

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Marek Pieniążek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Transmedialne „ja” – czyli podmiot performatywny w relacji z kulturą

Czy wiesz, że bywasz kim chcesz?

W kulturze zglobalizowanej i zdominowanej oddziaływaniem mediów umiejętność podjęcia krytycznej refleksji o wymiarach własnej podmiotowości, przesyconej wieloma wpływami jest wyjątkowo ważna. Obecna epoka, bardziej niż jakakolwiek inna, zachęca bowiem jednostkę do eksperymentowania ze sobą, z losem, projektem biograficznym, tożsamością i pamięcią. Wiedza o potencjalnych, możliwych sposobach bycia sobą i stylu realizowania życia wydaje się dziś jedną z podstawowych gałęzi humanistyki.

Możliwości w zakresie biograficznych projektów jest wiele. Można budować swą tożsamość tradycyjnie, w oparciu o narratywizowanie doświadczeń powtarzanych w codziennych rytuałach, w naturalnej przestrzeni fizycznej, przemierzanej jak przed stu lub pięćdziesięciu laty z trudem i mozołem, w przestrzeni stawiającej opór swą odległością, dystansem, językiem, walutą, granicami, wymaganiami ekonomicznymi i kulturowymi.

Ale można zupełnie inaczej: można konstruować obraz siebie przed zwielokrotniającymi bycie ekranami komputerów, laptopów, telewizorów, rzutników, wyświetlaczy, z klawiaturą pod ręką tylko czekającą na kolejne impulsy kolonizujące infosferę. Można być sobą tylko przed wystawami sklepowymi reprodukcjami w szczególnie atrakcyjnym otoczeniu kolejne nasze chwilowe odbicia, można odczuwać jedyną prawdziwą obecność siebie na ekranach telefonów komórkowych gromadzących nasze kolejne wizerunki, rozsyłane później na Facebook czy mms-ami do przyjaciół. Można być sobą tylko wtedy, gdy wyciskając z silnika najwyższe obroty czujemy się przez kilkanaście minut jednym z ulicznych wojowników, mogących pędzić wybraną drogą na spotkanie z kolejną, miejską lub krajobrazową przygodą, wciąż mając w pamięci obrazy z ulubionych filmów o Jamesie Bondzie lub z Tomem Cruise’em, sceny wirtualnych walk i ucieczek (jak w *Tronie: Dziedzictwo* i *Yamakashi*) albo obrazy z teledysków skupionych na jednostkowym przeżywaniu świata (np. Madonny czy Lady Gagi). Słowem, dziś bez żadnych przeszkód każdy ma w zasięgu ręki już wielokrotnie opisywane (m.in. przez Giddensa 2002, Baumana

2006 czy Becka 2009, diagnozowane w odniesieniu do edukacji przez Melosika 2007: 29–73) jednostkowe i ekstatyczne doświadczenia kulturowe i może nieustannie przekraczając swe lokalne oraz jednostkowe uwarunkowania, sięgać poza czysto przestrzenne lub rodzinne usytuowanie. Cel jest wtedy jeden: znaleźć się poza przykrym, niewygodnym i mało komfortowym sposobem bycia, poza zastaną w danym otoczeniu obyczajowością, poza np. strauumatyzowanym miejscem, domem, pracą, mikroprzestrzenią, ideologicznie zawężonym słownictwem; celem jest wyjście poza niedające egzystencjalnych spełnień relacje. Przechodzenie od dość prozaicznego stanu rzeczy, ograniczonego jednorodnością klasycznej przestrzeni i czasu do atrakcyjnych, oferujących „przełączanie realności” pięknych wieloprzestrzeni, wyjście ku pociągającym miejscom funkcjonującym jak ciągi wysp z atrakcjami, jest obecnie dla każdego dostępną w każdej niemal chwili możliwością. Po kilkudziesięciu latach od stworzenia psychologii transpersonalnej¹ mamy więc do czynienia z medialnym i kulturowym otwarciem przed każdym człowiekiem dosłownie namacalnych ścieżek transgresji. Szybki wjazd na uniesione ponad poziom miast i dróg wzniesienia, ucieczka do pozamiejskich SPA lub schronisk górskich, wejście do wyizolowanych z miejskiego zgiełku kawiarni lub sklepów dających jednoczesną perspektywę na miasto i atrakcyjny zestaw produktów to sposoby doświadczania mocy w panowaniu nad realnością i sobą, własnym zdefiniowaniem i rolami społecznymi. Zajęcie miejsca w kinowym fotelu jako punkcie absolutnego wygaszenia racjonalności codziennej na korzyść racjonalności fantazmatycznej, dowolnie otwartej na konstruowanie ja – to przecież możliwość dana każdemu. Nawet edukacja coraz częściej polega na wirtualnym, językowym i mediatyzowanym komentowaniu kulturowych przygód podmiotu, zamiast na inicjowaniu procesu poznawania konkretnego realnego miejsca, dotykającego punktu w rzeczywistości społecznej lub historycznej.

