałych dla niego samego afektów. Afektywny

⁵¹¹ W 1996 roku ukazują się dwa kluczowe dla zwrotu afektywnego artykuły: *Autonomia afektu* Briana Massumiego, przeł. A. Lipszyc, *Teksty Drugie* 2013 nr 6, s. 111-135; *IShame in the cybernetic field. Reading Silvan Tomkins*, Eve Kosofsky Sedgwick i Adama Frank, w: *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, red. Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank, Duke UP, Durham: 1995.

⁵¹² K.Bojarska *Poczuć myślenie: ..., op.cit.*

dyspozytyw form ekspresji i zachowań pozwala ponownie dostrzec „romantyczny” wizerunek człowieka a jednocześnie otwiera nowe możliwości spojrzenia na sposób funkcjonowania społeczeństwa, przenikające je relacje władzy i strategie kontroli często porządkujące i ograniczające płaszczyznę emocji i afektu. Jak dowodzi Barbara Rosenwein, niemal od zawsze żyjemy w społeczeństwach afektywnych, zawiązujemy „emocjonalne wspólnoty”, w których więzi społeczne zbudowane są raczej na podłożu wspólnego amalgamatu afektywnego (w większym stopniu zresztą negatywnego niż pozytywnego), aniżeli racjonalnego wyboru⁵¹³. Paradoksalnie, emocje w silnie zindywidualizowanych społeczeństwach Zachodu stają się przedmiotami eksperckiej wiedzy, a wiedza o zarządzaniu nimi włączana jest w praktyki życia codziennego i socjalizację. Współczesne media oskarżane są o wykorzystywanie „prymitywnych” emocji w celu przyciągnięcia jak największej liczby odbiorców, ale współczesne media angażują odbiorców również w pracę empatii, zachęcając ich do współtworzenia przekazu i wyrażania siebie np. w społecznościach Web 2.0. Ten obraz współczesności uwrażliwionej na relacje afektywne domyka technologia oferująca nam aplikacje, które sygnalizują postawy afektywne rozmówców, a komunikacja oparta o emotikony, zdjęcia i memy bardziej niż na treści, skupia się na przekazywaniu emocji.

Potencjał pierwszych mediów masowych w aspekcie tworzenia wspólnot pomiędzy ludźmi, którzy osobiście nigdy się nie poznali, ale utożsamiają się ze sobą i czują afektywny związek, opisywał Benedict Anderson w przywoływanym już wielokrotnie tekście *Wspólnoty wyobrażone, Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmów*. Również koncepcja pamięci protetycznej Alison Landsberg opiera się na wzbudzaniu afektu i emocjonalnej identyfikacji z innymi powstających na drodze fizycznego pobudzenia w zetknięciu z reprezentacjami przeszłości cyrkulującymi w obrębie kultury masowej. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa ludzka zdolność do empatii oraz specyficzna konstrukcja i sposób oddziaływania mediów pamięci w nowoczesności. Jeśli nowe spotkania z empirycznym mogą być wyobrażone jako angażujący ciało, zmysły i emocje akty protezy (*act of prosthesis*), protetycznie „przywłaszczony” wspomnienia (*prosthethically appropriating memories*) kulturowej i kolektywnej przeszłości z pewnością będą dla nas dużo bardziej znaczące, gdyż bardziej

⁵¹³ B. Rosenwein *Emotional communities in the early middle ages*, Cornell University Press, Nowy Jork 2006.

niż jako zapamiętane fakty zapadną nam w pamięci jako związane z jakimiś emocjami i okolicznościami przeżycia..

Appadurai postrzega media jako bazę wspólnot wyobrażonych, które określa mianem „wspólnot afektu”. To dzięki mediom masowym, zdaniem Appaduraia, ich zbiorowej i jednoczesnej lekturze, związanej zarówno z pracą jak i rozrywką, powstaje w danej grupie osób wyobrażenie wspólnoty. Podobnie jak Landsberg zauważa on, iż rdzeń tej wspólnoty nie zasadza się już na geograficznym czy wspólnym kulturowym usytuowaniu, nie ogranicza go również język i pochodzenie. Jedna osoba może należeć do wielu wspólnot o różnych przewodnich wartościach dotyczących rozmaitych życiowych płaszczyzn – co ważne dla Appaduraia wspólnoty te mają charakter trans- a nawet post-narodowy⁵¹⁴. Za przyczynę kryzysu struktury narodowej uznaje on zjawisko masowego przekazu elektronicznego i masowych migracji. Przedstawiciel studiów regionalnych w dobie globalizacji twierdzi, iż mamy do czynienia z przewrotem, który na bazie trwającego od stulecia rozwoju technologicznego dokonał się w ostatnich dekadach, i w skutek którego wyobrażenia przekształciła się w kolektywny fakt społeczny. Doprowadziło to również do zmultiplikowania światów wyobrażonych. Dynamika transformacji, zjawisko restrukturyzacji świata przekształcającego się w post-narodowy układ, funkcjonuje zdaniem Appaduraia w oparciu o diaspory. Zjawiska diaspor jako kulturowa dynamika miejskiego życia stały się sposobem codziennego funkcjonowania mieszkańców większości krajów na wszystkich niemal kontynentach. Zdaniem Appaduraia kluczową rolę w powstawaniu i funkcjonowaniu transnarodowych i transgranicznych diaspor, a także wytwarzanych przez nie sfer publicznych, odgrywają media elektroniczne. Wyobrażenia zapośredniczone przez media nie są tylko fantazjami odrywającymi ludzi od realnych problemów – są źródłem kształtowania podmiotowości, tworzenia współczesnych tożsamości i afektywnych wspólnot wyobrażonych (pozbawionych jednak poczucia zakorzenienia, zlokalizowanych w abstrakcyjnej przestrzeni sieci komputerowej), swoistych „neoplemion”, które opisał Michel Maffesoli w swojej pracy *Czas plemion*⁵¹⁵. Podobnie jak diagnozy Andersona, który w technologii kapitalistycznego drukarstwa dostrzegł jedną z ważnych dróg, na których jednostki i grupy dotychczas pozbawione bezpośredniego kontaktu zaczynają myśleć o sobie w kategoriach wspólnotowych i przyczynił się tym samym do wyjaśnienia kluczowej roli,

⁵¹⁴ A. Appadurai, *op. cit.*, s. 17-18

⁵¹⁵ M. Maffesoli (1988), *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

jaką pewne formy masowego przekazu odegrały w sterowanym procesie wytwarzania narodu tak Appadurai zakłada istnienie związku pomiędzy pracą wyobraźni pobudzaną przez masowy przekaz i media elektroniczne a wyłanianiem się post-narodowej rzeczywistości politycznej świata.

Zdaniem autorki koncepcji pamięci protetycznej, pilna potrzeba projektów pamięci i upamiętniania nie jest związana tak bardzo z próbą uwierzytelnienia jakiejś wersji przeszłości, ile generowaniem możliwych kierunków działań w teraźniejszości. Podobnie jak Appadurai widzi ona w mediach silnie wspólnotowy i konsyliacyjny potencjał funkcjonujący poza tradycyjnymi podziałami, który pozwala stworzyć, podobnie jak w obrębie wspomnianej na wstępie fikcyjnej figurze merceryzmu, „wspólnoty afektu” w oparciu o diasporyczny model wspólnoty. Wizja pamięci, która może być technologicznie rozpowszechniana jako towar i przywdziewana przez swoich konsumentów (*worn by their consumers*) ma dla niej jednoznacznie progresywny i emancypacyjny charakter. Jednak wytwory kultury masowej są jednocześnie produktami współcześnie korporacyjnego kapitalizmu, a więc nie mogą funkcjonować całkowicie poza hegemoniczną ideologią. Landsberg zupełnie pomija w swojej książce współczesne ideologiczne warunki produkcji i recepcji produktów kultury masowej. Pomimo, iż współczesny kapitalizm nie jest totalitarnym systemem, gdzie każdy produkt służy ideologicznym celom, to rosnąca konsolidacja mediów pod kontrolą małej liczby dużych korporacji powinna uczulić nas na pytania o to, kto chce, byśmy pamiętali określone rzeczy i dlaczego? Jednocześnie chaotyczna różnorodność medialnego rynku i przestrzeni sama w sobie jest mechanizmem zabezpieczającym przed homogenizacją i jednostronnością przekazu. To nie technologia i jej dyspozytyw same w sobie są groźne, atakują nas, lub wręcz przeciwnie zabezpieczają przed określonymi treściami i skutkami. To sposoby i cele w jakie ich używamy decydują o ich ostatecznym kształcie i charakterze. Im więcej narzędzi kulturowych, które pozwalają nam pomyśleć i zidentyfikować się z pozycją innego tym bardziej hybrydyzuje się i uwrażliwia zbiorowa jak i jednostkowa wyobraźnia i tym głębsze jest działanie emancypacyjne. Landsberg przyznaje, że jej projekt ma charakter utopijny, ale jej celem nigdy nie była apologia kultury masowej, a już na pewno nie obrona obecnego systemu globalnej ekonomii. Jednocześnie nie zgadza się ona ze stanowiskiem, że jedyną akceptowaną, czy wręcz pożądaną, postawą intelektualnej lewicy jest praca krytyczna. Wskazanie i opisanie opresji czy manipulacji zazwyczaj bywa łatwiejsze od znalezienia z niej wyjścia. Landsberg broniąc

pedagogicznego i politycznego potencjału pamięci protetycznej opartej o funkcjonowanie kultury masowej, w podsumowaniu swoich rozważań wysuwa postulat, aby środowiska akademickie mocniej zaangażowały się w mass-medialną popkulturową terażniejszość na rzecz tworzenia projektów przyszłości.

3.2. Dyspozytyw nowych mediów

*Wyjście z domu bez smartfona jest dla 30-latka jak wyjście bez ręki.
Dla 20-latka jest jak wyjście bez głowy,
a dla gimnazjalisty jest jak wyjście bez siebie.
„Polityka”*

W celu przyjrzenia się jak nowe media i technologie zrastają się z użytkownikami, jak wplatają się w ich codzienne życie, w jaki sposób wytwarzają określone reakcje, zachowania, generują określone praktyki, tworzą środowisko komunikacji, budowania relacji i zdobywania informacji, jak stają narzędziami autokreacji czy wreszcie protezami pamięci, przeanalizuje raporty dotyczące dwóch projektów badawczych, których celem było próba opisanie przemian jakie zaszły w sposobach codziennego i społecznego funkcjonowania pierwszych pokoleń, które nie pamiętają już „świata analogu”, rzeczywistości bez internetu i cyfrowych technologii, w porównaniu do ich poprzedników. Pierwszy, trwający trzy lata etnograficzny projekt badawczy *Digital Youth Project*, którego opis i wnioski zostały opublikowane w postaci raportu *Living and Learning with New Media : Summary of Findings from the Digital Youth Project*⁵¹⁶ miał na celu zbadać w jakim stopniu nowomediálne środowisko i nowoczesne technologie będące w powszechnym użytku wpływają na codzienne życie, kształtowanie się tożsamości i relacji międzyludzkich oraz edukację młodych ludzi. Badania ogniskowały się wokół pytań dotyczących tego jak nowe media wpływają na codzienne praktyki i aktywności podejmowane przez młodych ludzi? W jaki sposób przebiega kształtowanie się tożsamości i relacji międzyludzkich w nowym świecie massmedialnej komunikacji, trybu ciągłego podłączenia do sieci i możliwości korzystania z rozmaitych urządzeń? Czy i jak zmieniły się sposoby zabawy, autoekspresji, nauki, zdobywania wiedzy i umiejętności oraz dynamiki związków międzyludzkich? Czy zarzuty wystosowywane wobec pokolenia *screenagersów*⁵¹⁷ o wtórny analfabetyzm, brak autorytetów wiedzy, czy w ogóle umiejętności uczenia się są zasadne?⁵¹⁸ Badania poszukujące odpowiedzi na powyższe pytania zostały zrealizowane z grantu fundacji MacArthur, która w 2006 ufundowała 50-milionowy fundusz na projekty badawcze dotyczące tego, jak media

⁵¹⁶ Mizuko Ito, Heather Horst i in., *Living and Learning with New Media : Summary of Findings from the Digital Youth Project*, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Reports on Digital Media and Learning, 2008, s. 1 za: <http://digitalyouth.ischool.berkeley.edu/report> [20.03.2014]

⁵¹⁷ Określenie pochodzi z książki D. Rushkoffa, *Screenagers: Lessons In Chaos from Digital Kids*, Hampton Press, Nowy Jork 2006.

⁵¹⁸ Mizuko Ito, Heather Horst i in., *Living and Learning with New Media : Summary of Findings from the Digital Youth Project*, op.cit.

cyfrowe wpływają i zmieniają sposoby w jaki ludzie się uczą, bawią, socjalizują i partycypują w życiu społecznym.⁵¹⁹

Twórcy projektu chcieli przyjrzeć się sposobom funkcjonowania i uczestniczenia w życiu publicznym pierwszego pokolenia, które nie pamięta już świata bez internetu, komputera, telefonów komórkowych, które dorasta, i którego autonomia i osobowość kształtuje się w świecie nowych technologii komunikacyjnych i globalnych mediów elektronicznych. Badaczy interesowało jak te warunki technologiczne wpływają na sposoby komunikacji, relację z innymi, pierwsze przyjaźnie i auto-ekspresje. Interesowało ich również jak wygląda wspólnie zabawa i nauka przy użyciu nowych technologii. Jak media zostały włączone w codzienne praktyki młodych ludzi, jaką rolę w nich pełnią, do czego im służą? Postanowili również przyjrzeć się temu jak nowe media wpływają na sposoby uczenia się, struktury wiedzy oraz pozycji autorytetów w świecie cyfrowych technologii? Twórcy raportu są ostrożni w ferowaniu twierdzeń, iż praktyki pokolenia *screenagersów* doprowadzą to fundamentalnych przemian w kulturze, edukacji oraz kontaktach międzyludzkich, a także, że nowe pokolenie angażuje się w media w sposoby radykalnie inne niż starsze generacje. Jednocześnie są oni przeświadczeni, iż rzeczywiście pokolenie to znajduje się w unikalnym historycznym momencie związanym z długodystansowymi i systematycznymi zmianami w obrębie kultury i życia społecznego. Pomimo tego, iż tempo rozwoju i pojawiania się nowych technologii wydaje się zawrotne, to będące jego skutkiem praktyki społeczne związane z nauką, zabawą, ekspresją itp. przechodzą bardziej powolne zmiany opierające się o szersze przemiany struktur kulturowych i społecznych.⁵²⁰ Obok badań ilościowych zachodzących zmian pojawiają się również inicjatywy podejmujące wyzwanie przyjrzenia się i przeanalizowania ich pod względem kryteriów jakościowych, zagłębienia się w ich treści, określenie ich formy oraz obserwowalnych konsekwencji. Wciąż brak przekrojowych analiz w szerszej perspektywie prezentujących dynamikę tych zmian na polu różnych środowisk społecznych i kulturowych. Takie wyzwanie postawili sobie twórcy raportu *Digital Youth* projektując badania etnograficzne na dużą skalę i przy użyciu zróżnicowanych narzędzi, które dostarczyły bogatego materiału opisującego różnorodne

⁵¹⁹ Por. www.digitalllearning.macfound.org. [20.03.2014]

⁵²⁰ Mizuko Ito, t i in., *Living and Learning with New Media (...)*, *op.cit.*, s. 1-6

aspekty życia i funkcjonowania wielu różnych populacji młodych ludzi i ich praktyk używania nowych mediów.⁵²¹

Do przeprowadzenia badań empirycznych została zastosowana etnograficzna metodologia w celu próby zrozumienia jak konkretne media i technologie stają się znaczące dla ludzi w ich codziennym życiu. Jakościowe metody wywiadu, obserwacji i analizy interpretacyjnej zostały zastosowane do wychwycenia i zrozumienia wzorców zachowań pojawiających się w kulturowych i społecznych praktykach z punktu widzenia uczestników danej kultury i członków danych społeczności zamiast użycia znanych już w teorii modeli i kategorii. Zamiast testować istniejące kategorie analityczne, czy ukierunkowane hipotezy, badacze, używając metody oddolnej obserwacji etnograficznej, chcieli zadać bardziej fundamentalne pytania w poszukiwaniu nowych kategorii i istotnych czynników, które tę nową sytuację pozwoliłyby przeanalizować. W badaniach przyjęto również optykę socjologii skoncentrowanej na dzieciach i młodzieży, która traktuje podmioty swoich badań jako pełnoprawnych aktorów zanurzonych w swoich własnych społecznych światach. Z tej perspektywy badawczej „dzieciństwo” i „dojrzewanie” to społecznie skonstruowane kategorie, które zmieniają się historycznie. Główne grupy badawcze, których codzienne praktyki były dokumentowane w ramach projektu to młodzież gimnazjalna (*middle-school*) oraz licealna (*high-school*). W badaniach wzięli również udział nauczyciele, rodzice i młodzi dorośli, którzy na różne sposoby angażują się w nowomediálne praktyki młodzieży.⁵²²

⁵²¹ Badania jakościowe w obrębie metodologii etnograficznej na grupie młodzieży dotyczące zmian w obrębie ekologii nowych mediów. Badania zostały podjęte w wielu różnych miejscach i przy pomocy różnych narzędzi badawczych takich jak : kwestionariusze, ankiety, częściowo ustrukturyzowane wywiady (658), badania pamiętników (28), obserwację oraz analizę treści i zawartości stron internetowych, profili w mediach społecznościowych, materiałów wizualnych i innych. Przeprowadzone zostały również wywiady w grupach fokusowych (67 uczestników łącznie). Badacze przeprowadzili również wiele nieformalnych wywiadów z co najmniej 78 uczestnikami badań a także uczestniczyli w ponad pięćdziesięciu wydarzeniach związanych z przedmiotem badań (m.in. konwenty, obozy letnie, ceremonie i lokalne wydarzenia). W bazie danych znalazło się ponad 10 tysięcy profili z portali takich jak MySpace, Facebook czy Neopet .W ramach projektu badacze śledzili 15 forów dyskusyjnych związanych z określonymi grupami, oraz zgromadzili prawie 400 nagrań wideo. Kwestionariusz „Digital Kids” został uzupełniony przez 402 uczestników w czym 363 odpowiedzi pochodziły od osób poniżej 25 lat. Wspólnej analizie poddanych zostało ponad 20 projektów badawczych, które koncentrowały się na czterech głównych polach poszukiwań : dom i sąsiedztwo, przestrzenie instytucjonalne, środowiska online (strony internetowe) oraz grupy zainteresowań. Por. *ibidem*.

