

Marek Hendrykowski

PROKSEMIKA

Studia z semiotyki i antropologii kultury



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

PROKSEMIKA

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILMOZNAWCZA NR 18

Marek Hendrykowski

PROKSEMIKA

Studia z semiotyki
i antropologii kultury



POZNAŃ 2016

Recenzent
prof. dr hab. *Maryla Hopfinger*

Wydano dzięki wsparciu finansowemu Fundacji Inea

© *Marek Hendrykowski* 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Fotografie
Małgorzata Hendrykowska

Projekt okładki
Ewa Wąsowska

Opracowanie redakcyjne i techniczne
Anna Rąbalska

Łamanie komputerowe
Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-3103-5
ISSN 1642-8595

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 10,75. Ark. druk. 12,125

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

SPIS ZAWARTOŚCI

Podziękowania	7
Wprowadzenie	9
Proksemika jako system symboliczny	15
Relacje proksemiczne	15
Eco i Chwistek w teorii przestrzeni i przestrzeni teorii	18
Wielość przestrzeni	20
Sfery społeczne osoby ludzkiej	23
Sfery społeczne	23
Potencjał poznawczy	32
Proksemika spojrzenia	35
O naturze spojrzenia	35
Proksemika percepcji ekranowej	40
Spojrzenie ekranowe	42
Przestrzeń a fenomenologia spojrzenia	49
Gra spojrzeń jako element narracji	54
Kąt 15 stopni	57
Spójrz mi w oczy	59
Konkluzja	60
Proksemika dotyku	62
Proksemika wielkiego miasta	70
Proksemika ruchomych obrazów	79
Proksemika ekranów	87
W kadrze i poza kadrem	95

Proksemika seansu	101
Proksemika ekstensji	106
Proksemika sieci	112
Proksemika obrazów cyfrowych	119
Immersja	123
<i>Kult virtual reality</i>	123
Zanurzenie w przekaz	125
Zjawisko i choroba	127
Mechanizm immersji	130
Metabolizm informacyjny	132
Społeczny zakres występowania immersji	134
Piąta przestrzeń	136
Uniwersalne doświadczenie	136
Ambiwalentny status piątej przestrzeni	137
Piąta przestrzeń jako kwintesencja	147
Proksemika dialogu	154
Proksemika bliskich przeciwieństw	164
Tajemniczy mechanizm	164
Sąsiad zza miedzy	166
Rzeka, która dzieli	168
Górzanie i dolanie	172
Parodia i karykatura	173
Życ obok siebie	176
Relacje proksemiczne jako ekosystem kultury	179
Przemiany proksemiki w kulturze współczesnej	184
Literatura	189
Proxemics: studies on semiotics of culture and cultural anthropology. Summary	193

PODZIĘKOWANIA

Serdeczne podziękowania od autora za pomoc udzieloną w trakcie pisania tej książki zechcą przyjąć Państwo:

Arkadiusz Bednarek
Magdalena Dąbrowska
Maryla Hopfinger
Mikołaj Jazdon
Anna Kosińska
Janusz Kosiński
Anna Krajewska
Katarzyna Mąka-Malatyńska
Wojciech Otto
Anna Rąbalska
Tadeusz Szczepański
Adam Wyżyński
Michał J. Zabłocki
Bogusław Żyłko

WPROWADZENIE

Organizacja przestrzeni, w połączeniu z jej indywidualnym i zbiorowym rozpoznawaniem oraz znaczeniem dla ludzkiego życia, stanowi jeden z podstawowych aspektów funkcjonowania każdej kultury. Jak daleko sięga ludzkie wyobrażenie o świecie, wszędzie w jego granicach mamy do czynienia z ciągłym modelowaniem różnych form przestrzeni: projektującym i wyznaczającym – dostępny w granicach ludzkich możliwości – ład przestrzenny naszego bliższego i dalszego otoczenia. Na ogół jej organizację pojmuje się jako jeszcze wyższy stopień ingerencji człowieka, podczas gdy właściwym problemem jest ocalenie i zachowanie harmonii współtworzących ją różnorodnych elementów i czynników.

Arbitralnie wprowadzany i narzucany przez *homo sapiens* ład przestrzenny oznacza nie tylko same rozliczne korzyści dla rodzaju ludzkiego. Pociąga on również za sobą nie mniej liczne zagrożenia. Organizacja ładu przestrzennego okazuje się w praktyce wartością ambiwalentną. Ujarzmianie okołoludzkiej przestrzeni przez nowoczesną cywilizację osiągnęło u progu XXI wieku skalę nigdy wcześniej nienotowaną. W sferze psychologii społecznej pojawił się w związku z tym osobliwy paradoks.

Z jednej strony, globalna przestrzeń – odkąd znalazła się pod działaniem i w zasięgu codziennej forsownej eksploracji – wydaje się nie stawiać człowiekowi oporu, poddając się całkowicie jego władaniu i woli. Wycina się na gigantyczną skalę lasy tropikalne, puszcze amazońską, Alaskę, drzewostany rosyjskiej tajgi, zmienia bieg rzek, buduje zapory, stawia tamy, tworzy sztuczne jeziora, wy-

rywa tereny upraw rolnych pod zabudowę. Z drugiej – na różne sposoby naruszana, zmieniana, podbijana, ograniczana, dewastowana i eksplorowana, przestrzeń broni się przed działaniami człowieka i w walce tej przypomina nieustannie o własnym istnieniu. Wydaje nam się, że nią władamy, ale to ona nadal włada nami.

W zarządzaniu przestrzenią własnego świata rodzaj ludzki powinien pamiętać tyleż o niej samej jako własnym macierzystym środowisku, co o sobie. W imię wyższej konieczności i wspólnego dobra. Tak się jednak nie dzieje. Zapewne nie jest dziełem przypadku, że przestrzeń jako taka nie figuruje w ogóle w rejestrze kluczowych pojęć metodologii dzisiejszej humanistyki. Jakby jej zupełnie nie było. W *Wędrujących pojęciach w naukach humanistycznych* Mieke Bal pośród dziesiątek różnych bardziej lub mniej oczywistych kategorii w ogóle nie wymienia „przestrzeni”!

W syntetyzującej całość współczesnej refleksji książce holenderskiej uczzonej pojawiają się wprawdzie takie – powiązane na różne sposoby z przestrzenią – kategorie, jak: „figuracja”, „fokalizacja”, „instalacja”, „interakcja”, „migracja”, „obraz”, „punctum”, „rama”, „rzeźba”, „spojrzenie”, „turysta”, „turystyka”, „zamknięcie” i „zmienność”. Ze zrozumiałych względów eksponowane miejsce zajmuje w niej również „czas”. Ale nie pojawia się elementarna kategoria „przestrzeni”. Co jest o tyle zdumiewające, że – jak sygnalizuje tytuł całości – mowa przecież o „wędrujących pojęciach”¹.

Ów zaskakujący brak stanowi być może symptom (domniemane-go) triumfu współczesnego człowieka nad przestrzenią – symptom wymowny, ale jako postawa i sposób myślenia o nim samym i świecie nader szkodliwy. Wielu z nas wydaje się, że istnieje ona daleko od nas, gdzieś na zewnątrz, tymczasem jest tuż, a jej degradująca otoczenie, brzemienna w negatywne skutki akulturacja weszła w fazę niszczącą dla obu stron.

O integralne traktowanie krajobrazu kulturowo-przyrodniczego jako przestrzeni wspólnej upomnieli się ostatnio polscy naukowcy pracujący w ramach projektu badawczego realizowanego pod auspi-

¹ Mieke Bal: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*. Przeł. Marta Bucholc. Warszawa 2012.

cjami Polskiego Komitetu do spraw UNESCO. Rezultatem podjętych przez nich wysiłków okazał się zbiór artykułów zamieszczonych w pracy zbiorowej pod tytułem *Krajobraz kulturowo-przyrodniczy z perspektywy społecznej*². Wspólny mianownik interdyscyplinarnych rozważań zawartych w tym tomie stanowi kluczowa dla tej problematyki kwestia, a mianowicie – rozpoznanie skutków zachodzących w dzisiejszym świecie zmian przestrzennych w kontekście idei zrównoważonego rozwoju.

W dobie współczesnej – zarówno w jej świadomości psychospołecznej oraz antropokulturowej, jak i w codziennej praktyce – nastąpiła znamienna dezintegracja kategorii przestrzeni, widoczna w jej rozbiciu na szereg różnych klas i poszczególnych odmian. Zagrożenia z tym związane dostrzegł i poddał przenikliwej analizie David Morley³. Przestrzeń jako rodzaj uniwersum jest dla niego jednością w odróżnieniu od kategorii „terytoriów” współtworzących i determinujących egzystencję dzisiejszych ludzi i społeczeństw. Monografia Morleya z sukcesem próbuje połączyć kolejno odkrywane i studiowane przez niego „terytoria” w mimo wszystko spójną całość.

Należy zatem w pierwszej kolejności trwale przywrócić przestrzeni należne jej eksponowane miejsce w repertuarze kluczowych pojęć współczesnej kultury. Nie wolno o przestrzeni zapominać, pomijając jej, przestać zauważać ani też traktować lekceważąco jako definitywnie „ogarniętego” i rozwiązanego problemu ludzkości tylko dlatego, że budujemy: ogromne metropolie, transatlantyki, statki powietrzne, promy kosmiczne, wielokilometrowe mosty, wiadukty, wyniosłe drapacze chmur, olbrzymie zapory, podmorskie tunele, linie metra, gęstniejącą sieć autostrad, jeździmy superszybką koleją, odbywamy transkontynentalne podróże i potrafimy coraz szybciej przemieszczać się z miejsca na miejsce, marząc nawet o urzeczywistnieniu teleportacji. Albo pomijając problematykę przestrzeni z tego powodu, że nasze przemyślnie skonstruowane ultranowoczesne

² *Krajobraz kulturowo-przyrodniczy z perspektywy społecznej*. Praca zbiorowa pod redakcją Sławomira Ratajskiego i Marka Ziółkowskiego. Warszawa 2015.

³ David Morley: *Home territories. Media, mobility and identity*. London–New York 2000. Przekład polski: *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*. Przeł. Jolanta Mach. Warszawa 2011.

ekstensje monitorują, zagląдают i wnikają w dowolnie wybrany wy-
cinek tego, co widzialne i słyszalne na globie, a także docierają na
inne planety i uczestniczą w wyprawach galaktycznych.

Ujarzmiona przestrzeń to ciągle nasz świat: zarówno naturalny, jak
i kulturowy (kolejność niepozabawiona znaczenia). Jeśli nie nauczymy
się na powrót – z czym doprawdy całkiem nieźle radzili sobie nasi ante-
naci – doceniać i chronić ładu otaczającej nas przestrzeni i makroprze-
strzeni: na lądzie, w powietrzu, w rzekach i akwenach całego świata, to
chaos, jaki wywołuje niekontrolowany i niczym nieregulowany postęp
cywilizacyjny i technologiczny, boleśnie przypomni człowiekowi i ga-
tunkowi ludzkiemu o elementarnym dla niego znaczeniu tego ładu.

Tymczasem po dawnemu robimy dobrą minę do złej gry, bez-
myślnie ingerując, naruszając, eksplorując i dewastując, co się da –
i zachowując się tak, jakby nic się nie stało. Działamy przeciw sobie
samym. Śmiecimy nie tylko na lądzie, w morzu i oceanie, lecz nawet
w kosmosie. Przestrzeń spustoszona, zdegradowana, zmarginalizo-
wana jako czynnik egzystencji upomina się coraz mocniej o swoje
prawa. Życie biologiczne wokół nas degraduje się i zanika. Ten pro-
ces można jeszcze ciągle odwrócić. Trzeba tylko przestać kierować
się iluzją doraźnie osiągniętych profitów i zacząć dbać o otoczenie.
Pstrągi muszą powrócić nie tylko do Tamizy, ale także do Wisły,
Dunajca i Rybiego Potoku.

Idea zrównoważonego rozwoju i zachowania pierwotnej harmo-
nii Ziemi nie jest pustym hasłem propagandowym ani ekologiczną
utopią pięknoduchów. Wszystko wskazuje na to, że w drugiej de-
kadzie XXI wieku nigdzie już na globie nie ma miejsc nieskażonych
współczesną cywilizacją, ale ciągle jeszcze istnieje szansa na to, by
przywrócić problematyce przestrzeni należne jej eksponowane miej-
sce i podstawowe znaczenie (zob. na ten temat dalszy rozdział tej
książki zatytułowany „Piąta przestrzeń”).

Studium poniższe – poświęcone semiotyce interpersonalnych
relacji proksemicznych – otwierają trzy następujące hipotezy ba-
dawcze:

1) po pierwsze, relacje interpersonalne odnoszące się do prze-
strzeni społecznej stanowią nie odległy margines, lecz podstawo-

wy, pierwszorzędnie istotny, wyznacznik charakterystyki każdego systemu kultury;

2) po drugie, tradycyjne sposoby definiowania proksemiki, akcentujące przede wszystkim istnienie barier międzyludzkich, ujmują złożoną problematykę tej dziedziny nauki o znakach i znaczeniu zbyt wąsko i z reguły schematycznie;

3) po trzecie, głębokie przemiany relacji proksemicznych, jakie dokonują się w makrosystemie kultury współczesnej, wywierają zasadniczy wpływ na funkcjonowanie samej kultury i sposób uczestnictwa w niej jednostek, grup oraz zbiorowości.

Zaprezentowane tutaj trzy hipotezy mają charakter roboczy i żadna z nich nie pretenduje do bycia uniwersalną regułą bezwzględnie obowiązującą w dowolnym procesie badawczym o różnej specyfice. Przysługuje im jedynie status dyrektywy epistemologicznej, która może się okazać przydatna w toku dalszych rozważań nad tą złożoną i z trudem poddającą się modelowaniu problematyką.

Zacznijmy od rozważenia elementarnej właściwości każdego systemu proksemicznego, jaką są sfery społecznego funkcjonowania jednostki i zbiorowości. Na zagadnienie to spróbujemy jednak spojrzeć nieco inaczej, niż czynili dotąd badacze ewolucjoniści: wydobywając przede wszystkim na ogół pomijany przez nich kulturowy kontekst uwarunkowań percepcyjnych osoby ludzkiej.

Jest bowiem tak, że u podstaw naszej osobniczej percepcji przestrzeni leży – stopniowo opanowywana w najwcześniejszym okresie życia – „naturalna” umiejętność jej rozpoznawania. Z drugiej jednak strony, umiejętność ta zdobywana krok po kroku w początkowym stadium rozwoju człowieka nabiera w sposób bezwiedny cech kulturowych, stając się za ich pośrednictwem nabytą zdolnością kodowania/odczytywania/modelowania rozmaitych form percypowanej przestrzeni oraz nawigowania wśród nich. Noworodek, niemowlę, później małe i coraz starsze dziecko nieustannie uczy się przestrzeni, metodą prób i błędów wykształcając i rozwijając własny aparat percepcyjny. Akulturacja przestrzeni polega na stopniowym opanowywaniu przez człowieka jej modelunku, zasad i znaczeń w długotrwałym procesie socjalizacji.

Jej życiowa niezbędność i natychmiastowa potrzeba reagowania organizmu ludzkiego w konkretnych sytuacjach sprawiają, że akulturacja przestrzeni z biegiem czasu i w miarę rozwoju jednostki staje się systemem operacyjnym traktowanym jako „naturalny” i powszechnie uznawanym za takowy. „Naturalny” znaczy w tym przypadku „dany z natury”, a zatem niemający uświadamianego przez nas związku ze stopniowo nabywanymi i przyswajanymi umiejętnościami. Reagujemy na świat poniekąd bezwiednie i reagujemy psychosomatycznie, czyli sobą. „Natura” naszych odruchowych zachowań niejako przykrywa ich aspekt kulturowy. Przystosowując się co rusz do otaczającej przestrzeni i błyskawicznie odpowiadając na jej rozmaite wyzwania, nie mamy zwykle świadomości, iż reakcje owe zostały wcześniej wykształcone, wyuczone i przyswojone w rozwoju osobniczym, kształtując nasz codzienny udział w wysoko zorganizowanym uniwersum kultury.

System relacji proksemicznych, jeśli przyjrzyć się im od strony socjokulturowej, stanowi w każdej kulturze niezmiernie ważny aspekt rzeczywistości społecznej. Rzeczywistość ta – wnikając głęboko w życie jednostki i wywierając na jej istnienie przemożny wpływ – jest rzeczywistością zewnętrzną w relacji do osoby ludzkiej. Wpisana w model danej kultury, umowa społeczna dotycząca relacji proksemicznych ma charakter paradoksalny i wewnętrznie sprzeczny. Z jednej strony, dzieli ona wielorako daną zbiorowość, z drugiej – na różne sposoby ją integruje. Jedno staje się funkcją drugiego, wytwarzając i podtrzymując pewien system napięć, dający o sobie nieustannie znać w przestrzeni społecznej i w procesie jej indywidualnego i zbiorowego percypowania.

Jeżeli uświadomić sobie, iż wszelkie relacje proksemiczne pozostają w taki czy inny sposób faktem społecznym tudzież psychospołecznym, to ich swoistość względem innych typów relacji międzyludzkich pozwala dostrzec prymarną – niezwykle ważną w przypadku proksemiki – rolę udziału empirii (*resp.* danych zmysłowych) w jej odbiorze, opanowywaniu oraz przyswajaniu przez jednostkę i zbiorowość. Empiryczny charakter tych zależności nie zmienia faktu, iż relacje proksemiczne mają zawsze swój wymiar semiotyczny, realizując umowny porządek znaczeń wyższego rzędu.