Warto więc zauważyć, że tożsamość, a zarazem podmiotowość współczesna, w coraz mniejszym zakresie buduje się na zasadzie nowoczesnej/modernistycznej narracji czy poukładanej, sensownej całości znaczącej, mogącej być ulokowaną w jednorodnej przestrzeni czasowej, kulturowej i symbolicznej. Natomiast nowy podmiot swą ontologiczną podstawę odnajduje w rozmaitych produktach technologii elektronicznej i socjo-politycznej maszynierii tekstu. Za sprawą rozwoju mediów od kilkunastu lat mamy do czynienia z nowym rodzajem tożsamości, z tzw. *Terminal Identity*, która jest „przejściowym stanem wytworzonym na przecięciu się technologii i narracji i służy jako ważna przestrzeń dostosowywania się do nowej tablicy życiowych możliwości, które definiują naszą *terminal identity*” (Rosińska 2001: 22). Proces uzyskiwania tożsamości zachodzi dziś raczej w polu transmedialnego eksperymentu, niż za sprawą powtarzalnych praktyk kulturowych. Podmiot jest rozproszony w toku swoich, często niezbornych, prób rozpoznania siebie i wskazywania na siebie. W ten sposób powstaje tożsamość na swój sposób adaptacyjna, tworzona w toku dookreślania przez podmiot swojego obszaru rezonowania z techno

¹ Psychologia transpersonalna wskazuje na znaczenie „wyjścia poza indywidualność, poza rozwój indywidualnej osoby w coś, co obejmuje więcej niż indywidualna osoba lub co jest od niej większe” (Dobroczyński 2000: 151).

i infosferą oraz wciąż odleglejszą sferą publiczną. Współczesny podmiot wpina się w wybrany strumień przekazów, zakorzenia się w chwilowych wyobrażeniach siebie (Kubiński 2008: 218, 242). W tym sensie tworzenie tożsamości w znacznym stopniu polega na adaptacji własnego ja do realizowania medialnie dystrybuowanych możliwości, jest wejściem w obszar cudzych performansów i przetwarzaniem ich, adaptowaniem do własnych potrzeb, pragnień i możliwości.

W toku adaptacyjnych transmedialnych otwarć i wędrówek przez kulturową wieloprzestrzeń odsłania się istotny problem moralności oraz kwestia utraty twardego modelu etycznego, gubionego wśród wielokulturowych i transgranicznych wycieczek w chwilowo doświadczane nieznanne. Dodajmy, że codzienne doświadczenia współczesnego człowieka przeczą temu, jakoby taki system etyczny istniał. Wydaje się bowiem, że zobowiązania i swe prawa można dopóty samodzielnie realizować, dopóki nie nastąpi jakieś niezamierzone przesterowanie moralne w zderzeniu z realno-dyskursywno-wirtualnym otoczeniem. Wówczas pojawia się konieczność zapłacenia mandatu za przekroczenie prędkości, za jazdę pod prąd, potrzeba zaleczenia fizycznych i mentalnych ran, doznanych w walce z realnymi granicami, zasadami, zobowiązaniami, wymaganiami lub oczekiwaniami. Tym samym rodzi się refleksja – trzeba nazbyt swobodne egzystencjalne otwarcie oswoić, uczynić bezpieczniejszym, nie czyniąc sobie tylu krzywd. Nadmiar „złamań i załamań” płynących z przekraczania wszelkich barier wiedzie do terapii psychologicznej bądź potrzeby wyznania grzechów i oczyszczenia. Jest sygnałem przekroczenia miary ontologicznego bezpieczeństwa. Rodzi się więc potrzeba rozpoznania bezpieczniejszych ścieżek wytwarzania siebie.

Moment odsłonięcia potrzeby nowej epistemologii to najlepszy czas dla aktywizowania dyskursu edukacyjnego. Bowiem gdy dotkliwie odczuwana atrofia podmiotowych relacji (np. pokazana w filmie *Sala samobójców* Jana Komasy, premiera: 2011 r.), mimo utrzymywania się na poziomie form i konwencji, zaczyna być czymś nieznosnym, destrukcyjnym, człowiek potrzebuje transgresji. Jednostka czuje, że swe perspektywy biograficzne oparła na niefunkcjonalnych, a głęboko zinternalizowanych fantazmatach, które doprowadziły ją do biograficznej ślepej uliczki. Tam zderzyła się z prawem natury i porządkiem społecznym oraz granicami ludzkich możliwości.

Samowiedza, umiejętność refleksji na temat przyczyn takiego kryzysu, musi więc być dostępna współczesnemu podmiotowi. Musi być dostępna wtedy, gdy jeszcze nie jest za późno na podjęcie kolejnej refleksji i rozpoczęcie konstruowania siebie w bliższym związku z uspołecznionymi i prawnie podtrzymywanymi praktykami dyskursywnymi. Dominik, bohater *Sali samobójców*, był bezradny wobec pokus ponowoczesności. Nie umiał skonfrontować swoich pragnień, planów, zrealizowanych i niezrealizowanych pomysłów z możliwościami i kontekstem kulturowym. Nie dostrzegł dramatycznie trudno uchwytnego płynnego przejścia między wirtualnym a realnym.

Zabrakło mu wiedzy o tym, że biografia, czy raczej zestaw projektów biograficznych, dziś okazuje się być podwójnej natury. Obecnie stajemy bowiem przed

ciągłym wyborem pomiędzy projektem stałej tożsamości narracyjnej i jednorodnej biografii a niemal przymusowym otwarciem na mediatyzowane sposoby myślenia o „ja” i byciu w świecie. Nie jesteśmy pewni, czy zrywamy ze sobą i swoimi korzeniami, gdy myślimy siebie bez związku z przeszłością a tylko z przyszłością, gdy kodujemy siebie w doraźnym kontakcie z medium, obrazem, emocją, filmową postacią, bohaterem literackim, postacią z plakatu, obrazu, reklamy. Na wszelki wypadek opowiadamy się za nowoczesną, narracyjną tożsamością, a pozostałe elementy konstrukcji naszej tożsamości traktujemy jako efekt konsumpcyjnej zabawy i gry z mediami i skłonni jesteśmy odrzucać je jako postmodernistyczne fantazje niewarte uwagi.