⁵²² Badacze zastrzegają również, iż posługują się terminem „nowe media” , a nie określeniami „media cyfrowe” czy „media interaktywne”, gdyż chcą zbadać całą konstelację zmian w technologiach medialnych , których ich zdaniem nie można sprowadzić do charakterystyki pojedynczej technologii. Posługują się również terminem „medialnej ekologii” [*media ecology*] , częściej tłumaczonego w polskiej literaturze przedmiotu jako medialne ekosystemy, w obrębie których umieszcza się również bardziej tradycyjnej media jak książki , telewizja, radio, które wchodzą w rozmaite relacje z mediami cyfrowymi. Współczesne

Raport *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze*⁵²³ inspirowany amerykańskimi badaniami pomyślany jest również jako etnograficzny opis codzienności młodych ludzi w Polsce wyrastających w świecie cyfrowych technologii. Raport jest zwięźczeniem rocznego projektu badawczego zrealizowanego przez Centrum Badań nad Kulturą Popularną Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod kierunkiem dr. Mirosława Filiciaka. Dziewięcioosobowy zespół medioznawców, socjologów i antropologów postawił sobie zadanie pokazania, jak nowe technologie wpisują się w życie młodych ludzi w Polsce. Kluczowym elementem projektu było przeprowadzone na przełomie sierpnia i września dwutygodniowe badanie etnograficzne, podczas którego badacze poznawali życie licealistów i licealistek w trzech miastach Polski. W trakcie spotkań, wywiadów, ale też wspólnych wycieczek oraz imprez poznali i rozmawiali z 137 młodymi osobami. Poprzez obserwacje uczestniczącą przyglądali i słuchali o życiu codziennym młodych ludzi urodzonych w epoce cyfrowych mediów i globalnych sieci komunikacyjnych. Strukturę raportu wyznaczają rozdziały odsyłające do najważniejszych zdaniami badanych (określanych w raporcie mianem współpracowników) wymiarów codziennego życia jak: „Bycie razem”, „Miłość”, „Zajawki” i „Szkoła”. Występują one naprzemiennie z rozdziałami, które koncentrują uwagę na analitycznych kategoriach ważnych dla zrozumienia środowiska kulturowego współtworzonego przez nowe media – te rozdziały to „Intensywność”, „Technologie refleksyjności” i „Dzielenie się”.

Przedmiotem badania projektu *Młodzi i Media* stały się kulturowe wymiary współczesnego życia w zremediowanym przez cyfrowe media świecie. Podobnie jak amerykańscy badacze, autorzy polskiego raportu nowe medialne ekosystemy postrzegają poprzez pryzmat teorii remediacji, która odsłania dialektyczną relację pomiędzy starymi a nowymi formami komunikacji, mediami cyfrowymi i analogowymi będącymi w procesie ciągłej konwergencji. Relacja ta jest produktywna w takim sensie, iż zaangażowani w nią ludzie i przedmioty-media tworzą zdaniem twórców projektu nowe formy estetyczne, nowe rodzaje wspólnot i nowe rodzaje

medialne ekosystemy opierają się w dużej mierze na konwergencji cyfrowych mediów i środowisk online z innymi typami nieinteraktywnych analogowych mediów. Por. *ibidem.*, s. 8-9

⁵²³ M. Filiciak, M. Halawa i in., *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze*., *op.cit.*

podmiotowości.⁵²⁴ Podobnie jak amerykański zespół badawczy stwierdzają, iż przemiany te domagają się nowych pojęć w myśleniu o kulturze i nowego języka mówienia o niej. Dlatego również decydują się na badania metodą etnograficzną w empirycznej części projektu pozostawiając świadomie niedomknięte ramy pojęciowe i hipotezy badawcze – aby zidentyfikować procesy, które często uchodzą uwadze socjologów, etnografów i psychologów społecznych z powodu braku teoretycznego i badawczego oprzyrządowania pozwalającego je zobaczyć. Temu problemowi przygląda się między innymi antropolog kultury Wojciech J. Burszta, który w analitycznym komentarzu do raportu zwraca uwagę na nieadekwatność większości stosowanych dotąd pojęć analitycznych tj. kultura, czas wolny, aktywność kulturalna, tożsamość kulturowa, kanon kultury czy uczestnictwo w kulturze w obliczu zmian zachodzących w naszej kulturze i życiu codziennym w związku z rozwojem nowych technologii.⁵²⁵

Ogólnie rzecz biorąc, jest "katastrofalnie": "Ponad 70 proc. dorosłych Polaków nie uczestniczy w wydarzeniach kulturalnych" - podsumowała "Gazeta". I tak okazało się, że Polak w kulturze nie uczestniczy. Tymczasem oczywiście uczestniczy, bo w kulturze nie uczestniczyć się nie da; zawsze jest jakaś kultura, tak jak zawsze jest jakaś pogoda. Pisanie blogów, czytanie komiksów, chodzenie na pielgrzymki, zamieszczanie filmów na YouTube, wyprawy na koncerty Dody, urządzenie mieszkania, oglądanie telewizji, inscenizowanie bitwy pod Grunwaldem, chodzenie na mecze piłki nożnej, robienie zakupów, zakładanie fanklubu ulubionej marki samochodu, ubieranie się, hipopowe bitwy na rymy, bazylika w Licheniu - to też kultura, tyle że popularna. "Gazecie" chodziło o kulturę wysoką, czyli sztukę.⁵²⁶

Ze względu na etnograficzny i antropologiczny charakter projektu *Młodzi i Media* badacze koncentrowali się przede wszystkim na kulturze rozumianej dynamicznie jako praktyki i procesy oraz pytaniach dotyczących różnych form społecznienia oraz mechanizmów kształtowania się tożsamości. W ramach tej perspektywy badawczej przyglądali się strategiom nadawania sensu doświadczeniom zapośredniczonym przez media, a także sposobom wyłaniania się zbiorowej wyobraźni oraz wzorów kulturowych w środowisku sieciowym jak i poza nim. Świadomi, iż w procesie społecznej zmiany, zdynamizowanej przez remediację, przeobrażeniom ulegają również praktyki „bycia sobą” i „bycia z innymi” autorzy raportu patrzą na nowe rodzaje technologii również

⁵²⁴ M. Filiciak, M. Halawa i in., *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze*, op.cit., s. 6-7.

⁵²⁵ W. Burszta, *Opisać Rewolucję*, w: *Młodzi i Media*, op. cit., s. 141-143.

⁵²⁶ Halawa M. ., *Od kultury nie ma ucieczki*, „Gazeta Wyborcza”, 26 .08.2007. Tekst dostępny na: www.wyborcza.pl/1,76842,4435088. [29.01.2014] – artykuł to komentarz do tekst Tomasza Handzlika o (nie)uczestnictwie Polaków w kulturze opublikowanego w "Gazecie" (28 lipca) oparty na wynikach badań zamówionych przez dyrektora Mazowieckiego Teatru Muzycznego "Operetka" (przeprowadził je TNS OBOP)

przez pryzmat foucaultowskiej kategorii „technik siebie” i próbują opisać w jaki sposób nowe praktyki, i relacje, wygenerowane w oparciu o te technologie, współtworzą nowe rodzaje podmiotowości. Kolejnym ważnym poziomem analizy są relacje międzyludzkie i pytanie o to jak nowe technologie komunikacji i teleobecności wpływają na nie również w szerszym wymiarze społecznym. Decydując się na umieszczenie analizy badań etnograficznych w szerszym kontekście teoretycznym badań kulturowych autorzy pokazują historyczną specyficznosc tego, jak nowe technologie komunikowania wpisują się w formy przeżywania terażniejszosci, pamietania i antycypowania. Opisując konkretne przyklady związane z takimi technologiami jak fotografia cyfrowa, internetowe komunikatory, czy smartphony, pokazują równocześnie jakim zmianom podlega rozumienie czasu i przestrzeni, a także relacje pomiędzy przeszłością, terażniejszoscia a przyszłością.

3.2.1. Cyfrowe wymiary życia codziennego

Na przełomie XX i XXI wieku powszechnie dostępny stał się stosunkowo tani cyfrowy sprzęt do rejestracji oraz szybko taniejące i nieustannie powiększające swoją cyfrową objętość nośniki pamięci. Zapis i przechowywanie są opcją domyślną użytkowania tych urządzeń, co więcej w przeciwieństwie do swoich analogowych protoplastów, materialny „ciężar” przechowywanych danych nie odgrywa już praktycznie żadnej roli a granice ilościowe możliwości rejestrowania i zapisu przekroczyły już dawno horyzont oczekiwań. Mnemo- techniczna ekonomia doby cyfrowych mediów sprowadza się do opcji „zapisz wszystkie” i w niej najdobitniej urzeczywistnia się przestroga Platona z Fajdrosa. Marek Krajewski w tekście *Czarne skrzynki, albo kultura materialna doby nowych mediów*⁵²⁷, stwierdza, iż tym, co generuje dziś międzypokoleniową różnicę, nie są same przedmioty-media, ale sposób w jaki są używane i tym samym zostają włączone w proces konstruowania zbiorowości: „Paradoks polega więc na tym, że dla młodzieży urządzenia telekomunikacyjne (zwłaszcza telefony komórkowe, odtwarzacze muzyki, komputery wpięte do sieci) nie są tak ważne jak dla przedstawicieli starszych pokoleń, ponieważ w przypadku tej pierwszej kategorii są one tak mocno splecione z codzienną praktyką, że ich używanie nie jest urefleksyjnione, nie jest przedmiotem kontrowersji czy negocjacji, które mają określać miejsce tych mediów w życiu jej przedstawicieli. Należy jednak pamiętać, że ten brak zainteresowania mediami, ich przezroczystość, dowodzą, że cechą charakterystyczną ludzi młodych, relacji łączących ich ze światem, jest dziś to, że ich zbiorowości współkonstruowane są przez nowoczesne środki komunikacji, że bez istnienia tych ostatnich i ich silnego zintegrowania z przedstawicielami tego pokolenia nie byłoby ono tym, czym jest dzisiaj.”⁵²⁸

Cyfrowe archiwa codzienności i coraz bardziej codzienność sama, jak stwierdza Lev Manovich, mają strukturę bazy danych, która przedstawia świat w postaci listy elementów, których w żaden sposób nie porządkuje.⁵²⁹ W cyfrowej formie pamięć przybiera postać fragmentów, śladów, rejestrów, bazy danych, które nie są przyporządkowane ramie jednej linearnej narracji, a raczej są potencjalnymi rezerwuarami materiałów, archiwami egzystencji, z których układać można partykularne

⁵²⁷ M Krajewski, *Czarne skrzynki, albo kultura materialna doby nowych mediów*, w: *Młodzi i Media*, *op.cit.*, s. 22-24

⁵²⁸ *ibidem*,

⁵²⁹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, WAiP, Warszawa, 2006, s. 333

narracje, serie czy kolekcje. Codzienne protetyczne praktyki i odruchy, które stały się dla nas „naturalne”, które wykonujemy bezrefleksyjne wydają się prowadzić do powstawania archiwów niejako mimochodem. Z kamerami wideo znajdującymi się w naszych telefonach komórkowych możemy uchwycić każdą chwilę naszego życia, tę najbardziej zwyczajną i tę dramatyczną, w naszych kieszeniach nosimy całe archiwa rozmaitych tekstów, zdjęć, kontaktów, większość z nas podłączona jest już nieustannie do internetu. Dzielimy się osobistymi przemyśleniami i zdjęciami, które jako posty w mediach społecznościowych momentalnie stają się wspomnieniem dopiero co mijającej chwili. Cyfrowa fotografia w sieciowym obiegu pozwala ludziom nie tylko działać za pomocą obrazów na niespotykaną wcześniej skalę, ale też dokonywać takich zabiegów na czasie jak projektowanie przyszłych wspomnień przez nadawanie specyficznej konwencji wizualnej reprezentacji „teraz”.⁵³⁰ Paradoksalnie, akceleracja doświadczenia i rozszerzanie się terażniejszości kosztem przyszłości i przeszłości owocuje specyficznymi nostalgicznymi formami obrazowania i strukturami odczuwania. Jak zwraca uwagę Zygmunt Bauman, kolejny z komentatorów raportu, w epoce natychmiastowości i „czasu rozsypanych epizodów”, zapośredniczające pamięć media stają się narzędziami refleksyjnej manipulacji czasem⁵³¹. Poprzez tryb funkcjonowania jednocześnie w świecie *online* i *offline*, umiejętności szybkiego przełączania między kolejnymi aplikacjami i czynnościami, a także możliwości jednoczesnego ich wykonywania możemy mówić o „zwielokrotnieniu czasu”, czy też zjawisku wielokanałowego przetwarzania rzeczywistości, co przez niektórych uważane jest za przyczynę powszechnych obecnie deficytów uwagi, a niekiedy określane mianem kulturowego ADHD.

