

PERCEPCJA KULTURY – KULTURA PERCEPCJI

pod redakcją
JOANNY BARSKIEJ
i EWELINY TWARDOCH

Kraków–Warszawa 2013

Percepcja kultury – kultura percepcji
pod redakcją Joanny Barskiej i Eweliny Twardoch
Kraków–Warszawa 2013



Publikacja *Percepcja kultury – kultura percepcji* jest dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska. Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów. Zezwala się na wykorzystanie publikacji zgodnie z licencją – pod warunkiem zachowania niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autora jako właściciela praw do tekstu. Treść licencji jest dostępna na stronie <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl>>.

ISBN 978-83-936562-0-2

Recenzja naukowa

prof. dr hab. Eugeniusz Wilk, UJ
dr hab. Ewa Szczęsna, prof. UW
dr hab. Witold Sadowski, UW
dr Anna Nacher, UJ
dr Tomasz Komendiński, UMK

Redakcja naukowa i językowa

Joanna Barska
Ewelina Twardoch

*Projekt okładki, projekt typograficzny,
skład, łamanie, redakcja techniczna i korekta*
Małgorzata Chyc

Publikacja dofinansowana przez Dziekan
Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Spis treści

- 9 *Mózg, zmysły i kody kulturowe.*
Wprowadzenie
JOANNA BARSKA
Uniwersytet Warszawski
- 21 *Mózg jako święty Graal humanistyki,*
czyli o neuroestetyce w wąskim i szerokim rozumieniu
KATARZYNA KACZMARCZYK
Uniwersytet Warszawski
- 37 *Habitucja, dyshabitucja i sensytyzacja*
jako narzędzia kognitywnej wersologii
(rekonesans metodologiczny)
ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków
- 61 *Sensualność –*
ucieczka od percepcji wzrokowej
JUSTYNA TABASZEWSKA
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
- 79 *Kulturowa percepcja reklamy*
przez osoby słyszące i niesłyszące
EWELENA MOROŃ
Uniwersytet Wrocławski

- 101 *Dźwięk czerni i bieli –
o achromatycznym widzeniu muzyki
w polskiej sztuce nowoczesnej*
MACIEJ H. ZDANOWICZ
Polska Akademia Nauk, Warszawa
- 119 *Percepcja tonalności muzycznej
jako szczególny rodzaj
percepcji słuchowej człowieka*
PIOTR PODLIPNIAK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
- 135 *Krytyka muzyczna
jako dokument percepcji*
MAGDALENA DZIADEK
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
- 151 *„Widziałem rzeczy, o jakich
ludziom się nie śniło...”
„Sztuczni ludzie” i ich percepcja
rzeczywistości przedstawiona w kulturze
a kontekst badań naukowych*
EWELENA TWARDOCH
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
- 177 *Zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego
oraz wpływ mediów na życie
współczesnego człowieka
w twórczości Kathrin Röggli*
EWA WOJNO-OWCZARSKA
Uniwersytet Warszawski

199 *Czy „późny” Wittgenstein był esencjalistą?*

*Kulturowy wymiar widzenia
na przykładzie zmiany aspektu*

M I C H A Ł R Y D Ł E W S K I

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

225 *Czy teorie neuroestetyczne mówią
nam coś nowego o percepcji sztuki?*

*W stronę neurobiologii
doświadczenia estetycznego*

K A T A R Z Y N A K A C Z M A R C Z Y K

Uniwersytet Warszawski

251 *Noty biograficzne*

JOANNA BARSKA

Uniwersytet Warszawski

Mózg, zmysły i kody kulturowe. *Wprowadzenie*

Artyści, twierdzi Jonah Lehrer, raczą nas ładnymi opowieściami, podczas gdy naukowcy obiektywnie opisują wszechświat¹. Są jednak twórcy, których pragnieniem było całościowe ujęcie świata obiektywnego, zdefiniowanie go poprzez subiektywność właśnie. Najpierw mit miał wyjaśniać mechanizmy otaczającej człowieka rzeczywistości, potem pisarze przenieśli ludzką odyseję do świata wewnętrznego, umysłu bohaterów – będąc świadkami narodzin nowoczesnej nauki, tworzyli w odniesieniu do niej. Whitman i Eliot rozważali teorie Darwina, Proust i Woolf – Einsteina, Gertrude Stein samodzielnie przeprowadzała eksperymenty w laboratorium Williama Jamesa. Artyści poszukiwali drogi prowadzącej do poznania pewnych mechanizmów, patrząc w lustro. Ten zwrot do wewnątrz, tematyzowanie psychiki, stał się wyrazem dążenia do zrozumienia własnego umysłu.

Gdyby przyjrzeć się intuicjom twórców, okazałoby się, że te rozpoznania, próby artystycznego ujęcia natury procesu percepcji, mają miejsce przed ich naukową diagnozą². Przypomnijmy choćby strumień świadomości, monolog wewnętrzny. Gertrude Stein wyprzedza rozpoznania Noama Chomsky'ego, Proust – badania nad mechanizmami pamięci. Wrażenie jest dla pisarza tym, czym eksperyment dla naukowca – zapewnia autor *W poszukiwaniu straconego czasu*, zaś

¹ J. Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, Boston 2007.

² Richard Latto pisze: „Niektóre formy są poruszające estetycznie nie dlatego, że odzwierciedlają cechy rzeczywistości, lecz dlatego, że odzwierciedlają sposób pracy mózgu”. R. Latto, *The Brain of the Beholder*, w: *The Artful Eye*, red. R.L. Gregory, J. Harris, P. Heard, Oxford 1995, s. 68.

Lehrer mu wtóruje: „Každy wielki eksperyment, tak jak i każde wielkie dzieło sztuki, ma swój początek w wyobraźni”³. Funkcje poznawcze w pewnym stopniu przejmują zatem sztuka – dynamikę przedmiotu jest w stanie uchwycić jedynie subiektywne spojrzenie artysty.

Zwrot w stronę nauk neurobiologicznych (lub nauk ścisłych w ogóle), dokonujący się w ostatnich latach, okazuje się interesującą i płodną poznawczo perspektywą dla humanistyki. Badacze zwłaszcza historii sztuki, literaturoznawstwa, językoznawstwa, medioznawstwa czy muzykologii chętnie rozważają nowe podejścia i propozycje metodologiczne, powstające w obszarze nauk przyrodniczych i oferujące ciekawy kontekst interpretacyjny dla zjawisk estetyczno-kulturowych. Nowe odkrycia w neurobiologii każą redefiniować pojęcia i teorie estetyczne, na nowo poddać refleksji problem sztuki i ludzkiej percepcji.

Niniejsza publikacja stanowi wybór artykułów zaprezentowanych podczas międzynarodowej konferencji naukowej *Percepcja kultury – kultura percepcji*, która miała miejsce w Krakowie, w kwietniu 2012 roku, i została zorganizowana przy współpracy doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Warszawskiego. To głosy badaczy różnych ośrodków naukowych – literaturoznawców, językoznawców, kulturoznawców, filozofów, kognitywistów, filologów, medioznawców, muzykologów, historyków sztuki – którzy zechcieli włączyć się w interdyscyplinarną dyskusję nad percepcją. We współczesnej kulturze problem ten zajmuje ważne miejsce nie tylko ze względu na nieustający postęp technologiczny (skutkujący koniecznością zmiany sposobu doświadczania rzeczywistości, poznawczo-estetycznej wrażliwości człowieka), ale również za sprawą współczesnej kultury, w coraz większym stopniu odwołującej się do doświadczeń percepcyjnych. Sztuka dąży do pełnego wykorzystania możliwości, jakie daje szeroko rozumiana interaktywność, a przemysł medialno-technologiczny uzależnia swoje przedsięwzięcia od

³ Por. J. Lehrer, dz. cyt.

stopnia ich oddziaływania na ludzką percepcję. „Kultura percepcji” obejmuje dziś zatem nie tylko sferę działalności artystycznej, ale także ekonomię, badania naukowe, rozwijające się technologie. Koncepcja tak pojemnej formuły konferencji wynika z chęci przyjrzenia się przeobrażeniom zachodzącym we współczesnej kulturze, spleceniu myśli tak zwanych humanistów z koncepcjami badaczy tak zwanych nauk ścisłych, zwłaszcza neurobiologii.

Neuroestetyka, zajmująca się poszukiwaniem neuronalnych podstaw doświadczeń estetycznych, wzbogacająca badania z zakresu estetyki próbami zastosowania w nich narzędzi neuroobrazowania, jest dyscypliną stosunkowo młodą, choć – jak zauważa Katarzyna Kaczmarczyk w artykule otwierającym tom – już w XVIII wieku możemy zaobserwować próby łączenia teorii estetycznych z dostępną wiedzą na temat neurofizjologii. W tekście *Mózg jako święty Graal humanistyki...* autorka zarysowuje początki dziedziny, omawiając jednocześnie zarzuty jej stawiane. Rysując sieć inspiracji metodologicznych czerpanych z estetyki empirycznej i eksperymentalnej, środowiskowej i ewolucyjnej, neurologii sztuki i badań kognitywistycznych, badaczka odnosi się do nieścisłości związanych z powszechnym postrzeganiem neuroestetyki – początków dyscypliny i jej obiegowego postrzegania (utożsamiania z badaniem, jak chce Zeki, „neuronalnych korelatów piękna”⁴, a pomijania procesu twórczego i percepcji estetycznej w ogóle). Wskazując prace neuroestetyczne, skupiające się na percepcji nie tylko malarstwa, ale także muzyki, tańca i nowych mediów, Kaczmarczyk sygnalizuje również zbliżenie się literaturoznawstwa empirycznego do podejścia neuroestetycznego.

Na dziele literackim skupia się Arkadiusz Sylwester Mastalski w artykule *Habitualizacja, dyshabitualizacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii*, będącym próbą spojrzenia na wiersz z perspektywy procesów percepcyjnych, zachodzących w umyśle

⁴ Por. H. Kawabata, S. Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, nr 91.

czytelnika (konceptualizatora). Autor ukazuje, w jaki sposób struktura kompozycji wersyfikacyjnej „steruje” aktywnością poznawczą odbiorcy. Rozwinięta zostaje tu między innymi koncepcja Reuvena Tsur’a, wedle której wersyfikacja jest „zorganizowaną przemocą na percepcji”, a funkcją literatury – zaburzenie i wydłużenie zachodzących w umyśle czytelnika procesów poznawczych. Badacz przygląda się bodźcom tworzonym przez pisarzy i mającym wywołać odpowiednie reakcje, zespołom wzmocnień i osłabień. Przy okazji szczegółowych analiz stawia pytanie, w jaki sposób „wpisane” w wiersz bodźce współtworzą mentalną reprezentację tekstu, wpływając na poziom i kierunek uwagi, a w konsekwencji kreując znaczenia i sprawiając, że postrzegamy wiersz jako nudny, interesujący, „tradycyjny” czy awangardowy.

Od percepcji wzrokowej odchodzi Justyna Tabaszewska w tekście *Sensualność – ucieczka od percepcji wzrokowej*, w którym zostaje rozważona koncepcja sensualności, pozostająca w sprzeczności z tą Arystotelesowską, dzielącą zmysły na wyższe (wzrok i słuch) oraz niższe (dotyk, węch, smak). Koncept sensualności jest próbą odzyskania równowagi między poszczególnymi rodzajami percepcji zmysłowej, zakorzenieniem również w tym, co cielesne. Tabaszewska sygnalizuje cztery ważne w kontekście późniejszej analizy perspektywy badawcze, mianowicie: koncepcję estetyki genderowej Carolyn Korsmeyer, koncepcję somaestetyki Richarda Shustermana, kategorię wstrętu Julii Kristevej oraz kategorię traumy i afektu w ujęciu Jill Bennett (*Emphatic Vision*). Zostają tu omówione próby rehabilitacji zmysłów „niższych” i skorelowanej z nimi percepcji pozawzrokowej, przy czym badaczka skupia się nie tyle na artystycznych konsekwencjach nowego sposobu myślenia o zmysłach, ile na praktyce artystycznej – projekcie *Sensualia* (Galeria Starmach, Kraków 2008). Niezwykle ważny wydaje się stawiany tu problem projektowania reakcji uczestników wystawy, możliwości rzeczywistego doświadczenia zmysłowego w procesie odbioru, pytanie o możliwość ucieczki od narracyjności i ciągłego projektowania procesu percep-

cji, o to, czy rzeczywiście percepcja pozawzrokowa jest słabiej warunkowana kulturowo i mniej podatna na manipulację.

W nieco innym ujęciu do kwestii percepcji wzrokowej powraca Ewelina Moroń, dzieląc się obserwacjami z eksperymentu naukowego dotyczącego afonicznej percepcji reklamy telewizyjnej przez osoby słyszące i niesłyszące. Reklama tworzy komunikat wykorzystujący wiele kodów, w tym wizualny, audialny oraz werbalny. Choć głusi odbiorcy radzą sobie z interpretacją oraz zrozumieniem na podobnym poziomie co słyszący, kompensacja sensoryczna pozwala im na dokładniejsze dekodowanie oglądanego komunikatu (staranniejsze obserwowanie mimiki, elementów ubioru i tak dalej). Polski język migowy i język foniczny generują zatem inne postrzeganie rzeczywistości oraz inną kulturę, co ma związek z utożsamianiem komunikacji z kulturą. Moroń analizuje te kulturowe różnice w odbiorze reklamy, pojawiające się w kontekście tworzenia subiektywnej narracji, afirmowania wyrazistej mimiki, wzmacniającej przekaz, przedstawiając afoniczną kulturę niesłyszących w kategoriach wizualności, symultaniczności i przestrzenności.

„Wszystkie dotychczasowe obrazy były malowane tak, jakby człowiek był istotą wyłącznie wzrokową. [...] Wiemy, że tak nie jest i obok wzroku istnieje świat zmysłów i myśli” – pisze Władysław Strzemiński, autor cytowany przez Macieja H. Zdanowicza. Artykuł *Dźwięk czerni i bieli – o achromatycznym widzeniu muzyki w polskiej sztuce nowoczesnej* odnosi się do problemu stosowania metafor wizualnych umiejscowionych w doświadczeniach synestezyjnych, a konkretnie w „widzeniu muzyki”, chromestezji przejawiającej się w abstrakcyjnych, barwnych przedstawieniach. Zdanowicz skupia się na achromatycznym obrazowaniu dźwięków i struktur melodycznych w rysunku, grafice, czarno-białej fotografii i filmie oraz na ich uwarunkowaniu psychopercepcyjnym. Medium rysunkowe może zostać potraktowane jako podstawowa forma twórczości zarówno muzycznej, jak i wizualnej, pełni bowiem zasadniczą rolę kreacji, jak również zapisu idei (partytura, szkic), gdzie linia staje się ekwiwalentem melodii, analo-

gicznej do muzycznych możliwości ekspresyjno-artykulacyjnych. Autor pyta o naturę widzenia niebarwnego, łączenia jasnego/ciemnego waloru z wysokimi/niskimi tonami (zjawisko tonotopii wynikające z uwarunkowań neurofizjologicznych), rozważając problem w odniesieniu do twórczości symbolistów o widocznych jeszcze romantycznych korzeniach (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis i Wojciech Weiss) oraz artystów awangardowych zrywających z mimetyzmem i poszukujących nowych środków wyrazu (Wacław Szpakowski, Franciszka i Stefan Themersonowie).

Percepcję muzyki – a konkretnie jej tonalności – bada Piotr Podlipniak, traktując ją jako szczególny rodzaj percepcji słuchowej człowieka. Takie przeświadczenie wynika z dwóch przesłanek: po pierwsze muzyka nie istnieje jako niezależny od podmiotu słuchającego byt fizyczny, usytuowany w otaczającym nas świecie, po drugie proces ludzkiej percepcji słuchowej nie polega na wiernym odwzorowywaniu rzeczywistości akustycznej. Wśród kwestii wskazujących na istnienie predyspozycji poznawczych, związanych z percepcją tonalności, autor omawia: powszechność muzyki tonalnej w kulturach muzycznych świata, subiektywny charakter doświadczenia tonalności, szczególny charakter reakcji emocjonalnej na cechy tonalne muzyki, rozwój umiejętności percepcji tonalności, a także rolę pamięci w przetwarzaniu cech tonalnych muzyki. Jeśli zdolność odbiorcy do rozpoznania relacji tonalnych miałaby faktycznie charakter naturalny i tworzyłaby uniwersalną własność ludzkiego poznania, elementy tonalne stanowiłyby naturalny komponent muzyki. Jego obecność sprawiłaby, że muzyka mogłaby zostać potraktowana jako system fonologiczny tak, jak dzieje się to w przypadku języka naturalnego (dzięki wrodzonym własnościom umysłu ludzkiego, nie tylko na mocy arbitralnej umowy kulturowej).

Na szczególnej sytuacji odbioru dzieła muzycznego skupia się Magdalena Dziadek, poruszając kwestię krytyki muzycznej. Autorka analizuje sytuację, w której ocenie poddane zostają dzieła muzyki współczesnej (wymykające się analizie, o skomplikowanych podsta-

wach technicznych, rozpoznawalnych dopiero po ujawnieniu przez kompozytorów zastosowanych przez nich procedur prekompozycyjnych, lub komponowane przy założeniu pozornego braku zasad). Za przedmiot badacza obiera zbiór recenzji wieńczących festiwal „Warszawska Jesień” od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku, teksty krytyczne z konieczności opierają się zatem wyłącznie na bezpośrednim, jednorazowym oglądzie słuchowym. Autorka analizuje typowe sposoby podejścia krytyków do nowych dzieł, tworząc „mapę” percepcji muzyki nowoczesnej, uwzględniającą jej cechy stałe i indywidualne. Dziadek sygnalizuje niebezpieczeństwo nieodróżniania prawideł percepcji muzyki przez krytyków od ilustracji pewnej fazy procesu historycznego polskiej kultury muzycznej (na przykład niechęci krytyków konserwatywnych względem muzyki awangardowej), co dowodzi, że i sam proces percepcji muzyki jest zakorzeniony w historii jako zjawisko kulturowe.

Ewelina Twardoch swój artykuł poświęca kwestii „sztucznego człowieka”, homunkulusa, golema, androida, cyborga, robota, ujmując przedstawioną w kulturze ich percepcję rzeczywistości w kontekście badań naukowych. Percepcja owa nie wiąże się tu jednak jedynie z funkcjonowaniem zmysłów, wybranych części mózgu lub też hormonów, lecz przede wszystkim z kwestią umysłu, mentalnej autonomii (samoświadomości). Ze świadomym procesem percepcyjnym wiążą się z kolei kwestie pamięci, poczucia własnej tożsamości, odpowiedzialności moralnej czy sprawczości – wszystkie te elementy pojawiają się w refleksji filozoficznej, poświęconej istotom sztucznie stwarzanym przez człowieka, a przywoływanej przez autorkę. Eksperymenty naukowe, których celem jest stworzenie humanoidalnego robota możliwie najbardziej podobnego do człowieka, często inspirowane są wizjami funkcjonującymi w kulturze, przede wszystkim zaś w filmach (tak dzieje się między innymi w przypadku opisywanych w artykule badań Davida Hansona). Coraz bardziej zaawansowane technologie pozwalają na tworzenie coraz odważniejszych eksperymentów naukowych i artystycznych. Jak wylicza

Twardoch, robotyczne homunkulusy grają w sztukach teatralnych, uprawiają sport, opiekują się dziećmi i osobami niepełnosprawnymi. Choć dokładna symulacja umysłu wydaje się nieprawdopodobna, można mówić o pewnych aproksymacjach pozwalających zrozumieć procesy podejmowania decyzji. Jednym z najistotniejszych problemów w przypadku robotów pozostaje ich nieumiejętność rozróżnienia bodźców ważnych od nieistotnych podczas procesów decyzyjnych. Autorka stawia pytanie o umiejętność percypowania robotów, wskazując na istnienie tak zwanego *alien mind*, umysłów (a zatem i procesów percepcyjnych) odmiennych od ludzkich, właściwych zarówno robotom, jak i zwierzętom, sprawiających, że być może należałoby zawiesić perspektywę antropocentryczną i dostrzec u „sztucznych ludzi” rodzaj percepcji trans- czy posthumanistycznej – innej niż ludzka, lecz wcale nie gorszej.

Kolejnym problemem rozważanym w tomie jest zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego. Ewa Wojno-Owczarska poddaje refleksji programy telewizyjne tworzące „gotowe wizualizacje scen seksualnych” oraz „obrazy związane z podglądaniem zachowań innych osób oraz świata społecznego *in toto*”⁵, a konkretnie te opisane w utworach Kathrin Röggli. Pisarka, posługując się w swojej twórczości literacko-teatralnej instalacjami wideo, elementami komiksu, powieści wizualnej, filmu lub też tak zwanej sztuki interaktywnej, skupia się na wpływie mediów na życie współczesnego człowieka, na jego wrażliwość poznawczą i estetyczną, demaskując mechanizmy leżące u podstaw voyeuryzmu telewizyjnego i podkreślając rolę bodźców audiowizualnych w percepcji sztuki w społeczeństwie medialnym.

Na kulturowym wymiarze widzenia, rozważanym na przykładzie zmiany aspektu w pismach „późnego” Wittgensteina, skupia się Michał Rydlewski. Przyjęty tu konstruktywizm społeczny autor rozumie jako praktykę demitologizującą obiektywistyczny model po-

⁵ A. Ogonowska, *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewizyjną*, Kraków 1996, s. 26.

znania, którego założeniem stała się teza: „Ażeby widzieć, trzeba posiadać uprzednią wiedzę o przedmiocie”. Kulturalistyczno-konstruktywistyczna interpretacja Wittgensteinowskiej „zmiany aspektu” daje, według Rydlewskiego, myślowe narzędzia, które pozwalają na relatywizowanie treści percepcji do określonego kontekstu kulturowego. Zamiast tradycyjnego schematu poznania (przedmiot–podmiot) otrzymujemy schemat trójczłonowy (przedmiot–wspólnota–podmiot). Podobny obraz percepcji wzrokowej pozostaje zatem w sprzeczności względem tezy, że to, co widzimy, pochodzi od samego przedmiotu/jednostki (również w sensie biologicznym). Rydlewski nie deprecjonuje ustaleń kognitywistyki i badań pokrewnych, postuluje jednak rozpoczęcie badań tam, gdzie „kończy się biologia”, twierdząc, że nasze widzenie zawiera również wiedzę niedziedziczoną biologicznie, a pochodzącą od wspólnoty. Ostatecznym „dawcą” treści percepcji (lub ogólniej: tego, co uważamy za prawdziwe) ma być zatem nasz sposób życia – Wittgensteinowska „forma życia”.

W artykule zamykającym tom Katarzyna Kaczmarczyk powraca do problemu sygnalizowanego w pierwszym tekście, rozwijając kwestię teorii neuroestetycznych jako narzędzia wzbogacającego dotychczasową refleksję estetyczną. Postawione w tytule pytanie o to, czy teorie neuroestetyczne mówią nam coś nowego o percepcji sztuki, odnosi się do jednego z zarzutów, jakie stawia się neuroestetyce. Mózg, który jest narzędziem wyspecjalizowanym w odbiorze rzeczywistości, podczas przetwarzania bodźców estetycznych posługuje się tym samym aparatem, którego używa do percepcji rzeczywistości. Nie zmienia to jednak faktu, że rozwój neurobiologii daje nam szansę przekroczenia introspekcji i dotarcia do neuronalnych korelatów doświadczeń estetycznych, szansę na biologiczne wytłumaczenie wielu istniejących teorii doświadczenia estetycznego i odniesienie wniosków do naszej wiedzy o codziennej percepcji. Doświadczenie estetyczne rodzi się bowiem w przestrzeni zmiany – jest różnicą, która wynika z selektywnego pobudzania, przemieszczania i hamowania oraz intensyfikacji/minimalizacji wybranych

procesów poznawczych. Im bardziej rozwijają się badania z zakresu neurofizjologii, tym wyraźniej możemy opisać różnicę między obrazami Picassa i lodami Häagen-Dazs – twierdzi Kaczmarczyk – na poziomie neurobiologicznym często mniejszą, niż sądzili filozofowie w poprzednich tysiącleciach, jednak na tyle dużą, by przed wiekami dać początek fenomenowi sztuki.

Jak wynika z powyższego zarysu, osią spajającą teksty zebrane w niniejszym tomie jest problem różnych modalności zmysłowych (zarówno wzrokowej i słuchowej, jak i kinestetycznej), podmiotu percypującego (nie tylko człowieka, ale również stworzonych przez niego sztucznych istot), wreszcie przedmiotu oglądu (rzeczywistości lub też sztuki/muzyki/literatury). Ich interdyscyplinarna perspektywa podkreśla wielość i heterogeniczność możliwych ujęć rozważanych problemów.

W imieniu redaktorek tomu, Eweliny Twardoch i własnym, pragnę w tym miejscu podziękować autorom i recenzentom za uczestnictwo we wspólnym projekcie. W sposób szczególny dziękuję prof. Jerzemu Vetulaniemu i dr. Tomaszowi Komendzińskiemu za inspirujące wykłady i moderowanie dyskusji, prof. Eugeniuszowi Wilkowi, prof. Danucie Ulickiej i dr Romie Sendyce za opiekę merytoryczną, Katarzynie Grzybowskiej za pomoc w organizacji konferencji. Serdecznie dziękuję również prof. Renacie Przybylskiej, Dziekan Wydziału Polonistyki UJ, za finansowe wsparcie naszej inicjatywy.

The Brain, Senses and Cultural Codes

“Artists”, writes Jonah Lehrer, “weave us pretty tales, while scientists objectively describe the universe”. But as artists witnessed the birth of modern science, they created their oeuvres with reference to it. Whitman and Eliot contemplated Darwin’s theories, Proust and Woolf admired Einstein, and Stein was conducting psychology experiments in William James’ lab. When

looking at the intuitions of authors, we can note that these artistic interpretations of the perception process appeared before a scientific diagnosis. Let us remember a stream of consciousness or interior monologue; Gertrude Stein anticipated Chomsky, as did Marcel Proust with research on memory. "The impression is for the writer what experimentation is for the scientist" – wrote Proust, and Lehrer agreed: each great experiment, as each great work of art, has its beginnings in our imagination. In some degree, this is art which has taken over the cognitive functions. The (neuro)cognitive turn which has taken place in recent years turned out to be an interesting perspective for the humanities. The present research on the history of art, literature, language, film, music and inter-medial studies is inspired by new methodological perspectives. Natural science offers a great interpretative context for the phenomena of perception and culture as well as new discoveries in neuroscience that have allowed us to redefine ideas and theories of aesthetics.

The articles published in the current volume deal with the problem of different sensorial modalities (visual and aural as well as kinesthetic), the subject of perception (both human and "artificial man"), and the object of perception (reality or art). The book contains selected articles which were presented at the International Conference "Perception of Culture – Culture of Perception" which took place in April 2012 in Crakow and was organized by Ph.D. candidates from both the Jagiellonian University in Crakow and the University of Warsaw. These texts constitute the voices of researchers from different universities and concern literature and language, music and art, culture and philosophy, and cognitive and inter-medial studies in order to create an interdisciplinary discussion on perception. The question of perception holds a very prominent place in modern culture. On the one hand, constant technological progress forces people to change the manner in which they experience reality while their cognitive and aesthetic sensitivity is being reshaped. These changes nurture the development of a new type of perception of works of culture, which becomes more and more interesting not only for humanists but also for scientists researching the phenomenon of the human brain. Art endeavors to fully tap into the potential of interactivity, in the broad sense of this term, while the media and technology industries

base their activities on the degree to which this potential influences human perception. Thus, the “culture of perception” now covers economics, scientific research, and emerging technologies as well as areas of artistic activity.

KATARZYNA KACZMARCZYK

Uniwersytet Warszawski

*Mózg jako święty Graal humanistyki,
czyli o neuroestetyce
w wąskim i szerokim rozumieniu*

Neuroestetyka jest młodą dyscypliną zajmującą się poszukiwaniem neuronalnych podstaw doświadczeń estetycznych oraz aplikowaniem najnowszych narzędzi neuroobrazowania do badania klasycznych problemów estetyki filozoficznej.

W powszechnej świadomości dyscyplina zaistniała w 2001 roku wraz z wprowadzeniem nazwy „neuroestetyka” przez Semira Zekiego w artykule *Artistic Creativity and the Brain*¹, natomiast najczęściej przywoływane tezy neuroestetyczne to w znakomitej większości pomysły Semira Zekiego i Vilayanura Ramachandrana, którzy najsilniej kojarzeni są z neuroestetyką – być może w związku z tym, że ich najbardziej znane teorie zostały opublikowane w tym samym numerze „Journal of Consciousness Studies” z 1999 roku². Również w polskich publikacjach na temat neuroestetyki dwaj wymienieni badacze zajmują uprzywilejowaną pozycję. Co ważne, właśnie wokół ich teorii ogniskuje się dyskusja na temat relacji neuronauk i humanistyki oraz zasadności metod proponowanych przez neuroestetykę.

Ze względu na sztuczne wrażenie monopolu Zekiego i Ramachandrana w neuroestetyce, a także na burzliwe spory toczone przez środowisko humanistów i neurobiologów od 1999 roku, warto przyjrzeć się nie tylko teoriom dwóch czołowych neuroestetyków, lecz także

¹ Por. S. Zeki, *Artistic Creativity and the Brain*, „Science” 2001, nr 5527.

² Por. V. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, nr 6; S. Zeki, *Art and the Brain*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, nr 6.

badaczom pominiętym i usuniętym w cień oraz kontekstowi historycznemu istnienia nowej (?) dyscypliny. Niewykluczone, że takie postępowanie, obok celu samego w sobie – ukazania adekwatniejszego obrazu neuroestetyki – pozwoli na bardziej konstruktywne odniesienie się do debaty na temat celowości badań neuroestetycznych oraz relacji nauk przyrodniczych i humanistycznych.

Zeki i Ramachandran

W 1999 roku w „*Journal of Consciousness Studies*” ukazały się artykuły Zekiego *Art and the Brain* oraz Ramachandrana i Hirsteina *The Science of Art*. W tym samym roku wydano także książkę Zekiego *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*³. Zarówno Ramachandran z Hirsteinem, jak i Zeki forsują tezę o „artystach jako intuicyjnych neurobiologach”.

Zeki w książce i artykule odwołuje się do swoich badań nad tak zwanym mózgiem wizualnym. Podstawą tez badacza jest odkrycie mechanizmów działania pierwszo- i drugorzędowej kory wzrokowej oraz istniejących w jej obrębie funkcjonalnie rozdzielnych struktur: pola V1, które reaguje na krawędzie postrzeganych obiektów oraz kierunek ich poruszania się, pola V2, reagującego na linie o określonej orientacji oraz niektóre bardziej złożone kształty, na przykład koła, pół V3 i V5, odgrywających ważną rolę w percepcji ruchu, oraz pola V4, uczestniczącego w percepcji koloru. Zeki postawił tezę, że wiedzę dostępną naukowcom pod koniec XX wieku artyści w sposób intuicyjny wykorzystują już od wieków, „nieświadomie badając organizację mózgu wizualnego przy pomocy dostępnych im technik”⁴ i używając repertuaru podstawowych elementów formalnych obrazu, by selektywnie pobudzać wybrane ośrodki kory wzrokowej.

³ Por. S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.

⁴ S. Zeki, M. Lamb, *The Neurology of Kinetic Art*, „*Brain*” 1994, nr 117, s. 607.

Przykładowo za dzieła wyjątkowo intensywnie pobudzające ośrodek V1 poprzez podkreślenie znaczenia linii uczony uznał między innymi obrazy Cézanne'a, Mondriana czy Newmana: „Podkreślanie linii w wielu współczesnych abstrakcyjnych dziełach sztuki z całą pewnością nie wynika z głębokiej wiedzy o geometrii, lecz z artystycznych eksperymentów, mających na celu zredukowanie wielości form do ich esencji lub, opisując zjawisko w terminach neurobiologii, mających na celu odkrycie podstaw reprezentacji form w mózgu”⁵.

Interesująca jest zaproponowana przez Zekiego interpretacja rozwoju sztuki kinetycznej jako przejścia od łącznej stymulacji ośrodków odpowiedzialnych za formę, kolor i ruch do selektywnego pobudzania najpierw pól V3 i V5, a następnie samego pola V5. Za przykład sztuki kinetycznej symultanicznie oddziałującej na całą korę wzrokową Zeki uznaje obraz Umberta Boccioniego *The City Rises*, natomiast najważniejszym przykładem selektywnego pobudzania pola V5 jest według niego instalacja Jeana Tinguely'ego z 1960 roku, *Homage to New York*, docierająca do istoty neuronalnego przetwarzania ruchu poprzez poruszenie zorientowanych przestrzennie linii i odejście od użycia koloru⁶. Ważne wydaje się, że Zeki widzi historię sztuki kinetycznej jako proces dochodzenia do istoty pobudzania pola V5 w mózgu. Sugerować może to pewną, niewyeksplikowaną do końca przez neurobiologa, tezę: nie tylko artyści są nieświadomymi neurobiologami, lecz także proces rozwoju sztuki wizualnej zmierza do coraz dokładniejszego pobudzania wybranych ośrodków wizualnych w mózgu.

Ramachandran także dostrzega u artystów intuicję pozwalającą im na silniejsze bądź selektywne pobudzanie wybranych obszarów mózgu poprzez sztukę. Badacz kładzie szczególny nacisk na ograniczone możliwości skupienia uwagi, którymi dysponuje odbiorca, i na konieczność sterowania uwagą przez dzieło. Ramachandran jest najbardziej znany z tego, że sformułował osiem zasad pozwalających

⁵ S. Zeki, *Inner Vision*, dz. cyt., s. 111.

⁶ Por. S. Zeki, M. Lamb, dz. cyt., s. 618–627.

na pobudzanie obszarów limbicznych mózgu, tworzenie wyzwań dla percepcji oraz modelowanie uwagi odbiorcy, stanowiących łącznie podstawę oddziaływania estetycznego⁷. Do zaproponowanych przez Ramachandrana i Hirsteina zasad należą:

1. efekt przesunięcia szczytowego polegający na wzmacnieniu różnic i uwypukleniu elementów charakterystycznych, widoczny szczególnie w sztuce pierwotnej i karykaturach⁸;
2. izolowanie pojedynczych modułów wzrokowych (procesy opisywane przez Zekiego);
3. grupowanie percepcyjne (*Gestalt*), zwracanie uwagi na relacje obiektów i tła oraz inne abstrakcyjne relacje podobieństwa (Ramachandran twierdzi, że nawet jeśli grupowanie może być początkowo autonomicznym procesem odbywającym się w każdym z modułów, to kiedy zespół cech staje się percepcyjnie widoczny jako „kawałek” ze swoimi granicami, czyli staje się przedmiotem, może on wysłać sygnał do obszarów limbicznych, które z kolei powodują „podtrzymanie przy życiu” danego kawałka tak, aby ułatwić dalsze procesy obliczeniowe⁹);

⁷ Por. V. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, w: *Mózg i jego umysł*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2006; P. Przybysz, *O uchwytowaniu piękna. Rola deformacji estetycznych w tworzeniu i percepcji dzieła sztuki w ujęciu neuroestetyki*, w: *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu 2*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006; P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007.

⁸ Ramachandran ilustruje teorię przesunięcia szczytowego dwoma eksperymentami. W pierwszym uczono szczury odróżniać kwadrat od prostokąta i nagradzano je za rozpoznanie prostokąta. Okazało się, że szczury silniej reagowały na dłuższy i bardziej smukły prostokąt niż na ten prototypowy. W drugim eksperymencie badano pisklęta mew, które instynktownie reagowały na żółty dziób rodzica zakończony charakterystyczną czerwoną plamką. Podczas eksperymentu okazało się, że pisklęta jeszcze silniej reagowały na wyciągnięty w ich stronę patyk o czerwonym zakończeniu.

⁹ V. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki*, dz. cyt., s. 344.

4. kontrast;
5. symetria (postrzegana jako atrakcyjna, gdyż wiele istotnych obiektów w świecie – partnerzy, napastnicy, ofiary – ma budowę symetryczną¹⁰, co sprawia, że jesteśmy ewolucyjnie zaprogramowani do dostrzegania symetrii i skupiania na niej uwagi);
6. unikanie nienaturalnych punktów widzenia i przypadkowych koincydencji konturów;
7. zasada będąca pozornie w sprzeczności z poprzednią – nieoczekiwane grupowanie oraz wyzwania dla percepcji wywołujące zaciekawienie i będące przez to atrakcyjne (mechanizm działania tej zasady dokładniej opisują Piotr Markiewicz i Piotr Przybysz – według nich bodźce niejednoznaczne angażują pozawzrokowe obszary mózgu odpowiedzialne za procesy decyzyjne¹¹);
8. aluzje i metafory zwiększające zainteresowanie odbiorcy poprzez pobudzenie kory skojarzeniowej i układu limbicznego, który stabilizuje stworzone połączenia¹².

Neuroestetyka w szerszej perspektywie

Teorie Zekiego i Ramachandrana bardzo często utożsamiane są z całą dyscypliną. I to właśnie ich dotyczy większość zarzutów wobec neuroestetyki. Aby móc obiektywniej spojrzeć na dyscyplinę, trzeba wprowadzić co najmniej trzy korekty do obiegowego jej postrzegania.

Pierwsza korekta ma naturę historyczną. O neuroestetyce mówi się, jakoby została stworzona przez Zekiego w 2001 roku. Według najpopularniejszej definicji jest to dyscyplina zajmująca się neuronalnymi podstawami przeżycia estetycznego lub – jak proponuje Ze-

¹⁰ Por. tamże, s. 351.

¹¹ P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji...*, dz. cyt., s. 124–127.

¹² O ośmiu zasadach Ramachandrana w kontekście percepcji ogrodów pisałam w artykule *Ogród – neurosemiotyka – ideologia*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2.

ki – „neuralnymi korelatami piękna”¹³. Podstawowym narzędziem badań jest neuroobrazowanie – to dzięki możliwości podpatrywania żywego, pracującego mózgu neurobiologia poczyniła takie postępy, a neuroestetycy mogą głosić tak śmiało tezy. Jeżeli jednak spojrzymy na historię estetyki, zobaczymy, że próby łączenia teorii estetycznych z dostępną wiedzą na temat neurofizjologii pojawiły się tak szybko, jak szybko rozwinęła się wiedza o mózgu.

Już w XVIII wieku badacze tacy jak Daniell Webb¹⁴ i Uvedale Price¹⁵ zwrócili uwagę na związki stanów fizjologicznych i doświadczeń estetycznych – pierwszy z badaczy, opisując relacje poezji i muzyki, drugi, opisując ogrody krajobrazowe. Zwrot ku badaniom eksperymentalnym wiąże się z postacią Gustava Theodora Fechnera, twórcy psychofizyki i estetyki eksperymentalnej, który badał preferencje estetyczne, posługując się inspirowanym fizyką podejściem eksperymentalnym. Ze względu na wspólny obiekt badań (percepcja sztuki, neurofizjologiczne uwarunkowania ocen i preferencji estetycznych, wrażliwość estetyczna) i bliskość metod badawczych (ogólnie ujętego badania percepcji sztuki przy użyciu metod eksperymentalnych i dostępnych w danym momencie historii narzędzi psychometrii czy neuroobrazowania) można uznać neuroestetykę za subdyscyplinę estetyki empirycznej. Trzeba jednak dodatkowo zwrócić uwagę na niemożliwość sztywnego podziału dyscyplin na początku XXI wieku – neuroestetyka, bardzo związana z estetyką eksperymentalną i empiryczną, czerpie wiele także z badań kognitywistycznych, z estetyki środowiskowej i ewolucyjnej czy neurologii sztuki¹⁶.

¹³ Por. H. Kawabata, S. Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, nr 91.

¹⁴ Por. D. Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, 1769.

¹⁵ Por. U. Price, *Essays on the Picturesque*, 1810.

¹⁶ Neuroestetykę należy także umieścić w formalistycznym nurcie refleksji estetycznej, powstałym na przełomie XIX i XX wieku, w momencie zwrotu ku abstrakcji w malarstwie. Główne twierdzenie nurtu głosiło, że wartość dzieła sztuki wynika z jego formy. Teza ta kojarzona jest najczęściej z książką *Art Clive’a Bella*. W rozumieniu

Także datowanie narodzin neuroestetyki – nawet jako subdyscypliny, a nie dyscypliny autonomicznej – może budzić wątpliwości. Zeki w artykule *Artistic Creativity and the Brain* pisze: „Obszar tego, co nazywam neuroestetyką, będzie w przyszłości, mam nadzieję, nauką o neuronalnej podstawie twórczości artystycznej, którą rozpoczyna podstawowy proces percepcji. Jestem przekonany, że żadna satysfakcjonująca teoria estetyczna nie może zaistnieć bez neurobiologicznej podstawy”¹⁷.

Jean-Pierre Changeux już w 1988 roku we wstępie do katalogu wystawy *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin*, przedrukowanym następnie w książce *Raison et plaisir* oraz w czasopiśmie „Leonardo”, pisze: „Niniejszy artykuł ma na celu zwrócenie uwagi na zagadnienie kontynuacji pracy zainicjowanej przez Gombricha. Można to osiągnąć poprzez badanie możliwych neuronalnych podstaw przeżycia estetycznego i kreacji artystycznej”¹⁸. Już w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pojawiło się wielu badaczy zajmujących się neurobiologicznymi podstawami przeżycia estetycznego, szczególnie percepcji sztuk wizualnych, i korzystających z metod neuroobrazowania¹⁹. Robert

formalistów reprezentacja ma w sztuce charakter incydentalny – to „znacząca forma” jest najważniejszym wyznacznikiem sztuki. Od połowy XX wieku funkcjonalizm poddawany jest krytyce, co jednak nie powstrzymuje jego rozwoju. Noël Carroll w książce *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction* dzieli współczesne nurty formalistyczne na wąski formalizm, w rozumieniu którego doświadczenie estetyczne jest produktem zainteresowania, jakie budzi formalna struktura dzieła sztuki, niezależna od jego warstwy znaczeniowej, oraz neoformalizm, w którym doświadczenie estetyczne wynika z uwagi skupionej na sposobie oddania warstwy znaczeniowej poprzez formalną strukturę dzieła sztuki. Omówione teorie Zekiego i Ramachandrana można uznać za przykłady wąskiego formalizmu. Badacze tacy jak McMohan czy Changeux próbują – z różnym skutkiem – łączyć neoformalistycznych.

¹⁷ S. Zeki, *Artistic Creativity and the Brain*, „Science” 2001, nr 293.

¹⁸ J.P. Changeux, *Raison et plaisir*, Paris 1994, s. 32; tenże, *Art and Neuroscience*, „Leonardo” 1994, nr 27.

¹⁹ Por. *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*, red. I. Rentschler, B. Herzberger, D. Epstein, Boston 1988; M. Livingstone, D. Hubel, *Segregation of Form*,

Solso, Richard Latto, Jennifer McMohan czy Margaret Livingstone zaliczani są dziś do grona neuroestetyków.

W obliczu tych informacji wydaje się, że momenty postrzegane jako punkty zwrotne – numer „Journal of Consciousness Studies” z 1999 roku, z artykułami Zekiego i Ramachandrana, oraz artykuł z 2001 roku, w którym Zeki proponuje termin „neuroestetyka” – zafałszowują faktyczny obraz rozwoju tego nurtu badań.

Druga korekta obiegowego postrzegania neuroestetyki wiąże się z zakresem zainteresowań badawczych dyscypliny, które nie ograniczają się do badania sztuk wizualnych ani do ustalania „neuronalnych korelatów piękna”.

Dwa główne nurty zainteresowań neuroestetyki to proces twórczy i percepcja estetyczna. Badania kreacji artystycznej są rzadsze ze względu na trudności w uzyskaniu kontroli eksperymentalnej nad procesem twórczym. Wyjściem z tej sytuacji jest analizowanie twórczości artystów z uszkodzeniami neurologicznymi i sawantów²⁰.

Color, Movement and Depth: Anatomy, Physiology and Perception, „Science” 1988, nr 240; M. Livingstone, *Art, Illusion and the Visual System*, „Scientific American” 1988, nr 258; C. Martindale, *Aesthetics, Psychobiology, and Cognition*, w: *The Foundation of Aesthetics, Art and Art Education*, red. F.H. Farley, R.W. Nepend, New York 1988; S. Zeki, *A Vision of the Brain*, Oxford 1993; R.L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge, MA 1994; C. Martindale, *Biological Bases of Creativity*, w: *Handbook of Creativity*, red. R.J. Sternberg, Cambridge, MA 1994; *The Artful Eye*, red. R.L. Gregory, J. Harris, P. Heard, Oxford 1995.

²⁰ Por. J.C. Mell, S.M. Howard, B.L. Miller, *Art and the Brain: The Influence of Frontotemporal Dementia on an Accomplished Artist*, „Neurology” 2003, nr 60; *Neurology of the Arts: Painting, Music, Literature*, red. F. Clifford Rose, London 2004; M.F. Mendez, *Dementia as a Window to the Neurology of Art*, „Medical Hypotheses” 2004, nr 63; J.M. Annoni, G. Devuyst, A. Carota, L. Bruggimann, J. Bogousslavsky, *Changes in Artistic Style after Minor Posterior Stroke*, „Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry” 2005, nr 76; *Neurological Disorders in Famous Artists*, red. J. Bogousslavsky, New York 2005; *Neurological Disorders in Famous Artists*, cz. 2, red. J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, New York 2007; *Neurological Disorders in Famous Artists*, cz. 3, red. J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, H. Bazner, C. Bassetti, New York 2010; C. Lavini, *Medicina ed arti figurative: due mondi affascinanti, un rapporto profondo e complesso*, Modena 2009.

Porównanie twórczości danego artysty sprzed uszkodzenia i po nim, w zestawieniu z wiedzą o rodzaju uszkodzenia, pozwala ustalić korelację natury zmiany i funkcji obszaru wyłączzonego z całego systemu, na przykład przez wylew.

Techniki neuroobrazowania nie przyniosły w badaniach kreacji artystycznej tak radykalnej zmiany możliwości eksperymentatora jak w przypadku percepcji sztuki, gdzie wpłynęły na popularność poszukiwania neuronalnych korelatów doświadczenia estetycznego w ogóle lub korelatów odczuć związanych z konkretnymi kategoriami estetycznymi, takimi jak piękno, brzydota, wzniosłość, ironia i tym podobne²¹. Najbardziej znanym eksperymentem tego typu jest poszukiwanie „neuronalnych korelatów piękna” dla percepcji wizualnej przez Kawabatę i Zekiego²². Popularność badania wzmacnia jednak szkodliwe dla dyscypliny utożsamianie jej wyłącznie z namysłem nad sztuką wizualną.

Rzeczywiście lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte to czas wzmożonego zainteresowania tak zwanym mózgiem wizualnym. Większość prac neuroestetycznych z tego okresu dotyczy percepcji malarstwa, z tego nurtu wywodzą się też prace Semira Zekiego. Pierwsza dekada XXI wieku przyniosła jednak poszerzenie pola zainteresowań neu-

²¹ Por. U. Kirk, M. Skov, M.S. Christensen, N. Nygaard, *Brain Correlates of Aesthetic Expertise: A Parametric fMRI Study*, „Brain and Cognition” 2009, nr 69; G.C. Cupchik, O. Vartanian, A. Crawley, D.J. Mikulis, *Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience*, „Brain and Cognition” 2009, nr 70; O. Vartanian, V. Goel, *Neuroanatomical Correlates of Aesthetic Preference for Paintings*, „Neuroreport” 2004, nr 15; T. Jacobsen, R.I. Schubotz, L. Höfel, D.Y. von Cramon, *Brain Correlates of Aesthetic Judgment of Beauty*, „Neuroimage” 2006, nr 29; P.G. Lengger, F.P.S. Fischmeister, H. Leder, H. Bauer, *Functional Neuroanatomy of the Perception of Modern Art: A DC-EEG Study on the Influence of Stylistic Information on Aesthetic Experience*, „Brain Research” 2007, nr 1158; C.J. Cela-Conde, F.J. Ayala, E. Munar, F. Maestu i in., *Sex-Related Similarities and Differences in the Neural Correlates of Beauty*, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America” 2009, nr 106.

²² Por. H. Kawabata, S. Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, nr 91.

roestetyki o badania nad muzyką²³, tańcem²⁴, nowymi mediami²⁵ i percepcją twarzy²⁶ oraz zbliżenie się literaturoznawstwa empirycznego do podejścia neuroestetycznego²⁷.

- ²³ Por. A.J. Blood, R.J. Zatorre, P. Bermudez, A.C. Evans, *Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions*, „Nature Neuroscience” 1999, nr 2; O. Grewe, R. Kopiez, E. Altenmüller, *Chills as an Indicator of Individual Emotional Peaks*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 2009, nr 1169; D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA 2006; S. Khalifa, D. Schön, J.L. Anton, C. Liégeois-Chauvel, *Brain Regions Involved in Recognition of Happiness and Sadness in Music*, „Neuroreport” 2005, nr 16; I. Peretz, R.J. Zatorre, *Brain Organization for Music Perception*, „Annual Review of Psychology” 2005, nr 56; I. Peretz, *Towards a Neurobiology of Musical Emotions*, w: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, red. P. Juslin, J. Sloboda, Oxford 2010 oraz wiele innych. Podane publikacje służą wyłączenie wstępnej orientacji odbiorcy w tematyce poruszanej przez neuroestetyków i żadną miarą nie oddają bogactwa badań przeprowadzonych w ostatnich latach.
- ²⁴ Por. B. Calvo-Merino, D.E. Glaser, J. Grezes, R.E. Passingham, P. Haggard, *Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers*, „Cerebral Cortex” 2005, nr 15; E.S. Cross, A.F.D.C. Hamilton, S.T. Grafton, *Building a Motor Simulation de Novo: Observation of Dance by Dancers*, „Neuroimage” 2006, nr 31; G. Orgs, J.H. Dombrowski, M. Heil, P. Jensen-Osmann, *Expertise in Dance Modulates Alpha/Beta Event-Related Desynchronization during Action Observation*, „European Journal of Neuroscience” 2008, nr 27; C. Urgesi, B. Calvo-Merino, P. Haggard, S.M. Aglioti, *Transcranial Magnetic Stimulation Reveals Two Cortical Pathways for Visual Body Processing*, „The Journal of Neuroscience” 2007, nr 27.
- ²⁵ Por. S. Broadhurst, *Digital Practices. Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*, New York 2007.
- ²⁶ Por. I. Aharon, N. Etcoff, D. Ariely i in., *Beautiful Faces Have Variable Reward Value, fMRI and Behavioral Evidence*, „Neuron” 2001, nr 32; A. Ishai, *Sex, Beauty and the Orbitofrontal Cortex*, „International Journal of Psychophysiology” 2007, nr 63; K.K. Kampe, C.D. Frith, R.J. Dolan, U. Frith, *Reward Value of Attractiveness and Gaze*, „Nature” 2001, nr 413; J.P. O’Doherty, J. Winston, H.D. Critchley, D. Perrett i in., *Beauty in a Smile: The Role of Medial Orbitofrontal Cortex in Facial Attractiveness*, „Neuropsychologia” 2003, nr 41.
- ²⁷ Por. J. Kane, *Poetry as Right-Hemispheric Language*, „Journal of Consciousness Studies” 2004, nr 11; E.C. Ferstl, M. Rinck, D.Y. von Cramon, *Emotional and Temporal Aspects of Situation Model Processing during Text Comprehension: An Event-Related fMRI Study*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 2005, nr 17; I. Massey, *The Neural Imagination. Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts*, Austin 2009;

Druga dekada XXI wieku ma szansę być czasem poszukiwania neurobiologicznych podstaw doświadczenia estetycznego ponad podziałami na różne sztuki. W 2011 roku ukazało się sprawozdanie z eksperymentu przeprowadzonego przez Tomohira Ishizu i Semira Zekiego, w trakcie którego monitorowano aktywność mózgu podczas percepcji obrazów i fragmentów muzyki uznanych przez badanych za piękne²⁸. Okazało się, że głównym obszarem mózgu reagującym analogicznie na odbiór piękna w obu modalnościach jest przyśrodkowa kora oczodołowa. Czas pokaże, na ile wnioski badaczy skłonią innych do porównań neurobiologicznych reakcji na różne sztuki. Być może owocem badań tego typu będzie nowa neuronauka – neurokomparatystyka...

Trzecia nieścisłość, o której należy wspomnieć, dotyczy autorstwa tezy o artystach jako nieświadomych neurobiologach, najczęściej przypisywanej Zekiemu lub Ramachandranowi. Teoria ta rozwijana była także przez takich badaczy jak Richard Latta²⁹, Jennifer McMohan³⁰, Patrick Cavanagh³¹ i Jonah Lehrer³². Warto szczególnie wspomnieć o propozycji Latta, który w artykule *The Brain of the Beholder* tworzy teorię podstawowych asemantycznych jednostek wizualnych [*aesthetic primitives*], wywołujących u odbiorcy reakcje estetyczne – nie ze względu na ich znaczenie, lecz na sposób, w jaki oddziałują na jego

N.N. Holland, *Literature and the Brain*, Gainesville 2009; T.C. Baker, *The (Neuro)-Aesthetics of Caricature: Representations of Reality in Bret Easton Ellis's „Lunar Park”*, „Poetics Today” 2009, nr 30; K. Young, *Imagining Minds: The Neuro-Aesthetics of Austen, Eliot and Hardy*, Columbus 2010; D.S. Miall, *Neuroaesthetics of Literary Reading*, w: *Neuroesthetics*, red. M. Skov, O. Vartanian, Amityville 2009.

²⁸ Por. T. Ishizu, S. Zeki, *Toward a Brain-Based Theory of Beauty*, „PLoS ONE” 2011, nr 6 (7).

²⁹ Por. R. Latta, *The Brain of the Beholder*, w: *The Artful Eye*, red. R.L. Gregory, J. Harris, P. Heard, Oxford 1995.

³⁰ Por. J. McMohan, *Aesthetic Perception*, „Communication and Cognition” 1996, nr 29: *Epistemology and Psychology*; też, *Towards a Unified Theory of Beauty*, „Literature and Aesthetics” 1999, nr 9.

³¹ Por. P. Cavanagh, *The Artist as Neuroscientist*, „Nature” 2005, nr 434.

³² Por. J. Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, Boston 2007.

mózg. Latto pisze: „W swojej pracy artyści pośrednio definiują naturę procesu percepcji wizualnej, często zanim wytłumaczona zostanie naukowo. Niektóre formy są poruszające estetycznie nie dlatego, że odzwierciedlają cechy rzeczywistości, lecz dlatego, że odzwierciedlają sposób pracy mózgu”³³. Badacz pokazuje, że różne procesy optyczne i neurologiczne stanowią podstawę formalnych elementów i technik malarskich, dzięki czemu właśnie te elementy intensyfikują wybrane procesy podczas odbioru sztuki. Wymienia między innymi:

1. hamowanie oboczne polegające na ograniczającym wpływie receptora na inne receptory z nim sąsiadujące (proces ten tłumaczy wagę linii i konturów w malarstwie, mimo ich jakże rzadkiego występowania w przyrodzie, fascynację techniką solaryzacji we wczesnym okresie po wynalezieniu fotografii czy technikę irradiacji wykorzystywaną przez Seurata, Picassa czy Brague’a);
2. modularność percepcji wzrokowej, czyli osobne przetwarzanie w korze wzrokowej koloru, linii czy ruchu, które pozwala na szczególną stymulację mózgu jedną z cech, na przykład kolorem, oraz na luźne zsynchronizowanie różnych elementów formalnych obrazu;
3. różne częstotliwości przestrzenne linii i koloru (linie mają wysoką częstotliwość przestrzenną, kolor – niską; używając modelu częstotliwości przestrzennych, Latto próbuje wytłumaczyć fenomen obrazu w obrazie – główny temat przedstawiony jest za pomocą elementów formalnych o niskiej częstotliwości przestrzennej, a obraz w obrazie tworzą elementy o wysokiej częstotliwości; w ten sam sposób badacz opisuje obrazy wieloznaczne, w których na poziomie wysokich częstotliwości przestrzennych obraz jest abstrakcyjny, a na poziomie niskich – figuratywny³⁴).

³³ R. Latto, dz. cyt., s. 68.

³⁴ Latto jednocześnie posługuje się przyjmowanym obecnie modelem detekcji cech (pisze o obszarze V1 wykrywającym linie, chociaż nie wspomina jeszcze o innych obszarach, jak V4 czy V5) i modelem częstotliwości przestrzennych, sugerującym, że różne obszary kory wizualnej miałyby być odpowiedzialne za wykrywanie obrazów/modalności o różnych częstotliwościach przestrzennych. Współcześnie

Co ciekawe, u Latta pojawia się również teoria dzieła sztuki jako „superbodźca”³⁵. Badacz poparł teorię wynikami eksperymentu Timbergena z mewami – jednego z dwóch najważniejszych argumentów Ramachandrana za jego jakże podobną teorią sztuki jako „superbodźca”.

McMohan także korzysta z propozycji Latta. Proces artystyczny postrzega jako introspektywne, intuicyjne rozpracowywanie natury percepcji i rozbijanie całościowego obrazu na formy podstawowe, które odpowiadają sposobowi przetwarzania bodźców wzrokowych w pierwszo- i drugorzędowej korze wizualnej. Tak powstałe dzieło sztuki rzuca wyzwanie standardowym procesom percepcyjnym i zmusza odbiorcę do tego, aby zdał sobie sprawę z elementów składowych obrazu oraz intuicyjnie zbliżył się do wiedzy o procesach neuronalnych pozwalających mu widzieć³⁶. Artysta – nieświadomy neurobiolog – skłania odbiorcę do wzięcia udziału w akcie kontrolowanej introspekcji.

Inne ujęcie teorii artysty jako intuicyjnego neurobiologa proponuje Cavanagh. Przygląda się on scenom malarskim, które zawierają niezauważalne dla odbiorcy odstępstwa od praw fizyki, i sugeruje, że są one dowodem posługiwania się przez mózg „uproszczoną fizyką”, pozwalającą na w miarę adekwatną i jednocześnie wydajną percepcję świata. To, jak trafnie artyści oddają w dziełach sposoby pracy mózgu, czyni sztukę bezcennym źródłem wiedzy dla neurobiologii, a artystów – intuicyjnymi neurobiologami³⁷.

Troje wymienionych badaczy zaprezentowało swoje teorie przed Zekim i Ramachandranem. Można przypuszczać, że artykuł pierwszego z nich – Latta – był inspiracją dla teorii Ramachandrana, mimo

nadal możemy opisywać obraz za pomocą różnych częstotliwości przestrzennych, jednak badania nad korą wzrokową przyznają słuszność modelowi detekcji cech i modularnej budowy kory wzrokowej.

³⁵ Por. R. Latto, dz. cyt., s. 87–89.

³⁶ Por. J. McMohan, dz. cyt.

³⁷ Por. P. Cavanagh, dz. cyt.

że badacz w artykule *The Science of Art* nie przyznaje się do znajomości tekstu swojego poprzednika. Wątek artystów jako intuicyjnych neurobiologów pokazuje również, że na neuroestetykę należy patrzeć w szerszym kontekście historycznym, metodologicznym i tematycznym.

Jeśli weźmie się pod uwagę wielość i heterogeniczność badań w obrębie dyscypliny, staje się jasne, że nie można krytykować całości, odwołując się wyłącznie do tez Zekiego i Ramachandrana. Obranie szerokiej perspektywy w postrzeganiu neuroestetyki pozwala inaczej odnieść się do debaty nad użytecznością dyscypliny oraz relacją nauk przyrodniczych i humanistyki. W dużym stopniu odbiera badaniom neuroestetycznym atrakcyjny posmak nowości i umieszcza je, wraz z estetyką empiryczną czy eksperymentalną, w przestrzeni dyscyplin służących innym dyscyplinom poprzez dostarczanie materiału badaniom spekulatywnym i weryfikowanie już istniejących teorii sztuki. Uwagi Roberta Francesa o estetyce eksperymentalnej odnoszą się więc także do neuroestetyki:

Oto więc klucz estetyki eksperymentalnej, estetyki laboratoryjnej, taki, jaki jest aktualnie stosowany i absolutnie niezbędny pośród rozmaitych metod filozofii sztuki i nauki o sztuce. Nie chodzi w żadnym wypadku o przeciwstawienie estetyki eksperymentalnej estetyce spekulatywnej, estetyce idei ani nawet estetyce intuicyjnej obserwacji, opartej na miłości i zażyłości z wielkimi dziełami lub na praktyce twórczej. W istocie chodzi o to, aby poddawać próbie poglądy spekulatywne lub obserwacje intuicyjne, wyprowadzając je na pewny grunt, na którym możliwa jest ich eksperymentalna weryfikacja. Któż mógłby to zakwestionować? Któż mógłby zaprzeczyć, iż jest to wyjątkowo interesujący aspekt dyscypliny, która jest nam droga? I nie myślm, że ten właśnie aspekt czyni ją prozaiczną i przesadnie skrupulatną. Byłoby to dziecinne przypuszczenie. Aby prowadzić taką operację weryfikowania, trzeba, oczywiście, wiele roztropności, cierpliwości i biegłości technicznej. Ale trzeba również wyobraźni i pomysłowości w organizowaniu narzędzi doświadczalnych. Jeszcze wię-

cej wyobraźni i pomysłowości wymaga rozpoznanie, na jakim obszarze podjęcia takiego sprawdzianu jest możliwe³⁸.

Fakt, że fragment artykułu, którego pięćdziesiąta rocznica powstania przypada w tym roku, może tak konstruktywnie wskazywać ważne cele i potencjalne słabości neuroestetyki, skłania do myślenia. Widać bowiem, jak wiele jest jeszcze do zrobienia i jak daleko przed nami może być obwieszczony przez Zekiego „próg wielkiego odkrycia”³⁹.

The Brain as the Holy Grale of Humanities – Neuroaesthetics in a Narrow and Wide Perspective

This article critically examines neuroaesthetics: a new field of research, which is presented by its representatives as capable of changing humanities for good. In Poland neuroaesthetics is still identified with research of its two prominent scholars: Semir Zeki and Vilayanur Ramachandran. Therefore in the article, after a short presentation of their work, I present other important representatives of neuroaesthetics and their research. I also place the new field of inquiry in the wider context: history of interrelations between humanities and natural science (I will emphasize especially the role of experimental aesthetics). By means of this contextual and critical presentation I hope to contribute to creating a more adequate image of neuroaesthetics and engage in the discussion on the role of neurobiology in humanities.

³⁸ R. Frances, *Estetyka. Problemy i metody*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 465–466.

³⁹ S. Zeki, *Inner Vision*, dz. cyt., s. 1.

ARKADIUSZ SYLWESTER MASTALSKI

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków

*Habituacja, dyshabituacja i sensytyzacja
jako narzędzia kognitywnej wersologii
(rekonesans metodologiczny)*

1. Badania nad wierszem
wobec przemian humanistyki –
perspektywa kognitywna

W ciągu ostatnich dziesięcioleci w nauce o literaturze daje się zaobserwować pewne istotne przewartościowanie znajdujące odbicie zarówno w tytułach i tematyce wydawanych publikacji naukowych, jak i w uniwersyteckich programach nauczania. Mowa oczywiście o wierszu, a konkretnie o miejscu i znaczeniu badań wersologicznych we współczesnym literaturoznawstwie. Przyczyn obecnej stagnacji czy wręcz regresu szukać należy w przesunięciach zachodzących w obrębie literaturoznawczych nurtów i paradygmatów, ale i w przemianach samej literatury. Mówiąc najkrócej, rozwój i ekspansja gatunków prozatorskich¹ oraz niespotykana nigdy wcześniej ewolucja poetyckiej dykcji i sposobów wierszowania, jaka dokonała się w ubiegłym stuleciu, a której efektem było przede wszystkim rozbitcie tradycyjnych, skonwencjonalizowanych form kształtowania tekstu poetyckiego, jak też pojawienie się tak zwanego wiersza wolnego, zmusiły teoretyków wiersza nie tylko do postawienia nowych pytań i rozważenia odmiennych, nieznanych wcześniej zjawisk (co przyczyniło się do dynamicznego rozwoju omawianej dyscypliny ba-

¹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 369–374.

dawczej, głównie w ramach szkoły formalnej i strukturalno-semiotycznej²), ale również do zmian w myśleniu o wierszu w ogóle³. Gdy spojrzy się na zmiany, jakie dotknęły teorię wiersza, z perspektywy całościowych przekształceń współczesnej humanistyki, nie może dziwić, że wraz ze zmierzchem paradygmatu strukturalnego zepchnięta została ona na margines dociekań o naturze poezji⁴. Jeśli rozważania na temat wierszowej struktury tekstu literackiego są wykorzystywane w pracach badawczych, traktuje się ją zazwyczaj czysto instrumentalnie. Częściej jednak są one po prostu pomijane, a to z tej przyczyny, że badacze coraz mniej wierzą – bywa, że wbrew stanowi faktycznemu – w jakąkolwiek moc wyjaśniającą tego działu poetyki⁵.

Taki stan nie może dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę rozbieżność odpowiedzi na fundamentalne pytania, jakich udzielają teoretycy wiersza. Witold Sadowski trafnie zauważa:

Dotychczasowe próby zdefiniowania wiersza okazują się bezproduktywne. Wśród czynników wierszotwórczych wymienia się dotąd: przerzutnię, sylabę, akcent, przedział międzywyrazowy i pauzę wersyfikacyjną, wzajemną

² Taż, *Miejsce nauki o wierszu w literaturoznawstwie*, w: *Studia i rozprawy*, wyb. i oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993, s. 237.

³ E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 179; Ch.O. Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*, Evanston 1996, s. 6–8. Istotną pochodną nowego, lingwistyczno-strukturalnego sposobu opisu wiersza było również unaukowanie i hermetyzacja wersologicznego metaforyzmu. Zbiór metrycznych reguł i prawideł możliwych do pamięciowego przyswojenia w toku nauki szkolnej zastąpiony został – jak trafnie wspomina Charles O. Hartman – rozbudowanym aparatem pojęciowym o wysokim stopniu komplikacji. Por. Ch.O. Hartman, dz. cyt., s. 7.