Czy mamy wówczas rację? Dlaczego wciąż nie jest łatwo płynnie połączyć obu koncepcji tożsamości? Tradycjonalizm polskiej kultury, głęboko przenikniętej religijnym dyskursem stabilizującym przyjęty za oczywisty model antropologiczny, oraz wizja politycznej poprawności podsuwają nam w rozpoznawaniu siebie słownictwo i struktury myślowe rodem z nowoczesności stałej sprzed pół wieku. Edukacja szkolna również jest ufundowana przez paradygmat modernistyczny. Dlatego młodzi ludzie wciąż są pozbawieni narzędzi do radzenia sobie ze wspomnianymi zjawiskami, jakie dotknęły np. bohatera *Sali samobójców*. Są one w szkole wciąż traktowane jako incydentalne. Mało się też o nich mówi w zakresie polskiego kształcenia nauczycieli. Wspomnijmy więc, iż konferencje wiążące różną aktywność w cyberprzestrzeni z wiedzą o współczesnym człowieku odbywają się w Polsce już od kilku lat. Ostatnio w Gdańsku (w maju br.) odbył się naukowy mityng *Art and Science*. Zgodnie z podtytułem konferencji: *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*² dyskutowano o relacji sztuki i nauki, ciała i technologii. Pokazywano konsekwencje postępu technologicznego dla funkcjonowania współczesnego podmiotu. Jak się okazało, skóra w niedługiej przyszłości może być wykorzystywana jako klawiatura, ciało będzie biblioteką, które jako interfejs wrzuci nas w usieciowioną przygodę w neuronowo-elektronicznej globalnej przestrzeni. Przeobrażające się koncepcje nauki pozwalają stwierdzić, że nauka nie jest dziś jedynym polem produkującym wiedzę. Bowiem sztuka, odrzucając tradycyjny podział na obiektywną naukę i subiektywną sztukę, aspiruje do roli środowiska badawczego – źródła znaczącej, wartościowej wiedzy. Sztuka staje się obszarem badań naukowych. Prace artystyczne z obszaru nowych mediów analizują dziś problemy sytuujące się pomiędzy tradycyjnie pojmowaną twórczością artystyczną a działalnością naukowo-poznawczą. Dzieła te reaktywują odrzuconą w dobie Oświecenia alternatywną nauką tradycję epistemologiczną oraz przenoszą praktyki artystyczne do laboratoriów naukowych – podkreślali referenci gdańskiej konferencji.

Bycie artystą oznacza dziś bycie badaczem, bycie badaczem oznacza bycie artystą. To także nowa tożsamość współczesnego podmiotu, całym sobą studiującego świat. Bycie ucieleśnionym aktorem, realizującym „pisany pragnieniami”

² Międzynarodowa konferencja *Art+science meeting* odbyła się w Dworze Artusa, Muzeum Historycznym Miasta Gdańska w dniach 23–25.05.2011 r. Zob.: www.artandsciencemeeting.pl/pl/art_science_meeting/konferencja.html, dostęp: 30.10.2011.

scenariusz, jest szczególnym otwarciem indywidualnej biografii na interakcyjność kultury i przestrzeni medialnej. Ciało jest wówczas traktowane jako szczególne miejsce, nie punkt tożsamości, ale miejsce przecięcia się wielu możliwych dyskursów. Problematyka ta ma już swoją obszerną bibliografię (Kluszczyński 2010). Jej wybitny zachodni znawca, Oliver Grau, w pracy *Virtual Art. From Illusion to Immersion* (2003), omawiając sztukę sytuującą się na pograniczu rzeczywistości i przestrzeni wirtualnych, przewiduje, że w nieodległej przyszłości dzięki różnym *avatarom* będziemy przekraczać fizyczne ograniczenia ludzkich możliwości. Ciało ze swoją sensualną wrażliwością stanie się interfejsem i częścią specjalnego *softwaru* i *hardwaru* komputerów, co oznacza, że skóra przestanie być powłoką odgradzającą nas od świata i granice podmiotowości przestaną być tak oczywiste jak dotąd. Skłania to Graua do stwierdzenia, że wizja Donny Haraway o człowieku-cyborgu bynajmniej nie jest zupełnie fantastyczna, a tzw. teleobecność może przynieść zaskakujące kulturowe rezultaty (Grau 2003: 290–291).

Współcześni artyści wiedzą, iż dystrybucja narracji radykalnie się zmieniła wraz z nadejściem ponowoczesności. Zadają więc pytanie, dlaczego słowa były dotąd bardziej wiarygodne niż materia, dlaczego wielkie narracje znaczyły więcej niż nasze bezpośrednie doświadczenie, nie sterowane przez polityczne dyskursy i najwyżej postawionych aktorów społecznych?

Odpowiedzi na te kwestie można dziś, oczywiście z grubsza i modelowo, pogrupować na dwie kategorie: grupę odpowiedzi modernistów oraz humanistów ponowoczesnych.