Marek Krajewski pisze o specyficznym „stanie czuwania”⁵³², który jest generowany poprzez dwie cechy nowych urządzeń telekomunikacyjnych, które organizują sposób działania ich użytkowników. Po pierwsze, dzięki postępującej miniaturyzacji mamy je niemal zawsze przy sobie, po drugie większość z nich zapewnia zarówno recepcję sygnału i jego wysyłanie, jak i rejestrację dźwięków oraz obrazów. Krajewski opisuje liczne społeczne i tożsamościowe konsekwencje tych dwóch właściwości urządzeń komunikacyjnych. Po pierwsze możliwa jest dzięki nim zarówno teleobecność, jak i teledostępność jednostek i to nie tylko tych, które używają tych

⁵³⁰ Van Dijck J. *Fotograficzna towarzyskość*, w: *Młodzi i Media*, *op.cit.*, s.32-34; por. J van Dijck-*Digital Photography Communication, Identity, Memory*, „Visual Communication”, nr.7, 2008

⁵³¹ M.Halawa, *Mal du siècle? Rozmowa z Zygmuntem Baumanem*, w: *Młodzi i Media*, *op.cit.* s.94-99

⁵³² M.Krajewski, *Stan czuwania* w: *Młodzi i Media*, *op.cit.*, s.27-32

urządzeń, ale też tych, które znajdują się w ich zasięgu. Stąd, po drugie – pisze Krajewski - jednostki stają się dzięki nim onnipotentne, ale też, znajdują się one w sytuacji nieustannej ekspozycji. W tym właśnie sensie współczesne urządzenia telekomunikacyjne wymuszają na jednostce wspomniany „stan czuwania”. Kolejną konsekwencją wspomnianych cech jest traktowanie tych urządzeń niczym naturalnymi przedłużeniami ciała, protez percepcji i pamięci traktowanych jako integralne części ciała. Ergonomiczne, dopasowane do naszych dłoni, przyjemne w dotyku, angażujące zmysły, reagujące niczym żywy organizm urządzenia sprawiają, że trudno jest określić różnice między nimi a własnym ciałem i jego granicami. W ten sposób, jak podkreśla Krajewski, ciało staje się integralnym elementem współczesnej technosfery komunikacyjnej, „podpięte” niczym jedno z wielu konstytuujących je urządzeń. Ciała ludzkie stają się częścią technologicznych sieci, reagują na impulsy z nich napływające, jak i impulsy te generują. Krajewski jako socjolog posuwa się do stwierdzenia, iż to technologie obecnie sprawiają, że ciało jest żywe w sensie społecznym.⁵³³ Nie skutkuje to jednak, jak chcieliby tego krytycy kultury nowych mediów, dehumanizacją, ale przeciwnie jak dowodzą badania zarówno amerykańskie, jak i polskie, intensyfikacją tego, co ludzkie i społeczne. Pozostawanie w stanie czuwania oznacza, że „jednostka istnieje i odczuwa, tylko wtedy, gdy jej organizm działa, staje się aktywnym „routerem”, odbierającym informacje i przesyłającym je dalej, gdy jest on zaangażowany w podtrzymywanie życia sieci, której jest on częścią”.⁵³⁴

Celem projektu *Digital Youth* była dokumentacja codziennego życia młodych ludzi i sposobów w jakie używają oni nowych mediów. Poprzez obserwację uczestniczącą i tylko częściowo ustrukturyzowane wywiady badacze chcieli uniknąć nakładania znanych kategorii teoretycznych porządkujących rzeczywistość i wysunąć propozycję nowych modeli dla rozumienia uczestnictwa we współczesnym usieciowionym społeczeństwie. Pomimo, że młodzi ludzie uważani są często za pierwszych testerów i ekspertów w kwestii używania nowych mediów, to ich poglądy dotyczące kultury nowych mediów nie są najczęściej brane pod uwagę przez dorosłych i rzadko same w sobie stają się też przedmiotem badań. Dorośli postrzegają często praktyki związane z nowymi mediami jako groźne i zaburzające istniejące normy społeczne, a także obniżające edukacyjne standardy. Dla twórców projektu zasadniczym celem było

⁵³³ *Ibidem*, s. 30

⁵³⁴ *Ibidem*

wysłuchać się w opinie młodych i oddać im głos, dowiedzieć się czym dla nich są nowe media, jak korzystają z nich na co dzień, do czego im służą. Materiał badawczy, który zgromadzili czerpie przede wszystkim z doświadczeń i wiedzy młodzieży na temat rozrastających się i ciągle zmieniających medialnych ekosystemów.

Jedną z podstawowych ram analitycznych w kontekście których amerykańscy badacze interpretowali pozyskane w trakcie części empirycznej dane były kategorie „typów uczestnictwa” (*genres of participation*)⁵³⁵ – próba konceptualizacji sposobów używania i angażowania się, czy działania przy pomocy nowych mediów, która miała zidentyfikować wiązki społecznych, kulturowych i technologicznych charakterystyk, które sami uczestnicy rozpoznają jako kształtujące ich codzienne praktyki. W związku z tym autorzy raportu zrezygnowali również z używania jako zmiennych analitycznych kategorii dystynkcji społecznych takich jak gender, klasa społeczna, czy pochodzenie etniczne. Zdecydowali się jako kategorie porządkującą przyjąć „typy uczestnictwa”, aby uniknąć kategoryzowania poprzez typy (psychologiczne, społeczne, kulturowe) uczestników, czy też parametry określonych technologii. Wybrali model sytuacyjny ponieważ chcieli skoncentrować się na samych rodzajach aktywności, aby zidentyfikować źródła różnorodnych zachowań i nowomediálních praktyk, które nie opierają się o ustalone i funkcjonujące „podziały” i kategorie społeczne i kulturowe a pozwalają skupić się na rodzaju zaangażowania i podejmowanych zależnie od sytuacji aktywnościach. Stąd opisy uzyskanych obserwacji w raporcie przedstawione są poprzez rodzaje podejmowanych aktywności. Autorzy dzielą je na dwie główne wiązki: skoncentrowane na kontaktach towarzyskich oraz te motywowane poszerzaniem zainteresowań i umiejętności. Wyróżniają też na podstawie obserwacji trzy charakterystyczne typy uczestnictwa w sieciowym środowisku, które nazywają używając określeń młodych użytkowników: „*hanging out*”, „*messing around*” i „*geeking out*”. W ramach tej pracy przedstawię jedynie poglądowo wnioski z tego szeroko zakrojonego projektu badawczego, odsyłając do samego raportu, gdzie można znaleźć bogaty w przykłady materiał pochodzący z etnograficznych obserwacji, które przynoszą wiele nowych i ciekawych wątków, których objętość tej pracy nie jest w stanie pomieścić.

Jeden z najważniejszych wniosków badań projektu *Digital Youth* mówi o tym, iż nowe media wpływają zarówno na poszerzanie przyjaźni jak i zainteresowań.

⁵³⁵ M. Ito, i in., *Living and Learning with New Media (...)*, op.cit . s.9

Przestrzenie *online* pozwalają na nowy rodzaj kontaktów między ludźmi. Dzięki nowym technologiom młodzi ludzie mogą być w stałym kontakcie ze swoimi znajomymi, a ta ciągła obecność wymaga ciągłego podtrzymywania kontaktu. Młodzi ludzie podejmują kontakty i rozwijają znajomości przy użyciu mediów elektronicznych prawie zawsze z osobami, które poznały i z którymi spotykają się w świecie *offline*. Większość młodych ludzi używa sieci komunikacyjnych, aby umawiać się i organizować spotkania i wspólne wypadki a następnie je relacjonować i archiwizować. Istnieje grupa osób, która używa internetu, aby rozwijać swoje zainteresowania i poszukiwać informacji, spoza zakresu szkolnej edukacji, czy możliwości oferowanych przez swoją lokalną społeczność. Różnorodność grup zainteresowań mających w internecie swoje czaty, strony, portale pozwala młodzieży kontaktować się z rówieśnikami o podobnych, czasem bardzo wyspecjalizowanych, zainteresowaniach. W sieciach opartych o wspólne zainteresowania znajdują też często nowych znajomych i przyjaciół pochodzących spoza zasięgu ich lokalnej społeczności. Dzięki przynależności do takich grup, często po raz pierwszy, młodzi ludzie mają możliwość pokazania i rozpowszechnienia wyników swojej pracy czy osiągnięć wirtualnym publicznością, a poprzez to stać się „widzialnym” dla większej liczby osób i uzyskać wśród nich reputację. Zarówno w aktywnościach *stricte* towarzyskich jak i tych skoncentrowanych na poszerzaniu zainteresowań i umiejętności, młodzi ludzie tworzą i operują nowymi formami ekspresji i tworzą nowe zasady społecznych zachowań.

Używanie nowych mediów i zasady poruszania się w grupach społecznościowych wymagają również specyficznego treningu i nabycia umiejętności obsługi konkretnych narzędzi. Młodzi nabywają tych umiejętności najczęściej w trybie eksperymentowania i obserwacji aktywności innych. Ucząc się używać narzędzi i aplikacji tworzą często własne formy video/foto/audio, którymi następnie dzielą się ze społecznością. Dzięki bezpośredniej i natychmiastowej dostępności różnego rodzaju informacji popularny stał się model pozainstytucjonalnego samokształcenia opartego o autorytet rówieśników–ekspertów. Nowe media, jak podkreślają badacze, pozwalają na większy stopień autonomii i dowolności w zdobywaniu wiedzy, a młodzi często bardziej zmotywowani są, aby uczyć się od swoich rówieśników *online*, aniżeli od dorosłych w ramach instytucji. W porównaniu z aktywnością w ramach tradycyjnej szkoły przedsięwzięcia podejmowane przez młodych ludzi poza nią charakteryzują się dużo wyższym poziomem samodzielności i inicjatywy, a w dochodzeniu do celu dużo rolę odgrywa proces

eksperymentowania i eksploracji. Te możliwości prowadzą czasem do obsesyjnego używania mediów elektronicznych w celu poszerzania wiedzy, zdobywania informacji, które określa się mianem *geek out*. Kontakty towarzyskie zdobywane w ramach tego rodzaju aktywności sieciowej są zazwyczaj spoza lokalnego kręgu. Charakterystyczną cechą tych grup, jest fakt, iż to nie wiek, czy bycie dorosłym decyduje, tak jak w przypadku społecznych reguł funkcjonowania w przestrzeni *offline*, o możliwości bycia ekspertem i autorytetem w danej dziedzinie.

3.2.2. Nowe media jako maszyny do wytwarzania relacji

Wielu dorosłych przeraża widok nastolatków „przyklejonych” do komputera, konsoli czy telefonu komórkowego, a ich lęki podsycają moralną (techno)panikę, przechwytywaną przez media i przekuwaną w opowieści o aspołecznych, pozbawionych empatii, czy nie mających w ogóle kontaktu z rzeczywistością nastolatkach, jak choćby analizowany w pierwszym rozdziale japoński serial anime *Lain*. Warto w takich wypadkach przypomnieć, że aura niepewności i zagrożenia otacza większość technicznych udoskonaleń, które często wywoływały panikę (np. tramwaje miejskie), a jeszcze częściej były posądzane o szkodliwy wpływ na psychikę jednostek oraz kondycje społeczeństwa. Jak wielokrotnie podkreślali badacze nowych mediów, co również potwierdzają wyniki analizowanych badań, we współczesnych urządzeniach telekomunikacyjnych drzemie niezwykle potężny potencjał uspołeczniający, są one wręcz „maszynami do wytwarzania więzi i relacji”⁵³⁶ Potencjalność uspołecznienia wbudowana w samą ideę urządzeń komunikacyjnych decyduje o ich popularności, a jednocześnie wraz z rozwojem mediów masowych i elektronicznych oraz globalnych sieci połączeń sprawia, że sieci relacji społecznych nie były nigdy gęstsze niż dziś i nigdy też nie eliminowały ograniczeń stwarzanych przez czas, przestrzeń, bariery społeczne, polityczne i kulturowe w takim stopniu, jak ma to miejsce obecnie. Technologia sama w sobie nie tworzy powszechnej solidarności, miłości, woli współpracy czy obywatelskiego zaangażowania, ale z pewnością ma potencjał uspołeczniający ponieważ stanowi platformy dla tworzenia międzyludzkich relacji.

Wejście w okres dojrzewania obok wielu innych zmian naznaczone jest również zwrotem w relacjach społecznych, kiedy z macierzy pierwotnych grup społecznych takich jak rodzina i lokalna społeczność, młodzi ludzie przenoszą się i koncentrują się na grupach opartych o znajomości i przyjaźnie z rówieśnikami. Jednocześnie bardzo dużo uwagi oraz energii zaczynają poświęcać znajdowaniu i tworzeniu możliwości spędzania czasu wolnego w towarzystwie znajomych. Te aktywności przez zdecydowaną większość rodziców i nauczycieli są postrzegane jako szkodliwe dla procesu uczenia, a używanie nowych mediów w procesie organizowania czasu wolnego jest w ich perspektywie „stratą czasu”. Wielu młodych ludzi biorących udział w badaniach *Digital Youth* często wypowiadało się o restrykcjach jakich na tym polu doświadczają ze strony rodziców i

⁵³⁶ M. Filiciak, M. Halawa i in., *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze*, op. cit..

szkoły. Jednocześnie większość z nich wynajduje sposoby, aby ominąć stawiane im ograniczenia. Te „obejścia” i nieoficjalne kanały wykorzystywane zarówno w szkole, jak i w domu wiążą się często z utrzymywaniem stanu ciągłej obecności czy współobecności w wielu kontekstach naraz. Komunikacja *online* oznacza dla młodych ludzi, w przeciwieństwie do ich rodziców, czy nawet starszych kolegów, „przebywanie razem”. Autorzy amerykańskiego raportu zwracają uwagę, iż od momentu swojego powstania w powojennej przestrzeni publicznej, kultura młodzieżowa była ściśle związana produktami komercyjnej kultury popularnej, które z czasem zaczęły powstawać jako specjalnie kierowane do nastolatków. O ile treści, formy i sposoby funkcjonowania kultury popularnej zmieniają się wraz z czasem (m.in. muzyka, moda, film, telewizja, nowe media) to podstawowe funkcje praktyk używania mediów przez młodzież w czasie wolnym spędzonym wraz z rówieśnikami wydają pozostawać się niezmiennie . Jak potwierdzają obserwacje w ramach projektu *Digital Youth* młodzi ludzie używają mediów i technologii jako wyznaczników stylu, gustu oraz jako charakterystyki osobowości. Poprzez swoją funkcję auto -ekspresji media kształtują również rozumienie „ja” w relacjach społecznych z rówieśnikami. Jak podkreślają twórcy obu omawianych raportów na podstawie obserwacji i deklaracji samych badanych bycie razem z innymi przy użyciu nowych technologii i sieci komunikacyjnych nabiera intensywności: Kontakty twarzą w twarz zostają wzbogacone o uwagę poświęcaną sobie i wymienianą między sobą w środowisku *online*. Bycie razem z innymi może być kontynuowane i przeżywane jako autentyczne również wtedy, gdy kontakt twarzą-w-twarz wygaśnie. Przebywanie razem w obrębie fizycznej przestrzeni nacechowana zostaje przy użyciu urządzeń takich jak *smartphone* czy tablet nowymi jakościami. Jeżeli jest w niej zasięg, ciała współistniejących w tej przestrzeni osób wchodzi w opisywany wcześniej „stan czuwania”, który nie tylko wiąże się z poczuciem sprawczości, ale jest też nową formą semi-publicznego życia, w ramach którego na nowo ustalone zostają relacje pomiędzy bliskością a prywatnością – intymnością.

Nowe media będąc narzędziami do utrzymywania stałego kontaktu z bliskimi osobami odgrywają także bardzo ważną rolę w rozwijaniu romantycznych relacji umożliwiając bycie niemalże bez przerwy tele-obecnymi. Zakochani budują wspólne osobiste archiwa, playlisty , banki wspólnie obejrzanych filmów, zapisy rozmów tekstowych, setki zdjęć, nagrań wideo i audio, które wraz z końcem związku niejednokrotnie usuwają tak z sieci, jak i ze swoich urządzeń. Niezwykle istotnym

wymiarem społecznego życia *online* jest powszechność wymiany rozmaitych treści i wytworów kulturowych. Jak zauważają autorzy polskiego raportu dzielenie się jest nieodłącznym elementem odbioru i konsumowania treści kultury. Wydaje się wręcz, jak wynika z ich obserwacji, że brak możliwości podzielenia się z najbliższymi swoimi znajomymi, czy zdobyciami przekreśla dla młodych ludzi możliwość pełnego ich odbioru⁵³⁷. Wnioski z obserwacji skoncentrowanej na procesach wymiany i dzielenia się skłoniły autorów raportu do twierdzenia, że intensywnie komunikując się, tworząc, oceniając, wyszukując i mnożąc między sobą treści kultury młodzi ludzie korzystają z globalnej sieci w pewien szczególny, lokalny sposób. Jest to praktyka podczas której osoby powiązane ze sobą siecią towarzyskich i emocjonalnych relacji wytwarzają i wyznaczają medialne terytorium swojego funkcjonowania, które polscy badacze określają mianem „współ-internetu”:

Współ-internet to wspólnie oglądane strony i filmy na YouTube, to komentarze do zdjęć umieszczanych na blogach kolegów, komentowanie w szkole wczorajszych opisów na Gadu-Gadu. To okrojony – lecz wspólny i oswojony – wycinek globalnej sieci, która w praktykach jej użycia okazuje się zawsze lokalna. Współ-internet jest budowany z treści, których odbiór lub tworzenie może stać się (lokalnie, w grupie współinternautów) podzielanym doświadczeniem, do którego można się odwołać w rozmowie, i które jest jednym z elementów tworzących grupową tożsamość. Mówimy więc o współ-internecie, chcąc podkreślić zarówno grupowy charakter korzystania z nowego medium, jak i związek między znajomością obecnych we współ-internecie treści ze znajomością przeżywaną jako bliskość w grupie rówieśników.⁵³⁸

⁵³⁷ M.Filiciak i in., *Młodzi i media*, op. cit., s. 53-56

⁵³⁸ *Ibidem*, s. 56

3.2.3. Nowe media jako „techniki siebie”

W perspektywie wszechobecności protetycznych pamięci, urządzeń, procesów i mediów musimy na nowo zastanowić się jak ucieleśniamy, tworzymy i umieszczamy się w świecie, gdyż procesom digitalizacji naszych żyć, towarzyszą przemiany czasu i przestrzeni wyznaczające nowe ramy współczesnego środowiska kulturowego. W tej przeorganizowanej przestrzeni i przeorganizowanym czasie wyrastają inni ludzie. Tożsamość kształtuje się inaczej, gdy „bycie sobą” i „bycie razem” zapośredniczone jest przez cyfrowe i sieciowe media. Ludzie budują swoją podmiotowość w danym momencie historycznym – budulcem są procedury techniczne, sposoby w jakie działamy w świecie, wyobrażenia i pojęcia o tym, co oznacza dla nas w danym momencie „bycie sobą”, to jak pozyskujemy i co robimy z materiałami, z których komponujemy swoją społeczną personę (treści kultury). Foucaultowskie „techniki siebie”⁵³⁹, z pomocą których to robimy, stają się odmienne od tradycyjnych, gdy do gry wchodzi cyfrowe, usieciowione media.