⁴ O marginalizacji teorii wiersza w pracach literaturoznawczych najwymowniej chyba świadczy fakt konsekwentnego pomijania rozważań *stricte* wersologicznych w pracach jednego z najbardziej wpływowych amerykańskich krytyków i teoretyków poezji ostatniego półwiecza, Harolda Blooma. Por. tenże, *The Art of Reading Poetry*, New York 2004.

⁵ Por. R.D. Cureton, *A Disciplinary Map for Verse Study*, „Versification” 1997, R. 1, nr 1.

ekwiwalencję wersów. Nigdzie jednak nie spotyka się wytłumaczenia, dlaczego mają to być czynniki wierszotwórcze⁶.

Koncepcja przedstawiona w niniejszym szkicu, będąca częścią szerszego projektu badawczego, nie chce rozwiązywać postawionego przez Sadowskiego problemu. Uznając, że „wierszowość” tekstu stanowi efekt zachodzącej w umyśle badacza konceptualizacji⁷, przesuwa punkt ciężkości metodologicznych dociekań z pytania o sposób powstawania wiersza w kierunku mechanizmów umożliwiających jego funkcjonowanie⁸. Proponuje namysł nad tym, jak fakt, iż tekst został posegmentowany na sposób wierszowy, oddziałuje na jego czytelniczą recepcję⁹, a zatem – jak umożliwia wytwarzanie znaczeń. Podejmując za Reuvenem Tsurem¹⁰ tezę Wiktora Szklowskiego mówiącą, iż „artyzm danego zjawiska [...] wynika ze sposobu naszej percepcji”¹¹, chciałbym rozważyć sposób, w jaki prozodyjna segmentacja tekstu – poprzez takie zjawiska jak habituacja, dyshabituacja i sensytyzacja¹² – kształtuje czytelnicze konkretyzacje strukturalnej jego organizacji, a w konsekwencji decyduje o kreowaniu znaczeń przez odbiorcę.

⁶ W. Sadowski, *Istota tekstu. Nierozwiązane problemy współczesnej wersologii*, „Przełęcz Humanistyczny” 1997, nr 3, s. 133.

⁷ To oczywiście nie oznacza, jakoby wszystkie konceptualizacje były równoprawne. Dlatego właśnie podstawową ramę pojęciową dla prowadzonych tutaj rozważań stanowić będzie prozodyjna teoria wiersza. Por. A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995; tenże, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999.

⁸ Por. tamże.

⁹ Por. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 1–4.

¹⁰ R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Brighton 2008, s. 1–5.

¹¹ W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 97.

¹² A.M. Colman, *Oxford Dictionary of Psychology*, Oxford 2009, s. 330; M. Groves, R.M. Thompson, *Habituation: A Dual-Process Theory*, „Psychological Review” 1970, R. 77, nr 5, s. 419–450.

2. Percepcja dzieła sztuki słowa a ekonomia przebiegu procesów poznawczych

Ludzka umiejętność tworzenia i stosowania języka (systemu gestów, dźwięków, symboli, słów i tak dalej) jest wrodzona, ma wręcz charakter genetyczny¹³. Tym jednak, co najistotniej odróżnia człowieka od zwierząt, jest nie tyle zdolność mowy artykułowanej jako takiej, ile raczej umiejętność generowania z niewielkiej ilości dostępnych elementów nieskończonej ilości wypowiedzi służących do komunikowania – w mowie czy w piśmie – stosunkowo prostych przekazów oraz (w pewnym stopniu) wysoce skomplikowanych i zindywidualizowanych treści psychicznych. Dekodowanie komunikatów językowych jest jednak „jednym z najtrudniejszych i najbardziej złożonych zadań poznawczych”¹⁴, angażujących nie tylko rozbudowane struktury wiedzy zgromadzone w domenach kognitywnych i zapisane w pamięci trwałej oraz pamięci roboczej, ale również inne, złożone procesy poznawcze¹⁵. Wszystkie one uzależnione są od elementarnych zjawisk zachodzących na poziomie sensorycznym i w codziennych sytuacjach komunikacyjnych większa ich część przebiega poza świadomą kontrolą¹⁶.

Jak zauważają badacze zajmujący się naturą ludzkich procesów umysłowych, „automatyzm czynności poznawczych jest powszechną [...] właściwością [adaptacyjną – przyp. A.S.M.] rozwiniętą w długim procesie ewolucji [...], dzięki której możemy uwolnić część za-

¹³ Por. J. Vetulani, *Mózg a świadomość*, w: tegoż, *Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice*, Kraków 2011, s. 50–51; S. Kufel, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa kognitywnego*, Zielona Góra 2011, s. 5–6.

¹⁴ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2007, s. 619.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. R.J. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, tłum. E. Czerniawska, A. Matczak, Warszawa 2001, s. 78.

sobów poznawczych”¹⁷, a w konsekwencji w naszych codziennych kontaktach z wciąż zmieniającym się otoczeniem zdolni jesteśmy zminimalizować czas i wysiłek potrzebny na przejście od *signifiant* do *signifié*¹⁸. Ze względu na ograniczoną pojemność naszego systemu poznawczego i ekonomię przebiegu czynności percepcyjnych zmuszeni jesteśmy bowiem dokonywać selekcji napływających do organizmu bodźców – wszelkich zmian w środowisku zewnętrznym: zarówno prostych sygnałów, jak i przedmiotów z nich powstających, a nawet relatywnie złożonych sytuacji¹⁹. Sławomir Kufel pisze:

Jeśli zatem coś widzimy i słyszymy (albo odbieramy za pomocą innych zmysłów), to tak naprawdę reagujemy na fizykalność świata, a nie na jego zawartość treściową. [...] Nie jest wszakże tak, że każdy dźwięk i każdy obraz generuje połączenia tak samo. Wszystko zależy od ważności i częstotliwości sygnału. [Gdy] sygnał jest mało istotny, na przykład jakiś szmer w zgiełku ulicznego ruchu, zostanie on odnotowany, lecz nie wzbudzi reakcji. Ten sam szum w absolutnej ciszy nocy okaże się jednak wystarczająco silny, by wywołać reakcję synaptyczną (w efekcie możemy poczuć strach)²⁰.

Choć wybór i eliminacja bodźców dokonuje się również na poziomie przeduwagowym, to właśnie ich selekcja – pozwalająca następnie na ich dalsze przetwarzanie – jest jedną z podstawowych funkcji uwagi²¹. Te z docierających do organizmu sygnałów, które nie mają dlań znaczenia, nie informują o zagrożeniu lub możliwości zaspokojenia potrzeb (ale także są monotonne i powtarzalne), uznane zostają przezeń za nieistotne, a w związku z tym „wrażliwość układu

¹⁷ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, dz. cyt., s. 232.

¹⁸ R. Tsur, dz. cyt., s. 5.

¹⁹ Por. B. Sadowski, *Biologiczne mechanizmy zachowania się ludzi i zwierząt*, Warszawa 2001, s. 149.

²⁰ S. Kufel, dz. cyt., s. 9.

²¹ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, dz. cyt., s. 178–179.

nerwowego [na ich ekspozycję – przyp. A.S.M.] ulega szybkiemu obniżeniu”²². Proces ten nosi miano habituacji. Jego odwrócenie następuje na skutek dyshabituacji – ponownego odzyskania wrażliwości na eksponowany sygnał. Przeciwieństwem obu wyżej opisanych zjawisk jest sensytyzacja – uwrażliwienie na bodźce istotne i zmienne²³. Zjawiska te nie tylko mają ogromne znaczenie w procesie nabywania wiedzy i umiejętności, ale także – będąc najprostszymi, nieasocjacyjnymi formami nauki²⁴ – wpływają istotnie na wiele aspektów naszych kontaktów z otaczającym światem.

W przypadku dzieła sztuki (czy „artystycznie spreparowanego bodźca”²⁵) procesy te zachodzą podobnie jak w każdej innej sytuacji, niemniej mają odmienne znaczenie. Istotą bodźca artystycznego nie jest bowiem (co wykazywał już Szklowski) automatyzacja i uproszczenie procesów percepcyjnych, ale przeciwnie – ich modyfikowanie, zaburzenie i wydłużanie²⁶, skupienie na sobie uwagi odbiorcy, „udziwnienie” i wywołanie emocji estetycznej²⁷. Badania z zakresu neuroestetyki dowodzą, iż tworzenie dzieła sztuki:

[...] polega na takim spreparowaniu bodźca, aby pobudzić określone obszary w mózgu, a w konsekwencji – wywołać silną reakcję percepcyjno-emocjonalną u odbiorcy. [...] Artyści posiadają ukrytą wiedzę na temat zasad neurofizjologii percepcji i emocji, z której zazwyczaj nieświadomie korzystają podczas tworzenia dzieł sztuki. W tym sensie każdy z artystów potrafi uruchomić zespół procesów neurofizjologicznych w mózgu

²² T. Maruszewski, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 1996, s. 39. Por. tenże, *Psychologia poznania*, Gdańsk 2002, s. 171–172.

²³ Tamże.

²⁴ J. Vetulani, *O pamięci i uczeniu*, w: tegoż, *Mózg...*, dz. cyt., s. 190.

²⁵ P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 113.

²⁶ R. Tsur, dz. cyt., s. 4. Por. W.B. Szklowski, dz. cyt., s. 101.

²⁷ P. Markiewicz, P. Przybysz, dz. cyt., s. 114–116.

odbiorcy i związane z tymi procesami doznania: zachwyty estetycznego, uniesienia, poczucia piękna itd.²⁸.

Powyższa uwaga dotyczy, co prawda, dzieła malarskiego, niemniej opisane reguły mogą odnosić się również do językowych komunikatów artystycznych. Jak zatem należy rozumieć znaczenie habituacji, dyshabitacji i sensytyzacji dla percepcji segmentacji wierszowej tekstu literackiego? Otóż artysta – dysponując niejawną, często intuicyjną tylko wiedzą o ludzkim aparacie poznawczym, pewną sumą zdobytych w procesie introspekcji informacji na temat własnych reakcji estetycznych oraz działając w ramach możliwości systemu prozodyjnego danego języka²⁹ – tworzy konfigurację bodźców zdolnych do wywołania u odbiorcy w pewien sposób ukształtowanego zespołu reakcji określonego rodzaju: wzmocnień i osłabień³⁰. Powstały w ten sposób tekst stanowi zmediatyzowany w nośniku „program percepcji”³¹ i jest wyłącznie „hipotezą”, pewnego rodzaju projektem³², który swój ostateczny kształt otrzymuje wyłącznie w jednostkowym spotkaniu czytelnika z tekstem.

Nie istnieją wzorowi, cierpiący na chroniczną bezsenność odbiorcy literatury³³, a uwięziony w podatnym na zmęczenie ciele, obdarzony tylko ograniczoną możliwością koncentracji oraz zawodną i fragmentaryczną wiedzą o otaczającym świecie, jak i różną od innych „biblioteką” (czy – jak nazywa ją Gerard Tschander – „biografią teks-

²⁸ Tamże, s. 114–115.

²⁹ Por. A. Kulawik, dz. cyt., s. 32 i n.

³⁰ Proces czytania tekstu poetyckiego nie ogranicza się, rzecz jasna, do prozodii, ale obejmuje wszelkie jego aspekty, a efekt ma charakter emergentny. Omawiane procesy stanowią tylko jeden z elementów opisu złożonej aktywności umysłowej i mogą dotyczyć każdego właściwie składnika dzieła: metafory, tematyki, fabuły, konstrukcji bohatera, modelu narracji i tak dalej.

³¹ R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008, s. 20.

³² Por. A. Grabowski, *Wiersz. Forma i sens*, Kraków 1999, s. 27.

³³ Mam na myśli stworzone przez Umberta Eco pojęcie „czytelnika modelowego”. Por. tenże, *Czytelnik modelowy*, tłum. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 287–305.

ową”, sumą doświadczeń wykorzystywaną do rozumienia i użytkowania języka³⁴), jednostkowy czytelnik odczytuje dane dzieło zawsze wyłącznie na miarę swoich możliwości – inaczej, niż uczyniłby to ktoś inny³⁵. Co więcej, nawet jeden empiryczny odbiorca, wracając po pewnym czasie do kiedyś przeczytanego tekstu, uzyskuje inny do niego dostęp, niż był jego udziałem uprzednio. Przystępuje bowiem do lektury z inną wiedzą, innymi oczekiwaniami, wreszcie może dokonać interpretacji ze względu na inny cel – chcieć inaczej go użyć³⁶. W związku z tym każde pojedyncze odczytanie owocować będzie nadaniem odmiennych sensów – zgodnie z podejściem konceptualistycznym sens jest zawsze utożsamiany z zachodzącą w umyśle użytkownika konceptualizacją³⁷. Tekst (będąc „śladem czyjegoś zamysłu”³⁸) nie musi zatem wywoływać jednakowej konfiguracji pobudzeń u wszystkich czytelników, a nawet u jednego odbiorcy w różnych pojedynczych odczytaniach – i *de facto* nie czyni tego³⁹. Struktura aktualnych procesów poznawczych zależna jest od wielorakich czynników, wśród których wymienić możemy między innymi: dotychczasowe doświadczenie wynikające z lektury innych tekstów, nastawienie percepcyjne względem komunikatu, poziom uszczegółowienia (czy elaboracji) danej interpretacji oraz konfigurację wiedzy zawartej w przywoływanych domenach kognitywnych (wraz z samym ich wyborem). Duże znaczenie ma także rodzaj zaangażowanej w per-

³⁴ G. Tschauer, *Textverbindungen. Ansätze zu einer Makrotextologie, auch unter Berücksichtigung fiktionaler Text*, Bochum 1989, cyt. za: E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, tłum. A. Pokojska, Kraków 2001, s. 28.

³⁵ „Každy poznający, odczuwający i działający człowiek tworzy własną koncepcję otaczającego świata”. P. Jiráček, *Tělo a verš*, „Česká Literatura” 2005, nr 1, s. 6.

³⁶ Por. R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996; S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2008.

³⁷ Por. J.R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, tłum. M. Buchta, Ł. Wiraszka, red. E. Tabakowska, Kraków 2002, s. 229–242.

³⁸ R. Handke, dz. cyt., s. 14.

³⁹ Por. R. Tsur, dz. cyt., s. 26–27, 31–33.

cepcję tekstu modalności, ale również tak prozaiczne czynniki jak długość i stopień komplikacji komunikatu czy zmęczenie i poziom koncentracji odbiorcy. Już Lucylla Pszczołowska zwracała uwagę, iż „w długim utworze wiersz staje się jakby prozą”⁴⁰, przez co rozumieć trzeba właśnie działanie mechanizmów habituacyjnych, osłabiających znakową potencjalność struktury.

Zagadnienie potencjalności i interpretowalności struktury wierszowej najłatwiej bodaj daje się zaobserwować w wierszu tonicznym, o którym wiadomo, że:

[...] [jego – przyp. A.S.M.] zestrojowa budowa [...] nie zawsze daje się w pełni jednoznacznie określić. [...] zależnie od tempa i dobitności wypowiedzania możemy tworzyć tzw. zestroje ściągnięte, czyli składające się z wyrazów, które przy innym sposobie mówienia mogłyby występować jako samodzielne zestroje prymarne. Utwory toniczne często dopuszczają rozmaite interpretacje zestrojowej budowy wersów⁴¹.

Konieczność czytelniczej interpretacji struktury wierszowej nie jest oczywiście domeną wyłącznie wiersza tonicznego, ale nieusuwalnym składnikiem każdego jednostkowego aktu lekturowego, i dotyczy wszelkich aspektów prozodyjnej organizacji komunikatu językowego. Nie oznacza to, rzecz jasna, że interpretacja tekstu literackiego jest czynnością dowolną. Nie tylko powstaje ona bowiem ze względu na wspólne naszemu gatunkowi elementarne zdolności postrzegania świata, ale również wynika z „egzystencjalnego osadzenia [jednostki – przyp. A.S.M.] w rzeczywistości, które można by także określić jako pewnego rodzaju zakorzenienie w historycznie zmiennej i dającej się ująć językowo tradycji, współkonstytuujące horyzont ro-

⁴⁰ L. Pszczołowska, *Forma wierszowa a utwór liryczny*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 2, Wrocław 1987, s. 164.

⁴¹ M. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 190. Por. W. Panas, *Z zagadnień interpretacji strukturalno-semiotycznej*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński, J. Świąch, Wrocław 1979.

zumienia”⁴². Interpretacja dzieła sztuki słowa – choć wpływają nań w znacznej mierze wyszczególnione przed chwilą czynniki – zależy (w mojej opinii) w pierwszym rzędzie od podstawowej jego własności, czyli zdolności do wywoływania na elementarnym, uwagowym poziomie swoistej reakcji poznawczej, która istotnie wpływa na nasze późniejsze interakcje z tekstem. Ze względu na szczególny charakter bodźców i specyfikę zachodzących pomiędzy nimi relacji tekst artystyczny ogranicza wolność poznawczą odbiorcy⁴³ i modeluje jego odpowiedzi poznawcze. To strukturalne oddziaływanie na czytelniczy odbiór komunikatu zachodzi w sposób oczywisty już na podstawowym poziomie jego ukształtowania, czyli na poziomie prozodii. Delimitacja wierszowa – którą za Adamem Kulawikiem rozumiem tutaj jako jeden z modeli segmentacji wypowiedzi językowej, stanowiący efekt arbitralnych decyzji autorskich związanych z zaangażowaniem w organizację tekstu elementów systemu prozodyjnego języka (akcentu, pauzy i intonacji)⁴⁴ – pozwala bowiem na szczególnego typu modelowanie przebiegu procesów percepcyjnych odbiorcy, co tylko w nielicznych przypadkach jest możliwe do uzyskania w prozie.

3. Segmentacja wierszowa a elementarne procesy poznawcze

Wersyfikacyjna struktura tekstu nie jest sama przez się czynnikiem ekspresywnym, nie niesie ze sobą inherentnego znaczenia⁴⁵, a jedynie „umożliwia wytwarzanie [...] znaczeń w interakcji z odbiorcą

⁴² K. Korzyk, *Semantyka kognitywna – problemy i metody (kilka uwag natury filozoficznej)*, w: *Język a kultura*, t. 8: *Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej*, red. I. Nowakowska-Kempna, Wrocław 1992, s. 59. Por. S. Kufel, dz. cyt., s. 11–13.

⁴³ P. Markiewicz, P. Przybysz, dz. cyt., s. 120.

⁴⁴ A. Kulawik, dz. cyt., s. 36.

⁴⁵ Tamże, s. 64.

i w tym sensie jest ich generatorem⁴⁶. Dzieje się tak dlatego, że już samo ukształtowanie komunikatu słownego na sposób wierszowy wpływa na jego czytelniczą recepcję – poprzez wydłużenie czasu jej trwania⁴⁷, ale również modyfikację przebiegu samej lektury. Te sensotwórcze możliwości wersyfikacji znane były już w najdawniejszej refleksji o poezji, a Mateusz z Vendôme podkreślał w *Ars versificatoria*, że wiersza „nie tworzy [...] skupienie wyrażenia, rozmieszczenie stóp, znajomość mór, lecz [...] ekspresja właściwości [podkr. A.S.M.]”⁴⁸. Średniowieczny teoretyk zwracał zatem uwagę na wpływ prozodii na działanie mechanizmów poznawczych odbiorcy.

Wiersz jest – w tym znaczeniu, jakie nadaje terminowi Szklowski – chwytem⁴⁹. Jego celem jest modelowanie aktywności percepcyjnej czytelnika, a podstawową (w moim przekonaniu) właściwość stanowi zdolność regulowania jego reakcji poznawczych, czyli – mówiąc słowami Lucylli Pszczołowskiej – „zakłócanie linearnego układu utworu i jego progresywnego charakteru”⁵⁰. Struktura wierszowa „wytwarza stały wzorzec w umyśle zarówno wykonawcy, jak i słuchacza. To z kolei pozwala na rozmaite znaczące odstępstwa od wzorca”, a „każde [jego – przyp. A.S.M.] zakłócenie lub przerwanie [...] wywołuje analogiczne zjawisko behawioralne”⁵¹. Jest zatem wiersz swego rodzaju partyturą procesu lekturowego, której zadaniem jest nie tyle – jak by się to mogło wydawać – zabezpieczanie przed osłabieniem odpowiedzi poznawczych czytelnika (habituacją), ile takie ustrukturywanie docierających do odbiorcy bodźców, by plastycz-

⁴⁶ R. Handke, dz. cyt., s. 20.

⁴⁷ Por. R. Tsur, dz. cyt., s. 172–173.

⁴⁸ Cyt. za: E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 198.

⁴⁹ Por. A. Kulawik, dz. cyt., s. 46–88.

⁵⁰ L. Pszczołowska, dz. cyt., s. 170.

⁵¹ W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu. Na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Kraków 2011, s. 40. Mówiąc o „wzorcu”, nie mam na myśli ekwiwalencji, lecz pewnego typu siatkę pobudzenia.

nie modelować jego reakcje – raz podkreślać, innym znów osłabiać wyrazistość elementów wierszowego paradygmatu w trakcie konkretnej konceptualizacji, profilowania jednych składników komunikatu kosztem innych. Jak wiadomo, pojawienie się nowego bodźca w mało zróżnicowanym środowisku wywołuje silniejszą odpowiedź organizmu niż wtedy, gdy jest ono bogate w informacje i zmienne, a nowy i wyrazisty bodziec jest lepszy niż słaby i powtarzalny⁵². Podobnie działa dobrze skonstruowany wiersz – nie stara się permanentnie stymulować odbiorcy, nie trzyma go w nieustannym napięciu, lecz aktywnie z nim współoddziałuje, by pojawienie się bodźca na poziomie prozodyjnym mogło uwypuklać tekstualne sensy. Dlatego najbardziej żywotnymi formami, jakie znajdujemy w dziejach polskiego wiersza, są modele sylabiczny oraz nienumeryczny, a stosunkowo skromny jest zakres użycia metru angażującego największą możliwą ilość elementów językowych i najsilniej zrytmizowanego modelu sylabotonicznego⁵³.

O tym, jak istotny jest wpływ segmentacji wierszowej na kształtowanie semantyki, z łatwością można się przekonać, porównując dwa zamieszczone poniżej fragmenty poetyckie:

1. Być może o świcie

uzbrojony w płomienną cierpliwość –

2. Być może o świcie

uzbrojony

w płomienną cierpliwość –⁵⁴

⁵² Por. R.F. Thompson, *Habituation: A History*, „Neurobiology of Learning and Memory” 2009, nr 92 (2), s. 127–134, <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2714193>> [dostęp: 30 lipca 2012].

⁵³ Por. A. Kulawik, dz. cyt., s. 42.

⁵⁴ Cyt. za: J. Mihalkovič, *Wiersz dla Pabla Nerudy*, w: *Bóg dał mi słowo. Antologia współczesnej poezji słowackiej*, tłum. B. Urbankowski, Kraków 2002, s. 40.

Choć oba zacytowane wyimki są leksykalnie identyczne, to ich organizacja prozodyjna jest zdecydowanie odmienna, a ekspozycja – poprzez wydzielenie do osobnej wersolinii i obdarzenie kadencją – leksemu „uzbrojony” w drugim wyimku nie tylko zmienia sposób jego odczytania, ale również prowadzi do zmiany semantyki. Tego typu zabiegi segmentacyjne nie znajdowały w dotychczasowych rozważaniach wyjaśnienia ani uprawomocnienia⁵⁵, a ich zdefiniowanie – jak się wydaje – jest możliwe jedynie w ramach teorii wiersza zorientowanej poznawczo.

Już ten krótki i stosunkowo nieskomplikowany przykład pozwala stwierdzić, że segmentacja wierszowa determinuje zachodzenie procesów habituacyjnych i dyshabuacyjnych przede wszystkim poprzez wybór systemu wersyfikacyjnego i jego dystrybucję na przestrzeni kompozycji, a więc rozmieszczenie pauz wierszowych względem działań składniowych tekstu⁵⁶. To właśnie system pauz jest bowiem – jak zauważa Jiří Levý – podstawowym elementem konstytuującym wiersz i umożliwiającym wytwarzanie znaczeń⁵⁷. Na tym poziomie organizacji zabiegi defamiaryzacyjne są najlepiej widoczne, mają zatem największą zdolność wpływania na proces lekturowy i dlatego omawiane w tekście zjawiska dotyczyć będą w pierwszym rzędzie właśnie strukturyzacji w ramach systemu wersyfikacyjnego.

Choć Kulawik zaznacza, iż „nie ma powodu mówić o tym, jakie czynniki decydują o wyborze systemu wersyfikacyjnego [...], o stosunku wzajemnym obu systemów w tekście”⁵⁸, zagadnienie to wydaje się centralnym punktem rozważań stawiających sobie za cel określenie sposobu, w jaki struktura prozodyjna wpływa na przebieg procesów

⁵⁵ L. Pszczołowska, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji polskiej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 23–38.

⁵⁶ A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999, s. 47, 50.

⁵⁷ J. Levý, *The Meanings of Form and the Forms of Meaning*, w: *Poetics. Poetyka. Poetika*, t. 2, red. R. Jakobson, Warszawa 1966, s. 48.

⁵⁸ Tamże.

poznawczych. Ponieważ w sposób naturalny postrzegamy wers jako całość⁵⁹, zamkniętą i odrębną względem innych wersów jednostkę strukturalną, wybór systemu składniowego nie zaburza płynności aktu lekturowego, nie prowadzi do przesunięć jednego typu segmentacji względem drugiego, a tożsamość obu podziałów (składniowego i wierszowego) „potwierdza” jego silną autonomię. Klauzula jest znakiem końca wersu i, jednocześnie, fragmentu wypowiedzi, co z jednej strony przyczynia się do spadku poziomu czujności⁶⁰, z drugiej – umożliwia zaistnienie przerzutni. Istota przerzutni, zdaniem Reuvena Tsura, wynika z faktu, iż „jest [ona – przyp. A.S.M.] oczywistym przykładem obrazującym konflikt, jaki zachodzi pomiędzy jednostkami języka (składni) i wiersza (prozodii). Zdanie bowiem »przepływa« z jednego wiersza do następnego. Zatem podział wierszowy wymaga od czytelnika zawieszenia głosu, pauzy, natomiast segmentacja składniowa – kontynuacji”⁶¹.

Segmentacja tego typu, będąc specyficznie wierszowym narzędziem kształtowania semantyki, prowadzi – poprzez przesunięcie zamknięcia z klauzuli do członu nagłosowego kolejnego wersu – do deformacji przedmiotu postrzegania (obligatoryjna antykadencja) i zaburzenia inercyjnej lektury tekstu. A zatem, zgodnie z ujęciem prezentowanym przez Shannona, czyni klauzulę wersolinii nośnikiem informacji – ta bowiem jest utożsamiana z miejscem zachodzenia zmian⁶². Przerzutnia rodzi w czytelniku poczucie niekompletności, niedokończenia, a jednocześnie wytwarza silne oczekiwanie na za-

⁵⁹ R. Tsur, dz. cyt., s. 112–115. Por. M.G. Jaroszewski, *Psychologia postaci i pojęcie obrazu*, w: tegoż, *Psychologia XX wieku*, Warszawa 1985, s. 193.

⁶⁰ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, dz. cyt., s. 182.

⁶¹ R. Tsur, *Performance of Enjambments. Perceived Effects and Experimental Manipulations*, „PSYART. A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts” 2009, nr 15 (grudzień), <http://www.psyartjournal.com/article/show/tsur-the_performance_of_enjambments_perceived> [dostęp: 30 lipca 2012].

⁶² V.S. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, w: *Mózg i jego umysły. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu 2*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2006, s. 348.

mknięcie w następnym wersie⁶³. Wers nie może być percypowany jako zamknięta jednostka, koherentna całość, albowiem nie posiada naturalnego kadencyjnego domknięcia, wobec czego rozdzielenie segmentu składniowego wypowiedzi pauzą wierszową jest działaniem przeciw mechanizmom poznawczym i stanowić może silny bodziec. A zatem, jak dowodzi Tsur, skutecznie oddziałuje na naszą percepcję tekstu⁶⁴, a w efekcie przeciwdziała habituacji. O skuteczności tego zabiegu przekonuje poniższy wyimek z regularnego, jambicznego wiersza Zbigniewa Herberta *Do Marka Aurelego*:

Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd
to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina
to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki łąd zaczyna

bić I zwycięży Słyszysz szum⁶⁵

Mamy tu do czynienia z dwojakiego rodzaju zabiegami dyshabitacyjnymi: przerzutnią międzywersową (w wersie drugim: „Już nad głową / wznosi się srebrne larum gwiazd”) i przerzutnią międzystroficzną (wers ósmy: „o kruchy ludzki łąd zaczyna // bić”), a przestrzeń dla ich właściwego zaistnienia zapewnia zastosowana metryzacja.

W pierwszym z omawianych przypadków naturalną tendencją jest odczytywanie wersu tak, jakby również na płaszczyźnie składniowej

⁶³ J. Levý, dz. cyt., s. 48.

⁶⁴ R. Tsur, dz. cyt., s. 132–135.

⁶⁵ Z. Herbert, *Do Marka Aurelego*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 26.

był całością – do czego istotnie przyczynia się jego sylabotoniczny charakter⁶⁶ oraz brak interpunkcji. Dopiero gdy uświadomimy sobie, że schemat metryczny nie koreluje z segmentacją na poziomie składni, a treść drugiego wersu koliduje z uporządkowaniem metrycznym – a zatem dokonamy jego rozbicia – możliwe staje się właściwe odczytanie fragmentu. Zastosowanie przerzutni po wersie ósmym również wymusza przesunięcie jednego typu segmentacji względem drugiego, prowadząc w konsekwencji do powstania strukturalnego napięcia i tym samym wstrzymując postępującą habituację względem ukształtowania prozodyjnego kompozycji. Zabieg, jakiego dokonać musimy, by prawidłowo odczytać tę konstrukcję, ma zatem charakter skalający. Scalanie i rozbijanie materiału leksykalnego pod wpływem działania przerzutni to dwa podstawowe typy operacji poznawczych, jakich dokonujemy podczas konceptualizacji przesunięć delimitacyjnych.

Jak widzimy, użycie w wierszu segmentacji askładniowej typu przerzutniowego uznać wypada za realizację efektu przesunięcia szczytowego⁶⁷, pewnego typu prozodyjną „karykaturalizację” reguł segmentacyjnych, z jakimi mamy do czynienia w przypadku codziennej komunikacji językowej, jak również prozy artystycznej i wersyfikacji opartej na modelu składniowym⁶⁸. Jej wyrazistość jest wprost proporcjonalna do deformacyjnej siły askładniowego przesunięcia i regularności strukturalnej samego komunikatu, odwrotnie zaś proporcjonalna do częstotliwości i regularności występowania na przestrzeni tekstu, ponieważ wraz ze wzrostem frekwencji przerzutni (szczególnie w przypadku kompozycji o niskim stopniu regularności wewnętrzzwersowej) wyrazistość pauzy znacząco maleje⁶⁹, a w skraj-

⁶⁶ W wierszu sylabotonicznym przerzutnia jest zjawiskiem wyjątkowym.

⁶⁷ V.S. Ramachandran, W. Hirstein, dz. cyt., s. 332.

⁶⁸ Choć segmentacja składniowa jako taka jest również (z racji swej odmienności względem potocznych zwyczajów językowych) elementem o charakterze defamiliaryzacyjnym. Por. A. Kulawik, *Wersologia*, dz. cyt., s. 46–51.

⁶⁹ Tamże, s. 39.

nych przypadkach dochodzić może do zjawiska habituacji względem rozbieżności podziału składniowego i wierszowego – a przerzutnia przestaje być czynnikiem znaczeniowoczym⁷⁰. Słuszna jest przeto obserwacja, jaką czyni Pszczołowska, gdy stwierdza: „[...] przy bardzo rozwiniętej rytmizacji wypowiedzi [dany element konstrukcyjny – przyp. A.S.M.] może [...] nie uwypuklać [...] wyrazów i konstrukcji, ale ujednociać znaczenia [...], zacierać między nimi różnice”⁷¹. Konstatacja ta odnieść się może do każdego aspektu konstrukcyjnego wiersza.

Nie zawsze jednak powtarzanie się bodźców prowadzić musi do habituacji. Jak już sugerowałem, wierszowa organizacja tekstu nie służy wyłącznie temu, by osłabiać odpowiedzi poznawcze czytelnika – w takim przypadku prowadziłyby ona do zatarcia znaczeń, a więc byłaby paradoksalna. Równie ważnym jej zadaniem jest „przejściowe zwiększanie aktywności na określony rodzaj bodźca”⁷², czyli sensytyzacja. Z takim zwiększeniem aktywności mamy do czynienia wtedy, gdy w trakcie aktu lekturowego dojdzie – na skutek powiązania danego elementu ze znaczącym pierwowzorem zdeponowanym w pamięci długotrwałej bądź uchwycenia *ad hoc* jego istotnego znaczenia w strukturze konkretnego tekstu – do zespolenia danego komponentu prozodyjnego kompozycji wersyfikacyjnej z istotnym ładunkiem zna-

⁷⁰ Jak się wydaje, habituacja prowadzi nie tylko do utraty zdolności wpływania na semantykę tekstu, ale również do percepcyjnej dystrofii przerzutni jako takich – czyli do takiego odczytania tekstu, jakby był on ich pozbawiony. Reakcja tego rodzaju wynika z faktu, iż napływające kolejno bodźce (składniowo ukształtowane wersy) porównywane są z wcześniejszymi, a ponieważ identyfikowane są jako identyczne, aktywność na ich ekspozycję spada. W takim przypadku funkcję dyshabituacyjną pełni segmentacja składniowa albo wyraźna heterometryzacja. Pewne znaczenie ma również strukturyzacja graficzna tekstu, czyli prozodia zapisu. Por. T. Maruszewski, dz. cyt., s. 172. Na temat prozodii zapisu więcej w: W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 215–244.

⁷¹ L. Pszczołowska, dz. cyt., s. 170.

⁷² K. Zieliński, *Pojęcia „uczenie się” i „pamięć”*, w: *Mechanizmy uczenia się i pamięci*, red. M. Kossut, Mogilany 1991, s. 11.

zeniowym⁷³. Jeśli, damy na to, odbiorca nie będzie w stanie powiązać nadfrekwencji wierszy zawierających przerzutnię z funkcją, jaką pełnią one w tekście, będzie dyskryminował kolejne pojawiające się załamania toku (habituacja), natomiast w momencie, gdy uczyni je nośnikami znaczenia, będziemy mieli do czynienia z uwrażliwieniem na dany rodzaj organizacji prozodyjnej (sensytyzacja)⁷⁴.

Gdy ziemia wytrzeźwiała po nocnym deszczu,
ruszyliśmy krokiem starego mężczyzny
i chłopca.

Na wargach niesiemy błękitne płomyki
chłodu, dziadek niesie siekiere, a w niej śpiący
jeszcze błysk ostrza.

Tak mijamy zarośla, po
gardła zalane kałużami i most, co stale rzuca się na
drugi brzeg⁷⁵.

W przypadku tak skonstruowanych tekstów dojść może nawet do „hipersemantyzacji”⁷⁶, obarczenia znaczeniami elementów niejako przeciwnie do ich faktycznej strukturalnej funkcji, a o tym, jak silna jest tendencja do czynienia przerzutni samodzielnym nośnikiem zna-

⁷³ „Tak więc, jeśli niemowlęta wykazują preferencje dla nowego bodźca [...] i uznają zaistniałą zmianę za szczególnie istotną, ich czas obserwacji powinien wzrosnąć”. N.B. Turk-Browne, B.J. Scholl, M.M. Chun, *Babies and Brains: Habituation in Infant Cognition and Functional Neuroimaging*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2008, <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2605404>> [dostęp: 30 lipca 2012].

⁷⁴ Dlatego właśnie Philip M. Groves i Richard M. Thompson określają zjawisko habituacji-sensytyzacji mianem „*dual-process*”, wskazując tym samym na jego dwubiegunowość. Por. ciż, *Habituation: A Dual-Process Theory*, dz. cyt., s. 419–420.

⁷⁵ V. Kovalčík, *Gawęda o dziadku i gruszy (I)*, w: *Bóg dał mi słowo*, dz. cyt., s. 67.

⁷⁶ Zjawisko hipersemantyzacji struktur wierszowych opisuje Lucylla Pszczołowska w artykule *Semantyka form wierszowych*, w: tejsze, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002, s. 269.

czenia, z łatwością można się przekonać, czytając poniższy fragment wiersza Krzysztofa Śliwki:

Mokro. Wilgotno. W miarę przejrzyscie. Słońce wydłuża cień rzucony na stalowe przeszła i zaparowane szyby pociągów. Karłowata brzoza

przed płotem koksowni wygina reumatyczne gałęzie. Bloki z czerwonych cegieł pochłaniają odgłosy zgrzytających na rozjazdach wagonów.

Kilku mężczyzn w roboczych kombinezonach przystanąło przed wejściem do warsztatu. [...]77.

Strukturalne rozdzielenie całości składniowych pomiędzy sąsiadujące wersy nie kreuje tu nowych sensów – przepływają one „pomimo, jakby niezauważalne wobec barier stawianych przez delimitację”78. Znający zasady funkcjonowania przerzutni czytelnik automatycznie doszukuje się w miejscu ich wystąpienia specyficznym wierszowym sensów, których, rzecz jasna, tekst nie oferuje.

4. Habituacja, dyshabitacja i sensytyzacja a przemiany paradygmatu wierszowego

Habituacja, dyshabitacja i sensytyzacja nie tylko pozwalają wyjaśnić istotny aspekt funkcjonowania prozodyjnych mechanizmów odpowiedzialnych za generowanie znaczeń poprzez regulację odbiorczych procesów poznawczych, z jakimi mamy do czynienia na przestrzeni konkretnego, jednostkowego tekstu, ale również zdają

77 K. Śliwka, *Czerwone światło dla podróżnych*, w: W. Wilczyk, *Antologia*, Kraków 1999, cyt. za: A. Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin 2008, s. 153.

78 A. Tryksza, dz. cyt., s. 154.

się tłumaczyć przemiany samego paradygmatu wierszowego. W takim diachronicznym rozumieniu podstawową intencją tekstu/tekstów jest z jednej strony przeciwdziałanie habituacji będącej nieuchronną konsekwencją istnienia w danej wspólnocie pewnych określonych sposobów użycia elementów paradygmatu, z drugiej zaś – uwrażliwianie czytelników na wybrane komponenty wierszowej organizacji tekstu.

Jak się wydaje, wiedza dotycząca odpowiedzi poznawczych odbiorcy związanych z percypowaniem wiersza jest również – o czym już wspominałem – jednym z istotnych składników poetyckiego warsztatu i stanowi główny czynnik odpowiedzialny za przemienność form poetyckich na przestrzeni dziejów, za ich ewolucję.

Nowe bodźce – elementy wierszowego paradygmatu i ich konfiguracje – nie tylko w naturalny sposób przyciągają uwagę, ale również są dłużej i efektywniej przetwarzane, a w konsekwencji powodują silniejszą reakcję odbiorczą⁷⁹, utrudniają habituację i tym samym zabezpieczają semantyczną produktywność tekstu. Każdy model wersyfikacji – bądź jego element: chwyt prozodyjno-semantyczny – choć na pewnym etapie rozwoju poezji użyteczny, ma oczywiście (jak każdy chwyt) ograniczoną żywotność. Już Szklowski zwracał bowiem uwagę, iż zakłócenie, które staje się regułą, przestaje pełnić swą funkcję⁸⁰, natomiast Tomaszewski, pisząc o życiu chwytów tematycznych, zaznaczał:

Przyczyna odczuwalności chwytu może być dwójaka: jego nadzwyczajna starość i jego nadzwyczajna nowość. Przeżyte, stare, archaiczne chwytów odczuwamy jako natrętny przeżytek [...], nowe chwytów rażą swą niezwykłością, zwłaszcza jeśli pochodzą z repertuaru dotychczas zakazanego [...].

⁷⁹ Por. N.B. Turk-Browne, B.J. Scholl, M.M. Chun, dz. cyt., s. 1.

⁸⁰ Por. W.B. Szklowski, dz. cyt., s. 111. Analogiczne rozważania w odniesieniu do chwytów tematycznych zawarł w swej pracy Boris W. Tomaszewski. Por. B.W. Tomaszewski, *Tematyka*, tłum. C. Gołkowski, T. Kowalska, I. Szczygielska, w: *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 133–135.

Nam język Puszkina wydaje się gładki i po części nie odczuwamy jego osobliwości – współczesnych raził on [...] ⁸¹.

Nie inaczej przedstawia się to w kwestii przemian wersyfikacyjnych. Choć współczesny odbiorca nie odczuwa niczego w rodzaju *Verfremdungseffekt* w obcowaniu z wierszami: sylabotonicznym, tonicznym i tak zwanym wolnym, z rymem oksytonicznym czy z przerzutnią, pamiętać należy, że w momencie ich wprowadzania budziły one zdziwienie, a często nawet sprzeciw ⁸². Kiedy jednak czytelnicy przyzwyczajają się do danego rozwiązania, nie jest już ono w stanie zakłócać i deformować procesu lekturowego. Innymi słowy – postępując względem niego habituacja i w konsekwencji konieczna jest zmiana repertuaru chwytów. Zmiana taka dokonywać się może stopniowo, ewolucyjnie bądź nagle – wtedy też ma większą zdolność dyshabituacyjną. Taką wersyfikacyjną rewolucją (względem *ars versificandi* wieków średnich) był typ kompozycji prozodyjnej zaproponowany przez Jana Kochanowskiego, który z fakultatywnych elementów średniowiecznej techniki poetyckiej (numeryczności i składowości) uczynił dominanty nowego modelu wiersza ⁸³.

Podobną dyshabituacyjną funkcję pełniła w poezji dojrzałego baroku przerzutnia, jednak jej znacząca nadfrekwencja spowodowała dewaluację tego sposobu kształtowania poetyckiej dykcji, czego konsekwencje obserwować możemy w postaci tendencji do uzgadniania toku wierszowego i składowego w okresie późniejszym ⁸⁴. Przeciwnie do „kopernikańskiej rewolucji”, jaka była dziełem twórcy *Odprawy posłów greckich*, przemiana poetyki wierszy barokowych zachodziła ewolucyjnie. Podobną dyshabituacyjną funkcję miało na przestrzeni dziejów polskiego wiersza między innymi wprowadze-

⁸¹ B.W. Tomaszewski, dz. cyt., s. 134.

⁸² Omówienie sygnalizowanej tutaj kwestii można znaleźć między innymi w cytowanych pracach z zakresu wersologii.

⁸³ Por. A. Kulawik, *Teoria wiersza*, dz. cyt., s. 108.

⁸⁴ Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 2001, s. 121, 140.

nie systemów sylabotonicznego i tonicznego, oksytonicznego rymu, a w ostatnim stuleciu – wiersza wolnego oraz innych, których nie sposób tutaj wymienić.

5. Zamiast podsumowania

Zaprezentowane przed chwilą propozycje mają jedynie – tak, jak to zostało zasugerowane w tytule – charakter wstępnych rozpoznań i są raczej szkicem dla dalszych badań niż gotowym projektem. Zdaję sobie oczywiście sprawę, iż zaproponowane koncepcje muszą zostać wykorzystane w praktyce – zoperacjonalizowane i jednocześnie w ten sposób zweryfikowane, nie tylko w lekturze introspekcyjnej (czyli stawiającej sobie za cel analizę działania tekstu z pomocą autoanalizy pojedynczego odczytania badacza lub też szeregu kolejnych odczytań)⁸⁵, ale również w kontakcie z empirycznymi, jednostkowymi czytelnikami. Takie ujęcie pozwoli, jak się wydaje, scharakteryzować różnice pomiędzy poszczególnymi konceptualizacjami oraz pokaże to, co jest dla nich wspólne – a więc da asumpt do rozgraniczenia tego, co w lekturze wiersza powszechne, od składowych, które stanowią o nacechowaniu indywidualnych, jednostkowych konceptualizacji. Pomocne w tych zamierzeniach mogą być przede wszystkim takie dyscypliny nauk o poznaniu jak neuroestetyka i psychologia kognitywna. Nie oznacza to bynajmniej, jakoby refleksja nad wierszem prowadzona w ramach paradygmatu *cognitive sciences* miała obyć się bez dotychczasowych osiągnięć tradycyjnej wersologii czy wręcz przekreślać je. Takie działania byłoby pozbawione sensu i, jak sądzę, prowadziłyby donikąd. Celem niniejszej pracy nie jest zatem burzenie zastanych teorii, lecz raczej spojrzenie na fenomeny związane z kognitywnymi mechanizmami percepcji segmentacji prozodyjnej z in-

⁸⁵ Por. M. Miłkowski, *Heterofenomenologia i introspekcja*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 4 (6).

nej perspektywy, wskazanie możliwych rozwiązań niewyjaśnionych (bądź trudnych do wyjaśnienia) kwestii spornych oraz odnalezienie bardziej przekonujących odpowiedzi na nurtujące teoretyków pytania, wreszcie – próba pokazania, iż wersologia nie musi być, jak nazywał ją Julian Przyboś, „smutną zabawą pedantów”⁸⁶, ale stanowić może pełnoprawną część wieloaspektowego namysłu nad sztuką, jaka jest współcześnie udziałem nauk kognitywnych, a w konsekwencji także i wiedzy o poezji.

Habituation, Dishabituation, and Sensitization
as Tools of Cognitive Prosodic Segmentation
(a Methodological Reconnaissance)

The aim of this text is to consider the impact that prosodic segmentation in literature has on the readership perception (specifically: the attention processes – habituation, dishabituation, and sensitization) and consequently, how all this allows a recipient to make the conceptualization of meaning. This work is based on the research of Reuven Tsur, works of Viktor Shklovsky, findings of cognitive science (especially cognitive psychology and neuroesthetics), and Adam Kulawik’s verse theory. The author focuses on the essence and purpose of prosodic segmentation that is to secure semantic productivity of the text by limiting the cognitive freedom of conceptualizer and regulation of its cognitive response. This is achieved through the selection and arrangement of elements of text’s paradigm to focus the reader’s attention on some important aspects of the text. The text takes also into consideration the effect of habituation, dishabituation, and sensitization on the development and alternation of the verse paradigm over the centuries.

⁸⁶ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 43, cyt. za: E. Balcerzan, dz. cyt., s. 177.

JUSTYNA TABASZEWSKA

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Sensualność – ucieczka od percepcji wzrokowej¹

Problemem, któremu chciałabym poświęcić nieco uwagi w niniejszym artykule, jest koncept sensualności rozumianej jako próba odzyskania równowagi pomiędzy poszczególnymi rodzajami percepcji zmysłowej. Tak definiowany projekt wspierania idei sensualności jest – przynajmniej w kulturze europejskiej – równoznaczny z próbą naruszenia tradycyjnego, arystotelesowskiego podziału zmysłów na zmysły wyższe i zmysły niższe.

Wzmiankowany podział określał wzrok i słuch jako zmysły dystansu, kojarzone z intelektem i prawdziwym poznaniem, zaś dotyk, węch i smak jako zmysły niższe (zmysły kontaktu), które uniemożliwiają poznanie przez zbytne zakorzenienie w tym, co cielesne². Arystotelesowski podział zmysłów stał się filozoficzną podstawą zjawiska określanego jako wzrokocentryzm³. Większość dwudziestowiecznych prób naruszenia wzrokocentrycznego modelu percepcji eksplorowała możliwości wynikające z dowartościowania cielesnego, wielozmysłowego doświadczenia. W tym artykule postaram się krótko przedstawić cztery istotne dla koncepcji sensualności perspektywy badawcze, a także przeanalizować wyjątkową na polskim gruncie

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/02092.

² Arystoteles, *Fizyka*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2003.

³ Por. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, London 1994.

wystawę, zatytułowaną *Sensualia*, stanowiącą – jasno zadeklarowaną – próbę wywikłania się z dominacji wzrokowej percepcji.

Pierwszą ze wspomnianych koncepcji jest teoria Carolyn Korsmeyer, postulującej powstanie estetyki genderowej. Badaczka w książce *Estetyka genderowa*⁴ zwraca uwagę na korelację między arystotelesowskim podziałem zmysłów a rozróżnieniem na sztukę i rzemiosło. Tylko to, co kojarzone ze zmysłami dystansu, z tym, co intelektualne i męskie, w nowożytnym rozdziale sztuki od rzemiosła zyskało status sztuki. Korsmeyer zarówno we wspomnianej publikacji, jak i w *Making Sense of Taste*⁵ podkreśla, iż wszystko to, co związane z ciałem i kobiecością, nie mogło funkcjonować jako sztuka, a więc być poddawane publicznej, artystycznej ocenie. Badaczka ponadto zauważa, że nawet dwudziestowieczne próby włączenia w obręb sztuki prac, które eksplorują zmysły inne niż wzrok i słuch, albo napotykały opór krytyków, albo też – przed owym oporem starając się zawnocować – problem zmysłów teoretyzowały.

Drugim istotnym dla tego artykułu kontekstem jest projekt somaestetyki Richarda Shustermana. Filozof ten definiował somaestetykę jako dziedzinę namysłu, której celem było „krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia człowieka i użycia ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji (*aisthesis*) oraz kreatywnego kształtowania siebie”⁶. W somaestetyce ciało jest rozumiane jako cel sam w sobie, a nie jedynie jako przestrzeń umożliwiająca percepcję doznań, które później poddawane są kontroli intelektu. Wszelkie próby degradowania ciała i podporządkowywania go intelektowi są uznawane za działania prowadzące do utrwalania kartezjańskiego dualizmu. To wszystko, co pozornie wydaje się związane z rewaloryzacją ciała w kulturze masowej, a więc na przykład ćwiczenia, diety, operacje

⁴ C. Korsmeyer, *Gender and Aesthetics. An Introduction*, London 2004.

⁵ Taż, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*, London 1999.

⁶ R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki, Warszawa 2007, s. 75.

plastyczne, jest przez myśliciela traktowane jako efekt nie do końca przemyślanego dążenia do opanowania ciała, w żadnym zaś wypadku wyzwolenia. Somaestetyka miała dążyć do badania ciała jako ośrodka zmysłowo-estetycznego wartościowania i twórczej autokreacji, a więc postulowała polepszenie jakości somatycznego doświadczenia i wzbogacenie możliwości jego interpretacji⁷.

Trzecią ważną w tym artykule kategorią jest wstręt, rozumiany w taki sposób, w jaki definiowała go Julia Kristeva. Badaczka z jednej strony podkreślała, że najbardziej podstawową postacią wstrętu jest wstręt wobec pożywienia (wystarczy przypomnieć słynny przykład dotyczący kozucha na mleku⁸), z drugiej zaś udawała, że budzi go zawsze to, co trudno klasyfikowalne. Zdaniem Kristevej zarówno wstręt, jak i to, co wstrętne, ma podobny, transgresywny charakter: „[...] wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”⁹.

Ostatnie istotne w tym artykule pojęcia, które postaram się scharakteryzować, to trauma i afekt. Obie te kategorie chciałabym omówić w kontekście rozważań Jill Bennett, która w swej książce *Emphatic Vision*¹⁰ czyni z nich narzędzia interpretacyjne, kluczowe dla zrozumienia współczesnej sztuki – sztuki, która podejmuje wyzwanie odejścia od percepcji uprzywilejowanej wzrok. Zdaniem Bennett podstawowym artystycznym działaniem traumy jest wytrącenie odbiorcy z określonego schematu umysłowego, wywołanie szoku, który pozwoli na zupełnie odmienne spojrzenie na określony problem. Podmiot dotknięty za pośrednictwem traumy nie tylko jest szczególnie czuły na to, co na niego oddziałuje, ale także zostaje wprowadzony

⁷ Tenże, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 47.

⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 9.

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ J. Bennett, *Emphatic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005.

w pewien specyficzny stan emocjonalno-intelektualny. Owym stanem jest dla Bennett właśnie afekt. Sposób, w jaki badaczka rozumie to pojęcie, jest nie tylko niezwykle istotny dla całej tworzonej przez nią konstrukcji myślowej, ale także – przynajmniej na gruncie większości koncepcji dotyczących afektu – nietypowy. Podstawową funkcją afektu jest bowiem budzenie empatii, pojmowanej jako swoista operacja emocjonalno-intelektualna. Zarówno afekt, jak i ten jego owoc, jakim jest empatia, oscylują pomiędzy dwoma niegdyś radykalnie od siebie oddzielanymi sferami, intelektualną i emocjonalną. Podobnie jak trauma, sytuuje się pomiędzy, na granicy, jest czymś, co niełatwo poddaje się klasyfikacjom.

O ile zatem trauma nie jest zdaniem Bennett ani czymś, co funkcjonuje jednoznacznie „w” podmiocie, ani czymś, co istnieje „na zewnątrz”, lecz sytuuje się „pomiędzy”, dotykając w równym stopniu tego, co subiektywne i niewyraźne, i tego, co obiektywne, o tyle afekt stale oscyluje między podmiotem, który go doświadcza, a tym, co go wywołuje. Z tego też powodu empatia ma charakter graniczny – rodzi się w miejscu dotknięcia, spotkania dwóch podmiotów: tego, który ją odczuwa, i tego, wobec którego jest odczuwana, tego, który ją bezpośrednio lub pośrednio wywołał.

Zarówno trauma, jak i wywoływany za jej pomocą afekt ewokują nietypową relację między przeszłością a terażniejszością. Traumatyczne wydarzenia nie mogą być tylko pamiętane, nie mogą odnosić się jedynie do przeszłości, gdyż w takim wypadku nie można by ich było określać jako traumy. Proces ich przypominania – czy może raczej pamiętania – nie tylko jest odniesieniem do przeszłości, lecz także ma bezpośredni i realny wpływ na terażniejszość. Zapamiętane wydarzenia nie „odgrywają” się niczym niegdyś już oglądany film, ale są na nowo przeżywane, doświadczone, odczuwane – na poziomie psychicznym oraz na poziomie somatycznym. To, w jaki sposób Bennett definiuje funkcjonowanie afektu, przystaje do sposobu, w jaki Julia Kristeva analizuje wstręt. W obu wypadkach doznania ciała są niekontrolowane, podświadome i stanowią wyraz najbardziej

podstawowych uczuć. Co więcej, w części wypadków afekt opiera się właśnie na reakcji wstępu, na reakcji na nieczystość taką chociażby jak gwałt czy incest.

Tym samym funkcją afektu nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane. Tak rozumiany afekt wymusza wyjątkową percepcję – percepcję, która wyłącza możliwość zdystansowania się podmiotu.

Po tych szkicowych uwagach chciałabym omówić, w jaki sposób przekonanie o konieczności rehabilitacji zmysłów niższych i cielesnego doświadczenia może być realizowane w konkretnych pracach i w ramach wystaw artystycznych. Jako że interesują mnie tu nie tyle artystyczne konsekwencje nowego sposobu myślenia o zmysłach, ile raczej praktyka artystyczna jako jedna z wypowiedzi na temat roli sensualności w sferze poznawczej, estetycznej i kulturowej, postanowiłam wybrać do analizy wystawę, która wprost podejmuje wzmiankowany temat. Taką wystawą jest projekt kuratorski *Sensualia*, zrealizowany przez zespół ośmiu studentek Muzealnych Poddyplomowych Studiów Kuratorskich Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem Andy Rottenberg¹¹. Wystawa ta, odwołując się do informacji, jakie przekazują same organizatorki, miała na celu zaprezentowanie różnych sposobów przenikania się zmysłów i ich wzajemnego wpływania na siebie.

Organizatorki wystawy – Anna Borejczuk, Zofia Cielątkowska, Anna Kornelia Jędrzejewska, Karolina Harazim, Katarzyna Nowak, Paulina Rymkiewicz, Magda Szewciów oraz Paulina Zarębska – podkreślały, iż ich projekt stawia wyzwanie tradycyjnemu, wzrokowemu sposobowi percepcji, zmuszając do wielozmysłowego odbioru prac.

Prace zostały zestawione w taki sposób, by w jak największy sposób angażować publiczność, a kuratorki podkreślały, że zależało im na interaktywności i na tym, by wszystkiego można było „dotknąć,

¹¹ Wystawa prezentowana była od 11 lipca do 15 sierpnia 2008 roku w Krakowie, w Galerii Starmach.

powąchać i posmakować”¹². Jako że w wystawie brało udział piętnastu artystów lub grup artystycznych (Dorota Buczkowska, Monika Drożyńska, Ersatz [Kuba Skoczek, Kuba Woynarowski], Eliza Galey, Miho Iwata, Elżbieta Jabłońska, Koji Kamoji, Tomasz Malec, Małgorzata Markiewicz, Dariusz Paczkowski, Joanna Rajkowska, RH+ [Audiowizualna Grupa Przyjaciół], Jadwiga Sawicka, Leon Tarasewicz, Wojciech Tymicki), nie będę w stanie omówić szczegółowo wszystkich prezentowanych w ramach *Sensualiów* prac. Zamiast tego postaram się scharakteryzować główne założenia wystawy, jej odbiór przez krytyków oraz kilka wybranych, najbardziej interesujących z perspektywy poruszanych w tym artykule problemów, instalacji.

Wcześniej jednak chciałam poświęcić nieco uwagi książce, która służyła organizatorom jako swoisty przewodnik po problematyce zmysłów. *Historia naturalna zmysłów* Diane Ackerman była nie tylko teoretyczną podstawą, ale również źródłem cytatów komentujących poszczególne prace. Bez wątpienia to, w jaki sposób Ackerman opisuje doświadczenia zmysłowe, przyczyniło się do sposobu zaprojektowania tejże wystawy. Specyficzny język opisu Ackerman dobrze korespondował z próbą przywrócenia doświadczeniu i percepcji sensualności, niemniej mógł również przyczynić się do części uproszczeń, od jakich *Sensualia* niestety nie są wolne.

Ackerman stara się przedstawić zarówno historię biologicznego kształtowania się naszych zmysłów (będąc zdecydowaną zwolenniczką tej odmiany teorii ewolucyjnej, zgodnie z którą nasze obecne mechanizmy percepcji ukształtowały się w odpowiedzi na warunki środowiska w okresie sukcesu ewolucyjnego gatunku), jak i ich powolną degradację, jakiej podlegały w czasie, w którym większą uwagę przywiązywano do poznania intelektualnego niż zmysłowego. Autorka stara się zatem pokazać, iż z naszych zmysłów nie możemy

¹² Autorki wystawy tak określały jej cele w publikowanych informacjach o wydarzeniu. Por. <http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/sensualia> [dostęp: 18 lipca 2012].

zrezygnować, a płynące z nich doświadczenia mają kluczowe znaczenie dla naszego istnienia w świecie i decydują o jakości naszego życia. Warto pod tym względem zacytować początek omawianej książki:

Świat bywa rozkoszą dla zmysłów. W lecie może wywabić nas z łóżka słodki zapach wietrzyku powiewającego za oknem sypialni. Promienie słoneczne igrające na tiulowych firankach czynią je podobnymi do morzy – w świetle wydaje się, jakby drżały. [...] Możemy na jakiś czas wyłączyć jeden lub kilka zmysłów – na przykład pływając w wodzie o temperaturze ciała – ale to tylko wzmoże wrażliwość pozostałych. Nie ma innego sposobu na poznanie świata niż badanie go radaroodporną siatką naszych zmysłów¹³.

Zdaniem autorki nasze poznanie i świadomość są ograniczane za pomocą modelu doświadczenia, jaki ofiarowują nam nasze zmysły. Ich działanie decyduje o wspólnocie gatunkowej – choć interpretujemy pewne doznania inaczej, zależnie od tego, w jakiej kulturze jesteśmy wychowani, same odbierane dane są bowiem identyczne. Problem odmiennego odbioru i interpretacji danych zmysłowych w różnych kulturach jest dla Ackerman interesujący, niemniej owe różnice są raczej odnotowane niż wyjaśnione. Badaczka podkreśla jednak, że współczesna kultura euroatlantycka o wiele mocniej niż inne stara się oddzielić od zmysłowych doświadczeń, tworząc skomplikowaną siatkę „zastępników” poszczególnych doświadczeń. Choć zazwyczaj nie zdajemy sobie sprawy z tego, w jaki sposób działają nasze zmysły, zdaniem Ackerman to one porządkują i „usensowniają” świat: „Zmysły nie nadają znaczenia życiu w sposób śmiały i jasny. Raczej rozdzierają rzeczywistość na drgające kęsy, które ponownie składają się w rozsądną całość”¹⁴.

Podsumowując, Ackerman nie analizuje zmysłów w kontekście ani estetyki, ani nawet kultury. Pokazuje raczej, w jaki sposób ewolu-

¹³ D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 13.

owało ich biologiczne znaczenie i jak możemy starać się przywrócić zmysłom utraconą wartość. Wszelkie analizy sposobu ich działania albo są całkowicie subiektywne, albo opierają się na fizjologicznych danych. Ackerman nie poświęca zbytnej uwagi temu, w jaki sposób zmysły definiowano albo z czym je kojarzono. Choć postuluje ich rewaloryzację, chodzi jej raczej o indywidualne, prywatne użycie własnych zmysłów do czerpania przyjemności z życia, nie zaś o zmianę ich kulturowego znaczenia.

Znając już podstawę teoretyczną wystawy, łatwiej będzie zająć się analizą poszczególnych instalacji. Projektem, który można uznać za najważniejszy z perspektywy tego artykułu (a prawdopodobnie i całej wystawy, jak zdają się sugerować jej opisy oraz sugestie samych kuratorek, eksponujących tę pracę), jest *Przejście* Moniki Drożyńskiej¹⁵. Pluszowy korytarz został umieszczony między dwoma salami galerii, stanowiąc jedyne możliwe przejście. Projekt ten wymusza na uczestnikach wystawy po pierwsze kontakt – rezygnacja z przejścia nim to rezygnacja ze zwiedzania części wystawy – po drugie zaś poddanie się jego kształtowi i niwelację doznań wzrokowych. Korytarz stworzono z ciemnego, ciężkiego, nieprzejrzystego materiału, dlatego też niewiele, lub też zupełnie nic, możemy zobaczyć, kiedy się w nim znajdujemy. Zamiast doznań wzrokowych jest nam uświadamiana pozycja naszego własnego ciała – do korytarza możemy wejść wyprostowani, ale w miarę przechodzenia przestrzeń korytarza obniża się, zmuszając do stopniowego pochylenia, a wreszcie do przejścia przez ostatni etap tunelu na kolanach. Musimy zatem nie tylko zmienić pozycję ciała, ale i percepcję – w trakcie przejścia posługujemy się głównie dotykiem, doświadczając o wiele mocniej niż w pozycji wyprostowanej miękkości materiału wyściełającego korytarz. Gdy wychodzimy z *Przejścia*, znajdujemy się na

¹⁵ Zdjęcia dostępne na stronie <http://monika.drozynska.pl/index.php?mact=News_cmnt01_detail,0&cntnt01articleid=4&cntnt01dateformat=%25d.%25m.%25Y&cntnt01lang=pl_PL&cntnt01returnid=52> [dostęp: 18 lipca 2012].

kolanach – w momencie, w którym znowu możemy posługiwać się zmysłem wzroku, widzimy z nietypowej perspektywy, przypominającej perspektywę dziecka.

Zarówno artystka, jak i kuratorki podkreślały, iż *Przejście* ma symbolizować sytuację odwrotną do narodzin i życia człowieka. Zmieniając naszą perspektywę, instalacja ta ma sprawić, że po wyjściu z tak zaprojektowanego korytarza narodzimy się jakby na nowo. Odzyskana świeżość spojrzenia i ponowne zanurzenie w świecie zmysłów, świecie, który utożsamiany jest z tym, co pierwotne i naturalne, z czego – niczym z „matczyne go łona” – wynurzyliśmy się w momencie narodzin i co od tego momentu nie jest już dla nas tak łatwo dostępne, ma prowadzić nas na „drugą stronę”. Odtworzenie i odwrócenie momentu najważniejszego przejścia, jakie dokonuje się w naszym życiu – i o naszym życiu stanowi – ma być okazją przemyślenia pozornie oczywistego statusu naszych zmysłów.

Jednakże warto zastanowić się, czy *Przejście*, przez część krytyków doceniane, przez innych traktowane jako symptomatycznie słaba praca, rzeczywiście angażuje zmysły tak, jak sugeruje artystka i kuratorki, tak, jak zapewnia nas opis instalacji. Wydaje się, że założenia te są zbyt optymistyczne. Możliwości, jakie daje ten na pewno ciekawy projekt, zostały w sporym stopniu naruszone przez jasno sformułowany – choć wcale nie do końca wynikający z samej konstrukcji pracy – cel projektu. Także bardzo sugerująca nazwa nie pomaga w swobodnym przejściu przez *Przejście*, które tylko wtedy mogłoby w jakikolwiek sposób wpłynąć na naszą percepcję. Rozbudowana metaforyka „przejścia”, budowanie skojarzeń z łonem matki, z odwracaniem procesu narodzin – wszystko to sprawia, że funkcja pobudzania zmysłów i wytrącania z przyzwyczajień percepcyjnych całkowicie niknie. Gdy wchodzimy w ów korytarz, wiedząc, do czego ma on nas doprowadzić, jesteśmy – nieumyślnie, lecz skutecznie – izolowani wobec własnych przeżyć, doznań i refleksji.

Wydaje się zatem, że *Przejście* wymusza na zwiedzających podporządkowanie się nie tylko kształtowi korytarza, ale także oczeki-

waniom artystki, co niestety sprawia, że jakiegokolwiek wyzwolenie zmysłów staje się niemożliwe. Praca ta pokazuje, że nawet pomysłowe zaangażowanie zmysłów może być przekreślone zbyt dużą teoretyzacją, a szczególnie – próbą dobudowania zbyt daleko idącej metaforyki do udanego projektu. Nie jestem bowiem wcale przekonana, że nieuprzedzeni uczestnicy wystawy rzeczywiście kojarzyliby pluszowy korytarz z łonem matki. Równie uprawnionym i niosącym być może nawet większe możliwości interpretacyjne skojarzeniem byłoby powiązanie *Przejšcia* z ciemnią fotograficzną, dawną salą kinową czy przebieralnią – wszystkimi tymi miejscami, w których dostęp światła blokowany jest przez grube kotary. Przejšcie przypomina również schron, podziemny tunel oraz zapewne dla każdego jeszcze wiele innych rzeczy. Niestety przez dokładny instruktaż, czym ma być i jak ma być interpretowane, pozostaje instalacją, która tylko w zamierzeniu pozwala na interakcję – w rzeczywistości zamierzenie artystyczne, które stoi za tą konstrukcją, unieruchamia uczestnika w oczekiwaniach artysty w podobny sposób, jak czyniła to niegdyś malarska perspektywa.