Twarda odpowiedź modernistów

Modernistyczny podmiot, w ujęciu zachodnich badaczy – m.in. Kennetha Gergena (2009: 52–77), funkcjonuje w ramach jasno określonych praw i zobowiązań, to podmiot esencjalny, pełny, samokontrolujący się i znający swe granice. W bardzo podobnym ujęciu Michała P. Markowskiego (2007: 54–55) podmiot ten, nazywany w odniesieniu do literatury polskiej podmiotem nowoczesności zachodniej, wierzy w adekwatność języka i rzeczywistości. Krótko mówiąc, modernista wierzy w swój głęboki porządek i jedność, ma przeświadczenie o dostępie do źródeł własnej autentyczności.

Przykładów dla takiej wiary w osiągalność efektu obecności, pełni, przedstawialności świata i adekwatności języka do rzeczywistości jest w literaturze i sztuce nowoczesności, czyli XIX i XX wieku, wiele. Markowski zalicza tutaj dzieła Iwazskiewicza, Żeromskiego, Słonimskiego, Miłosza, Baczyńskiego, Herberta i Konwickiego. Chciałbym kilka uwag poświęcić w tym kontekście dziełu, które będąc modernistycznym, łączy w sobie cechy obrazu, instalacji, rzeźby i teatru. Otóż jest to *Panorama Raclawicka*.

Słynne dzieło Jana Styki i Wojciecha Kossaka, powstałe w 1894 r. na 100-lecie zwycięskiej bitwy Kościuszkowców, to w dzisiejszym, jak i dawnym odbiorze, inspiracja do odnalezienia historycznej prawdy, to droga ku źródłom patriotyzmu

i narodowych związków krwi. Monumentalny obraz (przypomnijmy, ustawiony w rotundzie ma 114 metrów długości i 15 metrów wysokości) to przykład dzieła, które chce dialogować z uspołecznionym i uhistorycznionym „ja”. Aktywizuje pamięć i wrażliwość widza, apeluje do emocji, uruchamia rozległą narrację narodową, wskazuje na historyczne fakty i wywołuje patetyczne, emocjonalne zobowiązanie. Obraz ten wymaga od odbiorcy działania, ruchu, nie jest obiektem do punktowej kontemplacji, jest dosłownym zadaniem dla widza, jest sztuką pre-performatywną. Podobnie jak najstarsze malarstwo naścienne i jaskiniowe ewokuje przestrzeń uczestnictwa, chce wytworzyć przestrzeń powtórzonego doświadczenia, reagując z obecnością widza. Oliver Grau, w przywołanej już wyżej książce poświęconej współczesnej sztuce wizualnej, cały rozdział poświęcił analizie sposobów odbioru rozmaitych europejskich panoram budowanych w XVIII i XIX wieku. Wskazując na główne cele estetyczne wyrafinowanych budowli służących eksponowaniu monumentalnych obrazów podkreśla: „Istotą panoramy było dążenie do osadzenia widza w rzeczywistości. Ta gra z pozorowaniem rzeczywistości była powodem fascynacji, jakkolwiek obserwatorzy w początkowych latach funkcjonowania panoram byli jej nieświadomi, lub, jak później, uważali ją za główne źródło estetycznej przyjemności” (Grau 2003: 70).

Natomiast czym była *Panorama Racławicka* w odbiorze kilku osób, z którymi badałem jej współczesną recepcję?³ Otóż po pierwsze zwróciła uwagę swoim architektonicznym osadzeniem. Widz zbliża się przez ulice Wrocławia do parku, gdzie w odosobnieniu wznosi się ponad drzewami wielka betonowa rotunda w kształcie królewskiej korony. Gdy mijamy tablice upamiętniające budowę gmachu wchodzimy do jego wnętrza jak do skarbcza. Po zakupie biletów, przez bramę i ciemność, przez grobową niemal ciszę, wędrujemy stromym chodnikiem pod górę, by po chwili, czując lekkie zmęczenie, wydobyć się na powierzchnię. Nagle zostajemy ogarnięci przez światło bijące ze ścian obrazu. Jasne tło, dalekie góry oślepiają jasnością. Gdy wzrok przywyknie do białego blasku, okazuje się, że otacza nas kawalkada wojsk, naprzeciw stoi chata chłopska, a kilkanaście metrów obok Kościuszko w sukmanie, siedząc na koniu, wskazuje kierunek natarcia swoim kosynierom. Wkrótce, zasłuchani w narrację głosu prowadzącego nas wzdłuż kolejnych scen obrazu, stajemy się świadkami bitwy, idziemy obok pola trupów, jeńców i zwycięzców, dotykamy zmysłowo wydarzenia historycznego fundującego poprzez styl opowieści ideę polskiej jedności narodowej.

I jakkolwiek jesteśmy aktorami odgrywanej sceny i stoimy w centrum poznawanych wydarzeń, to re-kreujemy fakty mimetycznie, bezwzględnie wierząc w ich uprzednie zakotwiczenie w konkretnym miejscu i czasie. Nasze przeżywanie

³ Odbiór *Panoramy Racławickiej* analizowałem podczas warsztatów performatywnych (Summer Seminars) w Ośrodku im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu we wrześniu 2011 r. Badania, zainspirowane przez prof. Iana Watsona (New York University) prowadziłem w trzyosobowej grupce, w której skład oprócz mnie weszła młoda Polka urodzona w RPA (osoba pochodząca z rodziny polskich syberyjskich zesłańców o bardzo głębokim zapleczu patriotycznym) oraz Węgier (teatrolog, reżyser i antropolog kultury).

przeszłości w założeniu twórców *Panoramy* ma być budulcem dla tożsamości narodowej, jest tworzone z doświadczeń przekazywanych naśladowniczo, z odwołaniem do konkretnej przestrzeni i czasu. To doświadczenie przeżywane, o charakterze jednorodnej modernistycznej narracji, spójne i powtarzane bez żadnych wątpliwości w prawomocność języka swego przedstawienia.