PROKSEMIKA JAKO SYSTEM SYMBOLICZNY

Relacje proksemiczne

W jaki sposób istnieją relacje proksemiczne? Czy ich materialny wymiar wystarcza, by odnaleźć w nich i zrekonstruować system znaków? A może do ich odkrycia i zbadania potrzeba czegoś więcej, co wykracza poza empirię? Dochodzący zza muru głos dziewczyny („dziewczęcy głos zaprzepaszczony”) wydał się dwunastu braciom dostatecznym powodem, aby „zbadać mur od marzeń strony” i ruszyć na ratunek. Cóż jednak odkryli? Jak wyglądała rzeczywistość, którą chcieli poznać? Niezmiernie intrygujące okazuje się zakończenie przywołanego wiersza:

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy ni Dziewczyny!

Leśmianowska ballada *Dziewczyna*, pochodząca z tomu *Napój cienisty* (1936), zawiera w sobie niebywale nośne poetyckie – a zarazem filozoficzne, kognitywistyczne i egzystencjalne – rozważania na temat realności i symboliczności relacji przestrzennych, które funkcjonują w społeczeństwie.

Konkretność sensualnych i sensorycznych doznań wynikających z określonego uporządkowania i kulturowego zagospodarowania przestrzeni – pod warunkiem, że jest ona przestrzenią znaną i dobrze znaną – czyni ją układem postrzeganym i wykorzystywanym przez człowieka jako „naturalny”. Sprawia, że obcowanie z nią





FIVE
WAY

odślania swój znakowy charakter dopiero wtedy, gdy daje o sobie znać poczucie obcości, to znaczy w momencie, gdy występuje problem z odnalezieniem, rozpoznaniem i odczytaniem jej odmiennego układu. Widać to doskonale, ilekroć wchodzimy w strefę przestrzeni obcej, nieznannej, znalazłszy się w innym otoczeniu, innym krajobrazie, innym mieście itp.

Eco i Chwistek w teorii przestrzeni i przestrzeni teorii

Oprócz Edwarda T. Halla, Umberto Eco jest tym badaczem, który najbardziej spośród wszystkich zasługuje na miano prekursora badań nad proksemiką. To właśnie Eco pierwszy nie tylko zwrócił uwagę na doniosłość znakowych właściwości przestrzeni, ale także wskazał i wyznaczył miejsce należne proksemice, definiując ją jako dziedzinę naukową ulokowaną w pejzażu i granicach semiologii. Zwrot ten miał wielkie znaczenie dla dalszego kierunku poszukiwań badawczych w tej sferze dwudziestowiecznej humanistyki. Sprawił bowiem, że refleksja proksemiczna, zaanektowana dotąd przez psychologię, stała się refleksją interdyscyplinarną, zdecydowanie poszerzając horyzont dotychczasowych ustaleń.

W polu refleksji naukowej Umberta Eco znalazła się proksemika rozumiana jako: semiotyczna teoria przestrzeni, dział semiotyki ogólnej, *sui generis* język i zarazem „aparatus retoryczny”. Szczególnie wiele miejsca poświęca badacz funkcjom znaczeniowym architektury. W ustaleniach swoich Eco przerzuca niezwykle ważny pomost między myślą własną a refleksją semiotyczną poprzedników: Charlesa Sandersa Peirce’a, Charlesa Morrisa, Suzanne Langer, Louisa Hjelmsleva, Giovanniego Klause Koeniga i Rolanda Barthes’a. Szczególną siłę argumentacji Eco nadają mistrzowskie partie analityczno-interpretacyjne jego rozważań na temat „komunikatów architektonicznych”. Dotyczą one między innymi: jaskini, okna, ostrołuku gotyckiego, funkcji światła w katedrze (śladem myśli Sugera, dwunastowiecznego opata z Saint-Denis) oraz architektury współczesnych metropolii.

Forma – pisze Eco – denotuje funkcję tylko na mocy pewnego systemu oczekiwań i nawyków, a więc na mocy kodu. [...] Może się zdarzyć, że architekt zbuduje dom, stojący poza wszelkim istniejącym kodem architektonicznym. Może się również zdarzyć, że dom ten pozwoli nam mieszkać przyjemnie i „funkcjonalnie”. Faktem będzie jednak, że nie nauczymy się w nim mieszkać, póki nie poznamy, jakie sposoby mieszkania nam sugeruje, do jakich nas pobudza jako kompleks bodźców – póki nie pojmiemy domu jako pewnego kontekstu znaków, dającego się odnieść do jakiegoś znanego kodu. [...] Nie znaczy to, że chcąc wprowadzić nowe funkcje, trzeba się opierać zawsze na starych, znanych już formach. Powtarza się tu pewna podstawowa zasada semiologiczna, którą sformułowaliśmy już w związku z funkcjami estetycznymi komunikatu artystycznego, a która – jak wspomniano – jest znakomicie wyjaśniona w *Poetyce* Arystotelesa: elementy bogatej informacji można wprowadzać tylko wspierając je pasmami redundancji. Wszelki wyskok nieprawdopodobieństwa wspiera się na połączeniach prawdopodobieństw¹.

Prekursorski aspekt rozważań Umberta Eco dotyczących proksemiki ma swoją wymowę tak długo, jak długo nie pamięta się o naszych własnych rodzimych dokonaniach w tej sferze refleksji kulturowej i filozoficznej. Pół wieku przed publikacjami włoskiego semiologa polski filozof, matematyk, malarz i teoretyk sztuki Leon Chwistek opublikował w Krakowie prekursorską w skali światowej rozprawę zatytułowaną *Wielość rzeczywistości w sztuce*². Analiza porównawcza obu koncepcji pozwala odkryć i właściwie oszacować oryginalną wartość myśli Chwistka.

Nie zamierzam tutaj przeciwstawiać idei „wielości rzeczywistości” Chwistka studiom proksemicznym Eco. Faktem jest jednak, że polski wizjoner, malarz i filozof w jednej osobie, przed blisko stuleciem stworzył unikatową w skali światowej – daleko wyprzedzającą

¹ Umberto Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. Adam Weinsberg. Warszawa 1972, s. 288–289.

² Leon Chwistek: *Wielość rzeczywistości w sztuce*. „Maski” 1918 nr 1–4. Reedycja w tegoż: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. Pod red. Karola Estreichera. Kraków 1960.

swój czas – koncepcję poliwalentności modeli przestrzeni. Jej prekursorski charakter i doniosłą wartość poznawczą poszczególnych zawartych w niej rozstrzygnięć teoretycznych odkrywamy dzisiaj na nowo, wyposażeni w codzienne doświadczenia współczesnej praktyki komunikowania.

Wielość przestrzeni

Mając na uwadze sumę poczynionych wyżej spostrzeżeń i dotychczasowych ustaleń, spróbujmy w kolejnym rozdziale zająć się podstawową kwestią społecznego wymiaru przestrzeni. Pokusą naukową, którą trzeba będzie odrzucić jako utopijną metodologicznie, jest przy tym stworzenie sztywnego, raz na zawsze określonego, systemu wewnętrznych podziałów samej proksemiki. Nie tylko przestrzeń się zmienia, zmienia się również społeczne jej postrzeganie i rozumienie, z jakim mieliśmy do czynienia niegdyś i z jakim mamy do czynienia obecnie.

Wielość przestrzeni, w których egzystuje współczesny człowiek, skutecznie opiera się jakimkolwiek dokonywanym względem nich kodyfikacjom. Nic tu nie jest stałe i dane na zawsze. Wprost przeciwnie, wieloistna, dynamiczna i zmienna proksemika dnia dzisiejszego uczy, iż tworzenie zamkniętych systemów i wydzielonych „światów” jej naukowego opisu skazane jest na niepowodzenie, prowadząc nieuchronnie do klęski. Wagę proksemiki oraz relacji proksemicznych w naszym życiu odkrywamy natychmiast, ilekroć tracimy wolność kontaktu z przestrzenią i daje o sobie znać nasze własne, osobiście doświadczone przeżycie: ograniczenia, osaczenia, zamknięcia bądź uwięzienia w niej³.

Opowiadam się tutaj za procesualnym podejściem do studiów nad przestrzenią. Jeśli powiadały, iż stanowi ona wielorako znaczącą strukturę, należy mieć równocześnie świadomość, że jej podstawowym wyznacznikiem i funkcją pozostaje komunikowanie. A jeśli tak, to w grę wchodzi każdorazowo proces komunikacji.

³ Michel Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa 1993.



Proces ów zachodzi w pewnym systemie (kodzie bądź subkodach). Nie ma zatem czegoś takiego, jak proksemika uniwersalna (czytaj: naukowa teoria przestrzeni w ogóle).

Proksemika, o jakiej tu mowa, występuje w praktyce społecznej w postaci serii komunikatów, których sens reguluje i określa kod

czytelności danej formy przestrzeni. Każdy z takich poszczególnych komunikatów można badać w dwojaki sposób. Po pierwsze, traktując go jako całość w aspekcie synchronicznym i mając na uwadze wykorzystywany przezeń kod porozumienia jako system – podobnie jak ona również ujmowany w aspekcie synchronicznym. Po drugie, rozpatrując go w alternatywnej perspektywie, od czasów Ferdinanda de Saussure'a zwanej diachroniczną.

Obie wymienione perspektywy proksemiki: jej aspekt synchroniczny (przestrzeń w dynamice trwania) i aspekt diachroniczny (przestrzeń w dynamice przemiany) nie są całkowicie rozdzielne, a wprost przeciwnie – mają charakter komplementarny. Komunikaty (w terminologii de Saussure'a *paroles*) i kod semiotyczny przestrzeni (*langue*) stanowią wspólnie system komunikowania ulegający nieustannej ewolucji semiotycznej (język przestrzeni) oraz kulturowej (rozmaite jej uwarunkowania i konteksty).

Refleksja dotycząca procesu historycznych przemian tego systemu dopełnia zatem jego synchroniczny opis i strukturalną charakterystykę, odkrywając diachroniczny (procesualny) aspekt istnienia i funkcjonowania relacji przestrzennych w życiu społecznym. I *vice versa*, proces językowych i kulturowych przemian form przestrzeni dokonuje się poprzez poszczególne stadia i historyczne fazy ewolucji wynikające z jej ciągłego rozwoju. Aspekt diachroniczny przestrzeni „przegląda się” w określonej synchronii; z kolei aspekt synchroniczny okazuje się kolejnym stadium transformacji zachodzącej między tym, co było, a tym, co właśnie następuje.

Naukowo uprawiana refleksja proksemiczna powinna w sposób systemowy uwzględniać współwystępowanie obu tych aspektów przestrzeni kulturowej jako wytworu symbolicznego. System relacji proksemicznych zmienia się i trwa jednocześnie. Mając na uwadze jedno i drugie, należy stale pamiętać o komplementarnym związku, jaki łączy oba aspekty. Pozwala to odkryć, iż struktura spacjalna – jako dynamiczny układ relacji funkcjonalnych – jest dziejącym się procesem, a dialektyka jej przemiany i trwania odsłania przed nami swoje funkcje strukturalne, reguły i właściwości.

SFERY SPOŁECZNE OSOBY LUDZKIEJ

Sfery społeczne

Obecność człowieka w przestrzeni jest wyznacznikiem i funkcją jego istnienia. Jeśli twierdzimy, że żadna z form życia społecznego nie dzieje się w próżni, oznacza to, iż każdą z nich w swoisty sposób określa miejsce i porządek przestrzenny, do którego dana forma przynależy. Życie pojedynczego człowieka i życie społeczne nie może istnieć bez określonej przestrzeni: niejako w warunkach „próżniowych”. Wręcz przeciwnie, w naszych poczynaniach, zachowaniach i wszelkich relacjach z otoczeniem – dokonując indywidualnych wyborów – jesteśmy wielorako determinowani i limitowani siecią rozmaitych dyrektyw, granic, nakazów i zakazów (społeczno-kulturowych tabu).

Z jednej strony, przestrzeń ta pozostaje otwarta na rozmaite formy i przejawy ludzkiej aktywności, z drugiej – zawiera w sobie rozmaite ograniczenia. Aby nasza osobista i społeczna egzystencja mogła się rozwijać, niezbędne jest wyznaczenie i stałe podtrzymywanie czytelnego układu komplementarnych sfer jej rozwoju.

Generalnie biorąc, istnieją cztery następujące strefy obecności jednostki w świecie społecznym:

- 1) sfera publiczna
- 2) sfera społeczna
- 3) sfera prywatna
- 4) sfera intymna.

Z punktu widzenia społeczeństwa jako zorganizowanego systemu międzyludzkiej współzależności, doniosłe znaczenie ma podział między sferami pierwszą i drugą, z jednej strony, a trzecią i czwartą – po przeciwnej. Dwie ostatnie sfery mają charakter niepubliczny w odróżnieniu od pierwszej i drugiej, w których daje o sobie znać publiczny aspekt funkcjonowania osoby ludzkiej. Nie ma tu mowy o prostym *continuum* łączącym sferę pierwszą i drugą z trzecią i czwartą.

Rozstrzygnięcia w tej materii mają wymiar niezwykle doniosły dla funkcjonowania nie tylko osoby ludzkiej, ale i społeczeństwa. W sferze prywatnej, nie mówiąc już o sferze życia intymnego, człowiek pozostaje istotą niepubliczną. Można tu i należy mówić o katagorycznej różnicy, jaka dzieli (powinna oddzielać) przestrzeń społeczną jednostki od jej przestrzeni prywatnej. Pierwsza z nich jest dostępna dla zbiorowości, druga – wprost przeciwnie – pozostaje (a w każdym razie powinna pozostać) całkowicie niedostępna dla innych.

Istnienie każdej z tych sfer ma wymiar kulturowy. Stoi za nim zespół reguł i konwencji zapisanych (bądź nie, a wówczas istniejących domyślnie) w świadomości jednostkowej i zbiorowej danego miejsca i czasu. Po raz pierwszy – ale z pewnością nie ostatni – akcentujemy tutaj doniosłe znaczenie funkcji, jaką w rozmaitych relacjach proksemicznych między ludźmi odgrywa przestrzeń symboliczna. Wszelka przestrzeń jest relacją: mniej lub bardziej złożonym układem możliwych oraz wykluczonych (dla przykładu: przecięcie się dwu linii równoległych) relacji. Nie znaczy to, iż akcentując symboliczność, upodrzędniamy czy lekceważymy jej aspekt empiryczny: wymierny, materialny, rzeczowy, przedmiotowy, doświadczany zmysłowo.

Chodzi o co innego. Określenie tej przestrzeni mianem symbolicznej ma na celu wyraźne podkreślenie jej znakowego i znaczącego charakteru. Nie oznacza to jednak bynajmniej, że – ze względu na właściwy jej atrybut symboliczności – staje się ona przez to czymś całkiem abstrakcyjnym. Nawet jeśli postrzegana jest i odbierana przez jednostkę jako całkowicie niezrozumiała, niepojęta i abstrakcyjna – negatywne doświadczenie z nią związane i do niej się

odnoszące wynika z chaosu empirii (czytaj: osobistego braku sensownie porządkujących ją czytelnych reguł zachowania i danych zmysłowych).

Pojemność semantyczna i zmienność znaczeń form przestrzeni, w jakich współcześnie żyjemy, bywa różna. Symboliczny wymiar relacji przestrzennych wynika z ich wieloznacznego charakteru. W każdym przypadku jednak jej aspekt fizyczny i biosomatyczny przekłada się na wymiar symboliczny będący – by posłużyć się metaforą Edwarda T. Halla – „wymiar ukrytym” (*hidden dimension*)¹. To właśnie jest owa metaboliczna enigma ukryta w strukturze głębokiej otaczającego nas świata, którą przez całe życie opanowujemy i którą każda jednostka przez całe życie musi nieustannie na nowo definiować i odgadywać.

Prekursorska rozprawa Halla po raz pierwszy wydobywa na jaw „ukryty wymiar” przestrzeni. Najbardziej inspirujące poznawczo okazuje się w niej nie to, że jest on „ukryty”, lecz to, że – w przekonaniu amerykańskiego etnologa – rozmaite relacje międzyludzkie wpisane w przestrzeń mają charakter *językowy*. W tamtym momencie (to znaczy w roku 1966²) teza ta była czymś prawdziwie rewelacyjnym. Sytuowała bowiem problematykę przestrzeni konsekwentnie w obszarze refleksji antropokulturowej i semiotycznej, nadając jej jednocześnie wymiar interdyscyplinarny.

Przestrzeń kulturowa jest czymś, co nieustannie rozpoznajemy. Wysła sygnały i mówi do nas po swojemu; kontaktujemy się z nią w naszym języku. Gdy sposób jej uformowania przynależy do rodzimej kultury, potrafimy ją czytać sprawnie. Jeżeli mowa o własnym domu, ogrodzie czy codziennej pokonywanej drodze do pracy i z pracy, to czytamy biegle. Co innego w obcym, nieznanym miejscu. Tu pomaga nam Kompas Kulturowy. Ale tylko do pewnego stopnia. Ma on bowiem charakter względny i niepewny. Różne systemy

¹ Edward T. Hall: *Ukryty wymiar*. Przeł. Teresa Hołówska. Warszawa 1976.

² Pierwodruk książki Halla zatytułowany *The Hidden Dimension* ukazał się w Nowym Jorku w roku 1966. Warto w tym miejscu dodać, iż na podobnym założeniu opierała się również wcześniejsza o siedem lat rozprawa tego autora, nosząca tytuł: *The Silent Language*. New York 1959. Przekład polski: *Ukryty język*. Przeł. Roman Zimand, Alicja Skarbińska. Warszawa 1987.

kultury w odmienny, a niekiedy całkiem różny, sposób definiują i organizują przestrzeń.

Nie ma tu jednej uniwersalnej zasady poruszania się i reagowania, słowem – indywidualnego behawioru. Przydaje się znajomość różnych kodów kulturowych. Ponieważ w grę wchodzi nasza własna orientacja i szeroko pojęte bezpieczeństwo, czynimy to w sposób w znacznej mierze instynktowny. Bywa częstokroć, że mylimy się. Element refleksji dotyczącej naszego umiejscowienia w przestrzeni i jej rozpoznania jest wbudowany w natychmiastową reakcję korygującą nietrafne bądź mylne wrażenie. Aparat percepcyjny człowieka od wczesnego dzieciństwa i przez całe dalsze życie podlega nieustannemu ćwiczeniu w adaptowaniu przestrzeni i nieustannym reagowaniu na jej zmianę. Jego rozwój i kształtowanie zaczyna się już w niemowlęctwie. Spójrzmy jednak szerzej na przestrzeń jako domenę kultury.