Drugą pracą, jakiej chciałabym poświęcić nieco więcej uwagi, jest instalacja Doroty Buczkowskiej (*bez tytułu*, 2006). Na dwóch balonach wypełnionych helem zawieszono huśtawkę, która z jednej strony zachęcała do zabawy, dotknięcia, sprawdzenia, czy można się na niej huśtać, z drugiej zaś świadomość, że wspiera się tylko na dwóch wypełnionych gazem balonach, sprawiała, że nikt nie chciał na niej usiąść. Zderzono tu zatem dwa światy, dziecka i dorosłego, oraz dwa sposoby korzystania ze zmysłów – huśtawka, choć jest sprzętem zachęcającym do używania, a nie jedynie do patrzenia, przez swą nietrwałą konstrukcję zniechęcała do zaangażowania, do wypróbowania. Mimo że większość uczestników odbierała ją wyłącznie wzrokowo, praca ta nie może być uznana za odwołującą się jedynie do zmysłu wzroku. Zagrożenie, jakie rodziłyby próby zaangażowania innych zmysłów, sprawiało, że stawała się możliwa refleksja na temat ich wartości i naturalności.

Zawieszona na helu huśtawka, taka, na której nie można się huścić, nie ryzykując upadku, w bardziej dobitny sposób niż *Przejście* pokazywała, że stale używamy innych niż wzrok zmysłów do poznania świata, tylko najczęściej nie do końca zdajemy sobie z tego sprawę. Tutaj, przez zablokowanie możliwości „normalnego” użycia, mogliśmy uświadomić sobie, jakie są nasze odruchy poznawcze i percepcyjne – doświadczany dyskomfort sprawiał, że mogliśmy odnieść się refleksyjnie do naszych własnych modeli poznawczych.

Kolejną instalacją, o której warto wspomnieć, jest *Deszcz* Kojiego Kamojiego¹⁶. Na uwagę zasługuje już sam fakt, że była ona prezentowana nie w galerii, lecz w ogrodzie. Wyjście poza przestrzeń typowo wystawienniczą nie tylko pozwoliło lepiej wyeksponować artystyczne wartości, ale także umożliwiło włączenie nowych kontekstów interpretacyjnych, jak na przykład problemy środowiska naturalnego. W bardzo interesujący sposób interpretował instalację Paweł Kraus:

[...] to subtelna, poetycka abstrakcja natury w formie spływających z nieba do ogrodu wąskich pasów aluminiowej blachy – odbijających krajobraz oraz generujących dźwięki (ten sam materiał artysta wykorzystał na znacznie większą skalę podczas wystawy *Wieczór – Łódki z trzciny* w Galerii Starmach w 2006 roku). Aluminiowy deszcz zyskał dodatkowe, niepokojące znaczenia w kontekście aktualnego, mniej artystycznego tematu degradacji środowiska naturalnego. Budowana na podstawie skojarzeń przyjemność doświadczeń słuchowo-dotykowo-smakowych (krople deszczu na twarzy) niespodziewanie i zapewne wbrew intencji artysty doprowadziła mnie do estetyki filmów Shinya Tsukamoto¹⁷.

Tutaj również większość ewokowanych przez instalację znaczeń konstruowanych jest poprzez ukazanie różnicy. Różnicy między alu-

¹⁶ Por. zdjęcia w artykule: P. Kraus, *Bezwonne perfumy*, „Obieg”, <<http://www.obieg.pl/recenzje/4172>> [dostęp: 18 lipca 2012].

¹⁷ Tamże.

miniowym deszczem a prawdziwym deszczem. Kraus zauważa, że aluminiowy odbija krajobraz oraz generuje dźwięki, co czyni instalację dwuzmysłową, niemniej nie może on naśladować ani smaku, ani dotyku deszczu – spadające krople wody nie tylko słyszymy i widzimy, czujemy również ich dotyk na naszej skórze, a czasem także ich smak. *Deszcz* jest zatem kolejną pracą, która pokazuje niepowtarzalną zmysłowość zwykłego doświadczenia, sprawiając, że popularne i na pozór niemające w sobie nic niezwykłego zjawisko atmosferyczne zmienia się w sensualne przeżycie, zwracające nas na powrót w stronę natury.

Instalacja Kojiego Kamojiego z jednej strony oddziałuje na nasz wzrok, symulując deszcz, nie tylko jego wygląd, ale i dźwięk, z drugiej otwiera na estetyczne doświadczenia, jakie dają nam zwykłe, codzienne przeżycia. Namacalność aluminiowego deszczu jest zupełnie innego rodzaju niż wrażenie, jakie dają krople deszczu odczuwane na skórze. Mimo to aluminiowy deszcz przez swą poniekąd lepiej uchwytną namacalność (paski aluminiowej blachy można trzymać w rękach, wprawiać w ruch, manipulować nimi, przez co instalacja z jednej strony się zmienia, z drugiej jednak jest o wiele trwalsza niż niezależny od naszych manipulacji deszcz) pozwala zauważyć, jak bardzo może angażować nasze zmysły zwykły deszcz i jak niewiele się różni (jeśli w ogóle) zmysłowe doświadczenie deszczu od doświadczenia estetycznego. Praca ta wpisuje się w szeroko reprezentowany nurt instalacji, które oddziałują głównie na zmysł wzroku, niemniej robią to w taki sposób, by naruszyć tradycyjne zaufanie do tego zmysłu (przykładami takich prac są między innymi fotografie Elżbiety Jabłońskiej z cyklu *Przypadkowa przyjemność*, przedstawiające resztki jedzenia na sitkach zlewozmywaków, tak jednak wyeksponowane, że gdy są obserwowane z nieco dalszej perspektywy, widzimy nie budzące obrzydzenie resztki, lecz wielobarwne, niezwykle dekoracyjne fotografie).

Ostatnią pracą, jaką chciałabym się tu zająć, jest *Miła i dobra* Jadwigi Sawickiej. Instalacja ta jest połączeniem informacji tekstowej (napis „Miła i dobra”) z obrazem (projekcyjnym) pąków kwiatów piwonii

oraz wydzielającym się zapachem nasączonych olejkiem migdałowym karteczek. Jest to jedna z nielicznych prac angażujących zmysł węchu, a także jedna z bardziej wieloznacznych. Tym bardziej zaskakujący może się wydawać komentarz Krausa, który stwierdza: „Jednak pomimo roztaczanej woni, praca mówiła znacznie więcej o statusie społecznym kobiety niż o naszym narządzie węchu”¹⁸. Tekst, który został zamieszczony na nalepkach, oczywiście budzi skojarzenia ze słowami, jakimi czasem opisuje się kobiety. Kraus słusznie zauważa, że ten opis bezpośrednio odnosi się do części stereotypów na temat kobiet, zwłaszcza zaś do wymagań im stawianych (gdy opisujemy kogoś jako „miłego i dobrego”, wyrażamy raczej naszą aprobatę dla jego zachowania, niż rzeczywiście odnosimy się do jego cech). Jednakże twierdzenie, iż praca mówi nie tyle o statusie zmysłu węchu, ile o statusie kobiet, wydaje się zbyt jednoznaczne. Problematyka zmysłów łączy się bezpośrednio z zagadnieniami związanymi z wartościowaniem kobiet, stąd też nie powinno dziwić połączenie tych dwu sfer (charakterystyczne zresztą dla większości prac, które podważają nie tylko typową wzrokową percepcję, ale też logocentryzm, kojarzony z tym, co męskie, sposób kategoryzowania świata). Zaskakujące jest natomiast to, że – zapewne także przez zbyt sugerujące opisy wystawy – tak łatwo można przegapić wieloznaczność tej instalacji.

Piwonia jest jednym z bardziej popularnych w Polsce kwiatów. Praktycznie wszyscy wiedzą, jak wygląda, można ją łatwo wyhodować i kupić. Wielu osobom kojarzy się ze świętami religijnymi, za pomocą piwonii dekoruje się ołtarze, jest też wykorzystywana w czasie święta Bożego Ciała do wysypywania drogi przed ołtarzem. Jak większość kwiatów piwonia ma także swoją symbolikę, a ta – szczególnie w kontekście wystawy – jest dość interesująca. Piwonia symbolizuje bowiem afekt, zmysłowe i emocjonalne pobudzenie. Użycie tego akurat kwiatu z jednej strony przywodzi na myśl różnego rodzaju święta, z drugiej jednak ta bujna roślina symbolizuje otwarcie

¹⁸ Tamże.

na zmysłowe doznania. Wieloznaczność tej instalacji zauważa Monika Ruszałko, twierdząc iż „gra symulacji – niematerialnej piwonii z para-aromatem oraz słowami, które zwracają nas w jeszcze inną stronę, niezwykle przekształca się w zabawę iluzją i sugestywnie oddziałuje na widza”¹⁹.

Ruszałko skupia się na problemie podwójnej symulacji – symulacji obrazu i zapachu. Jak jednak pokazuje bardzo szkicowa interpretacja skojarzeń, jakie wywołuje piwonnia, nie tylko sama materia instalacji jest wieloznaczna. Również zapach jest chyba zbyt pochopnie kojarzony przez Krausa wyłącznie z tym, co przyjemne. Zapach migdałów ewokuje wprawdzie skojarzenia (i zapewne wspomnienia) ze świętami, pieczeniem ciast, a przynajmniej z chwilą relaksu i jedzeniem czegoś smacznego. Jednakże silnie utrwalonym w tradycji skojarzeniem z zapachem migdałów jest także ostrzeżenie przed trucizną. Do wyrobu ciast używa się obecnie tak zwanych słodkich migdałów, które mają umiarkowany aromat, ale są całkowicie bezpieczne w stosowaniu. W przeciwieństwie do nich gorzkie migdały mają o wiele bardziej intensywny (i bardzo przyjemny) zapach, ale – zależnie od odmiany – są niejadalne albo trujące. Zapach migdałów jest zatem wieloznaczny, skoro pachnie tak jedna z bardziej niebezpiecznych substancji trujących (cyjanowodór). Skojarzenie owego zapachu z potencjalnie trującą substancją jest już w kulturze silnie utrwalone i łączy się z obrazem kobiety trucicielki, która pod pozorem troski, pod pozorem bycia „miłą i dobrą” podaje skażone trucizną pożywienie (postać, której legenda została zbudowana na takim właśnie wizerunku, jest Lukrecja Borgia). Być może zatem, nawet jeśli instalacja rzeczywiście mówi więcej o statusie kobiety we współczesnym społeczeństwie, interpretowanie jej wyłącznie jako odpowiedzi na stereotypy jest nieco zbyt upraszczające. Wieloznaczność zapachu i obrazu piwonii podważa również możliwość rozumienia podpisu

¹⁹ M. Ruszałko, *8 kobiet*, „Artpapier”, <<http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=2&aid=1515>> [dostęp: 18 lipca 2012].

jako całkowicie jednoznacznego. Konieczność skoordynowania (lub też uznania, że skoordynować się ich nie da) zmysłów wzroku i węchu z rodzącymi coraz to nowe skojarzenia doznaniem sprawia, że napis „miła i dobra” traci swą pierwotną jednoznaczność.

Zaangażowanie zmysłu węchu sprawia, że choć praca rzeczywiście bezpośrednio porusza problem statusu kobiet, to robi to w taki sposób, że również zmysł węchu staje się przedmiotem analizy. Z jednej strony informuje nas on o tym, co przyjemne, dostarczając jednej z najbardziej zmysłowych, trudnych do opisanie czy zastąpienia przyjemności, z drugiej zaś ostrzega przed niebezpieczeństwem zatrucia. Zmysł węchu może zatem równocześnie kusić i ostrzegać, zachęcać i odstręczać, nie pozwalając na jednoznaczne oceny i interpretacje swojej funkcji. Podobnie nie sposób przesądzić, czym miał być zapach migdałów – wonią bezpieczeństwa i domowego ciasta, kuszącym zapachem trucizny czy może wskazaniem na „zastępczy” charakter naszych doświadczeń.

Praca Jadwigi Sawickiej nie pozwala zatem na jednoznaczne przyporządkowania, przez co staje się jedną z najciekawszych instalacji przedstawianych w ramach *Sensualiów*. Choć wiele prac zasługiwałoby na szersze omówienie, wydaje się, że cztery tu scharakteryzowane pozwalają wskazać najważniejsze powody, dla których ta wystawa, bez wątpienia cenna i zasługująca na uwagę, nie może być uznana za całkowity sukces. Zanim przejdę do zarzutów, warto zacytować, w jaki sposób podsumowuje wystawę Monika Ruszałko:

Mimo wszystko, wystawa ośmiu młodych kuratorek, kwestionująca (tradycyjnie pojętą) istotę wystawy-ekspozycji, czyli – poznanie dzięki oglądowi, dająca szerokie pole dla interaktywności, stanowi raczej protest przeciwko wizualności i hegemonii zmysłu wzroku, jakkolwiek protest świadomy swej „bezradności”. Być może jej tytuł powinien raczej brzmieć „Anty-wizualia”²⁰?

²⁰ Tamże.

Największym problemem *Sensualiów* wydaje się niemożliwość realizacji własnych założeń, trudność w pokazaniu, w jaki sposób zmysły przenikają się ze sobą, oraz niepowodzenie w ich „równouprawnianiu”. Deklaracje na temat wyzwolenia zmysłów spod władzy wzroku i uruchomienia wśród zwiedzających nowych, wielozmysłowych doświadczeń pozostały niestety w głównej mierze tylko deklaracjami. Dlaczego tak się stało, dobrze wyjaśniają uwagi Pawła Krausa, zauważającego, że „zamierzony efekt rozwodnił się [...] w sposobie aranżacji i wykorzystania przestrzeni galerii, która »prowadziła« od pracy do pracy tylko na zasadzie wyuczonego, muzealnego odruchu. Nie wciągała, nie ograniczała, była pozbawiona napięcia, »pułapek« na zmysły, których spodziewałem się po tak sformułowanym temacie wystawy”²¹.

Drugim niezwykle istotnym problemem, jaki utrudniał uznanie *Sensualiów* za koncepcyjny sukces, jest zbyt mocne oparcie idei wystawy na książce Ackerman. Choć część uwag badaczki jest bez wątpienia cenna, a pochodzące z jej książki motta mogą w udany sposób komentować niektóre prace, to jednak traktowanie *Historii naturalnej zmysłów* jako swoistego przewodnika nie było najlepszym rozwiązaniem. Ackerman – co nie może być zarzutem dla jej koncepcji – podchodzi do działania zmysłów w sposób dość jednostronny, pokazując głównie ich wpływ na nasze poznanie oraz przyjemności, jakich możemy doświadczyć za ich pośrednictwem. Tymczasem trudno nie odnieść wrażenia, że zmysłowe uwikłanie w świat nie jest wcale tak oczywiste, jak chciałaby Ackerman i jak sugerują kuratorki wystawy.

Zarzuty krytyków – odnoszące się w sporym stopniu do jakości poszczególnych prac – dotyczą także sposobów, w jaki usiłowano przełamać dominację wzroku. Choć, na co wskazuje Monika Ruszałko, idea wystawy, która angażuje wszystkie zmysły, nie jest niczym nowym ani oryginalnym (wystarczy wspomnieć chociażby tworzone dość często wystawy interaktywne, nie tylko wymuszające używanie

²¹ P. Kraus, dz. cyt.

innych niż wzrok zmysłów, ale także angażujące zwiedzających na tyle, by zmienić ich rolę z oglądających na współuczestniczących), to i tak można wskazać na wyraźne potknięcia w próbach „osłabienia” wzroku. Wzmiankowany już performans Miho Iwaty, choć zapewne miał być doświadczeniem angażującym odbiorcę i przełamującym typowy dystans między zwiedzającymi a twórcami, był w gruncie rzeczy co najwyżej dwuzmysłowy, w związku z czym trudno zaprzeczyć, iż to wzrok pełnił w nim dominującą rolę.

Trzecim zarzutem wysuwany przeciwko wystawie była jej zbyt duża teoretyczność. Z jednej strony część prac i katalog wystawy zostały pomyślane w taki sposób, by niejako zobrazować bądź udowodnić pewne tezy dotyczące funkcjonowania zmysłów, z drugiej zaś uczestnikom wystawy udostępniono już na samym początku – w postaci katalogu – dokładny opis konkretnych prac, uwzględniający również to, w jaki sposób były zaprojektowane. Taki zabieg może budzić sprzeciw, zwłaszcza w przypadku, w którym deklarowanym celem było „wyzwolenie zmysłów”. Monika Ruszałko zauważyła:

Towarzyszący wystawie „katalog” w wersji elektronicznej, który można było przejrzeć i, co istotne, przesłuchać już podczas wernisażu wystawy, zawiera opisy artystów i ich projektów, a zarazem eksplikację ich zamierzeń oraz – niestety – trochę przypomina listę możliwych do przyjęcia interpretacji, które podają – rzecz znamieną – kuratorki²².

Okazuje się więc, że próba zaprojektowania reakcji uczestników wystawy jest rozumiana w sposób co najmniej dwuznaczny. Dzieje się tak dlatego, że nietrudno zauważyć sprzeczność pomiędzy cytowanymi fragmentami z książki Ackerman a tendencją do „prowadzenia” uczestników przez wcześniej wymyślone i przewidziane – choć sugerujące spontaniczność – doświadczenia. Do pewnego stopnia takie zaprojektowanie wystawy podważa możliwość doświadczenia

²² M. Ruszałko, dz. cyt.

zmysłowego, zastępując jeden rodzaj teorii, tej kojarzonej z oglądem, drugim, tym razem związanym z innymi niż wzrok zmysłami. Mimo wszystkich niedociągnięć *Sensualia* są wartościową próbą przeciwstawienia się dominacji wzroku. Próbą, której autorkom wprawdzie nie udało się zrealizować zamierzonego celu, ale która zarazem pokazuje, jak trudne jest przełamanie dominacji wzroku, intelektu oraz teorii. Proste, zmysłowe doświadczenia okazują się czymś, co niełatwo ewokować, co nie pozwala na ścisłe zaprojektowanie.

Wydaje się więc, że najtrudniejszym do realizacji w praktycznej działalności postulatem jest właśnie odkrycie na nowo bezpośredniości doświadczenia i poznania oraz tożsamościowotwórczej, a nie tylko kojarzonej z estetycznymi przyjemnościami, funkcji zmysłów. Przełamanie opozycyjnego traktowania zmysłów wyższych i niższych musi być zatem projektem, w którym ucieka się od hasłowych, wartościujących stereotypów, także i tych, które każą kojarzyć wzrok wyłącznie z teorią, a inne zmysły z przyjemnością. Dopiero wskazanie na wielowarstwowość wszystkich zmysłowych doświadczeń może pozwolić na odkrycie ich nowych cech i wartości, nieopierających się na zastanych i nie do końca trafnych, opozycyjnych rozróżnieniach.

Sensuality – a Departure from Scopic Regimes

This paper aims at exposing the functioning of the senses in contemporary culture. An analysis of the division of the senses into higher and lower ones serves as a starting point to propose a theory of an enduring cultural significance of particular senses. An examination of theoretical concepts pertaining to the reassessment of lower senses (Julia Kristeva, Carolyn Korsmeyer, Richard Shusterman) constitutes a foundation for an analysis of two projects: an exhibition – *Sensualia*, and Jill Bennett's theory regarding the place of affect in art perception. Conclusions drawn identify the need to create a new language capable of expressing relations between lower senses and the sense of sight.

Kulturowa percepcja reklamy przez osoby słyszące i niesłyszące

1. Wstęp

Reklama w sposób nieunikniony przenika wszelkie dziedziny życia człowieka. Jako komunikat niezwykle złożony semantycznie wykorzystuje kilka kodów: wizualny, audialny oraz werbalny, przez co staje się przedmiotem coraz liczniejszych badań z pogranicza wielu dyscyplin. Każdy przekaz reklamowy jest jednocześnie komercyjnym komunikatem, mającym docelowo nakłonić odbiorcę do dokonania zakupu określonego produktu lub skorzystania z danej usługi (co stanowi jeden z wyznaczników jego skuteczności). Aby mógł spełnić swoje zadanie, niezbędne jest wyselekcjonowanie odbiorcy docelowego, w gust którego reklama ma trafić, czemu służy określanie profilu adresata, wykorzystanie poszczególnych poetyk filmowych czy wreszcie badania pretestowe. Ponadto reklama skazana jest na permanentną ewolucję – ściśle skorelowaną ze zmieniającą się kulturą, w jakiej została zanurzona.

Wybór tematu eksperymentu motywowany był dwoma czynnikami. Wydaje się, iż głusi jako odbiorcy docelowi przekazów reklamowych są przez ich nadawców grupą najbardziej marginalizowaną. Oczywiście jest fakt, że w przekazie audiowizualnym sfera werbalna uzupełnia lub całkowicie zmienia znaczenia warstwy wizualnej, zatem recepcja osoby niewładającej dobrze danym językiem nie będzie spójna z preferowanym odczytaniem komunikatu. O ile jednak obcokrajowcy korzystają ze stwarzanych przez nadawców możliwości percepcji reklamy w swoim ojczystym języku, o tyle jeszcze nikt w Pol-

sce nie podjął się trudu transkrypcji reklam na język polski, dzięki której niesłyszący odbiorca stałby się pełnoprawnym uczestnikiem danej sytuacji komunikacyjnej. Również niewiele reklam (a na pewno żadna w sposób świadomy) wykorzystuje elementy szczególnie preferowane przez głuchych odbiorców, takie jak: wyrazista mimika, pantomina, mowa ciała, przemyślana proksemika.

2. Opis eksperymentu

Celem przeprowadzonego badania było sprawdzenie, w jaki sposób muzyka reklamy telewizyjnej – będąca semiotycznym kodem oraz nośnikiem skondensowanych sensów – wpłynie na percepcję, tudzież interpretację, adialogicznej reklamy Alfy Romeo 147 z 2006 roku. W eksperymencie przeprowadzonym od stycznia do marca 2010 roku wzięły udział trzy dwudziestoosobowe grupy w przedziale wiekowym dwadzieścia–trzydzieści lat; w każdej grupie znalazło się dziesięciu mężczyzn oraz dziesięć kobiet. Słyszący respondenci musieli spełniać jeden warunek – być studentami lub absolwentami wyższych uczelni posługującymi się biegle językiem polskim (natywni użytkownicy polszczyzny). Jeżeli zaś chodzi o dobór respondentów głuchych, przyjęto analogiczne kryteria – wzięłam pod uwagę osoby doskonale władające PJM-em (choć niekoniecznie natywne¹) oraz mające (lub zdobywające) wyższe wykształcenie. W skład grupy pierwszej weszło dwudziestu słyszących, którzy obejrżeli reklamę wraz z włączoną ścieżką dźwiękową; była to jednocześnie grupa kontrolna. Grupę drugą stanowili słyszący, którzy tę samą reklamę zobaczyli w wersji afonicznej (również dwadzieścia osób). Natomiast grupa trzecia składała się z dwudziestu głuchych – w celu wykluczenia wpływu resztek słuchowych na kształt wyniku badania (zmienna moderująca)

¹ Ustępstwo to wynikało z ograniczonej liczby głuchych respondentów na terenie Dolnego Śląska.

reklama puszczana w tej grupie również nie miała włączonej fonii. Badanie przeprowadzane było według jednego schematu: uczestnik eksperymentu dwukrotnie oglądał trzydziestosekundową reklamę Alfy Romeo 147 w odseparowanym pomieszczeniu, tak aby wrażenia i reakcje innych widzów nie sugerowały jego odczuć czy interpretacji. Następnie odpowiadał na siedemnaście otwartych pytań dotyczących: wpływu braku muzyki w reklamie na dekodowanie znaczenia przekazu, związku między głuchotą a odbiorem warstwy wizualnej reklamy oraz kulturowych różnic percepcji danej reklamy.

Druga część badania polegała na wypełnieniu dyferencjału w siedmiopunktowej skali (zero–sześć, gdzie zero oznaczało „Całkowicie się nie zgadzam”, sześć – „Całkowicie się zgadzam”).

Wszystkie pytania zostały zadane respondentom w odmianie polszczyzny mówionej (grupy pierwsza i druga) bądź w polskim języku migowym (grupa trzecia), zaś odpowiedzi badanych zostały zarejestrowane za pomocą kamery (w celu ujednoczenia kanału wypowiedzi), a następnie transkrybowane na karty odpowiedzi.

3. Opis wykorzystanej w badaniu reklamy telewizyjnej

Do eksperymentu wykorzystano reklamę Alfy Romeo 147 z 2006 roku². Reklama została nakręcona we Włoszech, następnie rozprowadzona na poszczególne narodowe rynki zbytu Fiata. Modyfikacjom poddano oczywiście etykiety występujące w reklamie (trzy sekundy), końcowy slogan (tłumaczony na język danego kraju) oraz – co ciekawe – soundtrack, który w wersji włoskiej jest bardziej stonowany

² Por. <<http://www.youtube.com/watch?v=s-32u2ddhS4>> (wersja włoska); <<http://www.youtube.com/watch?v=FQ9TWGrhEgs>> (wersja niemiecka); <http://www.youtube.com/watch?v=LGHJvG8ID00&playnext=1&list=PL395D7314196102DB&feature=results_video> (wersja angielska) [dostęp: 30 lipca 2012]. Wersja polska nie jest dostępna w Internecie.

i statyczny niż w polskiej (gitara basowa w oryginalnej wersji podkreśla jedynie rytm melodii, zaś bardziej agresywna gitara elektryczna wersji polskiej nadaje jej puls i dynamiczny charakter).

Kluczowym dla fortunnej komunikacji pomiędzy nadawcą reklamy a jej odbiorcą jest zauważenie oraz zdekodowanie przez tego ostatniego konceptu reklamy Alfya: w klipie wykorzystano mianowicie zjawisko współodczuwania jednojajowych czworaczków (analogicznego do zjawiska współodczuwania bliźniąt). Oto jedna z kobiet prowadzi samochód z wyraźną przyjemnością, zaś trzy pozostałe siostry (znajdujące się w różnych miejscach) nagle czują tę samą emocję – radość związaną z kierowaniem autem. Skupiając się na wymyślnym prowadzeniu pojazdu, przerywają dotychczas wykonywane czynności: jedzenie posiłku w restauracji, oglądanie obrazów w galerii sztuki, rozmowę z przedstawicielami firmy w czasie zebrania – ku zdziwieniu osób towarzyszących.

Muzyka użyta w tym przekazie reklamowym pozostaje w korelacji z rozwijającą się fabułą³ – dźwięk stopniowo wprowadza napięcie dramaturgiczne poprzez wykorzystanie intrygującej, dynamicznej linii melodycznej. W pierwszym ujęciu najazd kamery na zdjęcie czwórki małych dzieci wprowadza w świat bohaterki; odbiorca otrzymuje pierwszy wizualny bodziec nakierowujący na preferowane odczytanie komunikatu: w reklamie występują cztery bardzo podobne dziewczynki. Dalej ma miejsce bodziec audytywny – zsynchronizowanie trzasku migawki, przenoszącej widza do następnego zdjęcia czterech nastoletnich dziewcząt, ze słyszalnym śmiechem dzieci wzmacnia wrażenie emocjonalności filmu. Fotografie wspólnego dzieciństwa dziewczynek niosą za sobą kolejny ważny dla preferowanego odczytania komunikatu: między siostrami panuje silna więź natury emocjonalnej. Najpierw odbiorcy przedstawiono zdję-

³ Poniższa analiza stanowi syntezę opinii Michała Bernardyna – pracownika firmy Soul Seed Media zajmującej się produkcją oraz postprodukcją filmową i audio-wizualną.

cie małych dzieci w łóżeczku, potem pokazano uczennice ubrane w jednakowe mundurki, następnie zaprezentowano fotografię czterech kobiet – zapewne różniących się od siebie charakterem czy zainteresowaniami, ale wciąż niezwykle podobnych do siebie fizycznie (by nie powiedzieć: identycznych). Odbiorca znów otrzymuje polisensoryczny komunikat: śmiech siostr zestawiony z hasłami „razem” i „czworaczki” przywieszonymi obok zdjęcia na lodówce podkreśla siostrzaną wspólnotowość czworaczków.

Kolejne sekwencje ujęć pokazują każdą z dorosłych już kobiet w innej sytuacji życiowej, definiując jednocześnie ich style bycia. Pierwszą siostrę przedstawia się tu jako kobietę nowoczesną, lubiącą wyzwania i prowadzącą Alfę Romeo (istotne są konotacje związane z marką Alfa Romeo, a więc szybkość, dynamiczność i wygląd bohaterki: luźno związane włosy i biała, ale modna bluzka), drugą – jako poważną i odpowiedzialną bizneswoman uczestniczącą w ważnym spotkaniu w firmie (cechy kobiety uwydatniono przez gładkie uczesanie, formalny strój oraz zestawienie jej z nieokreślonym modelem strukturalnym cząsteczek, przywołującym takie skojarzenia jak mądrość czy profesjonalizm). Trzecią z siostr cechuje nonszalancja i niekonwencjonalność, jaka przystoi koneserce sztuki (kobieta ubrana jest w szykowne futro, ma rozpuszczone kręcone włosy, które dzięki erotycznemu wydźwiękowi najmocniej pozostają w pamięci odbiorcy, zwłaszcza męskiego), zaś czwartą – romantyzm i elegancja (na spotkanie ze znajomymi w restauracji założyła wieczorową suknię oraz wyprostowała niesforne w uczesaniu włosy, dzięki czemu emanuje delikatnością).

Zróznicowane sposoby przedstawienia kobiet mają na celu pokazanie potencjalnemu nabywcy samochodu, że każdy – bez względu na prestiż społeczny, zatrudnienie czy osobowość – zasługuje na pełne wrażeń zmysłowych życie, na przykład dzięki przeżywaniu pozytywnych emocji w czasie jazdy Alfą. Przekaz wzmacniany jest również poprzez plastykę obrazu – dominanty czerni i bieli oraz kontrastującej z nimi czerwieni (obecnej niemal w każdym ujęciu w postaci detali: foteli, modelu cząsteczek, sosu na talerzu, materaca), będącej

symbolem intensywnych doznań oraz, potencjalnie, erotyzmu, który towarzyszy większości reklam segmentu motoryzacyjnego.

Wracając do opisu obrazu: kobieta prowadząca samochód odczuwa coraz intensywniej radość – dochodzącą w kulminacyjnym momencie reklamy do euforii. Emocja jest tak silna, że udziela się pozostałym siostronom, co wyrażone jest poprzez coraz szybszy montaż synchroniczny (zastosowanie coraz krótszych ujęć), a także narastający w natężeniu i częstotliwości odgłos pracy silnika i ekstazy kobiet, który dodatkowo przebiega asynchronicznie – przechodzi płynnie w kolejne ujęcia. Statyczne, krótkie ujęcia z szybko przemieszczającym się samochodem są uzupełniane o ruch kamery (zbliżenia oraz odjazdy), co potęguje wrażenie dynamiki przekazu reklamowego. Zbliżenia na samochód dodają mu ponadto podmiotowości – staje się on równorzędnym bohaterem reklamy jako sprawca ekstazy i w taki sposób zostaje przedstawiony. Eksplozja emocji pokazana jest symbolicznie jako tryskająca w górę fontanna wody / fali morskiej, co stanowi punkt kulminacyjny filmu, natomiast jego pointą jest pojawienie się w przebitce po sloganie reklamowym („Emocje [wyróżnione na czerwono – przyp. E.M.] rosną, gdy można się nimi podzielić”), a przed logo i głównym hasłem Alfy („Włącz emocje!”), ujęcia krótkiego krzyku jednej z sióstr, bizneswoman, odjeżdżającej jednocześnie od stołu na krześle obrotowym i stukającej obcasami o podłogę. Kobieta sprawia wrażenie, jakby właśnie wróciła do rzeczywistości, ale radość trwa nadal.

4. Muzyka w reklamie

W reklamie bez dźwięku, tak filmowej, jak prasowej, dużą rolę pełnią parafrazy i aluzje akustyczne, na przykład takie przedstawienie ust, które ma sugerować, że dana osoba krzyczy – dźwięk wyobrazony jest tu uwarunkowany perswazyjnie: „[...] można o nim mówić w odniesieniu do reklamy wizualnej, której zdynamizowane wyglądy

konotują dźwięk”⁴. Odbiorca, na podstawie własnego doświadczenia życiowego, dokonuje zasugerowanej rekonstrukcji, nieświadomego uzupełnienia postrzeganego elementu wizualnego pierwiastkiem akustycznym. Jest to powód, dla którego w reklamie udźwiękowionej warstwa akustyczna powinna charakteryzować się wysokim stopniem synchronizacji z pozostałymi elementami. „Synchronizacja polega tu na dostosowaniu treści dźwiękowej do treści wizualnej pod wieloma względami”⁵, natomiast nastawiona jest raczej na paralelę, duplikowanie znaczeń niż wprowadzanie nowych informacji (na przykład rytmu, wytwarzanych asocjacji, wymowy ideologicznej reklamy, warstwy werbalnej, kreacji postaci, ich gestów, sposobu bycia, zachowań, zastosowanych zestawień barwnych, światłocienia, ruchów obiektów i kamery oraz typów montażu). „Muzyce stonowanej i nastrojowej towarzyszą: ruch zwolniony obiektu i kamery, jazdy poziome i panoram, przenikanie, zdjęcia nakładane, nieostrość – dające efekt płynności, miękkości i lekkości wyglądom”⁶. Wybór instrumentów muzycznych ma oczywiście kluczowe znaczenie dla konstruowania semantyki muzycznej: kotły i skrzypce wprowadzą poczucie elegancji, gitara elektryczna i perkusja – dynamiczności wypowiedzi. Dźwięki codzienności są przez reklamę traktowane wybiórczo, na przykład włączenie do linii melodycznej dźwięku krzyku powoduje wyolbrzymienie wydźwięku emocjonalnego reklamy, lecz nie może stwarzać poczucia zagrożenia. W reklamie Alfego Romeo 147 euforyczny krzyk jest jedynym naturalnym dźwiękiem wewnątrz kadrowym – służy zakomunikowaniu pozostałym bohaterom ekstazy oraz podniecenia. W przekazie adialogicznym, do którego należy wykorzystana reklama Alfego, „brak słów eksponuje szczególnie stronę muzyczną reklamy – jedynym stałym i pewnym elementem obrazowym jest samochód”⁷,

⁴ E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001, s. 76.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 79.

którego doskonałości nie jest się w stanie wyrazić słowami, a którego szybkość znajduje się w „ścieżce melodycznej komunikatu”.

Muzyka reklamowa cechuje się wysokim stopniem rytmizacji, któremu „podporządkowane zostają pozostałe efekty akustyczne oraz – w przypadku filmu reklamowego – ruch obrazowy”⁸, natomiast ze względu na krótki czas komunikatu ma raczej charakter opisowy lub ilustracyjny dla warstwy werbalnej czy nastrojów, rzadko tworząc samodzielną narrację. Pierwsza cecha pełni funkcję estetyczną, perswazyjną oraz kreacyjną (wytwarzanie nastroju), druga powoduje efekt hiperboli (poprzez zjednoczenie komunikatów warstwy słownej i melodycznej). Oczywiście muzyce reklamowej przypisana jest także funkcja narracyjna – związana ze spajającą – „dzięki której utwór reklamowy nie jest zespołem odrębnych jednostek komunikacyjnych, ale tworzy jedność, której składniki są sposobem przejawiania się świata przedstawieniowego”⁹. Muzyka w badanej reklamie spełnia zatem następujące funkcje:

- podtrzymuje oraz podkreśla napięcie fabuły,
- wzmacnia odgrywane emocje, wskazuje na intensywność doznań związanych z jazdą samochodem,
- wywołuje poczucie prędkości,
- wywołuje erotyczne skojarzenia,
- skupia uwagę odbiorcy (szczególnie początkowa fraza, kiedy zamiast pulsującego rytmu słyhać długie nuty),
- wprowadza jednolitą narrację (funkcja łącząca).

5. Kultura a percepcja reklamy

Reklama jest niezwykle złożonym komunikatem, który jednocześnie przedstawia dany przedmiot, dostarcza przeżyć natury emocjonal-

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 95.

nej oraz często bywa odbiciem kulturowych zachowań danej grupy. Według Małgorzaty Boguni-Borowskiej reklama stanowi efekt eksternalizacji człowieka, gdyż deformuje niczym krzywe zwierciadło obraz rzeczywistości obiektywnej¹⁰. Ponadto eksploatuje utrwalone społecznie kompleksy symboli i znaczeń, redefiniuje ich znaczenie według własnych potrzeb, tworzy nowe jakości, które pozostają bliskie danej kulturze. Reklama pełni zatem funkcję referencyjną – ponieważ akomoduje elementy systemu społeczno-kulturowego – oraz funkcję integrującą, „sprzyjającą rozwojowi społecznej komunikacji przez egalitarne doświadczenie wiedzy na temat rytuałów, ceremonii i stylów życia”¹¹. Owe sposoby nadawania sensów możliwe są dzięki użyciu mitu (opowieści zawierającej typowe dla danej kultury wartości, jak również emocje, ideały i wzorce postępowania), symbolu (reprezentującego idee słów, gestów, znaków) oraz rytuału (obiektywnie obowiązujących, a subiektywnie zaakceptowanych zasad, reguł postępowania czy też wartości)¹². Wykorzystanie elementów kultury ma miejsce zarówno na poziomie wizualno-echoidalnym przekazu, jak i w przypadku sloganu, hasła czy logo danej firmy. Nic więc dziwnego, że tło kulturowe tworzy „swoiste spektrum wrażliwości, podatności na bodźce”¹³, zatem „fakt wprowadzenia treści kulturowej do komunikatu reklamowego sprawia, iż staje się on przynajmniej potencjalnie bardziej skuteczny”¹⁴.

Przekazy reklamowe są źródłem elementarnej wiedzy społeczno-kulturowej, nie obejmuje ona wszakże wszystkich realnie występujących różnic i podziałów. Mimo to ciekawym zjawiskiem jest zależność pomiędzy żeńską a męską percepcją reklamy. Płeć jest oczywiście

¹⁰ M. Bogunia-Borowska, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Kraków 2004, s. 35.

¹¹ Tamże, s. 63.

¹² E. Bużański, *Kulturowe uwarunkowania percepcji reklamy*, w: *Kulturowe determinanty zachowań konsumenckich*, red. W. Patrzalek, Wrocław 2004, s. 142–143.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 149.

czynnikiem uwarunkowanym biologicznie, jednakże przypisane jej role społeczne są już kategorią *stricte* kulturową¹⁵. Role męskie budzą takie asocjacje jak: walka, dominacja, współzawodnictwo (i tak są postrzegane przez słyszających męskich odbiorców), zaś kobiecie: uległość, współpraca, emocjonalność, estetyczność (i tak postrzegają je słyszące kobiety). Dodatkowo sposób przetwarzania informacji o produktach jest bardzo zależny od płci – mężczyźni próbują wykorzystać wszelkie dostępne informacje o produkcie bądź też dopowiedzieć sobie brakujące elementy tak, by stworzyć całkowitą ocenę danej rzeczy, kobiety zaś są bardziej analityczne w swych osądach.

Przekaz reklamowy nigdy nie jest skierowany do wszystkich, lecz do konkretnej grupy docelowej. Najważniejszą czynnością przy jego kreowaniu jest wyodrębnienie cech dystynktywnych profilu adresata oraz niekonsumenta. W ich skład mogą wejść czynniki zarówno psychologiczne (styl życia, skłonność do zmiany upodobań/przyzwyczajzeń, struktura potrzeb, osobowość, wartości¹⁶), które wywierają znaczny wpływ na wybory i zachowanie człowieka, jak i społeczne – etniczno-subkulturowe (wypełnianie ról społecznych, wartości tudzież motywacje tworzące się w procesie socjalizacji, narodowe tradycje). „W Stanach Zjednoczonych wyraźnie można [...] wyróżnić reklamy skierowane do mniejszości etnicznych, do osób niepełnosprawnych, a także do ludzi o odmiennej orientacji seksualnej”¹⁷. Niestety w Polsce nie występują jeszcze profilowane w ten sposób reklamy, choć możliwe do wyróżnienia są przekazy dla takich grup społecznych jak na przykład: gospodynie domowe, biznesmeni, kobiety aktywne zawodowo, dzieci w różnych przedziałach wiekowych, emeryci.

¹⁵ Tamże, s. 147 i n.

¹⁶ D. Doliński, *Psychologiczne mechanizmy reklamy*, Gdańsk 2008, s. 62.

¹⁷ Tamże, s. 65.

6. Komunikacja osób niesłyszących

Wśród głuchych spotykamy najczęściej dwa sposoby komunikacji. Pierwszy to mowa artykułowana, występująca głównie podczas komunikacji ze słyszącymi, zgodnie z jedną z zasad etykiety językowomigowej, elastyczności, w myśl której należy dostosować kanał komunikacyjny do większości rozmówców¹⁸. Ponieważ foniczna realizacja mowy sprawia niesłyszącym wiele trudności, określają ją jako zwięzłą¹⁹. Druga forma komunikacji przybiera kształt wizualno-przestrzenny – jest to polski język migowy (PJM), system języka miganego (SJM) lub ich kontaminacja. Język migowy wywodzi się z emblematów, których jest najwyższą, lingwistyczną formą²⁰.

W języku migowym mimika jest cechą dystynktywną strukturalnie oraz semantycznie, zarówno determinującą intencjonalność zdania, jak i różnicującą znaczenie wyrazów, stopniującą natężenie cechy lub nadającą jakąś właściwość. Elementy niemanualne mogą być wbudowane w znak albo, dodane, nieść nowy element znaczeniowy. Głusi uczniowie edukowani metodą oralną mają często problemy ze stawianiem i rozróżnianiem pytań. Przyczyna tkwi w braku akustycznej percepcji intonacji wzrastającej (antykadencji). Wyraz twarzy pełni w komunikacji migowej dwie funkcje: wyrażania uniwersalnych emocji (smutku, złości, wstrętu, strachu, zdziwienia, radości) oraz warunkowania trybu. Warto zaznaczyć, iż osoby pozbawione słuchu cechują się większym niż u słyszących wyczuleniem na mikroekspresję – bezbłędnie odczytują dysonanse towarzyszące komunikatowi mieszanemu, kiedy mimika sygnalizuje choćby w niewielkim stopniu, że nadawca jest zmęczony, zły lub sfrustrowany,

¹⁸ Por. E. Moroń, *Grzeczność językowa w PJM*, w: *Stan badań nad polskim językiem migowym*, red. E. Twardowska, Łódź 2008, s. 112.

¹⁹ S. Prillwitz, *Język, komunikacja i zdolności poznawcze niesłyszących*, tłum. T. Dubliński, Warszawa 1996, s. 234.

²⁰ M. Knapp, J. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, tłum. A. Śliwa, L. Śliwa, Wrocław 1999, s. 317.

podczas gdy werbalizuje swój stan jako dobry. Kontakt wzrokowy, czyli spoglądanie interlokutorów na swoje twarze, a zwłaszcza oczy, wśród głuchych jest prymarnym warunkiem zaistnienia komunikacji, ponieważ wzrok to jedyny kanał wyższy w pełni dostępny użytkownikom języka migowego²¹.

Kontakt wzrokowy w komunikacji interpersonalnej niesłyszących wykracza poza wyrażanie zainteresowania czy chęć dominacji. Znamiennym wydaje się fakt, iż dzieci głuche, które nie chcą przyjmować reprimendy, odwracają głowę lub zasłaniają oczy dłońmi, stając się na moment zupełnie odizolowane od nadawcy. Podtrzymywanie kontaktu wzrokowego pomaga w budowaniu poczucia zaufania czy poczucia szczerości w takim samym stopniu jak u osób słyszących, toteż niezwykle ważne jest patrzenie w oczy głuchemu rozmówcy. Słyszący, którzy zaczynają naukę języka migowego, mają tendencję do wodzenia wzrokiem za ręką swego interlokutora, co z przyczyn grzecznościowych jest nie do zaakceptowania w toku spontanicznego dialogu²².

Jednym z częstszych odczuć osób słyszących spotykających po raz pierwszy głuchych jest poczucie niechęci wywołanej przez niekontrolowane dźwięki, piski lub charakterystyczne „jęczenie” niesłyszących. Tymczasem nie są oni w stanie w sposób świadomy modulować wysokości ani siły wokalizacji. Nie są także wrażliwi na takie cechy głosu jak tembr czy wysokość. Głusi nie korzystają z sygnałów wokalnych, które determinują oraz regulują zachowania interakcyjne i treści przekazu.

W toku rewalidacji wychowanie słuchowe ma na celu (obok wywołania poszczególnych głosek) nauczenie dzieci z ubytkiem słuchu taktownej kontroli parajęzyka, świadomości prozodycznej. Proces

²¹ Pomijam tu sugestie niektórych surdopsychologów (na przykład Armina Löwego, Anieli Korzon) o możliwości wykorzystania resztek słuchowych w procesie komunikacji, ponieważ kanał akustyczny jest obciążony znaczną niefortunnnością komunikacyjną oraz ograniczoną percepcją przez głuchych.

²² Z czasem osoba słysząca jest w stanie odbierać informacje przekazywane dzięki dłoniom przy jednoczesnym patrzeniu w oczy rozmówcy. Umiejętność ta wiąże się z wielomiesięcznymi ćwiczeniami percepcyjnymi.

posiłkuje się wszelkimi środkami dostępnymi w surdopedagogice, której głównym zadaniem jest „rozwój zdolności percepcji mowy dźwiękowej oraz stałe jej usprawnienie. Należy także ćwiczyć kontrolę własnej mowy, uczyć języka oraz jego treści, a także możliwie zrozumieć wymowy”²³. Niestety, jako metoda, wychowanie słuchowe jest obciążone błędami – w swych założeniach rozwija język za pomocą ćwiczeń słuchu, które opierają się na „już istniejącym zasobie językowym”²⁴. Zasób językowy jest w tym ujęciu równoznaczny z mową foniczną, zatem upośledza głuchych ze znacznym albo prelingwalnym ubytkiem słuchu, nawet jeśli biegle posługują się polskim językiem migowym, sprowadzając głuchotę do kalectwa.

7. Kulturowa percepcja reklamy – analiza zebranych danych

Przekaz reklamowy celujący w specyficzną grupę docelową musi umiejętnie dostosować znane owej grupie symbole i sensory, ponieważ kulturowo będą jej bliższe i większą prawdopodobieństwo skutecznego odczytania komunikatu. Wynika to z faktu wykorzystania przez reklamę elementów kultury na dwóch poziomach znaczeń komunikatu – w warstwie wizualno-audytywnej oraz w warstwie językowej, w której zanurzona jest rzeczywistość pozasłowna.

Polski język migowy oraz polski język foniczny generują inne postrzeganie rzeczywistości oraz inną kulturę. Z tak przyjętego założenia można przyjąć hipotezę mówiącą, iż różnice w odbiorze reklamy afonicznej głuchych i słyszących będą różnicami kulturowymi. Należy zatem zastanowić się, które różnice w odbiorze reklamy bez dźwięku można uznać za kulturowe?

²³ A. Löwe, *Wychowanie słuchowe. Historia – metody – możliwości*, tłum. D. Lewandowska, Warszawa 1995, s. 44.

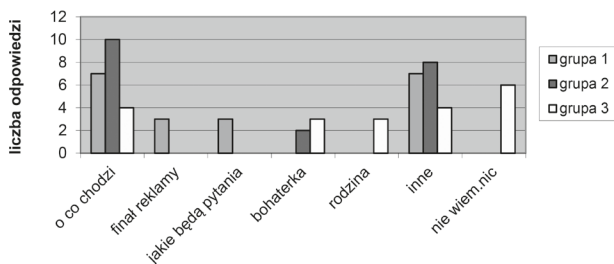
²⁴ Tamże.

Przytoczmy odpowiedzi na pytanie rozpoczynające badanie: „O czym myślałeś/łaś w czasie projekcji?”, ujawniające deklarowany stosunek ankietowanych do przeprowadzanego badania. Większość respondentów zastanawiała się, jaki jest temat lub główny sens reklamy. Najwięcej, bo aż dziesięć, wskazań pojawiło się w grupie drugiej, co może świadczyć o utrudnionej z powodu braku fonii recepcji, siedem odpowiedzi wystąpiło w grupie pierwszej, cztery w grupie trzeciej. Odpowiedź dotycząca „finału reklamy” była właściwa tylko grupie pierwszej (trzy odpowiedzi). Również tylko w tej grupie respondenci weszli na poziom metabadawczy, zastanawiając się, jak będą brzmiały kolejne pytania; odpowiedź ta niestety potwierdziła przypuszczenie o wystąpieniu efektu akwarium²⁵. Świadczy też o tym, iż przynajmniej część osób nienaturalnie wyężyła swą uwagę, by jak najdokładniej zapamiętać szczegóły danego przekazu. Odpowiedź pojawiająca się wyłącznie w grupach drugiej i trzeciej to „bohaterka”. Na tej podstawie mogę wywnioskować, iż jest ona głównym wabikiem uwagi odbiorcy w reklamie, uosobieniem prezentowanego produktu; jest również elementem bardzo intrygującym (w przypadku zauważenia tylko jednej kobiety) pojawiającym się w różnych kreacjach. Bardzo ciekawe wydają się dwie odpowiedzi udzielone tylko przez głuchych respondentów – trzech z nich wskazało, że myślało w czasie projekcji o rodzinie, sześciu nie potrafiło sprecyzować swoich myśli albo wręcz deklarowało brak myślenia. Pierwsza odpowiedź świadczy o tym, iż narracja reklamy została odczytana na poziomie opowieści – jako historia o bliskich i dorastaniu – wzbudzając w respondentach skojarzenia z własną rodziną. Respondenci w tym przypadku nie skupili się na asocjacjach związanych z marką i produktem, nie przetwarzali informacji o nich,

²⁵ Niestety poproszenie o udział w badaniu sprawia, że odbiorca poświęca reklamie nienaturalnie wiele uwagi oraz zmienia aktywność podświadomą na świadome działanie, co ma oczywiście wpływ na jej recepcję – pamięć robocza aktywizuje się, zachodzi też dużo więcej procesów analitycznych.

ale odbierali przekaz nieświadomie, z niskim zaangażowaniem uwagi. Zgodnie z modelem płytkiego przetwarzania Krugmana można założyć, iż w takiej sytuacji nastąpiło przekierowanie na uczenie ukryte, wzmocnione pozytywnymi skojarzeniami, co w konsekwencji w przyszłości spowoduje intuicyjny wybór danej marki. Z kolei odpowiedź deklarująca brak myśli w czasie projekcji reklamy może oznaczać, iż respondenci skupiali się na samym filmie, próbując zrozumieć fabułę, jednakże nie było to przez nich działanie uświadomione, zatem nie mieściło się ono w zakresie semantycznego migu myślenia, które nosi znamiona wolitywności.

Pytanie 3

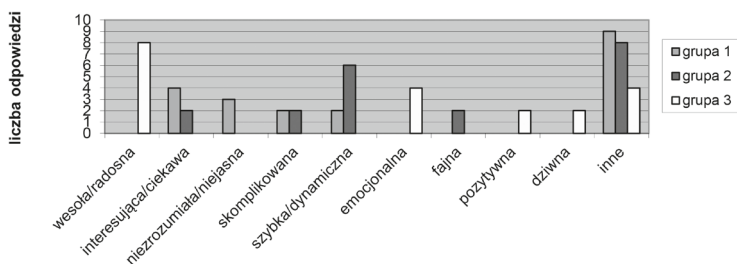


Wykres 1. O czym myślałeś/łaś w czasie projekcji? [n = 60]

Analiza informacji uzyskanych dzięki pytaniu: „Jaka była ta reklama?” ujawnia różnorodny sposób postrzegania jednego komunikatu przez obie populacje – niesłyszających i słyszających. Co ciekawe, nie muzyka była tu czynnikiem różnicującym recepcję, ale właśnie stan analizatora słuchowego respondentów. Głusi postrzegali oglądany komunikat reklamowy jako wesoły/radosny (osiem wskazań), emocjonalny (cztery wskazania), pozytywny bądź dziwny (po dwa wskazania). Natomiast słyszący podawali takie przymioty jak: interesująca/ciekawa (cztery wskazania w grupie pierwszej, dwa w grupie drugiej), skomplikowana (po dwa wskazania), szybka/dynamiczna (dwa wskazania w grupie pierwszej oraz sześć wskazań w grupie

drugiej – tu brak fonii wyostrzył poczucie szybkości przekazu). Znaczącym jest również, iż tylko respondenci grupy pierwszej otwarcie przyznali, iż reklama jest niejasna (trzy odpowiedzi). Pozytywne wartościowanie reklamy przez grupę trzecią wydaje się mieć znamiona kulturowe – głusi afirmują komunikaty wzmacniane spójną mimiką, która w polskim języku migowym pełni funkcję dystynktywną oraz wzmacniającą przekaz.

Pytanie 5

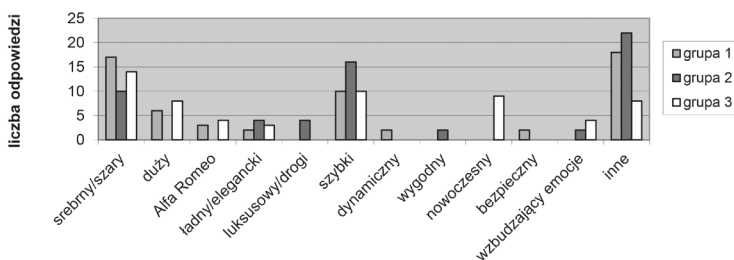


Wykres 2. Jaka była ta reklama? Wymień trzy cechy [n = 60]

Pytanie dotyczące cech prezentowanego samochodu ujawniło, które właściwości materii są przede wszystkim kategoryzowane przez respondentów. Najczęściej wskazywaną cechą w grupach pierwszej oraz trzeciej był kolor określany – w zależności od użytego języka – jako srebrny (polski język foniczny) lub szary (polski język migowy). Różne wskazania nazwy barwy wynikają prawdopodobnie z odmiennej konceptualizacji szarego koloru w kulturze fonicznej oraz wizualnej. Dla głuchych desygnat określany leksemem „srebrny” musi zawierać pierwiastek metalicznego połysku, tymczasem monochromatyczna technika wykonania zdjęć do reklamy Alfę Romeo 147 wyeliminowała ten element – mówiąc potocznie, „samochód nie błyszczał”. Słyszący dokonali w umyśle zamiany pojedynczego „matowego” denotatu na prototypowy (wszystkie nowe szare i metaliczne auta są w kolorze funkcjonującym jako srebrny).

Grupa druga najczęściej wskazywała na cechę powiązaną z prędkością (szesnaście wskazań). Na drugim miejscu uplasowała się barwa (dziesięć odpowiedzi), z czego wypływa wniosek, iż brak muzyki w przypadku słyszących spowodował skupienie uwagi na cechach dynamicznych, zaś u głuchych pozostał w zakresie cech wizualnych.

Pytanie 7



Wykres 3. Jaki był prezentowany samochód? Wymień trzy cechy [n = 60]

Różnic kulturowych w recepcji reklamy można także doszukiwać się w opisie wyglądu bohaterów. W kulturze niesłyszących posługujących się polskim językiem migowym istotny z punktu widzenia kodowania komunikatu jest prostokątny obszar ciała, obejmujący przestrzeń głowy, korpusu, brzucha, ramion wraz z dłońmi. Dodatkowo dystynktywność mimiki determinuje uważne postrzeganie twarzy, dlatego też grupa trzecia potrafiła z o wiele większą dokładnością opisać elementy fryzury oraz dodatków bohaterek niż słyszący.

Odpowiedzi odnoszące się do postrzegania charakteru bohaterek rozkładały się następująco. Grupa pierwsza najczęściej określała je jako wesołe, emocjonalne, szczęśliwe, mające łatwość wyrażenia emocji. Negatywne określenia (zakompleksione, impulsywne, znudzone) były w mniejszości. Jedenastu członków grupy drugiej stworzyło syntezę charakteru jednej kobiety, wśród jej cech dominujących wymieniając: ambicję, odwagę, pewność siebie oraz energiczność. Pozostali respondenci również zwracali uwagę na pracowitość, odwagę i pew-

ność siebie. Natomiast takie określenia jak wesołość, emocjonalność, zdolność do wyrażania emocji nie były cechami często wskazywanymi. Grupa trzecia równie często jak grupa pierwsza wskazywała wesołość, zdolność pokazywania emocji oraz szaleństwo konotowane pozytywnie. Jak widać, postrzeganie cech charakterologicznych nie zależy więc w tym wypadku od kultury.

Jeżeli chodzi o pytanie: „Jakie emocje wyrażają osoby występujące w reklamie?”, dominującymi odpowiedziami były „radość” (pięćdziesiąt procent wskazań) oraz „podniecenie” (trzydzieści trzy procent wskazań). Ciekawa różnica natury kulturowej objawia się nie tyle w samych odpowiedziach, ile w sposobie ich udzielania – respondenci grupy trzeciej bez namysłu podawali odpowiedzi najczęściej zawierające się w szerokim pojęciu „wesołości”, utożsamianej z pojęciami polskiego języka fonicznego: „radości”, „szczęścia”, „zadowolenia” i „ekscytacji”. Wskazywali także na intensyfikację emocji, a nie ich konkretne reprezentacje („emocje duże”, „bardzo wyraźne i mocne”, „silne uczucia”). Tymczasem respondenci grup pierwszej i drugiej wahali się przed podaniem jakiejś cechy, a „radość” była najczęściej pierwszą, jaka przyszła im na myśl. Zaobserwowałam również, iż ankietowani, których dekodowanie minęło się z odczytaniem preferowanym, wartościowali negatywnie przedstawiane emocje („nieudolne podniecenie”, „udawany orgazm”) albo nazywali emocje jednej „kontaminowanej” oraz zhomogenizowanej bohaterki („podniecenie wynikające z jazdy samochodem”, „kobieta – radość i entuzjazm, reszta – obojętność albo zdziwienie”).

8. Wnioski

Przeprowadzone analizy zebranych danych pozwalają na wysnucie wniosku, iż głusi odbiorcy radzą sobie z interpretacją oraz zrozumieniem na podobnym poziomie co słyszący, których percepcja dokonuje się wszystkimi analizatorami sensorycznymi. U niesłyszących posłu-

gujących się polskim językiem migowym – rozwijającym umiejętność analitycznego spostrzegania – zachodzi zjawisko kompensacji, które z kolei obce jest słyszącym, pozbawionym nieoczekiwania jednego kanału przyswajania informacji. Kompensacja sensoryczna pozwala głuchym na dokładniejsze dekodowanie oglądanego komunikatu oraz uwypuklanie preferowanych detali, jak na przykład wyrazistość mimiki lub elementów ubioru. W związku z powyższym reklama budząca zainteresowanie głuchego odbiorcy powinna spełniać większość z następujących warunków:

- być zrozumiała na poziomie kodu językowego (co można uzyskać poprzez dokonanie transkrypcji językowo-dźwiękowej lub zaniechanie warstwy werbalnej),
- wykorzystywać elementy istotne dla komunikowania niesłyszących (mimikę, mowę ciała, pantominę),
- przekazywać wyraziste emocje, zwłaszcza pozytywne (radość, euforię, szczęście),
- nawiązywać do doświadczeń głuchych odbiorców.

Jak już wspomniałam, polski język migowy oraz polski język foniczny generują inne postrzeganie rzeczywistości oraz inną kulturę, co ma związek z utożsamianiem komunikacji z kulturą. Z tak przyjętego założenia wynika ostatnia hipoteza – dotycząca kulturowej natury różnic percepcyjnych u głuchych i słyszących – która to również została potwierdzona w wyniku przeprowadzonych badań. Kulturowe różnice w odbiorze reklamy objawiły się w następujących kontekstach:

- tworzenia subiektywnej narracji, stanowiącej interpretacyjną ramę dla obejrzanego komunikatu,
- afirmowania wyrazistej mimiki, która w polskim języku migowym pełni funkcję dystynktywną oraz wzmacniającą przekaz,
- skupienia uwagi głuchych na cechach wizualnych, przy przekierowaniu skupienia słyszących na cechy dynamiczne w przypadku braku fonii (wizualność jest naturalnym komunikatem dla użytkowników języka migowego),

- opisu wyglądu bohaterek, zwłaszcza szczegółowości deskrypcji obszaru ciała obejmującego przestrzeń głowy, korpusu, brzucha, ramion wraz z dłońmi, gdzie zachodzi artykulacja znaków.

Kultura głuchych cechuje się ciągłością nabywaną w procesie raczej nieformalnym niż formalnym, mimo to jest bardzo dobrze rozwiniętym systemem symbolicznych znaczeń. Jak widać w przypadku badanej przeze mnie reklamy telewizyjnej, przyczyniła się do stworzenia spójnej opowieści, nakierowała odczytanie na wizualność, emocjonalność oraz mimiczność przekazu. Ponadto dzięki swojej elastyczności nakazała spostrzec oraz dopowiedzieć elementy foniczne, takie jak krzyk podniecenia, stukot obcasów – czyli składniki wszechotaczającego głuchych świata dźwięków. Afoniczna kultura niesłyszących przejawia się w ich komunikowaniu nastawionym na wizualność, symultaniczność, przestrzenność, dzięki którym analityczny odbiór przekazu reklamowego był możliwy.

Cultural Perception of Advertisements

by Persons with Good and Impaired Hearing

The article summarizes an academic experiment concerning the aphonic perception of television advertisement by three groups of respondents: twenty persons with impaired hearing (watching the film without the soundtrack) and two groups of twenty people each with good hearing (watching the film with and without the soundtrack). The research has proven interesting differences in perceiving particular elements of the advertisement as Polish sign and phonic languages generate other perception of reality. Cultural differences in advertisement perception were to be seen in the following contexts:

- creation of subjective narration being an interpretative framework for the watched film;
- affirmation of expressive mimicry which in Polish sign language plays a distinctive function to strengthen the message;

- persons with impaired hearing focus their attention on visual aspects, while people with good hearing concentrate on dynamic features in the lack of soundtrack – visual aspect is the natural message for sign language users;
- description of appearance of advertisement characters, especially when it comes to details concerning the description of head, torso, stomach, shoulders with hands where signs are articulated.

MACIEJ H. ZDANOWICZ
Polska Akademia Nauk, Warszawa

Dźwięk czerni i bieli – o achromatycznym widzeniu muzyki w polskiej sztuce nowoczesnej

Wszystkie dotychczasowe obrazy były malowane tak, jakby człowiek był istotą wyłącznie wzrokową, „jednym wielkim okiem” otwartym i poruszającym się zgodnie z rytmami ruchów głowy i gałki ocznej. Wiemy, że tak nie jest i obok wzroku istnieje świat zmysłów i myśli [...]”¹.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

Problematyka niniejszego artykułu wiąże się z zagadnieniem percepcji krosmodalnej w sztuce, a ściślej rzecz ujmując, ze stosowaniem metafor wizualnych ulokowanych w doświadczeniach synestezyjnych twórcy. Przykładem takiego zjawiska jest widzenie muzyki – chromestezja występująca pod postacią abstrakcyjnych spektakli kolorowych światła. W szczególności zajmuje mnie kwestia achromatycznego obrazowania dźwięków i struktur melodycznych, przejawiająca się w rysunku, grafice, czarno-białej fotografii i filmie, oraz ich uwarunkowania psychopercepcyjne². Stawiam pytanie o naturę widzenia niebarwnego, powszechne zjawisko łączenia jasności waloru z wysokimi tonami i odwrotnie – ciemnego z niskimi. Odwołuję się tu

¹ W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. 138.

² Mianem barw achromatycznych określamy plamy niekolorowe, czyli pozbawione dominanty. Są to przede wszystkim biel i czerń oraz występujące w przestrzeni ich wzajemnego łączenia gradacje szarości.

do twórczości polskich artystów nowoczesnych (modernistów), których zainteresowania krążą wokół muzyki, a praktyka datowana jest na okres drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku. Tym samym dokonuję zestawienia dwóch odmiennych sposobów rozumienia formy wizualnej w obrazie u symbolistów nawiązujących jeszcze do romantycznych korzeni sztuki oraz awangardy zrywającej z tradycją, mimetyzmem, poszukującej nowych środków wyrazowych.

1. Synestezja i widzenie dźwięków

Już w starożytności wysuwane są pierwsze twierdzenia dotyczące niepodzielności ludzkiego poznania zmysłowego. To między innymi wprowadzona przez Arystotelesa kategoria zdrowego rozsądku, *koiné doxa* (łac. *sensus communis*), odnosząca się do zdolności postrzegania uniwersalnych cech rzeczywistości. Kantowska myśl filozoficzna, obok koncepcji zmysłu obiektywnego, wspólnego, dostępnego wszystkim, odpowiadającego za sądy zrozumiałe dla innych (*sensus communis logicus*) wprowadza ideę *sensus communis aestheticus*, umożliwiającą szczególnym jednostkom definiowanie przedmiotów pięknych³. John Dewey, autor *Sztuki jako doświadczenia* (1934), jasno odrzuca separowanie jakości sensualnych, za konieczny warunek percepcji stawiając integrację wszelkich wrażeń i myśli, budującą w efekcie całościowy obraz sytuacji. Maurice Merleau-Ponty za Johannem Gottfriedem Herderem pojmuje człowieka jako podmiot percepcji. To w nim unifikują się wszelkie doznania, konstytuujące go zarazem. W tym przekonaniu jednozmysłowa percepcja skutkuje zniesieniem świadomości.