Mateusz Halawa pokazuje jak archiwizowanie doznań, do którego zachęcają nowe media, pełni funkcję takiej „techniki siebie”, która pozwala jednostce jednocześnie doświadczać siebie samej, stylizować swoje życie i zarządzać sobą.⁵⁴⁰ Dzieje się to w sytuacji niezwykłego nasycenia życia codziennego zapośredniczonymi przez technologię kontaktami z innymi o których pisze w swojej książce *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu codziennym* Kenneth J. Gergen. Śledząc zmieniające się sposoby pojmowania „ja” w kulturze Zachodu stwierdza on, iż dominującym doświadczeniem staje się dziś „multifrenia”⁵⁴¹, rozszczepienie i erozja „ja” jednostki, która z jednej strony jest intensywnie kolonizowana przez innych, z drugiej zaś sama podąża za niespotykanymi wcześniej okazjami stwarzanymi przez to społeczne nasycenie. Zdaniem amerykańskiego psychologa społeczny stan taki jest częściowo wynikiem procesów „zaludniania Ja”⁵⁴² a jednocześnie „efektem podejmowanych przez to zaludnione Ja wysiłków, by

⁵³⁹ Por. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herrer, PWN, Warszawa 2012, wykład z 12 stycznia 1982, s. 63-68

⁵⁴⁰ M. Halawa, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” nr 4(70), 2011, s. 27-41

⁵⁴¹ K.J. Gergen, *Nasycone Ja (...)*, *op.cit.*, s. 106 - 112

⁵⁴² Gergen twierdzi, iż pod koniec XX wieku Ja staje się w coraz większym stopniu zaludnione postaciami innych, odwołując się między innymi do pojęcia „mimetycznego wchłonięcia” (Nruce Wilshire, 1988) które część psychologów uważa za tendencję wrodzoną i pojawiającą się już w pierwszych tygodniach życia jak i literackich opisów jak tem Walta Whitmana o tym, iż „zawieramy w sobie tłumy”. por. *ibidem*, s. 101-103

wykorzystać możliwości istniejących technologii związków z innymi. W tym sensie cyklicznie zbliżamy się i oddalamy od stanu multifrenii⁵⁴³. Nieustannie fragmentujący się i fragmentowany podmiot w wyniku technologicznego i społecznego nasycenia przeżywa coś w rodzaju ciągłego kryzysu tożsamości, który przynosi ze sobą uszczerbek dla modernistycznego przekonania o prawdziwym i dającym się poznać „ja”⁵⁴⁴. Paradoksalnie w technologiach, które przyczyniają się do tego kryzysu, ludzie szukają nań remedium :

Od tych samych mediów, które pofragmentowały doświadczenie, oczekuje się domknięcia tożsamości w spójne „ja” – w spotkaniach towarzyskich zamieniających się w stylizowane sesje zdjęciowe, w kolekcji łączy na profilu Facebooka, w przenoszonych z telefonu na telefon talizmanach-SMS-ach. Nieusuwalnym aspektem życia codziennego z nowymi mediami jest zatem praca nad sobą nastawiona na ukształtowanie podmiotowości w nieustannie rozpadającym się świecie. Jako że wiele dyskusji wokół tych technologii skupia się na problemach nowego rodzaju widoczności „ja” dla innych w kontekście zacierania się granic między prywatnym a publicznym, należy tu podkreślić, że rozwój nowych mediów jest socjologicznie znaczący również dlatego, że umożliwia nowe praktyki, w których ludzie czynią siebie widocznymi dla siebie samych.⁵⁴⁵

Tryb „stanu czuwania” wiąże się, jak wspominałam, między innymi z sytuacją nieustannej ekspozycji, gotowości na bycie sfotografowanym, sfilmowanym – określanej mianem fenomenu *camera-ready*⁵⁴⁶, a następnie odczuwaniem przymusu translacji „obrazu siebie” w publicznie dostępną sieciową reprezentację. Skutkiem tego jak twierdzą badacze jest ogromna dbałość u młodych ludzi o wygląd zewnętrzny, nadekspresyjność zachowań, bardzo staranne reżyserowanie swoich publicznych występów, „sieciowy narcyzm”⁵⁴⁷ i moda na *selfie*⁵⁴⁸ oraz sięganie po gotowe scenariusze, których dostarczają inni użytkownicy globalnych sieci komunikacyjnych. Jak twierdzi socjolog Tomasz Szlendak z perspektywy kogoś, kto zajmował się narcyzmem przed trzydziestu laty moglibyśmy mówić o syndromie masowego NZO – narcystycznego zaburzenia osobowości, który dziś jest normą, zwyczajnym sposobem postępowania a wśród niektórych młodych ludzi jest postrzegany jako konieczność.⁵⁴⁹ Komentator raportu *Młodzi i Media* Marek Krajewski suponuje, że zawartość sieci w

⁵⁴³ *Ibidem*, s.106

⁵⁴⁴ *Ibidem*, s. 79-110

⁵⁴⁵ M.Halawa, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, *op.cit.*, s.33

⁵⁴⁶ A. Żelazińska, *Selfie-portret*, „Co komputer zrobił nam z głową, Poradnik Psychologiczny Polityki”, tom 16, wyd. specjalne, 09.2014, s.28-31

⁵⁴⁷ Por. A.Tylikowska, *Sezon Narcyza sieciowego*, „Co komputer zrobił nam z głową, Poradnik Psychologiczny Polityki”, *ibidem*., s. 32 - 34

⁵⁴⁸ według twórców słowników Oxford University Press stało się słowem roku 2013 por. *"Selfie" to słowo roku. W Polsce ma wulgarny odpowiednik* „Gazeta Wyborcza” 19.11.2013; Tekst dostępny na:http://wyborcza.pl/1,76842,14978772,_Selfie__to_slowo_roku__W_Polsce_ma_wulgarny_odpowiednik.html#ixzz3fdRqWk7I

⁵⁴⁹ Por. J.Podgórska, *Tubylcy tysięcy subświatów*, wywiad z prof. Tomaszem Szlendakiem, „Poradnik Psychologiczny Polityki”, *op.cit.*, s. 6 - 11

dużej mierze konstytuowana jest przez to, co można uznać za publiczną „próbę generalną” przed realnymi występami w obecności innych. W takich kategoriach można niewątpliwie interpretować ruch „szafiarek”, prezentację amatorskich dokonań artystycznych w przestrzeni internetu, fotografie zamieszczane na portalach randkowych, szkice do tekstów naukowych itd. Stan permanentnego wypróbowywania, bycia na etapie przygotowań i szkiców, niedokończenia wydaje się też cechą współczesnej kultury.

Proces magazynowania doznań w pamięciach zewnętrznych odbywa się kosztem tego, że to, co niepowtarzalne, jednostkowe i ulotne, staje się policzalne, przewidywalne i powtarzalne. Zapisując swoje życia przy użyciu nowych mediów wkładamy się w proces kształtowania tożsamości jako zalewu doznań zamienionych w dane. Tym samym „ja” zostaje coraz silniej uzależnione od statystycznie przetwarzalnych informacji o doznaniach, które nie tylko mają moc obiektywizowania życia i zaświadczenia o istnieniu, ale dzięki działaniom algorytmów rozmaitych aplikacji umożliwiają stylizowanie i rekonfigurowanie wspomnień a poprzez nie własnej tożsamości. Teoretycy zwrotu archiwalnego zwracali uwagę na to, iż z archiwów emanuje władza - statystyka-z opisująca jednostkę wyodrębnia ją na tle trendów i wymiarów określających współczesne społeczeństwo formatując tym samym relacje jakie między nimi zachodzą. Z tej perspektywy analiza cyfrowych archiwów egzystencji skłania do postawienia pytania o rolę nowych mediów w życiu codziennym w kontekście panowania jednostek nad samymi sobą. Kategoria archiwum jest użyteczna dla socjologii jednostki w dobie nowych mediów w dwojaki sposób. Po pierwsze, jak pokazywałam wyżej, obserwujemy silną zbieżność pomiędzy procesami tożsamości a praktykami archiwizowania na poziomie jednostkowej biografii. Po drugie w miarę jak strumienie prywatnego życia, kolekcje doznań czy statystyki istnienia są upubliczniane, całość współtworzonego przez nowe media środowiska kulturowego nabiera cech archiwum (wielu) egzystencji.

Podsumowanie

Reprezentacje kultury popularnej to sposoby czynienia historii osobistymi wspomnieniami. Zapewniają ludziom kolektywną możliwość posiadania empirycznego związku z kolektywną czy kulturową przeszłością, która nie jest częścią ich osobistego doświadczenia. Świadczą o rozpowszechnionym pragnieniu aby doświadczać i przeżywać historię. Podczas gdy doświadczenia te nie są „autentyczne”, tj. zgodne z faktycznymi doświadczeniami zapamiętanej przeszłości – są wszelako osobiście i intensywnie odczuwane. Alison Landsberg stara się pokazać, że kulturowo-medialna protetyka stała się niezmiernie istotnym trybem nabywania wiedzy, oraz, że te konkretne rodzaje wiedzy są po prostu dla nas nieosiągalne w innym kognitywnym rejestrze. Na początku XXI wieku, w momencie kiedy technologie symulacji – film, telewizja i internet – stale się przekształcają i są zaawansowane na tyle by tworzyć właściwe ramy naszej „przestrzeni doświadczenia”, nadszedł czas, aby skierować energię nie na potępienie tego stanu rzeczy, ale w stronę bardziej rzeczowej dyskusji o możliwościach postępowego i społecznie odpowiedzialnego ich użycia. Media formują styl współczesnej kultury, kształtując rozległe obszary ludzkiej wyobraźni i wrażliwości; określają horyzont zbiorowych aspiracji. W połączeniu ze zjawiskiem współczesnych migracji ten czynnik zaktywizowanej, „gorączkowej” wyobraźni wprowadza do życia grup i jednostek elementy „narastającej improwizacji” oznaczającej m.in. rozluźnienie, zmienność i swobodniejsze kształtowanie relacji identyfikacji z własną kulturą i zbiorowością. Uwolnienie kulturowych treści z tradycyjnych łożysk, dryfujące jednostki i grupy społeczne - w rzece ponadlokalnych, wszechobecnych treści kultury popularnej – wytwarzają sytuację stałego stykania się się z tym, co heterogeniczne, co może być odbierane jako zagrożenie, ale niesie także potencjał otwarcia na siebie nawzajem. Landsberg twierdzi, że celem mass mediów jest tworzenie "przestrzeni przeniesienia" (*transferential spaces*) w których ludzie mogą uzyskać dostęp do wiedzy w sposób procesualny i sensoryczny; nabywać „wspomnienia protetyczne” jako afektywno-cielesne reakcje, które otwierają nam dostęp do nowych, politycznych strategii zaangażowania i transkulturowych sojuszy na rzecz przyszłości. Amerykańska teoretyczka proponuje akademickim intelektualistom poważne potraktowanie nowych wymiarów popularnej kultury, postuluje pogłębioną analizę kina telewizji i *experiential museums* jako

właściwej sfery publicznej, domagając się rozpoznania siły oddziaływania tych mediów na egzystencję, tożsamość ludzi i na polityki którą kształtują.

Architektura nowych mediów wspomaga w szerokim wymiarze urefleksyjnienie działań jednostek. Ta refleksyjność przejawia się w dwóch podstawowych wymiarach. Po pierwsze jest ona ukierunkowana na funkcjonowanie jednostek w społecznych sieciach. Cennym kapitałem staje się sama zdolność/możliwość bezpośrednich relacji i znajomości, co uświadamia ich wagę. Techniczna forma archiwizowania owej ulotnej modalności *be in touch* problematyzuje zarówno głębokość, jak i rozległość naszych społecznych kontaktów. Drugim rodzajem refleksyjności jest ta nastawiona na kształtowanie własnego „ja”, którą można rozpatrywać jako późno nowoczesną formę „dbania o siebie”, opisanych szczegółowo przez Foucaulta „technik siebie”. Obie są nierozzerwalnie ze sobą splecione, a ich wydzielenie ma charakter analityczny. Nieustannie zostawiane cyfrowe ślady nie są zakurzonymi archiwaliami. Technika *per se* i „technika siebie” tworzą tu jeden i ten sam dyzpozytyw, który za nas i „dla nas” pamięta/archiwizuje, ale i zapomina. Kształt społecznego życia, jaki odtwarzają czy też współtworzą, nie zastyga w konkretnej formie. Ślady są nieustannie odnawiane, aktualizowane, dzięki czemu współuczestniczą w refleksyjnym projekcie kształtowania teraźniejszego „ja”.

Nierównoczesność, intensywna temporalizacja (przemijanie, uploadowanie, nieaktualność) zderza się z wymazywaniem informacji i utratą baz danych. Ponieważ granice między światem realnym a jego odbiciem w systemach informacyjnych są porowate lub nawet nieokreślone i płynne, to im dłużej żyjemy i z jak wielu nowych technologii komunikacyjnych korzystamy ma wymierne przełożenie na nasze pojmowanie i odczuwanie czasu. Stąd „zanikanie historycznej świadomości” jest samo w sobie historycznie określonym fenomenem. W tym sensie diagnozowany przez Andreasa Huyssena *memory boom* jest symptomem potencjalnego zdrowia: być może w warunkach wzmożonej temporalności, nietrwałości odpowiada on podstawowych ludzkich potrzeb życia w warunkach rozszerzonych struktur czasowości. W tej perspektywie – co próbowałam pokazać w niniejszej rozprawie – tradycyjna ciągła narracja, we wczesnej nowoczesności montaż a następnie w obecnym wieku tworzenie archiwów to za każdym razem struktura „wyobrażenia czasu” i zarazem format zapisu doświadczenia czasu – zawsze pochodny od konkretnego medium (w kolejności: druku, fotografii/filmu, cyfrowych mediów/sieci). Media rozumiane jako historycznie określone technologie i sposoby ich użycia; ekstensja (ciągłość w czasie i stabilność/zmienność „tożsamości”)

oraz zogniskowanie w akcie uwagi/empatii „ja” jako komplementarne techniki siebie – to zawsze aspekty dyspozytywu, który „upodmiotowia”, także przez tworzenie treści naszej pamięci. Pojęcie dyspozytywu (nadrzędne semantycznie wobec sprowadzanego na ogół do technologii, wąskiego pojęcia „medium”) nie pozwala na przeciwstawienie sobie „jednostkowej pamięci” i „komunikacyjnych technologii” (i nadbudowanych na nich formatów i gatunków); podpowiada, że musimy je zawsze widzieć jako współzależne.

ZAKOŃCZENIE : „CAPTURE ALL”

Logika „CAPTURE ALL” to, zdaniem dyrektora artystycznego festiwalu Transmediale 2015 Kristoffera Gansinga, zasada organizująca współczesny kapitalizm afektywny, w którym zatarciu uległy granice pomiędzy życiem, pracą i zabawą, gdzie każda aktywność, poprzez technologie *self-trackingowe* i strategie gamifikacji⁵⁵⁰ produkuje potencjalną wartość dodatkową przechwytywaną przez wielkie korporacje i koncerny medialne.⁵⁵¹ Demokracja i prosumpcja charakterystyczna dla praktyk kulturowych sieci web 2.0 przekształca się w silnie pozycjonowaną i targetowaną architekturę relacji „klient-serwer”, w której algorytmy mają rejestrować, gromadzić i porządkować struktury zabawy, społecznych kontaktów, schematów zachowań i indywidualnych preferencji filtrowane przez statystycznie skodyfikowane dane personalne. Wobec tej diagnozy celów cyfrowo-korporacyjnego establishmentu organizatorzy festiwalu wzywają artystów do tworzenia złożonych strategii oporu wobec dominującej kwantyfikacji doświadczenia, do poszukiwania nowych metafor poznawczych, które opisałyby specyfikę cyfrowego archiwum w obliczu reżimu baz danych, narzędzi statystycznych operujących w macierzach *big data*, które stają się nowym narzędziem społecznej inżynierii oraz do poszukiwania ich „ślepych plamek” i „martwych pól widzenia”: „*We are seeking responses that outsmart and outplay the logic of CAPTURE ALL and that organise more intimate modes of post-digital life, work and play.*”⁵⁵². Choć wydaje się, patrząc na rzeczy nawet z tej kontrhegemonicznej perspektywy, iż poszczególne jednostki i ich profile, nie są bezpośrednim obiektem zainteresowania podmiotów sterujących technikami inwigilacji, ponieważ statystyczne algorytmy analizują przede wszystkim anomalie w poszukiwaniu prawidłowości wyższego rzędu, to pokrewne praktyki rządów demokratycznych państw ujawnione przez Edwarda Snowdena i globalne poruszenie jakie wywoła ta sprawa dowodzą, iż wątek orwellowskiej „policji myśli” jest nadal źródłem kontrowersji w debacie publicznej. Metaforyczne konstrukcje wszechobecnych „tele-ekranów”, „myślóbrodni” i

⁵⁵⁰ Gamifikacja (spolszczana niekiedy jako „gry-walizacja”) to technika siebie oparta na przyjemności jaka płynie z pokonywania kolejnych wyzwań, dostosowująca codzienne zachowania i relacje interpersonalne do wzorców czerpanych z fabularnych gier komputerowych.