Przestrzeń – zarówno materialnie ukształtowana, jak i symboliczna – wraz ze sferami społecznymi, które ją konstytuują, stanowi pamięć kultury. Z godną podziwu przenikliwością na przykładzie ruin budowli opisał to przed z górą stu laty Georg Simmel w słynnym eseju *Ruina. Próba estetyczna*³. Materialny i zarazem symboliczny wyraz takiego na pozór bezsensownego ocalania ruin niesie z sobą nie tylko znak pamięci życia, które bezpowrotnie odeszło, oraz oporu formy niszczonej przez siły natury (Simmel), ale i coś więcej. Chodzi o symboliczny wyraz takich zachowań, szczególnie znamienne dla makrosystemu trwania i rozwoju kultury śródziemnomorskiej. Ów gest ocalania przezwycięża akt barbarzyństwa, które świat ten zniszczyło, doprowadzając go do unicestwienia. Rzec można, iż ruina ocalona przez człowieka, wpisana w żywy organizm miasta i krajobrazu, zaprzecza nicości materialnego przemijania jego samego i jego wytworów.

Mamy tu do czynienia z pamięcią względnie trwałą – zapisaną głęboko w świadomości jednostek, grup, zbiorowości i wielkich

³ Georg Simmel: *Ruina. Próba estetyczna*. W tegoż: *Most i drzewi. Wybór esejów*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 169–176. Do tego istotnego wątku powrócimy jeszcze w rozdziale „Piąta przestrzeń”.

systemów kulturowych. Zapis indywidualnej i zbiorowej pamięci przestrzeni społecznej, o jakiej tu mowa, ma charakter wewnętrznie złożony i komplementarny. Zapis ten ogarnia swym zasięgiem to, co materialne, i jednocześnie ma swój wymiar duchowy. Materialność warunkuje duchowość. Duchowość potrzebuje dla siebie materialnego wyrazu. Jedno nie istnieje bez drugiego. Zburzone miasto trzeba dźwignąć z ruin i odbudować, aby mogła się odrodzić jego żywa pamięć.

Notabene, Georg Simmel był badaczem szczególnie uwrażliwionym i otwartym na szeroko rozumianą problematykę przestrzeni. Świadczy o tym nie tylko przywołany przed chwilą esej poświęcony symbolice ruin, lecz także jego studia nad proksemiką: mostu i drzwi, krajobrazu Alp, Rzymu, Florencji, Wenecji, rolą ramy w malarstwie, pejzażami Arnolda Böcklina (z charakterystycznym mottem „Nie ma tam miejsca, ni tym bardziej czasu”), *Ostatnią wieczerzą* Leonarda da Vinci, motywem ruchu w rzeźbach Auguste’a Rodina, filozofią krajobrazu, a nawet filozofią przygody. Do tego pobieżnego rejestru dodałbym jeszcze kapitalne studium fenomenu *Obcego* (*Der Fremde*). Mając na uwadze wszystkie te prace, śmiało można uznać Georga Simmela za prekursora semiotycznej refleksji nad przestrzenią, rozwiniętej kilka dekad później przez Edwarda Twitchella Halla.

Znamiennym dopełnieniem sposobu, w jaki Simmel interesował się estetyką przestrzeni i studiował jej rolę w życiu człowieka, była następująca definicja sztuki jako symbolicznej formy działania, która wyszła spod jego pióra w studium na temat *Ostatniej wieczerzy* Leonarda:

Sztuka – i na tym w ogóle polega jej sens i szczęście – ujawnia, że szeregi zjawisk, które w świecie rzeczywistym przebiegają obok siebie przypadkowo, obojętne sobie lub wrogie, łączy głęboka więź, że są ze sobą zestrojone, że jedno jest symbolem drugiego⁴.

W studiach nad proksemiką relacji międzyludzkich kwestią o zasadniczym znaczeniu jest uświadomienie sobie, iż w grę wchodzi

⁴ Georg Simmel: „*Ostatnia wieczerza*” Leonarda da Vinci. W tegoż: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 151.

za każdym razem zarówno konkretna empiryczna przestrzeń, jak i powiązany z nią w rozmaity sposób symboliczny wymiar wszelkich relacji międzyludzkich. To, co abstrakcyjne, wyraża się w kategoriach proksemicznych i urzeczywistnia poprzez zmysłowy konkret. I odwrotnie, to, co konkretne, działa na ludzi jako przestrzeń symboliczna. System, o którym tu mowa, pozostaje integralną częścią naszego kontaktu ze światem. Zarówno wtedy, gdy chodzi o poczucie granic własnego ciała, jak i w niezliczonych formach relacji społecznych z innymi.

Spróbujmy zatem pokrótce opisać i scharakteryzować każdą z wymienionych powyżej sfer, mając przez cały czas na uwadze umowność granic i historyczną zmienność proponowanego sposobu ich wydzielenia.

Ad 1. Sfera publiczna jest przestrzenią aktywności człowieka adresowaną do innych ludzi i poprzez nich (to znaczy wyłącznie z ich nieodzownym udziałem) się realizującą. Człowiek, który udziela się i występuje w sprawach publicznych, to istota wysoce spersonalizowana jako wyobrażenie drugiego. W dzisiejszych realiach społecznych medialny *image* takiej osoby pozostaje w bardzo ścisłym związku z jej życiem osobistym i prywatnym. Prowadzone argusowym okiem opinii, *nomen omen* publicznej, monitorowanie tej sfery funkcjonowania jednostki i grupy sięga głęboko w strefy pozostałe.

Skandale dotyczące życia prywatnego złamały, jak wiadomo, niejedną karierę polityczną. Z drugiej strony, rodzina, żona, dzieci, wnuki, uporządkowane życie rodzinne polityka, czytelność wyznawanych przez niego poglądów i zasad, a także przejrzystość osobistego otoczenia jednostki, stanowią kolosalny atut w oczach wyborców. Nie sposób dzisiaj twierdzić, iż działalność publiczna nie ma nic wspólnego z pozostałymi sferami ludzkiej egzystencji. Życie prywatne człowieka stanowi – czy się to komu podoba, czy nie – bardzo ważną część jego *image'u* jako podlegającego nieustannemu oglądowi i weryfikacji wizerunku kursującego na forum publicznym.

Z drugiej strony, indeks tego, co dozwolone i społecznie akceptowane, ulega na naszych oczach znacznym korektom i zmianom. Polityk-rozwodnik, prezydent dzielący swe uczucia między żonę



i kochankę, burmistrz-homoseksualista, feministka z teką ministerialną czy transwestyta w parlamencie – to przypadki, do których współczesne społeczeństwa Zachodu już dawno zdążyły się przyzwyczaić.

Ad 2. Sfera społeczna ludzkiego życia jest przestrzenią aktywności człowieka w jego rozmaitych funkcjach i rolach: zawodowych, przyjacielskich, koleżeńskich etc. Dzięki temu wiadomo na przykład, że: Charlie Chaplin, zanim został aktorem filmowym, był mimem w trupie Freda Karno, geniusze kina David Wark Griffith, Fritz Lang i Siergiej Eisenstein mieli za sobą przeszłość teatralną, Karol Wojtyła przyjaźnił się ze swoim żydowskim kolegą z czasów szkolnych Jerzym Klugerem, Adam Michnik, Bronisław Komorowski i Donald Tusk studiowali za czasów PRL historię, a Jerzy Pilch „od zawsze” jest kibicem Cracovii.

Nasze życie bywa tak zorganizowane i tak się układa, że funkcjonujemy w przestrzeni społecznej w wielu różnych rolach. Nale-

ży do nich przykładowo rola: pracownika, podwładnego, mędrca, błazna, ekscentryka, wynalazcy, zwierzchnika, żyranta, pedagoga, niańki, pielęgniarki, siostry przełożonej, guwernantki, korepetytora, kierowcy, pasażera, żołnierza, oficera, stróża, policjanta, nauczyciela, wychowawcy, ucznia, kolegi szkolnego, maturzysty, studenta, uczonego, dziekana, sportowca, kibica, klienta, konsumenta, gościa, kelnera, kucharki, mistrza, gospodarza, sąsiada, dowódcy, dyrektora, szefa, swatki, matrony, konferansjera, wodzireja, śpiewaka, muzyka, dyrygenta, solisty, listonosza, kuriera, lidera grupy, duszy towarzystwa, popsuj zabawy, błazna, krytyka, kapitana, kaowca, pasażera na gapę, przewodniczącego rady rejsu, wykonawcy, uczestnika, świadka, dzielnicowego, lokatora, księdza, zakonnika, arcybiskupa, proboszcza, rabina, pastora, psychoterapeuty, lekarza, pacjenta, właściciela posesji, producenta, aktora, reżysera, rencisty, emeryta, ławnika, męża zaufania i wiele wiele innych.

Istotą tego rodzaju obecności człowieka w sferze społecznej jest jego zwyczajny i codzienny – przede wszystkim związany z wykonywaną pracą, ale nie tylko z nią – udział w życiu danej zbiorowości. Udział, dodajmy, pozbawiony aspektu szerzej pojętej działalności publicznej. W tym sensie przez całe życie „wykonujemy” pewne funkcje i gramy określone role społeczne, przechodząc nieustannie od jednej do drugiej. Funkcje te i role określają naszą pozycję i społeczny status, ale bynajmniej nie wyczerpują repertuaru innych form ludzkiej aktywności. Zwłaszcza tych, które z natury swej uwarunkowane są i zależą nieporównanie bardziej od nas samych niż od innych.

Ad 3. Sfera prywatna ludzkiej egzystencji zawiera w sobie role i funkcje zamykające się w przestrzeni życia domowego, rodzinnego i prywatnego. Funkcje i role pełnione w tej sferze co prawda do pewnego stopnia pozostają nadal funkcjami społecznymi, ale nie są przeznaczone dla oczu i uszu osób postronnych i obcych. Wiedza o nich, podobnie jak rytuał i codzienny sposób praktycznego funkcjonowania człowieka w tej sferze, pozostaje sprawą zamykającą się w ściśle określonym kręgu. „Co się dzieje w domu, nie powiadaj nikomu” – głosi znane od wieków porzekadło, które w dzisiejszym świecie poszerzającej się jawności zachowań i obyczajów bywa coraz

mocniej kwestionowane: zwykle z użyciem argumentu, iż mamy prawo w nie ingerować dla dobra jednostki i społeczeństwa.

W skład sfery prywatnej aktywności człowieka wchodzi między innymi następujące role: kawalera, panny, narzeczonego, narzeczonej, męża, żony, dziecka, chłopca, dziewczynki, matki, ojca, rodzica, siostry, brata, męża, żony, głowy rodziny, powiernika, przyjaciela domu, zięcia, synowej, teścia, teściowej, krewnego, szwagra, wujka, ciotki, sympatii, konkubiny, konkubenta, partnera, partnerki, kochanka, kochanki, pani domu, pana domu, domowników, przyjaciółki bądź przyjaciela, kuracjusza, współlokatora, kuzyna, wnuka, babki, dziadka, seniorki lub seniora rodu.

Ad 4. Sfera intymna ludzkiego życia dotyczy spraw głęboko osobistych. Nie tak łatwo ją zdefiniować i precyzyjnie określić. Zwłaszcza dzisiaj, gdy tyle z niej wydarto i publicznie wyjawiono. Intymność, w odróżnieniu od prywatności, zawiera w sobie wyłącznie repertuar spraw najbardziej osobistych: absolutnie nieprzeznaczonych dla obcych i rzadko – a jeśli już, to na specjalnych zasadach – dzielonych z osobami najbliższymi. Słowem, te osobiste sprawy, które zachowujemy jedynie dla siebie. Należą do nich: funkcje życiowe, czynności fizjologiczne, sekrety i tajemnice, przeżycia intymne, życie erotyczne, stan zdrowia, choroba, sumienie itp.

Własne sprawy życiowe o charakterze intymnym człowiek chowa zazwyczaj dla siebie i raczej wyjątkowo powierza komu innemu. Dzieląc się nimi i wtajemniczając w nie drugiego człowieka (matkę, ojca, dzieci, siostrę, brata, bliską przyjaciółkę, najbliższego przyjaciela, powiernika, spowiednika, obrońcę itp.), czynimy to jedynie w poczuciu najwyższego zaufania, licząc na pełną i bezwzględną dyskrecję i dochowanie tajemnicy.

Wyszczególnienie i wskazanie czterech powyższych sfer nie oznacza jednak ich absolutnej autonomii. Wystarczy sięgnąć do nieco zmienionych określeń, aby zorientować się, że: panna na wydaniu, stary kawaler, stara panna, młody wdowiec, *casanova*, *bon vivant*, wdówka, uwiedziona, porzucona, panna z dzieckiem, rozwodnik, rozwódka, bigamista, małolat, nastolatka, rodzice ucznia, konkubina, konkubent, eksmąż, partner, sympatia etc. – łączą w sobie atrybut prywatności ze swoistym statusem i rolą społeczną. Obser-

wacja ta prowadzi do wniosku, iż nie może być mowy o całkowitym wyizolowaniu tych stref, a wręcz przeciwnie – w praktyce społecznej łączą się one, przenikają i przechodzą jedna w drugą.

Potencjał poznawczy

Jest rzeczą zastanawiającą, iż określenie „sfery życia społecznego” mimowolnie gubi z pola widzenia pierwszorzędnie ważny aspekt: istnienie granicy, jaka oddziela każdą z nich od innych. Kto ją wyznaczył, wyznacza, kto jej strzeże? Właściwie można dzisiaj mówić o istnieniu jednej „mocnej” granicy: między prywatnością a byciem istotą społeczną (opozycja: osobiste – społeczne). A i tak ma ona charakter niepewny, względny i bywa nieustannie naruszana. Permanentne naruszanie granic prywatności stanowi, niestety, *signum temporis* naszej współczesności.

Kwestia, gdzie ta granica ma przebiegać, jest kwestią nie tylko dyskusyjną, ale często sporną. Inaczej będzie ją pojmował, wytyczył i uzasadnił: lekarz, opiekun kolonii letnich, celebryta, sędzia, naczelnik zakładu karnego, spowiednik, zakonnica, ankierzysta czy paparazzo. Inaczej będą ją traktowali rodzice wobec dorastającej córki, a inaczej ona względem swoich rodziców. W przypadku takich profesji, jak: notariusz, prokurator, adwokat, sędzia, arbiter sportowy, kurator, polityk, lekarz, policjant, negocjator czy rzeczoznawca, nieprzypadkowo mówimy o zawodzie zaufania publicznego.

Potencjał poznawczy pojęcia sfery społecznej życia jednostki, rozpatrywanego w kategoriach proksemiki, poszerza się wydatnie w momencie, gdy odrzuci się „szufladowy” sposób jego rozumienia. Sfery społeczne w przyjętym tu znaczeniu są symbolicznymi granicami terytoriów ludzkiej aktywności funkcjonujących w świadomości indywidualnej i zbiorowej. Jeszcze lepiej byłoby posłużyć się w ich eksplikacji metaforą progu. Między poszczególnymi sferami istnieją połączenia, napięcia i przepływy. W tym sensie wszystkie cztery – nie tylko sfera prywatna, ale nawet intymna – okazują się być „sferami społecznymi”, co nie znaczy bynajmniej, że do każdej z nich powinien istnieć dostęp.

Moment przejścia od jednej do drugiej ma jednak charakter progowy⁵, wiążąc się bezpośrednio ze zmianą tej części ludzkiego doświadczenia i kultury, której wyznacznikiem są relacje interpersonalne. Liminalność ta – jako powszechnie występujący model zależności między wymienionymi sferami – realizuje się w ludzkim życiu w sposób dwojaki. Po pierwsze *linearne*, kiedy człowiek jako osoba ludzka pokonuje kolejne progi, stopniowo dorastając do dalszych sfer i form własnej aktywności. I po drugie – *symultaniczne*, ilekroć dana jednostka występuje równocześnie w różnych społecznych sferach, nieustannie przechodząc i oscylując pomiędzy jedną a drugą lub kojarząc je z sobą.

Wydaje się, iż zaproponowany tutaj antropologiczno-kulturowy sposób rozumienia proksemiki „sfer społecznych” ludzkiego życia pozwala najbardziej skutecznie opisywać, analizować i interpretować rozmaite zjawiska i procesy z tym związane.

Wyprzedzając bieg rozważań, jakie pojawią się w dalszych rozdziałach tej książki, warto zauważyć już teraz, iż w erze społeczeństwa informacyjnego i w wyniku ekspansji mediów cyfrowych funkcjonowanie czterech powyższych sfer nabrało nowego wymiaru. Można tu wręcz mówić o rozgrywającym się na naszych oczach systemowym odtworzeniu wszystkich czterech kondygnacji zrekonstruowanego przez nas modelu. Tyle że nie w jego dotychczasowym przez wieki utrzymywanym kształcie, lecz w siołście zaadaptowanej do nowych potrzeb i wyzwań wirtualnej postaci.

Dyskusyjna i sporna pozostaje jednak kwestia ich faktycznej oddzielności. W sieci mamy więc do czynienia zarówno z niebywałą produktywnością wizerunków publicznych oraz najrozmaitszych ról społecznych, jak i z komunikacją prywatną i intymną. Inna sprawa, jak bardzo granice tych stref są w mediach cyfrowych nierespektowane i bezceremonialnie łamane. Nie jest to bynajmniej kwestia błaha. W zależności od tego, jaki klucz opisu zastosujemy, można się tutaj dopatrywać zarówno przejawów wielostronnie korzystnej demokratyzacji cyfrowej agory, jak i niezwykle groźnych skutków

⁵ Zob. Victor Turner: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Przeł. Ewa Dżubak. Wstęp Joanna Tokarska-Bakir. Warszawa 2010.

negatywnych w postaci agresywnej totalizacji niektórych autokratycznych zachowań i sposobów posługiwania się nią.