Jedno z pierwszych opracowań naukowych dotyczących zagadnienia synestezji pojawia się za sprawą antropologa Francisa Galtona na łamach tygodnika „Nature” w 1880 roku. Artykuł *Visualised Nu-*

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 213.

merals, jak i sam jego autor zostają poddani ostrej krytyce⁴. Zarzuca-
ne jest fałszowanie danych, hochsztaplerstwo, a poruszony problem
uznany za wybujałą fantazję bądź efekt narkotycznego odurzenia au-
tora. Na przełomie XIX i XX wieku ów fenomen stanowi obiekt za-
interesowania teozofów i antropozofów uznających synestezję za
zdolność, którą obdarzone są wyjątkowe jednostki. W *Drodze do po-
znania wyższych światów* Rudolfa Steinera człowiek wyższy to po-
stać z ponadprzeciętnie rozwiniętym duchowym zmysłem wzroku
i słuchu, osiągniętym na drodze medytacji. Synestezję przyjmuje się
za fakt dopiero pod koniec XX wieku, po przeprowadzeniu określo-
nych badań, podejmujących próby dogłębnego zrozumienia jej na-
tury (między innymi za sprawą Richarda E. Cytowica, Vilayanura S.
„Rama” Ramachandrana i Edwarda M. Hubbarda). Zastosowane po
2000 roku badania fMRI (funkcjonalnego magnetycznego rezonan-
su jądrowego) wykazują faktycznie zaistniałe pobudzenie, nadak-
tywność tych obszarów mózgu, które nie są powiązane z bodźcem
określonym w doświadczeniu.

Pojęcie synestezji wywodzi się z języka greckiego i wprost oznacza
jedność wrażeniową (*syn* – ‘razem’, *aísthesis* – ‘czucie’). Cytowic dla
pełnego zrozumienia opisywanego zjawiska proponuje zestawienie
tego terminu z jego antonimem – „anestezją” – definiowanym jako
zniesienie świadomości, odruchów, bólu, znieczulenie⁵. Tym samym
synestezja jawi nam się jako swego rodzaju „nadwrażliwość”. Fenomen
ten występuje pod postacią dwu- bądź multisensoryczną i do-
tyczy integracji wzroku, słuchu, węchu, dotyku i smaku. Zjawisko to
najczęściej przybiera postać jednokierunkową, a tendencja obustron-
nego kojarzenia jest rzadkością⁶. Do najczęstszych kombinacji docho-
dzi na płaszczyźnie wzrokowo-słuchowej, chromestezji – barwnego

⁴ F. Galton, *Visualised Numerals*, „Nature” 1880, R. 21, s. 252–256, 494–495.

⁵ R.E. Cytowic, D.M. Eagleman, *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*, Cambridge 2009, s. 2.

⁶ Aleksandra Rogowska, powołując się na badania Aleksandra Łurii, wskazuje nie-
zwykły przypadek synestezji czterozmysłowej Salomona Szereszewskiego. Słyszane

słyszenia – również słuchowo-wzrokowej czy synestezji typu grafem–kolor, polegającej na kojarzeniu liczb i liter z barwami⁷. Owe korelacje są niezienne przez całe życie człowieka, a ich charakter i forma dalece zindywidualizowane. Istnieją dwie naukowe hipotezy tłumaczące to zjawisko. Pierwsza wynika z założenia, iż w mózgu dochodzi do pewnych spięć pomiędzy nerwowymi łączami, w efekcie bliskości czy wręcz krzyżowania⁸. Teoria ta znajduje swoje potwierdzenie na początku biologicznego rozwoju człowieka, kiedy niewielkich rozmiarów mózg stanowił niezwykle aktywną i ściśle powiązaną strukturę nerwową. Charakterystyczne w okresie wczesnego dzieciństwa jest poznawanie świata wszystkimi zmysłami. W miarę rozwoju i nabywania kolejnych doświadczeń połączenia te, pozbawione aktywnej stymulacji, zaczynają częściowo zanikać. Druga hipoteza, tak zwana „chemiczna”, tłumaczy synestezję jako skutek osłabionego działania neuronów tłumiących przekaz sąsiednich obszarów mózgu⁹.

Do najbardziej subtelných i wyjątkowych doznań synestezyjnych z pewnością należy barwne widzenie muzyki, zwane chromestezją. Przybiera ono czystą formę, co znaczy, że wizje dźwięków i melodii tworzą abstrakcyjne, barwne spektakle punktów, linii, płaszczyzn i kształtów (tak zwane fotyzy). Kombinacje połączeń i struktur,

przez niego dźwięki wywoływały wizje światła, barw, smaku i dotyku. Por. A. Rogowska, *Czy synestetycy są wśród nas?*, „Modelowe Nauczanie” 2004, nr 7, s. 30–31.

⁷ W tym miejscu Peter G. Grossenbacher i Christopher T. Lovelace wprowadzają kolejną klasyfikację tego zjawiska. Wyróżniają synestezję perceptualną, polegającą na automatycznym i arbitralnym łączeniu jakości zmysłowych, oraz konceptualną, dotyczącą wiązania pewnych znaczeń, znaków z odczuciami (grafem–kolor). Por. P.G. Grossenbacher, Ch.T. Lovelace, *Mechanisms of Synesthesia: Cognitive and Physiological Constraints*, „Trends in Cognitive Sciences” 2001, nr 5 (1), s. 36.

⁸ Takim punktem stycznym jest na przykład zakręt wrzecionowaty, przez który przechodzą informacje dotyczące kojarzenia kształtów grafemów. W nim też znajduje się obszar V4, odpowiedzialny za postrzeganie barwne. To jedno z wytłumaczeń powszechności synestezji typu grafem–kolor. Por. R.E. Cytowic, D.M. Eagleman, *Wednesday Is Indigo Blue*, dz. cyt., s. 6.

⁹ V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard, *Hearing Colors, Tasting Shapes*, „Scientific American Journal” 2003, R. 288, nr 5, s. 52–59.

dynamika przekształceń, zmiany nasycenia, waloru i jakości koloru zależne są między innymi od wysokości i natężenia dźwięków, tembru instrumentu, nastroju, tempa muzycznego. Jawią się one jako swego rodzaju „filtr”, „przesłony” przed oczami widzącego. Według Percy’ego Alfreda Scholesa możemy sklasyfikować kilka form zachodzenia chromestezji, między innymi łączenie kompozycji muzycznej bądź twórczości jednego kompozytora z konkretną barwą (na przykład „Karol Szymanowski jest pomarańczowy”), przyporządkowywanie chromatycznych odpowiedników wysokościom dźwięków (na przykład przyporządkowanie wysokim rejestrom kolorów ciepłych, a niskim – zimnych) oraz – analogicznie – brzmieniu instrumentów (na przykład „fioletowy dźwięk fagotu”), a także tonacji muzycznej w utworze (na przykład molowa – kolory złamane, durowa – czyste) czy wreszcie dynamice dźwięku (na przykład „czerwony głośny dźwięk”, „błękitna cisza”)¹⁰. Przykłady takich powiązań odnajdują swój wyraz w sztuce. Do artystów znanych ze swych synestezyjnych zdolności należy Wasył Kandyński – awangardowy malarz, teoretyk sztuki, prekursor nurtu muzyki wizualnej¹¹. W swym traktacie *O duchowości w sztuce* (1910) dokonuje własnej interpretacji oddziaływania poszczególnych barw, poprzez zestawienie ich z tembrem poszczególnych instrumentów:

[...] bezdźwięczny spokój przejdzie w biel. Muzycznie można by jasny błękit porównać do dźwięku fletu, a ciemny do altówki; jeszcze bardziej go ściemniając, otrzymamy cudowne tony wiolonczeli; wspaniałe, głębokie

¹⁰ A. Rogowska, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka” 2002, nr 1 (184), s. 87.

¹¹ W niniejszym pojęciu zawierają się różne formy przedstawienia muzyki w obrazie statycznym (malarstwo, rysunek, grafika) czy ruchomym (animacja, film, multimedia). Termin „muzyka wizualna” wprowadza w 1913 roku brytyjski eseista Roger Fry. Oddaje w ten sposób oddziaływanie abstrakcyjnych, niezwykle dynamicznych, barwnych płócien z cyklu *Improwizacje* Wasyła Kandyńskiego. Krytyk sztuki ma okazję zobaczyć te prace podczas ekspozycji w londyńskim Albert Hall. Ujmując go uzyskana harmonia i logiczna konstrukcja w poszczególnych kompozycjach. Por. P. Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, London–New York 2010, s. 178.

odcienie błękitu przypominają niskie dźwięki organów. [...] Muzycznie próbowałbym czystą zieleń określić jako szeroki i średnio wysoki ton skrzypiec. [...] Fiolet [...] ma w sobie coś chorobliwego, zgaszonego (żużel), coś smutnego [...]. Jest barwą podobną do dźwięku rożka angielskiego, szalającą, a w głębszych tonach do niskich rejestrów instrumentów drewnianych (np. fagotu)¹².

Diametralnie inna jest koncepcja polskiej artystki Zofii Stryjeńskiej, znanej przede wszystkim ze sztuki ilustracyjnej utrzymanej w konwencji *art déco*, sięgającej tematem do polskiej tradycji ludowej. W latach 1946–1949 dokonuje ona próby stworzenia systemu przełożenia dźwięków na barwy. Ostatecznie niezrealizowany, zaniechany projekt obejmuje dwanaście plansz. W *Tablicy II* malarka łączy poszczególne elementy skali muzycznej z kolorami: „c” z ugiem złotym, „d” – żółcieniem cytrynowym, „e” – sjeną, „f” – zielenią Veronese’a, „g” – cynobrem, „a” – ultramaryną, „h” – fioletem. Zastosowanie „auronu”, stworzonego przez Stryjeńską pojęcia, a zarazem odpowiednika muzycznego bemola, oraz „ekspulsatora”, czyli krzyżyka, skutkuje analogicznym przyciemnieniem bądź rozjaśnieniem kolorów (*Tablica XIII*)¹³.

2. Achromatyczne postrzeganie muzyki

Powyższe dwa przykłady odmiennego postrzegania barw w muzyce wskazują na dalece indywidualny charakter tego problemu. Każdy synesteta „posługuje się” swoim własnym korelatem. Tym bardziej zdumiewająca jest powszechna zgodność co do achromatycznego postrzegania dźwięków wśród osób zarówno wykazujących intensywne zdolności synestezyjne, jak również nieposiadających ich w ogóle.

¹² W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 89–90, 97.

¹³ Por. materiał ilustracyjny w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie. X.2008–I.2009*, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 224–245.

Lawrence Marks wykazuje proste i mierzalne relacje pomiędzy wysokością tonu, światłem (walorową jasnością), skalą form, głośnością, położeniem w kompozycji, wreszcie kształtem. W prowadzonych przez siebie badaniach obserwuje, iż doznanie dźwięków wysokich i głośnych łączone jest ze światłem i dużym rozmiarem jego refleksów. Odmianą dążność wykazują niskie brzmienia, postrzegane jako ciemne i małe płaszczyzny¹⁴. W Polsce problem ten porusza już w 1914 roku Jakub Segal, w artykule *Kolorowe dźwięki*:

Oczywiście każdy uzna, że zachodzi pewne podobieństwo pomiędzy ową *quasi*-jasnością tonów a jasnością barw. To podobieństwo narzuca się tym bardziej, że tu i tam mamy uporządkowane szeregi, które biegną równolegle do siebie – od najciemniejszych tonów do najjaśniejszych, i to samo z barwami. Takież podobieństwo znajdziemy we wspólności momentu przestrzennego.

Psychologowie stwierdzają, że na „wysokość tonu” składają się własności przestrzenne, jasność i jakość. Są to wszystko własności immanentne, występują nie dzięki skojarzeniom nabytym czy przyzwyczajeniom; poczucie to niejako wrodzone psychiczne ludzkiej¹⁵.

Jak obrazuje powyższy cytat, w tekście poruszona zostaje ponadto kwestia przestrzennego postrzegania dźwięków, jako tych bliższych i dalszych, analogicznie do rysunku, w którym to stosunki i modulacje światłocieniowe powodują wrażenie oddalania partii ciemnych i przybliżania jasnych. Już w pierwszej brytyjskiej rozprawie muzykologicznej, *Essay on Musical Expression* (1752), Charles Avison dokonuje porównania muzyki do pejzażu, w którym pierwszy plan tworzony jest przez tubalne basy, a kulisy – wysokie rejestry.

¹⁴ R.E. Cytowic, D.M. Eagleman, *Wednesday Is Indigo Blue*, dz. cyt., s. 103–104.

¹⁵ J. Segal, *Kolorowe dźwięki*, „Przegląd Warszawski” 1914, nr 27, s. 349–389, cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 580.

Ukazane tu racjonalne zasady kierujące ludzkim postrzeganiem według Jacka Szerszenowicza traktują rysunek jako najbardziej właściwą metodę przełożenia wartości formy pomiędzy obiema sztukami¹⁶. Nie bez przypadku to właśnie tym medium posługują się zarówno plastycy w początkowej fazie procesu twórczego podczas poszukiwania ostatecznej koncepcji za pomocą szkiców, jak i kompozytorzy (zapis nutowy). Wasyl Kandyński w innym swym teoretycznym opracowaniu, pod tytułem *Punkt i linia a płaszczyzna*, pisze: „Widzimy więc, że świat linii zawiera w sobie wszystkie możliwości wyrazu (dźwięki), od chłodnej liryki na początku do gorącej, pełnej napięcia dramatyczności na końcu. Wobec powyższego każde zjawisko świata zewnętrznego i wewnętrznego może znaleźć swój wyraz linearny – swego rodzaju przekład”¹⁷.

Nieograniczone możliwości rysunku jako transmedium wyraża jeden ze współczesnych nurtów w muzyce, zapoczątkowany przez Johna Cage’a – muzyka graficzna. Nowoczesne instrumentarium oraz nowe środki wyrazowe deprecjonują tradycyjny i wyeksploatowany już zapis partyturowy. Potrzeba indywidualizacji odczytu utworu niesie pragnienie zastosowania bardziej sugestywnej formy aniżeli konwencjonalnego znaku. Są to przede wszystkim rudymentalne elementy wizualne, jak punkty, linie, kształty, cieniowania.

3. Muzyka czerni i bieli w polskiej sztuce końca XIX wieku

Zainteresowanie ideą muzyczności w sztuce drugiej połowy XIX wieku jest ponowną próbą rozwinięcia romantycznej koncepcji dzieła totalnego *Gesamtkunstwerk*, w swym założeniu mającego być przemierzem różnych dyscyplin twórczości artystycznej. Tendencje te

¹⁶ J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, s. 91.

¹⁷ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s. 69.

ujawniają się przede wszystkim w środowisku plastycznym symbolistów, któremu nieobce jest poszukiwanie poetyckości, a przede wszystkim melodyjności obrazu. Max Klinger to autor grafik do muzyki Johannes Brahmsa (cykl *Brahmsphantasie* z 1894 roku), postrzegający rysunek za medium szczególnie uprawnione do podejmowania muzycznych tematów. Według artysty rysunkowa linia stanowiąca wyraz myśli, namiętności twórczej, autentyczny ślad działalności twórcy, w niewątpliwy sposób nawiązuje do niczym nieskrępowanego żywiołu muzycznego¹⁸. Odilon Redon, kolejny piewca tejże dyscypliny, przyjmujący światło za zasadniczy element każdego przedstawienia rysunkowego, akcentuje jego asocjacje ze sferą duchową człowieka¹⁹. Stwierdzenie to wydaje się rozwijać w kierunku koncepcji formy muzycznej jako objawienia ducha (Eduard Hanslick)²⁰.

Wśród wielości muzycznych wątków w polskich sztukach plastycznych końca XIX wieku i artystów podejmujących ten temat wyróżnia się postać Wojciecha Weissa. Około 1898 roku tworzy on pastel *Muzyka – studium koloru*, którym poniekąd deklaruje swoje synestezyjne zdolności i sposób barwnego postrzegania dźwięków. Temat tego tekstu zobowiązuje mnie jednak, bym swą uwagę kierował ku innym pracom, a w szczególności ku cyklowi rysunkowych szkiców do zaginionego portretu Fryderyka Chopina (około 1899 roku), zleconego przez Stanisława Przybyszewskiego. Na jego temat Stanisław Lack pisze: „[...] Szopen, wyłaniający się z powodzi barw-tonów, człowiek jeszcze zaledwie rysujący się w rozkołysanych rytmach, które pragną go spętać, wytworzyć zeń całość, w nim dojść do równowagi i spoczynku”²¹. Utrzymana w atmosferze findesieclowej wizja unifikuje

¹⁸ Por. I. Kossowska, *W poszukiwaniu istoty świata. Estetyka czerni i bieli a muzyka*, „Muzyka” 2009, nr 3–4, s. 225.

¹⁹ Tamże, s. 227.

²⁰ K. Lipka, *Malować niewidzialne, wyspiewać niebrzmiące*, w: *Dźwięk, światło, obraz w sztuce polskiej XX wieku. Studia i materiały*, red. T. Grzybkowska, Warszawa 2008, s. 60.

²¹ S. Lack, *Wojciech Weiss*, „Życie” 1900, nr 1, cyt. za: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, red. W. Juszczyk, Wrocław 1976, s. 327.

żywiół muzyki i śmierci. Istotna jest tu inspiracja myślą Przybyszewskiego i jego katastroficzną wizją ludzkości. Filozof w książce *Szopen a naród* (1910), cyklach wykładów poświęconych kompozytorowi, wygłoszonych we Lwowie i Zakopanem (które to z pewnością znane są Weissowi z racji ich przyjaźni), buduje postać psychotycznego artysty, zawieszono go gdzieś pomiędzy histerią a przygnębieniem²². Ów cykl ołówkowych notacji charakteryzuje poszukiwanie różnych możliwości w zakresie otwartości formy; brak tu ściśle ustalonych twardych granic, konturowość niknie w płataninie zawilej i dynamicznej kreski. Dramatyczna ekspresja bliska jest wyrazowi *Krzyku* Edvarda Muncha. Kompozycja poszczególnych ujęć ewoluuje z centralnie usytuowanego portretu do stref peryferyjnych. W projekcie winiety do „Życia” z 1899 roku usytuowany bliżej lewej krawędzi ujęcia profil Chopina to zarazem najjaśniejszy punkt całości przedstawienia. Niemal martwy wzrok muzyka skierowany jest ku prawej, prawie abstrakcyjnej partii rysunku, stanowiącej miejsce współdziałania nerwowo splecionych, łamanych i płynnych linii.

Mikołaj Konstanty Čiurlionis to litewski kompozytor, malarz, który spędził ponad dziesięć lat w Polsce, a przez resztę życia utrzymywał z polskimi środowiskami liczne kontakty artystyczne i towarzyskie. Studia odbywał początkowo w warszawskim Instytucie Muzycznym (1894–1899), następnie w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych (1904–1906). Tu jednak edukacji artystycznej nie ukończył. Wykształcenie muzyczne i talent plastyczny oraz niezwykła wrażliwość pozwalały artyście realizować wielowątkową twórczość totalną. Nadrzędną cechą jego obrazów jest łączenie wątków mistycznych i fantastycznych z elementami natury (rzeczywistego pejzażu). Przedstawienia dyscyplinuje geometryczna struktura, nadająca kompozycjom charakter strefowy, temporalny, niejako stanowiąc zapowiedź abstrakcji w sztuce. Narzucone przez malarza podziały zwracają uwagę na podobieństwo tychże struktur do notacji muzycznych,

²² Por. W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 66–67.

zmuszając tym samym odbiorcę do diametralnie innego sposobu ich odczytywania. Do najważniejszych prac należy zaliczyć cykl obrazów powstałych na przestrzeni lat 1907–1909 (jeszcze w trakcie pobytu artysty w Polsce). Ich tytuły nawiązują bezpośrednio do problematyki muzycznej, na przykład w cyklu *Sonetów wiosennych* (1907) poszczególne wizje – *Allegro, Andante, Scherzo, Finale* – odnoszą się do konkretnego gatunku i tempa muzycznego. Ten ostatni aspekt wyraża się w nich poprzez sposób nałożenia plam, organizację pomniejszych elementów, wreszcie w ogólnym nastroju. Jak zauważa Rasa Andriušytė-Žukienė, „Čiurlionis ukształtował nie kolorystyczny, ale raczej graficzno-przestrzenny sposób abstrahowania”²³. To istotna uwaga, bo choć mamy tu do czynienia z barwami, to mimo wszystko prace te operują ujednoliconą gamą – są wręcz monochromatyczne (możemy je rozpatrywać w granicach spektrum jednego koloru). W miejscu tym należy również nadmienić, iż artysta ten cechuje się wyjątkowym talentem rysunkowym, realizując cykle szkiców poprzedzających właściwe obrazy, grafiki w technice fluoroforty i projekty winiet. Własne partytury wzbogaca drobnymi elementami dekoracyjnymi, nadającymi im wyjątkowy charakter.

4. Dźwięk czerni i bieli w wizjach awangardy pierwszej połowy XX wieku

Wacław Szpakowski to jeden z pionierów sztuki awangardowej w Polsce, reprezentant nowego myślenia kategoriami sztuki i twórczości. Jeszcze w młodości, na przełomie XIX i XX wieku, dokonał przełożenia zasłyszanego w pejzażu brzmienia zamarznętej zimą trakcji telegraficznej na geometryczną strukturę rysunkową. Artystę interesowały

²³ R. Andriušytė-Žukienė, *Swoistość twórczości Čiurlionisa a sztuka początku XX wieku*, w: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Twórczość, osobowość, środowisko*, red. P. Kimbrys, Kowno 2011, s. 29.

zależności wysokości i natężenia rejestrów drgań oraz panujących warunków pogodowych. Dźwięk, początkowo zapisany przy użyciu klasycznej notacji nutowej, przechodzi transformację w kierunku abstrakcyjnej konstrukcji. Bieg zawsze tylko jednej linii o grubości jednego milimetra, której początek usytuowany jest po lewej stronie, a koniec po prawej, załamuje się, meandruje według matematycznie ustalonego porządku. Koniec rysunku to zarazem początek kolejnego. „Samokontynuujący” się w nieskończoność linearny rytm poszczególnych prac stanowi swoisty ciąg czasowy o optycznej i akustycznej potencjalności. Taki typ uporządkowania i organizacji pozwala rozpatrywać te dzieła jako swoiste struktury tekstowe, wreszcie partytury. Obrazy zawierają w sobie drżenie, metaliczny szmer drutów telefonicznych, ostrość i echo. Jak zauważa Janusz Zagrodzki, w pracach tych objawia się kształt właściwy utworom homofonicznym:

Te brzmienia są czymś pośrednim między dźwiękiem a szmerem, powstają z nakładających się, rytmicznie powtarzalnych głosów i mimo że zatopione w nadrzędnym *continuum*, zachowują swój indywidualny wyraz. Zależnie od sposobu konstrukcji, przebiegu linii, jej rytmu, zwrotów, parametrów i wyznaczników punktowych, ujawniają się rejestry dźwięków, wskazując na różne formy ruchliwości, drgania, prądy wznoszące i opadające, podzielone spokojnym, niemal statycznym, biegiem linii prostych²⁴.

Zawierająca się w nich sugestywna muzyczność dotyczy między innymi uchwycenia akcji wznoszenia i opadania. Swoista sinusoida przypomina analizy widmowe dźwięku – Gerard Radecki nazywa je „wykresami formy i harmonii dźwięków”²⁵. Wacław Szpakowski w trakcie intensywnych prac nad poszczególnymi seriami w latach

²⁴ J. Zagrodzki, *Nieskończoność linii. Aspekt psychologiczny, wizualny i muzyczny*, w: *Wacław Szpakowski (1883–1973). Nieskończoność linii* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, styczeń/luty 1993], red. J. Zagrodzki, Warszawa 1993, s. 23.

²⁵ G. Radecki, *Rytmy natury i sztuki. Prace Wacława Szpakowskiego w galerii miejskiej Arsenał. Artysta późno odkryty*, „Gazeta Wyborcza”, 25 stycznia 1997, s. 4.

1923–1931 podejmuje próby ich muzycznego wykonania. Anna Szpakowska-Kujawska (córka artysty) pamięta ojca ze skrzypcami w rękach: „Brzdękanie o ciemnej godzinie, były to zazwyczaj próby strun, czasem Ojciec grał. Widziałam, że siedzi w swoim pokoju na fotelu i z zamkniętymi oczami wsłuchuje się w jakiś wewnętrzny świat dźwięków”²⁶. To pionierskie jak na owe czasy myślenie i postawa twórcza, wkroczenie w obszar praktyk transmedialnych, również świadectwo niezwykłego daru artysty – dwukierunkowej synestezji. Kolejnej interpretacji muzycznej prac Szpakowskiego dokonuje w 1992 roku kompozytor Zbigniew Bargielski. Pracuje nad ośmioma rysunkami: *C1, F5, A12, A6, B9, B5, F2, D9*. Intencją muzyka jest oddanie znamiennej dla Wacława Szpakowskiego linearnej formy rysunkowej, charakterystycznego ruchu i zagęszczenia dźwięków. By sprostać owemu założeniu, kompozytor dokonuje wypreparowania fortepianu dla wydobycia na pierwszy plan brzmienia strun, których barwa ewokuje skojarzenia z linią. Wprawienie ich w drżenie przy użyciu metalowych przedmiotów (pałek, butelek) wzmagają chłód, swoistą szklistość i ostrość właściwą geometrii. Tym samym tembr dźwięku staje się jednym z dominujących środków wyrazowych, wbrew klarownej koncepcji zapisu liniowego. Według Elżbiety Gieysztor-Miłobędzkiej wątpliwe jest zastosowanie wobec logicznej i klarownej wizji Szpakowskiego aleatorycznej, ekspresyjnej formy. Ciągłości brzmienia zaprzeczają pojedyncze uderzenia dźwięków. Zastrzeżenie budzi również sam sposób czytania partytury, odrzucający śledzenie biegu linii, jej metamorfoz. Kompozytor analizuje całość obrazu, wraz z wyodrębniającymi się w nim wibrującymi kształtami – powstaje coś na kształt polifonii. Bargielski zaznacza:

Jedną z reguł Szpakowskiego jest równoległość kreski, niezależnie od takiego czy innego jej załamania lub zmiany kierunku. To bardzo dziwna

²⁶ A. Szpakowska-Kujawska, *Idąc za linią. O Wacławie Szpakowskim* [maszynopis z prywatnych zbiorów córki artysty].

równoległość, bo tworzy ją jedna, pozornie sugerująca wielośladowość jej pochodzenia, linia w rzeczywistości wywodząca się z jedynej, „nie-skończonego” źródła. Ktoś, kto zna moją muzykę, może zauważyć, że jest ona zorientowana bardziej „poziomo” niż „pionowo”, a zabiegiem [...], by tę „poziomowość” osiągnąć, jest polifonia, czyli jednoczesne prowadzenie kilku linii dźwiękowych²⁷.

Franciszka i Stefan Themersonowie w swojej praktyce twórczej badali możliwości przekroczenia granic poszczególnych dyscyplin sztuki i barier medialnych, ustanawianych przez użycie wybranego medium. W ich pojęciu film stanowi swego rodzaju kompromis sztuk i, ze względu na jego specyficzne własności, pozwala osiągnąć kumulację diametralnie różnych bodźców²⁸. Do swoich potrzeb Themersonowie dostosowali prostą, archaiczną technikę fotogramu i za jej pomocą rejestrowali kolejne klatki animacji²⁹. Artystów interesował kształt cienia rzutowanego przez podświetlony od góry przedmiot na półprzezroczystej kalce. Zmiany kierunku światła powodują dynamiczne i zaskakujące przekształcenia owych zarysów. W wyniku naświetlenia kliszy i odwrócenia negatywu cień staje się światłem. To właśnie ono ma wyrażać dźwięk³⁰. *Drobiazg melodyjny*³¹, film z 1933 roku do utworu Maurice’a Ravela, stanowi pierwsze doświadczenie artystów w zakresie synchronizacji warstwy wizualnej z audialną. To film reklamowy, powstały na zlecenie warszawskiej firmy galanteryjnej Wandy Golińskiej. Kolejny film, *Zwarcie* z 1935

²⁷ Z. Bargielski, cyt. za: E. Gieysztor-Miłobędzka, *Wacław Szpakowski – Zbigniew Bargielski*, w: *Obraz zapośredniczony*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 257.

²⁸ A. Pruszyński, *Dobre maniere Stefana Themersona*, Gdańsk 2004, s. 140.

²⁹ Technika fotogramu polega na tworzeniu obrazu fotograficznego bez użycia aparatu, na bezpośrednim naświetleniu przedmiotu umieszczonego na materiale światłoczułym. Najbardziej znane prace uzyskane tą metodą tworzy surrealista Man Ray.

³⁰ Por. list Stefana Themersona do Józefa Robakowskiego, 1 lutego 1977, w: *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, red. B. Cook, Ł. Ronduda, Londyn–Warszawa 2007, s. 52.

³¹ Por. <<http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=864>> [dostęp: 21 lipca 2012].

roku, powstały na zlecenie Instytutu Spraw Społecznych, posiada już specjalnie skomponowaną ścieżkę dźwiękową autorstwa Witolda Lutosławskiego. Obraz swoją maksymalną sugestywność uzyskuje poprzez prosty zabieg wydrapania rysunku igłą bezpośrednio na taśmie filmowej. Świadome wkroczenie Themersonów w obszar muzyki wizualnej (bądź „kine-geometrii”, posługując się terminem Themersona) następuje na przełomie lat 1944–1945, wraz z realizacją ponaddziesięciminutowego, czarno-białego filmu *Oko i ucho* do czterech z pięciu pieśni Karola Szymanowskiego z cyklu *Słowieńnie* (op. 46 bis) i powiązanego z nimi futurystycznego tekstu poetyckiego Juliana Tuwima. Założeniem tej realizacji jest wywołanie u odbiorcy doświadczenia wizualnego porównywalnego ze słuchowym. Animacja w swoim zamierzeniu stanowić ma punkt wyjścia do bardziej zaawansowanych prac nad potencjałem przekazu audiowizualnego. Podział kompozycji muzycznej na cztery części stanowi podstawę dla zaprezentowania odmiennych strategii wizualizacji podjętego w niej poetyckiego tematu. W *Zielonych słowach* dosłowne formy liści i łądyg na neutralnym, ciemnym tle, zrealizowane częściowo w technice fotogramu, w korelacji z partią skrzypiec raz wirują, raz opadają, rozwijają się i zagęszczają, według tempa narzuconego przez muzykę. Animacja ta z czasem ustępuje lirycznej wizji ujętego kamerą filmową lustra wody, mąconego przez gałąź drzewa, dla uzyskania refleksów odbijającego się światła. W *Św. Franciszku* dochodzi do nałożenia na siebie dwóch odmiennych warstw obrazowych. Pierwsza – przedstawiająca – to fragmenty z *Narodzenia* (1470–1475) Piera della Franceski, wizerunki postaci anielskiego chóru. Ten motyw ikonograficzny jest odniesieniem do Pitagorejskiej koncepcji muzyki sfer, co znajduje swój dodatkowy wyraz w nakładających się na poszczególne kadry wizjach gwieździstego nieba, kosmosu. Druga warstwa jest abstrakcyjna i geometryczna, oparta na wertykalnie wydłużonych, białych pasach, wzrastających i malejących w zależności od wysokości i natężenia dźwięku partii wokalne. Moment wprowadzania kolejnych, polifonicznie współbrzmiających głosów

odzwierciedlany jest przy użyciu obłych, płomiennych, nakładających się kolejno w czasie i lekko przesłaniających kształtów. Zmiany skali, stopnia przezroczystości, wreszcie modulacja formy zachodzą w zależności od artykulacji dźwięków. Ruchy batuty dyrygenta nakreśla ekspresyjna i pewnie prowadzona linia, przekreślająca całość ujęcia. W *Kalinowych dworach* dochodzi do pełnej rezygnacji z naturalizmu na rzecz sugestywności wizji. Czyste, klarowne, półprzezroczyste kształty światła na czarnym tle korelowane są z brzmieniami instrumentów muzycznych. Kielichowate, jakby rozbrzmiewające, formy odpowiadają dźwiękom fletu, klarnetu, oboju, a spiczaste, rozchodzące się po łuku trójkąty – skrzypiec i kontrabas. Śpiew z kolei przybiera postać rozchodzącej się symetrycznie horyzontalnej linii. Dokonany jest tu zatem logiczny podział na sekcje instrumentalne. W trakcie rozwijającej się animacji wszystkie kształty współtworzą przedziwną krystaliczną strukturę. Ostatnia część, *Wanda*, symbolicznie nawiązująca do krakowskiej legendy o księżniczce rzucającej się w odmęty Wisły, wykorzystuje ścisłą synchronizację refleksów światła na wodzie z przebiegiem melodycznym. Uwagę zajmują koncentrycznie rozchodzące się kręgi w lustrze wody i ruch dłoni³². *Oko i ucho* stanowi najważniejsze osiągnięcie Themersonów w dziedzinie muzyki wizualnej. Kolejne doświadczenia artystów nie ograniczają się tylko do poszukiwania, wykorzystywania strukturalnych analogii pomiędzy obrazem a dźwiękiem. To często złożone, skomplikowane znaczeniowo utwory intertekstualne, będące syntezą wielu form, gatunków artystycznych (literatury, sztuk wizualnych, teatru, opery). Przykładem jest opera w dwóch aktach *St. Francis and the Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* (1954–1960)³³. Na dzieło składają się tekst i partytury muzyczne ujęte w interesujące

³² Por. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 372–396.

³³ A. Hejmej, *Estetyka intermedialności Stefana Themersona („St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops”)*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 3, s. 55–76.

kształty³⁴. Po latach notacje te zostają wykorzystane przez Franciszkę Themerson w cyklu linearnych kolaży *Pięć kotletów z kuchni Franciszki i Stefana* (1986). Zapisy nutowe uzupełniają odręcznie wprowadzone didaskalia, wycinki zdjęć oraz groteskowe rysunki przedstawiające bohaterów wspomnianej opery³⁵.

5. Podsumowanie

W powyższym tekście dokonuję skróconej analizy achromatycznego widzenia muzyki i przytoczenia w tym kontekście dwóch typów praktyk artystycznych polskich artystów nowoczesnych. Čiurlionis i Weiss, związani z nurtem symbolizmu, w swoich malarsko-rysunkowych przedstawieniach bazują na relacji obrazu i rzeczywistości, przedstawieniu będącym interpretacją realnego świata, przy czym starają się wykroczyć poza tradycyjny arsenał środków wyrazowych dla wyrażenia niewizualnych idei i wrażeń; twórczość pierwszego z nich uznawana jest za zapowiedź abstrakcjonizmu w sztuce. Z kolei radykalna postawa Szpakowskiego, wynikająca z ograniczenia środków formalnych, oraz intermedialne doświadczenia Themersonów są konsekwentnym działaniem na pograniczu obrazu i dźwięku. Zerwanie ze skalą chromatyczną, ograniczenie wyłącznie do czerni i bieli oraz wykorzystanie powszechnych zgodności odczuć postrzegania parametrów muzycznych stanowią skuteczny środek artystycznej perswazji. To, co w początkowej fazie rozwoju zjawiska muzyki wizualnej funkcjonuje w postaci statycznego, dwuwymiarowego obrazu, wymaga jeszcze od widza własnego przetworzenia, powiązania poszczególnych elementów wizji z ich induktorami. Jednak rewolucja medialna, rozwój kinematografii, nowe narzędzia artystyczne

³⁴ B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 406.

³⁵ A. Saciuk-Gąsowska, *Z galerii wyobrażonej. Franciszka Themerson (1907 Warszawa – 1988 Londyn)*, „Tygiel Kultury” 2010, nr 4–6, barwna wkładka do pisma.

.....

pozwalają na spreparowanie „gotowego doznania synestezyjnego”.
A stąd już tylko krok do dynamicznej ekspansji kultury wizualnej.

The Sound of Black and White –
on the Achromatic Seeing of Music.
Analysis of the Issue from the Perspective
of Polish Modern Art

The subject matter of this paper is the issue of synesthesia and cross-modal perception in art, especially the use of visual metaphors of music. I looked at the achromatic imaging of sounds, melodic structures, as reflected in the drawing, graphics, black and white photography, film. I asked a question about the nature of the universal phenomenon of combining clarity, light and dark with pitch of tones. Polish modernists, whose artistic practice is dated in the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, are especially interested in the idea of musicality. Symbolists refer to the romantic roots of art, based on the idea of the *Gesamtkunstwerk*. Their images are depicting, mimetic and imbued with symbolic metaphors. Avant-gardists break with the tradition and explore the possibilities of visual forms to express the invisible.

PIOTR PODLIPNIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

*Percepcja tonalności muzycznej
jako szczególny rodzaj
percepcji słuchowej człowieka¹*

Ponieważ muzykę rozumiemy potocznie jako zbiór uporządkowanych dźwięków, percepcja muzyki wydaje się nam zwykle niczym innym jak tylko percepcją dźwięków obecnych w otaczającej nas przestrzeni. Sam proces percepcji jest natomiast często utożsamiany przez nas z postrzeganiem owego otaczającego nas świata. Takie zdroworozsądkowe rozumienie tych zjawisk wiąże się oczywiście z naszym świadomym doświadczaniem muzyki. Będąc na koncercie w filharmonii czy na przedstawieniu w teatrze operowym, ale też słuchając muzyki w samochodzie czy tańcząc na balu karnawałowym, wszędzie tam jesteśmy przeświadczeni o istnieniu muzyki poza nami. Dzieje się tak, gdyż jesteśmy w stanie zlokalizować zewnątrz siebie wobec nas źródło dźwięków tworzących w naszym przeświadczeniu muzykę, której słuchamy. Taki obraz percepcji muzyki jest jednak błędny co najmniej z dwóch ważnych powodów. Po pierwsze muzyka nie istnieje jako niezależny od podmiotu słuchającego byt fizyczny usytuowany w owym otaczającym nas świecie. Po drugie proces ludzkiej percepcji słuchowej nie polega na wiernym odwzorowywaniu rzeczywistości akustycznej. Oba te stwierdzenia, choć stoją w sprzeczności z naszą intuicją, są w świetle współczesnej wiedzy dobrze uzasadnione.

Zacznijmy od percepcji. Percepcja jest zjawiskiem o długiej historii i wiąże się z ewolucją zarówno narządów zmysłu, jak i układu nerwowego. Narządy zmysłu stanowią wyspecjalizowane detek-

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki.

tory różnych cech rzeczywistości, a odpowiednie struktury układu nerwowego przetwarzają informacje charakterystyczne dla danej modalności². U zwierząt o rozbudowanym układzie nerwowym percepcja stanowi proces wieloetapowy, w którym udział biorą mechanizmy poznawcze o różnym wieku ewolucyjnym. Warto podkreślić, że różne gatunki zwierzęce różnią się pod względem nie tylko ilości i rodzaju posiadanych zmysłów, ale także czułości samych narządów zmysłowych oraz złożoności i specjalizacji przetwarzania przez ich układy nerwowe danych płynących z tych narządów³. Mimo że znane są przypadki wyjątkowych umiejętności ludzkich (zwykle u osób o upośledzonym jednym ze zmysłów), polegających na wykorzystaniu informacji dostarczanych przez określone zmysły do zadań niespecyficznych dla danej modalności (jak na przykład wykorzystanie słuchu do echolokacji⁴), zarówno ilość i rodzaj zmysłów, jak i ich funkcje poznawcze u zdrowych ludzi uważa się za uniwersalną cechę gatunkową. Wprawdzie na rozwój umiejętności percepcyjnych każdego człowieka istotny wpływ ma środowisko, w którym dorasta, także obecna w tym środowisku informacja kulturowa, jednak na specyfikę percepcyjną naszego gatunku wpływają w decydującym stopniu, powstałe w toku ewolucji, dziedziczne własności zarówno konkretnego narządu zmysłu, jak też odpowiednich modułów mózgu, przetwarzających informacje danej modalności⁵. Ewolucyjna historia rozwoju układu nerwowego ma tym większe znaczenie, że decyduje o hierarchicznym charakterze budowy i funkcjonowania układu nerwowego⁶.

² Por. E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2006, s. 283–299.

³ Por. *Sensational Senses*, „Scientific American Mind” 2012, R. 23, nr 1 (marzec/kwiecień), s. 44.

⁴ A. Bleicher, *Edges of Perception*, „Scientific American Mind” 2012, R. 23, nr 1 (marzec/kwiecień), s. 51.

⁵ S. Pinker, *How the Mind Works?*, London 1997, s. 28–29.

⁶ J. Roederer, *On the Concept of Information and Its Role in Nature*, „Entropy” 2003, nr 5, s. 10.

Wynika to z faktu, że te struktury układu nerwowego, które okazały się skuteczne dla określonych gatunków zwierzęcych, zostają zwykle zachowane u ich potomków, podczas gdy ewolucyjnie młodsze struktury, powstające w kolejnych pokoleniach na skutek zmieniającej się presji selekcyjnej, zostają nadbudowywane na owe sprawdzone i skuteczne starsze struktury⁷. Dzięki temu wiele cech poznawczych naszych zwierzęcych przodków obecnych jest także u ludzi. Dlatego też naszą specyfikę percepcyjną zawdzięczamy sukcesom adaptacyjnym zwierząt z linii rodowej *Homo sapiens*.

I tak umiejętność słuchania muzyki byłaby niemożliwa, gdyby nie szczególny rozwój słyszenia u wczesnych ssaków, związany z ich nocnym trybem życia⁸. Podstawową funkcją słuchu była wówczas orientacja zwierzęcia w otaczającej go przestrzeni. W środowisku nocnym, ubogim w światło słoneczne, informacja na temat rozchodzenia się fali akustycznej stanowi cenne źródło wiedzy o otoczeniu. Oczywiście wykorzystanie słuchu do orientacji w środowisku nocnym nie jest jedyną alternatywą dla wzroku. W toku ewolucji powstało wiele różnych sposobów pozyskiwania informacji o otoczeniu w środowisku ubogim w światło, niemniej konieczność rozbudowanej analizy informacji akustycznej naszych zwierzęcych przodków stanowiła istotny czynnik prowadzący do wykształcenia się ważnej strategii poznawczej słyszenia człowieka, jaką jest zdobywanie informacji o obiektach znajdujących się w otoczeniu podmiotu⁹. Orientacyjna funkcja słyszenia nie jest jednak jedyną, jaka wyewoluowała w linii rodowej naszego gatunku.

Wraz z koniecznością współegzystowania naszych przodków z zamieszkującymi ich środowisko bytowania innymi zwierzętami szczególnie istotną była niewątpliwie także informacja o zamiarach tych

⁷ Tamże.

⁸ G.F. Striedter, *Principles of Brain Evolution*, Sunderland 2005, s. 262–264.

⁹ A. Klawiter, *Elementy kognitywistycznej teorii słyszenia*, w: *Mózg i jego umysł*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2006, s. 29.

zwierząt. Poza orientacją w przestrzeni słyszenie zyskało w związku z tym również funkcję rozpoznawania dźwiękowych oznak co ważniejszych cech napotykanych zwierząt, związanych z ich aktywnością, takich jak agresja, strach, osłabienie, pożądanie, atrakcyjność i wiele innych. Ponieważ ewolucja charakteryzuje się bezustannym „wyścigiem zbrojeń”¹⁰, wiele z pierwotnych ekspresji dźwiękowych, będących oznakami, stawało się intencjonalnymi komunikatami, które funkcjonowały (i często nadal funkcjonują) bądź jako rodzaj dezinformacji skutkującej na przykład zwabieniem ofiary, bądź jako ostrzeżenie przed potencjalnym zagrożeniem, czego dobrym przykładem jest potrząsanie grzechotką przez węże z podrodziny grzechotnikowatych (*Crotalinae*). Dodatkową korzyść ewolucyjną dla naszych przodków niosła też możliwość wymiany informacji pomiędzy przedstawicielami tego samego gatunku, szczególnie w przypadku zwierząt żyjących w grupach. Wiele gatunków zwierzęcych wykształciło w związku z tym gatunkowo charakterystyczne kody o niekiedy imponujących możliwościach komunikacyjnych. We wszystkich tych przypadkach dźwięk okazał się jednym z możliwych skutecznych nośników informacji. Tego rodzaju wykorzystanie dźwięku było jednak możliwe dzięki rozwojowi specjalizacji poznawczej, związanej z rozbudową układu nerwowego. Do rozpoznania owych dodatkowych informacji nie wystarczy bowiem analiza cech dźwięków docierających do aparatu poznawczego i lokalizacja na ich podstawie przedmiotów z otoczenia. Kluczową zdolnością staje się w tym wypadku wrażliwość systemu poznawczego na szczególne cechy bodźców dźwiękowych i powiązanie tych cech z konkretną informacją reprezentowaną w układzie nerwowym za pomocą na przykład wzorca reakcji ruchowej, stanu emocjonalnego, specyficznych dla różnych modalności kategorii poznawczych czy, jak ma to miejsce w przypadku języka naturalnego, kategorii konceptualnej.

¹⁰ Por. M. Ridley, *Czerwona królowa. Płeć a ewolucja natury ludzkiej*, Poznań 2001.

Wspomniana wrażliwość na określone cechy bodźców przyjmuje często postać specyficznych preferencji poznawczych, określanych mianem „tendencji zmysłów”¹¹. Jednym z przykładów takich preferencji jest wrażliwość samic niektórych gatunków na wydawane przez samce dźwięki o niskiej częstotliwości, które stają się wskaźnikiem sprawności samców, a zatem także ich atrakcyjności. Wprawdzie preferencja ta związana jest z rozpoznawaniem cech otoczenia na podstawie reguły, iż niskie dźwięki generowane są zwykle przez większe przedmioty, jednak przypisanie tym cechom znaczenia atrakcyjności seksualnej jest już całkiem inną, odrębną strategią poznawczą, wymagającą wykształcenia nowych, specyficznych zdolności poznawczych. Tego rodzaju preferencja poznawcza ma zwykle także charakter warunkowy, polegający na powiązaniu wrażliwości na daną cechę z występowaniem innych cech. Nie każdy niski dźwięk jest bowiem interpretowany jako oznaka atrakcyjności. Związane ze słyszeniem preferencje poznawcze mogą przybierać jednak bardziej wyrafinowane formy i być podstawą specyficznych dla danego gatunku kodów komunikacyjnych, jak ma to na przykład miejsce w przypadku sygnałów ostrzegawczych koczokodanów zielonych (*Cercopithecus aethiops*)¹², informujących o rodzaju zagrożenia (inny sygnał wydawany jest przez koczokodana, który spostrzegł drapieżnika zagrożającego z powietrza, a inny, gdy jest to zagrożenie czyhające na zwierzę żerujące na ziemi).

Jedną z ciekawych preferencji słyszenia człowieka jest specjalizacja poznawcza w kategoryzowaniu dźwięków mowy ludzkiej. Mimo że języki świata różnią się znacząco pod względem zarówno ilości, jak i rodzajów wykorzystywanych fonemów¹³, tylko niektóre cechy dźwięków mogą stać się cechami dystynktywnymi fonemów. Nie-

¹¹ Por. G. Miller, *The Mating Mind*, New York 2001, s. 142.

¹² R.M. Seyfarth, D.L. Chene, *Production, Usage, and Response in Nonhuman Primate Vocal*, w: *The Design of Animal Communication*, red. M.D. Hauser, M. Konishi, New York 1999, s. 392.

¹³ A.D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, Oxford–New York 2008, s. 51.

mowłeta nie wykazują wprawdzie od razu preferencji względem cech dystynktywnych fonemów charakterystycznych dla mowy ojczystej, w której wzrastają, ale ich umysły nie poszukują jakichkolwiek statystycznych regularności w dźwiękach słyszanej mowy, aby na tej podstawie zbudować sobie umysłowe kategorie fonematyczne. Dzieci nie tworzą kategorii fonematycznych na podstawie bezwzględnej częstotliwości słyszanych dźwięków mowy czy też ich natężenia. Uwaga niemowląt skoncentrowana jest na cechach barwowych dźwięków, które stanowią podstawową cechę dystynktywną fonemów wszystkich znanych języków świata¹⁴. Gdyby nie ta preferencja, z pewnością języki świata różniłyby się jeszcze bardziej pod względem fonetycznym, niż ma to faktycznie miejsce. Słyszenie mowy ojczystej jest zatem rodzajem specyficznej percepcji słuchowej człowieka, innej niż wspomniane wcześniej słyszenie otoczenia. Uważa się, że słuchanie dźwięków o cechach charakterystycznych dla mowy angażuje odrębny, specyficzny rodzaj słuchania i oceny bodźców akustycznych, a mechanizm poznawczy wykorzystywany do tego rodzaju słuchania nazywany jest „modem mowy”¹⁵. Specyfika tego rodzaju percepcji polega także na tym, że nasze umysły nie odzwierciedlają wiernie rzeczywistości akustycznej generowanych przez ludzi dźwięków mowy, ale konstruują raczej słuchowy obraz mentalny mowy na podstawie niewielkiej ilości podobnych cech fizycznych percypowanych dźwięków. Z perspektywy obiektywnych cech akustycznych dwie te same pod względem użytych słów wypowiedzi dwóch ludzi mogą różnić się między sobą diametralnie, a mimo to, dzięki percepcji kategoryjalnej, zostaną rozpoznane jako strukturalnie te same. Istnienie takiej preferencji poznawczej związane jest z faktem, że mowa stanowi rodzaj specyficznej dla naszego gatunku biologicznej adaptacji¹⁶. Czy istnieją jednak podobne preferencje związane ze słyszeniem muzyki?

¹⁴ Tamże.

¹⁵ B.C.J. Moore, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, Poznań 1999, s. 309.

¹⁶ S. Pinker, *The Language Instinct*, London 1994.

O ile jednak w przypadku mowy wskazanie na specyficzne preferencje poznawcze jest zadaniem stosunkowo łatwym, o tyle w przypadku muzyki napotykaemy na liczne trudności. Pierwszą z nich jest niewątpliwie brak zgody co do tego, czym faktycznie jest muzyka. Muzyki różnych kultur świata wykazują niezwykle wręcz zróżnicowanie strukturalne, a nawet jeśli zgodzimy się co do pewnych wspólnych własności strukturalnych wszystkich muzyk etnicznych, dwudziestowieczne osiągnięcia w dziedzinie artystycznej twórczości muzycznej Zachodu zdają się uniemożliwiać uzgodnienie jednej definicji muzyki, nieograniczonej do historyczno-kulturowej czasoprzestrzeni¹⁷. Ponieważ jednak w procesie percepcji słuchowej w sposób intuicyjny rozpoznajemy i odróżniamy zdecydowaną większość muzyki od innych zjawisk dźwiękowych, możliwe jest, że wspomniany problem definicyjny może mieć swoje przyczyny w wieloznaczności terminu „muzyka”, którym posługujemy się na Zachodzie. Możliwe jest, że dokonujemy ekwiwokacji, posługując się tym samym terminem „muzyka” do opisu różnych zjawisk dźwiękowych, z których część stanowi efekt naszej naturalnej skłonności do specyficznego kategoryzowania dźwięków jako „muzycznych”, a część jest ograniczonym do jednej kultury wynalazkiem. Wynalazkiem, który zmusza nas do żmudnych, długotrwałych ćwiczeń, dzięki którym nasze umysły są w stanie rozpoznawać inny, nienaturalny porządek dźwięków i czerpać zeń przyjemność estetyczną. Jeśli tak jest, być może istnieje muzyka – zjawisko o porównywalnej do języka naturalnego powszechności i jednorodności strukturalnej?

Wydaje się, że założenie o istnieniu takiego zjawiska przyjmują *implicite* badacze sugerujący, że muzyka stanowi, podobnie jak język naturalny, biologiczną adaptację *Homo sapiens*¹⁸. Jeśli faktycznie

¹⁷ C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Warszawa 1992, s. 17–23.

¹⁸ Por. J.G. Roederer, *The Search for a Survival Value of Music*, „Music Perception” 1984, nr 1/3, s. 350–356; A. Storr, *Music and the Mind*, New York 1992, s. 3–23; P.M. Gray, B. Krause, J. Atema, R. Payne, C. Krumhansl, L. Baptista, *The Music of Nature and the Nature of Music*, „Science” 2001, nr 291, s. 52–54; M.J. Tramo, *Music of the Hemi-*

muzyka jest adaptacją, muszą istnieć też specyficzne dla niej preferencje poznawcze. Czy zatem percepcja muzyki jest „muzycznie” specyficzna? Innymi słowy – czy jesteśmy obdarzeni jakimiś dziedzicznymi preferencjami poznawczymi względem jakichś własności strukturalnych dźwięków tworzących przebiegi muzyczne? Ludwik Bielawski postulował wiele lat temu, że muzyka, podobnie jak język naturalny, jest systemem fonologicznym¹⁹. W systemie tym za podstawę dystynkcji „muzycznych fonemów” odpowiedzialne miałyby być cechy wrażeniowe, takie jak wysokość dźwięku i subiektywne poczucie czasu związane z kategorią iloczasu. Specyfika percepcji muzyki polegać miałaby zatem na uprzywilejowaniu poznawczym przetwarzania częstotliwości podstawowej dźwięków o strukturze harmoniczej oraz czasu trwania dźwięków w określonym przedziale czasowym. Tak jak w przypadku przetwarzania mowy nasze umysły koncentrują się na rozpoznawaniu określonych cech barwy dźwięku, tak w przypadku przetwarzania muzyki taką rolę pełnić miałyby wspomniane dwie cechy.

Choć podobny sposób myślenia o specyfice materiału dźwiękowego muzyki jest popularny szczególnie w obrębie tak zwanej muzykologii systematycznej i innych zorientowanych przyrodniczo dyscyplin naukowych zajmujących się coraz częściej w ostatnich latach badaniem zjawisk muzycznych²⁰, odnosząc postulat fonologiczności muzyki do zarysowanego wcześniej problemu definicji muzyki, napotykamy na szereg trudności. Powstało bowiem w dwudziestowiecznej praktyce kompozytorskiej wiele takich dzieł, w których wysokość dźwięku

spheres, „Science” 2001, nr 291, s. 54–56; I. Peretz, *The Biological Foundations of Music*, w: *Language, Brain, and Cognitive Development*, red. E. Dupoux, London 2001, s. 435–445; I. Cross, *Music and Evolution: Consequences and Causes*, „Contemporary Music Review” 2003, nr 22/3, s. 79–89.

¹⁹ L. Bielawski, *Muzyka jako system fonologiczny*, „Res Facta” 1969, nr 3, s. 166–171.

²⁰ Por. A. Rakowski, *Organizacja materiału wysokościowego muzyki na tle uniwersalnych cech języka*, „Muzyka” 1987, R. 4, nr 32, s. 39–59; I. Peretz, *Brain Specialization for Music*, „The Neuroscientist” 2002, nr 8/4, s. 374–382; A.D. Patel, dz. cyt.

nie stanowi już jakości wykorzystywanej jako nieodzowny element służący do organizowania struktury przebiegu dźwiękowego. Co więcej, muzyką nazywa się także te dzieła, w których próżno byłoby w ogóle szukać kategorii wysokości, a nawet własności iloczynowych. Problem ten dotyczy zresztą nie tylko muzyki artystycznej Zachodu. Etnomuzykolodzy przyznają status „muzyki” także rytmicznym eks-presjom wykonywanym na instrumentach perkusyjnych o nieustalanej wysokości dźwięku. Z drugiej strony powszechność, dominacja i popularność muzyki o różnorodnych cechach tonalnych są tak dobitne, że prowokują do poszukiwania przyczyn tego *status quo* poza arbitralnością tak zwanej umowy kulturowej.

Kwestia specyfiki przetwarzania muzyki przez układ nerwowy człowieka i ewentualnej adaptacyjności zdolności poznawczych, związanych z tą specyfiką, zmusza do radykalnej zmiany sposobu myślenia o fenomenie muzyki rozumianym jako zjawisko ogólnoludzkie i oddzieleniu tego rozumienia od kulturowo przyjętych norm, określających w danym czasie historycznym i kulturze, co chcemy traktować jako muzykę. W pierwszej kolejności należy skoncentrować się na wspomnianej specyfice i spróbować wskazać takie cechy ekspresji dźwiękowych człowieka, które są nie tylko powszechne, ale też charakterystyczne wyłącznie dla muzyki. Wiele bowiem zjawisk obecnych w muzyce jest homologiami zjawisk obserwowanych także w mowie, a czasem też w innych naturalnych formach ekspresji dźwiękowej ludzi, takich jak płacz czy śmiech. Należy do nich na przykład tak zwany kontur melodyczny, który jest homologią konturu intonacyjnego w mowie i przetwarzany jest prawdopodobnie za pomocą tego samego mechanizmu poznawczego²¹. Istnienie choćby jednej cechy muzyki, której próżno by szukać w innych formach ekspresji dźwiękowej człowieka, a która obecna byłaby we wszystkich znanych kulturach, stanowiłoby ważną przesłankę sugerującą

²¹ I. Peretz, M. Coltheart, *Modularity of Music Processing*, „Nature Neuroscience” 2003, nr 6, s. 688–691.

istnienie szczególnego rodzaju percepcji słuchowej człowieka związanego z muzyką.

Jedną z nielicznych powszechnych własności muzyki, która wobec aktualnego stanu wiedzy nie występuje w mowie²² oraz żadnej innej formie ekspresji dźwiękowej ludzi, jest tonalność. Zjawisko tonalności, rozumiane szeroko jako przypisywanie zróżnicowanej ważności poszczególnym kategoriom wysokości dźwięku w danym przebiegu muzycznym²³, odnosi się faktycznie do rzeczywistości umysłowej ludzi. Poznawczy charakter tonalności oznacza, że dźwięki ważniejsze w danej hierarchii tonalnej nie wyróżniają się żadnymi odmiennymi własnościami fizycznymi spośród innych dźwięków. Wrażenie relacji tonalnych zależy natomiast od kontekstu muzycznego. Ten sam dźwięk pod względem jego cech fizycznych może zatem pełnić różne funkcje tonalne w zależności od innych towarzyszących mu dźwięków, a mówiąc precyzyjniej, od mentalnego obrazu struktury wysokościowej tego przebiegu muzycznego. Zróżnicowanie ważności dźwięków osiągnane jest zwykle²⁴ poprzez różną częstość występowania danych kategorii wysokości w owym obrazie mentalnym przebiegu muzycznego. Im częściej w danym przebiegu występuje określony dźwięk, tym ważniejszą funkcję pełni w hierarchicznej strukturze relacji tonalnych²⁵. Tonika – dźwięk o największej wadze – występuje zatem najczęściej. Zdolności umożliwiające rozpoznawanie tego rodzaju zależności są ponadto jedną z ważniejszych własności poznawczych, decydujących o generatywnych własnościach muzyki²⁶.

²² A.D. Patel, dz. cyt., s. 201.

²³ B. Snyder, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge 2001, s. 256.

²⁴ W przypadku braku jednoznacznej dominacji ilościowej danej kategorii wysokości dźwięku pewną rolę dla wyznaczenia relacji tonalnych może odgrywać umiejscowienie uprzywilejowanych, czyli ważniejszych, dźwięków w istotnych miejscach przebiegu muzycznego, takich jak mocne części taktu w przypadku muzyki metrycznej czy początku i końca fraz muzycznych.

²⁵ Por. C. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York 2001, s. 64–66.

²⁶ Por. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, London 1983.

Mentalny obraz struktury tonalnej nabywany jest przez słuchaczy dzięki tak zwanemu uczeniu się statystycznemu (*statistical learning*), opartemu właśnie na poszukiwaniu regularności w docierających do naszych zmysłów bodźcach. Aby jednak było to możliwe w przypadku uczenia się reguł organizacji tonalnej muzyki, nasze umysły muszą wcześniej wytworzyć i zakodować w pamięci długotrwałej kategorii mentalne, odpowiadające poszczególnym dźwiękom systemu muzycznego, charakterystycznego dla kultury muzycznej, w której wznastamy. Stąd rozwój umiejętności rozpoznawania relacji tonalnych następuje u dzieci dopiero w wieku co najmniej pięciu lat²⁷. Dzieci w tym wieku, wychowywane w kulturze Zachodu, rozpoznają zwykle lepiej zmiany w melodiach zbudowanych w oparciu o diatonikę charakterystyczną dla zachodniej tonalności niż w tych, które zbudowane są ze skal „obcych”²⁸. Dzieci pięcioletnie rozpoznają już dźwięki obce w przebiegu diatonicznym, a siedmioletnie – niezgodności harmoniczne²⁹. Wprawdzie uczenie się statystyczne jest uniwersalną metodą uczenia się umysłu i wykorzystywane jest w rozwoju wielu umiejętności poznawczych, jednak tylko w przypadku języka naturalnego i muzyki aplikacja tej metody skutkuje pojawieniem się własności generatywnych.

Odróżniającą od generatywności języka cechą tonalności jest natomiast silny związek rozpoznawania relacji tonalnych z emocjami. Przyjmuje się wprawdzie, że za reakcję emocjonalną na muzykę odpowiedzialny jest uniwersalny mechanizm spełniania i niespełniania oczekiwań osoby percepującej³⁰. Dotychczasowe ustalenia w tej

²⁷ S.E. Trehub, A.J. Cohen, L.A. Thorpe, B.A. Morrongiello, *Development of the Perception of Musical Relations: Semitone and Diatonic Structure*, „Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance” 1986, nr 12, s. 295301.

²⁸ Tamże.

²⁹ L.J. Trainor, S.E. Trehub, *Key Membership and Implied Harmony in Western Tonal Music: Developmental Perspectives*, „Perception & Psychophysics” 1994, nr 56, s. 125–132.

³⁰ Por. L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974; D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge 2006.

kwestii nie wyjaśniają jednak wyjątkowo silnej, a według niektórych także specyficznej, reakcji emocjonalnej na bodźce muzyczne w porównaniu ze spełnianiem bądź nie oczekiwani dotychczas przebiegu innych, porównywalnych zjawisk. Nasze reakcje emocjonalne podczas słuchania mowy wydają się nieporównywalnie słabsze, mimo że również w tym wypadku nasze umysły poddawane są bezustannemu spełnianiu i niespełnianiu tworzonych na bieżąco oczekiwań co do dalszych fragmentów słuchanej wypowiedzi. Niewątpliwie czynnik oczekiwania odgrywa kluczową rolę w doświadczaniu relacji tonalnych, jednak musi on być powiązany ze szczególnym rodzajem mechanizmu wzbudzającego intensyfikację nagrody emocjonalnej, która odpowiedzialna jest za anegdotyczne dążenie wybitnych kompozytorów do zagrania toniki, po usłyszeniu nierozwiązanego tonalnego przebiegu muzycznego.

Ważną cechą sugerującą naturalny charakter percepcji tonalności jest także spontaniczność uczenia się rozpoznawania tych relacji, porównywalna ze spontanicznością nabywania umiejętności gramatycznych języka ojczystego. Spontaniczność ta wiąże się niewątpliwie z silnie warunkującym mechanizmem nagrody emocjonalnej, którego związek z tonalnością sugeruje adaptacyjny charakter zdolności do rozpoznawania relacji tonalnych. Silne emocje w reakcji na określony bodziec są bowiem wskaźnikiem znaczenia owego bodźca dla przetrwania. Oczywiście większość bodźców zyskuje to znaczenie dzięki ważnym dla przetrwania okolicznościom, w których są percypowane, a związek reakcji emocjonalnej na ów bodziec powstaje przy udziale procesu warunkowania. Kiedy usłyszeliśmy zatem jakąś melodię podczas romantycznego wieczoru z ukochaną osobą, melodia ta wzbudzać będzie w nas pozytywną reakcję emocjonalną³¹. Reakcja emocjonalna na tę melodię nie jest oczywiście wówczas w żaden sposób związana z własnościami samego bodź-

³¹ J. Sloboda, *Emocja i znaczenie w przekazie muzycznym – perspektywy psychologiczne*, w: *Wykłady z psychologii muzyki*, red. M. Chmurzyńska, Warszawa 2008, s. 36.

ca muzycznego, a jedynie, a może aż, z niewątpliwie kluczową rolą, jaką pełni dla nas w tym wypadku prawdopodobne, będące konsekwencją miłości romantycznej, posiadanie potomstwa, promowane przez ewolucję właśnie nagrodą emocjonalną. Nie sposób jednak udowodnić, że spełnianiu oczekiwań co do przebiegu tonalnego muzyki towarzyszą zawsze jakieś zewnętrzne, porównywalnie korzystne z ewolucyjnego punktu widzenia, okoliczności. Wydaje się, że w tym wypadku jedynym czynnikiem wywołującym rzeczoną reakcję są własności samej struktury muzycznej. Rodzi to przypuszczenie, że sama tonalność jest zjawiskiem istotnym dla naszego gatunku. Teza ta, choć może wydawać się na pozór niedorzeczna czy wręcz groteskowa, w świetle niektórych obserwacji zyskuje co najmniej zainteresowanie.

Zwolennicy adaptacyjnego charakteru muzyki wskazują na różne potencjalne korzyści ewolucyjne, mogące towarzyszyć aktywności muzycznej człowieka. Nawet jeśli zdają sobie sprawę z konieczności angażowania podczas aktywności muzycznej całego zestawu różnych umiejętności poznawczych, składających się na umysł muzyczny człowieka, wspomniane korzyści ewolucyjne przypisują muzyce jako nowej, emergentnej i niepodzielnej całości. Biorąc jednak pod uwagę wspomnianą wcześniej powszechność muzyki tonalnej, nieporównywalną z niewielką popularnością muzyki pozbawionej cech tonalnych, wydaje się, że uwagę badawczą przy poszukiwaniu własności adaptacyjnych muzyki skoncentrować należy przede wszystkim na tych jej cechach, które decydują o specyfice tego ogólnoludzkiego fenomenu. Wspomniane wcześniej własności tonalności sugerują, że jest ona tu doskonałym kandydatem.