⁵⁵¹ Zob.. <http://www.transmediale.de/content/transmediale-2015-capture-all> [14.04.2015]

⁵⁵² <http://www.transmediale.de/content/call-for-works-2015> [14.04.2015]

„ewaporacji”, choć powstały kilkadziesiąt lat wcześniej, wydają się dość precyzyjnie określać praktyki systemu obecnej demokracji i późnonowoczesnego kapitalizmu początku XXI wieku.

Paradoks współistnienia i wzajemnego napędzenia się zjawiska *memory boom* z nieuleczalną chorobą nowoczesnych społeczeństw w postaci *hi-tech* amnezji, postrzegany jest jako reakcja na przyśpieszające procesy technologiczne, które przekształcają i kolonizują nasz *Lebenswelt* na różnych poziomach. W tej perspektywie „mnemoniczna gorączka” wydaje się być wyrazem ludzkiej potrzeby życia w „strukturach rozszerzonej terażniejszości”⁵⁵³. Zaawansowany technologicznie świat, który stał się naszą rzeczywistością nie jest, ani ostateczną zagładą, ani panaceum dla pamięci – generuje elementy obu, niczym *pharmakon*, ale niezaprzeczalnie ma ogromny wpływ na sposoby podług których myślimy, przeżywamy i pamiętamy. Już Platon w *Fajdrois* przestrzegał przed ambiwalentnymi skutkami jakie technika pisma będzie miała dla pamięci⁵⁵⁴, a prawie dwa i pół tysiąca lat później, wraz z pojawieniem się kodu binarnego i mediów cyfrowych, jego uogólniona diagnoza z jeszcze większą siłą trafia do przekonania „mieszkańcom masowej wyobraźni”. Zarówno w popularnych jak i naukowych dyskursach o pamięci ten schizofreniczny stan współczesnej kultury wiązany jest na ogół z rozwojem mediów masowych oraz implozją czasu i przestrzeni dokonująca się za sprawą mediów cyfrowych i globalnych sieci komunikacyjnych. Zdaniem Arjuna Appaduraia miejsca, w których żyjemy są penetrowane przez treści zewnętrzne w wyniku podłączenia ich do globalnych kanałów transmisji. Amerykańsko-hinduski antropolog największy nacisk kładzie na wymiar przestrzenny, a właściwie na jego sukcesywne znikanie, ruch deterytorializacji kultury. Jednoczesne funkcjonowanie i działanie w obrębie środowiska fizycznego oraz wirtualnego, które poprzez rozmaite media na zmianę transmituje terażniejsze wydarzenia „na żywo” i przedstawia relacje z przeszłości – sprawia, iż dzisiejsze bycie-w-świecie to także, a może przede wszystkim, bycie-na-odległość – teleobecność. Współczesna globalizacja napędzana przez migracje, sprzyja powstawaniu nowej organizacji społecznej - diasporycznych sfer publicznych opartych o różnorodne formy teleobecności, - które stają się czynnikiem transformacyjnym w porządku politycznym państw narodowych, gdzie te ostatnie, zdaniem Appaduraia, chylą

⁵⁵³ Huyssen, *ibidem*, s. 9

⁵⁵⁴ Platon, *Fajdrois*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Warszawa 2002.

się ku upadkowi.⁵⁵⁵ Zakłada on istnienie związku pomiędzy pobudzaną przez masowy przekaz i media elektroniczne pracą wyobraźni a wyłanianiem się postnarodowej rzeczywistości politycznej świata, w której kultura popularna przekracza/zaciera granice narodowe, etniczne i językowe. W największym stopniu dotyczy to kultury tworzonej w oparciu o media elektroniczne, które zdaniem badacza zdemokratyzowały masową wyobraźnię poprzez dostęp do praktycznie nieograniczonego zasobu obrazów i treści stających się materiałem do (auto)kreowania tożsamości, zarówno na poziomie jednostkowym jak i grupowym. Od postawienia tych diagnoz w latach 90. oddziela nas zasadniczo inny już klimat kulturowy; w międzyczasie jednym z przewodnich tematów debat krytycznych stała się bowiem kulturowa i historyczna amnezja, postępująca w związku z rozwojem nowoczesnych mediów i technologii komunikacyjnych.

Pomimo sprywatyzowanej natury konsumpcji współczesne media masowe, jak telewizja czy internet, otwierają swoim użytkownikom dostęp do kolektywnego archiwum wiedzy i doświadczenia. Bez względu na to, czy są konsumowane prywatnie, czy publicznie, technologie kultury masowej angażujące zmysły i ciało, wzbogacają ludzi o kolektywną wiedzę, a więc czynią również możliwym nowe, czy w innym wypadku niewyobrażalne spotkania i sojusze. W perspektywie Landsberg „proteza pamięci” nabywa zupełnie innego znaczenia, niż to, które ogranicza jego charakterystykę do zewnętrznego przedmiotu, urządzenia czy procesu, którymi posługuje się człowiek przedłużając swoje ciało, eksternalizując „treści umysłu” i poszerzając swoje możliwości. Landsberg stoi tu w opozycji do poglądu Stieglera, dla którego to człowiek jest wytworem/dopełnieniem technicznej protezy. Pamięć protetyczna to integralna część pamięci jednostki, choć funkcjonująca w sprzężeniu zwrotnym z „pamięcią publiczną”. Wspomnienia protetyczne człowiek nabywa na ogół w ramach pobudzającego emocjonalnie i sensualnie doświadczenia z pola kultury masowej, które w formie udramatyzowanej reprezentacji przeszłości oferują wspomnienie wydarzenia, których dana osoba nie przeżyła osobiście. Teoria ta wychodzi także naprzeciw nacechowanej w tym akurat aspekcie pesymizmem i technofobią koncepcji Pierre’a Nory, który stwierdza, że „żywa pamięć nie potrzebuje już [obecnie] żywego odbiorcy, do którego się zwraca; to archiwa stały się docelową i rozmyślną wydzieliną, substancją utraconej pamięci.

⁵⁵⁵ A. Appadurai *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji.*; tłum. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005 (org. 1996).

Stwarza to – jako funkcję własną procesu rejestracji – pamięć wtórną/pamięć-protezę.”⁵⁵⁶ Pamięć protetyczna w koncepcji Landsberg jest zarazem „pamięcią żywą”: przeżywaną i odczuwaną, włączoną w zasób doświadczeń jednostki, konstytuującą jej podmiotowość i determinującą jej rozumienie terażniejszości.

Wspomniana autorka wiąże nowoczesność przede wszystkim z ruchami migracyjnymi przerywającymi dotychczasowe sposoby transmisji pamięci oraz widzi ją przez pryzmat powstania wielkomięjskiej kultury masowej z jej sztandarowym medium kina. Jego powstanie, z jednej strony jako medialnej reprezentacji przeszłości będącej jednocześnie towarem w obrębie kultury masowej, z drugiej jako kolektywnego doświadczenia odbioru angażującego afekty i zmysły, w perspektywie jej teorii stanowi pewne epistemologiczne cięcie, z którym autorka wiąże powstanie-nowej formy pamięci – pamięci protetycznej. W swojej pracy, w ramach poszukiwania wspólnego gruntu dla zagadnień podejmowanych do tej pory osobno w ramach studiów pamięciowych i medioznawczych, których optyki – jako odpowiednio: retrospektywna i prospektywna, nie były, poza nielicznymi wyjątkami, do siebie odnoszone, próbowałam dowieść, że również fotografia, i internet (media nie uwzględniane przez samą Landsberg) oraz powieść i gazeta (jako gatunki i formaty właściwe dla medium druku w czasach wczesnonowoczesnych) pełnią w stosunku do naszej pamięci taką samą lub podobną rolę jak ta przypisywana przez Landsberg kinu. Zestawiając tezy Alison Landsberg z refleksjami Benedicta Andersona z jego *Wspólnot wyobrażonych* (1983, 1991)⁵⁵⁷ odnośnie roli powieści i gazety jako dwóch pierwszych produktów masowych kapitalistycznych społeczeństw polemizuje z podstawową tezą autorki *Prosthetic Memory*, że nowa forma protetycznej pamięci wykształciła się dopiero wraz z pojawieniem się kina. Powieść, jako forma, jak pokazał Anderson, stanowi warunek możliwości wyobrażenia sobie wspólnot (które mogą stać się narodami), ponieważ daje ich czytelnikom możliwość, choćby tymczasowego i wyobrażonego uczestniczenia w tej wspólnocie na prawach „swojego”, a jednocześnie nie narzuca konkretnych kryteriów owego uczestnictwa. W świetle rzuconym przez analizę Jonathana Cullera na rolę

⁵⁵⁶ P. Nora *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 *Les Lieux de Mémoire*, nr. 105, s.20-27 Szczegółowemu omówieniu koncepcji pamięci protetycznej Alison Landsberg poświęcony jest II rozdział mojej dysertacji.

⁵⁵⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone, Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1997 (wyd. ang. 1983; wyd. II poprawione z 1991 r. jest podstawą przekładu polskiego).

powieści w tworzeniu „wspólnot wyobrażonych”, nabiera ona podobnej funkcji do tej, jaką Landsberg przypisuje dopiero kinu.

Media mają zdolność zmieniania naszej pozycji wobec świata na różne sposoby, poprzez wytrącanie nas z naturalnych schematów percepcji. Koncepcja „pamięci heteropatycznej” Kai Silverman, skupiająca się na filmie oraz fotografii – czyli performatywnie ukształtowanych porządkach wizualności, wydaje się dopełniać i rozszerzać koncepcję pamięci protetycznej, poprzez refleksje nad samym spojrzeniem, strukturami identyfikacji ze strukturami pamięci, procesu, za pomocą którego możemy „pamiętać” poprzez widzenie pamięci kogoś innego. Landsberg dowodzi, że utowarowione technologie kultury masowej, uzyskały zdolność do tworzenia wspólnych, społecznych ram pamięci dla ludzi zamieszkujących zupełnie różne i odległe społeczne przestrzenie, dzielających różne wierzenia, poglądy, przekonania, a nawet żyjących w różnych czasach. Technologie te mogą tworzyć „wspólnoty wyobrażone”, które niekoniecznie są geograficznie związane i posługują się tym samym językiem. W trakcie kontaktu z medialną reprezentacją przeszłości, odbiorcy, choć afektywnie identyfikują się z podmiotem, którego doświadczenie w danym spektaklu jest prezentowane, wciąż jednocześnie pamiętają o swojej podmiotowej pozycji. W przeciwieństwie do interpersonalnego „kanibalizmu”, heteropatia polega na gotowości wyjścia poza własne ja i zaryzykowania relacji z innym jako innym.. Zdaniem Silverman, heteropatyczną identyfikację pomagają nam uzyskać właśnie film i fotografia, gdzie podmiot może zaangażować się w tzw. „identyfikację-z-dystansem” (*identification-at-a-distance*): identyfikację, poprzez którą nie interioryzuje innego w sobie, ale przekracza własne „ja” i wychodzi poza własne normy kulturowe, aby zrównać się, poprzez przemieszczenie, ze spojrzeniem innego. Pamięć heteropatyczna (odczuwanie i cierpienie z innymi) umożliwia, według Hirsch, gotowość do powiedzenia: „To mogłem/mogłam być ja; to także byłem/byłam ja”, ale równocześnie w tym samym czasie „ale to nie byłem/byłam ja”. W tym sensie dla Hirsch również postpamięć jest formą pamięci heteropatycznej, jej szczególnym przypadkiem transmisji międzypokoleniowej. W ramach tej pracy chciałam wykazać, iż obie koncepcje, zarówno pamięci protetycznej i pamięci heteropatycznej, próbują ująć w teoretyczne ramy ten sam proces, czyli doświadczanie i nabywanie wspomnień poprzez emocjonalną identyfikację z innym podczas kontaktu ze zmediatyzowaną reprezentacją. Ponadto, jak próbowałam dowieść na gruncie koncepcji Silverman oraz fenomenologicznej teorii percepcji obrazu w kontekście konstytucji

„słabego podmiotu” – tożsamości typu *ipse* Ricoeura, doświadczenie to nie musi pobudzać nas kinestetycznie, czy uruchamiać wszystkich zmysłów, aby doprowadzić do procesów indetyfikacji. Najważniejszy rdzeń kontaktu z obrazem tkwi w zmianie perspektywy, świadomym przekroczeniu perspektywy „ja”, chwilowej destabilizacji ześrodkowanych w nich punktów odniesienia, przemieszczeniu się w pozycji podmiotowej, ale ze świadomością wyobraźniowego statusu tego procesu, przyjęciu pewnych symptomów – tych wszystkich procesach, które uruchamiają empatyczną odpowiedź, a dzięki niej pozwalają się nam zaangażować zarówno emocjonalnie, jak i poznawczo, a w konsekwencji być może i praktycznie, jak chciałaby tego Landsberg. Jeśli ten mechanizm trafnie opisuje mechanizmy naszego odbioru, przede wszystkim przedstawień obrazowych, ale również rozumianych szerzej jako mimetycznych, naśladujących, odzwierciedlających, oddających wyglądy rzeczy, pozwalających przekraczać opozycję wewnątrz-zewnątrzne, ja-inny, to nie tyle rodzaj medium jest tu istotny, choć oczywiście wpływa on na intensywność i pewną „łatwość” odbioru, co z pewnością ma związek również z historyczną zmiennością modusów przedstawiania i „efektem realności”, a stworzenie takich warunków odbioru, które pozwolą nam się w reprezentowane doświadczenie „zaimportować”, zarówno poznawczo, jak i afektywnie.

Proteza w dyskursie naukowym jak i popularnym funkcjonuje już nie tyle jako konkretny przedmiot zastępująca brakującą kończynę, czy narząd ciała, lecz jako nośna metafora, która jako rzeczownik czy przymiotnik „protetyczny”, stała się nowym sposobem wyjaśniania niejasnych konstelacji i relacji pomiędzy ciałami, technikami a podmiotowością. To właśnie technologię często traktuje się jako właściwą protezę ciała, bądź/i umysłu. Jedno z ciekawszych antropologicznie ujęć kwestii cielesności w kontekście problematyki protetycznej zaproponowała Elizabeth Grosz. Jej zdaniem kultura może być rozumiana jako rozszerzenie, przedłużenie i projekcja wnętrza samego ciała. Twory kultury są więc rozumiane przez Grosz jako popęd ciała do przedłużeń, powieleń i powtórzeń. W *Protetycznych przedmiotach*⁵⁵⁸ pada pytanie, czy w rozważaniach nad protezami musimy ograniczać się do materii nieorganicznej i bezwładnej? Czy inne żyjące istoty, instytucje kultury, praktyki społeczne, mogłyby zostać uznane za szeroko rozumiane „obiekty protetyczne”? Koncepcja kultury protetycznej Celii Lury zakłada z kolei, iż używamy protez i samo-przedłużeń na równi z

⁵⁵⁸ E. Grosz *Protetyczne przedmioty*, tłum. Magda Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012 s. 416-423

naturalnymi funkcjami ciała, co prowadzi do rozszerzenia naszej sprawczości i podmiotowości. Paradygmatyczną techniką w teorii Lury jest fotografia, która nie tylko wytwarza reprezentacje przeszłości, ale także pozwoliła nam wykształcić nowe sposoby widzenia, które następnie przeobraziły nasze samopoznanie. Tryb percepcyjny „widzenia fotograficznego” (*seeing photographically*), funkcjonuje zarówno jako historycznie specyficzny rodzaj poznania jak i forma mnemotechniki, która transformuje zarówno konstrukcje jednostkowych jak i kolektywnych tożsamości i sposobów doświadczania.⁵⁵⁹ W kulturze protetycznej zdaniem Lury ludzkość przekracza fazę samowiedzy konstytuowanej w granicach „ja” oraz opozycję wewnątrz – zewnątrz, która formuje się w lacanowskiej fazie lustra i zaczyna rozumieć siebie poprzez samorozszerzenie, czego intuicję wyraził już Roland Barthes pisząc o fotografii jako „wynalezieniu siebie jako innego”⁵⁶⁰. Vivian Sobchack w *A Leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality*⁵⁶¹ próbując zebrać i uporządkować rozmaite teoretyczno-kulturowe użycia terminu „proteza” oraz „protetyczny”, które rozmnożyły się w obszarze różnych dyscyplin ostatnich dekad i zastanawia się, czy pojęcie to nie stało się kolejną modną metaforą, która funkcjonuje jako mgliste i ruchome *signifier* dla szerokiej gamy dyskursów krytycznych dotyczących technokultury.