Jest to znakomity przykład sztuki wizualnej, która wyrasta z przeświadczeń o przedstawialności rzeczywistości i otwartym dostępie do obiektywnie istniejącej przeszłości poprzez inscenizowaną, historyczną narrację. Natomiast dziś tego rodzaju założenia są rozmaicie kwestionowane lub w ogóle nie brane pod uwagę, jako pozbawione związku z praktyką kulturową.

Podmiot transmedialny – performowanie siebie

W swojej niedawno wydanej intelektualnej autobiografii Gianni Vattimo wspomina jedno z wyjątkowych i nie powtórzonych nigdy później naukowych wystąpień Heideggera. Pojawiła się w nim wizja wydarzenia bycia innego niż w metafizyce, bowiem dokonującego się w „zjednoczeniu świata technologicznego”. Kilkadziesiąt lat temu Heidegger brał pod uwagę uobecnianie się podmiotu poza podziałem na rzeczywistość i podmiot, co oznacza, że dostrzegał perspektywy do rozwijania filozofii bycia w świecie technologii splecionej z ciałem i obecnością. Tezę tę potwierdził we wspomnieniu Hans-Georg Gadamer (Vattimo 2011: 104–105). W tym sensie Heidegger otwierał przyszłość dla „nowego sposobu bycia, nie opartego na upodmiotowieniu podmiotu i uprzedmiotowieniu świata” – wskazuje włoski filozof. Mając do czynienia z przewidywaniami narodzenia się nowej podmiotowości, czynionymi przez bodaj największego strażnika autentyczności w filozofii XX wieku, nie powinniśmy się nadmiernie obawiać dalszych konsekwencji myślenia łączącego człowieka z technologią. Oczywiście, gdy spojrzymy na problem z perspektywy już od wielu lat komentowanych tekstów Judith Butler o wytwarzaniu tożsamości w procesie dramatycznym – gdzie „ciało przestaje być materią, staje się ciągłym i nieprzerwanym procesem materializacji możliwości” (Fischer-Lichte 2008: 37), spostrzeżenia Heideggera nie wydadzą się nazbyt odkrywcze czy szokujące. Jednak biorąc pod uwagę znaczenie Heideggera dla światowych koncepcji metafizyki i bycia, naukową rangę Gadamera i wnioski Vattimo, możemy zauważyć, że performatyka kulturowa Butler i wielu jej następców może mieć najgłębsze podłoże etyczne, wynikające z porzucenia dawnych ontologii podmiotu na korzyść ontologii równie poważnych, jak poszukiwane przez Heideggera i Gadamera, choć jakże odmiennych.

Zatem powiedzenie, że podmiot dziś wytwarza siebie poprzez pogrążanie się w technologiczno-symbolicznych przejawach kultury i jej multifrenicznej kanałowości wielostronnego przekazu, nie jest bynajmniej spłaszczeniem dawnego myślenia o tym, kim jest człowiek. Cały ten splot zjawisk skłonił Vattimo do namysłu nad elektroniką i społeczeństwem informacyjnym. W autobiografii dodaje: „Młodzież nie czyta książek? [...] to potworne, ale kto wie, ilu rzeczy nauczyli się poza tym?” (2011: 106).

Do wskazanego przez Vattimo czytania świata wielokanałowo wydaje się adekwatne pojęcie narracji transmedialnej, zdefiniowane przez Henry’ego Jenkinsa. W myśl takiego modelu narracyjności odkrycie sensu wielowątkowego przekazu, odsłanianego na różnych platformach medialnych, wymaga umiejętnego nawigowania wśród różnych form przekazu i języków (Jenkins 2007: 260). Transmedialność jest szczególnym wykorzystaniem i sfunkcjonalizowaniem wcześniej istniejącej potencji poznawczej. Jest pochodną procesu konwergencji, który zachodzi w umysłach konsumentów kultury na zasadzie otwartych interakcji i uczestnictwa. Transmedialna narracja udostępnia się w *continuum* wielu mediów, otwierając perspektywę na człowieka jako na postbiologiczną, posthumanistyczną strukturę kognitywną usieciowaną poprzez bioelektroniczne interfejsy. Takie nagromadzenie post-terminologii może budzić ironiczne reakcje, lecz warto w kumulacji dyskursywnej „inności” dostrzec próby syntezy tego co ludzkie, z tym co pozaludzkie oraz technologiczne (Grau 2003: 330). Rodząca się w naszych czasach zupełnie nowa jakość bycia powoduje, że obecność podmiotu poznającego świat transmedialnie rozplywa się w światowych kanałach informacyjnych. Jednakże jego zmysły są otwarte również na obiekty nie poddawane elektronicznej obróbce, które bywają traktowane na takich samych zasadach, jak wirtualne reprezentacje.