Jedną z ciekawszych hipotez na temat wartości adaptacyjnej muzyki jest ta wskazująca na istotne funkcje muzyki w procesie konsolidowania grup ludzkich. Dla zwierząt społecznych bardzo ważną, jeśli nie kluczową, jest zdolność do tworzenia spójnych koalicji w celu rozwiązywania problemów społecznych. Dobrze skonsolidowana grupa jest zwykle bardziej skuteczna w zdobywaniu pokarmu lub

unikaniu zagrożeń niż pojedyncze osobniki czy też grupa powstała spontanicznie i jednorazowo dla rozwiązania jakiegoś problemu. Korzyści te przekładają się oczywiście na sukces ewolucyjny pojedynczych osobników wchodzących w skład takiej dobrze skonsolidowanej grupy. Zbiorowa aktywność muzyczna wymaga od muzykujących ludzi przewidywania i rozumienia zachowań pozostałych członków muzykującej grupy, co w znaczącym stopniu przyczynia się do zacieśniania więzi między tymi członkami.

Jakie jednak cechy muzyki powodują, że to właśnie wspólne muzykowanie, a nie na przykład wspólne recytowanie wierszy, podczas którego wykorzystywane są podobnie jak podczas muzykowania zdolności poznawcze, miałyoby być skutecznym narzędziem konsolidacyjnym? Poza umiejętnością synchronizacji dźwiękowo-ruchowej to właśnie intersubiektywne rozpoznawanie relacji tonalnych wydaje się być niezmiernie skutecznym narzędziem konsolidacyjnym. W wielu kulturach, dla podkreślenia tożsamości tonalnej przebiegu muzycznego, stosowany jest burdon. Stanowi on swego rodzaju drogowskaz dla muzykujących i pozwala na tworzenie więzi dzięki wprowadzaniu się w podobny stan emocjonalny, będący konsekwencją specyficznego rodzaju percepcji, jaką jest percepcja tonalności. Jeśli zdolność do rozpoznawania relacji tonalnych ma faktycznie charakter naturalny i stanowi uniwersalną własność ludzkiego poznania – swoisty instynkt tonalny – elementy tonalne w muzyce stanowiłyby naturalny komponent muzyki. Obecność tego komponentu umożliwiałaby ponadto traktowanie takiej muzyki jako systemu fonologicznego, nie tylko na mocy arbitralnej umowy kulturowej, ale także, jak ma to miejsce w przypadku języka naturalnego, dzięki wrodzonym własnościom umysłu ludzkiego. Z tej perspektywy percepcja muzyki tonalnej różni się znacząco od percepcji innych zjawisk dźwiękowych, będąc specyficznym rodzajem percepcji słuchowej człowieka.

Perception of Musical Tonality
as a Peculiar Example
of Human Hearing Perception

Listening to music is usually understood as a process determined by the same cognitive mechanisms as listening to other non-speech sound stimuli. Meanwhile, the view that music, just like language, is a biological adaptation of *Homo sapiens* has gained in popularity. If music is an adaptation, the existence of separated human cognitive mechanisms specific for music perception is necessary. The aim of the paper is to indicate that the perception of music tonality has specific character and that cognitive predispositions connected with tonality perception exist.

MAGDALENA DZIADEK

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Krytyka muzyczna jako dokument percepcji

Istnieje bogata literatura na temat relacji między krytyką muzyczną a dziełem, które ona opisuje. Największy nacisk badaczy krytyki muzycznej był zawsze położony na próby wyznaczenia takich miejsc wspólnych percepcji muzyki i jej krytyki, które wystarczająco jednoznacznie ujawniałyby mechanizm „krytykowania” oraz tkwiące w nim zasady obiektywne lub przynajmniej typowe. Najwięcej mieli tu do powiedzenia autorzy inspirowani psychologią (ci zwykle koncentrowali się na zagadnieniu obiektywności bądź subiektywności wypowiedzi krytycznej) oraz estetyką (w tym kontekście badano na przykład prawidłowości rządzące powstawaniem sądu o wartości dzieła muzycznego). Zarówno psychologowie, jak i estetycy uważali jednak krytyków za w gruncie rzeczy złych odbiorców muzyki. Odbiór krytyczny kwalifikowano bowiem, i słusznie, jako czynność wielorako zapośredniczoną w rzeczywistości pozamuzycznej, włączającą do procesu poznawania dzieła muzycznego uprzednią wiedzę, preferencje i inne elementy „obce”, ingerujące w percepcję samych zjawisk dźwiękowych. Obecność tych elementów miała nie tylko zawieszać możliwość zaangażowania się krytyka w „czysty” proces słuchowej percepcji, lecz także – jak wielokrotnie pisał Roman Ingarden – blokować możliwość wywołania u niego przeżycia estetycznego¹.

Zupełnie inaczej rysuje się schemat percepcji muzyki przez krytyka, gdy spojrzymy nań z perspektywy kulturowej, czyli z perspekty-

¹ Por. R. Ingarden, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, w: tegoż, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966, s. 40.

wy europejskiej kultury nowożytnej. Wówczas krytyka przedstawi się nam jako twór z definicji zakorzeniony w pozamuzycznej rzeczywistości. Owo zakorzenienie wynika z jej statusu literackiego, czyli z respektowania lub być może tylko przeczuwania przez jej autorów faktu, że europejska kultura muzyczna jest odmianą kultury litery. Nieprzepracowana literacko, nie-„przeczytana” lub nie-„omówiona” muzyka po prostu w tej kulturze nie istnieje. Dowodem na to bujność europejskiej literatury o muzyce, w tym krytyki muzycznej, która za swoje zadanie uznawała zarówno słuchanie, jak i lekturę muzyki. Chodziło w pierwszym rzędzie o lekturę tekstu muzycznego, czyli nut (do II wojny światowej była ona powszechną umiejętnością uczestników kultury muzycznej w Europie). Czytanie tekstu muzycznego jest koniecznym etapem percepcji muzyki, gdy chcemy poznać jej styl, strukturę, tajniki konstrukcji (zwłaszcza te ostatnie są zazwyczaj nieuchwytnie lub mało uchwytnie w odbiorze słuchowym). Odczytanie nut umożliwia dokonanie analizy dzieła muzycznego na poziomie, którego nie zapewnia sama percepcja słuchowa. Klasyczna krytyka muzyczna wychodzi zaś właśnie od analizy lub jest analizą (podobnie zresztą jest z krytyką literacką). Wyniki analizy tworzą podstawowe piętro odczytanego sensu badanego dzieła, nad którym nadbudowują się następne, wychodzące w stronę sensów symbolicznych.

Wypracowany przez wieki rytuał lektury muzyki (realizowanej oczami i „uchem wewnętrznym” albo z pomocą roboczego wykonania na fortepianie, albo też poprzez łączenie czytania nut z równoczesnym słuchaniem nagrania) okazał się niedosiężny w specyficznej sytuacji, jaką jest obcowanie z muzyką awangardową – a ten właśnie przypadek chciałabym tu przybliżyć. Jak wiadomo, muzyka awangardowa nie stała się w XX wieku elementem powszechnej kultury muzycznej, lecz z różnych przyczyn, także i tych celowo zaprojektowanych przez kompozytorów, ograniczyła swoje terytorium do specjalistycznych festiwali. Festiwale muzyki współczesnej, tym różniące się od tradycyjnych forów prezentacji muzyki, że obliczone

na masowość i jednorazowość prezentacji dzieł oraz poświęcające tradycyjne mistrzostwo wykonania dla charakteryzującej masowość prowizoryczności, stworzyły nowy typ krytyka. Był on postawiony w sytuacji nadmiaru, tymczasowości, niejednoznaczności oraz braku reguł. Pierwsze dwa elementy owej sytuacji brały się ze specyfiki rynku festiwalowego, dwa następne – z samej istoty prezentowanej na nich muzyki. Niepewność, jaką wносиły każdy z osobna i wszystkie razem, wzmagał jeszcze fakt, że krytyk festiwalowy rzadko miał możliwość zapoznania się z zapisem wykonywanych utworów, musiał zatem poprzestać, opisując dzieło dla czytelników swych wynurzeń, jedynie na jednorazowym wysłuchaniu (notabene duża część nowej muzyki obywa się bez tradycyjnego zapisu, co jednak nie znaczy, że i tej muzyki nie można „czytać”). Brak możliwości skonfrontowania wrażeń słuchowych z lekturą utworu czy nagrania nie wynika oczywiście z definicji festiwalu muzyki współczesnej. Jest przypadłością pewnych ośrodków prezentacji nowej muzyki, tych mianowicie, które – jak Polska i inne kraje bloku wschodniego – nie dawały krytykom możliwości nabywania nut czy też korzystania z nich w bibliotekach. Brak komfortu wynikający z tego ograniczenia jest lejtmotywem recenzji muzycznych z najważniejszego polskiego festiwalu muzyki współczesnej – „Warszawskiej Jesieni”.

Festiwal istniał od 1956 roku. Najwięcej muzyki awangardowej – zachodnioeuropejskiej, amerykańskiej i rodzimej – wykonywano na nim w latach 1960–1975. Teksty z tych zatem lat (konkretnie: pisane do ogólnopolskiego pisma fachowego „Ruch Muzyczny”) wybieram jako źródła do poniższej relacji, która jest próbą rozeznania charakterystycznych zachowań krytyków w owej podwójnie nowej sytuacji (obcowania z nową muzyką w nowy sposób).

Jeden z najczęściej cytowanych syntetycznych tekstów o muzyce wykonywanej podczas „Warszawskiej Jesieni” napisał w 1962 roku Tadeusz Zieliński. Rozpoczyna się on zastrzeżeniem, że to, co się będzie mówić, stanowi tylko wniosek z jednorazowego wysłuchania wielu utworów w krótkim odstępie czasu, a więc będzie wnioskiem

nader niedoskonałym: „Pisząc ten tekst, od razu zdaję sobie sprawę: jest rzeczą prawie niemożliwą zrecenzować w sposób wyczerpujący za jednym zamachem kilkanaście nowych utworów. Zwłaszcza, jeśli się to robi w pośpiechu, bez możliwości przestudiowania partytur”². Podobnych zastrzeżeń spotkamy w recenzjach z „Warszawskich Jesieni” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mnóstwo. W miarę upływu czasu krytycy chętniej godzili się z tą sytuacją. W 1966 roku Tadeusz Kaczyński uznał ją w sumie za dość zabawną – stwierdził, że zapewnia nie tylko autentyzm i bezpośredniość krytycznych wniosków, ale i możliwość późniejszego odwołania tych wniosków przez autora bez skrupułów, że zmienia nagle własne sądy mające rzetelne podstawy³. Z tego samego źródła, czyli postępującej zgody na doraźność recenzji warszawskojesiennych, pochodzą rozbijające czytelnika deklaracje ich autorów, typu „nie pamiętam z tego utworu dosłownie nic”⁴. To są oczywiście ekstrema, swego rodzaju antykrytyka. Na przeciwnym biegunie lokują się wypowiedzi, których autorzy mimo wszystko dążą do sklarowania we własnym umyśle w miarę obiektywnego obrazu dzieła i rzetelnego przekazania go czytelnikowi. Większość z nich sięga w tym celu po tekst – już nie tekst muzyczny, który, jak mówiliśmy, jest raczej niedostępny, lecz tekst o utworze, który został zamieszczony w książce programowej festiwalu. Najczęściej jest to komentarz odautorski, rzadziej notka napisana na zamówienie organizatorów przez znawcę czyjejs twórczości. Sposób, w jaki krytycy pisujący na temat „Warszawskich Jesieni” do „Ruchu Muzycznego” korzystali z wypowiedzi odautorskich, jest kopalnią wiedzy na temat stosowanych przez nich procedur interpretacyjnych, traktowanych jako dodatkowy filar percepcji słuchowej.

² T. Zieliński, *O polskiej muzyce na festiwalu dobrze i źle*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 22, cyt za: *Krytycy przy okrągłym stole*, red. E. Dziebowska, Warszawa 1966, s. 201.

³ T. Kaczyński, „*Jesień*” ’66. *Pierwsze rozpoznanie*, „Ruch Muzyczny” 1966, nr 22, s. 3.

⁴ M. Kondracki, *A na jesieni wiosennie*, „Ruch Muzyczny” 1972, nr 22, s. 3.

I znowu można zacząć od przytoczenia zwierzenia jednego z krytyków – tym razem Ludwika Erhardta: „Z krótkiego, nie zawsze zrozumiałego opisu utworu w programie można wysnuć wnioski bliskie prawdopodobieństwa [...]. Zawsze przecież pozostaje znaczny procent niepewności: a może było to właśnie arcydzieło”⁵. Erhardt stara się nam podpowiedzieć w duchu Wilhelma Diltheya, że komentarz autora może być równie odległy od istoty dzieła jak opis obserwatora z zewnątrz i tym sposobem dowartościowuje metodę posiłkowania się krytyków komentarzami z książki programowej.

Najprostszą, ale też najmniej satysfakcjonującą zarówno dla krytyka, jak i dla czytelnika formą korzystania z omówienia odautorskiego jest jego streszczenie w recenzji – ściśle bądź z różnymi „wariacjami”. Dla badacza tajników postępowania krytyków najciekawsze są oczywiście „wariacje”. Porównajmy komentarz Zygmunta Krauze do jego utworu *Piece for Orchestra*, wykonanego podczas „Warszawskiej Jesieni” w 1970 roku, z odpowiednim fragmentem recenzji tego utworu, autorstwa Mirosława Kondrackiego.

Krauze:

Forma utworu jest dla mnie pierwszym i najbardziej istotnym zainteresowaniem [...]. Wykonywany utwór muzyczny ma dla mnie znaczenie porządkujące czas. Wydziela on z chaosu działań ludzkich i z chaosu dźwięków otaczających ludzi pewien odcinek o określonej strukturze. [...] To, z czym słuchacz spotka się w pierwszych sekundach trwania utworu – będzie trwało do końca [...]. Taka forma, forma bezkontrastowa, nie ma w swojej istocie początku ani zakończenia. Utwór może być przerwany w dowolnym momencie swojego trwania i nie zmieni to jego podstawowych cech. Może też trwać dowolnie długo⁶.

⁵ L. Erhardt, *Dziewięć bogatych dni*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 21, s. 7.

⁶ Z. Krauze, *Piece for Orchestra*, w: [książka programowa XIV „Warszawskiej Jesieni”], red. H. Schiller, J. Grzybowski, Warszawa 1970, s. 12–13.

Kondracki:

Piece należałoby tu przetłumaczyć dosłownie jako „kawałek”, gdyż 6-minutowy odcinek zaprezentowany na koncercie to potencjalnie fragment nieokreślonych rozmiarów tworu dźwiękowego mieszczącego się w konwencji muzyki momentowej [...]. Sam pomysł tej statycznej muzyki nie jest nowy [...], ale w przypadku Krauzego doczekał się bardzo osobistej, by nie rzec autobiograficznej realizacji, zresztą już kilka pierwszych, znakomicie wyważonych struktur dowodnie wykazało, że Krauze należy do grupy kompozytorów słyszących [...] to, co notują⁷.

Mamy w tekście kilka elementów nowych w stosunku do pierwowzoru. Są to trzy istotne uściślenia merytoryczne oraz jedno zmyślenie. Uściślenia merytoryczne zdradzają rodowód krytyka – Kondracki był wybitnym znawcą nowej muzyki, a zwłaszcza amerykańskiej odmiany awangardy. Dużo czasu spędził w Stanach Zjednoczonych, kontaktując się z tamtejszymi kompozytorami i rzetelnie studiując ich utwory. W cytowanym fragmencie spożytkował niefunkcjonującą jeszcze w 1970 roku w Polsce wiedzę o „muzyce momentowej” (później zwanej *minimal music*) jako o odrębnym kierunku współczesnej sztuki kompozytorskiej. W kierunek ten wpisał twórczość Krauzego, co dało mu możliwość spojrzenia na nią jako na produkt konwencjonalny. Fachowość Kondrackiego podkreśla też wprowadzona na końcu formuła „słyszysz, co pisze” – jest to jedna ze starych, jeszcze dziewiętnastowiecznego pochodzenia, myśli o muzyce, wyodrębniających autentyczną twórczość od tak zwanej *Augenmusik* („muzyki papierowej”, czystej spekulacji). Ze swoim komplementem wpasował się krytyk doskonale w atmosferę dyskusji warszawskojesiennych, w czasie których niezwykle często padały oskarżenia o to, iż kompozytorzy piszą bez sensu, czyli nie słyszą lub nie przeżywają

⁷ M. Kondracki, *W porze „Jesieni” słońce oświecła muzyczną Saharę*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 23, s. 3.

muzyki, tworząc ją, a jedynie dobierają dźwięki na chybił trafił (do tego wątku jeszcze powrócę). Elementem zmyślonym jest w recenzji Kondrackiego oczywiście odczytanie *Piece for Orchestra* w konwencji romantycznej – jako autobiografii. Ani partytura, ani komentarz odautorski nie dają podstaw do takiego odczytania, nie wnosi ono też niczego twórczego do całości interpretacji. Być może jest ukłonem w stronę nawyków tradycyjnie wykształconego czytelnika, oczekującego od krytyka, by ten objaśnił mu muzykę w przystępnej konwencji literackiej.

Odpowiedzią na tego rodzaju oczekiwanie jest recenzja Mirosława Kondrackiego dotycząca utworu Mortona Feldmana *Christian Wolff at Cambridge*, wykonanego podczas „Jesieni” w 1972 roku. Jest to również utwór z rodziny *minimal music*. Kompozytor zamieścił w książce programowej festiwalu następujący komentarz dotyczący genezy utworu:

Wiele lat temu udałem się wraz z Cage'em i Tudorem na ich koncert do Harvardu. Christian był wówczas jeszcze studentem. Poszedłem go odwiedzić w jego pokoju. Zapukałem do drzwi, wszedłem i zastałem go piszącego drobnymi pismem na marginesie jakiegoś greckiego tekstu. Minęło co najmniej piętnaście lat, kiedy znów znalazłem się na Harvardzie – tym razem z wykładem. Zapukałem do tych samych drzwi i zobaczyłem Christiana (miał wkrótce zostać profesorem Greki i Łaciny) przy tym samym pulpicie, piszącego na marginesie jakiegoś klasycznego tekstu. Ta „repetycja”, w której jedynie czas był czynnikiem zmiennym, nasunęła mi pomysł kompozycji⁸.

Komentarz ten natchnął recenzenta do skreślenia następującego obrazka:

⁸ M. Feldman, *Christian Wolff at Cambridge*, w: [książka programowa XVI „Warszawskiej Jesieni”], red. J. Patkowski, O. Pisarenko, E. Szczepańska-Gołas, B. Zwolska, Warszawa 1972, s. 133.

Naiwnie puste nutki na trzech niespełna systemach – i utwór trwa niespełna trzy minuty – wyczarowały przede mną surowy obraz klasztornej celi, w której średniowieczny benedyktyn przepisuje pracowicie iluminowane litery głoszące najwyższą Prawdę: „*tempus fugit*”. A może przyczynił się do tego i komentarz autora⁹.

Jawne powołanie się na źródło inspiracji literackiej ma zapewne służyć jako usprawiedliwienie zastosowania staroświeckiej formuły rekonstruowania domniemanej „treści muzyki”, w XX wieku już kategoriycznie odrzuconej. Zresztą przecież nie o treść muzyki chodziło, lecz o utrwalenie pracy wyobraźni krytyka, który, szczerze mówiąc, nie osiągnął piętra kongenialności, podsumowując leżącą u źródeł pomysłu kompozytora ideę statyczności narracji muzycznej formułą „czas ucieka”...

Ślady „wspomagania” sądów krytyków uprzednią lekturą odauteurskiego komentarza są wyraźne także tam, gdzie dochodzi do ujęcia w recenzji takich zasad konstrukcyjnych, które są nieuchwytnie w odbiorze słuchowym. Chodzi o dwie skrajności: o wyrafinowane zasady użytkowane w obrębie totalnego serializmu oraz o zasadę aleatoryzmu.

Pierwszą sytuację prezentuje tekst Jerzego Jaroszewicza na temat utworu Klausa Hubera *Cantio-Moteti-Interventionen*, wykonanego w 1966 roku. Klaus Huber to reprezentant postwebernowskiego konstruktywizmu, prądu skrajnie zintelektualizowanego i technicyzowanego. W komentarzu do utworu kompozytor skupił się na wyliczeniu zastosowanych w utworze technik kompozycyjnych, a mianowicie: różnych postaci techniki serialnej, technik nawiązujących do dawnej polifonii (*cantus firmus*, technika izorytmiczna), a także nowych wynalazków (notacja przestrzenna, ćwierćtonowość). Opisując ów utwór, Jerzy Jaroszewicz przeszedł zupełnie obok zagadnień techniczno-konstrukcyjnych, dając takie oto krótkie sprawozdanie:

⁹ M. Kondracki, dz. cyt.

Cantio-Moteti-Interventionen są typową kompozycją kameralną z nastrojowością pełnej spokoju, powściągliwej kontemplacyjności, intymności nienarzucającej się mimo swego subiektywizmu. Jest to przy tym muzyka klarowna i głęboko przemyślana, poszukująca piękna dźwiękowego, stroniąca od źle brzmiących struktur¹⁰.

Czytelnik obeznany z dziejami krytyki muzycznej bez trudu rozpozna w tym tekście kluczowe elementy, za pomocą których opisuje się muzykę impresjonistyczną – są w nim obecne kluczowe terminy związane z tą muzyką, takie jak nastrój, subiektywizm, piękno dźwiękowe. Już ta zaskakująca „przechodniość” użytych terminów budzi duży niepokój. W jaki jednak sposób wyjaśnić ostentacyjny brak odniesienia się krytyka do podjętych przez kompozytora zagadnień technicznych? Być może chodzi tu o demonstrację tradycyjalistycznej postawy, która każe przemilczeć „prozaiczne” kwestie warsztatu i skupiać się na (subiektywnie doznany) efekcie. Może to być jednak właśnie wynik świadomości, że skomplikowane procedury techniczne wdrażane przez postserialistów były reklamowane przez nich jako z zasady leżące poza możliwościami percepcji słuchowej odbiorcy, a więc niezobowiązujące krytyka do zapoznania się z nimi, a tym bardziej konfrontowania „technologii” z artystycznym rezultatem.

Z drugą sytuacją, dotyczącą kwestii granic możliwości „wysłyszenia” zastosowanych przez kompozytora zasad konstrukcyjnych, mamy do czynienia w przypadku opisów utworów aleatorycznych. Na etapie słuchania otrzymujemy utwór – w zamiarze będący jedynie propozycją dla wykonawcy, w całości lub wybranych zakresach – już wtórnie „skomponowany” przez wykonawcę. Jeżeli zatem krytyk sygnalizuje świadomość istnienia w takim utworze materii niedookreślonej, czyni to jedynie na podstawie uprzednio pozyskanych informacji. Jako przykład posłuży nam komentarz Zbigniewa Rudzińskiego do

¹⁰ J. Jaroszewicz, *Trzy wieczory festiwalu*, „Ruch Muzyczny” 1966, nr 22, s. 9.

jego utworu orkiestrowego *Impromptu* oraz recenzja utworu pióra Henryka Schillera.

Rudziński:

Materiał dźwiękowy utworu skomponowany jest na zasadzie współlistnienia, przeciwstawienia i zderzenia się dwóch materii: zorganizowanej i niezorganizowanej [...]. Z punktu widzenia brzmieniowego materia dźwiękowa podzielona jest według charakterystycznych właściwości [...] instrumentów podzielonych na trzy grupy barwne: fortepiany, wiolonczele i perkusję¹¹.

Schiller:

Adekwatność tytułu, formy i treści utworu zdaje się tu być idealna. Jest on jak gdyby mozaiką złożoną z drobnoustrojów formalnych, wypełnionych cyrkulacją skondensowanych myśli muzycznych o wyrazistej fizjonomii [...], bądź w pełni określonych, bądź to pozostawionych interpretatorom do ruchowego (!) sprecyzowania. A myśli te stanowią m.in. akcenty perkusyjnego metalu i drzewa, figury fortepianów oparte na interwalice mało- i wielkosekstowej, również fortepianowe biegniki i masywy wielodźwiękowych akordów, śpiewne pochody i trytonowe glissanda wiolonczel, motoryczny puls membranofonów, strefy dźwięków różnokrotnie powtarzanych o rozmaitej barwie, natężeniu i charakterystyce artykulacyjnej¹².

Inspiracja literacka jest też źródłem sporej liczby tekstów krytycznomuzycznych, dla których „kołem ratunkowym” jest tytuł utworu (jak w powyżej cytowanej recenzji Henryka Schillera na temat *Impromptu* Rudzińskiego, gdzie użyta przez kompozytora nazwa gatun-

¹¹ Z. Rudziński, *Impromptu*, w: [książka programowa X „Warszawskiej Jesieni”], red. J. Grzybowski, T. Kaczyński, Warszawa 1966, s. 35.

¹² H. Schiller, „*Impromptu*” Zbigniewa Rudzińskiego, „Ruch Muzyczny” 1966, nr 22, s. 6.

kowa została spożytkowana jako punkt odniesienia sprawozdania). W sytuacji muzyki awangardowej jest to koło wyjątkowo pomocne – kompozytorzy należący do tej formacji starali się ujmować w tytułach istotę swych zamierzeń. Częste były tytuły „technologiczne”, określające zasadę konstrukcji czy formy. Tak na przykład o nieznanym sobie utworze Arnego Nordheima *Floating* pisał Mirosław Kondracki: „[...] tytuł jest w pełni usprawiedliwiony płynnością, z jaką przemieszczają się i nawarstwiają w rozmaitych konfiguracjach proste melorytmiczne i barwowe »zdarzenia«, tworzą zgęstki i rozrzedzenia fluktuującego przez 13 minut przebiegu”¹³.

Porzucając atrakcyjną, lecz w gruncie rzeczy słabą poznawczo, jeśli idzie o śledzenie efektów percepcji muzyki, ścieżkę poznawania tajników postępowania krytycznego w przypadku równoczesnego poznawania muzyki i tekstu o niej bądź sugerowania się tytułem, skupmy się teraz na recenzjach, które są wyjątkowo dokumentami percepcji słuchowej. Także i w tym przypadku powraca na wstępie problem kompetencji literackich, mianowicie problem zwerbalizowania i „upojęciowienia” zjawisk dźwiękowych i formy muzycznej. Trzeba przyznać, że krytycy „Warszawskich Jesieni” nie mieli większych trudności z nazwaniem samych zjawisk dźwiękowych oraz relacji, jakie występują między nimi w utworze muzycznym, dysponując bogatym słownikiem terminów muzycznych, zaczerpniętych od samych kompozytorów bądź od autorów książek muzykologicznych. Sygnałem świadomości specyfiki sytuacji odbioru nowej muzyki było wystrzeganie się przez krytyków stosowania tradycyjnej terminologii muzycznej. Miejsce takich pojęć jak: motywy, frazy, melodie, rytmy, harmonie, instrumentacja zajęły: „zjawiska”, „struktury”, „momenty”, „zdarzenia”, „barwy”, „wysokości”. Słownik pojęć to oczywiście jedynie baza, na której buduje się opis dzieła. Jest on zwykle próbą rekonstrukcji formy rozumianej schematycznie bądź procesualnie. Najczęściej (także w przypadku percypowania form otwartych) jest

¹³ M. Kondracki, *A na jesieni wiosennie*, dz. cyt., s. 3.

to tradycyjnie próba ogarnięcia jej jako całości posiadającej początek i koniec oraz to, co się dzieje „pomiędzy”. Narracja krytyczna zostaje wówczas wkomponowana w kontinuum czasowe muzyki – autentyczne bądź wtórnie stworzone przez krytyka na potrzeby odbioru. Krytyk zdaje swoje sprawozdanie „w tempie” słyszanej muzyki, dołączając do opisu swoje wrażenia lub inny komentarz, dotyczący na przykład równoczesnych spostrzeżeń wzrokowych albo pozamuzycznych skojarzeń. Powstaje z tego charakterystyczna „metanarracja”, udana tym bardziej, im więcej talentu literackiego włoży autor w swój opis. Zobaczmy, jak gładko toczy się poniżej cytowana „metanarracja” pióra Ludwika Erhardta. Jej podstawą było wysłuchanie „antykompozycji” Lukasa Fossa o tytule *Non Composition, Non Improvisation*, a więc dzieła z góry odmawiającego podejścia do siebie jako formy-procesu. Niemniej Erhardt porządkuje ją procesualnie wbrew intencji kompozytora (pomocna mu jest w tym obserwacja „akcji”, którą podejmuje Lukas Foss, kompozytor i zarazem wykonawca utworu), zaświadcza mimochodem o słuszności psychologicznych teorii percepcji, głoszących, że słuchanie muzyki polega na wiązaniu jej wybranych (dostępnych?) elementów w całość:

Z głośników brzmią *forte* organy, nakładają się i mieszają z dźwiękami instrumentów. Morze, kłębiący się ocean muzyki, która nie jest kompozycją ani improwizacją, tylko dźwiękiem, żywiołem – chaotycznym, potężnym, upajającym. Gdzieś z dna dobiegają ruchliwe, uporczywie powtarzane figurki fortepianowe, przypominające Bacha. Tak, to na pewno Bach. Lukas Foss gra Bacha, ale nie wiem co, nie mogę poznać. Na chwilę odrywa się od fortepianu, podbiega do organów i uruchamia nową kaskadę dźwięków [...]. Radosna orgia dźwięków [...] urywa się nagle równie niespodziewanie, jak się zaczęła. Nie wiem, co to było: muzyczny pop-art? antymuzyka? Nie wiem, ale jestem za¹⁴.

¹⁴ L. Erhardt, *Dziewięć bogatych dni*, dz. cyt., s. 7.

Pisany inną metodą był poniższy tekst Zygmunta Mycielskiego. W tym przypadku autor przejął się intencją członków szwedzkiej grupy Kulturkvartetten – autorów kompozycji *Fatalitäten* – którzy zapowiadali w programie, iż pięciu części dzieła „można słuchać jako oddzielnych utworów muzycznych, lub też nie. Raczej jednak nie”¹⁵. Mycielski podjął wysiłek słuchania „raczej jednak nie” według tradycyjnego schematu procesualnego, odrabiając lekcję zadaną przez twórców *Fatalitäten*, czyli oddając się „czystej kontemplacji” brzmienia instrumentów. I w tym przypadku objawił się jednak w opisie dodatkowy element literacki – Mycielski skorzystał z możliwości wyprowadzenia metafor z elementu obrazowego, zdając sprawozdanie z zastosowanych przez muzyków elementów scenografii:

Skrajnym wydarzeniem był występ czterech puzonistów Kulturkvartetten i chóru Bel Canto ze Sztokholmu. Wydarzenie to było przede wszystkim natury akustycznej. Podobnie czystych i precyzyjnie wykonanych dźwięków tak subtelnie przenikających się, że nieraz ich źródła rozpoznać nie mogłem, nigdy nie słyszałem. *Fatalitäten*, utwór kolektywny Folke Rabego i Jana Barka, członków tego zespołu, złożony był przeważnie z powolnie rozwijających się unisonów, alikwotów i wielu interwałów czystych. Sceneria i reżyseria nie była mi specjalnie potrzebna, ale widowisko w półmroku, przy wysuwających się długich dźwięczących rurach na granicy zjawy i obwinięte fenomenem akustycznym chóru, puzonów, butelek i dźwięku owych rur, nie sprawiało na mnie wrażenia rozkładu muzyki czy sztuki, ale raczej eksponowania piękna jej elementów. Zgęszczony i smutny absurd istnienia dźwięku, który trwa. Może i tak¹⁶.

Udany kontakt z muzyką awangardową, owocujący otwartością na niekonwencjonalne propozycje muzyków, należał jednak na grun-

¹⁵ *Fatalitäten*, w: [książka programowa XIV „Warszawskiej Jesieni”], red. H. Schiller, J. Grzybowski, Warszawa 1970, s. 93.

¹⁶ Z. Mycielski, *Jaka będzie XLIV „Warszawska Jesień”*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 22, s. 12.

cie piśmiennictwa warszawskojesiennego do rzadkości. W wielu bowiem przypadkach otwartość została wyparta przez podejrzliwość. Kompozytorzy byli podejrzewani głównie o brak autentyzmu (pod koniec XIX wieku, kiedy wytworzył się dyskurs o braku autentyczności nowej muzyki, nazywano to „brakiem szczerości”). Na jakiej zasadzie powstawało podejrzenie braku autentyczności muzyki awangardowej, można się zorientować, zestawiając wypowiedź Zygmunta Mycielskiego na temat utworu *Forte e piano* Kazimierza Serockiego z komentarzem Tadeusza Kaczyńskiego dotyczącym *Music for Tape* Bogusława Schaeffera.

Mycielski:

Serocki wspaniale organizuje (co to znaczy??) wejścia kotłów, fortepianów, wysokości basów (kontrabasów!), allegra, wartości, zestaw rzeczy delikatnych i brutalnych. Chociaż z tymi brutalnościami właśnie – ogarniają mnie często wątpliwości. Doznaję wrażenia, że nuty są tu nieraz dobre, byle jak, dla podniesienia decybelowej pasji¹⁷.

Kaczyński:

Muzyka mile łaskocze ucho, zwłaszcza we fragmencie przypominającym ptasie śpiewy, ale spływa – przynajmniej po mnie – jak woda [...]. Nie potrafię dociec przyczyn nagłych zmian jej temperatury i nieregularności strumienia. Czemu raz płynie potokiem, a raz kapie po kropelce, czemu na zmianę ziębi i parzy? Nie mam też absolutnej pewności, czy jest to woda czysta¹⁸.

Zastrzeżenia, które zgłosili obaj krytycy, dotyczą niedoboru sensu muzyki – pozbawiona zrozumiałych podstaw systemowych (jak

¹⁷ Tamże, s. 13.

¹⁸ (tk) [Tadeusz Kaczyński], *O muzyce polskiej na festiwalu*, „Ruch Muzyczny” 1974, nr 23, s. 8.

choćby elementarnych „punktów oporowych”, które daje tonalność¹⁹), dalej zaś tradycyjnej „gramatyki” i retoryki, przestaje ona „mówić” do krytyków w utartym, literackim sensie. Jest to znana, dawno już opisana sytuacja, z której wyprowadzono w Polsce w latach osiemdziesiątych koncepcję słusznego upadku awangardy jako „ślepej uliczki”, o której tak chętnie opowiadali „nowi romantycy”: Górecki, Kilar czy Penderecki. Pojawienie się już w latach siedemdziesiątych XX wieku pierwszych alarmowych głosów na temat kryzysowej sytuacji muzyki awangardowej jako sztuki ubogiej w „idee”, „przesłanie” „wartości” zaświadcza o nawrocie postaw konserwatywnych u krytyków muzycznych. Nie ilustruje zatem prawideł percepcji muzyki przez krytyków, lecz jedynie pewną fazę procesu historycznego, w który weszła wówczas polska kultura muzyczna. Z drugiej jednak strony pokazuje raz jeszcze, że i sam proces percepcji muzyki jest zakorzeniony w historii jako zjawisko „fizyczne” oraz kulturowe.

Music Criticism as a Document of Perception

The article contains a review of typical strategies applied by avant-garde music critics to describe a new, previously unknown piece. Those strategies stem mainly from the literary status of musical criticism and the European tradition of “reading” music as a text. What often comes in handy is usually the author’s comment on the piece or its title itself – descriptive, symbolic, or referring to the tradition of music genres. One should distinguish between indirect interpretation and relations attempting at expressing one’s pure hearing experiences. However, also at this point reading habits of critics play an important role: they aim at “telling” the musical form or they apply a metaphoric narration that is based on content, visual, or other associations.

¹⁹ Termin „punkty oporowe” (ros. *opornyje punkty*, niem. *Ruhepunkte*) wprowadził Boris Asafjew w swojej znanej pracy *Muzykalnaja forma, kak proces* (Moskwa 1947).

Polish criticism that deals with avant-garde music was best characterized by pointing to the scarcity of the “sense” of music, traditionally understood as a literary idea, “message”. It is a trait typical for this criticism, which proves its conservative origin.

E W E L I N A T W A R D O C H

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

*„Widziałem rzeczy,
o jakich ludziom się nie śniło...”
„Sztuczni ludzie”
i ich percepcja rzeczywistości
przedstawiona w kulturze
a kontekst badań naukowych*

Wśród ludzi od dawien dawna tkwi silne pragnienie stworzenia istot „na swój obraz i podobieństwo”, takich, które jednocześnie nie byłyby narodzone z człowieka w sposób naturalny, ale miałyby tak wiele jego cech, jak to tylko możliwe. Dążenia te – pośród wielu innych przyczyn – stanowią wyraz tęsknoty za boskością, za niezwykłą mocą stwórczą, która dawałaby człowiekowi przewagę nad innymi stworzeniami i czyniła z niego najpotężniejszą istotę we wszechświecie. Pragnienie to przez stulecia krystalizuje się w różnej formie: od przekonań i legend wierzeniowych po najnowsze odkrycia technologiczne. Trudno byłoby w krótkim szkicu uchwycić ewolucję idei stwarzania istoty człekopodobnej „na obraz i podobieństwo człowieka”, mimo to wydaje się, iż nawet odwołanie się jedynie do wybranych jej realizacji może przynieść interesujący obraz dążenia ludzkości do zyskania mocy stwórczych. Główny nacisk w niniejszym tekście chciałabym położyć na problem percepcji istot sztucznie stwarzanych przez człowieka – odwołując się zarówno do ich wybranych wizerunków istniejących w produkcjach popkulturowych¹

¹ Nie dokonuję w niniejszym tekście utożsamienia kultury popularnej z kulturą jako całością. Jednak ze względu na fakt, iż nie odnajduję żadnych sensownych kryteriów,

oraz literaturze, jak i do najnowszych eksperymentów naukowych. Już na wstępie moich rozważań chciałabym zauważyć, że jeśli chodzi o kwestię istot imitujących ludzi, w pełni realizowany jest koncept Johna Brockmana dotyczący „trzeciej kultury”². Trudno bowiem nie zauważyć, że pomysły fabularne pisarzy czy eksperymenty artystów często, w odstępnie kilku, kilkunastu, a czasami kilkudziesięciu lat, były i są realizowane przez naukowców. Kultura, sztuka i tak zwane nauki ściśle funkcjonują w tym względzie w symbiozie.

Pytanie o percepcję istot ludzkich nie jest proste ze względów oczywistych – wciąż trudno ją oszacować, zbadać czy nawet solidnie obserwować. W przypadku stworzeń narodzonych w sposób sztuczny, na skutek takiej czy innej ingerencji człowieka, procesy percepcyjne bywają jeszcze bardziej skomplikowane, choć – zwłaszcza w przypadku maszyn – powinny być możliwe do bezbłędnego oszacowania. Problem percepcji nie wiąże się jednak jedynie z funkcjonowaniem zmysłów, odpowiednich partii mózgu czy hormonów – równie ważne, jeśli nie ważniejsze, jest w tym względzie pytanie o umysł, o mentalną autonomię. Autonomia zakłada bycie wolnym od zewnętrznej kontroli, autonomia mentalna z kolei – świadomość siebie (problem świadomości to jeden z najszerzej i najbardziej polemicznie omawianych problemów refleksji XX i XXI wieku, stąd w niniejszym tekście nie podejmę próby uściślenia tej kategorii) oraz świata zewnętrznego³. Jest to jedna z kwestii, które okazują się najważniejsze dla istot tworzonych przez człowieka, funkcjonujących zarówno w kulturze, jak i nauce. To ona umożliwi dokonywanie refleksyjnych procesów percepcyjnych. Ze świadomym procesem percepcyjnym wiąże się również wiele innych kwestii: pamięci, poczucia własnej tożsamo-

które pomogłyby mi rozsądzić, czy produkcje omawiane w niniejszym tekście są popkulturowe czy też nie, umownie nazywam je popkulturowymi, dlatego, iż są dostępne masowej publiczności, znajdują się w obiegu kultury popularnej.

² Por. *Trzecia kultura*, red. J. Brockman, Warszawa 1996.

³ Por. D. McFarland, *Guilty Robots, Happy Dogs. The Question of Alien Mind*, New York 2008, s. 170–171.

ści, odpowiedzialności moralnej, sprawczości – wszystkie pojawiają się w refleksji filozoficznej, poświęconej istotom stwarzanym przez człowieka inaczej niż naturalnie. W niniejszym tekście postaram się pokazać, jak różne mogą przybierać formy i w jak znaczącym stopniu konstytuują istnienie stworzeń ożywionych w sposób sztuczny – od homunkulusów po androidy.

Wyraz pragnieniu stworzenia sztucznego człowieka (przez długi czas chodziło wyłącznie o człowieka, próba imitacji zwierząt była i jednak wciąż jest kwestią drugorzędną) dają funkcjonujące w kulturze od stuleci idee homunkulusa oraz golema. Homunkulus miał być istotą stworzoną przez alchemików – średniowiecznych oraz późniejszych. Szesnastowieczny traktat Paracelsusa *De rerum naturae* przekazuje nawet rodzaj przepisu na stworzenie tej człeko-podobnej istoty, której źródłem istnienia powinna stać się ludzka sperma⁴. Pomysł ten związany jest z pewnością z powszechnie znaną opowieścią o mandragorze, która miała wyrastać w pobliżu szubienic ze spermy powieszzonego mężczyzny i następnie zamieniać się w istotę podobną do człowieka. Legenda ta została interesująco przedstawiona w filmie *Labirynt fauna*, w którym w nieoczywisty i przewrotny sposób służyła realizacji motywów baśniowych. Według Mary Campbell pochodzenie przekonania o stwórczej mocy spermy (działającej poza organizmem kobiety) jest znacznie wcześniejsze, gdyż pojawia się już u Arystotelesa, a później w traktacie z X wieku, przypisywanym perskiemu alchemikowi Jabirowi⁵. Co istotne, w tekście tym o homunkulusie mówi się już, że może być on postacią demoniczną i hybrydyczną (na przykład chłopcem z głową dziewczynki), a te jego cechy będą mu przypisywane przez następne stulecia. Od czasów średniowiecza idea homunkulusa pozostaje

⁴ Por. M.B. Campbell, *Artificial Men: Alchemy, Transubstantiation, and the Homunculus*, „Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts” 2010, nr 2, <<http://arcade.stanford.edu/journals/rofl/node/61>> [dostęp: 10 sierpnia 2013].

⁵ Tamże.

żywa w kulturze, zyskuje nowe konteksty funkcjonowania, w coraz większym też stopniu (zwłaszcza od czasów oświecenia i odkrycia anatomii) wiąże się ją już nie z magią opartą na folklorze, a z alchemią, rozumianą jako pewien rodzaj technologii – techniki wytwarzania i przekształcania materii⁶.

Wariantem idei homunkulusa jest golem – istota wywodząca się z tradycji żydowskiej, ulepiona z gliny na kształt człowieka. Golem funkcjonował więc pierwotnie przede wszystkim w kontekście religijnym⁷. Co interesujące, golema ożywiały wypowiedane magiczne słowa, ale w pierwotnej postaci nie miał on zdolności mówienia⁸. William R. Newman uznaje figury homunkulusa oraz golema za skrajnie różne (golem pochodzi z wierzeń religijnych, idea homunkulusa z praktyk alchemicznych, pierwszy był tworzony z gliny, drugi ze spermy i tak dalej)⁹. Mary Campbell słusznie jednak zauważa, że kultura żydowska nie była zupełnie odizolowana od wpływów zewnętrznych (chrześcijaństwa, islamu, a nawet hinduizmu), więc trudno mówić o całkowitej nieprzystawalności idei homunkulusa oraz golema. Co więcej, obie te figury odnoszą się do problemu imitacji istoty ludzkiej¹⁰. Warto również dodać, iż w literaturze i kulturze popularnej pojawiają się one wymiennie jako symbole sztucznego człowieka, manifestującego się pod różnymi postaciami: od demonów po najbardziej nowoczesne roboty i maszyny.

We wczesnym modernizmie zostały wykreowane dwa literackie wzory homunkulusów, znacznie się od siebie różniące, ale nośne dla późniejszych epok, realizowane zarówno w kulturze, jak i nauce. Pierwszy z nich to Homunkulus pochodzący ze słynnego *Fausta*

⁶ Por. tamże.

⁷ W tym kontekście często powraca historia stworzenia Adama przez Boga oraz fakt, że w Biblii został on wówczas nazwany golemem. Por. tamże.

⁸ Tamże.

⁹ W.R. Newman, *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago 2004, s. 183.

¹⁰ M. Campbell, dz. cyt.

Johanna Wolfganga Goethego (1831), a drugi to potwór stworzony przez doktora Frankesteina w powieści *Frankenstein albo współczesny Prometeusz* Mary Shelley (1818). Torben Hviid Nielsen oraz Siv Frøydys Berg twierdzą, iż to właśnie te dwie postaci wyznaczają dwa wzory sztucznego człowieka, które przejmą późniejsze epoki¹¹. Homunkulus reprezentuje model *artificial man*, istoty metafizycznej stworzonej za pomocą magii, alchemicznej mikstury, potwór Frankensteina jest natomiast stworzeniem cielesnym, fizycznym, zanurzonym w świecie materii. Monstrum z powieści Shelley zostało stworzone z gnijącego ciała, z jednej strony było silniejsze niż człowiek i z tego powodu niebezpieczne, ale z drugiej stanowiło „coś gorszego” niż istota ludzka, stworzenie mu podrzędne. Shelley niewiele miejsca poświęca samemu opisowi powołania do życia potwora, wiadomo jednak, że eksperyment Victora Frankensteina został poprzedzony długotrwałymi obserwacjami rozkładu ciała. Naukowiec odwiedzał cmentarze, przyglądał się ciałom tracącym stopniowo swoją cielesność. Jest to skądinąd motyw typowy dla epoki romantycznej, który we współczesnych dążeniach do stworzenia sztucznego człowieka przybierze postać odwrótną, choć na swój sposób wynikającą z obserwacji dziewiętnastowiecznych – stanie się próbą ulepszenia ciała, wzmocnienia go dzięki technologii. Shelley nie zajmuje się w swojej powieści w szczególności sposobami możliwościami percepcyjnymi monstra. Wiemy jednak, że podobnie do człowieka odbiera ono bodźce z rzeczywistości: widzi, słyszy, odczuwa ból, ciepło, zimno, ale również strach i głód, a z czasem także uczucia wyższe. Co istotne również z punktu widzenia współczesnej nauki, istota stworzona przez Frankensteina nie od samego początku potrafiła odróżniać od siebie bodźce odbierane z rzeczywistości, a złożoność ludzkich emocji uświadomiła sobie dopiero po lekturze ksiązek Milтона, Plutarcha

¹¹ T.H. Nielsen, S.F. Berg, *Goethe's Homunculus and Shelley's Monster. On the Romantic Prototypes of Modern Biotechnology*, s. 1, <<http://old.lse.ac.uk/Depts/lse/restricted/literature/politeia/nielsen.pdf>> [dostęp: 9 sierpnia 2013].

oraz Goethego (*Cierpienia młodego Wertera*). Zdała sobie sprawę z istnienia zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych, z których najsilniejsze okazało się poczucie samotności, tęsknoty za dzieleniem życia z kimś drugim. Potwór nie został więc od razu stworzony jako autonomiczny mentalnie, tę niezależność musiał sobie wypracować. Udało mu się jednak zaszczepić ją w sobie na tyle dalece, że w finale powieści postanawia odebrać sobie życie. Shelley nie zdradza czytelnikowi, czy mu się to udaje, a byłaby to informacja dość istotna, gdyż w pierwotnym kształcie postać homunkulusa miała być nie tyle wiecznie żywa, ile wiecznie martwa¹². Nawiasem mówiąc, określenie to chyba w najlepszy sposób oddaje znaczenie słowa „*undead*”, którym zwykło się w refleksji kulturoznawczej¹³ określać status istot takich jak wampiry oraz zombie, zasiedlających popkulturowe uniwersum.

Homunkulus, wykreowany ze starej alchemicznej mikstury przez Wagnera, niemalże od samego początku nie poddaje się jego kontroli, wybierając Mefistofelesa na swojego mistrza i przewodnika. Homunkulus jest określany jako „czysty duch”, istota niemająca zwyczajnych ludzkich potrzeb, nieczująca pożądania¹⁴. Co więcej, jak podkreślają Nielsen i Berg, Homunkulus Goethego od początku jest istotą samoswiadomą, mającą ogromną wiedzę oraz niezwykłą umiejętność podróżowania w czasie¹⁵. Warto podkreślić, że Homunkulus nie odczuwa potrzeby podtrzymywania więzi ze swoim stwórcą, jest od niego niezależny, a potwór Frankensteina właśnie od swojego „ojca” domaga się akceptacji oraz pomocy. Zależność ta wydaje się tym bardziej interesująca, że Wagner jest zachwycony swoim „synem”, a we Frankensteinie „sztuczny człowiek” wzbudza jedynie strach i obrzydzenie – w fabułach czasów wczesnego modernizmu mamy więc do czynienia z dwubiegunową reakcją na dzieło ludzkiego stworzenia.

¹² Por. M. Campbell, dz. cyt.

¹³ Por. *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*, red. J.E. Browning, C.J. (Kay) Picart, Portland, OR 2009, s. 37–62.

¹⁴ Por. T.H. Nielsen, S.F. Berg, dz. cyt., s. 7.

¹⁵ Tamże, s. 7–8.

Na dwóch skrajnych biegunach znajdują się również te dwie imitacje człowieka. Jedna to ta przekraczająca zdolności istoty ludzkiej, wyrażająca możliwości jej ducha (bardzo wyraźne jest tu dualistyczne podejście do bytu człowieka), druga natomiast reprezentuje ludzką cielesność w postaci wręcz wyolbrzymionej, dotkniętej rozkładem, nękaną skrajnymi emocjami. Jedna to symbol piękna i niezwykłości stworzenia, druga – brzydoty, choć stworzonej sztucznie, to objawiającej ciemną stronę natury. We współczesnych wcieleniach idei homunkulusa (a także zostawionego na chwilę golema), zarówno tych kulturowych, jak i technologicznych, trudno odnaleźć tak wyraźny podział na cielesność i duchowość. Współczesne manifestacje „sztucznego człowieka” najczęściej stanowią wypadkową cech oraz konsekwencji zaistnienia „wiecznie martwych” bohaterów Goethego oraz Shelley.

Postaci najsłynniejszego homunkulusa, stworzonego przez doktora Frankenstein’a oraz samego naukowca, stały się inspiracją dla ponad dwustu wersji filmowych realizowanych od 1910 roku po czasy współczesne¹⁶. Jednymi z najbardziej znanych odtwórców roli monstra byli Boris Karloff (gwiazda kina niemeo) oraz Robert De Niro. W adaptacjach zwracano uwagę na różne wątki z historii Shelley: na próbę odnalezienia się potwora wśród ludzi, na jego samotność, na okrucieństwo „prawdziwych” ludzi wobec odmienca, wreszcie na wątek ukochanej monstra, która w powieści nie powstała, ale z której dziesiąta muza uczyniła wdzięczny wątek filmowy. Po pełnym stuleciu snucia opowieści o stwórczym eksperymencie doktora Frankenstein’a pojawiła się jednak taka jego realizacja, która zasługuje na szczególną uwagę, mimo że nie została dostrzeżona przez krytykę¹⁷.

¹⁶ Por. H.J. Marselius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, w: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, red. R. Drux, Suhrkamp 1999, s. 222–237.

¹⁷ Por. na przykład krytyczną recenzję serii, w której nie wspomina się nawet o jednej z kluczowych postaci produkcji. Z. Handlen, *Hemlock Grove*, <<http://www.avclub.com/articles/hemlock-grove,96734>> [dostęp: 8 lipca 2013].

Zaistniała ona w produkcji serialowej (wyłącznie internetowej), co właściwie nie dziwi, biorąc pod uwagę spektakularny rozwój tej formuły audiowizualnej w ostatnim dziesięcioleciu. Mowa o serialu *Hemlock Grove* w reżyserii Eliego Rotha, wypuszczonym do dystrybucji internetowej w drugim kwartale 2013 roku. Jedną z najciekawszych bohaterek serii ma na imię Shelley, co w sposób oczywisty wiąże ją z opowieścią dziewiętnastowiecznej (i dziewiętnastoletniej w chwili pisania) autorki, ale na nieco innych zasadach niż te, do których przyzwyczajono widzów filmowych. Shelley pisze dziennik oraz wiersze, jest niezwykle wrażliwą i bystrą obserwatorką – współczesnym wcieleniem postaci, jaką mogła być Mary Wollstonecraft Shelley. Jest ona jednak również dziewczynką-eksperymentem naukowym, wskrzeszoną do życia jako niemowlę za sprawą niejakiego doktora Johanna Pryce’a, będącego na usługach rodziców bohaterki. W pierwszym i na chwilę obecną jedynym istniejącym sezonie serialu nie zostało wyjaśnione, w jaki sposób dokonano przywrócenia jej do życia, ale wiadomo, że ma to związek z dużym projektem realizowanym przez Pryce’a, którego najważniejszym owocem ma być stworzenie istoty człekopodobnej – dotychczasowa fabuła nie udziela żadnych informacji na temat tego stworzenia, poza tą, że ono istnieje i przypomina istotę ludzką. Shelley swoją posturą odpowiada Frankensteinowemu monstrum z powszechnie znanej ikonografii, głównie filmowej. Jest nadnaturalnego wzrostu, ma zniekształconą twarz, pozbawioną włosów (w serialu nosi perukę przysłaniającą oczy). Gdy ktoś jej dotyka, na skórze dziewczynki pojawia się niebieskie światło – interesująca reakcja percepcyjna na doświadczenie miłego dla niej bodźca. Shelley nie jest jednak pozszywana z różnych części ludzkiego ciała (a przynajmniej w serialu się tego nie sugeruje), najprawdopodobniej stanowi natomiast doskonałe połączenie ciała ludzkiego i nieludzkiego (niebieskie światło) – jest czymś w rodzaju półczłowieka i półandroida. Jej postać co najmniej w kilku aspektach realizuje subwersywny wariant modernistycznego monstrum. Po pierwsze jest płci żeńskiej, a w powieści Mary Shelley potwór wyraźnie

został określony jako mężczyzna¹⁸. Po drugie jest ona jednocześnie świadectwem kruchości ludzkiego ciała (umarła, a więc jej ciało to ciało „wiecznie martwe”), ale też wyjściem naprzeciw współczesnej technologii, która uczyniła dziewczynkę znacznie silniejszą i bardziej wytrzymałą niż istota ludzka (gdy w finale serii Shelley zostaje postrzelona – najprawdopodobniej strzały te są śmiertelne – nie powoduje to jej kolejnej śmierci). Shelley jest więc jednocześnie realizacją starego mitu homunkulusa i współczesnych dążeń do przekształcenia człowieka w twór doskonalszy albo stworzenia takiej istoty, która, zachowując cechy ludzkie, przekraczałaby możliwości *homo sapiens*. Istnieje na nierozstrzygalnej granicy między tym, co ludzkie i nieludzkie – by posłużyć się słynną formułą Giorgia Agambena. Shelley ponadto – w przeciwieństwie do monstra Victora Frankensteina – pozostała wcieleniem dobra i wrażliwości, graniczących z dziecięcą naiwnością, nie wpisując się w przypisywaną powieści dziewiętnastowiecznej pisarki skomplikowaną relację między dobrem i złem¹⁹. Nie oznacza to jednak, iż nie wypracowała w sobie ludzkiej inteligencji. Shelley doskonale potrafi korzystać ze swoich zmysłów, niektóre z nich ma bardziej wyostrome niż ludzie (na przykład reakcję na dotyk), jest też istotą całkowicie autonomiczną mentalnie, nawet jeśli jej zachowanie nieustannie podlega kontroli ze strony matki dziewczyny.

Stworzeniem człekopodobnym istniejącym na granicy – między tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie – półmagicznym i półtechnologicznym, jest jedno z najciekawszych wcieleń golema pochodzące z powieści cyberpunkowej Marge Piercy o znaczącym tytule *He, She and It*, pochodzącej z 1991 roku. Yod z powieści stanowi połączenie golema (stworzony z hebrajskich liter do ochrony miasta w oczywisty sposób odnosi się do legendy o golemie wykreowanym przez Rabbiego Loewa – historia ta zresztą zostaje przywołana w powie-

¹⁸ Por. T.H. Nielsen, S.F. Berg, dz. cyt., s. 8.

¹⁹ Por. tamże, s. 1.

ści Piercy) oraz cyborga o ludzkim wyglądzie, będącego owocem zaawansowanych badań technologicznych²⁰. William A. Covino słusznie zauważa, że Yod stworzony ze słowa, a składający się z ciała funkcjonuje jak maszyna, ale jest połączeniem magii oraz skomplikowanych mechanizmów – zaprzeczeniem naukowej wizji, postulującej zdecydowanie oddzielenie od siebie zdobyczy nauki i wytworów magicznych, wierzeniowych formuł jako form poznania²¹. Bohater w sposób niemalże doskonały realizuje też wizję cyborga opisaną przez Donnę Haraway w jej słynnym eseju-manifeście, zgodnie z którą cyborg jest istotą naznaczoną dualizmem: ludzką i nadludzką, organiczną i mechaniczną, śmiertelną i nieśmiertelną²², a także hybrydyczną, skazaną na niejednorodność, brak spójności, na dekonstrukcję (również w kontekście dyskursywnym). Status takich istot odpowiada także percepcji, do jakiej są one zdolne. Yod z powieści Piercy jest stworzeniem zaprogramowanym do ochrony miasta, ale, jako że nie jest jedynie stuprocentową maszyną, zyskuje autonomię mentalną oraz indywidualną tożsamość, pozwalającą mu na wyzwolenie się spod kontroli swojego kreatora i podejmowanie własnych decyzji. W powieści Piercy pojawia się również motyw dość często powracający w cyborgicznych fabułach – nawiązanie relacji uczuciowej i erotycznej między Yodem oraz ludzką kobietą, która jedynie potwierdza zyskaną przez cyborga autonomię.

Podobnie stanie się z replikantami z powieści Philipa K. Dicka *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* oraz filmu Ridleya Scotta *Łowca androidów*. Replikanci, łudzko podobni do ludzi, zostali stworzeni do „zadań specjalnych” na Ziemi, zbyt trudnych, by mógł wykonywać je człowiek. Zyskując samoświadomość, stali się dla ludzi zagrożeniem – wszczęli bunt, którym wydali na siebie wyrok śmierci wcze-

²⁰ Por. W.A. Covino, *Grammars of Transgression: Golems, Cyborgs, and Mutants*, „Rhetoric Review” 1996, R. 14, nr 2 (wiosna), s. 356.

²¹ Por. tamże, s. 363.

²² D. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York-Routledge 1991, s. 181.

śniejszej niż ta od początku dla nich zaplanowana, następująca po czterech latach od wyprodukowania, jako zabezpieczenie przed tym, czego w rozwoju replikantów nie sposób było przewidzieć. W opowieści o szczególnego rodzaju androidach pojawiają się kwestie niezwykle ważne w kontekście percepcji istot nieożywionych: pamięci oraz doświadczania rzeczywistości przez sztucznych ludzi. Replikanci odróżniani są od istot ludzkich w oparciu o ocenę ich zdolności percepcyjnych, wyrażających uczucia (test Voigta-Kampffa). Chodzi o podstawowe reakcje fizjologiczne, które towarzyszą ludziom podczas odczuwania przez nich emocji, takie jak na przykład przyspieszony rytm serca czy zwężanie oraz rozszerzanie się źrenic. W przypadku większości androidów selekcja nie jest trudna, prawdziwym wyzwaniem staje się jednak Rachael, asystentka stwórcy replikantów Tyrella, która nie wie, że nie jest człowiekiem, i która jest jedynym androidem z wszczepionymi wspomnieniami. Wspomnienia te pochodzą od siostrzenicy Tyrella, jednakże to właśnie one pozwoliły Rachael na „wyprodukowanie” reakcji emocjonalnych na pewne zdarzenia i osoby. To one też nie pozwalają replikantce uwierzyć, że jest ona sztucznym człowiekiem.

Co zastanawiające, mimo braku zdolności odczuwania emocji cała czwórka poszukiwanych przez łowcę androidów jest świadoma swojej rychłej śmierci, boi się jej i próbuje przeciwdziałać tej szczególnego rodzaju predestynacji. Ponadto Roy i Pris zostają parą, bronią się wzajemnie, zależy im na istnieniu partnera. Są to zatem istoty nie tylko autonomiczne mentalnie, ale także zdolne do przeżywania uczuć wyższych, do doświadczania emocji. W sposób szczególny potwierdzają to jedno z ostatnich słów wypowiedzianych w filmie Scotta przez Roya. Android powie łowcy, że widział rzeczy, o jakich ludziom się nie śniło, piękno, które odejdzie w zapomnienie wraz z jego śmiercią²³. Kilka zdań wypowiedzianych przez Roya znacznie komplikuje status replikantów. Okazuje się bowiem, że są oni zdol-

²³ *Łowca androidów*, reż. R. Scott, USA 1982.

ni do odczuwania piękna, do zapamiętywania szczególnych chwil ze swojego życia, są świadomi przemijania, kruchości istnienia, a ponadto mają szczególne zdolności percepcyjne, które pozwalają im na odbiór takich wrażeń i doświadczanie takich zjawisk, które ludziom nie są dostępne. Androidy z powieści Dicka i filmu Scotta są inne niż ludzie i domagają się szacunku dla ich inności oraz wolności umożliwiającej im autonomiczne istnienie.

Przykładów homunkulusów realizujących się pod postaciami monstrów, golemo-cyborgów, cyborgów, androidów jest w literaturze i kulturze popularnej tak wiele, że nie będzie przesadą mówienie o tym, iż są one symptomatyczne dla nowoczesności. Jedne z najciekawszych pojawiają się w powieści *Golem* Gustava Meyrinka, w filmie Paula Wegenera z 1920 roku o tym samym tytule, w powieściach *Znalezisko* oraz *Księżniczka* Andrzeja Pilipiuka, w powieści *Na glinianych nogach* Terry'ego Pratchetta, w *Wahadle Foucaulta* Umberta Eco czy w *Homunkulusie* Jamesa Blaylocka. Wiele z nich można odnaleźć również w grach komputerowych, takich jak *Profil Walkirii (Valkyrie Profile)* czy *Ragnarok*. W większości realizacji kulturowych sztuczni ludzie pojawiają się w podobnych kontekstach, służą do poruszenia analogicznych problemów. Dość niedocenionym w tym względzie obszarem popkultury, w którym funkcjonuje szczególnie wiele homunkulusów, jest natomiast manga czy też anime tworzone na jej podstawie, znacznie bardziej dostępne dla Europejczyka. Istoty człokopodobne w japońskich produkcjach animowanych są różnorodne, skomplikowane, z jednej strony w niebanalny sposób przywołują kwestie eksperymentów biotechnologicznych oraz inżynierii tkankowej, z drugiej – odwołują się do demonologii, jak również wierzeń nie tylko z kręgu japońskiej kultury. Wydaje się, że produkcje te stanowią bardzo interesujący łącznik między homunkulusami istniejącymi w kulturze oraz tymi kreowanymi przez nowoczesne technologie – odmiennie od produkcji hollywoodzkich, na przykład niedawnego *Pacific Rim*, które kładą nacisk wyłącznie na eksponowanie postępów w dziedzinie robotyki czy biotechnologii.

Można by w tym miejscu przywołać sporą ilość mang czy anime, w których pojawia się wątek homunkulusa (*Homunculus* Hideo Yamamoto, *Buso Renkin*, *Baccano!*), dla potrzeb niniejszego tekstu odwołam się jednakże jedynie do trzech produkcji, w których ukazane zostało pełne skomplikowanie, jakie wiąże się z powoływaniem do życia istot człekopodobnych, a jednym z najważniejszych problemów jest percepcja tych niezwykłych stworzeń.

W *Fullmetal Alchemist*, mandze oraz anime pochodzących już z XXI stulecia, przedstawiony został świat, w którym rządzi alchemia. Mimo że akcja rozgrywa się na początku XX wieku, alchemia stała się tu najbardziej pożądaną technologią, dającą ogromną władzę. Alchemicy są zatrudniani przez armię, walczą między sobą o wpływy. Jeden z najpotężniejszych alchemików, nazywany Ojcem, stworzył poprzez transmutację – jest to bardzo istotne, w mandze wyraźnie zaznacza się bowiem, że w alchemii nie można stworzyć czegoś z niczego, a transmutacyjność aktu alchemicznego stworzenia podkreśla także Mary Campbell²⁴ – siedmiu homunkulusów, jednych z najbardziej specyficznych, jakich można odnaleźć w kulturze. Noszą oni imiona, które są nazwami siedmiu grzechów głównych, a więc: Pycha, Chciwość, Nieczystość, Zazdrość, Obżarstwo, Lenistwo, Gniew. Jako że wszystkie postaci noszą w sobie części poszukiwanego i pożądanego kamienia filozoficznego, są niezwykle odporne na zranienia oraz mają szczególne właściwości. Pycha dysponuje wszechmocnym okiem, które wzmacnia jego zmysł wzroku, dając niezwykle zdolności widzenia. Chciwość potrafi zmienić swoją skórę w pancerz, osłaniający przed działaniami wroga. Obżarstwo jest w stanie zjeść dosłownie wszystko, włącznie z ludźmi. Nie trudno dostrzec, że w przypadku tych trzech homunkulusów ich nadnaturalne zdolności sprowadzają się do sfery percepcyjnej – są to przekształcenia zmysłu wzroku, poniekąd również smaku oraz skóry, uodpornionej na ból, zdolnej do metamorfozy. Zazdrość jest złożone (w mandze to hermafrody-

²⁴ Por. M. Campbell, dz. cyt.

ta) z setek ludzkich ciał, a ponadto ma umiejętność przekształcania się w dowolną osobę i przejmowania jej umiejętności. Z jednej strony realizuje więc Frankensteinowski wzorzec homunkulusa, z drugiej ma zdolność imitacji innej istoty, która – jeśli założymy, że kiedykolwiek byłaby możliwa w rzeczywistości – wymagałaby od niego niezwykle złożonego aparatu percepcyjnego. Taki aparat musiałby opierać się na bardzo dokładnej rejestracji wzrokowej i słuchowej, pozwalających odtworzyć najdrobniejsze szczegóły wyglądu, na niewyobrażalnie silnie funkcjonującym systemie odbierania i przekazywania bodźców zewnętrznych i wewnętrznych, na nieprawdopodobnych możliwościach adaptacyjnych skóry, kości i tak dalej. Gdybyśmy więc chcieli opisać zdolności Zazdrości, wyciągając je poza fantastyczną konwencję, musielibyśmy mówić o systemie percepcji znacznie przekraczającym umiejętności człowieka oraz tworzonej przez niego technologii. Podobnie zresztą jest w przypadku Gniewu oraz Lenistwa. Pierwszy potrafi zmieniać swoje ciało w dowolny przedmiot, drugi – w ciecz. Gdyby jakiegokolwiek istniejące stworzenie posiadało te umiejętności, oznaczałoby to, że ma ponadnaturalnie rozbudowany system percepcyjny. Żądza natomiast jest homunkulusem o tyle szczególnym, że będzie dążyć do stania się człowiekiem po to tylko, by móc umrzeć. Za sprawą tej istoty do *Fullmetal Alchemist* zostaje więc wprowadzony motyw, który niejednokrotnie pojawia się w kulturze w związku z byciem istotą „wiecznie martwą” – jest to pragnienie śmierci, nadające istnieniu sens. W homunkulusach rozpoznawalne są wątki zaczerpnięte z mitologii i demonologii, nie są one maszynami w sensie fizycznym (ich ciała nie są ciałami robotów czy cyborgów), ale wykorzystywane są do walki jako broń szczególnego rodzaju, złożona z części organicznych.