W ostatnim rozdziale niniejszej rozprawy próbowałam pokazać jak zjawisko pamięci protetycznej i/lub kultury protetycznej w powiązaniu zdiagnozowaną przez Huysseña „mnemoniczną gorączką wywołaną przez wirusa hi-tech amnezji” przejawia się i funkcjonuje w dyskursach kultury popularnej i codziennych praktykach. Przyglądam się w tym kontekście temu, co roboczo nazywałam tu przemianami dyspozytywu (*dispositif*) w znaczeniu jakie nadał temu terminowi Michel Foucault⁵⁶², z zachowaniem koniecznego dystansu wobec jednostronnej, negatywnej agambenowskiej wizji odpodmiatawiającej siły nowoczesnych mediów⁵⁶³. Dyspozytyw jest w moich rozważaniach rozumiany nie tyle jako „urządzenie” (co uwydatniłoby głównie jego materialny wymiar), co raczej jako zsubiektywizowane praktyki, angażujące zarówno ciała jak i umysły jednostek, które pełnią w sieci powiązań „rolę mechanizmu

⁵⁵⁹ C. Lury *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*, wyd. Routledge: Londyn, 2004, s. 1-5.

⁵⁶⁰ R. Barthes (1980) Światło obrazu. *Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008

⁵⁶¹ V. Sobchack *A leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality*, w: *The Prosthetic Impulse. From a posthuman present to a biocultural future.*, red. Smith M. I Morra J., MIT, Cambridge 2007

⁵⁶² Por. M. Nowicka, „Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria *dispositif* u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy, w: „Przegląd Socjologii

Jakościowej”, tom VII, nr 2, 2011

⁵⁶³ G. Agamben, *Czym jest urządzenie?* przeł. J. Majmurek, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej.*; Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s.82-100

produkującego (...) wiedzę o świecie, społeczeństwie i człowieku, która narzuca temu ostatniemu kryteria racjonalności, legitymizując i uzasadniając w ten sposób takie, a nie inne praktyki społeczne.”⁵⁶⁴ W celu uchwycenia realnego wymiaru zmian w cyfrowo zremediowanym świecie przywoływanych na gruncie dyskursów teoretycznych przyjrzałam się wynikom raportu *Digital Youths* opracowanego na podstawie trzyletnich etnograficznych studiów dotyczących partycypacji młodych ludzi w kulturze nowych mediów a także wynikom, konceptualnie i metodologicznie mu pokrewnego, polskiego projektu badawczego *Młodzi i Media..* Wbrew potocznym poglądom o erozji związków społecznych, alienacji i „ogłupiającym” wpływie mediów masowych - przeprowadzone badania pokazały, jak życie codzienne i kontakty młodych ludzi zyskują na intensywności dzięki technologiom zapewniającym teledostępność i teleobecność. Jednym z wniosków tych badań jest teza mówiąca, że efektem doświadczenia „połączenia” i „podłączenia do sieci komunikacyjnych” jest intensyfikacja tego, co ludzkie i społeczne, a kontakty twarzą w twarz, nie tylko nie zostają ograniczone, ale przeciwnie - wzbogacone o uwagę poświęcaną sobie nawzajem i troskę o siebie w środowisku *online*, które uważane jest za równie autentyczne, jak środowisko fizycznych, bezpośrednich kontaktów. Nowe media nie są traktowane przez natywnych użytkowników jako „artefakty z porządku technologii”⁵⁶⁵, ale jako „historycznie nowe sposoby myślenia, czucia i działania w społeczeństwie”⁵⁶⁶. Podobnie jak autorom raportu bliska jest mi inspiracja myślą Foucaulta – jego archeologiczna analiza wpisuje się w zamysł tworzenia charakterystyki „ontologii naszego teraz”. W tej odnowionej optyce historycznej obszarem badania są kolejne formacje dyskursywne, które wpływają na nasze rozumienie i rozpoznanie siebie. Francuski filozof koncentruje się na „systemach praktycznych”, „formach racjonalności organizujących sposoby działania”⁵⁶⁷ – co wydaje się przydatne w analizie praktyk wraz z ich aspektem technologicznym. Foucault określając metodę swojej krytycznej ontologii jako „archeologiczną” (w przeciwieństwie do transcendentnej i eksplorowanej także przez siebie, inspirowanej Nietzsche – „genealogicznej”), z jednej strony poszukuje zdarzeń, które doprowadziły do ustanowienia i rozpoznania pewnych elementów charakterystyki siebie jako konstytutywnych dla nas jako „podmiotów”, jednocześnie traktuje owe dyskursy i ich formacje (określające co i jak myślimy, mówimy, robimy)

⁵⁶⁴ *Ibidem*, s.99

⁵⁶⁵ *Ibidem*, s. 6

⁵⁶⁶ *ibidem*

⁵⁶⁷ M. Foucault *Czym jest oświecenie?*, w: *Filozofia.Historia.Polityka. – wybór pism*, PWN, Warszawa 2000, s. 290, 291

jako kontyngentne zdarzenia historyczne. W nawiązaniu do tej Foucaultowskiej optyki twórcy raportu *Młodzi i Media* odnieśli się do szerszych procesów społecznej i kulturowej zmiany i w tym sensie, jest to nie tyle „raport o nowych mediach, ile raport, w którym podążając za problemami, konfliktami czy szansami związanymi z nowymi mediami, została podjęta próba rekonstrukcji ogólniejszych kulturowych wymiarów współczesnego życia w zremediowanym przez cyfrowe media świecie”⁵⁶⁸. Optyka ta sprawdza się również moim zdaniem w kontekście próby uchwycenia zagrożeń i szans związanych z funkcjonowaniem pamięci protetycznej, lęku dotyczącego utraty „własnych wspomnień” i stałej możliwości przeżywania „cudzych wspomnień” w kulturze popularnej, które to zjawisko stało się punktem wyjścia dla moich poszukiwań badawczych

Pamięć protetyczna wydaje się ostatecznie pojęciem nieodległym funkcjonującej w niemieckiej debacie kategorii „kultury pamięci”, którą Hans-Gunter Hockerts określa jako „wszystkie nienaukowe przejawy historii w przestrzeni publicznej”⁵⁶⁹. Nie można tu pominąć również kontekstu afektywnego także uruchamianego w związku z najnowszymi koncepcjami pamięci i obecności historii w przestrzeni publicznej. Robert Burgoyne w artykule *Memory, history and digital imagery in contemporary film*⁵⁷¹ argumentuje, że historia została zastąpiona przez „empiryczną pamięć kolektywną”, a elektroniczne i audiowizualne „miejsca pamięci” tworzą obecnie rodzaju systemu pamięci sekundarnej, która bardzo szybko przekształca się w rzeczywistość drugiego stopnia⁵⁷². Thomas Elsaesser w *One Train May Be Hiding Another: Private History, Memory, and National Identity*⁵⁷³ zwraca z kolei uwagę na fakt, że na płaszczyźnie afektywnej kontrast pomiędzy pamięcią odczuwaną jako autentyczna a nieautentyczną i „zapośredniczoną historią” w sferze mediów audiowizualnych coraz mocniej zaciera się. Kiedy Hayden White XX-wieczne wydarzenia historyczne określał mianem „modernistycznych”, miał on na myśli fakt, iż charakteryzują się one swoistym brakiem domknięcia, wysokim stopniem fragmentaryzacji i pokawałkowania. Wskazywał w ten sposób pośrednio na niezdolność zarówno historyków jak i społeczeństwa do ujęcia ich w całości w

⁵⁶⁸ *Ibidem*, s. 7

⁵⁶⁹ M.Saryusz-Wolska, R.Traba, *Wprowadzenie w: Modi Memorandi.*, op. cit., s. 17

⁵⁷¹ R. Burgoyne *Memory, history and digital imagery in contemporary film*, w: *Memory and popular film* red. Paul Grainge, Manchester University Press, Manchester 2003, s. 220-236

⁵⁷² Por. *ibidem*, s. 225

⁵⁷³ T. Elsaesser *One Train May Be Hiding Another: Private History, Memory, and National Identity*, *Screening The Past* (May, 1999), 2 za: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reruns/rr0499/terr6b.htm> [20.04.2015]

narracyjnej formie. Podobnie postępuje Elsaesser, kiedy zastanawia się nad tym, co tkwi u podstawy kompulsywnego „przymusu powtarzania”, która napędza współczesne media i zapętla je w nieprzerwanym prezentowaniu i (re)prezentowaniu historycznej traumy? Idąc w swojej próbie odpowiedzi o krok dalej od metahistoryka, holenderski medioznawca stwierdza, że brak domknięcia wydarzeń historycznych może być pochodną właściwości samych mediów masowych i ich stosunku do historii. Ta „inherentna charakterystyka” miałaby wywoływać u odbiorców symptomy obsesji/fascynacji i traumy. To spostrzeżenie Elsaessera można potraktować jako trzeźwe znów odnosząc je do Landsberg, która w sile zmysłowo-somatycznego pobudzenia oferowanego mass media dostrzega niemal wyłącznie pozytywny aspekt produkcji „empatycznego zaangażowania” i „identyfikacji”, nowych kolektywnych ram pamięci i egalitarnego przemodelowania tradycyjnej, mieszczańskiej sfery publicznej. W perspektywie Elsaessera „wypalanie wspomnień przez media” częściej niż empatię i nowe społeczne sojusze produkuje „kulturową obsesję”, sado-masochistyczną fantazję i historyczną traumę.

Jeśli pamięć protetyczna - indukowana przez protezy pamięci - jest przestrzenią pamiętania znajdującą się pomiędzy tym co jednostkowe i publiczne, indywidualnie odczuwaną i przeżywaną pamięcią kulturową, to zasadnicza jest w tym wypadku kwestia przyjęcia doświadczeń – a wraz z nimi również wspomnień – innych, jako swoich własnych, czy też, bardziej precyzyjnie, potraktowania ich jako doświadczeń, które mogły być częścią naszego życia. Proces nabywania wspomnień protetycznych w ramach uczestnictwa w globalnej kulturze popularnej generuje pozycję postrzegania siebie w zwielokrotnionym połączeniu z innymi, pochodzącymi z tego samego, wcześniejszego i kolejnych pokoleń, z tych samych i innych – bliskich i dalekich – kultur, na wskroś i w poprzek czasowych, przestrzennych i kulturowych podziałów. Jako terażniejszy i świadomy akt podejmowanym przez podmiot, bez względu na to czy niesie ze sobą traumatyczny ładunek poprzez swój afektywny charakter, odsłania pragnienie być społecznym i politycznym.

Filmografia:

- 12 małp (Twelve Monkeys)*, reż. T. Gilliam, 1995
- 50 pierwszych randek (50 First Dates)*, reż. P. Segal, 2004
- Brazil*, reż. T. Gilliam, 1985
- Crime Doctor*, reż. M. Gordon, 1943
- Czarny anioł (Black Angel)*, reż. R. W. Neill, 1946
- Człowiek bez przeszłości (Mies vailla menneisyttä)*, reż. A. Kaurismäki, 2002
- Digital Amnesia (Digitaal geheugenverlies)*, reż. B. van der Haak, 2014
- Długi pocałunek na dobranoc (The Long Kiss Goodnight)*, reż. R. Harlin, 1996
- Donnie Darko*, reż. R. Kelly, 2001
- Drabina Jakubowa (Jacob's Ladder)*, reż. A. Lyne, 1990
- Dzień Świstaka (Groundhog Day)*, reż. H. Ramis, 1993
- Dziwne Dni (Strange Days)*, reż. K. Bigelow, 1995
- Faceci w czerni (Man in Black)*, reż. B. Sonnenfeld, 1997
- Fakty i Akty (Wag The Dog)*, reż. B. Levinson, 1997
- Forest Gump*, reż. R. Zemeckis 1994
- Gabinet Doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, reż. R. Wiene, 1919
- Gdzie jest Nemo (Finding Nemo)*, reż. A. Stanto, J. Wizmur, 2003
- Ghost in the Shell (Kôkaku kidôtai)*, reż. M. Oshii, 1995
- Gra (The Game)*, reż. D. Fincher, 1997
- Gwiezdne Wojny (Star Wars)*, reż. G. Lucas, 1977
- Hatred*, reż. M. Goldman, 1996
- Hiroszima, moja miłość (Hiroshima, mon amour)*, reż. A. Resnais, 1959
- Hiszpanka*, reż. Ł. Barczyk, 2014
- I Love You Again*, reż. W. S. Van Dyke, 1940
- Incepcja (Inception)*, reż. C. Nolan, 2010

Inni (The Others), reż. A. Amenabar, 2001

Johnny Mnemonic, reż. R. Longo, 1995

JFK, reż. O. Stone, 1991

Kac Vegas (The Hangover), reż. T. Phillips, 2009, 2011, 2013

Kobieta bez imienia (Women with No Name), reż. L. Vajda, 1950

Kobieta w oknie (The Woman in the Window), reż. F. Lang, 1944

Kowboje i Obcy (Cowboys & Aliens), reż. J. Favreau, 2011

Krucjata Bourne'a (The Bourne Supremacy), reż. P. Greengrass, 2007

Lista Schindlera (Schindler's List), reż. S. Spielberg, 1993

Łowca Androidów (Blade Runner), reż. R. Scott, wersja reżyserska 1993

Łowca Jeleni (The Deer Hunter), reż. M. Cimino, 1978

Marnie, reż. A. Hitchcock, 1964

Matrix, reż. A. i L. Wachowski, 1999, 2003, 2003

Mechanik (El Maquinista), reż. B. Anderson, 2004

Memento, reż. C. Nolan, 2000

Miasto 44, reż. J. Komasa, 2014

Milczenie Owiec (The Silence of the Lambs), reż. J. Demme, 1991

Miraż (Mirage), reż. E. Dmytryk, 1965

Mr. Nobody, reż. J. Van Dormael, 2009

Mulholland Drive (Mulholland Dr.), reż. D. Lynch, 2001.