Ów szczególnie i bardzo współczesny zanik podziału na realność i realność mediatyzowaną chciałbym skontrastować z omówionym wyżej odbiorem *Panoramy Ractławickiej*. *Panorama* nawiązuje do realnego wydarzenia i prawdy historycznej, jest głęboko mimetyczna, referencjalna, historyczna i lokalizująca swą narrację. Natomiast w dzisiejszej kulturze przewagę zdobywają przekazy pozbawione referencjalnej jakości. Jak pisze Ryszard Kluszczyński, podstawowy błąd wielu badaczy mediów współczesnych polega na tworzeniu dualistycznego przeciwstawienia: przekazom mimetycznym, lokalizującym odbiór, przeciwstawia się przekazy delokalizujące percepcję. Natomiast, jak pisze badacz, dualizm: doświadczenie przeżyte a doświadczenie medialnie zapośredniczone – staje się zwolna odchodzącą dychotomią. Kluszczyński analizuje teorię Johna B. Thompsona, widząc w tezach sformułowanych w 1995 roku wiele niedostatków na tle narastającej mediatyzacji przeżyć (i tym samym rzeczywistości) (Kluszczyński 2008: 178–179). Nie zgadza się także z teorią *media equation*, zrównującą realność przekazu z realnością niezmediatyzowaną (Reeves, Nass 1996). Dlatego, wskazuje Kluszczyński, potrzebujemy wizji podmiotowości modularnej, hybrydycznej. Szczególnie przydatna okazuje się tutaj modularność w ujęciu Barry’ego Kinga. To ujęcie sposobu, w jaki indywidualność przekracza swe ograniczenia i postępuje według mechanizmów odnajdywanych w mediach. Podmiot **produkuje swoją rzeczywistość**, staje się panem siebie i posiadaczem tworzonej realności, wciąż podtrzymywanej za sprawą jego aktywności.

Tak opisany proces podtrzymywania realności i zarazem tożsamości jest niewątpliwie inny od wskazanego wyżej mediatyzowania realności historycznego zwycięstwa Kościuszki nad Rosjanami. *Panorama Ractławicka* zamyka nas w czasoprzestrzennym (dosłownym) kręgu wspólnoty z przodkami. Wzruszenie, narracja głosowa uruchamiana przez przewodnika podczas oglądania kolejnych części

Panoramy, staje się sposobem uwiarygodniania i udostępniania realnego miejsca polskiej autentyczności.

Ten modernistyczny z ducha odbiór *Panoramy* ma jednak pewne cechy kultury konwergencji, której kluczową cechą jest przenikanie się w opowieści wielu odmiennych mediów. Efektem tego procesu jest ciągła cyrkulacja treści, która sprawia, że historia opowiadana jest wielokrotnie za pomocą różnych środków przekazu (specjalna architektura budynku, ogromna płaszczyzna iluzyjnego obrazu, instalacja drzew i krzewów „wyrastających” z płótna i wchodzących w realność, głos przewodnika z głośników (słuchawek), kalista przestrzeń do przemierzenia). W przypadku *Panoramy Racławickiej* jest to jednak załączkowa forma tego, co oferuje sztuka najnowsza (bynajmniej nie tylko video-art), łącząca widza z dziełem poprzez aktywne uczestnictwo. W rozwoju mediów mamy bowiem do czynienia z intensyfikacją możliwości wytwarzania tożsamości przez wpływ sztuki, co nie znaczy, że z całkowitym unieważnieniem realności niezmediatyzowanej. Zauważmy, że obraz *Panoramy* można by bez trudu zamienić ruchomymi projekcjami w 3D, co nie zmieni jednak faktu, że widz w tego rodzaju przekazie musiałby przemieszczać się w realnej przestrzeni, zachowując swoją cielesną bytowość.

Spektakl *Prolog* czyli bohater jako performatywne „ja”

Koniec dualizujących, modernistycznych technik prezentacji świata odsłania się w rozmaitych, najczęściej pesymistycznych, postmodernistycznych diagnozach literackich. Na przykład w dramacie Tima Staffela *Werter w Nowym Jorku* bohater tonie w przestrzeni własnych wyobraźniowych obrazów. Nie znajduje drogi samo-realizacji wśród lawiny swoich medialnych odbić i dystansujących go od świata i siebie obrazów „ja” (Borowski, Sugiera 2007: 324–327). Werter popełnia samobójstwo przed ekranem pełnym swoich wizerunków, których nie jest w stanie dłużej produkować, ani też za ich pomocą komunikować się ze światem.

Wizja Staffela nie jest na szczęście jedyną odpowiedzią na nasilającą się mediatyzację świata, bowiem zdaniem wielu kulturoznawców dzisiejszy świat pozwala na rezygnację z twardych modernistycznych projektów tożsamościowych. W płynnonowoczesnym doświadczeniu pojawia się przekonanie, że cokolwiek zostało porzucone, zapomniane, zagubione i tak powróci. Powróci z innej strony czasu, niekoniecznie z przeszłości, ponieważ czas nie ma już struktury linearnej a siecią, przebiega przez nas jak przez terminale medialne, jak przez „czarne skrzynki od wszystkiego”, o których w *Kulturze konwergencji* pisał Henry Jenkins (2007). Okazuje się, że podmiotowość współczesna zaczyna funkcjonować jak multimedialny bioterminal, połączony z innymi posthumanistycznymi podmiotami. W sieci i poza nią każdy z nas produkuje transmedialne opowieści o sobie. W tej sieci wszyscy wytwarzamy i konsumujemy wizje i fantazmaty włączone w grę na globalnej scenie produkcji realności.