Opowieść o homunkulusach, które mają fizyczną postać maszyny, została przedstawiona w jednej z najbardziej znanych, kulturowych mang oraz anime – w *Neon Genesis Evangelion*. Historia stworzona przez Hideakiego Anno obfituje w liczne wątki fabularne (na przykład polityczny), jednak, świadoma ich złożoności, w niniejszym

tekście skupię się jedynie na statusie szczególnych homunkulusów istniejących w produkcji, evangelionów czy też w skrócie: ev. Akcja telewizyjnej serii z 1997 roku (to do niej będę się odwoływać, głównie ze względu na fakt, że trzy filmy powstałe na jej podstawie zmieniają pewne fabularne niuansy, pozostawiają wiele kwestii niewyjaśnionych, a niektóre wątki doprowadzają do absurdu) rozgrywa się w przyszłości, w Japonii, która kilkanaście lat wcześniej doświadczyła tak zwanego drugiego uderzenia. Od tej chwili rzeczywistość uległa technologizacji, wirtualizacji, zaczęła w niej funkcjonować cyberkultura. Same evangeliony zostały skonstruowane do walki z tak zwanymi aniołami, które dążyły do sprowadzenia na Ziemię „trzeciego uderzenia”, równoznacznego dla ludzkości z apokalipsą. Fizycznie są to nowoczesne, olbrzymie roboty, maszyny wyposażone w zaawansowaną broń, odporne na zniszczenia. Mimo to nie potrafią one jednak funkcjonować samodzielnie, potrzebują pilota, człowieka, który z chwilą wejścia do kabiny zostanie zsynchronizowany, zespolony z maszyną. Ze względu na konieczność dużej elastyczności organicznej w zetknięciu z evangelionem pilotem tym musi być dziecko. Początkowo jednostki są trzy i jest trzech pilotów, dwóch specjalnie szkolonych do pracy z ewą, jeden pojawia się „przez przypadek”, ale z czasem okazuje się, że był to przypadek mocno zaplanowany.

Evangeliony są konstruowane w organizacji NERV, której zarządcy ukrywają przed światem fakt, że evy nie są jedynie maszynami, posiadają bowiem znaczący komponent bioorganiczny – pochodzą od postaci Adama i Lilith, które w produkcji są przedstawione dość niejasno i sprzecznie (zostały uwikłane w eklektyczną symbolikę chrześcijańsko-żydowską²⁵, najprawdopodobniej są to anioły), wiadomo natomiast na pewno, że są to żyjące organizmy. W toku rozwoju fabuły wychodzi na jaw, że maszynowa powłoka evangelionów służy

²⁵ Por. S.J. Napier, *When the Machines Stop: Fantasy, Reality, and Terminal Identity in „Neon Genesis Evangelion” and „Serial Experiments Lains”*, „Science Fiction Studies” 2002, R. 29, nr 3: *Japanese Science Fiction*, s. 424.

przede wszystkim ograniczeniu ich nieprzewidywalnego potencjału, zewnętrznej kontroli. Z czasem okazuje się jednak, że techniczne zabezpieczenia nie są wystarczające do zapanowania nad evangelionami, a ich połączenia z pilotami stają się coraz bardziej niebezpieczne, gdyż prowadzą do rozmywania się tożsamości nastolatków. Psychologia postaci jest w mandze/anime mocno rozbudowana i niemożliwa do szkicowego nakreślenia w krótkim tekście, należy jednak podkreślić, iż ma ona ogromne znaczenie w czasie symbiozy człowieka i maszyny. Zjednoczenie to sprawia, że wychodzą na jaw największe lęki bohaterów, ich słabości, a ich możliwości poddawane są trudnej próbie, w której gra toczy się o zachowanie świadomości. Susan J. Napier zauważa, że lęk utraty tożsamości za sprawą kontaktu człowieka z maszynami jest jednym z tych, które w największym stopniu dotyczą Japończyków²⁶.

Widzom anime *Neon Genesis Evangelion* stopniowo ujawniane są kolejne tajemnice związane z funkcjonowaniem jednostek eva. Bodźcem stają się coraz wyraźniejsze oznaki autonomii mentalnej evangelionów. Wreszcie okazuje się więc, że jednostka 01, pilotowana przez chłopca o imieniu Shinji, „pozwala” na pilotowanie jedynie przez niego, ponieważ zawiera w sobie duszę jego matki. Eva wchłonęła kobietę podczas testów próbnych i od tej pory zrosła się z nią w sposób nierozzerwalny. W produkcji nie zostaje do końca wyjaśnione, jak doszło do tego zespolenia, ale jest ono istotne ze względu na sam status 01, która jest jednocześnie potomkinią anioła, maszyną stworzoną przez człowieka oraz istotą ludzką. Podobnie jest w przypadku jednostki 02, która wchłonęła matkę innej pilotki, Asuki. Możliwości percepcyjne evangelionów w dużej mierze zależą od ich pilotów, w czasie zjednoczenia to dzieci są oczami, uszami oraz systemem nerwowym maszyn. Odczuwają ból, ciepło, zimno, a gdy eva traci rękę, pilot na czas walki również traci w niej czucie. Jest to szczególny rodzaj homunkulusów przede wszystkim ze względu na nietypową relację z czło-

²⁶ Tamże, s. 423.

wiekim, mającym sprawować nad nim kontrolę. Z jednej strony, na skutek synchronizacji, dzieci mają władzę nad maszynami, od nich uzależnione jest jej zachowanie i funkcjonowanie, z drugiej – zachowują autonomię, czyniącą z nich samoświadome, niezależne istoty. Trudno odnaleźć tak złożoną naturę homunkulusów w innej produkcji.

Homunkulus, który w części jest człowiekiem, pojawia się również w innej godnej uwagi serii, zatytułowanej *Claymore* i wyemitowanej po raz pierwszy jako anime w 2007 roku. Akcja rozgrywa się w średniowieczu. „Claymore” nazywane są szczególnego rodzaju istoty stworzone przez tajemniczą organizację do walki z tak zwanymi Yomami – demonicznymi potworami o ogromnej sile, żywiącymi się ludzkimi wnętrznościami. Wojowniczkami Claymore zostały poddane transmutacji (w sposób niewytłumaczony w produkcji) – są połączeniem człowieka oraz Yomy. Podczas każdej walki siłą swej woli muszą kontrolować drzemiącą w nich siłą Yomy, by ta nie zapanowała nad ich ludzką naturą. Gdy do tego dochodzi, Claymore staje się tak zwanym Przebudzonym, Yomą o ogromnej mocy. Każda z Claymore ma niezwykłą zdolność percepcyjną pozwalającą jej „wyczuć” zarówno Yomy, jak i inne wojowniczkami. W produkcji nie zostało wyjaśnione, w jaki sposób jest to możliwe – czy za sprawą rozwiniętego zmysłu węchu, receptorów skórnych czy na zasadzie odbierania konkretnych fal elektromagnetycznych. Ponadto wszystkie Claymore mają jakąś szczególną umiejętność, która pozwala im zdobywać przewagę w walce, jak na przykład zdolność przewidzenia ruchów przeciwnika, bardzo szybkiego poruszania się czy tworzenia chwilowej iluzji swojej obecności.

Claymore są homunkulusami, które wyrażają najbardziej współczesne obawy i nadzieje, związane z tak zwanym ulepszaniem człowieka, które można dostrzec w refleksji bioetycznej, a także w coraz prężniej rozwijającym się ruchu *quantified self*, skupiającym się na możliwościach „poprawienia” człowieka za sprawą technologii²⁷. Skrajna, ale

²⁷ Por. <<http://quantifiedself.com>>.

obecna w kulturze „wersja” ulepszanego człowieka pojawia się na przykład w dość przeciętnym, jeśli chodzi o walory artystyczne, filmie *Surogaci* w reżyserii Jonathana Mostowa, z 2006 roku. Wersją tą jest homunkulus – cyborg idealnie imitujący istotę ludzką, połączony z człowiekiem i zastępujący go w codziennym życiu. Jest on lepszą wersją swojego właściciela – młodszą, zdrowszą, bardziej odporną. Pomysł ten wydaje się łudzaco podobny do idei zdalników (męskich i żeńskich) z powieści Stanisława Lema *Pokój na Ziemi*. Zdalniki to właśnie surogaci – androidy łudzaco przypominające człowieka, w które istota ludzka może się wcielić dzięki setkom elektrod przypiętych do skóry. Zdalniki oraz surogaci pełnią więc funkcję swoistych pośredników między ludźmi oraz rzeczywistością, odbierają i przekazują bodźce, które w zasadzie do nich nie należą – jedynie przez ułamek sekundy przechowują je dla swoich właścicieli. Ci sztuczni ludzie nie są autonomiczni mentalnie – mimo że zachowują się dokładnie tak jak ludzie, podlegają nieustannej kontroli istot ludzkich.

Choć już wśród rysunków Leonarda da Vinci można odnaleźć projekt pierwszego robota, a wynalazki Jacques'a de Vaucansona z lat siedemdziesiątych XVIII wieku uważa się za pierwsze skonstruowane roboty²⁸, wizje pisarzy *science fiction* (Stanisława Lema, Philipa Dicka i innych) dotyczące superinteligentnych robotów jeszcze do niedawna były uważane za utopijne. Z drugiej strony liczba projektów badawczych z ostatnich kilkudziesięciu lat, skupionych wokół skonstruowania nowoczesnego homunkulusa-roboty, świadczy o tym, że dążenie do stworzenia sztucznego człowieka wraz z intensywnym rozwojem technologii jeszcze przybrało na sile. W chwili obecnej wiele miejsca zajęłaby nawet próba wymienienia wszystkich eksperymentów związanych z robotyką. W niniejszym tekście skupię się więc jedynie na kilku wybranych i na głównych celach, które przyświecają współczesnym twórcom robotów.

²⁸ Por. D. Cottom, *The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion*, „Representations” 1999, nr 66 (wiosna), s. 52.

Jednym z najbardziej znanych projektów jest projekt *Cog*. *Cog* to robot (a ściślej: wiele różnych robotów określanych wspólną nazwą), który wyszedł z laboratorium zajmującego się problemem sztucznej inteligencji, znanego na całym świecie Massachusetts Institute of Technology. *Cog* ma wbudowany system motywacyjny oraz potrzeby analogiczne do potrzeb dwuletniego dziecka. Założeniem naukowców pracujących nad projektem było zapewnienie robotowi długotrwałego procesu interakcji z otoczeniem, na skutek którego będzie się on uczył, jak dziecko, ludzkiego zachowania i reakcji. Faktyczne badania mające stworzyć humanoidalnego, autonomicznego robota rozpoczęły się w 1993 roku²⁹. Podstawowym problemem, na który natknęli się naukowcy, były błędne przesłanki na temat ludzkiej inteligencji, sformułowane przez środowiska AI (sztucznej inteligencji), takie jak przekonanie o jednolitym systemie kontroli oraz o postrzeganiu mózgu jako operacyjnej maszyny, działającej zgodnie z racjonalnymi celami, podejmującej decyzje w oparciu o logiczne dane³⁰. Grupa pracująca przy projekcie *Cog* odkryła, że przy próbie stworzenia istoty dysponującej inteligencją taką jak ludzka należy wziąć pod uwagę przede wszystkim cztery czynniki: jej rozwój, interakcję społeczną, interakcję fizyczną (cielesną) oraz integrację, która zapewnia odpowiednie funkcjonowanie zmysłom i systemowi motorycznemu.

Cog przechodził wieloletnią ewolucję, mającą na celu udoskonalenie systemu odpowiadającego za pracę jego mózgu i systemy percepcyjne. Na ich przedstawienie nie ma miejsca w krótkim tekście, dlatego osoby zainteresowane danymi technicznymi odsyłam do raportu napisanego przez członków grupy badawczej projektu *Cog*³¹. W skrócie można jednak powiedzieć, że jednym z najważniejszych celów naukowców było stworzenie dla *Coga* zintegrowanych syste-

²⁹ Por. R.A. Brooks, C. Breazeal, M. Marjanović, B. Scassellati, M.M. Williamson, *The Cog Project: Building a Humanoid Robot*, s. 52, <www.ai.mit.edu/projects/cog> [dostęp: 18 sierpnia 2013].

³⁰ Por. tamże, s. 55.

³¹ Por. tamże, s. 59–64, 69–80.

mów percepcyjnych, odpowiedzialnych za funkcjonowanie zmysłów analogicznych do ludzkich, motoryki oraz przede wszystkim właściwego odbierania bodźców i odpowiadania na nie. Umożliwiła to platforma Kismet, integrująca funkcje percepcyjne, te odpowiadające za emocje, ekspresję, oraz funkcje behawioralne³². To głównie dzięki niej humanoidalny robot miał szansę rozpoczęcia uczenia się interakcji społecznych, koordynacji ruchowej, odpowiedniego zachowania³³. Jednym z najważniejszych celów było uzyskanie przez robota mimiki twarzy, spełniającej kluczową rolę w czasie interakcji. Głównym założeniem było podjęcie próby uczenia robota zachowania i myślenia (!) imitującego ludzkie, tak jak uczy się niemowlę³⁴. Nietrudno się domyślić, że kluczowe znaczenie w tym procesie mieli opiekunowie robota – ludzie o funkcji analogicznej do homunkulusowych stwórców z kulturowego uniwersum.

Jak zaznaczają sami badacze, mimo dużego skomplikowania systemów percepcyjnych zamontowanych w Cog-u trudno jest im nawet zbliżyć się do tych, którymi dysponują ssaki. Modalność zmysłów w żadnym z eksperymentów grupy z MIT nie osiągnęła takiego stopnia złożoności jak u istot ludzkich³⁵. Najbardziej zaawansowane badania prowadzone są nad zmysłem wzroku Coga, który jednak również może być uznany jedynie za niedoskonałą imitację ludzkiego. Co interesujące, a często nieuświadomione w powszechnym rozumieniu percepcji, Cog nie ma też poczucia czasu, które jest kluczowe dla kwestii ekspresji, doświadczenia rzeczywistości, programowania pamięci³⁶. Długotrwałe i bardzo wymagające prace nad Cogiem udowadniają więc, że stworzenie homunkulusa to niezwykle trudne zadanie, znacznie trudniejsze, niż wydawałoby się po prześledzeniu opowieści o eksperymentach alchemicznych, w których proces twórczy przebie-

³² Por. tamże, s. 79.

³³ Por. tamże, s. 65.

³⁴ Tamże. Szeroki opis przebiegu procesów uczenia znajduje się w tekście na s. 65–69.

³⁵ Tamże, s. 82.

³⁶ Tamże, s. 83.

ga gwałtownie, szybko i efektywnie. Jedną z najtrudniejszych kwestii w tworzeniu sztucznych ludzi jest odtworzenie ludzkiego systemu percepcji. Naukowcy wciąż nie są zgodni co do tego, czy w przypadku nawet najbardziej nowoczesnych robotów można w ogóle mówić o umiejętności percypowania. David McFarland zauważa, że roboty potrafią imitować zachowania innych osobników, czuć ból i chorobę, pamiętać, że coś wiedzą, z drugiej jednak strony jest przekonany, iż percypować potrafią jedynie częściowo, analogicznie do zombie. Zombie natomiast mają umysł w sensie funkcjonalistycznym, ale nie realnym. Nawet jeśli designerzy zapewniają, iż dany robot ma pełną aparaturę, by zdobywać subiektywne doświadczenia, nie można tego eksperymentalnie poświadczyć w stu procentach³⁷.

W swojej świetnej książce *Visual Perception and Robotic Manipulation*, która jest zbiorem często matematycznie opisanych eksperymentów z zakresu robotyki, Geoffrey Taylor i Lindsay Kleeman zauważają, iż jednym z największych problemów z symulacją procesów percepcyjnych u robotów jest wybór systemu reprezentacji, który odtwarzałby rzeczywistość³⁸. Badacze (tacy jak Rodney Brooks, powiązany z wczesną fazą projektu *Cog*) proponują nawet, by programować procesy percepcyjne bez ustalenia obowiązującego wewnętrznego systemu reprezentacji, ale obie opcje sprawiają tak naprawdę porównywalnie duży problem³⁹. Taylor i Kleeman stwierdzają ponadto, że w odniesieniu do maszyn wykorzystywanych w domu zaprogramowanie sprawnego procesu percepcyjnego jest możliwe. W momencie bowiem, gdy jest zdefiniowana konkretna rzeczywistość, w której robot ma się poruszać, i ustalone są jego funkcje oraz możliwe interakcje, wyznaczenie związków między nimi nie jest kłopotliwe dla współczesnych naukowców. Jednakże stworzenie robota, który

³⁷ Por. D. McFarland, dz. cyt., s. 208–210.

³⁸ Por. G. Taylor, L. Kleeman, *Visual Perception and Robotic Manipulation. 3D Object Recognition, Tracking and Hand-Eye Coordination*, Berlin–Heidelberg 2006, s. 23–24.

³⁹ Por. tamże, s. 23.

„odnajdywałyby się” w każdej rzeczywistości i u którego zachodziłby swobodny proces percepcji, jest póki co niemożliwe⁴⁰.

W chwili obecnej przeprowadzane są liczne eksperymenty naukowe, których celem jest stworzenie humanoidalnego robota, możliwie najbardziej podobnego do człowieka. Jedne z najciekawszych podejmują próbę stworzenia twarzy imitującej ludzką. Przeprowadza je na przykład grupa doktora Davida Hansona. Najbardziej znana jego praca to twarz Alberta Einsteina, która ma przejawiać zdolności empatyczne – ma odczytywać emocje rozmówcy i wyrażać swoje, powinna też budować więź z interlokutorem. Zrobiona jest ze specjalnego materiału o nazwie „frubber”, imitującego elastyczność skóry oraz jej porowatość. Twarz została stworzona we współpracy z Laboratorium Percepcji Maszyn Uniwersytetu Kalifornia w San Diego, specjalizującego się w systemach percepcyjnych robotów. Sam Hanson w swoim wystąpieniu zaznacza, że odtworzenie ludzkich procesów percepcyjnych w maszynie i nauczanie jej podążania za ludzką percepcją będzie stanowiło krok milowy w konstrukcji inteligentnych, autonomicznych robotów⁴¹. Co więcej, naukowiec mówi wprost, że ogromną inspiracją dla prowadzonych przez niego badań stały się wizje funkcjonujące w kulturze, a ściślej wspomniany wyżej film *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Dicka oraz *Łowca androidów* Scotta. To właśnie pomysł zawarty w tej historii, dotyczący robotów przekonanych o swym człowieczeństwie, żyjących wśród ludzi i ich obserwujących, stanowił podstawę badań Hansona. Dzięki niemu naukowiec doszedł do wniosku, że sztuczny człowiek musi mieć swój podstawowy, naturalny wzorzec⁴².

Inny interesujący projekt, zwłaszcza w kontekście przywoływanych przeze mnie homunkulusów obecnych w kulturze, prowadzony

⁴⁰ Por. tamże, s. 1–3.

⁴¹ Por. <http://www.ted.com/talks/lang/pl/david_hanson_robots_that_relate_to_you.html>.

⁴² Tamże.

jest przez Hiroshiego Ishiguro. Projekt ten zakłada skonstruowanie cyborgicznej kopii jego twórcy⁴³. Stworzony w ten sposób sztuczny człowiek ma więc za zadanie odtworzenie człowieka prawdziwego. Idea ta jest swoistym eksperymentem artystycznym, którego nie odważyli się przeprowadzić nawet alchemicy z licznych opowieści o realizowaniu tych szczególnych aktów tworzenia.

Robotyczne homunkulusy mają coraz więcej umiejętności: grają w sztukach teatralnych (teatr robotyczny), uprawiają sport, są programowane do opieki nad dziećmi i osobami niepełnosprawnymi albo do... zakochania się w człowieku (mowa o projekcie *Kenji*, realizowanym przez grupę doktora Akito Takahashiego⁴⁴), w coraz większym stopniu stają się też podobne do ludzi. Wszystko to nie sprawia jednak, że stają się klonami istot ludzkich. Dzieje się tak między innymi z powodu, który wyraża w swoim stwierdzeniu Wodzisław Duch: „Dokładna symulacja umysłu jest nieprawdopodobna, można jedynie myśleć o pewnych aproksymacjach, pozwalających zrozumieć procesy podejmowania decyzji”⁴⁵. Nawet kwestia podejmowania decyzji przez roboty pozostaje jednak wciąż problematyczna, gdyż, jak pokazuje Daniel Denett, roboty mają tak zwany *frame problem*, czyli nie potrafią do końca rozróżnić, które bodźce potrzebne do podjęcia decyzji są relewantne, a które nie⁴⁶. Trudno więc wyobrazić sobie, by którykolwiek robot mógł percypować dokładnie tak jak człowiek.

⁴³ Por. <<http://natemat.pl/807,kiedy-roboty-beda-jak-ludzie-zobacz-ktory-z-nich-jest-najlepszy>> [dostęp: 18 sierpnia 2013].

⁴⁴ Por. <http://techandfacts.com/robot-programmed-to-fall-in-love-with-a-girl-goes-too-far/?fb_action_ids=10151675646573863&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%2210151675646573863%22%3A560729900654307%7D&action_type_map=%7B%2210151675646573863%22%3A-%22og.likes%22%7D&action_ref_map=%5B%5D> [dostęp: 11 sierpnia 2013].

⁴⁵ W. Duch, *Reprezentacje umysłowe jako aproksymacje stanów mózgu*, s. 12, <<http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/10-Reprezentacje.pdf>> [dostęp: 18 sierpnia 2013].

⁴⁶ Por. D. Dennett, *Cognitive Wheels: The Frame Problem of AI*, w: *The Robot's Dilemma: The Frame Problem in Artificial Intelligence*, red. Z.W. Pylyshyn, Norwood 1987.

Według Ducha „człowiek jest nie tylko psychofizyczną całością, jest czymś więcej niż tylko swoim »ja«, mózgiem czy organizmem, jest też zogniskowanym odbiciem wielu zdarzeń, które wpłynęły na uformowanie jego umysłu, od relacji rodzinnych, ogólnego wychowania i wykształcenia, po indywidualne i niepowtarzalne przeżycia, które go uformowały”⁴⁷. Robotom – nowoczesnym homunkulusom – daleko jest do pełnego imitowania człowieka. Czy oznacza to jednak, iż w ogóle nie mają one umiejętności percypowania?

David McFarland uważa, że zarówno zwierzęta, jak i roboty mają tak zwany *alien mind*, czyli umysł, a zatem i procesy percepcyjne odmienne od ludzkich. W gruncie rzeczy nie jesteśmy więc w stanie w pełni zrozumieć ani jednych, ani drugich⁴⁸. Jedyną słuszną odpowiedzią na postawione wyżej pytanie wydaje się stwierdzenie, że być może należałoby w tym względzie zawiesić perspektywę antropocentryczną i dostrzec u robotów rodzaj percepcji transhumanistycznej czy posthumanistycznej – innej, ale nie gorszej niż ludzka.

“I’ve Seen Things That People Wouldn’t Believe...”

“Artificial Man” and Their Perception of Reality

in the Context of Cultural and Scientific Research

The main goal of the article is to characterize the process of perception of the so-called artificial human (creatures created by man, but not in a natural way). Author confronts two distinct concepts of artificial man: the cultural notion with the scientific one. She sees them as an implementation of John Brockman’s “third culture” idea. Author begins her article with analyzing early concepts of homunkulus and golem and shows consequences for subsequent implementation of these themes. Author focuses on the characters of Homunkulus (Goethe’s *Faust*) and Frankenstein’s monster (Mary Shel-

⁴⁷ W. Duch, dz. cyt., s. 12.

⁴⁸ Por. D. McFarland, dz. cyt., s. 199–200.

ley's novel). She pays particular attention to the manifestations of the artificial man concept that can be noticed within manggha works. In the last section of the article, author presents selected research projects that are associated with an attempt to create a humanoid robot and she describes the main assumptions of the researchers. Author summarizes her text by posing questions about the so-called alien mind and perception as well as their importance in the context of the investigated processes of perception.

EWA WOJNO-OWCZARSKA

Uniwersytet Warszawski

*Zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego
oraz wpływ mediów na życie
współczesnego człowieka
w twórczości Kathrin Röggli*

Centralnym aspektem twórczości Kathrin Röggli jest ukazanie wpływu mediów na życie współczesnego człowieka, w tym na jego wrażliwość poznawczą i estetyczną. Reprezentantka „literatury pop”¹ demaskuje w swych dziełach mechanizmy leżące u podstaw voyeuryzmu telewizyjnego, rozumianego jako obserwacja nie tylko „gotowych wizualizacji scen seksualnych”, ale także „obrazów związanych z podglądaniem zachowań innych osób oraz świata społecznego *in toto*”². Ów fenomen jest przedmiotem badań Agnieszki Ogonowskiej, która w książce *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewizja* stwierdza:

Voyeuryzm, czyli oglądactwo, to pojęcie przejęte z terenu psychoanalizy przez seksuologów do opisu niestandardowych form zaspokajania potrzeb seksualnych. Osaczeniu tego zjawiska przez dyskurs naukowy, najpierw medyczny i psychologiczny, potem kulturoznawczy, towarzyszyły społeczne działania służące przeniesieniu go na obszar działań kulturowych, zwią-

¹ Por. M. Bassler, *Der deutsche Poproman: Die neuen Archivisten*, München 2002; J. Bessing, *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre*, Berlin 2001; F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008; J. Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz 2001.

² A. Ogonowska, *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewizja*, Kraków 1996, s. 26.

zanych zwłaszcza z »istotowo« mu bliską sferą audiowizualną [...]. Obrazy telewizyjne są próbą przełożenia [...] fantazji na rzeczywistość [...]. Materializacja tych fantazji pozbawia je perspektywy egocentrycznej, bowiem medium w imieniu widza przejmując nad nimi kontrolę oraz poddaje je nieustannemu testowi rzeczywistości. Tym samym telewizja funkcjonuje jako zewnętrzny, a zarazem zbiorowy ekran prezentacji, na którym pojawiają się kolaże zbudowane z fragmentów alternatywnych rzeczywistości, wyrażające uniwersalne pragnienia człowieka³.

Zdaniem Agnieszki Ogonowskiej voyeurizm telewizyjny jest fenomenem charakterystycznym dla społeczeństwa medialnego i „zaspokaja potrzebę zrozumienia zjawisk, których poznanie bywa kulturowo zabronione na określonych etapach rozwoju”⁴:

Telewizja wydaje się rozumieć istotę voyeurizmu, wyrażającą się w stwierdzeniu, że nie wystarczy patrzeć na obiekt – przyjemniej jest podglądać lub poddawać się iluzji obserwowania obiektów rzeczywistości w ich naturalnym stanie rzeczy; w środowisku, które często jest profesjonalnie skonstruowanym telewizyjnym spektaklem, obdarzonym jedynie atrybutem autentyczności⁵.

Do najważniejszych zagadnień poruszanych w twórczości Kathrin Röggli należy krytyka środków masowego przekazu, które wykorzystują skłonność ludzi do voyeurizmu. Austriacka pisarka analizuje w swych dziełach przyczyny powstania owego zjawiska, które dotyczy przedstawicieli różnych grup społecznych. W dramacie *die beteiligten* [współwinni]⁶ autorka nawiązuje do historii Nataschy Kampusch,

³ Tamże, s. 25–26.

⁴ Tamże, s. 34.

⁵ Tamże, s. 26.

⁶ K. Röggli, *die beteiligten* [Manuskript], Frankfurt am Main 2009, dalej jako B z podaniem numeru strony. Autorka w większości swych dzieł nie stosuje wielkich liter i rezygnuje z nich również w tytułach utworów.

dziesięcioletki uprowadzonej w 1998 roku, której odnalezienie było relacjonowane przez światowe media. Przetrzymanywana przez osiem lat na przedmieściach Wiednia, torturowana i głodzona ofiara porwania opisała swoją historię w powieści *3096 Tage [3096 dni]*⁷. Fragmenty autobiografii opublikowała w dzienniku „Bild”, wydanie książkowe ukazało się natomiast w 2010 roku⁸. Oprócz relacji z odnalezienia dziewczynki nakręcono czternastogodzinny wywiad przeprowadzony przez Petera Reicharda na zlecenie ARD. Dziennikarz otrzymał na wyłączność również prawo sfilmowania miejsca przetrzymywania ofiary. W 2008 roku bohaterka prowadziła na antenie prywatnej stacji Puls 4 *talk show* zatytułowany *Natascha Kampusch trifft...*⁹. Uruchomiła także własną stronę internetową, która jest wciąż aktualizowana¹⁰. Gdy powstawał ten artykuł, w wytwórni Constantin trwały prace nad filmem opartym na powieści *3096 Tage*¹¹. Losy uprowadzonej budzą nadal zainteresowanie ze strony środków masowego przekazu oraz środowiska filmowców.

W dramacie *die beteiligten* Kathrin Röggla ukazuje reakcje przedstawicieli różnych grup społecznych na relacje medialne dotyczące odnalezienia Nataschy Kampusch. W utworze nie występuje postać

⁷ N. Kampusch, *3096 Tage*, Berlin 2010. Nieautoryzowaną biografię dziewczynki opublikowała również trzy lata wcześniej jej matka. Por. B. Sirny-Kampusch, *Verzweifelte Jahre: mein Leben ohne Natascha*, Wien 2007.

⁸ Wspomnienia Nataschy Kampusch przetłumaczono na kilka języków, w tym polski. Por. N. Kampusch, *3096 dni*, tłum. V. Grotowicz, Katowice 2011; G. Kuźlik, *Wyrwała się z kosmosu i ma siłę, by o tym mówić*, „Polski Dziennik Zachodni”, 28 stycznia 2011, s. 23.

⁹ Program wyemitowano po raz pierwszy 1 czerwca 2008 roku. Gościem był austriacki kierowca rajdowy Niki Lauda. Kolejne odcinki już nie zgromadziły przed telewizorami tak dużej liczby widzów jak pierwszy. Por. *Eigene Talkshow für Natascha Kampusch*, <[http://www.krone.at/Nachrichten/Eigene_Talkshow_fuer Natascha_Kampusch-Natascha_interviewt-Story-85634](http://www.krone.at/Nachrichten/Eigene_Talkshow_fuer_Natascha_Kampusch-Natascha_interviewt-Story-85634)> [dostęp: 6 grudnia 2007]; *Natascha Kampusch über ihre TV-Pläne bei PULS 4 und ihre eigene Website*, <http://www.sevenonemedia.at/content/beitrag/presse_kampusch_071205.html> [dostęp: 14 lipca 2009].

¹⁰ Por. <www.natascha-kampusch.at> [dostęp: 10 marca 2012].

¹¹ Por. tamże.

uprowadzonej, choć wszyscy bohaterowie rozmawiają głównie o niej. Niektórzy traktują dziewczynę jak gwiazdę filmową, próbując skłonić ją do udzielenia im wywiadu (B 2–3). Inni doradzają, jak powinna się zachowywać, a także co powinna mówić, kontaktując się z przedstawicielami mediów (B 4–6). Wydaje się jednak, że nikt nie okazuje uprowadzonej zrozumienia. Poszukujące sensacji media wykorzystują ludzką ciekawość i skłonność do voyeuryzmu, który jest głęboko zakorzeniony w każdym z bohaterów, bez względu na wiek, stan cywilny, status społeczny czy znajomość z odnalezioną dziewczyną. W trakcie prapremiery austriackiej w wiedeńskim Burgtheater (16 października 2012) w jednej ze scen wszystkie postacie ubrane były w kostiumy w kolorze fioletowym. Reżyser przedstawienia, Stefan Bachmann, nawiązał w ten sposób do spopularyzowanych przez środki masowego przekazu zdjęć, na których poszkodowana miała na sobie liliową bluzkę i chustkę. Obecnie ową inscenizację można nadal obejrzeć na scenie Burgtheater, a jej fragmenty na stronie <www.burgtheater.at>¹². Planowane są również kolejne spektakle.

W kontekście krytyki voyeuryzmu telewizyjnego szczególnie ważną postacią w utworze *die beteiligten* wydaje się młoda dziennikarka, zafascynowana postacią uprowadzonej. Na przykładzie tej bohaterki autorka krytykuje negatywny wpływ mediów na psychikę młodzieży. Kobieta nazywa maltretowaną dziewczynę, która często udziela wywiadów telewizyjnych i prasowych, „gwiazdą pop”, a doniesienia w radiu i telewizji, dotyczące losów uprowadzonej, podsumowuje stwierdzeniem „*echt cool*” [naprawdę fajne] (B 9, 12). Dziennikarka naśladuje zachowanie nastolatek, ponieważ w swej redakcji zajmuje się sprawami młodego pokolenia. Identyfikuje się również z postacią uprowadzonej. Dla podkreślenia faktu, że maltretowana dziewczyna stała się ofiarą skłonności dorosłych do voyeuryzmu, w jednej ze scen dziennikarka występuje w stroju barwy fioletowej, a otacza ją krąg

¹² Por. Kathrin Röggla „*Die Beteiligten*”, <www.burgtheater.at> [dostęp: 11 kwietnia 2012].

nagich postaci¹³. W inscenizacji w wiedeńskim Burgtheater atawistyczne skłonności bohaterów symbolizują dekoracje sceniczne autorstwa Jörga Kiefla, przedstawiające nadnaturalnej wielkości zdjęcia ludzi w przebraniu małp. Scenografia uwydatnia zawartą w dziele Rögglia krytykę środków masowego przekazu, wykorzystujących utajone, niemal zwierzęce instynkty. Ofiarą takiej polityki stają się przede wszystkim młodzi ludzie, którzy bywają szczególnie podatni na przekaz medialny, ponieważ w sposób bezkrytyczny przyjmują obrazy rozpowszechniane przez telewizję, prasę i Internet. Ukazywanie w środkach masowego przekazu anormalnych zachowań nie służy, zdaniem Rögglia, odkrywaniu tematów tabu, lecz powoduje raczej powstawanie nowych dewiacji i zaburzeń psychicznych. Dzięki wykorzystaniu instalacji wideo reżyserowi udało się uzyskać wrażenie, że publiczność teatralna obserwuje wiadomości telewizyjne – „spektakl medialny”¹⁴.

Röggl w sposób dobitny podkreśla, iż dziennikarzom nie zawsze chodzi o przekazanie prawdy historycznej czy zapobieganie kolejnym porwaniam dzieci, jak w przypadku relacji z odnalezienia Nataschy Kampusch. Kierują się oni bowiem zwykle egoistycznymi pobudkami. Jeden z reporterów oskarża dziewczynę o bojkotowanie jego kariery, ponieważ uprowadzona odmawia udzielenia mu wywiadu (B 5). Pisarka piętnuje również fakt, iż telewizja kreuje postaci fałszywych bohaterów, którzy nie nadają się na wzorce do naśladowania. Krytyka voyeuryzmu w utworze Rögglia wydaje się tym bardziej dosadna, że publiczność teatralna jest również „postawiona w sytuacji podglądania” bohaterów sztuki.

Do losów Nataschy Kampusch autorka nawiązuje również w powieści *die alarmbereiten* [gotowi do alarmu]¹⁵, w której przedstawia

¹³ Por. tamże.

¹⁴ Agnieszka Ogonowska pisze: „Społeczeństwo spektaklu wyraża potrzebę ekspozycji, nieustannego wystawiania na pokaz, kreowania nowych atrakcji”. A. Ogonowska, dz. cyt., s. 22.

¹⁵ K. Röggl, *die alarmbereiten*, Frankfurt am Main 2010, dalej jako A z podaniem numeru strony.

także szereg innych wątków. Röggl trafnie charakteryzuje voyeurizm telewizyjny jako odmianę uzależnienia, rytuał wpisany w przebieg dnia, uwarunkowany zarówno zwykłą ludzką ciekawością, jak i rosnącym wśród społeczeństwa poczuciem zagrożenia¹⁶. Pisarka przedstawia w owej powieści skrajne przykłady negatywnych skutków voyeurizmu telewizyjnego. Narrator wspomina o hysterii społeczeństwa wywołanej chorobą wściekłych krów, czyli BSE (A 38). We wstępie do rozdziału *wilde jagd* [dzikie polowanie] autorka nawiązuje do spopularyzowanych przez środki masowego przekazu zdjęć z odnalezienia Nataschy Kampusch: „Wszyscy mamy jeszcze przed oczami to zdjęcie dziewczyny w trawie, przykrytej kocem [...]”¹⁷ (121). Röggl ukazuje bohaterów powieści jako przedstawicieli „społeczeństwa podglądaczy”. Pierwszy rozdział utworu nosi bowiem tytuł *zuseher* [podglądacze] (7). W powieści środki masowego przekazu często informują o uprowadzeniu rodzin oraz o przypadkach porwania działaczy politycznych (26). Media ukazują również następstwa efektu cieplarnianego, między innymi pożary lasów i huragany (30, 33). Wiadomości dotyczące zanieczyszczenia środowiska potęgują wśród widzów poczucie zagrożenia, alienacji¹⁸ i bezradności (30–31). Narrator negatywnie ocenia szanse na przeżycie ekologicznej zagłady, czego efektem jest między innymi agorafobia, a u wybranych postaci – stopniowe ograniczanie kontaktów ze światem zewnętrznym do rozmów telefonicznych (47).

¹⁶ Agnieszka Ogonowska stwierdza: „Nawet programy, których istotą jest przekazywanie informacji (np. *Wiadomości*), a zatem prezentacje wydarzeń w porządku temporalnym, odwołują się do rytuałów oglądania, które neutralizują ich historyczność poprzez fakt uczestnictwa widza w powtarzalnym doświadczeniu oraz nadawaniu samym informacjom trybu aktualności”. A. Ogonowska, dz. cyt., s. 16.

¹⁷ Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa [przyp. E.W.O.].

¹⁸ W owym kontekście Foucault stwierdza: „Ile cel, tyle małych teatrów, w których każdy aktor jest sam, doskonale zindywidualizowany i bezustannie widoczny”. M. Foucault, *Panoptyzm*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 5–6, s. 280.

Również w *Niemand lacht rückwärts* [Nikt nie śmieje się wspan] Kathrin Röggla krytykuje wpływ mediów na życie i wrażliwość współczesnego człowieka¹⁹. Ów utwór bywa nazywany „prozą wideo” z uwagi na występowanie w nim krótkich, realistycznych scen, przypominających kolejne sekwencje filmowe. Autorka przedstawia tu między innymi postać kobiety, która obserwuje samą siebie w programie telewizyjnym poświęconym problemowi bezrobocia wśród młodzieży (N 9). Pisarka ukazuje w swojej powieści zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego oraz jego źródła. Przedstawia pokolenie trzydziestolatków rozczarowanych brakiem szans na karierę zawodową. Młodzi ludzie nie spełnili swych ambicji zawodowych i marzą o tym, aby „przespać kryzys” (37). Sensacyjne wiadomości nadawane przez środki masowego przekazu często zastępują bohaterom doświadczenia życiowe, tak ważne w procesie kształtowania indywidualności²⁰.

W powieści *Niemand lacht rückwärts* Röggla wyraża swe przemyślenia dotyczące destrukcyjnego wpływu mediów na dorastające pokolenie. Główna bohaterka, która utrzymuje dietę ze względów zdrowotnych, cieszy się, że będzie miała piękną figurę umożliwiającą jej występ w telewizji (105). Młoda kobieta obawia się jednak reakcji znajomych na udzielony przez nią wywiad (106). Autorka przedstawia przyjaciół, którzy spotkali się, aby wspólnie obejrzeć ów program:

¹⁹ K. Röggla, *Niemand lacht rückwärts*, Salzburg 1995, dalej jako N z podaniem numeru strony.

²⁰ W owym kontekście Agnieszka Ogonowska stwierdza: „Ekspansja telewizji w sferę prywatną postępuje, a ekran telewizora staje się stałym elementem każdego pomieszczenia domowej i pozadomowej przestrzeni. Proces ten wspomaga efektywność telewizyjnego voyeuryzmu i rozszerza jego działanie również na dyspozytywy inwigilacyjne obecne w obiektach użyteczności publicznej, np. w bankach, na dworcach, w muzeach, w okolicy miejsc postojowych czy w supermarketach”. A. Ogonowska, dz. cyt., s. 38. W *really ground zero* Kathrin Röggla ukazuje między innymi przechodniów obserwujących atak terrorystów na WTC i gromadzących się wokół głośników radiowych lub telewizorów umieszczonych na wystawach sklepowych. K. Röggla, *really ground zero*, Frankfurt am Main 2004, s. 9, dalej jako R z podaniem numeru strony.

„[...] wszyscy już się zebrali wokół odbiornika telewizyjnego i czekali, a nie czekali długo, i nagle roześmieli się wszyscy, mieli wszyscy w żyłach wstrzykniętą żółtą truciznę, którą zwie się śmiechem, bo moje wystąpienie się nie pojawiło [...]” (106).

Również w tym utworze Rögglę ukazuje środowisko dziennikarzy w krytycznym świetle. Podejmują oni wprawdzie w swych reportażach istotne kwestie społeczne, jednak ich relacje są bardzo powierzchowne i nie przyczyniają się do rozwiązywania problemów omawianych na antenie. Jeden z bohaterów, o imieniu Paul, skarży się, że wywiad z nim zajął nie więcej niż pięć minut, dlatego przekazano widzom zafałszowany obraz jego życia i miejsca pracy, które „w rzeczywistości wygląda całkiem inaczej” (7). Dziennikarze zrezygnowali z dogłębnej charakterystyki młodego mężczyzny. Autorka krytykuje przekłamania w programie telewizyjnym, w którym zatajono fakt, iż bohater reportażu ma protezy obu nóg, niewidoczne na ekranie (7). Mimo ambicji i zainteresowań artystycznych młody mężczyzna jest zmuszony utrzymywać się z monotonnej pracy biurowej. Powieść podkreśla fakt, iż treść programów telewizyjnych bywa prezentowana w sposób chaotyczny, jednak nikt nie ponosi odpowiedzialności za dobór emitowanych zdjęć: „Bo to jest telewizja, a nie książka, którą się otwiera, aby potajemnie wyrwać strony po zakończeniu dnia pracy, kiedy rachunek się nie zgadza, to jest telewizja, gdzie panuje szybkie tempo” (7).

W dziele *Niemand lacht rückwärts* Kathrin Rögglę podaje w wątpliwość próby dostosowania się przez pisarzy do oczekiwań czytelników. Świadczy o tym ironia w następującym fragmencie powieści: „Trzeba się postarać, aby poczynić postępy w tej historii, 1 kobieta zawsze wychodzi, [...] a więc [...] dawajcie ją tutaj, szybciej, szybciej [...]” (19). We współczesnym świecie telewizja „dyktuje” widzom nawet, jaka ma być pogoda (49). Wzrasta uzależnienie młodych ludzi od mediów, determinowane przez szybkie tempo życia. Narrator wspomina, iż w tajemnicy będzie po pracy czytać dla przyjemności (7). Presja otoczenia, aby osiągnąć sukces zawodowy, sprawia,

że lektura książki staje się zakazaną przyjemnością, a jednocześnie pozwala bohaterom zapomnieć o troskach dnia codziennego (28). Zdaniem autorki telewizja, w przeciwieństwie do literatury, zwykle nie pozwala na głębszą refleksję. Voyeuryzm polegający na bezmyślnym i bezkrytycznym korzystaniu z ograniczonej oferty programów zwiększa jedynie depresję wśród młodzieży pozbawionej perspektyw, ponieważ w środkach masowego przekazu jest mowa o likwidacji miejsc pracy i „zaciskaniu pasa” (37). Telewizja wkra- da się w życie codzienne pokolenia trzydziestolatków, determinując przebieg dnia oraz niszcząc stosunki międzyludzkie. Przedstawiona w powieści para bohaterów ogranicza rozmowy do krótkich wypowiedzi, wygłaszanych pomiędzy zmianą jednego kanału telewizyjnego na inny, czego następstwem jest zanik komunikacji, a następnie – rozpad małżeństwa (124). Również inni młodzi ludzie ukazani w dziele Röggli czerpią wiedzę o świecie głównie ze środków masowego przekazu, rezygnując powoli z kontaktów z rówieśnikami. Narrator powieści stwierdza, że niechętnie wychodzi z domu: „Nie masz pojęcia, jak trudno jest opuścić mieszkanie” (136). Telewizja i radio zastępują bohaterom powieści „okno na świat” (141). Pod koniec utworu narrator wyznaje, że od kilku tygodni spędza wieczory wyłącznie w domu (138).

Autorka podejmuje tu również zagadnienie zmian w obyczajowości, związanych z rozwojem techniki oraz mediów. Narrator powieści obserwuje amerykańskie rodziny, które utrwalają wrażenia z podróży, nagrywając filmy wideo (117). Współczesny człowiek manifestuje w ten sposób swoją potrzebę udokumentowania własnych przeżyć i otaczającej rzeczywistości.

W powieści *Niemand lacht rückwärts* autorka nawiązuje ponadto do rozpowszechnionych przez światowe media zdjęć katastrofy 11 września 2001 roku. Przedstawia reakcje niemieckiego społeczeństwa na relacje telewizyjne nadawane „na żywo”. Pisarka podważa zasadność emitowania programów, które powodują jedynie panikę. Pod wpływem przerażających obrazów odżywają różnorodne lęki,

w tym strach przed kolejną wojną i śmiercią: „Dlatego wielu sądziło, że wkrótce przylecą te samoloty i nas zabiorą” (145). Autorka apeluje w swej powieści do innych twórców, aby zmuszali odbiorców do refleksji nad otaczającą ich rzeczywistością, ponieważ, ze względu na tempo życia w dzisiejszym świecie, później może nie być ku temu sposobności: „*Niemand lacht rückwärts*” [Nikt nie śmieje się wspak]. Odpowiadając na oczekiwania czytelnika, determinowane przez rozwój globalnego społeczeństwa medialnego, literatura zaczyna mieć jednak „wyłącznie charakter rozrywki” (19).

W swoich dziełach Röggl często krytykuje uzależnienie współczesnego człowieka od mediów. W utworach *die alarmbereiten*, *Fake Reports* [Sfaższowane sprawozdania]²¹, *Niemand lacht rückwärts* oraz *really ground zero* [prawdziwa strefa zero] ukazuje negatywny wpływ mediów na ludzką psychikę i skrajne przykłady następstw voyeuryzmu telewizyjnego, do których należą: agorafobia, rezygnacja z korzystania z windy, środków transportu publicznego czy samolotów, obawa przed wyczerpaniem zasobów wody i żywności, zatruciem przez terrorystów produktów spożywczych oraz lęk przed użyciem przez wroga broni biologicznej.

W powieści *really ground zero*, poświęconej wydarzeniom 11 września 2001 roku, Röggl analizuje wpływ relacji nadawanych „na żywo” (*breaking news*) na psychikę widzów. Autorka ukazuje przyczyny voyeuryzmu telewizyjnego, wyrażającego się w oglądaniu nagrań przedstawiających pożar WTC. W owym kontekście Christine Ivanovic wskazuje na „uzależnienie Amerykanów od mediów”²². Z jednej strony Röggl potępia emitowanie zdjęć z miejsca katastrofy oraz dziennikarzy, którzy wykorzystują strach i ciekawość widzów, z drugiej strony autorka okazuje zrozumienie przechodniom fotografują-

²¹ K. Röggl, *Fake Reports* [Manuskript], Frankfurt am Main 2002, dalej jako FR z podaniem numeru strony.

²² Ch. Ivanovic, *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas „really ground zero”*, „Kultur & Gespenster” 2006, R. 2, s. 108–117.

cym zburzenie WTC, ponieważ próby udokumentowania zamachu umożliwiają świadkom tragedii zdystansowanie się od obserwowanych obrazów (R 8). Pisarka uważa, że debaty telewizyjne i programy typu *talk show*, poświęcone wydarzeniom 11 września, szerzą jedynie dezinformację oraz przyczyniają się do wzrostu niepokoju wśród widzów. W swojej powieści ukazuje także przykłady voyeuryzmu określane jako „turystyka katastrof”. Przedstawia Amerykanów podróżujących do „strefy zero”, choć nie mają oni znajomych ani krewnych, którzy ucierpieli w wyniku zamachu (R 9). Zdaniem autorki powtarzanie w mediach zdjęć przedstawiających zniszczenie WTC powoduje, że moment ataku terrorystycznego „odżywa wciąż na nowo” w świadomości widzów. Dlatego Röggl krytykuje fakt, iż środki masowego przekazu, zamiast angażować się w akcję poszukiwania zaginionych, odtwarzają tak zwane *fresh videos*, czyli amatorskie nagrania przedstawiające atak terrorystyczny (12). W przeciwieństwie do owych relacji autorka unika prezentowania w swej powieści drastycznych zdjęć z miejsca katastrofy. Interesuje ją bowiem przedstawienie następstw wydarzeń 11 września 2001 roku w życiu społecznym²³.

Kathrin Röggl krytykuje zarówno „przeciętnego” Amerykanina, jak i osoby sprawujące funkcje publiczne, które wykorzystują żałobę narodową dla własnych celów, na przykład dziennikarzy próbujących osiągnąć sławę dzięki zdjęciom obrazującym skutki zamachu (12–13). Autorka podaje w wątpliwość wszelkie próby komercjalizacji tematyki związanej z tragedią 11 września, w tym sprzedaż okolicznościowych pamiątek i maskotek w miejscach publicznych, między innymi przy stacjach metra w pobliżu stadionu, na którym odbywa się uroczysta msza żałobna (42).

²³ W owym kontekście pisarka mówi o „zbiorowej histerii pierwszego tygodnia” (R 43). Podaje także przykłady świadczące o rosnącym niepokoju, który prowadzi niekiedy do wybuchu paniki (R 44). Autorka ukazuje między innymi Amerykanów gromadzących olbrzymie zapasy produktów spożywczych (R 15). Wspomina również o zaburzeniach snu, których doświadczyła i ona sama, i jej sąsiedzi (R 15).

Pisarka krytycznie odnosi się do pełnych demagogii przemówień osób sprawujących funkcje publiczne, mających nikłą wartość informacyjną. Wypowiedzi te cechuje odwoływanie się do poczucia patriotyzmu, pochwała militarystyki oraz szukanie usprawiedliwienia dla użycia siły bojowej armii USA (13, 29–35, 68–70). Autorka z dystansem podchodzi także do emitowania wywiadów z emerytowanymi policjantami i wojskowymi (13). Ich wypowiedzi ani nie łagodzą nastrojów społecznych, ani nie przyczyniają się do rozwiązania aktualnych problemów. Ukazywane w mediach przykłady celebrowania żałoby narodowej pisarka określa jako „narzędzia hipnozy społecznej” (44).

W swej powieści Rögglą podejmuje również próbę opisaną rzeczywistości, która przerasta granice ludzkiej wyobraźni. Narrator, młoda kobieta, którą można utożsamiać z osobą autorki, w momencie ataku na WTC „widzi siebie” niczym postać w filmie, wpatrzoną w obraz płonących wież (7). W odniesieniu do owego fragmentu Christine Ivanovic używa określenia „podwójne postrzeganie”²⁴. W utworze Rögglą występują także inne nawiązania do techniki filmowej, a ów efekt podkreślają opublikowane w powieści autentyczne zdjęcia Nowego Jorku, korespondujące z treścią utworu. Przypominają one kolejne klatki filmu, ponieważ większość z nich to podobne ujęcia tej samej sceny, ukazane na przykład w powiększeniu (R 10–11, 16, 24–25, 66–67, 76–77, 88–89).

Rögglą zastanawia się ponadto nad znaczeniem tożsamości kulturowej dla percepcji literatury w zglobalizowanym świecie. Jako Austriaczka dystansuje się względem szeregu fenomenów obserwowanych w USA. W powieści *really ground zero* oraz sztuce *Fake Reports* krytykuje amerykańską kulturę europejskiej, postępującą dzięki środkom masowego przekazu o zasięgu globalnym.

Pisarka dostrzega jednak potrzebę dostosowania się do zmieniających się gustów i oczekiwań odbiorców jej twórczości, determinowa-

²⁴ Ch. Ivanovic, dz. cyt., s. 114.

nych szybkim rozwojem techniki, a także powstawaniem nowych form wyrazu artystycznego. Stara się sprostać tym wyzwaniom. W twórczości Röggl występuje szereg elementów charakterystycznych dla telewizji: zainteresowanie życiem tak zwanych zwykłych ludzi, nawiązania do techniki filmowej, powtarzalność krótkich form i inne nowatorskie rozwiązania w zakresie narracji, na przykład częste użycie mowy zależnej²⁵, typowe dla relacji niemieckich dziennikarzy.

Zdaniem autorki niezwykle agresywne media przyczyniają się do tłumienia wrażliwości odbiorców wytworów kultury. Z voyeuryzmem telewizyjnym wiąże się również zanik umiejętności formułowania i wyrażania przez widzów własnych poglądów. Ów fakt piętnuje Röggl poprzez ukazanie skrajnych przykładów, między innymi w dramacie *Fake Reports*²⁶. Jeden z bohaterów przyznaje się do poczucia zagubienia, ponieważ nie potrafi ustosunkować się do materiału nadawanego przez telewizję bez komentarza (FR 11).

Autorka wskazuje ponadto na powstawanie pod wpływem relacji medialnych różnorodnych fobii. Bohaterowie *Fake Reports*, dyskutując o katastrofie lotniczej relacjonowanej przez telewizję, sami zaczynają odczuwać strach przed lataniem (FR 14). Jeden z rozmówców stwierdza, że po ataku na WTC obraz atakujących samolotów, których zdjęcia emitowano w mediach, niezwykle głęboko wbił się w pamięć widzów:

Na zdjęciach zupełnie innych miast, na zdjęciach z ostatniego urlopu, w reklamach firmy Gucci lub perfum, w filmach, zamierają w bezruchu, w filmach dokumentalnych i fabularnych, nie można się ich już pozbyć z telewizji [...]. Pojawiają się wszędzie, wszędzie te samoloty, wszędzie te zdjęcia samolotów, które nagle zaczynają „żyć własnym życiem” [FR 35].

²⁵ Między innymi dramat *worst case* pisany jest w całości w mowie zależnej.

²⁶ Prapremiera utworu w reżyserii Tiny Lanik odbyła się w 2002 roku (koprodukcja Wiener Volkstheater oraz *steirischer herbst*). Por. Ch. Dobretsberger, *Realität und Entenhausen*, „Wiener Zeitung”, <www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/bu-ehne/177172_Realitaet-und-Entenhausen.html> [dostęp: 12 kwietnia 2011].

Autorka podaje w wątpliwość prezentowanie przez telewizję oraz kino wszelkich drastycznych obrazów, fikcyjnych lub autentycznych. W artykule *Worst Case Scenario*²⁷ [Scenariusz najgorszy z możliwych] wspomina w owym kontekście między innymi o dziele *Airport* z 1970 roku²⁸. Zdaniem pisarki filmy katastroficzne sprawiają, że w podświadomości widzów rośnie poczucie zagrożenia²⁹. Doświadczenie voyeuryzmu zmienia wrażliwość odbiorców wytworów kultury tak, iż zaczynają oni szukać nowych, bardziej intensywnych bodźców audiowizualnych. Zjawisko to szczegółowo analizuje Agnieszka Ogonowska. Autorka stwierdza:

Voyeuryzm telewizyjny powinien być traktowany jako przejaw zapotrzebowania społecznego na taką maszynę widzenia, która zdolna będzie przenikać do warunków codziennego życia oraz określonych grup odbiorców zarówno w zakresie praktyk realizacyjnych (model telewizji inwigilującej), jak i odbiorczych. Zjawisko to pojawiło się w przestrzeni audiowizualnej w konstelacji zjawisk pokrewnych: rozwoju społeczeństwa zinfomatyzowanego i informacyjnego oraz dywersyfikacji produktów kulturowych: filmów, literatury popularnej, czasopism specjalistycznych, kaset wideo czy gier komputerowych. Nowe technologie informacyjno-komunikacyjne rozszerzyły możliwość doświadczania rzeczywistości, jednocześnie zwracając uwagę na obszary dotąd marginalizowane w dyskursach reprezentatywnych dla „wysokiego” obiegu kultury³⁰.

W dalszej części Ogonowska zajmuje się zagadnieniem społecznej akceptacji voyeuryzmu telewizyjnego: „Sytuacja podglądania, piętnowana społecznie, zostaje – w ramach instytucji kina, a następnie

²⁷ K. Röggla, *Worst Case Scenario*, „Die Zeit”, 5 marca 2009, s. 45–46.

²⁸ Premiera filmu *Airport* [Port lotniczy] odbyła się 5 marca 1970 roku (reż. Henry Hathaway i George Seaton).

²⁹ Por. Ch. Ivanovic, dz. cyt., s. 114.

³⁰ A. Ogonowska, dz. cyt., s. 19–20.

instytucji telewizji – przedefiniowana w formę aktywności kulturowej, a nie, jak wcześniej, zastępczy i perwersyjny sposób realizacji potrzeby seksualnej”³¹.

Podobnie jak w powieści *Niemand lacht rückwärts*, także w *worst case* [najgorszy przypadek] Röggl podkreśla, że współczesny człowiek czerpie wiedzę o świecie z telewizyjnych wiadomości, które zastępują mu realne przeżycia³². Autorka ukazuje w krytycznym świetle uzależnienie od mediów. Jeden ze słuchaczy, który dzwoni do radia w trakcie nadawanej „na żywo” audycji, stwierdza: „Chciałem wiedzieć, czy jeszcze istnieję, to jest powód, dla którego dzwoniłem” (W 35). W swych felietonach prasowych³³ Röggl podkreśla fakt, iż voyeuryzm telewizyjny i kinowy dotyczy obecnie nie tylko sfery seksualnej, lecz także obserwowania na ekranie skutków katastrof wywołanych między innymi przez mechanizmy wolnego rynku, na przykład wahania cen ropy. Również w dramacie *worst case* autorka piętnuje skłonność ludzi do voyeuryzmu, wyrażając w słowach bohaterów krytykę szeroko pojętego „podglądactwa” oraz „turystyki katastrof” (W 3, 65). Zdaniem pisarki widzowie z dużym zainteresowaniem oglądają reportaże dotyczące zniszczeń wywołanych przez siły przyrody, a także zdjęcia ukazujące upadek rekinów światowej finansjery lub tragiczne losy rodzin zepchniętych na skraj ubóstwa. Röggl wskazuje na podsycanie przez media obaw społeczeństwa przed możliwością utraty materialnych podstaw egzystencji w wyniku kryzysu czy krachu na giełdzie. W swojej twórczości autorka demaskuje mechanizmy rządzące światem finansjery. Ukazuje w krzywym zwierciadle specyficzne środowisko pracowników wielkich korporacji, między innymi w powieści *wir schlafen nicht* [nie sypiamy]³⁴

³¹ Tamże, s. 28.

³² K. Röggl, *worst case* [Manuskript], Frankfurt am Main 2008, dalej jako W z podaniem numeru strony. Prapremiera odbyła się 11 października 2008 roku w Theater Freiburg.

³³ Por. też, *worst case*, <www.dtver.de> [dostęp: 27 kwietnia 2012].

³⁴ Taż, *wir schlafen nicht*, Frankfurt am Main 2004.

i opartej na niej sztuce teatralnej o tym samym tytule³⁵. Żyjący w stresie ludzie ograniczają swoją aktywność do sfery zawodowej, pozbawieni możliwości nawiązania innych kontaktów społecznych i życia rodzinnego. Dlatego z jednej strony stają się oni szczególnie podatni na sugestie przedstawicieli mediów, z drugiej zaś są uzależnieni od ich opinii.

Kathrin Röggla ukazuje w swej twórczości negatywny wpływ mediów na życie współczesnego człowieka, w tym jego wrażliwość poznawczą i estetyczną. Podkreśla jednak rosnącą rolę bodźców audiowizualnych w percepcji sztuki. Zdaniem pisarki rozwój technologii komunikacyjnych oraz powstawanie wielkich produkcji filmowych wywiera przemożny wpływ na odbiorców wytworów kultury. Między dotychczasowymi formami wyrazu artystycznego a rozwijającymi się mediami powstają złożone relacje. Dlatego w swych utworach scenicznych pisarka często stosuje między innymi instalacje wideo. W utworze *tokio, rückwärtstagebuch* [tokio, pamiętnik pisany wstecz]³⁶ nawiązuje natomiast do powieści wizualnej oraz filmu *Między słowami*.

Dzieło Sofii Coppoli ukazuje parę różniących się wiekiem i doświadczeniem bohaterów, zagubionych w obcej metropolii. Tokio przypomina w owym filmie lunapark, ze względu na hałaśliwe ulice pełne wielobarwnych neonów i ludzi mówiących w obcym języku³⁷. Również w *tokio, rückwärtstagebuch* rzeczywistość japońskiej metropo-

³⁵ Taż, *wir schlafen nicht*, „Theater Heute” 2004, nr 3, s. 59–67. Prapremiera sztuki odbyła się 7 kwietnia 2004 roku w Düsseldorfer Schauspielhaus. Por. E. Behrent, *Die Sprachverschieberin. Unterwegs im Consultant-Milieu: Die Autorin Katrin Röggla und ihr neues Stück „wir schlafen nicht”*, „Theater Heute” 2004, nr 3, s. 56–58; A. Wilink, *Multi, munter und mobil. Burkhard C. Kosminski inszeniert in Düsseldorf Katrin Röggla „wir schlafen nicht”*, „Theater Heute” 2004, nr 4, s. 40–41.

³⁶ Taż, *tokio, rückwärtstagebuch*, Nürnberg 2009, dalej jako TR z podaniem numeru strony.

³⁷ Premiera światowa filmu Sofii Coppoli, z Billem Murrayem oraz Scarlett Johansson w rolach głównych, odbyła się 29 sierpnia 2003 roku. W Polsce widzowie po raz pierwszy mogli obejrzeć *Między słowami* 20 lutego 2004 roku.

lii wydaje się młodej Europejce niezrozumiała i nieprzyjazna. Wrażenia powstałe w zderzeniu z obcą kulturą (*culture crash*) wyraża Röggl poprzez nowatorskie połączenie słowa i obrazu.

Pierwszą część utworu stanowi bogato ilustrowany pamiętnik, a druga ma formę komiksu, którego wybrane fragmenty ukazują sylwetkę autorki w trakcie spacerów po Tokio (TR 74, 76). Ilustracje wykonał grafik Oliver Grajewski³⁸. Powstanie dzieła można odczytać w kontekście wzrostu zainteresowania w Europie kulturą Kraju Kwitnącej Wiśni oraz fascynacji stylistyką japońskich filmów animowanych – anime. Dzieło *tokio, rückwärtstagebuch* to pamiętnik z siedmiotygodniowej podróży Europejki do stolicy Japonii, której kulturę określa autorka jako „zamknięty system” (TR 18). Utwór wyróżnia zastosowanie nowatorskich rozwiązań w zakresie narracji. Ewenelement polega na tym, że pisarka sięga pamięcią wstecz od 19 grudnia 2005 roku do pierwszego dnia pobytu w Tokio, to jest 2 listopada 2004 roku, ukazując w swym dziele „podróż w czasie w odwrotnej kolejności” (TR 16).

W utworze występuje szereg elementów charakterystycznych dla powieści wizualnej. Kolejne ilustracje często nie mają związku ze sobą, a tekst nie zawsze koresponduje z obrazem. W przeciwieństwie do filmów z gatunku anime, w komiksie Röggl i Grajewskiego nie ma prawdziwej fabuły. Zawiera on natomiast refleksje autorki dotyczące życia poza granicami metropolii, a także cytaty z pierwszej części

³⁸ Urodzony w 1968 roku w Leverkusen artysta studiował sztuki plastyczne w Londynie i Berlinie, gdzie obecnie mieszka i tworzy. Jego zainteresowania twórcze skupiają się na formie komiksu, czego dowodem są liczne projekty dla prasy codziennej i czasopism, publikacje na stronach internetowych oraz wystawy, między innymi: *Kopfkino* (Kunsthhaus Dresden), *aus gezeichnet – Das Kraftfeld der Linie* (KISS Kunstverein / Kunst im Schloss Untergröningen), *Textbild* (razem z Jürgenem Palmtagiem, Galerie Albstadt, Städtische Kunstsammlungen), *Vampire, Ihr!* (razem z Hanessem Trüjenem, Städtische Galerie Nordhorn), *What I See, Is What You Get* (Galerie Roehr + Jenschke w Berlinie). Od 1995 roku artysta wydaje własny „magażyn autobiograficzny” „Tigerboy”. Por. <www.skalien.de> [dostęp: 16 marca 2012]; G. Dotzauer, *Lucky Luke Reiter hier nicht mehr*, „Der Tagesspiegel”, 13 maja 2007, s. 28.

utworu (pisane kursywą, dla odróżnienia od innych komentarzy). Niektóre fragmenty prezentują tak zwanych zwykłych ludzi i sceny z codziennego życia w Tokio. Inne ilustrują wspomnienia autorki dotyczące jej miejsca zamieszkania podczas pobytu w Japonii oraz przemyślenia pisarki, między innymi w trakcie podróży metrem.