Słowem kluczowym, gdy mowa o przestrzeni wirtualnej, jest słówko „zamiast”. Znak w postaci cyfrowej relatywizuje się i coraz bardziej uwalnia od swego desygnatu. Konkret przemienia się w strumień umownych wizerunków. Rzeczywistość znajduje swój fantomowy odpowiednik w niby-rzeczywistości, która uruchamia swoisty repertuar zachowań składających się na nowy behavior aktorów-uczestników.

Owa quasi-realność ma to do siebie, że jest nie tylko ułudna, ale i nieskończenie plastyczna. Z tego względu niezmiernie łatwo nią manipulować, podmieniać znaczenia i odniesienia. Jej alternatywny charakter, który nieustannie daje o sobie znać w ramach społeczeństwa sieci, redefiniuje strategię gry i wybory uczestników: zarówno sieciowe, jak i w realu. Coraz dalej idąca interakcja ultranowoczesnych technologii i społeczeństwa zasadniczo zmienia ludzkie reakcje i zachowania – zwłaszcza percepcyjne oraz semiologiczne. Jesteśmy świadkami formowania się nowego modelu tych zachowań, co wiąże się z pojawieniem się odmiennego postrzegania i doświadczania wyobrażonej przestrzeni w jej alternatywnych i konkurencyjnych postaciach.

PROKSEMIKA SPOJRZENIA

O naturze spojrzenia

Człowiek od małego uczy się patrzeć i widzieć. Nie rodzimy się z tą gotową umiejętnością, lecz nabywamy ją stopniowo, choć we własnym mniemaniu patrzymy na świat i postrzegamy go w sposób, który wydaje nam się: bezpośredni, przyrodzony, dany od zawsze i absolutnie naturalny. W indywidualnym i w zbiorowym poczuciu: widzenie i spojrzenie jako zdolność, czynność i osobnicza dyspozycja obywa się bez jakiegokolwiek udziału i bez (nie)zbędnego pośrednictwa pierwiastka kulturowego. Po prostu patrzymy. Od strony fizjologicznego wyposażenia uznajemy za rzecz oczywistą, iż otrzymaliśmy to w darze od natury.

Jak przebiega owa orientacja w zmiennej przestrzeni ludzkiego otoczenia? Sprawą pierwszorzędnie istotną w tej złożonej psychospołecznie materii jest odruch percepcyjny zwany przez neurofizjologów odruchem celowniczym. Odruch ten, powszechny w przyrodzie, należy do naturalnego repertuaru fizjologicznych zachowań organizmów żywych, łącząc rodzaj ludzki ze światem zwierzęcym. Reakcja zwana odruchem celowniczym jest częścią systemu ochronnego i kontrolnego, jakim dysponuje pojedynczy człowiek i każdy żyjący organizm. Polega ona na momentalnym zauważaniu i lokalizowaniu wszelkich obiektów, które znalazły się w polu naszego widzenia i zasięgu słyszenia.





Właściwa odruchowi celownicemu natychmiastowość i bezwarunkowość uruchamia reakcję i inicjuje proces rozpoznania zmiennych zachodzących w przestrzeni. Ilekroć odruch celowniczy zostaje wywołany, stanowi on rodzaj momentalnego ostrzeżenia bądź alarmu, który w konkretnej sytuacji może okazać się prawdziwy lub fałszywy. Następująca po nim korekta umysłu reorientuje jednostkową percepcję, odkrywając istotność (doniosłą ważność) jednych danych, jak nieistotność innych i weryfikując bodziec.

Niedoskonały, niekiedy wręcz fałszywy, obraz powstający w oku system nerwowy koryguje według kryteriów podobieństwa wypracowanych w toku życiowego doświadczenia zmysłowego

– pisze Hanna Książek-Konicka. I rozwija swą cenną poznawczo obserwację następująco:

W procesie postrzegania mającym niewiele wspólnego z rejestracją, więcej natomiast z budowaniem i weryfikowaniem hipotez, mózg z bezpośrednich danych wzrokowych odczytuje informacje o rzeczywistości i konfrontując je składa obraz odpowiadający prawdziwemu życiowemu doświadczeniu¹.

Znamienna pod tym względem okazuje się nasza umiejętność odczytywania spojrzenia, która należy do podstawowych atrybutów kognitywnego wyposażenia każdego człowieka. Nabywamy ją wkrótce po przyjściu na świat i zachowujemy przez całe życie. Od niej zależy nasz – najszerzej pojęty – kontakt z otoczeniem. W tym sensie wszyscy jesteśmy łowcami cudzych spojrzeń, sami również wysyłając w przestrzeń własne. Niby wszystko wydaje się proste i oczywiste. Zachodzi jednak podstawowe pytanie: w jaki sposób uczymy się tej umiejętności i jaki ewentualny udział ma w tym – alternatywny wobec przyrodzonych dobrodziejstw natury – kulturowy aspekt naszego człowieczeństwa?

¹ Hanna Książek-Konicka: *Semiotyka i film*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 117–118. Zob. również Jerzy Konorski: *Integracyjna działalność mózgu*. Warszawa 1969.

Sporu o to, czy postrzeganie, spojrzenie oraz widzenie mają charakter naturalny, czy też przeciwnie – kulturowy, nie można rozstrzygnąć w sposób kategoriowy. Nie można i, prawdę mówiąc, wcale nie trzeba. Inaczej – to jest opierając się na innych wyznacznikach i kryteriach – rozpoznać właściwości postrzegania wzrokowego i słuchowego fizjolog, okulista czy otolaryngolog, a inaczej oceniać je i zdefiniować: filmoznawca, medioznawca, historyk sztuki, psycholog społeczny, socjolog, kognitywista i antropolog kultury. Łączna, a nie przeciwstawna czy traktowana rozdzielnie, perspektywa tego zagadnienia skłania do wniosku, iż postrzeganie, spojrzenie, widzenie i słyszenie stanowią czynność ani nie wyłącznie naturalną, ani też nie wyłącznie nabytą w procesie akulturacji, lecz są czynnością naturalno-kulturową.

W świetle powyższej hipotezy spojrzenie jako czynność wielorako motywowana i znacząca stanowi rodzaj naturalno-kulturowego behawioru. Wchodzi każdorazowo w interakcję z otoczeniem, określa i organizuje przestrzeń przed i wokół patrzącego, czyniąc ją czytelną dla niego i dla innych. Pojedyncze spojrzenie rozpatrywane od strony społeczno-kulturowej stanowi sygnał nawigacyjny między jednostkami. Za jego pośrednictwem określamy własne położenie, aktywność i trajektorię ruchu, odbierając jednocześnie podobne sygnały od innych.

W relacjach nawiązywanych z innymi za pośrednictwem spojrzenia (siatki spojrzeń) tworzy się dynamiczna czasoprzestrzeń. Podstawowa funkcja przypada w niej sprzężeniu zwrotnemu, które polega na interaktywnym wyznaczaniu zależności między tym, co własne (przynależne danej jednostce), a tym, co wspólne, *ergo* podlegające negocjacji z innymi. Przestrzeń percepcyjna napęlnia się znaczeniami. Zarówno nasze, jak i cudze spojrzenia stają się sygnałami, które każdorazowo znaczą. Znaczą jako przejaw określonego zachowania indywidualnego i społecznego – stanowiąc specyficzną, wielorako wymowną, choć obywatyczną się bez słów, formę międzyludzkiej komunikacji.

Można oczywiście próbować rozróżnić naturalny i kulturowy aspekt charakterystyki spojrzenia, ale nie należy obu tych aspek-

tów całkowicie od siebie oddzielać. Proces komunikowania wzrokowego, o którym mowa, obejmuje bowiem nie tylko spojrzenie bezpośrednie, będące wynikiem kontaktu twarzą w twarz i oko w oko, lecz także wszelkie odmiany aranżacji i organizacji spojrzenia zapośredniczonego przez rozmaite media. Droga wiodąca przez kulturową historię ludzkości prowadzi tu: od rysunków naskalnych, teatru cieni, lustra, lustra weneckiego, camery obscury czy obserwacji za pomocą teleskopu, poprzez paryski Cyrk Olimpijski, konwencję sceny pudełkowej operującej efektem tzw. czwartej ściany, monumentalną panoramę malarską, fotografię (portretową, krajobrazową i prasową), komiks, kino, telewizję, aż do świata gier interaktywnych oraz stale poszerzanego wachlarza sieciowych interfejsów.

Ekspozycja w procesie mediatyzacji spojrzenia, co najmniej od końca XIX wieku aż do dzisiaj, przypada obecności i pośrednictwu ekranów. Nic zatem dziwnego, że spojrzenie zapośredniczone, a więc tak czy inaczej zmediatyzowane, bywa dzisiaj powszechnie utożsamiane właśnie ze spojrzeniem ekranowym.

Proksemika percepcji ekranowej

Nasze akty percepcji fantomów kinematograficznych zawierają w sobie zarówno aspekt niepowtarzalności, jak i powtarzalności. Czynniki indywidualizujące odbiór nie wykluczają bynajmniej tego, iż w przekazach ekranowych funkcjonuje retoryka odbioru komunikatu kinematograficznego (uchwytna poprzez jego odmiany, sposoby i style), która współtworzy w różnych społeczeństwach i kulturach – wspólny, odmienny bądź kontrastowo różny – uzus percepcyjny. W każdym z tych przekazów zakodowana została – projektująca przestrzeń przypisaną do patrzącego i do adresata – systemowa właściwość, którą można by nazwać proksemiką percepcji ekranowej.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się bliżej temu, co łączy percepcję rzeczywistości z percepcją widm ekranowych. Pierwszą z tych

funkcjonalnych więzi jest wspólna im obu interaktywność procesu postrzegania, czyli udział systemu sprzężeń zwrotnych. W postrzeganiu pozaekranowym nasze oczy mówią: pozycjonują, określają kontakt, wyznaczają zmienną, komunikują nas ze światem. Ale wyraz oczu nie przebiega w jednym tylko kierunku. Z jednej strony płynie od nas, z drugiej – od tego, kto wchodzi z naszym spojrzeniem w znaczącą interakcję.

Coś analogicznego dzieje się w przypadku wszelkich przedstawień ekranowych z tą wszelako istotną różnicą, że postrzeganie widza staje się w nim procesem zaprojektowanym i sterowanym. Odbiorca realny staje się w granicach przekazu odbiorcą wirtualnym: wpisanym w komunikat. Ekranowe symulakra – obojętne w tym momencie, czy są to obrazy nieruchome czy ruchome – mają charakter językowy. Składają się one ze znaków, a ich semantycznym odbiorem zawiaduje wiązka konwencji. Przekaz ekranowy jako wypowiedź ma charakter jednocześnie konwencjonalny i niekonwencjonalny. Konwencja niesie przekaz i umożliwia odczytanie. Inwencja natomiast – szczególnie widoczna w dziele sztuki – rozwija dany komunikat w swobodny sposób.

Przedstawienia ekranowe mają to do siebie, iż niezależnie od różnic takiego czy innego ich wytworzenia i transmisji ich istotę funkcjonalną stanowi czynnik mediatyzacji procesu widzenia oraz słyszenia. O ile każde spojrzenie należące do danego podmiotu uczestniczy w procesie ciągłej wymiany informacji oraz gry społecznej toczącej się nieustannie między ludźmi, o tyle rozwój nowoczesnych technologii wprowadził do naszej percepcji świata wiele nowych nawyków i nieznanych wcześniej możliwości.

Na przełomie XX i XXI wieku w sferze komunikowania wizualnego i audiowizualnego sporo się wydarzyło. Mechanizmy wytwarzania i odbioru obrazów oraz reguły gry społecznej uległy znaczącej przemianie. W czasach społeczeństwa informacyjnego naturalno-kulturowe funkcje spojrzenia ewoluują, ulegając ciągłemu poszerzaniu o coraz to nowe możliwości, jakie oferują elektroniczne i cyfrowe ekstensje. Ich dynamiczny rozwój i coraz bardziej powszechne użytkowanie ciągle transformują i modyfikują to, co otrzymaliśmy od natury.

Spojrzenie ekranowe

We własnym poczuciu właścicieli bezcennego daru widzenia – postrzegając otaczający świat – to my stajemy się medium, a nie kultura. Stąd dla badacza fenomenu spojrzenia i kogoś, kto chciałby głębiej poznać i opisać jego złożoną proksemikę, wynika istotna trudność, polegająca na odrzuceniu tego trybu myślenia. Myślenia, które zresztą – dodajmy – rozciąga się tu i ówdzie również na powszechnie dostępny milionom współczesnych ludzi proces filmowania/kamerowania/wytwarzania ruchomych obrazów jako czynność mechaniczną, automatyczną i przez to rzekomo pozbawioną związku z tym, co językowe i kulturowe².

Nie przeciwstawiamy tutaj na zasadzie dychotomii „naturalnego” *versus* „kulturowego” aspektu postrzegania. Sądzymy bowiem, iż w jednostkowym procesie percepcji obu jej aspektów nie dzieli biegunowe przeciwieństwo. Dotyczy to zarówno widzenia, jak i słyszenia. Myślenie na ten temat operujące wyłącznie skrajnościami i sztywno wytyczona dychotomia między jednym a drugim nie służą wyjaśnieniu złożoności mechanizmów percepcji zarówno wzrokowej, jak i słuchowej. Nie znaczy to jednak, że „naturalność” spojrzenia oraz słyszenia i jego „kulturowość” zostały w niniejszych rozważaniach z góry pominięte bądź też całkowicie z sobą utożsamione.

Czy poza ekranem postrzegamy całkiem inaczej? Inaczej tak, ale nie całkiem. Dylemat „naturalnego” i „kulturowego” aspektu spojrzenia pozostaje nierozstrzygalny tak długo, jak długo oba aspekty traktowane są przeciwstawnie. Potrzebne jest całkiem inne ujęcie tej kwestii. Alternatywą byłaby tutaj koncepcja komplementarnego charakteru postrzegania. Innymi słowy, model funkcjonalny percepcji zdolny pomieścić i uwzględnić zarówno „naturalne w kulturowym”, jak i „kulturowe w naturalnym”.

Koncepcja taka, wiążąca w jedno teorię z praktyką, wydaje się najbliższa realnie zachodzącym i powszechnie występującym

² Zob. Marek Hendrykowski: *Semiotyka ruchomych obrazów*. Poznań 2014, zwłaszcza rozdziały: „Przekaz filmowy a język filmu”, „Ekran i kadri” oraz „Czasoprzestrzeń”. Poznań 2014, s. 21–30, 66–72, 101–110.

w strukturze przekazów ekranowych procesom poznania. Pozwala też wyjaśnić i rozstrzygnąć wiele szczegółowych problemów występujących w toku analizy zachowań związanych z procesami postrzegania: poczynając od kwestii reakcji fizjologicznych, a kończąc na złożonej problematyce: języka ruchomych obrazów, projekcji czasoprzestrzeni ekranowej i zagadnieniach percepcji przedstawień symbolicznych.

W studiach badawczych nad proksemiką spojrzenia ekranowego postaci dają o sobie znać trzy różne aspekty. Pierwszym z nich jest proksemika relacji interpersonalnych, drugim – proksemika odniesień filmowanego podmiotu wobec kamery, trzecim – proksemika obejmująca relacje między ekranową postacią a tym, co ją otacza, czyli światem różnego rodzaju obiektów i zjawisk. Nie trzeba dopatrywać się zasadniczej sprzeczności między spojrzeniem niezmediatyzowanym i zmediatyzowanym w sensie biegunowego ich przeciwstawienia, chociaż należy zauważyć odmiennosć pewnych zachowań i istotną różnicę, jaka zachodzi w zakresie stopnia konwencjonalizacji jednego i drugiego.

W polu naszej uwagi znajduje się w tym momencie łącznie semiotyka spojrzenia zarówno codziennego, jak i ekranowego. Z pełną świadomością, że owo „ekranowe” (czytaj: zmediatyzowane) spojrzenie staje się w naszym dzisiejszym życiu coraz bardziej codzienne, zwyczajne i powszechne. Na co dzień w praktyce postrzegania przedstawień ekranowych mamy bowiem do czynienia z powszechnie występującym uzwyczajnieniem sztuczności i umowności, *ergo* desemiotyzacją przekazu. W jej wyniku znak przestaje być znakiem, niepostrzeżenie zamieniając się w desygnat, a aspekt semantyczny przekazu ulega uchyleciu i zatarciu.

Wynika stąd istotny postulat metodologiczny dotyczący konsekwentnego uwzględniania w studiach nad przekazami ekranowymi i ich percepcją aspektu semiotycznego z jego umownością i nieodzownym pośrednictwem języka. Semiotyka, a więc tak czy inaczej język – system językowy, język ruchomych obrazów. Ten złożony fenomen – nie tylko fizjologiczny, lecz również psychospołeczny i antropokulturowy – nie powinien być w badaniach izolowany. Przeciwnie, warto go rozpatrywać w powiązaniu z semiotyką spojrzenia „naturalnego” (*ergo* niezmediatyzowanego).





Wbrew pozorom droga ta – choć niewątpliwie bardziej skomplikowana – okazuje się jednak pod względem poznawczym wielorako obiecująca. Łączy bowiem w sobie różne aspekty spojrzenia i postrzegania, żadnemu z nich nie przyznając prymatu nad innymi. Całkiem odwrotnie: kojarząc z sobą owe komplementarne aspekty i uwzględniając sprzeczności, jakie wynikają z ich współwystępowania, jako coś nieuchronnego i podlegającego ciągłym negocjacom. Moment negocjacji w procesie widzenia, słyszenia i postrzegania – zarówno naturalnego, jak i zmediatyzowanego – należy do momentów kluczowych.