Ilustracją tych zjawisk jest eksperymentalny spektakl Wojtka Ziemilskiego pt. *Prolog* (2011). Jego szczególna właściwość polega na tym, że nie lekceważy

on napięcia między lokalnym/realnym a mediatyzowanym. Spektakl zaczyna się w sposób szczególny, czyli od włożenia przez widzów w szatni specjalnych bezprzewodowych słuchawek. Każdy z kilkunastoosobowej grupy widzów/aktorów staje się w ten sposób wykonawcą poleceń narratora i kreatora wydarzenia, który przedstawia się jako Głos. W słuchawkach słychać: „jestem twoim głosem, ciągle cię obserwuję, ale nie jestem nagraniem, przygotowuję cię do początku. Spektakl nie jest fikcją...”. Zgodnie ze wskazówkami Głosu wchodzimy do foyer, po drodze słuchając dalszych wskazówek. Przyglądamy się sobie, każdy próbuje odnaleźć się w dość niecodziennej sytuacji i mało konwencjonalnym stylu odbioru odgrywanego przez siebie przedstawienia. Słyszymy, że nie powinniśmy nawiązywać kontaktów ze współwidzami/współuczestnikami. W słuchawkach następuje kilka dowcipnych pytań, np. o wygląd współuczestników, o to, kto z nich wydaje się najlepszym aktorem. Wkrótce wchodzimy na scenę. Jesteśmy sami na wielkim, białym, mocno oświetlonym kwadracie. Na wprost nas piętrzą się rzędy krzeseł puste widowni. Zaczynamy się poruszać małymi krokami do przodu lub do tyłu, po jednym kroku w zależności od odpowiedzi na pytania zadawane przez Głos ze słuchawek. Na koniec serii pytań o nasz sposób uczestnictwa w teatrze i kulturze okazuje się, że nasze miejsce na białej macie kwadratu sceny jest określone przez ciąg tych decyzji, które odnoszą się do tego, kim bywamy i jesteśmy na co dzień w naszym życiu. Nasza pozycja na scenie jest wynikiem stylu naszego bycia, negocjacji z wieloma sytuacjami, w których na co dzień uczestniczymy.

Prolog Ziemińskiego to dzieło zbudowane w oparciu o estetykę performatywną. Oferuje widzom teatr otwarty dla działania „ja”, na oczach widzów ewokuje tzw. choreografię społeczną. Widz w toku narracji *Prologu* ma szansę obserwować siebie jako zestaw wyborów, jako kulturowy, uspołeczniony wynik własnych decyzji. Uczestnik/aktor widzi swoje reakcje i interakcje w mikroprzestrzeni społecznej (jest nią scena teatralna), gdzie on (w swojej perspektywie) gra główną rolę. Podmiot konstruuje się tutaj w wyniku swoich suwerennych decyzji, w toku decyzji podążającego za splotem pragnień i uwarunkowań siebie „ja”. Na tak szczególnej scenie teatru performatywnego podmiot czuje się wolny, gdyż działa na specyficznym wydzielonym dla niego kawałku rzeczywistości, poza wpływem pozateatralnego otoczenia. Tutaj sam według swej samowiedzy wytwarza swój modus obecności w czasie i przestrzeni.

Widz jako aktor/bohater istnieje w relacji zaufania społecznego (ze współuczestnikami i organizatorami spektaklu) i wchodzi w dobrowolnie podjętą relację ze społeczną meta-świadomością (jest obserwowany i zachęcany do działania przez Głos). Bycie aktorem i widzem jednocześnie otwiera pole do samodzielnej gry w możliwości – podmiot czuje swe płynne istnienie w czasie i przestrzeni. Ostatecznie to on o sobie decyduje, udzielając i całym ciałem „wykonując” odpowiedzi według własnych reakcji na zewnętrzne możliwości, ograniczenia i zobowiązania. Uczestnicząca w spektaklu jednostka czuje, iż w trakcie swego działania powstaje w toku negocjacji z miastem, miejscem i dyskursem Głosu. Spektakl *Prolog* wytwarza więc przestrzeń do prób adaptacji siebie, do mówienia, pisanie,

wykonywania i internetowego przedstawiania oraz przetwarzania własnych narracji. W spektaklu w pewnym momencie uczestnicy leżąc na scenie obserwują na suficie wyświetloną z komputera mapę swych usieciowionych połączeń z innymi. Mapa zachęca do spojrzenia na siebie jako na wchodzący w różne interakcje wielokanałowy dyskurs, do którego skryptów ma dostęp tylko pojedyncze „ja”. W ten sposób w teatrze powstaje specyficzna przestrzeń edukacyjna, przestrzeń otwartej performatywności dla „ja”. Podmiot obserwuje siebie, w ciągłym stanie otwarcia wędruje ku nowym horyzontom samowiedzy, relacji i istnienia, a zarazem odkrywa wśród nadmiaru ludzkich narracji graniczność swej jednostkowości.

Warto jednak podkreślić, że podczas oglądania *Panoramy Racławickiej* (podobnie jak w spektaklu *Prolog*), również poruszamy się według wskazówek głosu narratora, przybliżającego nam historię obrazu i dzieje bitwy. Ciepły, niemal ojcowski ton opowieści, który chce przekazać nam prawdę patriotycznego wydarzenia, w swych zasadniczych tendencjach oddziałuje podobnie jak Głos w słuchawkach współczesnego, performatywnego spektaklu. Zarówno w sztuce Ziemińskiego, jak i podczas oglądania *Panoramy*, widzowie z podobną, wspólną emocją ruszają na spotkanie siebie i jakiejś prawdy. Jednak we Wrocławiu spotykają ściśle umiejscowiony historyczny fakt, ścianę obrazu, krąg wspólnoty, natomiast w performansie mają otwartą scenę działania i nieprzewidywalną przestrzeń kolejnych mediacji, otwartą tuż za każdą swoją decyzją. Różnice są więc zasadnicze.