Na obraz wielkomiejskiego krajobrazu składają się w komiksie: demoniczne drapacze chmur, tory i stacje metra, blokowiska, zakorkowane ulice, zaśmiecone zaułki, zaniedbane przedmieścia, ale także – sklepy z markową odzieżą. W swym pamiętniku Rōggla przedstawia wrażenie, jakie wywarł na niej główny dworzec kolejowy Shinjuku, który „obsługuje półtora miliona pasażerów dziennie”, jak również „światowej sławy”, często fotografowane i filmowane skrzyżowanie ulic przy stacji Shibuya: „Wszak są to tysiące [ludzi – przyp. E.W.O.], takie przynajmniej odnosi się wrażenie, którzy w tym samym czasie ruszają i docierają na przeciwległą stronę ulicy” (TR 55, 100). Poczucie wyobcowania wzmaga kontakt z różnymi bodźcami audiowizualnymi, charakterystycznymi dla obcej kultury (21–22, 35). Zjawiska *culture crash* autorka doświadcza również, obserwując w Tokio szereg „rytuałów”, odmiennych od obyczajów w Europie. Należy do nich picie herbaty i sake (16). Autorka ukazuje ponadto w swej powieści sprzedaż kimono w Setagaya, targi rybne, a także szkolenia organizowane na wypadek trzęsienia ziemi (16, 19, 23). W jednym z rozdziałów opisuje Japończyków, którzy, zgodnie z prastarym zwyczajem, dobrowolnie pomagają w pielęgnacji cesarskich ogrodów, a każdy z nich może sam zasadzić drzewo (29). Wspomina o pracobolizmie młodego pokolenia, jak również o ogromnym postępie, jaki dokonał się w tym kraju w ostatnim stuleciu (33–34). Pobyt na innym kontynencie skłania autorkę do refleksji na temat różnic kulturowych między Azją, USA i Europą (21).

W komiksie na szczególną uwagę zasługują nawiązania do stylistyki powieści wizualnej oraz różnych odmian anime: bohaterowie o egzotycznej urodzie i nienaturalnie dużych oczach, częste użycie perspektywy żabiej, występowanie postaci fantastycznych, na przy-

kład sylwetki sztucznych psów, robotów, nakręcany jak zabawka koń naturalnej wielkości, jak w *mecha*, czyli kreskówkach przedstawiających humanoidy i roboty (TR 61, 66, 67, 68, 79, 89, 121). Do filmów anime prezentujących herosów o nadprzyrodzonych zdolnościach nawiązuje postać człowieka-kruka (68). W dziele Kathrin Röggl i Olivera Grajewskiego występują ponadto dziewczęta o niezwykłej urodzie (*bishōjo*³⁹) oraz uwodzicielskie, niekiedy nagie kobiety, często ukazywane w *ecchi* – filmach o podtekście erotycznym (TR 60, 86, 89, 90, 93).

W przeciwieństwie do powieści wizualnej komiks wyraża głębsze treści, między innymi refleksje na temat miejsca artysty we współczesnym świecie i roli mecenatu w warunkach gospodarki wolnorynkowej (58–66). Oliver Grajewski zamieścił wybrane fragmenty dzieła na stronie <www.skalien.de>⁴⁰. Wyświetlane w zwolnionym tempie ilustracje budzą skojarzenia z powieścią wizualną bądź filmami anime⁴¹. Owa czarno-biała prezentacja pozbawiona jest jednak elementów interaktywnych i podkładu dźwiękowego.

W utworze *tokio, rückwärtstagebuch* autorka podejmuje również problem wpływu mediów na percepcję kultury przez młode pokolenie. Córka znajomych pisarki o imieniu Christina przyznaje, że regularnie ogląda pięć różnych seriali telewizyjnych (51). Ich bohaterów charakteryzuje „typowy wygląd młodzieży z Tokio” – wyzywający strój i włosy farbowane na kolor czerwony (52). Jak się wydaje, oglądanie telewizji w obcym kraju pogłębia wrażenie *culture crash*.

³⁹ *Bishōjo* (lub *bishoujo*, niekiedy także *bijin*) to ‘piękna dziewczyna’, ‘ślicznotka’. W anime pojęcie to stosowane jest jako określenie postaci przesadnie upiękuszonych lub zgodnych z właściwym dla danego gatunku kanonem urody. W odniesieniu do anime i mangi termin oznacza tytuł, w którym występują tego typu postacie. Por. S. Buckley, *The Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, London 2009; J. Clements, H. McCarthy, *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation since 1917*, Berkeley 2006.

⁴⁰ Por. <www.skalien.de> [dostęp: 25 kwietnia 2012].

⁴¹ Por. tamże.

Jeden z rozdziałów pamiętnika zawiera ponadto przemyślenia autorki na temat voyeuryzmu wśród twórców kultury. Röggla celowo rezygnuje z oglądania dzielnic Tokio, w których panuje nędza, ponieważ nie chce być posądzona właśnie o voyeuryzm (32). W licznych wywiadach prasowych zaprzecza, jakoby jej celem było stworzenie powieści dokumentarnej.

Poszukując adekwatnych środków wyrazu dla opisanego skomplikowanej rzeczywistości we współczesnym świecie, Kathrin Röggla nie stroni w swej twórczości od tak zwanej sztuki interaktywnej, czego przykładem jest hipertekst⁴² *nach mitte* (1999)⁴³. Publikacja dzieła w Internecie pozwoliła na to, aby czytelnik, jako tak zwany *wreader*, mógł wpływać na proces percepcji dzieła, odtwarzając i czytając fragmenty tekstu w wybranej przez siebie kolejności.

Kathrin Röggla uważa, że rozwój współczesnych mediów w istotny sposób determinuje proces percepcji wytworów kultury przez współczesnego człowieka. Wychodząc naprzeciw owym zmianom, artystka wzięła udział w projekcie rozgłośni convex.tv, polegającym na nadawaniu wywiadu z autorką i synchronicznym oglądaniu przez słuchaczy obrazów w Internecie. Owa stacja radiowa działała w Berlinie w latach 1997–1999, a jej zespół tworzyło dziesięć osób reprezentujących różne dziedziny (dziennikarstwo, architektura i psychologia). Pisarka zdecydowała się również wesprzeć projekt *Lichtzeile*, w ramach którego w miejscach publicznych wyświetlano tekst stworzony przez autorkę *online*. Realizacja tego zamierzenia umożliwiła wybranym pisarzom „upublicznienie” ich twórczości, czytanej przez przechodniów niemal w momencie jej powstawania⁴⁴. Miało to ułatwić tak zwanym zwykłym ludziom kontakt z literaturą na co dzień.

⁴² Na temat pojęcia „hipertekst” między innymi: M. Klaus, *Vom Autor zum Nichtleser*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 2 maja 2001, nr 101, s. N5.

⁴³ Por. <www.new.heimat.de/home/softmoderne/SoftMo99/roeggla> [dostęp: 11 lutego 2000].

⁴⁴ Początkowo neon *Lichtzeile* umieszczono nad wejściem do budynku wiedeńskiego dworca Westbahnhof. W 1993 roku w projekcie wzięli udział między innymi Bodo

Podsumowując, należy podkreślić, że twórczość Rögglia jest dowodem na to, iż współcześni pisarze nie tylko tematyżują zmiany dotyczące wrażliwości poznawczej i estetycznej czytelników, związane z rozwojem techniki oraz globalnego społeczeństwa medialnego, ale także odpowiadają na owo zapotrzebowanie i zmieniające się upodobania odbiorców kultury, stosując eksperymentalne formy i nowe środki wyrazu.

The Phenomenon of TV Voyeurism
and Mass Media's Influence on Contemporary
Man's Life in Kathrin Röggl's Works

In her works, Kathrin Röggl describes the negative effects of mass media on contemporary man's life and on his intellectual and cultural sensitivity. She uncovers the mechanism of TV voyeurism (*Niemand lacht rückwärts*). As a representative of pop literature she criticizes the extent to which contemporary man is addicted to mass media. In her play *die beteiligten* she refers to TV covering the case of Natascha Kampusch's abduction. In *really ground zero* Röggl condemns the multiple showing of the WTC attacks. In her work she shows some of the consequences of the TV voyeurism such as agorapho-

Hell, Ferdinand Schmatz i Werner Kofler, a także noblistka Elfriede Jelinek (w ramach festiwalu kulturalnego *wörter brauchen keine seiten* [słowa nie potrzebują stron]. Wówczas ową instalację nazwano „literaturą, która świeci” [*Literatur, die leuchtet*]. W 1995 roku projekt przedstawiono w ramach targów książki we Frankfurcie nad Menem, umieszczając neony zarówno w pawilonie austriackim, jak i na fasadzie Dworca Głównego. W marcu 1996 roku *Lichtzeile* zaprezentowano w ramach festiwalu *Literatur im März / word up* w Wiedniu. Projekt zdobywał coraz większą popularność, a jeden neon zastąpiono kilkoma ekranami i przeniesiono je (w listopadzie 1996 roku) do niezależnego centrum kulturalnego Flex, które cieszy się zainteresowaniem setek młodych ludzi. W listopadzie 1998 roku uruchomiono ponadto dostęp do *Lichtzeile* przez Internet. Za realizację i popularyzację projektu odpowiada organizacja Literatur + Medien z siedzibą w Wiedniu. Por. <www.lichtzeile.at> [dostęp: 29 kwietnia 2012].

bia or the fear of flying and using lifts. However, the author emphasises the importance of audiovisual stimuli in art perception in global society. In her plays she often uses video installations on stage and in her novels she creates a film-like narration. She is also interested in interactive art (hypertext *nach mitte*). In *tokio. rückwärtstagebuch* she uses comics genre to describe the culture crash phenomenon while referring to the style of visual novel and to Sofia Coppola's film *Lost in Translation*.

M I C H A Ł R Y D L E W S K I

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Czy „późny” Wittgenstein był esencjalistą? Kulturowy wymiar widzenia na przykładzie zmiany aspektu¹

*Pamięci Pana Profesora Piotra Kowalskiego, który był i jest
dla mnie wzorem prawdziwego humanisty.*

1. Wittgenstein a kultura

Określenie „kulturowy wymiar” pojawiające się w tytule mojego artykułu bezpośrednio nakierowuje na orientację myślową, której używam – konstruktywizm społeczny. Rozumiem go jako praktykę demitologizującą obiektywistyczny model poznania². W perspektywie percepcji wzrokowej podważa on zaufanie do empirycznej, czyli nie-uwarunkowanej uprzednią wiedzą, obserwacji. Ta kwestia stanie się przedmiotem mojego zainteresowania. Omówię ją na przykładzie „zmiany aspektu” zawartej w *Dociekaniach filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina. Swoją narrację zbuduję tak, ażeby odpowiedzieć (negatywnie) na postawione pytanie, które – jak sądzę – pozwala lepiej zrozumieć, co ma na myśli austriacki filozof, analizując problematykę widzenia.

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Projekt został sfinansowany ze środków grantowych numer 342-H.

² A. Zybortowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 1995.

Od razu zaznaczę, że najbliższa jest mi wersja konstruktywistyczna w ujęciu społeczno-regulacyjnej teorii kultury³. Poznańską szkołę kulturoznawczą uważam za jedną z najważniejszych szkół teorii kultury w XX wieku. To Jerzy Kmita, już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, znakomicie wykazał, że kultura stanowi „rzeczywistość myślową”, fundamentalną dla zrozumienia tego, co i jak poznajemy⁴. W tej perspektywie nauki o kulturze to nauki podstawowe⁵. Na polskim gruncie Kmita miał, rzecz jasna, genialnych poprzedników i znakomite inspiracje, by wymienić tylko kulturalizm Floriana Znanieckiego, teorię stylów myślowych i kolektywów myślowych Ludwika Flecka oraz konwencjonalizm Kazimierza Ajdukiewicza. Można zaryzykować stwierdzenie, że polska refleksja nad kulturą nie ma sobie równych w skali światowej⁶. Stworzyła ona interesujący schemat myślenia o kulturze (nazwę go kulturalistyczno-konstruktywistycznym), który jest niezwykle płodny poznawczo. Dotyczy to także kategorii percep-

³ Konstruktywizm jest orientacją stosunkowo młodą. Jego różne odmiany, jako uznane paradygmaty, powstały w latach siedemdziesiątych XX wieku. W związku z tym nie dziwią wewnętrzne spory dotyczące także samego pojęcia kultury. Usprawiedliwiając niejako swój wybór, chciałbym podkreślić, że nie rezygnuję z pojęcia kultury. Moim zdaniem niektóre nowsze wersje konstruktywizmu (już nie społecznego) są krokiem wstecz, jeśli chodzi o sposób rozumienia percepcji wzrokowej, co wynika z faktu, że ją naturalizują. Przykładem może być projekt „zwrot ku rzeczom” i ciekawa polemika odnosząca się do powyższego momentu zwrotnego dla konstruktywizmu (a może także całej humanistyki). Mam na myśli dwa teksty: *W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości. Uwagi na marginesie projektu „zwrot ku rzeczom” w historiografii i archeologii* Jacka Kowalewskiego i Wojciecha Piaska (w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec problemu materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 60–81) oraz *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami* Ewy Domańskiej i Bjørnara Olsena (w: *Rzeczy i ludzie*, dz. cyt., s. 83–100).

⁴ J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985.

⁵ A. Szahaj, *Nauki o kulturze to nauki podstawowe. Wywiad z prof. dr. hab. Andrzejem Szahajem*, „Etnografia Polska” 2009, R. 49, z. 1–2, s. 5–15. Por. M. Rydlewski, *Konstruktywizm jako metoda badania kultury oraz spojrzenie integrujące humanistykę*, w: *Kultura i metoda*, red. J. Michalik, Warszawa 2011, s. 237–253.

⁶ A. Szahaj, *Filozofia kultury jako filozofia pierwsza (uwagi wstępne)*, w: *Co to jest filozofia kultury?*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, Warszawa 2006, s. 153–159.

cji wzrokowej⁷. Zarówno Kmita, jak i jego uczniowie zbudowali dość szeroki futerał myślowy, w którym da się pomieścić tezy wcześniejszych badaczy zainteresowanych kategorią widzenia.

W tej perspektywie chodzi mi o idee „późnego” Ludwiga Wittgensteina – głównego bohatera moich refleksji. Moim zdaniem rozważania dotyczące widzenia, które autor *Dociekań filozoficznych* dyskutuje pod mianem „zmiany aspektu”, dają się analizować w optyce konstrukttywizmu społecznego. Takie podejście może wydać się kontrowersyjne, ale postaram się pokazać, że ma swoje uzasadnienie w ideach tego filozofa. Poza tym uważam za sprawę dosyć jasną, że Wittgenstein miał znakomite intuicje, które posiadają wartość heurystyczną dla nauk o kulturze (zorientowanych mniej lub bardziej na konstrukty-

⁷ Choć percepcja wzrokowa stosunkowo rzadko pojawia się tam jako wyróżniony przedmiot opisu – poza uwagami Anny Pałubickiej (*A. Pałubicka, Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Bydgoszcz 2006, s. 86–116) – z powodzeniem można wykonać pracę polegającą na „zebraniu” w pewien obraz „porozrzucanych” ustaleń dotyczących kulturowego wymiaru widzenia. Mam na myśli szczególnie takich badaczy jak Anna Pałubicka oraz Andrzej P. Kowalski. Idee tego ostatniego, zawarte w takich książkach jak *Symbol w kulturze archaicznej* (Poznań 1999) i *Myślenie przedfilozoficzne* (Poznań 2001), pozwalają zrelatywizować kategorię percepcji do kontekstu kultury pierwotnie magicznej (magii synkretycznej) oraz społeczeństw archaicznych. W tej perspektywie najstarszy przejaw myślenia stanowi metamorfoza magiczna. W jej ujęciu zagadnienie percepcji wygląda nadzwyczaj egzotycznie, albowiem nie istnieje tam sfera czystej zmysłowości. Przypuszczalnie każdy niemal rodzaj doznania był kiedyś nośnikiem sensu magicznego. Najdawniejsze poglądy na temat postrzegania wzrokowego nie tworzą spójnego systemu odpowiadającego założeniom współczesnych teorii fizjologicznych. Tak, zdawałoby się, rudymtarne doznania jak odczuwanie lub odbiór wrażeń od zawsze były nacechowane kulturowo, w związku z czym ciężko mówić o jednym naturalnym widzeniu. Proces „oczyszczania” treści percepcji wyobrażeń zbiorowych o charakterze magicznym ostatecznie kończy się wraz z osiągnięciem przez naukę (nowożytnie przyrodoznawstwo) regulacyjnej mocy kultury. W tym sensie uniwersalizacja nowożytnoeuropejskiego schematu percepcji jest nieuprawniona. Ustalenia Pałubickiej i Kowalskiego uważam za znakomity punkt wyjścia dla rozważań nad kategorią percepcji, albowiem oboje oni wskazują, jakie wynalazki myślowe kultury nowożytnej nie mogły być wiążące dla społeczeństw archaicznych, co pozwala ujmować treść percepcji w kontekście danej kultury.

wizm społeczny). Wykorzysta je między innymi edynburska szkoła socjologii wiedzy (prace Davida Bloora⁸) oraz historyczno-społecznie zorientowana filozofia nauki, by wymienić tylko prace Norwooda Hansona⁹. Na polskim gruncie kulturoznawcze opracowanie (ze szczególnym uwzględnieniem wymiaru komunikacji) stanowi książka Andrzeja Zaporowskiego *Wittgenstein a kultura*¹⁰.

Nie mam wątpliwości, że ustalenia Wittgensteina są także inspirujące dla etnolingwistów oraz etnologów, w optyce których język stanowi „podstawę” kultury. Zdaniem filozofa język wpływa na postrzeganie rzeczywistości¹¹, co zbliża go do tezy relatywizmu językowego. Uważam, że podejście do percepcji autora *Dociekań filozoficznych*, interpretowane w perspektywie kulturalistyczno-konstruktywistycznej, jest ciekawsze niż (niektórych) późniejszych filozofów (na przykład Willarda Van Ormana Quine’a) i nadal ma myślowy potencjał.

2. Kant a konstruktywizm.

Relatywizacja form apriorycznych

Rozpocznijmy od pytania: „Jak przedstawiałby się ogólny obraz widzenia w takim kulturalistyczno-konstruktywistycznym modelu?”. Ażeby dobrze to zrozumieć, należy kilka słów poświęcić Kantowi, który dokonał radykalnej zmiany w rozumieniu relacji pomiędzy

⁸ D. Bloor, *Wittgenstein: A Social Theory of Knowledge*, London 1983.

⁹ N. Hanson, *Patterns of Discovery. An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge 1965, s. 4–31. Por. N. Hanson, *Perception and Discovery. An Introduction to Scientific Inquiry*, San Francisco–California 1969, s. 59–186.

¹⁰ A. Zaporowski, *Wittgenstein a kultura*, Poznań 1996.

¹¹ Jedną ze zmian, jaka zaszła w tradycyjnie ujmowanym podziale na „wczesnego” i „późnego” Wittgensteina, jest porzucenie przez tego drugiego idei, iż struktura rzeczywistości wyznacza strukturę języka. Sugeruje on teraz, że rzecz ma się całkiem odwrotnie, niż twierdził na początku – ponieważ rzeczy widzimy poprzez język, nasz język wyznacza sposób widzenia rzeczywistości. D. Pears, *Wittgenstein*, tłum. K. Gurczyńska, J. Gurczyński, Warszawa 1999, s. 11.

przedmiotem a podmiotem poznania, oraz (późniejszej) interpretacji tez Kantowskich w ujęciu filozofii kultury. Dobrym tego przykładem jest bez wątpienia Ernst Cassirer.

Jak wiadomo (nie będąc wchodził w szczegóły spraw dobrze znanych), dla Kanta aprioryczny aparat pojęciowy miał nie ulegać ewentualnym zmianom (jego *a priori* było absolutne). Cassirer, autor koncepcji form symbolicznych, dokonał jego relatywizacji w czasie¹². Należy przez to rozumieć rozwój form symbolicznych (takich na przykład jak mit i nauka) jako odpowiedników Kantowskich form apriorycznych. Przez formę symboliczną rozumiał Cassirer aprioryczną strukturę integrującą doświadczenie. Różne formy to różne typy całości syntezujących doświadczenie¹³. Kantowi chodziło o znalezienie warunków umożliwiających doświadczenie przyrodoznawcze, Cassirera interesują z kolei warunki możliwości doświadczenia charakterystycznego dla każdej z form symbolicznych¹⁴. W ujęciu Cassirera wszystkie formy symboliczne „działają” tak jak kategorie aprioryczne Kanta, czyli organizują pojęciowo-strukturalnie „materiał zmysłowy” w określoną rzeczywistość (ów „materiał zmysłowy” zresztą nie istnieje sam w sobie – zawsze jest jakoś zorganizowany)¹⁵. Tym samym „sztywny” Kantowski korpus założeń apriorycznych został za-

¹² J. Sójka, *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Warszawa 1988, s. 32. Por. H. Buczyńska, *Cassirer*, Warszawa 1963, s. 45. Podobnie do tej kwestii podeszła Anna Pałubicka w *Kulturowym wymiarze ludzkiego świata obiektywnego*. W rozdziale *Kantowskie formy aprioryczne oglądu zmysłowego a kulturowy charakter doświadczenia* autorka wykazuje, że „Kantowska idea doświadczenia jako miejsca konstytuowania się wyobrażenia świata obiektywnego, określonego przez tzw. aprioryczne formy oglądu zmysłowego, stanowi pośrednie świadectwo historycznej tendencji do ujęcia kulturowego wymiaru owego świata jako wyrazu świadomości granic technologicznej efektywności ludzkich działań zorientowanych na cele bezpośrednio uchwytnie praktycznie. Byłaby to tendencja charakteryzująca oświeceniowy stan kultury nowożytno-europejskiej”. A. Pałubicka, *Kulturowy wymiar ludzkiego świata obiektywnego*, Poznań 1990, s. 12.

¹³ H. Buczyńska, dz. cyt., s. 38.

¹⁴ J. Sójka, dz. cyt., s. 14. Por. H. Buczyńska, dz. cyt., s. 45, 82–83.

¹⁵ M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993, s. 45.

stąpiony apriorycznymi formami symbolicznymi. Na tym polega zasadnicza zmiana w ujęciu myśli Kanta¹⁶. Aprioryzm nie występuje już w jednej postaci, ale kilku, stąd istnieje wielość i historyczna zmienność syntezujących struktur¹⁷. Ma to swoje konsekwencje – w zasadzie nie istnieje proste, bezpośrednie doświadczenie zmysłowe¹⁸. Rzecz nie tworzy się pod wpływem bezpośrednich danych, wtórnie kojarzonych w całości przedmiotowe mające sens, ale założony z góry sens antycypuje bezpośrednie poznanie owej rzeczy¹⁹. Łatwo zauważyć, że symbolizm Cassirera jest zaprzeczeniem zasadniczej tezy empiryzmu, mówiącej o istnieniu czystego doświadczenia – istnienie form symbolicznych wyklucza taką możliwość. Cassirer odrzuca istnienie prostych danych empirycznych jako samodzielnych fragmentów poznania²⁰. Jedynie poprzez formy możemy postrzegać, forma symboliczna jest zatem pierwotna wobec danych doświadczenia²¹.

Widać zatem wyraźnie, że Cassirerowska metoda krytyczna odrzuca sztywne rozgraniczenie pomiędzy sferami podmiotową i przedmiotową, nie przyznaje absolutnie samodzielnego istnienia żadnej ze stron. W ujęciu Cassirera nie istnieje podmiot jako samodzielny byt. Teorie filozoficzne wychodzące od pojęcia podmiotu dokonują tej samej abstraktywizacji co teorie wychodzące od pojęcia przedmiotu, przy czym żadne z nich nie jest uprawnione²². Kluczowe wydaje się pytanie: „Kto lub co jest »nosicielem« owego ponadpodmiotowego i ponadprzedmiotowego sensu, nadawanego niejako »z góry«?” Filozofia Cassirera wskazuje na wspólnotę (różne formy symboliczne, w których partycypują podmioty) oraz sferę intersubiektywnego kontaktu²³.

¹⁶ J. Sójka, dz. cyt., s. 32.

¹⁷ H. Buczyńska, dz. cyt., s. 45.

¹⁸ J. Sójka, dz. cyt., s. 20–21.

¹⁹ Tamże, s. 23.

²⁰ H. Buczyńska, dz. cyt., s. 27–28.

²¹ Tamże, s. 95.

²² Tamże, s. 36.

²³ J. Sójka, dz. cyt., s. 45.

Podsumowując, w miejsce tradycyjnego schematu poznania przedmiot–podmiot mamy schemat konstruktywistyczny (trójczłonowy) przedmiot–wspólnota–podmiot. Taki obraz percepcji wzrokowej przeciwstawia się ujęciu, w którym jakoby to, co widzimy, pochodziło od samego przedmiotu albo od jednostki, także w sensie biologicznym. Nie chodzi mi tu o deprecjonowanie ustaleń na przykład kognitywistyki, ale o rozpoczęcie pracy tam, gdzie biologia ją kończy. W naszym widzeniu, tak uważam, jest coś więcej – to wiedza, która *ex definitione* nie jest dziedziczona biologicznie. Co więcej, ta wiedza nie jest zdobywana na własną rękę (czy, sytuując to stwierdzenie w kontekście percepcji, na własne oczy). Zdaniem przedstawicieli modelu kulturalistyczno-konstruktywistycznego owa wiedza pochodzi właśnie od wspólnoty, przy czym jest ona tak skutecznie zsocjalizowana (uwewnętrzzniona i zapomniana), że nie jest traktowana w świadomości podmiotu jako jakakolwiek wiedza, lecz raczej świat w swojej czystej naoczności²⁴. Opowiadają się oni za modelem, w którym pomiędzy widziany przedmiot a patrzący podmiot „wciśka” się coś trzeciego – wspólnota. Wspólnota myślowa jest różnie w pracach konstruktywistów nazywana: u Ludwika Flecka to „kolektyw myślowy”²⁵, u Stanleya Fisha „wspólnota interpretacyjna”²⁶, by wymienić tylko tych, których uważam za myślowo najbliższych „późnemu” Wittgensteinowi.

Moim zdaniem ustalenia Wittgensteina wpisują się w ten model, albowiem ostatecznym „dawcą” treści percepcji (jak w ogóle tego, co

²⁴ Szerzej na ten temat: M. Rydlewski, *W stronę teorii i historii kultury. Spojrzenie na teorię stylów myślowych Ludwika Flecka*, „Etnografia Polska” 2009, R. 53, z. 1–2, s. 113–132; tenże, *W stronę teorii i historii kultury. Spojrzenie na teorię stylów myślowych Ludwika Flecka (część II)*, „Etnografia Polska” 2010, R. 54, z. 1–2, s. 65–87.

²⁵ L. Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, Lublin 1986; tenże, *Styl myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, red. S. Werner, C. Zittel, F. Schmaltz, Warszawa 2007.

²⁶ S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Zbiór esejów*, tłum. K. Abriszewski i in., red. A. Szahaj, Kraków 2002.

uwazamy za prawdziwe) jest nasz sposób życia, który filozof określa mianem „formy życia”.

3. Obraz (percepcji), który nas zniewala²⁷

Przystępując do uzasadnienia powyższej tezy, zacznę od pewnego ogólnego zarysu filozofii Wittgensteina, ważnego dla zrozumienia jego dekonstrukcji metafory percepcji jako odwzorowania. W tym względzie należy to potraktować jako argument za wpisaniem Wittgensteina w ramy konstruktywizmu społecznego. Tę orientację myślową można rozumieć jako śledzenie metafor, które „umarły na dosłowność” (zostały skutecznie zapomniane), stając się jakoby obiektywnym światem. Uwagi Wittgensteina wydają się niezwykle inspirujące w procesie śledzenia takich metafor, albowiem dla tego filozofa znaczenie jest użyciem (jego podstawowa teza). Używamy słów w sposób także – a może przede wszystkim – metaforyczny, przy czym w społecznym obiegu myśli owy metaforyczny status zostaje zapomniany²⁸.

Zdaniem Ludwiga Wittgensteina nasz język opisuje przede wszystkim pewien obraz. Jesteśmy więźniami obrazów wchłoniętych przez nasz język – twierdzi filozof. Są one w nas tak zakorzenione, tak do nich przywykliśmy, zniewoliły nas w takim stopniu, że nie sposób sobie wyobrazić innego sposobu widzenia i problematyzowania zagadnień²⁹.

²⁷ To sformułowanie zapożyczam z książki Ewy Bińczyk (E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007), ma ono jednak genezę wittgensteinowską, albowiem to ten filozof twierdził, że jesteśmy więźniami obrazów tworzonych przez język.

²⁸ Szerzej na ten temat: L. Fleck, *Nauka a środowisko*, w: tegoż, *Style myślowe i fakty*, dz. cyt., s. 264–271.

²⁹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2011, s. 73, 258.

W perspektywie interesującej mnie tu percepcji trzeba więc zapytać: „Jaki jest obraz widzenia narzucany nam przez język?”. Ten obraz to pojmowanie percepcji jako odwzorowania. Pisze Wittgenstein:

Tym, co naprawdę widzę, musi być przecież coś, co powstaje we mnie pod wpływem przedmiotu. – To, co we mnie powstaje, byłoby swojego rodzaju odzwierciedleniem, czymś, co samo z kolei może być odwzorowane, co można mieć jakoś przed sobą: nieomal czymś w rodzaju materializacji³⁰.

Metafora odwzorowania oddająca proces percepcji (związany z procesem poznania) ma długą historię w kulturze Zachodu. Sięga ona swoimi korzeniami, jak genialnie wykazał to Andrzej P. Kowalski, aż do czasów archaicznych, ukonstytuowana została natomiast w czasach nowożytnych³¹. Takiemu obrazowi percepcji (jako odwzorowania) Wittgenstein zdecydowanie się przeciwstawia. Należy przy tym podkreślić, że krytyka widzenia jako tworzenia się w nas kopii, którą następnie poddajemy interpretacji, kieruje się w dwie niejako strony. Z jednej – Wittgenstein podaje w wątpliwość, jakoby owa kopia pochodziła od obiektywnie istniejącego przedmiotu, z drugiej zaś – wykładnia percepcji jako czynności uwarunkowanej fizycznie, biologicznie wyposażonego podmiotu ludzkiego, jest zupełnie obca duchowi jego filozofii. Wyobrażanie sobie widzenia jako polegającego na interpretowaniu powstających w naszym wnętrzu kopii, które mają pochodzić od obiektywnego, zewnętrznego przedmiotu, jest jego zdaniem błędne³².

³⁰ Tamże, s. 279.

³¹ A.P. Kowalski, *Symbol w kulturze archaicznej*, Poznań 1999, s. 54–55. Za cenne pod względem historycznym uważam pozycje takie jak: D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009; G. Rosińska, *Optyka w XV wieku. Między nauką średniowieczną a nowożytną*, Wrocław 1986; J. Cray, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1992; tenże, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, Warszawa 2009.

³² K. Gurczyńska, *Podmiot jako byt otwarty. Problematyka podmiotowości w późnych pismach Wittgensteina*, Lublin 2007, s. 240.

4. Co nam mówi przykład „kaczko-zająca”?

Obraz widzenia jako odwzorowania staje się mocno problematyczny w odniesieniu do takich figur jak „kaczko-zajac”³³. Na tym słynnym przykładzie daje się zobrazować, na czym polega „zmiana aspektu”. Mówiąc najprościej, to taka sytuacja, w której obraz „zmienia się w oczach”, kiedy na niego patrzymy. To, co do tej pory było dla nas na przykład zajęcem, staje się kaczką – albo odwrotnie. A zatem zmieniło się wszystko, choć w samym obrazie – zgodnie z wykładnią widzenia jako tworzenia się w nas kopii – nic nie mogło się zmienić. Kwestia „zmiany aspektu” służy zatem Wittgensteinowi do pokazania, że jeśli pozostaniemy przy pojmowaniu widzenia jako powstawania w nas kopii tego, co widziane, sama problematyka percepcji pozostanie głęboko niejasna, a „zmiana aspektu” niewytłumaczalna³⁴.

Oryginalność teorii widzenia Wittgensteina dotyczy „głębokości” roli, jaką w postrzeganiu odgrywa konceptualizacja – percepcja to jedność tego, co zmysłowe, i tego, co intelektualne. Takie ujęcie konsekwentnie prowadzi do odrzucenia wszelkich koncepcji widzenia próbujących rozkładać spostrzeżenie na różnie rozumiane składniki, które najczęściej ujmuje się jako „czyste” wrażenie oraz nakładającą się na nie wiedzę pojęciową³⁵. Można to także ująć jako podział

³³ W swoich „wczesnych” pracach autor *Dociekań filozoficznych* wspomina jedynie o zagadkach obrazkowych. Począwszy od 1935 roku, często odwołuje się do „widzenia jako” w swojej filozofii psychologii. W latach 1947–1949 temat ten zdominował jego pracę będącą częściowo pod wpływem psychologii postaci. Wittgenstein przywiązywał olbrzymią wagę do postrzegania aspektu, uważał bowiem, że zjawisko to sprawia, że „do głowy przychodzą nam problemy związane z pojęciem widzenia”. Dzieje się tak przypuszczalnie dlatego, że stanowi ono wyśmienity przykład na to, iż postrzeganie jest przesycone pojęciami. Por. H.J. Glock, *Słownik wittgensteinowski*, tłum. M. Szczubiałka, M. Hernik, Warszawa 2001, s. 255.

³⁴ K. Gurczyńska, dz. cyt., s. 234.

³⁵ H. Lubowicz, *Problematyka widzenia aspektu w filozofii Wittgensteina – wybrane interpretacje*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2009, nr 2, s. 175–176. Wittgenstein,

na składniki fizykalne i operujące na nich procesy mentalne lub jeszcze inaczej jako bezpośrednie dane zmysłowe („surowe dane”), które następnie poddaje się procesowi interpretacji. Wittgenstein odrzuca taki dualizm, jego zdaniem nie jest tak, że najpierw widzimy, a potem interpretujemy, sprawa ma się odwrotnie: widzimy rzecz zgodnie z interpretacją („[...] a więc interpretujemy ją i widzimy tak, jak ją interpretujemy”³⁶).

W takiej optyce wiedza nie pojawia się jako interpretacja tego, co tkwi w obrazie – niezależnie od tego, kim jest doświadczeniowiec, czyli niezależnie od stanu jego wiedzy. Istnieniu czegoś niezależnego od wiedzy Wittgenstein zdecydowanie przeczy. Jak to uzasadnia? Widząc, dajmy na to, obrazkowego zająca, możemy teoretycznie twierdzić, że widzimy również pewne barwy i kształty – ale pozostanie to wyłącznie w sferze czystych spekulacji. To znaczy, że nic z naszych doświadczeń nie przemawia za tym, że takie „szkatułkowe” widzenie zachodzi. Wręcz przeciwnie – w tym kryje się siła tego argumentu – aby zobaczyć zająca (lub kaczkę), nie możemy właśnie widzieć płataniny barw i kształtów. I odwrotnie. Żaden z tych obrazów nie jest podstawą drugiego. Co więcej, każdy, by został zobaczony, wymaga antycypującej go wiedzy³⁷. By zobaczyć barwy i kształty, nie możemy widzieć zająca. Musimy zatem z góry wiedzieć, co mamy w tym obrazie dojrzeć. Idea „zabarwienia”, „wchłaniania” jednego obrazu przez drugi wydaje się jasna wyłącznie, jeśli pozostajemy przy metaforach. Nic bowiem w rzeczywistości naszych doświadczeń jej nie potwierdza – widząc coś, nie odczuwamy żadnego wchłaniania, zabarwiania czy nakładania się obrazów. Takie ujęcie sprawy ma ważną

obok takich filozofów jak Wilfrid Sellars (*Empiricism and the Philosophy of Mind*, w: tegoż, *Science, Perception and Reality*, London 1963, s. 127–196) oraz John McDowell (*Mind and World*, London 1994), jest jednym z najciekawszych conceptualistów.

³⁶ L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 271.

³⁷ Podobnie twierdził (także odwołujący się do ustaleń psychologii postaci) Ludwik Fleck. Por. L. Fleck, *Patrzyć, widzieć, wiedzieć*, w: tegoż, *Style myślowe i fakty*, dz. cyt., s. 163–185.

konsekwencję – status opisu fizykalnego, który zazwyczaj ujmowany jest jako pierwotny względem mentalnego. W odniesieniu do figury „kaczko-zająca” Wittgenstein pyta:

Czy ten, komu pojawia się nagle jakaś nieznamoma sylwetka, mógłby ją opisać równie dokładnie jak ja, który ją dobrze znam? – Co prawda, na ogół tak nie będzie. Opis jego brzmień też będzie zupełnie inaczej. (Ja np. powiem: „To zwierzę miało długie uszy” – a on: „Były tam takie dwa wydłużenia...” – po czym je narysuje)³⁸.

Wzmacnia to myśl wyrażoną powyżej – wydaje nam się, że aby zobaczyć uszy, trzeba również zobaczyć kształt, określane tu jako wydłużenia. Widzenie uszu wydaje się widzeniem wydłużeń, ukształtowanym wiedzą o częściach ciała zająca. Zaznacza się wyraźnie podział, który został określony powyżej jako „czyste” widzenie (bezpośrednie widzenie komponentów) i widzenie zgodne z posiadaną wiedzą. „Czyste” widzenie byłoby widzeniem wydłużenia, które dopiero w dalszym akcie, pod wpływem nabytej wiedzy (dowiadujemy się, że owo wydłużenie służy zajęcowi do słyszenia) staje się widzeniem ucha. Mogłoby więc wydawać się, że widząc ucho, widzimy jednocześnie wydłużenie, o którym wiemy, że jest uchem. Na czym jednak faktycznie miałyby polegać fakt, że kształt staje się uszami? Kryje się za tym demistyfikowany przez filozofa przesąd: sądzimy, że pierwotna treść przedmiotu – barwy i kształty – zostaje przez nas zinterpretowana do postaci wtórnej. Odróżniamy tu „czyste” widzenie i wiedzę – i to właśnie wiedza miałaby zmieniać nasz „czysty” odbiór. Widzenie wydłużeń jako uszu wyobrażamy sobie jako ogląd zinterpretowany: wiedząc o tym, że dzięki owym wydłużeniom zajęc słyszy, widzieliśmy w tych wydłużeniach uszy. Tymczasem, wedle Wittgensteina, różnica między widzeniem czegoś jako pewnych wydłużeń a widzeniem uszu zająca (lub dzioba kaczki) nie polega na tym, że w pierw-

³⁸ L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 276.

szym wypadku obraz jest „czysty”, a w drugim „zabarwiony” wiedzą³⁹. Można to ująć następująco: widząc uszy, musielibyśmy zawsze też widzieć pewne wydłużenia, ale nie każde widzenie wydłużenia jest widzeniem ucha. Kiedy mówisz, że widzisz wydłużenia (pewne kształty), a następnie interpretujesz je jako uszy, ulegasz złudzeniu, bo nie można widzieć jednocześnie barw i kształtów oraz zająca (bądź kaczki). Właśnie tego, co myślisz, że interpretujesz (podstawy) – nie widzisz. Jeśli nie widzimy postaci, widzimy jedynie nic nieznaczącą plataninę barw i kształtów. Chciałbym szczególnie zwrócić uwagę na fakt, że problematyczne staje się także widzenie samych wydłużeń. W przypadku „kaczko-zająca” warunkiem podstawowym zobaczenia pewnych wydłużeń już jest wiedza, albowiem wydłużenia skądś „wychodzą” (tu z okręgu/głowy), co z kolei zakłada, że zna się pewną relację pomiędzy tym, co wydłużeniem jest, a tym, co nim nie jest (dlaczego nie można potraktować okręgu/głowy jak wydłużenia o kolistym kształcie?). Widzenie wydłużeń (w sensie fizykalnym) jest zależne od uprzedniej znajomości postaci. Bez tego antycypującego zabiegu nie jest możliwe widzenie wydłużeń jako takich (bo nie wiadomo, co miałyby nimi być). Tworzenie opisu fizykalnego z konieczności jest zatem już mentalne. Aby podsumować: oddzielając od siebie to, co fizykalne (kształty i barwy), od tego, co mentalne (interpretacja), ulegamy złudzeniu, że najpierw widzimy poprzez opis fizykalny (wydłużenia), a potem nakładamy nań opis mentalny. Moim zdaniem jest właśnie odwrotnie – najpierw widzimy postać (królika bądź kawkę; jeśli nie widzimy postaci, w pewnym zakresie nic nie widzimy), a następnie ulegamy myślowej iluzji, mówiącej, że najpierw widzieliśmy fizykalnie (wydłużenia). Jeśli zna się postać, łatwo jest już wytłumaczyć sobie (cała myślowa praca została już wykonana), co jest fizykalne, a co mentalne. Widzimy zatem tym, co mentalne, a nie fizykalne, przy czym to drugie jest błędnie rozumiane jako obiektywne.

³⁹ K. Gurczyńska, dz. cyt., s. 321–232.

Naszej uwadze umyka fakt, że tym, co konstytutywne dla widzenia czegokolwiek, nie jest domniemywana przez nas podstawa, która miałaby sprawić, że coś w ogóle jest widzeniem, lecz sam sposób patrzenia. Inaczej mówiąc, to, na czym nam niejako podczas widzenia zależy i co w związku z tym widzimy, poprzedzone jest określonym myślowym zainteresowaniem⁴⁰. Doszliśmy w tym momencie do kwestii fundamentalnej, do zagadnienia nastawienia jako tego, co kluczowe dla opisu widzenia u Wittgensteina.

5. Nastawienie a percepcja według Wittgensteina

Nastawienie jest jednym ze znaczeń, w jakim można mówić o widzeniu⁴¹. Odwołując się do jednego ze swoich przykładów, filozof ujmuje to znaczenie następująco: „»Dla mnie jest to zwierzę przeszyte strzałą«. Tak to ujmuję, takie jest moje nastawienie wobec figury. Oto jedno ze znaczeń, w jakich można mówić o »widzeniu«”⁴². Filozof zaznacza, że określone nastawienie sprawia, że daną rzecz widzi się inaczej⁴³. Co Wittgenstein rozumie poprzez tezę, że przyglądamy się rzeczom z pewnym nastawieniem?

Jak wygląda opis „nastawienia”? Mówi się np.: „Pomiń te plamy i tę drobną nieregularność i popatrz na to jak na obraz pewnego...!”. „Usuń to z myśli!”

⁴⁰ Tamże, s. 228–246. Prezentowana tu interpretacja Wittgensteinowskiej „zmiany aspektu” wiele zawdzięcza Katarzynie Gurczyńskiej, której bardzo dziękuję za inspirację.

⁴¹ Drugim znaczeniem, w jakim można mówić o widzeniu, jest technika do opanowania. Wittgenstein twierdzi, że „jedynie o kimś, kto potrafi biegle posłużyć się w pewien sposób figurą, powiedzielibyśmy, że teraz widzi ją tak, a teraz tak. [...] Jedynie o kimś, kto to a to umie, tego a tego się nauczył, to a to opanował, można rzec sensownie, że to przeżywa”. L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 291–292.

⁴² Tamże, s. 286–287.

⁴³ H. Lubowicz, dz. cyt., s. 189.

„Czy nie podobałoby ci się to nawet bez tego...?” Powie się przecież, że zmieniam swój obraz wzrokowy – jak za sprawą mrugania lub wskutek odjęcia jakiegoś szczegółu. Owo „pomijanie” odgrywa wszakże całkiem podobną rolę jak na przykład tworzenie obrazu⁴⁴.

W tej perspektywie filozof wyraźnie podkreśla analogię do zagadnień estetyki i sztuki:

Przychodzi mi tu na myśl, że rozmawiając o sprawach estetyki, używamy słów: „Musisz to tak widzieć, tak to jest pomyślane”; „Widząc to tak, zobaczysz, gdzie jest błąd”; „Słuchaj tych taktów jako wstępu”; „Słuchaj tego w takiej tonacji”; „Powinieneś to tak frazować” (może się to odnosić tak do słuchania, jak i do gry)⁴⁵.

Jak w ogóle doszliśmy do pojęcia „Widzieć to jako to”? Przy jakich okazjach jest ono tworzone, czy istnieje na nie zapotrzebowanie? (Bardzo często w sztuce⁴⁶). Tam np., gdzie chodzi o frazowanie za pomocą oka lub ucha. Mówimy: „Musisz usłyszeć ten takt jako wprowadzenie”, „Musisz wsłuchać się w tę tonację”, „Jeśli kiedyś zobaczyło się tę figurę jako..., trudno jest zobaczyć ją inaczej”. [...] Czy jest to rzeczywiste widzenie lub słyszenie? Otóż: tak to nazywamy; takimi słowami reagujemy w pewnych sytuacjach. I na takie słowa reagujemy znowu określonymi działaniami⁴⁷.

⁴⁴ L. Wittgenstein, *Kartki*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 1999, s. 53.

⁴⁵ Tenże, *Dociekania filozoficzne*, dz. cyt., s. 283–284.

⁴⁶ Warty podkreślenia jest fakt, że akcentowane przez Wittgensteina nastawienie w procesie percepcji miało spory oddźwięk w teorii sztuki. Znakomitym rozszerzeniem też Wittgensteina są poglądy Ernsta Gombricha zawarte w klasycznym już dziele *Sztuka i złudzenie*. Por. E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981. Na temat związków widzenia aspektu z estetyką: N. Batkin, *Aesthetic Analogies*, w: *Seeing Wittgenstein Anew*, Cambridge 2010, s. 23–40.

⁴⁷ L. Wittgenstein, *Kartki*, dz. cyt., s. 54. W perspektywie powyższego pytania Wittgensteina („Czy jest to rzeczywiste widzenie?”) i odpowiedzi na nie („Otóż: tak to nazywamy”) może pojawić się istotna wątpliwość. Dlaczego filozof mówi o poje-

6. „Forma życia” jako wzór kultury

Od kogo uczymy się owego nastawienia, kto uczy nas opanować pewną technikę patrzenia? Można by zapytać Wittgensteina. Od innych, z którymi dzielimy naszą „formę życia” – twierdziłby filozof. Wedle niego to właśnie „forma życia” stanowi ostateczne uzasadnienie dla przyjmowania faktów i uznawania ich za oczywiste i bezsporne. To, co widzimy (treść percepcji), odnosi nas nie do świata obiektywnego, ale do tego, co widzą inni, to oni bowiem uczą nas tego, co mamy widzieć, przymuszając do określonego używania słów. W tym sensie nauka „gry językowej” jest pierwotna wobec postrzeganego przedmiotu. Ma to swój myślowy ciężar, albowiem wedle tego filozofa uczymy się widzieć (postrzegać określone postaci) jednocześnie z nabywaniem kompetencji językowych.

„Forma życia”, podobnie jak „gra językowa”, jest kluczowym terminem filozofii Wittgensteina i, tak jak ta druga, nie jest jasno zdefiniowana. Za najtrafniejszą definicję „formy życia” uznaje wykładnię Fincha⁴⁸, która mówi, że to ustalony wzór działania podejmowanego wspólnie przez członków jakiejś grupy. W formie utrwalona jest regularność działań, powtórzenia, które decydują, że żyjemy w ten, a nie inny sposób. Nasze zachowanie podlega pewnym regułom, my zaś

ciu widzenia, a nie o widzeniu? Katarzyna Gurczyńska trafnie zauważyła, że przy pierwszym kontakcie z jego pismami ma się wrażenie, że mówi on nie o zjawisku, lecz o pojęciu zjawiska. Jej zdaniem odkrycie właściwego sensu pojęcia oraz sposób rozumienia owego zjawiska (tak pojęta jego istota) nie są dla Wittgensteina czymś oddzielnym. Por. K. Gurczyńska, dz. cyt., s. 30. Ujawnienie (przegląd naszej gramatyki), w jaki sposób używamy słowa „widzieć”, mówi nam coś o naszym rzeczywistym widzeniu. Używamy go na dwa sposoby. Pierwszy wyrażamy zdaniem: „Teraz widzę to a to”; drugi zaś sposób jest charakterystyczny dla „zmiany aspektu”: „Teraz widzę to jako...”, przy czym owo „to” staje się mocno problematyczne, albowiem jest czymś innym, niż było na początku (na przykład kaczka zmienia się w królika).

⁴⁸ H. Finch, *Formy życia*, w: *Metafizyka jako cień gramatyki*, red. A. Chmielewski, A. Orzechowski, Wrocław 1996, s. 91–105.

stosujemy się do nich jako do tego, co jest dla nas oczywiste⁴⁹. Tak rozumiana „forma życia” nie odbiega myślowo od tego, co Ruth Benedict rozumiała pod ukutym przez siebie pojęciem „wzoru kultury”⁵⁰.

To „formy życia” wyznaczają sposób, w jaki na świat patrzymy, konstytuują treść tego, co widzimy. Widzenie nie wspiera się na trwałym, niezależnym od nas przedmiocie, wręcz odwrotnie – przedmiot jest całkowicie zależny od sposobu, w jaki go postrzegamy. Jeśli „forma życia” ma charakter kolektywny, to nasza wiedza o zewnętrznej rzeczywistości pochodzi nie od niej samej, nie od podmiotu poznającego, ale od innych, którzy wraz ze mną współtworzą „formę życia”. Tym, co widzimy, jest świat, który widzą również inni. Pojmowanie widzenia jako tego, czego uczymy się od otaczających nas ludzi, pozwala nam niejako żyć od razu w rzeczywistości postrzeganej przez innych. W tym sensie idea obiektywnej rzeczywistości, będącej podstawą naszego obrazu świata, okazuje się zbędna, kontakt z rzeczywistością zapewnia nam nie obiektywny przedmiot, ale umowy dotyczące tego, co i jak widzieć⁵¹. To one „trzymają nas w garści”.

W treści tego, co widzimy, tkwią zatem społeczne umowy dotyczące tego, co mamy widzieć. To dlatego – na gruncie owych umów – obrazkowe drzewo ugina się pod naporem obrazkowego wiatru, by odnieść się do tego przykładu filozofa. W tym przypadku dysponujemy wie-

⁴⁹ K. Gurczyńska, dz. cyt., s. 120.

⁵⁰ R. Benedict, *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1966. Mówiąc najprościej, „wzór kultury” to dominujący w określonej społeczności element umożliwiający integrację jednostek w obrębie tej grupy ludzkiej. Kultura w takim wymiarze to syntetyczna i zintegrowana konfiguracja wzorów myślenia (zorganizowana wokół wzoru głównego). Takie rozumienie „formy życia” zbliża ją zatem do antropologicznego rozumienia kultury w amerykańskiej antropologii kulturowej. Mam na myśli szczególnie takich badaczy jak Clyde Kluckhohn (kultura jako zespół wzorów myślenia, reagowania i odczuwania) oraz Ward Goodenough (kultura jako wynik uczenia się, wiedza w najogólniejszym tego słowa znaczeniu, organizująca myślenie oraz interpretująca zjawiska materialne). Por. W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, inspiracje*, Poznań 1998. Z dokonania tych antropologów czerpała także szkoła Kmity.

⁵¹ K. Gurczyńska, dz. cyt., s. 243.

dzą typu przyrodoznawczego, składającą się na naszą „formę życia”. Członek kultur archaicznych mógłby widzieć ten obrazek inaczej – najprawdopodobniej to drzewo „tworzyłoby” wiatr.

Umowy społeczne są nam tak myślowo bliskie, że nie zauważamy nawet, że uczymy się owego widzenia⁵². Efektywność, z jaką to czynimy, związana jest z faktem, że „forma życia” nie jest nam obca⁵³:

Ta forma, którą widzę – chciałbym powiedzieć – nie jest po prostu jakąś formą, lecz jedną ze znanych mi form; jest ona formą z góry wyróżnioną. Jedną z form, których obraz był we mnie już wcześniej; i tylko dlatego, że odpowiada takiemu obrazowi, jest formą dobrze mi znaną. (Noszę ze sobą niejako katalog takich form i te właśnie przedmioty, które są w nim odwzorowane, są dobrze znane). [...] To jednak, że już wcześniej nosiłem ze sobą ten obraz, byłby jedynie przyczynowym wyjaśnieniem obecnego wrażenia. To tak, jakby powiedzieć: ten ruch wykonuje się tak łatwo, jakby został wyćwiczony⁵⁴.

Najlepszym tego przykładem jest następujący fragment *Dociekań filozoficznych*: „Widzę obraz: przedstawia on starego człowieka wspartego na lasce i wspinającego się stromą drogą. – Jak to? Czyż nie mogłoby to tak samo wyglądać, gdyby ześlizgiwał się on w tej pozycji w dół? Mieszkaniec Marsa tak być może ten obraz opisał. Nie muszę wyjaśniać, czemu my tak nie opisujemy”⁵⁵. Wyjaśnię jednak, choć powyższe ustalenia naprowadzają na to dosyć wyraźnie: nie opisujemy tak, bo tak nie widzimy (dla Wittgensteina jedynym testem pozwalającym sprawdzić, czy widzimy to samo, są takie same opisy). Dlaczego tak nie widzimy? Odpowiedź jest prosta: bo widzenie tego człowieka jako ześlizgującego się wymaga innej „tresury” (określe-

⁵² Tamże, s. 242–243.

⁵³ Tamże, s. 243–244.

⁵⁴ L. Wittgenstein, *Kartki*, dz. cyt., s. 54–55.

⁵⁵ Tamże, s. 82.

nie Wittgensteina) niż ta, której zostaliśmy poddani jako mieszkańcy Ziemi⁵⁶.

Podsumowując, fakt, że widzimy coś jako to, a nie co innego, nie wynika z obiektywnej natury przedmiotów – te nie byłyby dla nas w żaden sposób znaczące – ale wiąże się z tym, co przyswajamy zgodnie ze sposobem, w jaki żyjemy. On wyznacza bowiem to, co staje się dla nas ważne, co nas obchodzi, a to z kolei rzutuje na to, że widzimy coś jako to, a nie co innego⁵⁷.

7. Czy Wittgenstein był esencjalistą?

Krytyka Josefa Mitterera

Tak – w mocno uproszczonym zarysie, pomijającym wiele kwestii – przedstawiałyby się perspektywa interpretacyjna zmiany aspektu. W tym ujęciu nie da się traktować Wittgensteina jako dualisty, zakładającego istnienie esencjalnych fragmentów rzeczywistości, które następnie poddaje się interpretacji. Przyjmując takie odczytanie „późnego” Wittgensteina, przejdę do krytyki esencjalnego rozumienia tego filozofa, stworzonej przez Josefa Mitterera. Bez wątplenia jest to jeden z ciekawszych współczesnych filozofów związanych z konstruktywizmem – chętnie przywoływany jest przez badaczy toruńskiego ośrodka socjologii wiedzy⁵⁸, albowiem stanowi dobry metapoziom możliwy do historycznego uzupełnienia⁵⁹.

⁵⁶ Z takiej techniki skorzystał między innymi Andrzej Szahaj w artykule *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, w: *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004, s. 93–123. Wittgenstein zachęca do tego typu myślowych eksperymentów, to jedna z jego metod i technik argumentacyjnych.

⁵⁷ K. Gurczyńska, dz. cyt., s. 244.

⁵⁸ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008, s. 97–123; E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007, s. 113–123.

⁵⁹ E. Bińczyk, dz. cyt.

Mitterer na początku swojego głównego dzieła, *Tamtej strony filozofii*⁶⁰, krytykuje pewną możliwość filozoficznej argumentacji, którą określa mianem „dualistycznego sposobu mówienia”. W jego ramach śledzi nierelatywistyczne założenia relatywizmu. Tytułowa „tamta strona” to esencjalne „kawałki” świata, do których często odwołują się filozofowie. Dla wielu z nich to właśnie „surowe dane”, „bezpośrednie dane naoczne” były „tamtą stroną”.

Jednym z obiektów krytyki Mitterera jest Wittgenstein, a dokładniej kluczowa dla „zmiany aspektu” teza mówiąca, iż „rzecz widzimy zgodnie z interpretacją”. Jednym z przykładów Wittgensteina, do którego odnosi się autor *Tamtej strony filozofii*, jest trójkąt, który można postrzegać w różnych aspektach⁶¹. To, obok „kaczko-zajęca”, jeden z najbardziej rozpoznawalnych przykładów autora *Dociekań filozoficznych*. Trójkąt można widzieć na przykład jako strzałę, bryłę, połowę równoległoboku, trójkątny otwór i tak dalej. Widzieć trójkąt jako na przykład strzałę to widzieć trójkąt zgodnie z taką interpretacją, postrzegać trójkąt w takim aspekcie:

Wittgenstein sądzi, że jest tu jakaś rzecz, mianowicie trójkąt, i ten trójkąt widziany jest (następnie) jako strzała, bryła *etc.* Aby móc wskazać aspekty trójkąta, Wittgenstein zakłada, że istnieje jakiś trójkąt, który (następnie) widziany jest zgodnie ze swymi interpretacjami. Ten sam trójkąt, ten sam przedmiot, ta sama rzecz, widziana jest różnie: zgodnie z różnymi interpretacjami. Sugeruje się przy tym, że interpretacje wychodzą od trójkąta; że trójkąt jest wspólnym punktem wyjścia interpretacji⁶².

Tak wygląda odczytanie tego, co – jak sądzi Mitterer – ma na myśli Wittgenstein mówiący o „widzeniu zgodnym z interpretacją”. Jak

⁶⁰ J. Mitterer, *Tamta strona filozofii*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996.

⁶¹ Ze względów objętościowych nie będę się odnosił do dwóch pozostałych przykładów Mitterera.

⁶² Tamże, s. 12–13.

wygląda krytyka autora *Dociekań filozoficznych* z punktu widzenia filozofii niedualizującej?

Jeśli mówimy o tym, zgodnie z jakimi interpretacjami trójkąt może być widziany, nie możemy zapominać, że i trójkąt jest jakąś interpretacją, jakimś aspektem. [...] W naszym przypadku możemy równie dobrze jak o aspektach trójkąta mówić też o aspektach strzały, rysunku geometrycznego *etc.* [...] Nie widzimy zatem, jak sądzi Wittgenstein, jakiejś rzeczy zgodnie z jakąś interpretacją (na przykład trójkąta jako strzały), lecz widzimy jakąś interpretację zgodnie z jakąś (inną) interpretacją (na przykład trójkąt jako strzałę)⁶³.

Zarzucając Wittgensteinowi esencjalizm, Mitterer odnosi się do podstawy interpretacji:

Naturalnie, chciałoby się przyjąć, że istnieje jakaś rzecz, coś niezinterpretowanego, co zostaje zinterpretowane i (następnie) zgodnie z tą interpretacją jest widziane. Wprawdzie na ogół poprzestajemy na powiedzeniu, że kiedy widzimy trójkąt jako strzałę, to widzimy strzałę jako interpretację czegoś. Nie wolno nam jednak przeoczyć, że owo coś (tu akurat trójkąt), czego interpretację widzimy, bądź co widzimy zgodnie z jakąś interpretacją, jest znowu interpretacją czegoś (innego). Jeżeli jednak jakąś interpretację widzimy zawsze tylko z jakąś inną interpretacją, to musimy być też gotowi zrezygnować z tego, by za punkt wyjścia aspektów przyjmować coś, może jakąś rzecz, która sama nie jest aspektem, coś, co jest niezinterpretowane⁶⁴.

Na marginesie warto zauważyć, że w tym kontekście podejście Mitterera wydaje się bliskie filozofii pragmatycznego interpretacyj-

⁶³ Tamże, s. 13.

⁶⁴ Tamże, s. 13–14.

nizmu⁶⁵ oraz paninterpretacjonizmowi Stanleya Fisha⁶⁶. Moim zdaniem Mitterer myli się, interpretując w ten sposób myśl Wittgensteina dotyczącą tego, co oznacza „widzieć rzecz zgodnie z jej interpretacją”. W perspektywie powyżej zarysowanej koncepcji „zmiany aspektu” nie można potraktować autora *Dociekań filozoficznych* jako dualisty.

Znaczący jest fakt, że Mitterer nie porusza zagadnienia kluczowego dla „zmiany aspektu”, czyli nastawienia, z jakim podchodzimy do rzeczy. Bez jego uwzględnienia można zarzucić Wittgensteinowi esencjalizm. Taki błąd – w moim przekonaniu – popełnia właśnie Josef Mitterer. Wittgenstein mówi dokładnie to samo, co twierdzi krytykujący go Mitterer. Błąd polega na tym, że Mitterer źle – moim zdaniem – interpretuje Wittgensteina; obaj zgadzają się w kwestii podejścia do widzenia, ale Mitterer zarzuca Wittgensteinowi, że ten nie twierdzi tego, co on. Myli się. Rozpoczynając swoje rozważania dotyczące zmiany aspektu, Wittgenstein wyraźnie stwierdza, że trzeba odróżnić „stałe widzenie aspektu” od jego „rozbłyśnięcia”⁶⁷. Odnosząc to do przywołanego przykładu, Wittgenstein nie mówi: „To jest trójkąt, który jest w świecie. W zależności od różnego nastawienia można go różnie interpretować”. Tak widzi to Mitterer, co – moim zdaniem – jest obce duchowi jego filozofii. „Stałe widzenie aspektu” jest jednak widzeniem aspektu (stałym), a nie widzeniem świata (trójkąta) bez pośrednictwa interpretacji. Mitterer sądzi, że Wittgenstein twierdzi, iż trójkąt jest niezinterpretowanym punktem wyjścia dla „zmiany aspektu”, różnych interpretacji trójkąta. Nic bardziej mylnego. Wittgenstein ma świadomość, że to, co podaje za punkt wyjścia dla interpretacji (zawsze jakiś być musi), jest zgodne z jego „formą życia”, która nauczyła go pewnego nastawienia. Mówi o trójkącie, a nie na przykład o strzale, bo mówi do nas, którzy wraz

⁶⁵ Szerzej na ten temat: H. Lenk, *Filozofia pragmatycznego interpretacjonizmu*, tłum. Z. Zwoliński, Warszawa 1995.

⁶⁶ S. Fish, dz. cyt.

⁶⁷ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, dz. cyt., s. 271.

z nim podzielamy przekonanie, że to od niego najlepiej tę narrację rozpocząć. Nie oznacza to jednak, że Wittgenstein jest po „tamtej stronie”. Filozof zgodziłby się zapewne, że takiego sposobu patrzenia na rzecz nauczyliśmy się w szkole na lekcji geometrii. Gdyby społeczności pierwotne miały „swojego Wittgensteina”, za punkt wyjścia dla widzenia „czegoś jako czegoś” przyjęłyby zapewne strzałę, a nie trójkąt. Socjalizacja, jaką by przechodziły, kazałaby im myśleć właśnie w ten sposób, przy czym należy podkreślić, że nauczyłyby się widzieć najpierw strzałę, a nie trójkąt jako strzałę.

Jednym z przykładów, który – jak sądzę – potwierdza moją krytykę Mitterera, jest unosząca się kula:

Co znaczy „widzieć” na obrazku kulę unoszącą się w powietrzu? – pyta Wittgenstein. – Czy polega to tylko na tym, że opis ten mam najbliżej pod ręką, że jest on czymś oczywistym? Nie; mógłby on być taki z różnych powodów. Mógłby np. być po prostu tradycyjnie przyjęty. Co więc jest wyrazem faktu, że obraz nie tylko – np. tak właśnie rozumiem (że wiem, co ma przedstawiać), lecz że też tak właśnie widzę? – Wyrazem tego będzie: „Ta kula zdaje się unosić w powietrzu”, „Widać, jak się unosi”, albo ze specjalnym akcentem: „Ależ ona się unosi!”. Taki jest więc wyraz brania czegoś za coś. Ale nie jest jako taki używany⁶⁸.

Nasza „forma życia” wykształciła w nas pewne nastawienie, w którym bezpośrednio widzimy, że kula się unosi (tak jak widzimy przewróconą szklanekę, starego człowieka wspartego na lasce – by posłużyć się innymi przykładami Wittgensteina), co wyrażamy zdaniem: „Widzę, że ta kula się unosi”. Podobnie ma się sprawa z trójkątem. Można powiedzieć szerzej: zawsze widzimy coś jako coś innego, ale nie zawsze w ten sposób o tym mówimy. Przez to może powstać wrażenie (jeśli pozostanie się ślepy na dwa wymieniające się w zależności od okoliczności znaczenia słowa „widzieć”), że esencjalizuje

⁶⁸ Tamże, s. 282.

się jeden ze sposobów widzenia, który ma być wyjściowy dla innych sposobów widzenia. Jeśli pominiemy się nastawienie, Wittgenstein staje się esencjalistą, którym nie jest. Ostatnie słowo w treści naszej percepcji nie pochodzi od obiektywnego przedmiotu (trójkąt), ale „formy życia” (wyznaczającej nastawienie), a tej Wittgenstein nie pojmował esencjalistycznie, lecz antropologicznie.

Podsumowując, kiedy autor *Dociekań filozoficznych* pisze, że „trójkąt można widzieć: jako trójkątny otwór, jako bryłę...”⁶⁹, należy to rozumieć w ten sposób: stały aspekt (trójkąt), przy zmianie nastawienia, mogą widzieć jako coś innego, widzieć aspekt w innym aspekcie. Podstawą „zmiany aspektu” nie jest obiektywny przedmiot, ale uświęcony tradycją inny aspekt, który na skutek zapomnienia („opatrzenia”) nie jest jako taki traktowany⁷⁰. Mówiąc o trójkącie, filozof mówi po prostu o tym, co najbliższe jego „formie życia”, nie ma tu, moim zdaniem, żadnego śladu esencjalizmu. W perspektywie rekonstrukcji poglądów Wittgensteina na widzenie krytyka Mitterera jest zatem nieuprawniona.

⁶⁹ Tamże, s. 280.