Postrzegać „naturalnie” i postrzegać „kulturowo” – biegunowa różnica czy intrygująca symbioza? Spróbujemy obie te alternatywne względem siebie kategorie spojrzenia oraz postrzegania powiązać z semiotyką percepcji przestrzeni – przestrzeni umownej, która funkcjonuje poza spektaklem ekranowym, a z której pierwsi filmowcy nauczyli się robić znakomity użytek już ponad sto lat temu. Niepodobna rozważać kwestii konstrukcji przestrzeni ekranowej bez podjęcia tematu spojrzenia. W kinie z udziałem aktorów jego funkcja dramaturgiczna stała się odkryciem najpierw Edwina S. Portera (bandyta mierzący w naszą stronę w westernie *Wielki napad na pociąg*, 1903), a kilka lat później – w sposób nieporównanie bardziej wyrafinowany i systemowy – opracowanym w kolejnych filmach przez Davida Warka Griffitha, który rozwinął dramaturgię spojrzenia ekranowego do granic sztuki budzącego podziw nawet dzisiaj.

To właśnie Griffith był tym filmowcem, który – wspólnie z operatorem Billym (Gottfriedem Wilhelmem) Bitzerem – ujarzmił za pomocą spojrzenia ekranową przestrzeń, organizując ją w czytelną całość i nadając jej dramaturgiczną energię. W dramatach filmowych takich jak: *Dzielna telegrafistka* (1911), *Niewidzialny wróg* (1912), *Matczyne serce* (1913), *Złamana lilia* (1919), *Męczennica miłości* (1920) i *Dwie sieroty* (1921) odkrył i twórczo wykorzystał ekranową magię spojrzeń postaci, czyniąc je zjawiskiem umownym: nie tylko w aspekcie ekspresji kinematograficznej uzyskiwanej wewnątrz danego ujęcia, lecz ponadto w rozwoju finezyjnie prowadzonej narracji filmowej. Narracji, która odtąd, czyli od niego

właśnie, stanie się szeroko stosowaną – tudzież powszechnie czytelną – konwencją przedstawieniową. Od tamtego momentu kino aż do naszych czasów operuje „po griffithowsku” grą spojrzeń jako źródłem ekspresji dramatycznej i zarazem czynnikiem wielopiętrowo zorganizowanej spójności (*resp.* płynności) opowiadania kamerą.

Skoro poruszony już został temat spójności przekazu, nie sposób nie zauważyć, iż podstawą klasycznego montażu filmowego w jego najrozmaitszych chwytach inscenizacyjnych oraz wariantach ustawienia kamery jest *g r a s p o j r z e ń*. To właśnie oczy aktorów i oko kamery mają swój podstawowy udział w tworzeniu efektu spójności ekranowego opowiadania. Poszczególne jego obrazy, elementy i cięcia montażowe zszywamy dzięki temu w koherentne widowisko. W umiejętnie nakręconym i zmontowanym filmie zmienia się ciągle punkt widzenia kamery, zmieniają się reakcje postaci i komplikują układy zależności między nimi, a jednak mimo wszystko (czy raczej dzięki temu wszystkiemu) widz łączy z sobą obserwowany strumień obrazów w spójną całość.

Spojrzenie na ekranie – jego kierunek, wyraz, energia, zmienność, reżyseria, aranżacja, inscenizacja, montaż kreowanej za jego pośrednictwem przestrzeni – stanowi jeden z najważniejszych elementów narracji prowadzonej w języku ruchomych obrazów. Na naszych oczach w każdym momencie oglądanego filmu toczy się nieustanna gra spojrzeń. *G r a j a w n a*, dzięki czemu obserwujemy jej zmienne losy i fascynujący przebieg. Ale również taka, której przypada funkcja *s e k r e t n a*: widz poniekąd bezwiednie jest prowadzony oczami postaci i jednocześnie przez oko kamery.

Kapitałnie wyraził ową magię znakomity montażysta Walter Murch, pisząc:

Paradoks kina polega na tym, że wydaje się ono działać najlepiej, gdy łączy z sobą dwa sprzeczne aspekty – ogólny i osobisty – w swojego rodzaju zbiorową zażyłość. Sama praca się nie zmienia, adresowana jest do milionowej widowni, jednak – gdy funkcjonuje właściwie – film jakby przemawia do każdego widza z osobna. Oddziałuje na każdego osobiście.

Źródło tej siły jest zagadkowe. Moim zdaniem zasadniczy wpływ mają dwa podstawowe elementy filmu: film jest teatrem myśli i wspólnie uprawianą dziedziną sztuki.

Film to struktura dramatyczna, w której po raz pierwszy w historii oglądamy myślących bohaterów. Myśli widoczne są w najmniejszym szczególe. Reżyser może je odpowiednio zaaranżować. Niejednokrotnie myśli te są niemal fizycznie widoczne, przemieszczają się po twarzach utalentowanych aktorów jak chmury po niebie. Pozwalają na to dwie techniki, stanowiące fundament samego kina: półzbliżenie, które ukazuje wszystkie te subtelności, i cięcie – nagłe przeniesienie oka kamery z jednego obrazu na drugi – naśladujące akrobatyczny charakter samej myśli³.

Czasoprzestrzeń filmowa i medialna, z jaką współczesny człowiek kontaktuje się co dzień, składa się nie tylko z obrazów wizualnych, lecz również audialnych i audiowizualnych. Widzenie i słyszenie, z reguły traktowane w kategoriach opozycji, łączą się z sobą w szerszej znaczeniowo perspektywie wyznaczonej przez proces postrzegania. Zarówno w dziele filmowym, jak i w zwykłym przekazie kinematograficznym mamy do czynienia z ich wspólnym mianownikiem zachodzącym w sferze semiozy. Przekonuje o tym praktyka komunikowania za pośrednictwem języka ruchomych obrazów. Jedno i drugie jest bowiem umownie wykreowanym i zakomunikowanym wyobrażeniem, które operuje znakowym ekwiwalentem czasoprzestrzeni w postaci jej konwencjonalnych przedstawień: wizualnych, audialnych i audiowizualnych.

Rysuje się tutaj ważna ekwiwalencja dwóch komplementarnych względem siebie oglądów i kategorii obrazów. Można ją wyrazić następująco: tyle przestrzeni wizualnej (*resp.* widzialnej), ile światła, które jej obraz wydobywa, określa i rzeźbi w polu widzenia kamery (oświetlenie planu, kompozycja kadru, głębia ostrości etc.). I podobnie: tyle przestrzeni akustycznej (*resp.* słyszalnej), ile jej planów i postrzeganych dla odbiorcy właściwości zarejestruje, uchwyci,

³ Walter Murch: *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*. Przeł. Katarzyna Karpńska. Warszawa 2006, s. 156.

wyłowi i zaprezentuje mikrofon bądź zarejestruje aparat służący do wytwarzania i emitowania dźwięku ekranowego.

Nasuwa się w tym miejscu ogólniejsza myśl, iż wszelkie ekstensje nie tyle rejestrują realną przestrzeń, ile projektują i wytwarzają określone jej wyobrażenie, stając się w taki czy inny sposób medium pośredniczącym w procesie percepcji.

Przestrzeń a fenomenologia spojrzenia

To nie jest tylko kwestia odmienności spojrzenia uzbrojonym okiem (luneta, lornetka, szkło powiększające, lorgnon, okulary, teleskop, wizjer etc.). Rzecz nie sprowadza się jedynie do udziału i okazjonalnego pośrednictwa danej ekstensji. W grę wchodzi za każdym razem o wiele więcej. Istnieje zasadnicza różnica między spojrzeniem „naturalnym” (czytaj: niezmediatyzowanym) a spojrzeniem zorganizowanym kulturowo, oferowanym przez spektakl sceniczny czy ekranowy (czytaj: zmediatyzowanym). Samo istnienie tej zasadniczej różnicy nie zmienia jednak faktu, że najpierw sztuka teatru, a od ponad stu dwudziestu lat sztuka filmowa – obie pełnymi garściami czerpią dla siebie inspirację z repertuaru „naturalnych” zachowań ludzkich związanych z patrzeniem i słuchaniem.

Wcześniej była już mowa o „akulturacji” zachowań postrzeżeńowych. Oprócz niej istnieje jednak kierunek odwrotny. Psychospołeczna i antropokulturowa „naturalizacja” obrazów wizualnych i dźwięków (obrazów audialnych) w erze społeczeństwa informacyjnego osiągnęła poziom niezmiernie zaawansowany. Była już wcześniej mowa o psychospołecznym fenomenie znaturalizowanej sztuczności przedstawień ekranowych. Wystarczy uświadomić sobie, jak oczywista dla milionów widzów jest: elipsa montażowa, feeryczna zmienność punktu widzenia kamery czy, *last but not least*, trójwymiarowa przestrzeń obrazu umownie ukazana i wkomponowana w dwuwymiarowy kadr ekranu.

Niegdyś kino, radio i telewizja, potem wideo, a obecnie komputer oraz wyposażony w funkcję kamerowania telefon komórkowy, smartfon etc. sprawiły, iż wszelkiego rodzaju rejestratory i odtwarzacze oraz urządzenia do monitoringu gruntownie zmieniły relacje pomiędzy człowiekiem a użytkowanym przez niego repertuarem elektronicznych ekstensji, nadając im inny niż dawniej charakter. W grę wchodzi uzus percepcyjny do tego stopnia antropokulturowo odmienny wobec przeszłości, iż – dawniej „odświętny”, „wyjątkowy” i niezwykły – kamerowy ogląd rzeczywistości, w jakiej przebywamy, coraz bardziej powszechnie i nieodwracalnie uchodzi dzisiaj za coś zwykłego, „naturalnego” i oczywistego.

Semioza spojrzenia zmediatyzowanego (fotografia, film, telewizja, komunikatory elektroniczne nowej i najnowszej generacji) stanowi skomplikowany splot naturalno-kulturowych właściwości. Nie dokonała się ona w jednej chwili, lecz była i jest nadal złożonym procesem uznakowania. Procesem, którego kierunek i sens wyznacza oparta na stopniowo wytwarzanych konwencjach przedstawieniowych aranżacja sposobu patrzenia i postrzegania w relacji z „widzeniem” obiektywu kamery oraz aparatu projekcyjnego.

W miarę historycznego rozwoju i doskonalenia się praktyki filmowania i opowiadania za pośrednictwem ruchomych obrazów sposoby i efekty posługiwania się ekstensjami tej kategorii nabierały właściwości coraz bardziej konwencjonalnych (*resp.* kulturowych). Z drugiej strony, w miarę historycznego rozwoju i upowszechniania się rozmaitych form i technik kamerowego oraz nonkamerowego oglądu rzeczywistości, wytworzone w jego wyniku konwencje przedstawieniowe (style widzenia i słyszenia) przejawiają znamieną tendencję do naturalizacji przedstawień, która polega na zacieraniu i unieobecnianiu ich pierwiastka konwencjonalnego. Efekt semiotyczny okazuje się za każdym razem ten sam: dana konwencja zatracza swój umowny charakter, stając się w odbiorze czymś postrzeganym i traktowanym jako „naturalne”.

Widzenie poprzez ekstensje, podobnie jak słyszenie przy ich udziale i za ich pośrednictwem, jest każdorazowo procesem interakcji między podmiotem a aparatem. W początkach tego procesu, kiedy konwencja dominująca (ta, która bazuje na umownym unie-

obecności kamery) jeszcze nie w pełni się wykształciła, mamy do czynienia z rywalizacją różnych konkurencyjnych wariantów ustawienia wzroku postaci, wyznaczającego przestrzeń jej spojrzenia. Jedni wykonawcy patrzą w obiektyw, drudzy zaś nie. Znamienne, iż owa charakterystyczna oboczność w tamtych pionierskich czasach daje o sobie znać nie tylko w różnych filmach, ale i w ramach jednego utworu, np. w przywołanym przed chwilą *Wielkim napadzie na pociąg* E.S. Portera.

Jest rzeczą fascynującą prześledzić, jak kinematografia ery wczesnoniemiejskiej krok po kroku uczyła się patrzeć, widzieć i demonstrować. Historycznie biorąc, film u swych początków czerpie pełnymi garściami ze starszych sztuk (rysunku, malarstwa, rzeźby, teatru, fotografii), stając się ich kulturowym spadkobiercą, kontynuatorem i dłużnikiem. Kluczowe znaczenie w procesie formowania się nowego typu widowiska przypada szeroko rozpowszechnionej konwencji „czwartej ściany”, wypracowanej na przestrzeni XIX wieku i doprowadzonej do apogeum sztuki scenicznej przedstawiania przez teatr realistyczny oraz naturalistyczny (spod znaku Konstantego Stanisławskiego, André Antoine’a, Jacoba Thomasa Greina i Otto Brahma).

Filmowcy szybko dostrzegli korzyści płynące z takiego modelu aranżacji ekranowego spektaklu. Jeśli uważa się, iż kino u swych początków było blisko teatru i czerpało z niego pełnymi garściami, warto zauważyć, że dotyczy to nie tylko uczestnictwa aktorów teatralnych czy udziału scenografii, lecz również, a może przede wszystkim – znamiennej zbieżności w zakresie modelunku samej percepcji widowiska, czyli sposobu zaaranżowania obecności jego spektatorów. Dotyczy to w pierwszej kolejności wykorzystania konwencji „czwartej ściany”.

Wirtualny adresat opartego na tej konwencji spektaklu jest w nim projektem (modelem percepcji) wyposażonym w określone usytuowanie, umiejscowienie względem przestrzeni scenicznej bądź ekranowej. Zgranie obu czynników polega na umiejętnym skorelowaniu poszczególnych obrazów świata przedstawionego z zakładanym przez reżysera procesem odbioru widowiska. Podstawowym celem każdego przedstawienia teatralnego (kinematograficznego etc.) operującego efektem „czwartej ściany” jest stworzyć i wywołać u widza

optymalnie pełne wrażenie ukazania „samego życia”. Gra z widzem toczy się za każdym razem o możliwie najbardziej sugestywne zaprezentowanie rzeczywistości w jej „naturalnym” wydaniu i postaci. I tą właśnie drogą zaczął wkrótce podążać film wczesnoniemcy, demonstrując coraz bardziej pomysłowo własną diegesis oraz mimesis.

Kulturowy wpływ, jaki ten model inscenizacji teatralnej wywarł na kinematografię, okazał się przemożny. Ale nie tylko sam teatr go wywierał. Ta sama konkurencja poetyk spojrzenia daje o sobie znać w dziewiętnastowiecznej fotografii, gdzie również rywalizują z sobą: spojrzenie unieobecniające aparat i spojrzenie prosto w obiektyw. Dwa podstawowe rozwiązania budujące strukturę przestrzeni kadru tworzą wspólnie konkurencyjną alternatywę. Film początkowo traktuje oba warianty spojrzenia na równi; wkrótce jednak zacznie preferować wariant zupełnego unieobecnienia filmującego aparatu, czyniąc ów sposób prowadzenia narracji przedmiotem wielorako atrakcyjnej umowy z widzem. Wariant ten na długie lata zdominuje model narracji kinematograficznej, nadając jej umowny walor „przezroczystości” sposobu oglądu świata przedstawionego.

Podjąć jak najbliżej do prezentowanej rzeczywistości, stworzyć iluzję obcowania z nią, ale bez konsekwencji w postaci realnego zagrożenia dla widzów z jej strony. Filmowe patrzenie na świat przedstawiony spoza ramy (przez „czwartą ścianę”) dość szybko staje się w kinie narracyjnym standardem. *The Big Swallow* (1901) Jamesa Williamsona, w którym gargantuiczny performer pojawiający się przed naszymi oczami łyka nas samych razem z kamerą i jej operatorem, stanowi szokujący wyjątek na tle dość powszechnie już wtedy panującej reguły.

W przeciwieństwie do tamtej atrakcji, oblanie ogrodnika, westernowy napad na pociąg, sen pijaka i zabójstwo księcia Gwizjusza przebiegają tak, jakby nie było przy tym operatora z kamerą. Dopiero Charlie Chaplin w *Kid Auto Races at Venice* (*Wyścigi dziecięcych samochodów w Venice*, 1914) zburzy ekranową iluzję i zniesie tę dychotomię, proponując w zamian coś pośredniego, w ramach czego bohater – przy asyście filmującej kamery – usiłuje wejść w filmowane widowisko, zakłócając swoją ingerencją jego przebieg, lecz

jednocześnie będąc obserwowanym przez unieobecniony obiektyw respektujący zasadę „czwartej ściany”.

W świetle obiegowego przekonania oczy są zwierciadłem duszy. Spojrzenie stanowi szczególnie wymowny i wieloznaczny rodzaj zachowania. Jeśli chodzi o film, prawdziwość tego twierdzenia wydaje się niekwestionowana i niepodważalna. Kino potrafi w niezrównany sposób postrzegać, „widzieć” i demonstrować ruch obiektów w przestrzeni. Obiektyw kamery oferuje ponadto coś jeszcze. Tym czymś jest superpozycja filmowego narratora – systemowa właściwość demonstrowania obrazów, która w zasadniczy sposób odróżnia kino od przedstawienia teatralnego. Wyposażenie w tę niezwykłą moc i spektakularną właściwość uczyniło – i nadal czyni – film dziedziną komunikowania wyposażoną w niezmiernie wysoki stopień atrakcyjności, ze względu na iluzyjny charakter kontaktu widza z przedstawianymi na ekranie obrazami rzeczywistości.

Strumień ruchomych obrazów i przekaz kinematograficzny kieruje naszymi zmysłami kadr po kadrze, plan po planie i ujęcie po ujęciu. Prowadzi wzrok i słuch, każąc im dostrzegać (ale także nie widzieć i nie słyszeć) to, co wybrali uprzednio i uznali za stosowne reżyser i operator. Niewidoczna, choć wielorako znacząca, okazuje się przy tym nie tylko przestrzeń pozakadrowa, lecz również przestrzeń wewnątrzekranowa. W niej również daje o sobie znać opozycja obecnego i nieobecnego (widocznego i niewidocznego, zauważalnego i niezauważalnego, dostrzegalnego i niedostrzegalnego).