Nagle, ostatniego lata (Suddenly, Last Summer), reż. J. Mankiewicz, 1959

Najlepsze lata naszego życia (The Best Years of Our Lives), reż. W. Wyler, 1946

Narodzin Narodu (The Birth of a Nation), reż. D. W. Griffith, 1915

Niepamięć (Oblivion), reż. J. Kosinski, 2013

Obywatel Kane (Citizen Kane), reż. O. Welles, 1941

Okruchy wspomnień (Shattered), reż. V. Petersen, 1991

Pająk (Spider), reż. D. Cronenberg, 2002

Palimpsest, reż. K. Niewolski, 2006

Pamiętnik (The Notebook), reż. N. Cassavetes, 2004

Pamięć Absolutna (Total Recall), reż. P. Verhoeven, 1990

Pamięć Absolutna (Total Recall), reż. L. Wiseman, 2012

Piękny Umysł (A Beautiful Mind), reż. R. Howard, 2001

Podejrzani (The Usual Suspects), reż. B. Singer, 1995

Podziemny Krąg (Fight Club), reż. D. Fincher, 1999

Ptasiek (Birdy), reż. A. Parker, 1984

Rambo: Pierwsza Krew (First Blood), reż. T. Kotcheff, 1982

Rekonstrukcja (Reconstruction), reż. C. Boe, 2003

Shadow on the Wall, reż. P. Jackson, 1950

Szalony Megs (Jacknife), reż. D. H. Jones, 1989

Szepty (The Awakening), reż. N. Murphy, 2011

Szósty Zmysł (The Sixth Sense), reż. M. Night Shyamalan, 1999

Taksówkarz (Taxi Driver), reż. M. Scorsese, 1976

The Matrimonial Bed, reż. M. Curtiz, 1930

The Road to Yesterday, reż. C. B. DeMille, 1925

Tożsamość (Unknown), reż. J. Collet-Sera, 2011

Tożsamość Bourne'a (The Bourne Identity), reż. D. Liman, 2002

Transcendencja (Transcendence), reż. W. Pfister, 2014

Trema (Stage Fright), reż. A. Hitchcock, 1950

Truman Show (The Truman Show), reż. P. Weir, 1998

Two in the Dark, reż. B. Stoloff, 1936

Two O'Clock Courage, reż. A. Mann, 1945

Ultimatum Bourne'a (The Bourne Ultimatum), reż. P. Greengrass, 2010

Urodzony 4 lipca (Born on the Fourth of July), reż. O. Stone, 1989

Urzeczona (Spellbound), reż. A. Hitchcock, 1945

Violence, reż. J. Bernhard, 1947

Vanilla Sky, reż. C. Crowe, 2001

Walc z Baszirem (Vals im Bashir), reż. A. Folman, 2008

Wyspa Tajemnic (Shutter Island), reż. M. Scorsese, 2010

Zagubiona Autostrada (Lost Highway), reż. D. Lynch , 1997

Zagubione Dni (Random Harvest), reż. M. LeRoy, 1942

Zakochany bez pamięci (Eternal Sunshine of the Spotless Mind), reż. M. Gondry, 2004

Zawrót Głowy (Vertigo) reż. A. Hitchcock, 1958

Zelig, reż. W. Allena, 1983

Zeszłego roku w Marienbadzie (L'année dernière à Marienbad), reż. A. Resnais ,1961

Złodziejska Dłoń (The Thieving Hand), reż. J. S. Blackton, 1908

Seriale:

Czarne Lustro (Black Mirror), reż. O. Bathurst, E. Lyn, HBO, 2011

Czas Honoru, reż. M. Kwieciński, M. Rosa, W. Wójcik , G. Kuczeriszka, W. Krzystek, M. Rogalski, TVP 2, 2008

Dynastia Tudorów (The Tudors), prod. E. Fellner, T. Bevan, Showtime, BBC, 2007

Gra o Tron (Games of Throne), D. Benioff, D. B. Weiss, HBO, 2011

Holocaust, reż. M. Chomsky, NBC, 1978

Korzenie (Roots), reż. M. J. Chomsky; J. Erman, D. Greene, G. Moses., ABC, 1976

Rodzina Borgiów (The Borgias), N. Jordan, Showtime, 2011

Rzym (Rome), R. Papazian, M. V. Pugini, HBO, 2005

Wikingowie (Vikings), M. Hirst, History, 2013

Wirtualna Lain (Serial Experiments Lain), reż. R. Nakamura, Tv Tokyo, 1998

Zagubieni (Lost), reż. J. J. Abrams, J. Bender, S. Williams, ABC, 2004

Bibliografia

- Acland Ch., *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*, Durham 2003.
- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X Muzy*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Agamben G., *Czym jest urządzenie?*, przeł. J. Majmurek, w: *Agamben. Przewodnik krytyki politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Agosin M., *Dear Anne Frank: Poems*, Brandeis University Press, Hanover 1998.
- Anderson B. (1983), *Wspólnoty wyobrażone, Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.
- Anderson B., *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the World*, Verso, Londyn 1998.
- Appadurai A. (1996), *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Arendt H., *Między czasem minionym a przyszłym*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Aletheia, Warszawa 2014.
- Baars B.J., *The Cognitive Revolution in Psychology*, Guilford Press, Nowy Jork 1986.
- Baudrillard J. (1981), *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Barthes R. (1980), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Benjamin W., *Anioł historii Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1997.
- Bergson H., *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, UW, Warszawa 2012.
- Bell G., Gemmell J., *Total Recall: How E-Memory Revolution Will Change Everything*, Dutton, Nowy York 2009.

- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1997.
- Biskupski Ł., *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, NCK, Warszawa 2013.
- Blackmore S. (1999), *Maszyna memowa*. przeł. N. Radomski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill Publishing Company, Nowy Jork 1990.
- Bordwell D., *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Nowy Jork 1998.
- Borowski M., *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Bolter J.D. (1991), *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Korporacja ha!art, Bydgoszcz 2014.
- Bolter J.D., Gruisin R., *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge - London 2000.
- Brennan T., *The National Longing for Form*, w: *Nation and Narration*, red. Homi Bhabha, Routledge, Londyn - Nowy Jork 1990, s. 44-70.
- Burgoyne R., *Memory, history and digital imagery in contemporary film*, w: *Memory and popular film*, red. P. Grainge, Manchester University Press, Manchester 2003.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, tłum. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Burke P., Briggs A., *Społeczna Historia Mediów. Od Gutenberga do internetu*, PWN, Warszawa 2011.
- Carpenter W.B. (1874), *Mental physiology*, King, Londyn 1879.
- Comolli, J.L., *Maszyny Widzialnego*, tłum. A. Piskorz; A. Gwóźdź., w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001.
- Culler J., *Literatura w teorii*, tłum. M. Maryl, Universitas, Kraków 2013.
- R. Dawkins, *Samolobny Gen*, przeł. Marek Skoneczny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Draaisma D., *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Aletheia, Warszawa 2009.

Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Dennet D., *Darwin's Dangerous Idea*, Penguin, Londyn 1995.

Durham W. H., *Coevolution: Genes, Culture and Human Diversity*, Stanford University Press, Stanford 1991.

Eco U., *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, WWA Muza, Warszawa 2003.

Elsaesser T., *The Mind – Game Film*, w: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Buckland, Wiley—Blackwell, Chichester 2009.

Febvre L., Martin H., *Narodziny książki*, UW, Warszawa 2014.

Filiciak M., Halawa M., i in., *Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze*. Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną, SWPS, Warszawa 2010.

Foucault M., *Czym jest oświecenie?*, w: *Filozofia. Historia. Polityka. – wybór pism*, PWN, Warszawa 2000.

Foucault M., *Filozofia, historia, polityka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000.

Foucault M., *Film and Popular Memory*, w: *Foucault Live: Interviews, 1966-84*, Semiotext, Nowy Jork 1989.

Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herrer, PWN, Warszawa 2012.

Foucault M., *Le jeu de Michel Foucault*, w: tenże, *Dits et écrits*, red. D. Defert, F. Ewald, T.3., Gallimard, Paryż 1994.

Freud Z., *O magicznej tabliczce*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, WFiS UW Warszawa 2006.

Freud Z., *O magicznej tabliczce*, w: *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Freud Z., *Pisma psychologiczne, Cz. 11: Niesamowite*, T.3, KR, Warszawa 1997.

Friedberg A., *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flaneur/flaneuse*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Łódź 2009.

Fukuyama F. (1989), *Koniec historii?*, w: *Czy koniec historii?. Konfrontacje 13*, Pomost, Warszawa 1991.

Gabilondo J., *Morphing Saint Sebastian*, w: *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, red. Vivian Sobchack., University of Minnesota Press, Minnesota, 1999

Garde-Hansen J., *Using Media to Make Memories: Institutions, Forms and Practices*, w: *Media and Memory*, Edinburgh University Press, Edynburg 2011.

Garde – Hansen J., Hoskins A., Reading A., *Save as... Digital Memories.*, Palgrave Macmillan, Londyn 2009.

Gaudreault A., *The Diversity of Cinematographic Connections in the Intermedial Context of the Turn of the 20th Century*, w: *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19th century*, red. S. Popple, V. Toulmin, Flicks Books, Trowbridge 2000.

Geoff R., *Najciekawsze przypadki w Psychologii*, UJ, Kraków 2011.

Gergen K. J. (1991), *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, PWN, Warszawa 2009.

Gleick J., *Szybciej. Przyspieszenie niemal wszystkiego*, Zysk i S-ka, Poznań 2003.

Grinker Roy. R, Spiegel J.P., *Men under stress*, J. & A. Churchill, Philadelphia—Blakiston 1945.

Grosz E., *Protetyczne przedmioty*, tłum. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Gwóźdź A., *Kino po kinie - film po kinie*, w: *Kino po kinie*, red. Gwóźdź A., Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

Gwóźdź A., *Obrazy i Rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003.

Halbwachs M., *Spoleczne Ramy Pamięci*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 2008.

Hansen M.B., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Nowy Jork, 1994.

Hansen M.B., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*, University of California Press, Los Angeles 2012.

Hansen M.B., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino Hollywood i modernizm wernakularny* [w:] Majewski T., *Rekonfiguracje Modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Hansen M.B., *Lista Schindlera to nie Shoah: drugie przykazanie, modernizm popularny i pamięć publiczna*, tłum. T. Skalska, w: *Teoria. Literatura. Życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, IBL, Warszawa 2012.

Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Ars Nowa, Poznań 1994.

Hildebrand (Beets N.), *Camera Obscura*, Haarlem 1939.

Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

Hirsch M., *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, w: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover - Londyn 1999.

Huysen A., *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Nowy York 1995.

Huysen A., *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, Indiana University Press, US 1986.

Hoskins A., *Anachronism of Media, Anachronism of Memory: From Collective Memory to a New Memory Ecology*, w: *On media memory. Collective memory in a new media age*, red. M. Neiger, O. Meyers, E. Zandberg, Palgrave Macmillan Memory Studies, Londyn 2011.

Hoskins A., *Digital Network Memory, w: Mediation, Remediation and the Dynamic of Cultural Memory*, red. A. Erll, A. Rigney, De Gruyter, Berlin 2009.

Jameson F. (1991), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, UJ, Kraków 2011.

Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów.*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

Johnson S., *Everything Bad is Good for You*, Riverhead Books, Nowy Jork, 2005.

Johnston M., *Spectral Evidence: The Ramona Case: Incest, Memory, And Truth On Trial In Napa Valley*, Basic Books, Nowy Jork 1998.

Kończal K., *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci – Austerlitz Winfrieda Georga Sebald*, w: *Pamięć-Pogranicze-Oral History*. red. A. Popławska, B. Świtalska, M. Wasilewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

Kosofsky Sedgwick E., Frank A., *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, red. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Duke UP, Durham 1995.

Kracauer S. (1926), *Kult Dystrakcji*, tłum. M. Karkowska, w: *Rekonfiguracje Modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Kracauer S., *The Mass Ornament: Weimar Essays*, tłum. T. Levin, Harvard University Press, Londyn 1995.

Kracauer S., *Panny sklepowe idą do kina*, przeł. M. Karkowska, w: *Rekonfiguracje Modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Kurz I., *Ludzie jak żywi: historiofotia i historioterapia*, w: *Film i Historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Landsberg A., *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*, w: *Film and Popular Memory*, red. P. Grainge, Manchester UP, Manchester 2003.

Landsberg A., *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, Nowy Jork 2004.

Landsberg A., *Pamięć Protetyczna.*, tłum. M.Szewczyk, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I.Kurz, P.Kwiatkowska, Ł.Zaremba, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012.

Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

LeDoux J., *Pamięć a pamięć emocjonalna w mózgu*, w: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. R. Eckman, R. J. Davidson, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999.

Leroi-Gourhan A., *Gesture and Speech*, MIT Press, Cambridge 1993.

Levinson P., *Miękkie Ostrze: Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, Muza SA, Warszawa 2006.

Lis-Turlejska M., *Psychologiczne następstwa stresu traumatycznego*, w: *Psychologia kliniczna, t.2*, red. H. Sęk, PWN, Warszawa 2006.

Llosa M.V., *Gawędziarz*, przeł. C. S. Cassas, Rebis, Poznań 1997.

Loftus E.F., *Memory*, Rowman & Littlefield Publishers, Nowy Jork 1980.

Lury C., *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*, Routledge, Londyn 2004.

Lubelski T., Sowińska I., Syska R., *Historia kina. Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009.

Łuria A., *O pamięci, która nie miała granic*, przeł. Joanna Przesmycka, PWN, Warszawa 1970.

Łuria A., *Świat utracony i odzyskany: historia pewnego zranienia*, tłum. A. Kowaliszyn, PWN, Warszawa 1981.

Maffesoli M. (1988), *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Majewski T., *Dialektyczne Feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2013.

Majewski T., *Rekonfiguracje Modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Majewski T., Rejniak-Majewska A., Marzec W., (red), *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich Topografie i NCK, Łódź 2014.

Manguel A., *Moja historia czytania*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2003.

Manovich L., *Język nowych mediów*, WAiP, Warszawa 2006.

Manovich L., *Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind*, w: *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, red. M. Smith, J. Morra, MIT Press, Londyn 2007.

Matuszewski B., *Nowe źródło Historii*, w: *Film i Historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

McCalman I., Pickering P., *Historical Reenactment From Realism to the Affective Turn.*, red. idem., Palgrave Macmillan, Londyn, 2010

McLuhan M., *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, WNT, Warszawa 2004.

McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga*, w: *Wybór Pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.

Molaison H.G., *Najciekawsze przypadki w Psychologii*, UJ, Kraków 2011.

Nelkin D., Lindee M., *The DNA Mystique. The Gene as a Cultural Icon*, University of Michigan Press, Michigan 2004.

Ong W. J., *Wtórna oralność*, przeł. J. Japola, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Otis L., *Organic Memory*, University of Nebraska Press, Lincoln 1994.

Paschalidis G., *Towards cultural hypermnnesia. Cultural memory in the age of digital heritage*, w: *Digital Heritage in the New Knowledge Environment: Shared spaces and open paths to cultural content*, red. M. Tsipopoulou, Hellenic Ministry of Culture, Ateny 2008.

Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Warszawa 2002

Prajzner K., *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, UŁ, Łódź 2009.

Radstone S., *Cinema and Memory*, w: *Memory. Histories, Theories, Debates*, red. S. Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, Nowy Jork 2010.

Ribot T., *Choroby pamięci*, tłum. J.Steinhaus,, Warszawa 1886.

Rosenwein B., *Emotional communities in the early middle ages*, Cornell University Press, Nowy Jork 2006.

Rosenstone R., *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, w: *Film i historia. Antologia.*, red. I.Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Rushkoff D., *Screenagers: Lessons In Chaos from Digital Kids*, Hampton Press, Nowy Jork 2006.

Rutten E., *Why Digital Memory Should Not Overlook Eastern Europe's Memory Wars*, w: *Memory and Theory in Eastern Europe*, red. U. Blacker, A. Etkind, J. Fedor, Palgrave Macmillan, 2013.

Rymkiewicz J., *Umschlagplatz*, JMJ, Warszawa 1988.

Sacks O., *Antropolog na Marsie*, Z-sk i S-ka, Poznań 2008.

Sacks, O., *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem.*, przeł. B. Lindberg, Z-sk i S-ka, Poznań 2008.

Sacks, O., *Oko Umysłu*, przeł. J. Lang, Z-sk i S-ka, Poznań 2011.

Saryusz-Wolska M., *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz – Wolska, R.Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

Sebald W.G., *Wyjechali*, tłum.. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005.

Sebald W.G., *Austerlitz*, W.A.B., Warszawa 2007.

Shiel M., *Cinema an the City in Hisotry and Theory*, w: *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, red. M.Shiel, T.Fitzmaurice, Wiley–Blackwell, Londyn 2001.

Silverman K., *Threshold of the Visible World*, Routledge, Nowy Jork 1996.

Simmel G. (1903), *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Socjologia*, PWN, Warszawa 2005.

Singer B., *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*, Columbia University Press, Nowy Jork 2001.

Singer B., „*Sensacyjność*” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Sitarki P., *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002.

Sobchack V (red.), *Meta-Morphing Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, , University of Minnesota Press, Minnesota, 1999

Sobchack V., *A leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality*, w: *The Prosthetic Impulse. From a posthuman present to a biocultural future*, red. M. Smith, J. Morra, MIT, Cambridge 2007.

Sobchack V., *Introduction: history happens*, w: *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, red. V. Sobchack, Routledge, Nowy Jork 2013.

Sontag S., *O Fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

Spiegelman A., *Maus (wydanie zbiorowe)*, tłum. P.Bikont, Post, Kraków 2011.

Stiegler B., *Technics and Time. 1: The Fault of Epimetheus*, Stanford University Press, Stanford 1998.

Szyłak J., *Kino Nowej Przygody*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Talbot W.H., *Some Account of the Art Of Photogenic Drawing*, Simon & Schuster, Londyn 1839.

Terdiman R., *Memory in Freud*, w: *Memory. Histories. Theories. Debates*, red. S. Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, Nowy York 2010.

Turing A.M., *Maszyna licząca a inteligencja*, tłum. M. Szczubiałka, w: *Filozofia umysłu*, red. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo SPACJA, Warszawa 1995.

White H., *Historiografia i historiofotia*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I.Kurz, UW, Warszawa 2008.

White H., *Zdarzenie historyczne*, w: *Proza historyczna*, red. E.Domańska, Universitas, Kraków, 2009

Williams R., *When Was Modernism?*, w: Williams R., *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, Londyn 1989.