⁷⁰ Owo „opatrzenie” należy rozumieć w sensie kulturalistyczno-konstruktywistycznym, czyli jako brak świadomości działającej wiedzy w procesie postrzegania. Jak to się dzieje? Dobrą odpowiedź daje Ludwik Fleck, mówiąc, iż aby widzieć, trzeba wiedzieć, a potem – i to jest tutaj kluczowe – umieć pewną część wiedzy zapomnieć. Fakt naturalności widzenia tego, co wydaje się nam bezpośrednio dane, wynika z zapomnienia procesu uczenia się tego widzenia – stałe aspekty uważamy za obiektywne, zapominając, że nie są one światem samym sobie, ale wynikiem socjalizacji. Jako jeden z pierwszych zwrócił na to uwagę właśnie Fleck. W perspektywie osiągnięcia szerokiego konsensusu co do obiektywnego statusu danych zmysłowych fundamentalną rolę odgrywa socjalizacja w kolektywie zdrowego rozsądku (tak zwanym kolektywie życia codziennego). Przemoc myślowa działa tu najgłębiej. Por. L. Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, Lublin 1986; tenże, *Patrzeć, widzieć, wiedzieć*, dz. cyt., s. 163–185.

8. Z powrotem do Wittgensteina!

Anna Pałubicka trafnie zauważyła:

Na terenie filozofii niejednokrotnie podejmowano próby charakteryzowania pojęcia percepcji i doświadczenia w kontekście założenia, iż podlegamy różnym procesom socjalizacji, w tym uczeniu się języka, których nie można pominąć w dociekaniach nad konstytucją wiedzy czy aktu poznawczego. Czynili tak na przykład J. Dewey, W. James, W. Sellars, W.V.O. Quine, R. Rorty. Wymienieni filozofowie, zwłaszcza neopragmatyści, którzy reprezentując filozofię tak zwanego „zwrotu lingwistycznego”, zwracają baczną uwagę na problem języka, a tym samym i kultury. Często w swojej twórczości dają wyraz temu, iż nie są im obce idee relatywizmu kulturowego, lecz o dziwo nie czynią większego użytku z nich we własnych propozycjach teoretycznych. Operują najczęściej taką charakterystyką języka (np. modelowa dziedzina kultury na przykład dla strukturalistów), którą trudno byłoby uzgodnić z jakąś wersją relatywizmu kulturowego. Podobnie wygląda problem percepcji, doświadczenia, zmysłów. Filozofowie mówią o procesach uczenia się i wpływie ich na postrzeganie, ale znane charakterystyki pojęć percepcji i doświadczenia zmysłowego są przypisywane każdemu indywidualnemu podmiotowi bez względu na reprezentowaną kulturę, a więc niezależnie od przedmiotowej treści przyswojonych przekonań⁷¹.

Moim zdaniem jednym z ciekawszych filozofów – niewymienionych przez Pałubicką – który mierzył się z tym zagadnieniem, jest właśnie „późny” Wittgenstein. W perspektywie podejścia do percepcji wydaje mi się on nadal ciekawy, ciekawszy nawet niż niektórzy inni filozofowie, na przykład Quine. Dlaczego? Dlatego że ten drugi ulega czemuś, czemu nie uległ pierwszy – uniwersalizacji naszej treści percepcji⁷².

⁷¹ A. Pałubicka, *Relatywizm kulturowy a pojmowanie percepcji*, w: *Język i przedstawienie*, red. A. Pałubicka, Bydgoszcz 2008, s. 30–31.

⁷² Na rzecz takiej tezy znakomicie argumentowała Anna Pałubicka. Por. tamże, s. 28–39.

Jako uczestnicy określonej kultury (nowożytnoeuropejskiej) milcząco zakładamy naszą historycznie wypracowaną widzialność (jej treść) jako uniwersalną (nasze aspekty uznajemy za rzeczy w ogóle). W tym sensie wydaje mi się, że Wittgenstein był bardziej czuły na kontekst kulturowy, w którym różne „formy życia” postrzegają odmienne aspekty rzeczywistości (taka teza ma uzasadnienie w materiale antropologicznym).

Kulturalistyczno-konstruktywistyczną interpretację „zmiany aspektu” uważam za płodną poznawczo, albowiem daje myślowe narzędzia pozwalające na relatywizowanie treści percepcji do określonego kontekstu kulturowego. A zatem: z powrotem do Wittgensteina!

Was “Late” Wittgenstein an Essentialist?
Cultural Dimension of Human Perception
on the Example of “Seeing Aspects”

This article presents some remarks on the theory of vision by Ludwig Wittgenstein discussed in *Philosophical Investigations* under the name of “seeing aspects”. In my paper I make an attempt to interpret Wittgenstein’s ideas in the cultural context (social constructivism). Cultural dimension of human perception shows that there is no natural seeing, no “clear eye” watching nature. Every observation in science or art (as well as in everyday observation) depends on knowledge an individual possesses, which is defined as “experience” in Wittgenstein’s thesis. The “experience” is a technique to learn how to look at a thing. The most important fact is that we learn how to look through other people’s perspective (members of “form of live” which we belong to). Wittgenstein underlines the role of violence in perception. Usually members of a community (“form of live”) cannot think and see in any other way except their own “experience”. From that perspective we cannot call Wittgenstein an essentialist because “forms of live” not only see different aspects, but also interpret the observation in a different way.

KATARZYNA KACZMARCZYK

Uniwersytet Warszawski

*Czy teorie neuroestetyczne mówią
nam coś nowego o percepcji sztuki?
W stronę neurobiologii
doświadczenia estetycznego*

John Hyman, polemizując z Vilayanurem Ramachandranem, a zarazem z całą myślą neuroestetyczną, napisał: „Teorie neuroestetyczne nie mówią nam nic nowego o artystach. Nie mówią nam o Picassie czy Cézannie nic, co w równym stopniu nie odnosiłoby się do lodów Häagen-Dazs czy McDonald’s”¹. W ten sposób Hyman sformułował jeden z podstawowych zarzutów wobec neuroestetyki – ten o sprowadzaniu percepcji sztuki do poziomu percepcji rzeczywistości. Krytycy zdają się zapominać, że mózg jest narzędziem wyspecjalizowanym właśnie w odbiorze rzeczywistości. Z punktu widzenia ergonomii pracy mózgu bezzasadne byłoby oczekiwanie, aby w procesie ewolucji wykształciły się specjalne procedury przetwarzania bodźców estetycznych – „ewolucja przebiega w taki sposób, że problemy są minimalizowane bądź w ogóle omijane”². Mózg używa do przetwarzania sztuki narzędzi, które ma do dyspozycji, a pierwszą i najważniejszą funkcją jego struktur jest odbieranie i przetwarzanie informacji z otoczenia. Jednocześnie doświadczenie estetyczne rodzi się w przestrzeni zmiany – jest różnicą pomiędzy percepcją codzienną a... No właśnie – czym? Innym stanem umysłu, nazywanym przez nas doświadczeniem estetycznym.

¹ J. Hyman, *Art and Neuroscience*, w: *Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science*, red. R. Frigg, M.C. Hunter, „Boston Studies in the Philosophy of Science” 2010, nr 262, s. 255.

² S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Warszawa 2012, s. 15.

Jakiegokolwiek zarzuty stawiałyby się neuroestetyce, nie można zaprzeczyć, że to właśnie rozwój neuronauk daje nam szansę przekroczenia introspekcji i dotarcia do neuronalnych korelatów doświadczeń estetycznych, szansę na biologiczne wytłumaczenie wielu istniejących teorii doświadczenia estetycznego i odniesienie wniosków do naszej wiedzy o codziennej percepcji. W związku z tym, że estetycy po dziś dzień nie są zgodni co do natury doświadczenia estetycznego, istnieją badacze, którzy odmawiają mu jakiegokolwiek specyfiki, oraz tacy, którzy podkreślają jego całkowitą odrębność – argumenty neurobiologiczne mogłyby posłużyć jako sposób weryfikowania teorii estetycznych.

Maria Gołaszewska, przywoławszy różne teorie przeżycia estetycznego, zaproponowane przez filozofów, od Arystotelesa, przez Kanta, aż do Ingardena, próbowała znaleźć dla nich wspólny mianownik:

Wskazmy na kilka zasadniczych właściwości tego przeżycia, powtarzających się mniej lub bardziej wyraziście we wszystkich niemal teoriach:

- jest oparte na bezinteresownym stosunku do przedmiotu; znaczy to, że odbiorcy nie zależy na tym, aby czerpać z przedmiotu jakiegokolwiek korzyści; nadto odbiorca w postawie estetycznej zawiesza sądy co do sposobu istnienia przedmiotu swej kontemplacji; przeżycie estetyczne wyczerpuje się w samym doznaniu piękna;
- przeżycie estetyczne przebiega w swoistym dystansie człowieka wobec świata pozaartystycznego; związane jest to z zawieszeniem wszelkich dążeń praktycznych, wszelkich zamiarów, planów życiowych;
- w przeżyciu estetycznym następuje kontemplacja jakości zmysłowych przedmiotu; rozpoznanie owych jakości jest warunkiem koniecznym zaistnienia przeżycia estetycznego;
- przeżycie estetyczne bywa zazwyczaj zabarwione pozytywnie uczuciowo [...];
- przeżycie estetyczne związane jest z iluzją; poddajemy się tej iluzji, ulegamy jej;
- przeżycie estetyczne dokonuje się dzięki zajęciu wobec dzieła postawy

aktywnej, rozwija się w związku z dążeniem do uchwycenia piękna zrealizowanego w dziele³.

Sprawdźmy, czy zestawienie tych twierdzeń z teoriami psychologicznymi i neurofizjologicznymi zbliży nas do istoty doświadczenia estetycznego, szczególnie w jego relacji do doświadczenia rzeczywistości pozaestetycznej⁴.

„[...] rozpoznanie [...]
jest warunkiem koniecznym
zaistnienia przeżycia estetycznego”

Konieczne dla zaistnienia doświadczenia estetycznego jest najpierw wyodrębnienie dzieła sztuki z rzeczywistości jako obiektu o pewnych szczególnych właściwościach. Musimy więc oddzielić figurę od tła, znak od szumu albo, jak to najczęściej bywa, znak szczególnego typu od innych otaczających go znaków. W myśleniu o przyczynie tego oddzielenia istnieją dwa nurty: pierwszy, sytuujący „jądro inności” w samym dziele, drugi – poza nim, w warunkach społecznych i historycznych, podejściu jednostki, teoriach obudowujących dzieła⁵. Obecnie, po przeobrażeniach dokonanych przez sztukę współczesną, coraz

³ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 331.

⁴ Chciałabym konstruować mój wywód obok głównego nurtu estetyki filozoficznej, zdając sobie sprawę z mostów, które można by przerzucić między teoriami kognitywistycznymi i neuroestetycznymi a teoriami takich wielkich jak Hegel, Kant, Shaftesbury, Volkelt czy Ingarden, i wiedząc, że tych wielkich miała też na myśli Maria Gołaszewska, tworząc to uproszczone zestawienie. Pozostawiając czytelnika z tą świadomością, rzadko będę odwoływała się bezpośrednio do nazwisk i teorii, które stanowią nasze wspólne dobro intelektualne, i nie będzie moim celem analiza możliwych relacji dopełniania pomiędzy teoriami estetyki filozoficznej a neuronaukami.

⁵ W estetyce dużo jest teorii uznających odrębny status ontologiczny dzieła sztuki, uznawanego za fakt psychiczny, intencjonalny czy idealny, za specyficzny typ komunikatu bądź nawet za byt autonomiczny. Po przeciwnej stronie znajdują się teorie wyjaśniające dzieło poprzez analizę procesów zewnętrznych wobec niego,

częściej przyczynę umieszcza się poza dziełami sztuki, które przecież mogą przybrać formę obiektów codziennych. Artur Danto zauważa:

Aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki [*artworld*]. [...] To w końcu pewna teoria sztuki tworzy różnicę między kartonem Brillo i dziełem sztuki składającym się z kartonu Brillo. Taka teoria przenosi karton do świata sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu, którym jest. [...] Oczywiście, jest mało prawdopodobne, aby ktoś nieznający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę⁶.

Niezależnie od tego, czy wyodrębnienie dzieła z rzeczywistości jest konsekwencją cech samego dzieła czy czegoś wobec niego zewnętrznego, można bezpiecznie powiedzieć, że konsekwencją tego wyodrębnienia jest intencjonalne skupienie uwagi na obiekcie artystycznym.

U samej podstawy postrzegania leżą procesy uwagi – ukierunkowywania świadomości na określone obiekty. Procesy uwagi możemy podzielić na te, w których selekcja ukierunkowana jest na cel (jest to uwaga dowolna), oraz te, w których nasza uwaga zostaje przechwycona przez bodziec – ten proces ma miejsce, gdy pewne cechy obiektów same przyciągają uwagę przed innymi, niezależnie od intencji postrzegającego⁷. Badania wykazały, że „przynajmniej w niektórych okolicznościach przechwycenie przez bodziec okazuje się silniejsze od selekcji ukierunkowanej na cel”⁸. Współczesne odkrycia neuroestetyki – dyscypliny zajmującej się wyjaśnianiem zjawiska percepcji sztuki – wykazują, że właśnie dzieło artystyczne tworzy okoliczności, w których uwaga mimowolna odgrywa bardzo ważną

jak na przykład marksizm czy socjologizm estetyczny, wskazujący na nierozzerwalny związek znaczenia dzieła i kultury umożliwiającej to znaczenie.

⁶ A. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii i sztuki*, Kraków 2006, s. 42, 44.

⁷ Por. P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, tłum. E. Czerniawska, Warszawa 2002, s. 122.

⁸ Tamże.

rolę⁹. Według neuroestetyków „dzieło sztuki jest bodźcem specjalnie spreparowanym przez artystę po to, aby wybiórczo skupić uwagę tylko na wybranych przez twórcę cechach obiektu”¹⁰.

Wiele dzieł sztuki faktycznie samą formą przyciąga uwagę mimowolną – a ta może później zamienić się w dowolną, gdy odbiorca decyduje się na kontemplację estetyczną. Uwaga mimowolna może także współdziałać z dowolną – pośrednio kierować dynamiką odbioru dzieła. Nie ulega jednak wątpliwości, że to uwaga dowolna – celowa, wolicjonalna, selektywna, przedłużona – pozwala na „kontemplację jakości zmysłowych przedmiotu”¹¹ i proces interpretacji.

Można wykazać, że wiele dzieł sztuki przechwytyje uwagę mimowolną odbiorcy, a intencjonalne skupienie się na dziele, potencjalnie następujące później, wymaga znajomości konwencji „świata sztuki”. To połączenie funkcjonowania dzieła na poziomie fizycznego bodźca i jako obiektu pewnego „rytuału” nie powinno nikogo odwieść od zauważenia specyfiki samej „uwagi estetycznej”. Jean-Marie Schaeffer, odwołując się do teorii kosztownych sygnałów¹², nazywa uwagę skierowaną na dzieło sztuki „kosztowną uwagą”¹³. Faktycznie jest w tej uwadze coś niezwykłego, jeśli pomyśleć, że jej cel nie jest związany

⁹ Por. P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 120.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 331.

¹² Kosztowne sygnały, na przykład ogon pawia, pozwalają na odróżnienie istotnych oznak atrakcyjności płciowej osobnika od oznak fałszywych – kosztowne sygnały mają większą szansę okazać się oznakami uczciwymi, ponieważ są trudne do podrobienia. Istnieją teorie, które za kosztowne sygnały uznają takie zachowania jak praktyki religijne czy zachowania altruistyczne. Por. J. Kantner, K.J. Vaughn, *Pilgrimage as Costly Signal: Religiously Motivated Cooperation in Chaco and Nasca*, „Journal of Anthropological Archaeology” 2012, R. 31, nr 1; K. Millet, S. Dewitte, *Altruistic Behavior as a Costly Signal of General Intelligence*, „Journal of Research in Personality” 2007, R. 41, nr 2.

¹³ Wykład Jeana-Marie Schaeffera *Aesthetic Relationship, Cognition and Pleasure*, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 19 kwietnia 2012.

z podstawowymi potrzebami organizmu i nie wynika z niej żadne działanie bezpośrednio skierowane na obiekt, a cały proces odbywa się kosztem uwagi skierowanej na świat rzeczywisty, w którym kryją się prawdziwe szanse i zagrożenia.

Doświadczenie estetyczne jest konstruowane przez relację uwag mimowolnej i dowolnej – dla organizmu kosztowną, choć niezwiązaną bezpośrednio z utylitarną nagrodą, na przykład ucieczką od niebezpieczeństwa czy podążaniem ku zaspokojeniu podstawowych potrzeb. Wydaje się, że w zależności od nastawienia estetycznego, teorii czy samego dzieła możemy w przeżyciu estetycznym zaobserwować dwie przeciwstawne tendencje: zwiększenie znaczenia uwagi mimowolnej (dzieło kierujące dynamiką percepcji, odbiorca poddający się temu wpływowi) oraz zwiększenie znaczenia uwagi dowolnej (ograniczenie wpływu czynników zewnętrznych, doświadczenie skupione na intelektualnym poznaniu dzieła). Tendencje do pewnego stopnia się wykluczają, jednak obie pociągają za sobą „odwrócenie się” jednostki od świata codziennych doświadczeń, najistotniejszych z punktu widzenia ewolucji i biologii.

„[...] przeżycie estetyczne przebiega
w swoistym dystansie człowieka
wobec świata pozaartystycznego”

Dystans wobec świata zewnętrznego jest pochodną skupienia uwagi na dziele. Skutkiem może być uczucie zapomnienia się w lekturze powieści albo w kontemplacji obrazu, wrażenie oderwania się od świata. Uczucie to nie jest związane wyłącznie z doświadczeniem estetycznym – podobnych stanów można doświadczać podczas medytacji bądź przeżycia przepływu (*flow*; opisał je węgierski psycholog Mihály Csíkszentmihályi¹⁴). Za „zapominanie się” podczas podobnych

¹⁴ M. Csíkszentmihályi, *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York 2008.

doświadczeń odpowiada selekcja percepcyjna, związana z długotrwałym skupieniem uwagi na wybranym przedmiocie. W mózgu odpowiada za nią wzgórze – część międzymózgowia, swego rodzaju „stacja przekaźnikowa pomiędzy korą a strukturami niższego rzędu”¹⁵. Większość informacji wejściowych przechodzi przez wzgórze, zanim dotrze do kory. Na tym etapie część informacji ze środowiska może zostać wstrzymana w wyniku działania uwagi wolicjonalnej, związanej z procesami zstępującymi (*top-down*). Dochodzi jeszcze zjawisko habituacji, polegające na stopniowym zaniku reakcji na powtarzający się bodziec, gdy nie przynosi on żadnych informacji istotnych z punktu widzenia podmiotu. Na poziomie synaptycznym wyraża się to w ograniczeniu transmisji pomiędzy neuronami czuciowymi a ruchowymi.

Te dwa procesy pozwalają widzowi w kinie na zapomnienie o innych osobach, a zaczytanemu w powieści – na ignorowanie codziennych szumów otaczającego go świata. Trzeba jednak pamiętać, że nie są to wyłącznie procesy powiązane z doświadczeniem estetycznym, lecz stanowiące składową codziennej percepcji rzeczywistości.

„Zapominanie się” w dziele jest tylko jedną odmianą doświadczenia estetycznego i często utożsamiane jest z „niższą kulturą estetyczną”¹⁶. Tatarkiewicz dzieli przeżycia estetyczne na związane ze skupieniem i marzeniem¹⁷. Powyżej opisane zostało psychologiczne podłoże marzenia, głównie związanego z kontemplacją treści. Jednak Tatarkiewicz za doświadczenie estetyczne *sensu stricto* uznaje skupienie związane ze skierowaniem uwagi dowolnej na dzieło, skutkujące zmniejszeniem uwagi ukierunkowanej na świat otaczający, lecz wiążące się także z kontemplacją zdystansowaną do treści samego dzieła, a zamiast tego – skupioną na formie, na jakościach zmysłowych.

Marzenie w doświadczeniu estetycznym jest stanem charakterystycznym dla innych sytuacji życiowych – swego rodzaju poddaniem

¹⁵ P. Jaśkowski, *Neuronauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Warszawa 2009, s. 32.

¹⁶ M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 301.

¹⁷ Por. W. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*, Kraków 1951.

się świata rzeczywistemu bądź mentalnemu. Skupienie jest celowym „wybijaniem się” z potoku wrażeń – nie tylko poprzez uwagę nakierowaną na cel i odsunięcie innych doświadczeń sensorycznych, lecz także poprzez zmniejszenie wagi warstwy treściowej dzieła. O ile marzenie jest poddaniem się rzeczywistości, o tyle skupienie jest działaniem przeciwko naturalnym odruchom, walką z psychicznymi potrzebami: orientacji w środowisku, reakcji na bodziec, działania, koncentracji na treści. Marzenie przebiega w dystansie do świata pozaartystycznego, skupienie – w dystansie i do świata pozaartystycznego, i do świata przedstawionego w dziele, jego warstwy reprezentacyjnej.

„[...] w przeżyciu estetycznym
następuje kontemplacja
jakości zmysłowych przedmiotów”

Ważnym elementem doświadczenia estetycznego jest kontemplacja jakości zmysłowych dzieła sztuki. Używając języka neurobiologii, można by powiedzieć, że w percepcji estetycznej materiał sensoryczny nie jest przetwarzany w codzienny sposób – zmienione zostają relacje procesów wstępujących (*bottom-up*) i zstępujących (*top-down*). Dane zmysłowe, podstawowe elementy formalne obrazu, rytmiczne i dźwiękowe cechy języka stają się znaczące, a przez to dane standardowo przetwarzane w procesach *bottom-up* zaczynają być przetwarzane na wyższych piętrach układu nerwowego, stają się obiektem świadomej kontemplacji. Intensyfikacja procesów *top-down* może wynikać z samej formy dzieła, ale także z kulturowo skonceptualizowanego i przyjętego sposobu odbioru sztuki. Wkładem kognitywistyki i neuroestetyki w rozwój estetyki jest propozycja przekroczenia tego, co kulturowo skodyfikowane, i dotarcia do sposobu, w jaki forma bezpośrednio oddziałuje na odbiorcę.

Odkrycia neuroestetyków i kognitywistów sugerują, że duża część dzieł sztuki intensyfikuje stopień i/albo zakres pobudzenia niektó-

rych obszarów mózgu właściwy percepcji rzeczywistości, przebiegającej w tych samych modalnościach zmysłowych. (Wynika to z właściwości zarówno formalnych, jak i treściowych dzieła sztuki). Trzeba pamiętać, że wspomniana intensyfikacja pobudzenia neuronalnego związana jest także z kulturowo wypracowanymi stylami percepcji: ograniczeniem innych bodźców i skupieniem uwagi na obiekcie. Badania neuroestetyczne prowadzą do wniosku, że samo dzieło może stanowić wyjątkowo silny bodziec dla mózgu.

Semir Zeki, na podstawie swoich badań nad tak zwanym mózgiem wzrokowym, sformułował taką oto tezę: niektóre dzieła sztuki stworzone są jako bodźce specjalnie spreparowane. Po co? Aby intensywniej pobudzać wybrane ośrodki kory wzrokowej, czyli:

1. pole V1, pierwszorzędną korę wzrokową – komórki proste w tym obszarze wykrywają przede wszystkim krawędzie, komórki złożone natomiast krawędzie i kierunek poruszania się linii;
2. pole V2 – reaguje na orientacje linii i niektóre bardziej złożone kształty;
3. pole V3 – uczestniczy w percepcji kształtów oraz ruchu;
4. pole V4 – odgrywa główną rolę w percepcji barwy;
5. pola V5 (MT) i V5a (MST) – przetwarzają informacje o bodźcach ruchowych.

Twórca nazwy „neuroestetyka” zwraca również uwagę na względną autonomię niektórych układów kory wzrokowej, tłumacząc:

Twierdzą, że układ percepcji koloru odznacza się względną autonomią, ponieważ zastosowanie programów mózgowych do odbieranych sygnałów nie zależy od prawidłowego funkcjonowania pozostałej części mózgu, a nawet układu wzrokowego mózgu jako całości. Pacjent z uszkodzeniem innych ośrodków wzrokowych w mózgu, na przykład wyspecjalizowanych w percepcji ruchu lub kształtów, nie ma zaburzeń widzenia barwnego, jeżeli tylko uszkodzenie nie obejmuje również ośrodka koloru¹⁸.

¹⁸ S. Zeki, dz. cyt., s. 82.

Co więcej, Zeki przytacza dowody na poparcie tezy, że opisane obszary nie są tylko miejscami przetwarzania informacji o bodźcach, lecz także miejscami percepcji:

Niezależnie od tego, czy bodziec jest spostrzegany, czy też nie, uaktywniają się te same, specyficzne dla tego bodźca obszary. [...] Wszystko wskazuje na to, że miejsca przetwarzania stają się miejscami percepcji, gdy aktywność neuronalna przekracza w nich pewien próg¹⁹.

Natura systemu wzrokowego, w szczególności abstrahowanie cech obiektów znajdujących się w polu recepcyjnym, pozwala wizualnym dziełom sztuki na silne selektywne pobudzenie wybranych ośrodków wzrokowych. Eksperymenty artystów z podstawowymi formalnymi elementami obrazów są w rozumieniu Zekiego intuicyjnymi eksperymentami neurobiologicznymi, prowadzącymi do spreparowania artystycznych „superbodźców” (termin Ramachandrana) – „artyści szukają esencji formy w takiej postaci, w jakiej jest reprezentowana w mózgu”²⁰ i, znalazłszy ją, tworzą dzieło pobudzające wybrane obszary mózgu intensywniej, niż czyni to rzeczywistość.

Obrazy Mondriana, Malewicza czy Kandyńskiego bardzo mocno pobudzają komórki odpowiedzialne za wychwytywanie zorientowanych przestrzennie linii, głównie w obszarach V1, V2 i V3. Obraz Umberta Boccioniego *The City Rises*, mimo że jest przecież nieruchomy, pobudza obszar V5, ponieważ portretuje ruch. Selektywne pobudzenie pozwala wytłumaczyć siłę oddziaływania także sztuk innych niż malarstwo. Splice Garden, zaprojektowany przez Martę Schwartz, cały stworzony z intensywnie zielonych sztucznych materiałów, silnie pobudza obszar V4 odpowiedzialny za percepcję koloru.

Opisaną wyższą intensywność można zrozumieć dopiero w zestawieniu z określonym poziomem średniego pobudzenia – a nie

¹⁹ Tamże, s. 80.

²⁰ S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999, s. 111.

z punktem zero, czyli brakiem pobudzenia. Tym stanem kontrolnym, z którym warto by porównać percepcję sztuki, byłaby percepcja rzeczywistości. Dla sztuki wizualnej – być może percepcja realnego odpowiednika danego przedstawienia (jeżeli taki istnieje).

Vilayanur Ramachandran twierdzi, że różnica w intensywności pobudzenia wywołanego przez dzieło sztuki wynika nie tylko z selektywnego pobudzania, lecz także z takich cech dzieł jak: wzmacnianie różnic i uwypuklanie elementów charakterystycznych, grupowanie percepcyjne, kontrast, symetria i tak dalej²¹. Ramachandran proponuje porównanie przejścia między rzeczywistością a obrazem rzeczywistości w sztuce do procesu tworzenia karykatury.

W myśl tej koncepcji siła oddziaływania literatury również opierałaby się na różnicy między językiem potocznym a językiem literackim. Taka teza przypomina o klasycznych już teoriach literatury z początku XX wieku, skupiających się na pojęciu literackości: szkole strukturalnej i rosyjskiej szkole formalnej. Ich przedstawiciele opisywali literaturę jako bodziec specyficzny, inny od komunikatu potocznego, realizujący funkcję poetycką poprzez odejście od naturalnego toku wypowiedzi i skupienie uwagi na samym komunikacie (Jakobson) czy inaczej – poprzez defamiliaryzację języka potocznego (chwyt udziwienia Szklowskiego). Wspomniana defamiliaryzacja może odbywać się między innymi poprzez wprowadzenie regularniejszego rytmu bądź użycie innych środków stylistycznych: aliteracji, metafory, synestezji, ironii. Na poziomie neurobiologicznym taka zmiana pociąga za sobą intensyfikację pracy prawej półkuli mózgu, odgrywającej ważną rolę w kodowaniu konotacji. Potwierdzają to zarówno starsze, jak i nowsze badania.

W książce *The Shattered Mind* z 1975 roku Howard Gardner opisuje pacjentów z uszkodzeniami prawej półkuli, u których rozumienie języka było zadziwiająco literalne:

²¹ Por. V. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, nr 6.

Pacjent reaguje przede wszystkim na dane językowe, na denotacje słów, nie zaś na ich niuanse i konotacje; jest rażąco niewrażliwy na czynniki takie jak ton głosu, nastrój wypowiedzi czy inne sygnały ze środowiska, mogące sugerować taką, a nie inną odpowiedź²².

Nowsze badania potwierdzają rolę prawej półkuli w kodowaniu konotacji. Odległe asocjacje między słowami są szybciej rozpoznawane, gdy zostają przedstawione badanemu w lewym polu widzenia²³.

Praca mózgu intensyfikuje się również dlatego, że literatura wykorzystuje proces torowania, znany zresztą z życia codziennego. Torowanie polega na zwiększeniu prawdopodobieństwa użycia określonej kategorii poznawczej w procesach percepcyjnych i myślowych na skutek wielokrotnej ekspozycji bodźca zaliczanego do tej kategorii bądź bodźca semantycznie czy afektywnie powiązanego z tą kategorią. Zjawisko może zachodzić również przy braku świadomości postrzegania bodźca torującego.

Torowanie odgrywa ważną rolę w poezji – słowa związane ze sobą semantycznie albo dźwiękowo uaktywniają się nawzajem, torują sobie drogę. Proces może być na tyle intensywny, że przekroczy próg pobudzenia potrzebny do tego, aby pojęcie stało się świadome. Torowanie odgrywa istotną rolę w procesie rozumienia metafor²⁴.

Niektórzy badacze łączą z torowaniem także zagadnienie emocji wywoływanych przez sztukę. Według nich, gdy obserwujemy sytuacje wydarzające się w świecie przedstawionym, podprogowo toro-

²² H. Gardner, *The Shattered Mind: The Person after Brain Damage*, New York 1975, s. 372.

²³ M. Beeman, *Coarse Semantic Coding and Discourse Comprehension*, w: *Right Hemisphere Language Comprehension: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, red. M. Beeman, C. Chiarello, Mahwah 1998, s. 267. Por. J. Kane, *Poetry as Right-Hemispheric Language*, „Journal of Consciousness Studies” 2004, nr 11.

²⁴ L.J. End, *Rozumienie metafor. Torowanie podłoża*, w: *Wiedza a język*, t. 1: *Ogólna psychologia języka i neurolingwistyka*, red. I. Kurcz, J. Bobryk, D. Kędzielawa, Wrocław 1986; C. Gagne, A. Friedman, J. Faries, *Effect of Priming on the Comprehension of Predicative Metaphors*, „Metaphor and Symbolic Activity” 1996, nr 11 (2).

wane są nasze własne wspomnienia²⁵. Nie muszą stać się świadome – odpowiedzią na ich aktywację jest emocja. Tłumacząc reakcje na dzieło, popełniamy więc swoisty błąd atrybucji – uznajemy najbliższy bodziec za odpowiedzialny za naszą reakcję emocjonalną.

Torowanie, percepcja rytmu, udział prawej półkuli w przetwarzaniu języka – znowu nie są to procesy związane wyłącznie z percepcją sztuki, jednak jako elementy doświadczenia estetycznego przyczyniają się do intensywniejszego pobudzania na przedświadomym i świadomym poziomie oraz odczucia bogactwa semantycznego dzieła sztuki²⁶, co tym bardziej skłania podmiot do aktywnej i wnikliwej interpretacji.

„[...] przeżycie estetyczne
dokonuje się dzięki zajęciu
wobec dzieła postawy aktywnej”

Współczesne badania neuroestetyczne skłaniałyby nas do stwierdzenia, że dzieło sztuki silnie oddziałuje na odbiorcę już na przedświadomym poziomie, zwiększając intensywność procesów *bottom-up*. Nie można jednak zapomnieć o udziale procesów *top-down* – zwrotnym wpływie, jaki na percepcję wywierają czynniki wyższe, takie jak pamięć, język czy wiedza pojęciowa. Okazują się one tym istotniejsze,

²⁵ Por. P.C. Hogan, *Toward a Cognitive Science of Poetics: Anandavardhana, Abhinavagupta and the Theory of Literature*, „College Literature” 1996, nr 23 (1); L. Kohn, *Objects and Literary Emotion: Memory and Phenomena in Cognitive Poetics*, „Neohelicon” 2008, nr 35 (1).

²⁶ „Gdy reakcja na uwydatnienie [*foregrounding*] staje się osiągalna dla czytelnika na poziomie świadomości po pięciuset mikrosekundach, czytelnik doświadcza bogactwa odczuwanego znaczenia, które właśnie staje się dla niego dostępne, a jednocześnie może ciągle być nie do końca zrozumiałe. Zgodnie z terminologią przyjętą przez Owena Barfielda (1964) można powiedzieć, że »wewnętrzne znaczenia« »defamiliaryzacji« muszą być odczuwane jako tworzone na innym planie albo z użyciem innego trybu świadomości”. D.S. Miall, *Neuroaesthetics of Literary Reading*, w: *Neuroaesthetics*, red. M. Skov, O. Vartanian, Amityville 2009, s. 238.

że dzieło funkcjonuje jako bodziec wieloznaczny – i to na wielu poziomach: od najprostszych sytuacji figur bistabilnych w sztuce (na przykład obrazy Giuseppe Arcimboldo czy Salvadora Dali), homofonii czy polisemii wykorzystanej w literaturze, przez wieloznaczność metafory, aż do możliwości różnorodnej interpretacji dzieła na poziomie reprezentacji – na przykład świata przedstawionego i relacji pomiędzy bohaterami.

Udział wyższych procesów poznawczych udowodnić można już podczas postrzegania figur bistabilnych, takich jak wazon Rubina (figura, w której na przemian rozpoznajemy wazon i dwie zwrócone ku sobie twarze – zmienia się więc percept, mimo że bodziec pozostaje taki sam). Podczas zmiany jednego perceptu w drugi uaktywniają się wyższe obszary odpowiedzialne za uwagę i podejmowanie decyzji, czyli kora czołowo-ciemieniowa²⁷.

Wspomniane obrazy są niestabilne percepcyjnie, jednak główną domeną sztuki są dzieła stabilne percepcyjnie, lecz niestabilne poznawczo. Ulubione przykłady Zekiego to obrazy Vermeera, takie jak *Dziewczyna z perłą*. Przyglądamy się i nie możemy jednoznacznie stwierdzić, jakie emocje i cechy oddaje portret: rezerwę? pragnienie? erotyzm? niewinność? żal? Taka wieloznaczność angażuje wiele wyższych obszarów korowych: pamięć, wiedzę pojęciową, uczenie się i tym podobne.

Można zatem przypuszczać, że istnieje pewne stopniowanie, nie tylko od bodźców jednoznacznych do wieloznacznych, lecz również gradacja dotycząca liczby obszarów lub odrębnych miejsc korowych uczestniczących w percepcji tego, co nazywamy figurami wieloznacznymi. Na najwyższych poziomach – o czym świadczy umiejętność tworzenia wielorakich, jednakowo zasadnych interpretacji dzieła sztuki – wieloznaczność może być ugruntowana na wpływie aktywności odrębnych obszarów mózgu²⁸.

²⁷ S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, dz. cyt., s. 94.

²⁸ Tamże, s. 102.

Na poziomie percepcji wizualnej wieloznaczność to „pewność różnych scenariuszy, z których każdy jest tak samo uzasadniony jak pozostałe”²⁹, każdy jako percept pojawia się samodzielnie. Na poziomie percepcji językowej, szczególnie gdy przyjrzymy się metaforom, widzimy, że z wieloznaczności wyłania się nowa jakość będąca fuzją znaczeń składowych, amalgamatem – w samej swojej naturze niestabilnym poznawczo, jednak przekraczającym poszczególne znaczenia swoich elementów. Podobnie – jak sądzę – dzieje się z wizualną wieloznacznością na wyższych poziomach poznawczych. Przywołana już *Dziewczyna z perłą* może być jednocześnie niewinna i erotyczna, pełna żalu, pragnienia i rezerwy – i tu „całość to więcej niż suma części”³⁰.

Gdy mówimy o aktywnej postawie wobec dzieła, nie możemy pominąć sztuki konceptualnej, całkowicie odchodzącej od specyfiki oddziaływania estetycznego na poziomie informacji sensorycznej – Duchamp nazywał to przejście „pozostawianiem za sobą sztuki żrenicy”. Główna siła sztuki konceptualnej to nie jej wymiar wizualny, lecz napięcie, które rodzi się między tym wymiarem a wyższymi procesami poznawczymi. To sprzeczność w wieloznaczności, sprzeczność między wymiarami wizualnym a konceptualnym, między niższymi a wyższymi procesami mentalnymi. Sztuka ta „tworzy dla przedmiotu nową myśl”³¹, ostatecznie estetyzuje proces *top-down*. W zrozumieniu dzieł Duchampa, takich jak *Mona Lisa L.H.O.O.Q.*, *Fontanna czy Pudełko w walizce*, uczestniczą przede wszystkim procesy wiedzy pojęciowej i pamięci: wiedza o teorii sztuki stojącej za danym dziełem, pojęcia oryginału i duplikatu, obiektu użytkowego i obiektu sztuki, roli kolekcji, muzeum, zbioru, pamięć o innych dziełach artysty i dziełach, do których artysta się odwołuje. Te procesy, dotychczas mało

²⁹ Tamże, s. 99–100.

³⁰ Jedno z podstawowych założeń psychologii postaci.

³¹ *The Blind Man*, cyt. za: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 170.

zbadane, wciąż są dla neuroestetyki ślepą plamką³². Jak jednak widać, odgrywają ważną rolę w tradycyjnej sztuce przedstawiającej, a w sztuce XX wieku okazują się wręcz kluczowe w doświadczeniu estetycznym.

Jak wieloznaczność w doświadczeniu estetycznym różni się od wieloznaczności w doświadczeniu rzeczywistości? W życiu przecież także przyjmujemy postawę aktywną. Przez cały czas – świadomie czy nie – interpretujemy bodźce docierające ze świata zewnętrznego. Testujemy hipotezy, dążąc do uzyskania jednoznacznych informacji o otoczeniu. Życie codzienne to arena poszukiwania jednej interpretacji, która pozwalałaby skuteczniej działać. W przypadku niemożliwości stworzenia jednej interpretacji podmiot odwołuje się do prawdopodobieństwa – musi tak zrobić, gdyż zamierza zdobyte informacje wykorzystać w działaniu. Sztuka jest przestrzenią afirmacji wieloznaczności, gęstości znaczeń, gdyż podmiot nie musi działać na przesłankach wywnioskowanych z dzieła.

„[...] przeżycie estetyczne
jest oparte na bezinteresownym
stosunku do przedmiotu”

Dzieło sztuki przykuwa uwagę, skupia ją na długo, pobudza intensywniej niż rzeczywistość, przy tym jednak odbierane jest bezinteresownie. Z jednej strony wspomniany przez Gołaszewską „bezinteresowny stosunek do przedmiotu” można by w duchu Kanta zinterpretować jako *Interesselosigkeit* – brak praktycznego zainteresowania przedmiotem. Z drugiej jednak strony przeżycie estetyczne jako powstrzymanie się od działania wyklucza użycie dzieła sztuki tak, jak używamy przedmiotów codziennego użytku. Wyklucza także bezpośrednie

³² G. Minissale, *Conceptual Art: A Blind Spot for Neuroaesthetics?*, „Leonardo” 2012, R. 45, nr 1.

reakcje na to, co widzimy na obrazie bądź czytamy w książce. Jest to związane z kolejnym procesem właściwym naszemu codziennemu funkcjonowaniu, a nie tylko obcowaniu ze sztuką – mianowicie z hamowaniem impulsów do działania.

Okazuje się, że impulsy imitacyjne i ruchowe są stałą częścią pracy mózgu. Za hamowanie części z nich odpowiadają struktury umiejscowione w korze przedczołowej³³. Odkrycie neuronów lustrzanych rzuca nowe światło na dynamikę reakcji ruchowej i jej hamowania. Ten specyficzny rodzaj komórek nerwowych uaktywnia się nie tylko podczas wykonywania czynności, lecz także podczas obserwowania wykonywania jej przez innego osobnika³⁴. Co więcej, u obserwowanego pojawiają się impulsy, aby samemu daną czynność wykonać – są one jednak natychmiast hamowane:

Układy ciemieniowo-czołowe, kontrolujące działanie, są u zdrowych osób tonicznie hamowane przez płat czołowy. [...] Okazuje się, że podczas obserwacji działania równoległe z pobudzeniem kory motorycznej następuje hamowanie neuronów motorycznych w rdzeniu kręgowym³⁵.

Marco Iacoboni sugeruje, że istnieje specyficzny typ neuronów lustrzanych, które wstrzymują impulsy imitacyjne wysyłane przez podstawowy typ neuronów lustrzanych. Podobnie jak Fuster, Iacoboni lokalizuje te procesy kontroli w korze przedczołowej, a dokładnie w jej części zwanej korą oczodołową³⁶. Impulsy imitacyjne pojawia-

³³ Por. J. Fuster, *Prefrontal Cortex*, London 2008.

³⁴ Por. G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, *Neuropsychological Mechanisms Underlying the Understanding and Imitation of Action*, „Nature Reviews” 2001, nr 2; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*, Oxford 2008.

³⁵ G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, *The Inferior Parietal Lobule: Where Action Becomes Perception*, w: *Percept, Decision, Action: Bridging the Gaps*, Chichester 2006, s. 142–143.

³⁶ Por. M. Iacoboni, *Mirroring People*, New York 2008, s. 201–203.

jące się podczas kontemplacji sztuki nie muszą zostać całkowicie zahamowane – Vittorio Gallese i David Freedberg przywołują sytuację, gdy podczas oglądania rzeźb Michała Anioła odbiorcy zaobserwowali u siebie napięcie mięśni analogicznych do tych napiętych u przedstawionej postaci³⁷.

Hamowanie działania doskonale obrazuje potrzebę współpracy mechanizmów neuronalnych ze znajomością kulturowych konwencji obcowania ze sztuką. Z jednej strony uszkodzenie kory przedczołowej może doprowadzić do niemożliwości hamowania odruchów, za czym idzie także niemożliwość długotrwałego skupienia się na jakiegokolwiek czynności, również na kontemplacji estetycznej – tak zwany *dysexecutive syndrome*³⁸. Z drugiej strony do podobnych konsekwencji, czyli zaprzestania hamowania, może doprowadzić nieznaną konwencji obcowania ze sztuką. O tym przypomina między innymi historia opisana przez Stendhala:

W roku ubiegłym (sierpień 1822) żołnierz pełniący służbę w teatrze w Baltimore, widząc Otella, który w piątym akcie tragedii pod tym tytułem zabijał Desdemonę, zawołał: „Nikt nigdy nie powie, że w mojej obecności przekłety Negr zabił białą kobietę!”. W tym momencie żołnierz ów strzela i łamie rękę aktorowi grającemu Otella. Nie ma roku, by gazety nie przyśniły opisu podobnych faktów (*sic!*)³⁹.

Powyższe przykłady wskazują na konieczność współpracy mechanizmów biologicznych i kulturowych – brak któregośkolwiek unie możliwia percepcję estetyczną.

³⁷ Por. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, nr 11, s. 197.

³⁸ Por. J.M. Fuster, *Cognitive Functions of the Frontal Lobes*, w: *The Human Frontal Lobes: Functions and Disorders*, red. B.L. Miller, J.L. Cummings, New York 1999, s. 192–193.

³⁹ Stendhal, *Racine i Szekspir*, tłum. W. Natanson, Warszawa 1957, s. 140.

„[...] odbiorca w postawie estetycznej
zawiesza sądy co do sposobu istnienia
przedmiotu swej kontemplacji;
[...] przeżycie estetyczne związane jest z iluzją;
poddajemy się tej iluzji, ulegamy jej”

Z hamowaniem reakcji związane jest wstrzymanie testowania rzeczywistości. Testowanie rzeczywistości, termin zapożyczony z badań psychoanalitycznych, reprezentuje cały konglomerat procesów, które pozwalają odróżnić to, co dzieje się w rzeczywistości, od tworców świadomości podmiotu – wyobrażeń, wspomnień – i pozwala odróżnić doświadczenie świata zewnętrznego od fikcji.

Mechanizmy testowania rzeczywistości musiały odegrać ważną rolę w ewolucyjnym przetrwaniu *homo sapiens*. Nie powinno więc dziwić, że już sześciomiesięczne dzieci zaczynają rozumieć koncept prawdopodobieństwa i realności oraz relacji przyczynowo-skutkowych⁴⁰. Mimo to, gdy czytamy powieść, oglądamy film albo przyglądamy się obrazowi, często poddajemy się iluzji dzieła sztuki, wierzymy, nie zajmujemy się testowaniem rzeczywistości. Ten paradoks może być związany z pewną ewolucyjnie zdeterminowaną cechą systemu testowania rzeczywistości – gdy naszym przodkom podczas przemierzania terenu w poszukiwaniu żywności czy schronienia wydało się, że dostrzegają dzikie zwierzę czy jadowitego węża, najpierw uciekali w bezpieczne miejsce, by dopiero potem sprawdzić, czy była to iluzja czy też rzeczywistość. Taka kolejność reakcji była – i nadal jest – bezpieczniejsza niż scenariusz, w którym najpierw dokładnie przyglądaliby się potencjalnemu zagrożeniu, aby ocenić jego realność. Daniel T. Gilbert sugeruje, że najpierw wierzymy we wszystko, co po-

⁴⁰ Por. A.M. Leslie, S. Keeble, *Do Six-Month-Old Infants Perceive Causality?*, „Cognition” 1987, nr 25 (3); J.S. Watson, *Bases of Causal Inference in Infancy: Time, Space and Sensory Relations*, w: *Advances in Infancy Research*, red. L.P. Lipsit, C. Rovee-Collier, t. 3, Norwood 1984.

strzegamy, aby później odrzucić część informacji⁴¹. Norman Holland stawia następującą tezę: gdy odbieramy dzieło sztuki, system testowania rzeczywistości zostaje wyłączony, ponieważ podchodzimy do dzieła jako do czegoś, czego nie możemy zmienić i na co nie reagujemy – hamowanie reakcji byłoby więc ściśle połączone ze wstrzymaniem procesu testowania rzeczywistości. Prentice i Gerrig piszą:

Wiaira w fikcję nie wynika z krytycznej analizy [...], lecz z braku motywacji albo możliwości przeprowadzenia takiej analizy⁴².

Holland rozwija ten problem następująco:

Wierzmy, ponieważ nie testujemy rzeczywistości, a nie robimy tego, ponieważ działanie na podstawie bodźca jest ontologicznie niemożliwe. [...] Mózg służy podstawowemu celowi: poruszaniu ciałem w świecie rzeczywistym, ku przeżyciu i reprodukcji. Zamiar poruszania się implikuje wyobrażenia kontrfaktyczne, a zatem testowanie rzeczywistości i ocenianie prawdopodobieństwa. Jeżeli wiemy, że – ze względu na samą jego naturę – nie możemy wpłynąć na obiekt naszej uwagi, jak ma to miejsce w przypadku dzieł literackich i artystycznych, hamujemy impulsy ruchowe z płatów czołowych. Możemy wtedy zignorować kwestię, czy to, co postrzegamy, jest prawdziwe, czy nie. Możemy zrezygnować z oceny realizmu i prawdopodobieństwa. W takim przypadku następuje u nas Coleridge'owskie „zawieszenie niewiary”⁴³.

Holland bardzo sprawnie połączył procesy hamowania działania i wstrzymania testowania rzeczywistości. Zwrócił uwagę na ważną sprawę – w sztuce działanie jako odpowiedź na bodziec ze świata

⁴¹ Por. D.T. Gilbert, *How Mental Systems Believe*, „American Psychologist” 1991, nr 46 (2).

⁴² D.A. Prentice, R.J. Gerrig, *Exploring the Boundary between Fiction and Reality*, w: *Dual-Process Theories in Social Psychology*, red. S. Chaiken, Y. Trope, New York 1999, s. 542, cyt. za: N.N. Holland, *Literature and the Brain*, Gainesville 2009, s. 63.

⁴³ N.N. Holland, dz. cyt., s. 66, 72–73.

przedstawionego jest „ontologicznie niemożliwe”. Ta cecha wynika nie z konwencji kulturowych, lecz z ontologicznego statusu dzieła sztuki – nieredukowalnego do biologii, socjologii ani teorii ewolucji. Wspomniane już procesy składające się na specyfikę doświadczenia estetycznego, takie jak selektywność uwagi, habituacja czy hamowanie reakcji, nie są charakterystyczne tylko dla obcowania ze sztuką. Przez cały czas biorą udział w percepcji. Ich szczególna rola w doświadczeniu estetycznym polega na łącznym konstruowaniu specyficznego typu uwagi, w której duże zaangażowanie środków percepcyjnych współistnieje z powstrzymaniem się od reakcji charakterystycznej dla działania w świecie rzeczywistym. Opisane procesy wchodzą w skład różnych kulturowych wzorów postaw wobec dzieła sztuki. Wydaje się jednak, że takie ich kulturowe kodyfikowanie jest wtórne wobec postawy wymuszanej przez dzieło na odbiorcy rozumiejącym jego status ontologiczny.

„[...] przeżycie estetyczne
bywa zazwyczaj zabarwione
pozytywnie uczuciowo”

Po dokonaniu przeglądu badań neuroobrazowych nad neuronalnymi korelatami doświadczenia estetycznego z pierwszej dekady XXI wieku Nadal i Pearce opisali procesy charakterystyczne dla percepcji estetycznej. Według autorów można uznać, że percepcja estetyczna jest związana z trzema procesami:

1. wzrostem intensywności przetwarzania informacji sensorycznej na niższych piętrach układu nerwowego;
2. procesami *top-down*, zachodzącymi na wyższych piętrach układu nerwowego, oraz aktywacją obszarów korowych związanych z sądami oceniającymi;
3. aktywnością tak zwanego układu nagrody – między innymi przedniej części kory zakrętu obręczy, przyśrodkowej kory oczodoło-

wej, brzuszno-przyśrodkowej kory oczodołowej, jądra ogoniastego, substancji czarnej, jądra półleżącego czy jądra migdałowatego⁴⁴.

Do tej pory zastanawiałam się nad procesami opisanymi w pierwszym i drugim punkcie. Kilkakrotnie podkreślałam pewien paradoks: za wzmocnionym wysiłkiem interpretacyjnym i uwagą dowolną skierowaną przez długi czas na obiekt, za intensyfikacją procesów *top-down* i *bottom-up* nie idzie działanie. Mimo to – a może właśnie dlatego (nie wiemy tego na pewno) – pojawia się przyjemność estetyczna. Jest ona związana z aktywnością tak zwanego układu nagrody. Jednak informacje, które zdobywamy podczas eksperymentów neuroobrazowych, są tylko ostatnim ogniwem łańcucha przyczynowo-skutkowego (należy zapytać, co dokładnie wywołuje aktywność tego układu), nie można ich także przyjąć bezkrytycznie. Markiewicz i Przybysz słusznie zauważają, że struktury tego układu, czyli brzuszno-przyśrodkowa kora oczodołowa i jądro migdałowe, nie tylko realizują funkcje nagradzające, lecz także są zaangażowane w przetwarzanie bodźców szczególnie się wyróżniających oraz w ustalanie preferencji⁴⁵. Nie dość, że nie mamy pewności co do przyczyn aktywacji tego właśnie układu podczas percepcji estetycznej, to jeszcze nie wiemy na pewno, czy jego aktywacja podczas obcowania ze sztuką bezpośrednio wiąże się z uczuciem przyjemności...

Neurobiologicznym teoriom przyjemności estetycznej warto by poświęcić osobny tekst. W uproszczeniu można przyjąć, że w tradycji estetyki empirycznej i szeroko rozumianej neuroestetyki odczucie przyjemności jest związane z:

1. cechami dzieła sztuki wpływającymi na percepcję tego dzieła, takimi jak: proporcja, symetria, stopień złożoności, kontrast, rytmiczność, jasność, izolowanie pojedynczych modułów wzrokowych i tym

⁴⁴ Por. M. Nadal, M.T. Pearce, *The Copenhagen Neuroaesthetics Conference: Prospects and Pitfalls for an Emerging Field*, „Brain and Cognition” 2011, nr 76.

⁴⁵ P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*, w: *Na ścieżkach neuronauki*, red. P. Francuz, Lublin 2010, s. 140–141.

- podobne⁴⁶ (w sztuce te cechy obiektów czy właściwości medium uwidaczniają się bardziej niż w życiu codziennym);
2. nabytą wiedzą i umiejętnościami, kontekstem społecznym; w ramach tej orientacji bada się przede wszystkim doświadczenie estetyczne ekspertów i laików⁴⁷;
 3. samym procesem percepcyjnym; badacze skupiający się na znaczeniu jego dynamiki w doświadczeniu estetycznym łączą zainteresowanie cechami dzieł z wpływem nabytej wiedzy poprzez wskazanie ich związku z płynnością percepcji i poznania („Im płynniej odbiorca może przetwarzać bodziec, tym silniejsza jest jego reakcja estetyczna”⁴⁸); w ten sposób łączą wpływy procesów *bottom-up* i *top-down*:

Pierwszym źródłem płynności są biologicznie zdeterminowane mechanizmy percepcyjne – lepiej przystosowane do przetwarzania niektórych

⁴⁶ Bibliografia tego nurtu myślenia o pięknie i doświadczeniu estetycznym mogłaby być bardzo długa. Ograniczę się do najbardziej klasycznych pozycji. Por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978; D.E. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971; tenże, *Studies in the New Experimental Aesthetics. Steps toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Washington 1974; G. Birkhof, *Aesthetic Measure*, Cambridge 1933; G.T. Fechner, *Vorschule der Asthetik*, Leipzig 1876; E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, Warszawa 1997; tenże, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009; D. Humphrey, *Preferences in Symmetries and Symmetries in Drawings: Assymetries between Ages and Sexes*, „Empirical Studies in the Arts” 1997, nr 15; R.L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge 1997; V. Ramachandran, W. Hirstein, dz. cyt.

⁴⁷ Por. P.G. Lengger, F.P.S. Fischmeister, H. Leder, H. Bauer, *Functional Neuroanatomy of the Perception of Modern Art: A DC-EEG Study on the Influence of Stylistic Information on Aesthetic Experience*, „Brain Research” 2007, nr 1158; U. Kirk, M. Skov, O. Hulme, M.S. Christensen, S. Zeki, *Modulation of Aesthetic Value by Semantic Context: An fMRI Study*, „Neuroimage” 2009, nr 44; U. Kirk, M. Skov, M.S. Christensen, N. Nygaard, *Brain Correlates of Aesthetic Expertise: A Parametric fMRI Study*, „Brain and Cognition” 2009, nr 69.

⁴⁸ R. Reber, N. Schwarz, P. Winkielman, *Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?*, „Personality and Social Psychology Review” 2004, nr 8 (4), s. 364.

struktur bodźców. [...] Drugim źródłem płynności jest powtarzanie bodźca i wynikające z niego uczenie się reguł jego organizacji. [...] Preferencje estetyczne zawsze zależą od płynności, która z kolei jest zdeterminowana zarówno przez uwarunkowania biologiczne, jak i socjalizację⁴⁹.

Widać tu próby pogodzenia procesów oddolnych i odgórných, natury i kultury – na poziomie neurobiologii doświadczenia estetycznego. W moich rozważaniach od początku jest jednak obecna jeszcze jedna para pojęć: doświadczenie estetyczne a doświadczenie codzienne, percepcja sztuki a percepcja rzeczywistości. W tej relacji dzieło sztuki jawi się jako bodziec wyjątkowo skomplikowany. Markiewicz i Przybysz określają je jako „specyficzny kognitywny obiekt, który znacznie obciąża zasoby systemu poznawczego”⁵⁰. Jako takie, dzieło stanowi wyzwanie dla umysłu dążącego do usensowniania rzeczywistości („*effort after meaning*” – Bartlett). Niewykluczone, że właśnie ta potrzeba skłania jednostkę do podjęcia tak dużego wysiłku poznawczego, a z jej zaspokojeniem może się wiązać późniejsza nagroda – przyjemność. Ważna jest tu jeszcze jedna sprzeczność: dzieło artystyczne to obiekt bardzo „kosztownej” uwagi, ale niewywołujący w odpowiedzi działania innego niż sama aktywność poznawcza. Sądzę, że w neurobiologicznych i ewolucyjnych interpretacjach tej sprzeczności należałoby szukać ważnego źródła przyjemności estetycznej. Jest to droga połączenia neurobiologicznego i socjologicznego spojrzenia na sztukę.

Przykładem ważnego elementu doświadczenia estetycznego, któremu należałoby się przyjrzeć na wszelkich możliwych poziomach opisu, jest także wspomniane kilkakrotnie powstrzymanie działania – związane z uwagą dowolną, habituacją i hamowaniem na poziomie

⁴⁹ Tamże, s. 376. Por. B. Belke, H. Leder, T. Strobach, C. Carbon, *Cognitive Fluency: High-Level Processing Dynamics in Art Appreciation*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2010, nr 4.

⁵⁰ P. Przybysz, P. Markiewicz, dz. cyt., s. 141.

neurobiologicznym, ale ważne również dla teorii społecznych funkcji sztuki, skupiających się czy to na roli sztuki w rozwijaniu empatii⁵¹ i teorii umysłu⁵², czy na umacnianiu wzorców społecznych poprzez przedstawianie zachowań prototypowych, na przygotowywaniu do skutecznego działania poprzez tworzenie jego obrazów mentalnych (podobnie funkcjonuje fantazjowanie czy myślenie kontrfaktyczne⁵³), czy wreszcie – na funkcjonowaniu jako „kosztowny sygnał”, wskazujący na pozycję jednostki mogącej pozwolić sobie na „beziproduktywne” wydatkowanie energii i w ten sposób udowadniającej poszukiwanemu partnerowi swoją atrakcyjność.

Zagadnienie hamowania reakcji to tylko jeden z wielu przykładów, które powinny skłonić do interdyscyplinarnych badań nad doświad-

⁵¹ Współczesne teorie wiążące działanie neuronów lustrzanych z empatią w wielu miejscach przypominają o teoriach estetycznych – system neuronów lustrzanych pozwala na bezpośrednie współodczuwanie, związane i z działaniem, i prawdopodobnie z intencjami czy uczuciami. Jednocześnie hamowane są procesy motywujące do działania. Por. V. Gallese, A. Goldman, *Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind Reading*, „Trends in Cognitive Science” 1998, nr 12; V. Gallese, *The „Shared Manifold Hypothesis” – From Mirror Neurons to Empathy*, „Journal of Consciousness Studies” 2001, nr 8; I. Molnar-Szakacs, K. Overy, *Music and Mirror Neurons: From Motion to „E”motion*, „Social Cognitive and Affective Neuroscience” 2006, nr 1; L. McCullough, *The Mirror Neuron Effect: Cognitive Science and the Aesthetic Experience in Literature and the Humanities*, „The International Journal of the Humanities” 2007, nr 8; D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, nr 11.

⁵² Por. L. Zunshine, *Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness*, „Narrative” 2003, nr 11 (3); L.I. Perlovsky, *Intersections of Mathematical, Cognitive, and Aesthetic Theories of Mind*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2010, nr 4 (1); L. Zunshine, *Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency*, „Narrative” 2008, nr 16 (1).

⁵³ Por. L. Kray, L. George, K. Liljenquist, A. Galinsky, P. Tetlock, N. Roese, *From What Might Have Been to What Must Have Been: Counterfactual Thinking Creates Meaning*, „Journal of Personality and Social Psychology” 2010, nr 98 (1); G. Vingerhoets, N. Van Hoek, N. Ma, F. Van Overwalle, M. Vandekerckhove, *Counterfactual Thinking and the Episodic System*, „Behavioural Neurology” 2010, nr 23 (4).

zeniem estetycznym. Neurobiologia i estetyka powinny natomiast czerpać z siebie nawzajem. Jak chciałam pokazać także w konstrukcji tego artykułu, nie ma lepszej mapy zagadnień i pytań dla neurobiologów niż ta stworzona przez długą historię estetyki.

Wkroczenie neurobiologii do estetyki daje nam szansę przyjrzeć się jeszcze raz doświadczeniu estetycznemu, także – wbrew temu, co pisał Hyman – w relacji do percepcji rzeczywistości. Im więcej wiemy o neurofizjologii, tym wyraźniej możemy opisać różnicę między obrazami Picassa i lodami Häagen-Dazs – na poziomie neurobiologicznym często mniejszą, niż mogli sobie wyobrażać filozofowie w poprzednich wiekach, jednak na tyle dużą, by przed tysiącletkami dała początek fenomenowi sztuki.

Do Neuroaesthetic Theories Tell Us
Anything New about Perception of Art?
Towards Neurobiology of Aesthetic Experience

The article poses a question on how understanding of aesthetic experience can be enriched by neuroaesthetics and cognitive research. Kaczmarczyk describes and analyzes possible intersections of philosophical aesthetics and current neuroscientific research in different areas relevant to the understanding of aesthetic experience: 1. the role of stimulus-driven and goal-oriented attention, 2. intentional distance to the world external to a piece of art, 3. bottom-up and top-down processes, 4. the role of neurobiologically defined disinterest and illusion, and 5. emotional reward. Kaczmarczyk tries to sketch a map of questions that philosophical and neuroscientific aesthetics pose for one another and emphasizes points where they offer each other some answers.

Noty biograficzne

Joanna Barska, doktorantka literaturoznawstwa Uniwersytetu Warszawskiego, uczestniczka Międzyuczelnianego Programu Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Akademii „Artes Liberales” (MPISD AAL), członkini The International Association for Word and Music Studies (WMA). Zajmuje się nowoczesnym literaturoznawstwem, praktyką i teorią komparatystyki i badań intermedialnych.

Magdalena Dziadek, urodzona w 1961 roku w Bielsku-Białej, ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach, doktoryzowała się i habilitowała w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się historią polskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku, w szczególności historią krytyki muzycznej. Jest pracownikiem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914* (Katowice 2002) oraz kilka książek poświęconych historii polskich instytucji muzycznych (ostatnio – dwutomową monografię *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*). Jest także krytykiem muzycznym, redaguje dział muzyki poważnej w katowickim kwartalniku „Opcje”.

Katarzyna Kaczmarczyk, doktorantka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Studiowała polonistykę i japonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Stypendystka Dumbarton Oaks (Uniwersytet Harvarda), członkini International Association of Empirical Aesthetics. Publikowała między innymi w „Tekstach Drugich”

i „Pracach Filologicznych”. Zajmuje się semiotyką, neurosemiotyką i narracyjnością, zwłaszcza ogrodów, zbaczając od czasu do czasu w stronę estetyki i neuroestetyki.

Arkadiusz Sylwester Mastalski, urodzony w 1987 roku, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie (praca magisterska *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*), gdzie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Interesuje się naukami kognitywnymi, teorią wiersza oraz kulturą hip-hop, szczególnie w jej wymiarze artystycznym. W wolnych chwilach zgłębia historię krakowskiej komunikacji zbiorowej i grywa na barokowym flecie prostym w Zespole Muzyki Dawnej Salsamentum.

Ewelina Moroń, doktorantka w Zakładzie Współczesnego Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, autorka prac poświęconych lingwistyce migowej, afonicznej percepcji reklamy telewizyjnej, dyskursywnego obrazu Wrocławia w mediach. Jej zainteresowania badawcze obejmują język i kulturę głuchych (*Deaf Studies*), jakościowe metody badań, ideologizację nauki oraz analizę dyskursu.

Piotr Podlipniak, adiunkt w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autor książki *Uniwersalia muzyczne* (Poznań 2007). Wśród jego głównych zainteresowań badawczych znajdują się: muzykologia kognitywna, biologiczne źródła muzyczności człowieka, psychologia muzyki, a także metodologia muzykologii. W swoich badaniach muzykologicznych nawiązuje do kognitywistyki, psychologii ewolucyjnej i antropologii kulturowej. Jest sekretarzem pisma „Interdisciplinary Studies in Musicology” oraz członkiem Society of Interdisciplinary Musicology.

Michał Rydlewski, absolwent etnologii Uniwersytetu Warszawskiego, doktorant w Zakładzie Filozofii Współczesnej Instytutu Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pod kierunkiem prof. Andrzeja Szahaja przygotowuje pracę doktorską *Żeby widzieć, trzeba wiedzieć. Kulturowy wymiar percepcji wzrokowej*. Do jego zainteresowań należą: teoria i historia kultury, filozofia kultury, socjologia wiedzy. Publikował między innymi w „Kontekstach”, „Etnografii Polskiej”, „Przeglądzie Filozoficznym”, „Annales UMCS”, „Ruchu Filozoficznym” oraz kilku tomach pokonferencyjnych.

Justyna Tabaszewska, magister filozofii, filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji* oraz artykułów publikowanych między innymi w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”. Laureatka Stypendium START Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (2012).

Ewelina Twardoch, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz członkini Projektu Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie „Społeczeństwo – Technologie – Środowisko”. Tłumaczka. Brała udział w licznych konferencjach międzynarodowych i ogólnopolskich, publikowała w wielu periodykach oraz monografiach. Interesuje się sztuką nowych mediów, filmem, telewizją i literaturą, zwłaszcza w kontekście filozoficznym (posthumanizm, teorie obrazowości).

Ewa Wojno-Owczarska, od 2003 roku adiunkt w Instytucie Germanistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się kulturą austriacką oraz związkami literatury i muzyki. Autorka ponad dwudziestu publikacji naukowych, między innymi książki *Literatu-*

ra jako libretto. Rozwój opery literackiej w Niemczech w drugiej połowie XX wieku (Warszawa 2005).

Maciej H. Zdanowicz, absolwent Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (dyplom z wyróżnieniem uzyskany w 2007 roku). Obecnie pracownik naukowo-dydaktyczny Wydziału Sztuk Wizualnych macierzystej uczelni, gdzie prowadzi zarówno zajęcia artystyczne (malarstwo i rysunek), jak i teorię (współczesne strategie kuratorskie, promocja kultury wizualnej). Doktorant w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Jego zainteresowania naukowe dotyczą pogranicza sztuk wizualnych i muzyki, zjawisk transmedialnych, problemu obrazowania i przedstawienia w sztuce.