Poglądowego przykładu równoprawnego znaczenia konstrukcji przestrzeni wewnątrz kadru dostarcza – niegdyś często wykorzystywane w narracji ery niemej – ekranowe tondo w postaci diafragmy irysowej. *Diafragma iris* unieważnia przestrzeń zafiksowaną w otoku, czyniąc ją niewidoczną i równocześnie tworząc (niejednokrotnie dodatkowo zdynamizowaną przez zwężenia, rozszerzenia lub zmianę pola oglądu) ramę narracyjną. Rama ta na zasadzie kadru w kadrze koncentruje uwagę widza na wybranym ekranowym obiekcie lub zdarzeniu. W ten sposób twórczo wykorzystana opozycja sfery widocznej i sfery niewidocznej podporządkowuje modelunek przestrzeni ekranowej funkcji narracyjnej kina.

Zmienność i mobilność punktów widzenia oraz słyszenia stanowi niezwykle ważny wyróżnik systemowej swoistości języka ruchomych obrazów. Bez jej kreatywnego zagospodarowania i wykorzystania w danym przekazie audiowizualnym rychło traci on swą dynamikę i atrakcyjność. W sferze semiotycznej organizacji postrzegania, ujarzmiania przestrzeni i ukazywania ruchu kino rychło przebiło i przeskoczyło inne sztuki widowiskowe, okazując się w oferowanych atrakcjach bezkonkurencyjne w porównaniu z ograniczonymi możliwościami inscenizacyjnymi widowiska teatralnego czy operowego.

Już pionierzy kinematografii byli w pełni świadomi magii owej superpozycji, czego wyrazem są akcentujące mobilność i dynamikę ekranowego spektaklu tytuły ówczesnych obrazów: *Leaving Victoria Station*, *Starting from Victoria Station*, *Passing Into Windsor Park*, *Voyage dans la lune*, *Rescued by Rover*, *Rescued from an Eagle Nest* i wiele innych. Jak widać, same tytuły przywołanych tutaj filmów z przełomu XIX i XX wieku eksponują nie tylko element ruchu, lecz również moment przemieszczania się punktu widzenia kamery i widza w rozwoju przestrzeni ekranowej.

Gra spojrzeń jako element narracji

W odróżnieniu od malarstwa i fotografii, operujących pojedynczym spojrzeniem postaci, kino odkryło dla siebie odmienną wobec tych dziedzin sferę ekspresji, polegającą na wykorzystaniu polimorficznej wielości aranżowanych spojrzeń. Rzec można, iż gra spojrzeń: autora, narratora, bohatera opowieści oraz innych postaci stanowi pierwszorzędnie istotny socjokulturowy wyróżnik poetyki komunikowania w języku ruchomych obrazów. Żadna z dziedzin komunikacji i żadna inna odmiana sztuki nie wykształciła tak bogatego i złożonego systemu posługiwania się grą spojrzeń.

Z tego względu w dowolnym komunikacie złożonym z ruchomych obrazów spojrzenie nie jest jednym z licznych zachowań, lecz zachowaniem podstawowym: najważniejszym z przejawów ekranowego behavioru. Spojrzenie pozostaje dlań elementem obliga-

toryjnym. Uruchamia opowiadanie i poprzez ukazany behavior od początku do końca kształtuje przebieg widowiska. W odróżnieniu od innych typów zachowań na ekranie łączy ono i spaja w jedno plan świata przedstawionego i plan narracji, pośrednicząc między nimi jako czynnik, który kojarzy, przenika i określa w każdym momencie spektaklu sferę „co” i sferę „jak” przedstawienia kinematograficznego.

Funkcja sztuki filmowej polega na nieustannym rozwijaniu i twórczym odnawianiu widzenia (a także słyszenia) za pośrednictwem ruchomych obrazów. W tym sensie dzieło filmowe różni się zasadniczo od zwykłego (czyli nieartystycznego) komunikatu kinematograficznego. Mimo iż i tu, i tam – w obu kategoriach przekazów – pierwszorzędnie eksponowana rola przypada postrzeganiu jako szczególnej formie zachowania ekranowego. Powtórzmy: spojrzenie w spektaklu ekranowym jest elementem obligatoryjnym. Dzięki niemu bowiem dochodzi do konfrontacji sfery „co” i sfery „jak” danego komunikatu oraz ustanowienia projektu konstrukcji semantycznej punktu widzenia i sytuacji ekranowej. Nie ma ruchomych obrazów bez udziału spojrzenia. Pytanie tylko: czyjego? i jakiego?

Generalnie biorąc, w rozwiniętym narracyjnie utworze filmowym mamy do czynienia nie z jednym, lecz z kilkoma komplementarnymi względem siebie spojrzeniami powołującymi do istnienia jedyną w swoim rodzaju przestrzeń. Patrzy zatem narrator, patrzy bohater oraz inne postaci, patrzy widz (wirtualny adresat narracji) i patrzy oko kamery. Układ ten i relacje semantyczne pomiędzy poszczególnymi perspektywami (narratora, postaci, widza, kamery) można dowolnie aranżować i komplikować, konstruując za pomocą środków filmowego wyrazu proces narracji.

Mnogość możliwych do zastosowania w praktyce rozwiązań narracyjnych i inscenizacyjnych sprawia, że nie sposób, nawet pokrótce, przedstawić ich wszystkich. Z konieczności nasz wybór padł zatem na jedno z nich: szczególnie popularne i często stosowane zarówno w filmie, jak i telewizji. Mowa o powszechnie wykorzystywanej zarówno na potrzeby zwykłych komunikatów, jak i w utworach artystycznych frazie montażowej ujęcie–przeciwujęcie (plan–kontrplan).

Istota budowy tej niezmiernie często wykorzystywanej frazy narracyjno-dramaturgicznej tkwi w montażowym związaniu z sobą

serii następstw obu tych ujęć. Kontrplan definiujemy jako ujęcie wykonane pod kątem umownie przeciwnym w stosunku do tego, z którego zostało wykonane ujęcie poprzednie. W strukturze montażowej jedno wynika i zależy od drugiego. Niuansowana na wiele różnorodnych sposobów fraza ujęcie–przeciwujęcie, począwszy od dekady lat trzydziestych aż po dzień dzisiejszy, stanowi podstawowy chwyt narracyjny i dramaturgiczny, dający możliwość ukazania reakcji rozmawiających z sobą osób i aktorów.

Jest rzeczą znaną, iż konwencja ta pojawia się i zyskuje na intensywności dopiero w kinie dźwiękowym, służąc w nim jako podstawowy wariant przedstawienia sceny dialogowej.

W późniejszym okresie przejmie ją i zaadaptuje dla własnych celów przede wszystkim telewizja, a w niej zwłaszcza teatr telewizji i film telewizyjny. I tu, i tam szeroko pojęty dialog między postaciami na ekranie (rozmowa, kłótnia, wyznanie, relacja, wywiad etc.) zostaje zaprezentowany przy użyciu montażu w układzie naprzemiennym, co pozwala realizatorowi swobodnie organizować i wydobywać dramaturgiczne napięcie sceny.

Generalnie wykształciły się w omawianej poetyce dwa skonwencjonalizowane typy ujęć. W zależności od pozycji kamery (a więc przyjętego punktu widzenia) wyróżnia się: *kontrplany zewnętrzne*, to jest takie, w których kamera ukazuje obie postaci jednocześnie jako figury równoważne lub zostaje umieszczona za plecami jednej z nich, oraz *kontrplany wewnętrzne*, w których kamera ukazuje solo jedną z postaci widzianą spojrzeniem drugiej. Umowny układ semantyczny obu tych ujęć i konwencjonalna więź montażowa, która je łączy, z biegiem czasu uległy procesowi naturalizacji tak bardzo, że widzowie najczęściej nie dostrzegają w ogóle ich sztuczności i konwencjonalnego charakteru.

Dodajmy, iż wprowadzenie tej konwencji i coraz zręczniejsze posługiwanie się nią już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych umożliwiło filmowi zredukowanie oraz stonowanie – wcześniej nacechowanych ostentacyjną przesadą, a odtąd coraz bardziej wysublimowanych i oszczędnych – reakcji aktorów. Tym samym w zasadniczy sposób ograniczyło i zmieniło wcześniejszą (nad)ekspresję twarzy w stylu gry aktorskiej charakterystycznym dla poetyki kina

niemego. Ujmując rzecz najkrócej, reżyserzy i aktorzy filmu wczesnodźwiękowego bardzo szybko zorientowali się, iż dźwięk wyręcza wykonawcę w budowaniu postaci, uwalniając go od emfazy środków aktorskich uchodzących za właściwe w czasach kina niemego.

Z historycznofilmowego punktu widzenia uwaga ta nie dotyczy jedynie pewnej liczby pamiętnych wyjątków, takich jak Buster Keaton (nieprzypadkowo zwany komikiem o kamiennej twarzy) czy Harry Langdon⁴. Obaj ci wielcy aktorzy filmu niemego daleko przed wprowadzeniem dźwięku odkryli potęgę obojętnego spojrzenia (ang. *blank look*), które paradoksalnie pozwala wyrazić na ekranie więcej od najbardziej nawet przesadnej ekspresji twarzy i oczu. To samo dotyczy stylu gry i repertuaru ekranowych zachowań „potworów wielkiego ekranu” – Ericha von Stroheima czy Sessue Hayakawy, operujących nieprzeniknionym wyrazem obojętnej twarzy oraz zimnych oczu.

Kąt 15 stopni

Powszechnie stosowanym rozwiązaniem inscenizacyjnym zarówno w fotografii, jak i w filmie jest operowanie spojrzeniem osoby, którą się przedstawia, skierowanym nie wprost na widza, lecz poza obiektyw aparatu. O jego konwencjonalnych właściwościach wiedzieli już mistrzowie dagerotypii. Nie ulega wątpliwości, że wykorzystując je, czerpali oni pełnymi garściami z odwiecznej tradycji rysunku i malarstwa portretowego, które z kolei uczyniło spojrzenie modela pierwszorzędnie ważnym akcentem przedstawienia postaci.

Odkąd portretowanie uzyskało w ikonografii i kulturze wyraz powiązany z użyciem aparatu, kąt 15 stopni został na nowo zaadaptowany estetycznie. Nie patrz w obiektyw kamery. „Naturalność” dagerotypowanego, fotografowanego, oglądanego i filmowanego

⁴ Ważnym indywidualnym wyróżnikiem komizmu Harry’ego Langdona było niewinne spojrzenie (ang. *candid eye*) bohatera filmów z jego udziałem, zmieniające w mgnieniu oka sposób postrzegania ukazywanych widzowi realiów w kierunku wrażliwości dziecka lub osobowości nie z tego świata. Szeroko otwarte oczy stają się tutaj sygnałem bezbronności wobec otoczenia. Warto dodać, iż synonimiczne terminy *candid eye* czy *candid camera* funkcjonują od dawna w anglosaskiej refleksji narratologicznej nad filmem.

obiektywu miało zapewnić odwrócenie jego wzroku od obserwatora. Umowa ta obowiązuje od lat trzydziestych XIX wieku do dzisiaj, choć trzeba przyznać, iż co do samej zasady wyrażanej w niej kulturowy kontrakt w praktyce uległ znacznemu rozluźnieniu.

Podobne przeniesienie funkcji dotyczy antropokulturowej tradycji teatru zaadaptowanej przez kino i telewizję. „Czwarta ściana” zarówno na dużym, jak i na małym ekranie wprawdzie dopuszcza sytuację twarzą w twarz, ale traktuje spojrzenie aktora skierowane wprost na widza jako złamanie przyjętej zasady. Ciekawe skądinąd, że komunikacja *face to face* prowadzona za pośrednictwem Skype’a całkowicie zrywa z podobną zasadą, umożliwiając rozmówcom osobisty bądź nawet intymny kontakt wzrokowy twarzą w twarz. W tym przypadku mamy najczęściej do czynienia z alternacją obu form spojrzenia u osób uczestniczących w przekazie.

Czym jest pod względem ontologicznym owa niewidoczna przestrzeń poza kadrem? Przestrzeń ta ma charakter znakowy, należy do komunikatu kinematograficznego. Jest wyobrażeniem, a nie czymś realnym. To przestrzeń wirtualna, istniejąca umownie, wyznaczona przez zasięg spojrzenia osoby kamerowanej i przez sposób jej zachowania wobec kamery. We wszelkich możliwych swoich postaciach stanowi semantyczne dopełnienie przestrzeni wewnątrz kadru i wobec niej bywa każdorazowo określana.

Wszystko to wydaje się w miarę proste dopóty, dopóki dotyczy prostych konstrukcji wizualnych wpisanych w przekaz kinematograficzny. Co innego, gdy uzmysłowimy sobie, że niewidoczna przestrzeń roztacza się również w pozaekranowych interakcjach między ludźmi. Jeśli mowa o naturalno-kulturowych właściwościach spojrzenia, to nie wolno zapominać, iż mają one zakres znacznie szerszy niż tylko sfera komunikacji za pomocą ruchomych obrazów. Te ostatnie stanowią umowny model zachowań występujących powszechnie w percepcji rzeczywistości, którą istota ludzka opanowuje w dzieciństwie.

Spojrzenie postaci na ekranie organizuje dookolną przestrzeń, a otaczająca ją przestrzeń organizuje spojrzenie. W przypadku obecności kamery sprzężenie zwrotne, o którym mowa, daje o sobie znać szczególnie mocno. Wokół osi obiektywu i poza ramą ekranu wytwarza się okrąg percepcyjny, który definiuje zachowania kamerowanej

osoby. Wzrok zwrócony w bok „poza kadr” konotuje inny sens spojrzenia niż wzrok skierowany ku górze („ponad kadr”⁵), a jeszcze inny – ku dołowi, kiedy oczy stają się niewidoczne. Subtelny wyraz tych mikrozachowań i reakcji kino nauczyło się wykorzystywać już u progu swych narodzin. Od czasów Asty Nielsen i Lillian Gish, czyli od ponad stu lat, spojrzenie postaci stanowi podstawowy element ekranowego behawioru, będąc tym czynnikiem artykulacji gry i sztuki aktorskiej, który zapewnia optymalnie ekspresyjny kontakt z widzem.

Spójrz mi w oczy

Wracamy w tym momencie do punktu wyjścia tych rozważań, które otworzyła słynna scena z *Wielkiego napadu na pociąg* (1903) Edwina S. Portera. W semiotyce spojrzenia ekranowego daje o sobie znać coś jeszcze, o czym nie wolno zapominać i o czym koniecznie należy powiedzieć: spojrzenie prosto w oczy. Polecenie „spójrz mi w oczy” zmierza do stworzenia sytuacji, w której przeprowadzony zostaje bezpośredni test prawdomówności. Uważa się powszechnie, że kto nie patrzy w oczy i ucieka wzrokiem, zapewne kłamie, a w każdym razie coś ukrywa i jest podejrzewany o kłamstwo. Kto natomiast patrzy drugiemu w oczy, nie ma nic do ukrycia, potwierdza i zaświadcza tym samym swą prawdomówność i wiarygodność. Oprócz wspomnianego testu prawdomówności zachowanie to jako przejaw mowy ciała zawiera jednak ponadto szereg innych alternatywnych konotacji dotyczących wzrokowego behawioru.

Spojrzenie prosto w oczy wyraża śmiałość, bywa wyzywające, zawiadackie, aroganckie, ostentacyjne, bezczelne. Zmierza ono wprost do konfrontacji z drugą osobą, uwalnia od ukradkowości i nieśmiałości, na ekranie – małym i wielkim – jest jak akord forte. Tak właśnie

⁵ Spojrzenie „ponad kadr” – podobnie jak pozostałe z opisanych wyżej wariantów – stanowi wyraz alternacji kontaktu i braku kontaktu wzrokowego w zachowaniu osoby przed kamerą. Swoiste zastosowanie ten kierunek spojrzenia znajduje w przypadku prezenterów telewizyjnych korzystających w swojej pracy z telepromptera umiejscowionego ponad górną krawędzią pola obserwacji kamery. Widz śledzący wzrok usytuowanego na wprost prezentera nie jest z reguły świadom, iż dany komunikat nie jest wygłaszany „z głowy”, lecz zostaje przez niego odczytany.

bywa z reguły aranżowane i wykorzystywane w utworze filmowym. Liczy się przy tym nie tylko samo spojrzenie w oczy, ale także jego dowolnie długie utrzymanie w polu napięcia. Nieprzypadkowo sytuacja oko w oko należy do stałych elementów rytuału konfrontacyjnego poprzedzającego starcie twarzą w twarz dwóch przeciwników i ich mającą nastąpić bezpośrednią konfrontację w walce.

Mówiliśmy wcześniej o powszechnej praktyce stosowania frazy montażowej plan–kontrplan w scenach dialogowych. Nie sposób jednak nie zauważyć, iż stosuje się ją nie tylko do filmowania rozmowy, lecz o wiele szerzej: w scenach, w których dochodzi do psychofizycznej konfrontacji między ekranowymi postaciami. Przykładów fenomenalnie kunsztownego aranżowania i wykorzystania tego chwytu narracyjno-montażowego dostarczają zwłaszcza sceny pojedynków: zarówno westernowych (*W samo południe*, *Pojedynek w Coralu O.K.*, *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a*, *Rio Bravo*), jak i szermierczych. Pośród tych drugich autor kinoman szczególnie wyróżnia i darzy admiracją: niezapomniane starcie w deszczu Kmicica z Wołodyjowskim w *Potopie* Jerzego Hoffmana, *Pojedynek* Ridleya Scotta oraz pojedynki Valmonta z kawalerem Dancenym w *Niebezpiecznych związkach* Stephena Frearsa.