Wnioski: transmedialne „ja” w continuum realności on-line i 3D

Pamiętajmy jednak, że opisane wyżej transmedialne „ja” często się fragmentaryzuje, rozbija w kawałki, z oznakami traumy i zagubienia opada na dno najgłębszej melancholii, rodem z modernizmu. Tego rodzaju doświadczenia zostały dawno opisane w kategoriach psychologii transpersonalnej jako zjawisko dezintegracji pozytywnej (Tylikowska 2000). Może ono mieć miejsce, gdy podmiot, zmuszony przez nowoczesne doktryny do podążania za wezwaniem Kafkowskiego prawa, czy też za głosem (ustalonych z zewnątrz) nazbyt monologicznych, poziomych zobowiązań, poszukuje poza granicami modernistycznych konstruktów pola do samorealizacji. Zatem to od jednostkowej odwagi pójścia w kierunku mediatyzowanych pragnień zależy, czy swej uczasowanej egzystencji podmiot zdoła nadać wymiar nierozdzielnej od siebie i świata, transmedialnej, realnej i zmysłowej, wyobraźniowej i dyskursywnej, przekraczającej przestrzenne granice obecności.

Krótko mówiąc: doświadczając kreatywnych możliwości oferowanych przez nowe technologie nie można zgubić z pola widzenia ogólnej ontologii ponowoczesnego bytu. Przede wszystkim nie należy szukać mitycznego dostępu do przełącznika między realnością a fikcją. Taki przełącznik to pomysł modernistyczny. Dlatego, co może być zaskakujące, wizje z filmu *Matrix* braci Wachowskich nie będą dziś dobrym przewodnikiem, bowiem, choć obawiamy się zdominowania ludzkiej świadomości przez efekty cyberaktywności (Grau 2003: 325), jest dzisiaj oczywiste, że wyłączenie wirtualnych sieci zamiast nas zbawić – zabije. Dlatego tylko zrozpaczony

idealista chciałby wracać w modernistyczne więzienia sensu. Obecnie, nawet śpiąc żyjemy w trybie on-line. I nie ma co liczyć na to, że wyłączy nas śmierć. Wtedy inni włączą nas w sieć swoich translacji. Bowiern bycie off-line jest dziś złudzeniem, albo mówiąc inaczej – najnowszą formą ekscentrycznego luksusu.

Bibliografia

- Borowski M., Sugiera M. (2007), *Nowe media/nowe rzeczywistości*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków.
- Dobroczyński B. (2000), *Transpersonalna koncepcja tożsamości*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków.
- Gergen K.J. (2007), *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przeł. M. Marody, Warszawa.
- Grau O. (2003), *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, przeł. G. Custance, Cambridge–London.
- Jenkins H. (2008), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa.
- Kluszczyński R.W. (2008), *Doświadczenie – pamięć – tożsamość. Doświadczenie medialne jako fundament hybrydycznej tożsamości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa.
- Kluszczyński R.W. (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa.
- Kosiński D. (2007), *Bądź realistą – żądam niemożliwego. O tzw. realizmie w aktorstwie teatralnym*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków.
- Kubiński G. (2008), *Narodziny podmiotu wirtualnego. Narracja. Dyskurs. Deixis*, Kraków.
- Markowski M.P. (2007), *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków.
- Melosik Z. (2007), *Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej*, Kraków.
- Reeves B., Nass C. (1996), *The media equation: how people treat computers, television, and new media like real people and places*, Chicago.
- Rosińska Z. (2001), *Blaustain. Koncepcja odbioru mediów*, Warszawa.
- Tylikowska A. (2000), *Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego. Trud rozwoju ku tożsamości i osobowości*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków.
- Vattimo G., Paterlini P. (2011), *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, przeł. K. Kasia, Warszawa.
- Ziemilski W. (reż.) (2011), *Prolog*, prem. X 2011, *Teatr Ochota*, Warszawa/KRT.

Transmedial “self”: the performative subject in a relation with culture

Abstract

The author discusses the performative production of identity by the reception of films, theatre and installation art space. The author emphasizes the transgressive way of participation in cyberspace. Modernist, “locating” aesthetics (*Raławice Panorama*, Wrocław) is shown in contrast to the aesthetics of the performative spectacle of W. Ziemilski’s *Prolog* (Ochota Theatre, Warsaw 2011). Reception of the *Raławice Panorama* and the *Prolog* is presented

in the context of postmodern identity construction. Its ontic foundation appears to be the *transmedial I* arising in the course of daily interaction with culture, both in the reality and the virtual space.

Słowa kluczowe: tożsamość, transmedialność, narracja, modernizm, ponowoczesność, teatr, performans

Key words: identity, transmedial, narrative, modernism, postmodernism, theatre, performance

Marek Pieniążek

dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek: *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora* (Kraków 2005), *Szkolny teatr przemiany. Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym* (Kraków 2009) oraz kilkunastu artykułów projektujących antropologiczno-performatywny model dydaktyki polonistycznej. Jego najnowsza książka to *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności* (Kraków 2013).