Yates F.A., *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Czasopisma:

Berger J., *Which Prosthetic? Mass Media, Narrative, Empathy, and Progressive Politics*, „*Rethinking History*” 2007 nr 4, s.597-612.

Bernstein M.A., *The Schindler's List Effect*, „*American Scholar*” 1994 nr 6, s. 429.

Bordwell D., *Film futures*, „*Substance*” 2002 nr 97, s. 88-122.

Boyarin D. I J., *Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity*, „*Critical Inquiry*” 1993 nr 4, s. 693-725.

Bojarska K., *Czas na realizm – (post)traumatyczny*, „*Teksty Drugie*” nr 4, 2012, s. 8-15.

Bojarska K., *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „*Teksty Drugie*” - Zaafektowani nr 6, 2013, s. 8-15.

Braningan E., *Nearly true: Forking paths, forking interpretations. A response to David Bordwell's Film Futures*, „*Substance*” nr 97, 2002, s. 105-114.

Bratu Hansen M., *Decentric Perspectives: Kracauer Early Writings on Film and Mass Culture*, „*New German Critique*” nr 54, 1991.

Cameron A., *Contingency, order, and modular narrative: 21 Grams and Irreversible*, „*The Velvet Trap*” 2006 nr 58, s. 65-78.

Derrida J., Prenowitz E., *Archive Fever: A Freudian Impression*, „*Diacritics*” vol.25, nr 2, 1995, s. 9-63.

Dijck van J., *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*, „*Visual Communication*” tom. 7, nr 1, 2008.

T. Elsasser, *One train May be hiding Another : Private History, Memory, and National Identity*, „*Screening The Past*”, nr.2, , 1999

Filiciak M., Tarkowski A., *Alfabet nowej kultury: r jak remediacja*, „*Dwutygodnik*” 2009 nr 19.

Grossman L., (2004), *Amnesia the Beautiful*, „*TIME*”, 29 March 2004.

Gunning T., *Jesteśmy tutaj i gdzieś indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawianie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, „*Kultura Popularna*” nr 3 (37), 2013

Halawa M., *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „*Kultura Współczesna*” nr 4(70), 2011, s. 27-42.

Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „*Poetics Today*”, nr 29/1, 2008, s.103-128.

- Kracauer S., *Photography: The Mass Ornament: Weimar Essays*, tłum. T. Y. Levin, „Critical Inquiry” t. 19, nr 3, 1993 s.421-436.
- Jarvie I., *Seeing through Movies*, „Philosophy of the Social Sciences” nr. 8, 1978, s. 378.
- Landsberg A., *Response*, „Rethinking History”, Vol. 11, nr 4, 2007, s.627-629.
- Loftus E.F., Pickrell J. E., *The formation of false memories*, “Psychiatric Annals”, nr. 25:, 1995, 720–725.
- Loftus, E.F. "Lost in the Mall: *Misrepresentations and Misunderstandings.*, “Ethics & Behaviour “ nr.9 (1), 1999, s. 51–60.
- Majewski T., *Ricoeurowska idea jaźni a percepcja obrazu*, „Sztuka i filozofia” nr 22/23, 2003, s.78-79.
- Majewski T., *Historia kina po liftingu*, „Kultura Współczesna” nr 2 „Kultury Oporu”, 2010.
- Majewski T., Rejniak-Majewska A., *Nothing is missing. Heteroglozje wideo* “Kwartalnik filmowy” nr 80, 2012, s. 192-202.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” nr 6, 2013, s. 111-135.
- Michalko M., „*Nowe Media*”, red. E. Mistewicz, nr 1, 2012, s. 205-208.
- Momro J., *Pamięć Protetyczna*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4 (306-307), 2014, s. 81-92.
- Mościcki P., *Ocalone w montażu. Obraz, empatia i przeciw-historia w Austerlitzu W. G. Sebald*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2014 nr. 3-4 (306-307), s.123- 134.
- Nora P., *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, tłum. M.Borowski, M.Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 105, s.20-27.
- Nowicka M., „*Urządzenie*”, „*zastosowanie*”, „*układ*” – *kategoria dispositif u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” tom VII nr 2. 2011,s. 94-110.
- Ostaszewski J., *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” nr 71-72, 2010, s. 60-74.
- Pabiś - Orzeszyna M., *Kino atrakcji: historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna” nr 3(37), 2013 s. 18-45.
- Panek E., *The poet and the detective: Defining the psychological puzzle film*, „Film Criticism” 1/2 nr 31, 2006, s. 62-88.

- Podgórska J., *Tubylcy tysięcy subświatów*, wywiad z prof. T. Szlendakiem, „Poradnik Psychologiczny Polityki” tom 16, wyd. specjalne, 2014, s. 6-11.
- Raack R.J., *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, „Journal of Contemporary History” 1983 nr 18, s.416 -418.
- Rascoe B., *The Motion Pictures – An Industry, Not an Art*, „The Bookman”, nr 54. 1921.
- Roberts B., *Cinema as mnemotechnics: Bernard Stiegler and the industrialization of memory*, „Angelaki” nr.11(1), 2006, s. 55–63.
- Stiegler B., *A Rational Theory Of Miracles: On Pharmacology And Transindividuation interviewed by Ben Roberts, Jeremy Gilbert and Mark Hayward*, „New Formations” Nr 77, 2012
- Sterling B., *Przedmowa do „lustrzanek”*, „Magazyn Sztuki” nr 17, 1998.
- Staiger J., *Complex narratives, an introduction*, „Film Criticism” nr 31 (1/2), 2006 ,s. 1-4.
- Tylikowska A., *Sezon Narcyza sieciowego*, „Co komputer zrobił nam z głową, Poradnik Psychologiczny Polityki”, tom 16, wyd. specjalne, 2014 , s. 32-34.
- Wilson G., *Transparency and twist in narrative fiction film*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” nr 61, 2006, s. 81–95.
- Żaglewski T., *Kultura postkinowa, czyli widz w dobie multipleksów*, „Panoptikum” nr 11(18), 2012, s.26 – 40.
- Żelazińska A., *Selfie-portret*, „Co komputer zrobił nam z głową, Poradnik Psychologiczny Polityki” tom 16, wyd. specjalne, 2014, s.28-31.
- Zysiak A., Marzec W., Burski J., *Socjologia historycznej nowoczesności*, numer monograficzny „Praktyka teoretyczna” nr 3 (13). 2014.

Źródła internetowe

Anonymous, WikiLeaks and The Matrix Generation 10.01.2011 za:
<http://aworldbeyondborders.com/2011/01/10/anonymous-wikileaks-and-the-matrix-generation-2/#content> [2.02.2015]

Arabska Wiosna – por.
http://www.nato.int/docu/review/2011/Social_Medias/Arab_Spring/P_L/ [13.12.2014]

Avatar – recenzja filmu <http://film.interia.pl/recenzje/news/avatar-poczonek-ery-kina>; [3.03.2014]

Baxendale S., Memories aren't made of this: amnesia at the movies, British Medical Journal, 2004 nr 329, str. 1480-3. za
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC535990/>, [12.09.2014]

Bojarska K., Czas na realizm – (post)traumatyczny, „Teksty Drugie” 2012 nr 4, za: <http://tekstydrugie.pl/pl/news/item/id,29,title,2012--nr-4-Realizm-posttraumatyczny.html> [13.03.2015]

Chrobak D., Biografie: Pośmiertne życie Steve'a McQueena
<http://www.dwutygodnik.com/artykul/577-biografie-posmiertne-zycie-steve%E2%80%99a-mcqueena.html>, [5.03.2015]

Digital Amnesia - Film online:
<http://topdocumentaryfilms.com/digital-amnesia/> [12.12.2014.]

Dominik I., Rębała M., Cyfrowi tubylcy z demencją, „Gazeta Wyborcza” [25.10.2014.]

Elsaesser T., One Train May Be Hiding Another: Private History, Memory, and National Identity, Screening The Past (May, 1999), 2 za:
<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reruns/rr0499/terr6b.htm> [20.04.2015]

Fame Lab <https://www.youtube.com/watch?v=662eR16zF9k> [13.01.2015]

Historia Jeana Piageta o porwaniu w dzieciństwie
<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100325692>, [11.01.2015]

Genuth I., Saving Your Life on a Hard Drive, za:
<http://thefutureofthings.com/3000-saving-your-life-on-a-hard-drive/opublikowano> [1.04.2015]

Georg Bush - przemówienie z 22.09.2002 roku za:
<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>
[14.12.2014]

Halawa M., Od kultury nie ma ucieczki, „Gazeta Wyborcza”, 26.08.2007. za www.wyborcza.pl/1,76842,4435088. [29.01.2014]

Histotainment - <https://de.wikipedia.org/wiki/Histotainment>
(5.03.2015)

Hologramy - artykuły dot. Wykorzystywania ich w przemyśle rozrywkowym, polityce i biznesie:
<http://www.vice.com/pl/read/umarl-krol-popu-niech-zyje-jego-hologram>; <http://kultura.newsweek.pl/wielki-liberace-koncert-hologram-artysty-newsweek-pl,artykuly,353950,1.html>;
<http://www.bloombergbusinessweek.pl/artykul/1119727.html>
[1.04.2015]

Ito M., Horst H., i in., Living and Learning with New Media: Summary of Findings from the Digital Youth Project, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Reports on Digital Media

and Learning, 2008, s. 1 za:
<http://digitalyouth.ischool.berkeley.edu/report> [20.03.2014]

Imax –opis technologii : <http://www.cinema-city.pl/imax>,

Imax – intro wyświetlane w kinach
<https://www.youtube.com/watch?v=tzd8visBvPo>,

Jedliński K., Piotr Tymochowicz nie porzucił nieśmiertelności, za:
<http://www.pb.pl/3227216,23315,piotr-tymochowicz-nie-porzucil-niesmiertelnosci> [10.04.2015]

Landsberg A., Ph.D. in Literature and Film, June 1996.
Dissertation: Prosthetic Memory: The Logics and Politics of Memory in Modern American Culture. Dissertation Directors: Lauren Berlant, Bill Brown, and Miriam Hansen za:
<http://s3.amazonaws.com/chssweb/cvs/103/original/CV%20Landsberg%202010.pdf>, [4.02.2015]

Nieżyjący Paul Walker zagra w Szybkich i Wścikłych
<http://natemat.pl/96133,niezyjacy-paul-walker-zagra-w-szybkich-i-wscieklych-7-dzieki-cyfrowej-technologii>, [5.03.2015]

Nora P., The Reasons for the Current Upsurge in Memory, Transit – Europäische Revue 22. 2002 za:
http://www.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=285&Itemid=463, [1.02.2015]

Matuszewska B., Solaris Gate - przełom czy porażka? Za:
<http://interaktywnie.com/biznes/newsy/projektowanie-interakcji/solaris-gate-przelom-czy-porazka-11105>, [1.04.2015]

My life beats – projekt Microsoft <http://research.microsoft.com/en-us/projects/mylifebits/>; <http://en.wikipedia.org/wiki/MyLifeBits> [1.02.2015]

Obowiązek szkolny - hasło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/>; [3.02.2015]

O pośmiertnym albumach gwiazd muzyki: Michaela Jacksona , Whitney Houston <http://www.polskatimes.pl/artykul/3394931,xscape-czyli-powrot-michaela-jacksona-drugi-posmiertny-album-artysty-brzmi-naprawde-dobrze,id,t.html> [1.04.2015]

<http://tvn24bis.pl/ze-swiata,75/michael-jackson-marilyn-monroe-elizabeth-taylor-gwiazdy-zarabiaja-miliony-nawet-po-smierci,496394.html> ; <http://www.wprost.pl/ar/469322/Zycie-po-smierci-Ukaze-sie-nowa-plyta-Whitney-Houston/>[1.04.2015]

Pomiankiewicz Ł. : Nowe media jako narzędzie zmiany społecznej na przykładzie Arabskiej Wiosny. Perspektywa morfogenetyczna, "Kultura i Historia" za: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5006> opublikowano 1.02.2014 [13.12.2014];

Postpamięć - <http://www.postmemory.net/> [6.06.2013]

Projekt Living and Learning with New Media: Summary of Findings from the Digital Youth Project – autorzy Mizuko Ito, Heather Horst, Matteo Bittanti, danah boyd, Becky Herr-Stephenson, Patricia G. Lange, C.J. Pascoe, Laura Robinson with Sonja Baumer, Rachel Cody, Dilan Mahendran, Katynka Martínez, Dan Perkel, Christo Sims, and Lisa Tripp. <http://digitalyouth.ischool.berkeley.edu/report> [14.02.2014]

Projekt Karen - 16.04. 2015, - zob. <http://www.nytimes.com/2015/04/05/arts/karen-an-app-that-knows-you-all-too-well.html?smid=fb-share& r=0> [2.04.2015]

Raport „Młodzi i media a uczestnictwo w kulturze”
<http://bi.gazeta.pl/im/6/7600/m7600446.pdf>, [12.12.2014]

Rankingi filmów zawierających figurę amnezji:
<http://www.imdb.com/list/ls000698036/>;
<http://www.ifc.com/fix/2012/02/ten-favorite-amnesia-movies>;
<http://mysteryfile.com/blog/?p=2054>; <http://filmaster.pl/tag/amnezja/>
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10121259/Amnesia-cinemas-greatest-device.html>,
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10121259/Amnesia-cinemas-greatest-device.html>, [1.04.2015]

Romanowska D., Pokolenie Matrix?, za:
<http://film.onet.pl/wiadomosci/pokolenie-matrix/p1tjk>, 29.03.2009
[17.01.2015]

Selfie słowem roku - "Selfie" to słowo roku. W Polsce ma wulgarny odpowiednik „Gazeta Wyborcza”; Tekst dostępny na:
http://wyborcza.pl/1,76842,14978772,_Selfie__to_slowo_roku__W_Polsce_ma_wulgarny_odpowiednik.html#ixzz3fdRqWk7I
[19.11.2013]

Snapchat – nowy komunikator internetowy:
http://softonet.pl/publikacje/rzuty_okiem/Co.to.jest.Snapchat.i.jak.go_uzywac_rzut.oka.na.komunikator.internetowy.dla.Ethana.Hunta,521
[2.04.2015]

Siri – opis aplikacji <https://www.apple.com/ios/siri/>,
http://wyborcza.pl/1,75248,17347779,Z_Siri_pogadasz_po_polsku.html?pelna=tak, [2.04.2015.]

Steven Cherry, Total Recall. A Microsoft researcher is determined to record everything about his life. Everything. za:
<http://spectrum.ieee.org/telecom/security/total-recall>, [1.11.2005]

Transmediale. Strona festiwalu: <http://www.transmediale.de> [14.04.2015]

Widlak R., Bakterie, czyli prąd, za: <http://www.institutobywatelski.pl/20395/blogi/zielone-miasta/bakterie-czyli-prad> [21.01.2015]

Wojny sieciowe (web wars) <http://fakty.interia.pl/raporty/raport-zamieszki-na-ukrainie/aktualnosci/news-le-figaro-rosja-prowadzi-wojne-propagandowa-w-internecie>, publikacja 28.07.2014 [5.04.2015];

Internetowy trolling w Rosji, czyli propaganda za pieniądze (źródło: MT/Newsweek.com) za: <http://swiat.newsweek.pl/internetowy-trolling-w-rosji-czyli-propaganda-za-pieniadze,artykuly,360467,1.html> publikacja. 4.04.2015 [5.05.2015];

Pawłowska A., Trolle i boty nie wygrają wojny. Ukraina tworzy internetową armię blogerów za : http://wyborcza.pl/1,75477,17322789,Trolle_i_boty_nie_wygraja_wojny_Ukraina_tworzy_internetowa.html#ixzz3em72WX7k publikacja 28.01.2015 [5.05.2015];

Przykłady manipulacji materiałami wizualnymi G. Kuczyński "Fabryka trolli", konta-widma i 5 innych metod. Wojna Rosji w internecie (źródło TVN24) za: <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiate,2/fabryka-trolli-konta-widma-i-5-innych-metod-wojna-rosji-w-internecie,454963.html> ; opublikowano 1.08.2014 [5.05.2015].

Wikingowie w tygodniku „Time” - Poniewozik, James (1 March 2013). "TV Weekend: History Launches Vikings (and an Action-Packed Bible)". Time. za: <http://entertainment.time.com/2013/03/01/tv-weekend-history-launches-vikings-and-an-action-packed-bible> [5.11.2014].

WTC, zeznania pilota <http://wolna-polska.pl/wiadomosci/byly-pilot-cia-zezna-je-przysiega-zaden-samolot-uderzyl-blizniacze-wieze-2014-05>, 18.05.2015 [26.05.2015]