Konkluzja

Spostrzeżenia dotyczące teorii i praktyki proksemiki spojrzenia, a także słyszenia ekranowego, skłaniają do wyciągnięcia kilku ogólniejszych wniosków:

Po pierwsze, spojrzenie i słyszenie odgrywa poprzez narzucony w przekazie punkt widzenia oraz słyszenia zaaranżowanej sytuacji ekranowej pierwszorzędną rolę nie tylko w konstruowaniu biegu akcji, lecz o wiele szerzej – w procesie konstruowania narracji za pośrednictwem ruchomych obrazów.

Po drugie, zarówno oczy postaci, jak i ich zmieniający się wyraz stanowią obiekt nieustannej czujnej obserwacji adresata, który dokonuje w procesie odbioru rekonstrukcji i ciągłej korekty określonego porządku montażowego, w jaki został wyposażony dany przekaz.

Po trzecie, przestrzeń wizualna i przestrzeń akustyczna na ekranie stanowią przestrzeń w określony sposób wyobrażoną. Obserwator nie obcuje z przestrzenią realną, lecz z jej kinematograficznym wyobrażeniem. Przyrodzone mechanizmy percepcji zarówno widzenia, jak i słyszenia podlegają we wszelkich postaciach przekazów kinematograficznych konwencjonalizacji. Retoryka spojrzenia ekranowego sprawia, iż jego obraz percypowany jest każdorazowo w sposób umowny (czytaj: znaczący). Inaczej mówiąc, kino, telewizja oraz wszelkiego typu nowe i najnowsze ekstensje komunikacyjne posługują się umownymi sposobami projekcji przestrzeni, wytwarzając i przekazując jej znakowy ekwiwalent.

Po czwarte, istnieje wspólny mianownik pomiędzy przestrzenią wizualną i audialną wytwarzaną w przekazie kinematograficznym, wynikający z tego, iż oba aspekty przestrzeni ekranowej stanowią obraz wizualny, audialny bądź audiowizualny. Oznacza to, iż przedmiotem percepcji jest nie jakakolwiek realna przestrzeń, lecz jej znakowy ekwiwalent, będący konstruktem semantycznym i tekstem przeznaczonym do odczytania dla adresata.

Po piąte, można w związku z tym mówić o swoistej wirtualizacji spojrzenia ekranowego, które w komunikacie złożonym z ruchomych obrazów ulega rozszczepieniu na: aspekt narratora, aspekt postaci i aspekt widza oraz perspektywę kamery. Instancją jednoczącą wszystkie cztery wymienione aspekty w spójną całość – poprzez nadanie im czytelnego nadrzędnego porządku – jest instancja podmiotu autorskiego.

Dopiero na tym piątym – zatimizowanym na niższych poziomach narracji kinematograficznej – strumień wizualnych, audialnych i audiowizualnych przedstawień, umownie określanych tutaj mianem perspektywy spojrzenia (*resp.* postrzegania), staje się w procesie odbioru spójną całością. I właśnie na tym poziomie semantycznego uspołnienienia danego komunikatu dochodzi do spotkania i porozumienia wirtualnego nadawcy przekazu z jego wirtualnym adresatem.

PROKSEMIKA DOTYKU

W repertuarze codziennych zachowań określających funkcjonowanie systemu kultury współczesnej zmysł dotyku stanowi niemały problem i dylemat. Z jednej strony, jej dzisiejszy kierunek rozwoju i wynikająca z tego psychospołeczna i antropokulturowa przemiana sposobów eksploracji przestrzeni czynią go znacznie mniej ważnym, jakby dalszoplanowym wobec udziału wzroku czy nawet słuchu: zwłaszcza w dobie inwazji komunikatorów elektronicznych. Miliony użytkowników cyfrowych ekstensji pozostają z nimi w nieustannym kontakcie. Rzec można, iż są one z nami wszędzie i mamy je bliżej niż na wyciągnięcie ręki.

Jeśli mowa o zmianach, jakie dokonały się i dokonują w procesie komunikowania ery elektronicznej, to trzeba podkreślić, że zmysł dotyku odgrywa w tym kontakcie paradoksalną rolę: skracając dystans pomiędzy ludźmi i oddalając ich jednocześnie. Uzus tej kategorii instrumentów i urządzeń definiuje bowiem osobliwa intymność zachodzącego z ich udziałem procesu komunikacji. Dzięki ich użytecznemu pośrednictwu blisko nam do siebie i daleko równocześnie. Ciągłe dzieli nas ekstensja, która ma przybliżać. Dotyk jako przełamanie dystansu okazuje się iluzoryczny. Sięgając po komórkę, pilota czy laptop i nawiązując kontakt z innymi, realnie dotykamy klawiatury, a jedynie w sensie wirtualnym siebie nawzajem.

Z drugiej – życie współczesnych ludzi nie ogranicza się w końcu do użytkowania ekstensji. Doceniamy ich użyteczność, ale również odczuwamy sztuczność i wywołane nią zreifikowanie, nawet

w przypadku niezwykle zaawansowanej bliskości Skype'a. Wraz z odczuciem dystansu daje o sobie znać całkiem inna potrzeba poddyktowana przez głód bliskości. Stąd właśnie z pozoru „mniej ważny” od tamtych dotyk nadal uważany bywa za zmysł podstawowy i niezastąpiony, ilekroć mowa o bezpośrednim kontakcie międzyludzkim, którego w tej niezmiernie osobistej postaci, czyli „przez dotyk”, żaden inny zmysł nie jest w stanie zastąpić.

Taktylność (od łac. *tactus* = 'dotyk, dotykanie', *tactilis* = 'dotykalny') stanowi pierwszorzędnie istotny aspekt komunikowania się człowieka ze światem i z innymi. W kulturach z gruntu plebejskich i egalitarnych dotykanie czegoś i kogoś jest zachowaniem zwyczajnym i normą, w przeciwieństwie do chłodnej wyniosłości i „nietykalności” kultur wysokich, z definicji swej odrębnych i elitarnych. Kapitałny przykład zmieszania obu dążeń w makrosystemowym tygłu współczesnych kultur i subkultur stanowi dwudziestowieczna kariera argentyńskiego tanga: od pełnej namiętności wersji erotycznej tańczonej w tawernach Buenos Aires do wykwintnego, ale przecież nadal „kontaktowego”, tańca towarzyskiego akceptowanego od ponad stu lat na salonach.

Wyругowanie dotyku i uznanie wszelkich jego form za coś naganego spowodowało znamienne reakcję psychospołeczną i socjokulturową. Dotyk jako wyraz karnawałowej cielesności przetrwał w różnego rodzaju ludycznych rytuałach, takich jak *battaglia alle arance*, bitwa na pomarańcze we włoskim miasteczku Ivrea w Piemontie czy słynna Tomatina – doroczna pomidorowa batalia na rynku hiszpańskiego miasta Buñol w prowincji Walencja. Znamienne, iż niektóre z tych zbiorowych zabaw odrodziły się bądź zostały wymyślone niedawno. Na placach różnych miast Europy i Azji organizuje się coraz częściej walki na poduszki nieznanym sobie osób: kobiet, mężczyzn i dzieci. Zaś na młodzieżowych imprezach muzycznych spod znaku rocka, punku i metalu pojawił się grupowy taniec „pogo”, polegający na wspólnym krążeniu, potrącaniu i obijaniu się o siebie uczestniczek i uczestników w kurzu bądź w deszczu i błocie.

Kategoria taktylności (bądź też jej zakazu i braku) w relacjach jednostki i zbiorowości stanowi ważny wyznacznik charakterystyki systemów kulturowych. Warto przy tym zdać sobie sprawę

z biegunowej różnicy, jaka dzieli dwa całkowicie odmienne modele międzyludzkich relacji i zachowań. Oprócz kultur d o t y k o w y c h (taktylnych), w których fizyczny kontakt z drugą osobą traktowany jest jako coś nie tylko naturalnego, ale i stanowiącego swoistą wartość dodaną (na przykład kultura włoska z jej somatyczną ekspresją oraz międzyosobową komitywą nawiązywaną i akcentowaną za pośrednictwem wielokrotnie ponawianego dotyku), istnieją kultury b e z d o t y k o w e, których charakterystyczny wyznacznik stanowi nie tylko tonowanie i tuszowanie ekspresji własnego ciała, ale co więcej – obyczajowe tabu w postaci wymogu niedotykania i nietykalności drugiej osoby (za przykład może posłużyć choćby kultura angielska).

Zasadnicza odmienność, o której tu mowa, przypomina poniekąd różnicę między grami kontaktowymi (piłka nożna, ręczna, rugby, koszykówka, futbol amerykański) a grami bezkontaktowymi (siatkówka, tenis, ping-pong, polo etc.). Połączeniem obu tych form jest niedoceniany dzisiaj fenomen popularnej niegdyś rodzimej gry w dwa ognie, w ramach reguł której gracze jednej drużyny starają się zręcznie unikać kontaktu z lecącą piłką (bądź ją przechwycić!), a gracze drugiej – usiłują trafić, dotknąć („skuć”) rzucaną piłką gra-cza drużyny przeciwnej.

Rzecz ciekawa, w makrosystemie kultury współczesnej mamy do czynienia ze współwystępowaniem obu tych zasadniczo różnych wariantów traktowania dotyku. Kultura obcowania w Japonii należy do bezdotkowych, pełnych szacunku dla cielesnej osobności drugiego człowieka. Owszem, ale nie w tokijskim metrze, gdzie specjalne służby peronowe bezceremonialnie dobijają do maksimum tłum pasażerów wsiadających do wagonu. Znamienne, iż robią to w białych rękawiczkach, czyniąc dotyk bezdotkowym.

Jedno drugiego nie wyklucza. Napięcie między sytuacjami „dotykowymi” i eliminującymi dotyk stanowi ciekawą zmienną antropokulturową. Wszystko zależy od sytuacji. Z umownym traktowaniem dotyku mamy do czynienia także w zachowaniach charakterystycznych dla naszej kultury, w której dotykanie (chwytywanie za dłoń, poklepywanie po ramieniu, obejmowanie i obejmowanie się, szturchanie itp.) stanowi dość powszechnie akceptowany sygnał zażyłości



CYBER

CUBA

RETRO
WORLD

LEVI
ETR

INTAG
LITHING

AMX

między ludźmi. Przez innych natomiast jest traktowane nawet jeśli nie jako wyraz agresji, to w każdym razie przejaw przekroczenia kulturowego progu i naruszenia obowiązujących zasad i granic strefy bezpiecznej (bariery nietykalności).

Dzisiejsza sytuacja kulturowa zmysłu dotyku i specyficzna rola, jaka przypada mu do odegrania na co dzień, jest zatem paradoksalna. Niby drugorzędny, z jego rolą wspomagającą, ma jednak pewną przewagę nad zmysłami konkurencyjnymi. Dotyk dla człowieka współczesnego nadal bardzo się liczy: przywraca zmysłowy, czuciowy, bezpośredni kontakt z rzeczywistością, odkrywa istniejący świat, kodując w świadomości człowieka jego namacalny kształt. Mało tego: dotyk obdarzony magiczną mocą przemiany zdolny jest skutecznie leczyć różnego typu choroby i organiczne zaburzenia funkcji ludzkiego ciała, z którymi jak dotychczas nie potrafi sobie skutecznie poradzić współczesna medycyna.

Wspomniane przed chwilą właściwości terapeutyczne dotyku jako zmysłu szczególnego, nadzwyczajnego i niezastąpionego na tle innych, zdolnego bowiem uzdrawiać istotę ludzką, nie zmieniają faktu, że jednocześnie może on również funkcjonować w zbiorowej świadomości całkiem przeciwnie, to znaczy w siatce skojarzeń postrzeganych negatywnie i ocenianych nagannie. To jednak osobny problem, o którym będzie jeszcze mowa za chwilę. W tym momencie należy mocno podkreślić, iż wrażenia czerpane przez dotyk należą do wrażeń prymarnych i niezastąpionych, o czym dowodnie świadczy „zastępcza”, taktylna proksemika kręgu ludzi niewidomych, umożliwiająca im na co dzień kontakt z otoczeniem i światem.

Proksemika dotyku kryje w sobie jeszcze zapewne wiele tajemnic. W przypadku dotyku mającego na celu uzdrowienie daje o sobie znać znamieną dla tego zmysłu zdolność bezpośredniego wpływania na drugiego człowieka. Wbrew wpojonym głęboko zasadom dobrego wychowania dotyk jest nam niezbędnie potrzebny. Przywraca bowiem świadomość własnego ciała. Nic dziwnego, że w wielu krajach znaczną popularność zyskały rozmaite metody i praktyki taktylnych terapii uprawianych w gabinetach psychoterapeutycznych.

W rozdziale tym w centrum naszego zainteresowania nie znajdują się jednak – skądinąd intrygujące i warte gruntownego przeba-

dania – fenomeny medyczne i paramedyczne związane z pośrednictwem zmysłu dotyku, lecz jedynie jego społeczne konotacje wpisane w zbiorową świadomość. Wystarczy uświadomić sobie, jak wiele zmieniło się w ostatnim półwieczu zarówno w – dawniej powszechnie stosowanych i dopuszczanych, a nawet zalecanych, a obecnie prawnie zabronionych – metodach wychowawczych rodziców i nauczycieli, jak i w sferze okazywania uczuć.

Nie sposób nie zauważyć, iż to właśnie dotyk nie tylko w kulturze Zachodu znalazł się na cenzurowanym. Stał się on we współczesnej kulturze zmysłem „nagannym”, społecznie zbędnym, budzącym nieufność, postrzeganym w sposób podejrzliwy, dwuznaczny i ambiwalentny. O jego nieoczywistym, zmiennym, zdarza się, iż biegunowo przeciwstawnym, znaczeniu współdecyduje – w przestrzeni zarówno społecznej, jak i osobistej – wiele różnych czynników, które sprawiają, że bywa on dobry lub zły, akceptowany albo nieakceptowany, chciany bądź niechciany itp.

Dotyk zły: wymuszony, podstępny, narzucony drugiej osobie, będący wyrazem dominacji i przemocy względem niej – z oczywistych względów zasługuje na społeczne potępienie. I tak się coraz częściej dzieje. Zmowa milczenia wokół takich zachowań (rodzinna, środowiskowa, społeczna etc.) przestała być normą, niegdyś powszechnie tolerowaną. Paradoksalnie, zmiana ta sprawiła, iż dotyk w ogóle znalazł się na cenzurowanym jako – nieważne domniemane czy rzeczywiste – źródło potencjalnego zagrożenia.

Napiętnowanie „złego dotyku” uczyniło podejrzany dotyk w ogóle. Ujawnienie opinii publicznej głęboko ukrywanych dawniej jako „wstydlive” (przejawów pedofilii, kazirodztwa, nadużycia bliskości i zaufania, przemocy seksualnej etc.) dramatów ofiar złego dotyku sprawiło, że wszelkie bez różnicy dotykanie kogoś drugiego stało się czymś postrzeganym wyłącznie negatywnie, a jego narastająca tabuizacja objęła nie tylko dotyk zły, lecz również wszelkie przejawy bliskości i czułości w kontaktach międzyludzkich.

Ogromny współczesny deficyt empatii, jej chroniczny brak ma niejedno źródło. Jednym z nich jest eliminacja wszelkich przejawów dotyku – dotknięcia drugiej osoby jako zachowania nacechowanego z gruntu ujemnie i *a priori* traktowanego jako przejaw czegoś podej-

rzanego, dwuznacznego i nagannego. Karalne praktyki związane z dotykiem złym w znacznym stopniu zakwestionowały i zdezwuowały w świadomości psychospołecznej pojęcie dotyku dobrego jako formy pozytywnego i potrzebnego kontaktu z drugim człowiekiem. Dotyk jako forma międzypersonalnego kontaktu generalnie znalazł się na cenzurowanym. Doszło do jego napiętnowania i zaawansowanej tabuizacji w różnych sferach życia społecznego, co z kolei musiało wywołać określone skutki. Jesteśmy obecnie świadkami narastającego kryzysu kulturowego o podłożu psychosomatycznym, którego wyrazem jest chaos emocjonalny wywołany ambiwalencją reakcji i zachowań związanych z udziałem tego zmysłu w relacjach międzyludzkich.

Dotyk boleśnie rani, destrukcyjnie psychikę, obraża, koduje przemoc, wyraża pogardę i poniża drugiego człowieka, ale też potrafi zbliżać i jednoczyć jako zachowanie przełamujące dystans i obcość między ludźmi. Rzutując ambiwalentną charakterystykę zmysłu dotyku na tło makrosystemu kultury współczesnej, można dostrzec, iż akcent znaczeniowy z nim związany przemieścił się zauważalnie w stronę wymiaru społecznego, podczas gdy dawniej kojarzył się on przede wszystkim z prywatnością.

Tak czy inaczej, nie ulega wątpliwości, że w zestawieniu ze zmysłami takimi, jak wzrok czy słuch, dotyk w najpełniejszy i niezastąpiony sposób nadal wyraża bezpośredniość kontaktu, odnosząc się przede wszystkim do prywatnej i intymnej przestrzeni egzystencji osoby ludzkiej. Dotyk, który dzieli, *versus* dotyk, który łączy. Ambiwalencja zachowań taktylnych. Sprzeczność ta łączy się ściśle z odmiennymi wyobrażeniami symbolicznego umiejscowienia jednostki wobec jednostki i jednostki wobec zbiorowości: „monadowym”, „wyspowym”, „półwyspowym”, „mrowiskowym” itp.

W polu oddziaływania każdej z przywołanych koncepcji dotyk okazuje się faktorem niezmiernie istotnym i niezbywalnym w tym sensie, iż granice własnego ciała i relacje, w jakie cielesność wchodzi w interakcji z innymi, przypominają dzięki niemu o swoim osobowym adresie i usytuowaniu w społecznej przestrzeni.

Pewnego dnia roku 2015 na trotuarze jednej z ulic amerykańskiego miasta Greenville w stanie Południowa Karolina stanął młody

mężczyzna, który obok siebie umieścił kartonową tabliczkę z napisem „I am a Muslim”. Mężczyzna ów stał na skraju chodnika nieruchomo, zwracając uwagę przechodniów nie tylko wspomnianą tabliczką, ale również tym, że miał oczy zawiązane przepaską, co uczyniło go osobą niewidzącą, oraz tym, że przez cały czas trzymał obie ręce nieruchomo w pozycji „powitalnej” – zapraszającej do bezpośredniego kontaktu i objęcia go.

Niektórzy z przechodniów zatrzymywali się i podchodzili, aby wejść z nieznanym w bezpośredni kontakt i objąć go w geście serdeczności i szczerego potwierdzenia więzi z nim. W ten sposób – i co ważne obustronnie – poprzez zbliżenie i osobisty dotyk przełamano i pokonywano uliczny dystans obojętności względem obcego człowieka, o którym drugiemu nic nie wiadomo. Właśnie osobiste dotknięcie kogoś dotąd nieznanego, przy jednoczesnym wyłączeniu jego wzroku, składało się na efekt osiągniętej w ten sposób bliskości między obcymi dotąd ludźmi.

PROKSEMIKA WIELKIEGO MIASTA

„Pan Bóg stworzył wieś, a człowiek miasto” – rzekł niegdyś historyk i paremiolog Samuel Adalberg. Sens tego lapidarnego stwierdzenia staje się szczególnie inspirujący, gdy rozpatrzeć go w kontekście antropologii kultury. Mamy tu do czynienia – przynajmniej intencjonalnie, bo z realizacjami bywa różnie – z dwiema odmiennymi jakościami. Wartością naczelną pierwszej z nich wydaje się przedustawna, naturalna harmonia bytowania człowieka i zbiorowości na łonie przyrody. Wartością drugą, wysoce ambiwalentną w swej wymowie – dzieło ludzkie będące („nie od razu Kraków zbudowano”) zbiorowym wytworem cywilizacyjnym.

Od czasów Adalberga upłynęło sporo lat i wiele się zmieniło. Przede wszystkim wieś nie jest już obecnie tym samym, czym była niegdyś. Wieś nowoczesna nieustannie modernizuje się, skracając coraz bardziej cywilizacyjny i obyczajowy dystans dzielący ją od miasta. A to oznacza, że nie może być jak dawniej odbierana jako środowisko bliskie tworum natury. Dzisiaj niepodobna nie zauważyć, iż wieś nasza coraz bardziej i bardziej okazuje się – podobnie jak miasto – wytworem kultury. Co nie znaczy, że niczym się od niego nie różni. Owszem, różnice między jednym a drugim istnieją i są one nadal znaczne.

Cytowany myśliciel nie mógł jednak już wtedy przeoczyć faktu, iż zarówno wieś, jak i miasto podlegają procesom estetyzacji. Głębszy sens paremii Adalberga można odczytać następująco: świat wsi wydaje się dziełem Stwórcy jako uniwersum w miniaturowej skali

zawierające w sobie przyrodzony ład kosmosu. Podczas gdy miasto jest namacalnym dowodem i wyrazem ludzkiej mocy, zdolnej zbudować i stworzyć (*ab urbe condita*) własne uniwersum niejako zamiast świata naturalnego będącego dziełem Stwórcy. Proksemika jakiegokolwiek z miast – im większego w swych rozmiarach, w tym większym stopniu – stanowi za każdym razem sztuczną konstrukcję przestrzenną, w której ludzie realizują własne wyobrażenia za pomocą zdobyczy cywilizacji.

Umierają nie tylko pojedyncze budowle, giną również całe niegdyś kwitnące i tętniące życiem miasta. Ich dzisiejsze opustoszałe dzielnice, centra i ruiny stają się rewersem wspaniałej przeszłości, która je niegdyś zaprojektowała, wzniosła i przez wieki utrzymywała. Dzisiaj pożera je i pochłania natura, której panowaniu na różne przemysłne sposoby przeciwstawiali się niegdysiejsi budowniczowie. Ruina jest funkcją przemijania i pamięci równocześnie. Społeczny szacunek dla ruiny, o którym była mowa wcześniej przy okazji refleksji nad przemianami materialności kultury ludzkiej, jeśli się nad tym zastanowić, wyraża za każdym razem niezmiennie jedno i to samo, mianowicie: własny stosunek człowieka do dzieła, które z takim mozołem sam tworzy.

Problematyka ruin jako obiektu semiotycznego egzystującego w pejzażu kulturowym łączy się nie tylko z aspektem świadomego zachowania znaków należących do przeszłości, ale również – a może przede wszystkim – z wyrazem współczesności. Niepamięć związana z nieuchronnym przemijaniem staje się oto funkcją pamięci. W zachowywaniu, utrzymywaniu i kultywowaniu ruin jako obiektów należących do świata minionego odbija się cenna autorefleksja społeczeństw czasu dzisiejszego. Dzięki temu trwające i stawiające materialny opór przemijaniu ruiny stają się *residuum* pełniącym doniosłą funkcję przestrzeni pamięci. Za ich niemym, lecz jakże wymownym, pośrednictwem przestrzeń dawna łączy się z przestrzenią nowoczesną, stare – z nowym, terażniejszość – z przeszłością.

W wypadku ruiny – pisze Georg Simmel – dochodzi do starcia jeszcze skrajniejszych przeciwieństw. Budowlę wydzwignęła w górę ludzka wola, o jej obecnym kształcie decyduje mechaniczna, ciąg-

nąca w dół, rozkładająca i burząca potęga natury. [...] Ów antagonizm nie zmierza do pojednania w równowadze, lecz jedna strona zwycięża, druga pogrąża się w unicestwieniu, a mimo to całość przedstawia się w ustalonej spokojnie trwającej formie. Estetyczna wartość ruiny łączy w sobie rozchwianie, ciągle stawanie się zmagającej się ze sobą duszy z formalnym ukojeniem, trwałym obrysem dzieła sztuki. Spokój ruiny chętnie zwykło wiązać się zresztą z innym motywem: z jej przeszłościowym charakterem. Ruina to siedziba życia, którą życie opuściło¹.

Nieprzypadkowo, zmierzając do konkluzji swego eseju, Simmel nazywa ruinę „skrajnym spotęgowaniem i spełnieniem terażniejszej formy przeszłości”². Trwając ponad czasem i opierając się jego niszczycielskiemu działaniu, ruina niejako domaga się bezgłośnie od „dzisiaj” szacunku dla „niegdyś”. Styl dawny, przebrzmiały, miniony – na prawach kontrapunktu i zarazem niezbędnego układu odniesienia – nadaje nowoczesny wyraz współczesności.

Nie znaczy to bynajmniej, że chroniąc ruinę, należy również za wszelką cenę upierać się i trwać przy stylu należącym do sztuki przeszłości. Pamiętajmy, że każdy z kolejnych stylów w dziejach sztuki był kiedyś nowy, a jego pojawienie się, rozkwit i pełnia osiągniętego wyrazu stały się możliwe dzięki przemijaniu i zanikowi innego. Nowe czasy i nowe epoki, poszukując własnego wyrazu, muszą odrzucać to, co było. Inaczej będą myśleć i odczuwać po staremu, bezwiednie wpadając w pułapkę „cudzej przestrzeni” – ukształtowanej przez estetykę należącą do czasów minionych.

Na kartach *Dzieła otwartego* Umberto Eco sformułował tę intrygującą zależność następująco:

Jeżeli Schönberg, w obliczu wydarzeń historycznych, zdołał w *Ocalałym z Warszawy* wyrazić oburzenie całej epoki i jej kultury wobec barbarzyństwa hitlerowskiego, to udało mu się zrealizować taki zamiar tylko dlatego, że już od dawna – nie zastanawiając się, czy

¹ Georg Simmel: *Ruina. Próba estetyczna*. W tegoż: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 172 i 174–175.

² Tamże, s. 175.

i jak będzie wypowiadał się na tematy aktualnego losu ludzkiego – rozpoczął rewolucję w sferze formy i ukształtował nowy rodzaj muzycznego widzenia rzeczywistości. Gdyby posługiwał się systemem tonalnym skompromitowanym wraz z całą cywilizacją i właściwą jej wrażliwością, nie skomponowałby *Ocalałego z Warszawy*, lecz *Koncert warszawski*, jakim jest właśnie tonalny dyskurs Addinsella na podobny temat³.

Co łączy z sobą kolonie piętrzących się wokół efektywnych drapaczy chmur i nowoczesne arterie dzisiejszych metropolii z ruinami przeszłości? Dlaczego warto skojarzyć jedno z drugim? Proksemika wielkich miast zawiera w sobie powtarzające się modelowe wyobrażenie olbrzymiego organizmu. To on tworzy nową przestrzeń, zajmuje ją, wchodzi w wieloraki kontakt z naturalnym otoczeniem (pochłanianie gruntów, drzewostan, zieleń, słońce, powietrze, woda, rzeka, jezioro, doliny, góry i wzgórza, brzeg morski, zagęszczenie terytorium, zmiany w ekosystemie etc.).

Miasto jako olbrzymi organizm – owszem. Ale jeśli tak, to żyjący nie w abstrakcyjnej próżni, lecz w symbiozie z otoczeniem. Semantyczny paradoks, na którym owo wyobrażenie organizmu miejskiego zostało ufundowane, polega na tym, że miasta same są tworem od podstaw sztucznym. Twór ten zachowuje wprawdzie nieodzowny i bywa że znakomicie zaprojektowany urbanistycznie kontakt z naturą (rzymska Villa Borghese, londyński Hyde Park, Regent's Park i Wzgórza Hampstead, berliński Tiergarten i park w Charlottenburgu, paryski Ogród Luksemburski i des Buttes Chaumont, nowojorski Central Park, warszawskie Łazienki, Park Skaryszewski, Ogród Saski etc.), ale w praktyce utrzymuje go tylko na poziomie minimum niezbędnego mieszkańcom do egzystencji.

Jak projektować i budować, żeby potem nie żałować? Układ urbanistyczny miasta czyni je terytorium albo skrajnie obcym i nieprzyjaznym, albo przeciwnie – przyjaznym dla mieszkańców. Zła, chaotycznie prowadzona zabudowa, rodzaj urbanistycznego bezhołwia w zagospodarowaniu wykorzystywanej substancji, może

³ Umberto Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. Lesław Eustachiewicz. Warszawa 1973, s. 281–282.





zepsuć przestrzeń i przekreślić szanse rozwojowe miasta. Dochodzą do tego procesy destrukcji. Nie wolno zapominać, iż chodzi o organizm funkcjonujący i rozwijający się w perspektywie długiego trwania. Trwa nie tylko on sam, lecz również błędy, które przy nim popełniono. Wreszcie mowa jest o żywej tkance miasta, którą trzeba nieustannie podtrzymywać przy życiu. Inaczej zajmowana przez nią przestrzeń pustoszeje i błyskawicznie się degeneruje.

Postać szczególnie niezwykłą przybrało to w sercu Paryża, gdzie na opuszczonym, od dawna nieczynnym torowisku kolei przemysłowej Citroëna z niemałym trudem i sporym kosztem rekultywuje się dzisiaj zamarłe życie biologiczne, odtwarzając naturalne środowisko, sadząc na nowo rośliny, trawy, zioła, introdukując owady etc. Odnawiamy istnienie tych miejsc z pewnego ważnego powodu. Otóż głębszy sens istnienia takich przestrzeni w obrębie zarówno wielkich (Londyn, Paryż, Berlin, Nowy Jork), jak i o wiele mniejszych (Kraków, Wrocław, Poznań, Toruń, Kalisz, Września, Uniejów, Otwock, Mińsk Mazowiecki, Międzychód, Kórnik, Śmigiel i in.) miast i miasteczek polega na wprowadzeniu w ich makroprzestrzenny plan czynnika równowagi ekologicznej wynikającej z ocalenia i kultywowania fragmentu naturalnego pejzażu, zieleni, wody itp.

Migracje między wsią a miastem stanowią niezwykle ważny element historii demograficznej wielu społeczeństw i państw. Zjawisko to przez wieki nadawało tempo rozwoju aglomeracjom miejskim, stymulując dynamiczny rozrost Pekinu, Tokio, Londynu, Paryża, Moskwy, Rio de Janeiro, Meksyku, Santiago, Lwowa, Krakowa, Łodzi, Warszawy. W szczególnych przypadkach (Wenecja, Genua, Florencja czy Siena) w czasach średniowiecza i renesansu pochodną dynamiki rozwoju i społeczno-kulturowym wytworem tej koncentracji stawały się niezależne, wpływowe republiki miejskie.

Dwie różne przestrzenie, dwie odmienne kultury, dwa przeciwstawne dążenia. Z semiotycznego punktu widzenia owa wymiana i przenikanie się wartości stanowi przejaw o wiele szerszych procesów psychologicznych i socjologicznych zachodzących w kulturze. Mamy tu do czynienia z ruchem w dwie strony. Tęsknota mieszkańców wsi za miastem i życiem w mieście odpowiada innej tęsknocie: mieszkańców miast za życiem na wsi. Ogrom metropolii przytłacza

i męczy („przynosząc z miasta uszy pełne stuku”, Mickiewicz 1834). Małe bywa piękne, zaciszne i naturalne w swej skali.

A gdyby tak spróbować połączyć walory jednego i drugiego? Gdyby skojarzyć cywilizacyjne zalety organizmu miejskiego z urokami „wieśnych wczasów i pożytków”? Z realnego punktu widzenia wydaje się to absolutnie wykluczone i niemożliwe, a jednak? Wyraz pogodzenia obu tendencji i światłego kompromisu w rozumnym projektowaniu oraz gospodarowaniu przestrzenią stanowi na przełomie XIX i XX wieku idea tworzenia miast ogrodów (Stevenage, Bracknell, Letchworth Garden City, Milanówek, Podkowa Leśna, zielone dzielnice stolicy Żoliborz, Sadyba, krakowski Salwator, poznański Sołacz i Grunwald, podsztokholmskie Lidingö, w Niemczech Hellerau). Żywa do dzisiaj koncepcja architektoniczna, której najślawniejszym promotorem stał się brytyjski architekt wizjoner sir Ebenezer Howard⁴.

Od tamtego czasu niczego lepszego nie wymyślono, gdy mowa o harmonijnym projektowaniu przestrzeni miejskiej. Może z wyjątkiem tworzonych tysiącami w całej Europie i na innych kontynentach ogrodów instalowanych na dachach budynków. Emanujący urodą przykład takiej kompozycji stanowi, złożony z czterech ogrodów: złotego, srebrnego, różowego i niebieskiego, dach nowego gmachu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego na Powiślu, kunsztownie zaprojektowany przez pracownię architekta Marka Budzyńskiego. Idea tworzenia i utrzymywania ogrodów na dachach jest dzisiaj wspierana przez władze coraz większej liczby miast między innymi za pomocą ulg podatkowych udzielanych właścicielom budynków.

Nadal jednak tworzy się betonowe pustynie i wznosi monstrualnej wielkości centra miast (dzielnice biznesowe itp.), popełniając dawne kosztowne błędy, które trzeba nieustannie naprawiać. Wytworzyła się nawet swego rodzaju nowa specjalizacja urbanistyczna, polegająca na przywracaniu utraconej równowagi między miastem a człowiekiem⁵. W Polsce mamy co naprawiać nie tylko jako spad-

⁴ Ebenezer Howard: *Garden Cities of Tomorrow*. London 1902.

⁵ Czołowym reprezentantem tego nurtu jest duński architekt i urbanista, profesor Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze, Jan Gehl.

kobiercy niechcianego dziedzictwa sowieckiej doktryny architektonicznej, ale także wskutek własnych zaniedbań. W każdym z tych działań chodzi na dobrą sprawę o jedno, mianowicie o tworzenie bądź przywracanie przestrzeni publicznych przyjaznych mieszkańcom.

Światy zabudowane po najdalszy horyzont czyni się dzisiaj możliwymi do życia, próbując dążyć do lokalnych rozwiązań. Nie da się radykalnie zmienić przestrzeni całej metropolii (wiele z nich upada, degraduje się i zwolna umiera, zamieniając się w miasta widma). Można jednak tworzyć w ich obrębie mniejsze całości i całości, organizując je na nowo, nadając im odmienny od dotychczasowego charakter, rewitalizując zdewastowaną przyrodę i czyniąc takie zagrożone miejsca enklawami na powrót zdatnymi do życia.

PROKSEMIKA RUCHOMYCH OBRAZÓW

Proksemika obrazów kinematograficznych jest dziedziną refleksji semiotycznej ciągle jeszcze zbyt słabo rozpoznaną. Wiadomo od dawna, że zmienność punktu widzenia i słyszenia należy do najbardziej charakterystycznych cech wyróżniających przedstawienia ekranowe spośród innych sztuk widowiskowych. Już tylko ten jeden aspekt wyróżnia kinematografię pod względem językowym. Dotyczy to nie tylko montażu ujęć, ale również wszelkiego rodzaju operacji montażowych zachodzących w jednym ujęciu.

Za sprawą zabiegu transfokacji obiektów aparatu może oddalać i zbliżać ukazywane obiekty w ramach tego samego ujęcia. Z kolei każda zmiana obiektywu wywołuje w procesie obserwacji odmienne doznanie ekranowej rzeczywistości, włącznie z jej rozciągnięciem nawet do kąta o szerokości 220 stopni i karykaturalnym zniekształceniem w przypadku użycia tzw. rybiego oka. Zmieniając obiektyw, za każdym razem zmieniamy zasięg widzenia. Obiektywy szerokokątne, z krótszą ogniskową, dają większą głębię ostrości; wąskokątne, czyli długoogniskowe (poniżej 40 stopni), odwrotnie – zawężają pole widzenia obserwatora.

Kamera może być ustawiona blisko lub daleko, może pomniejszać obiekt (ujęcie z góry) bądź go powiększać (ujęcie od dołu), krążyć wokół filmowanego obiektu, najeżdżać lub odjeżdżać od niego. Dotyczy to również wszelkich efektów wizualnych z zastosowaniem superpozycji, jaką zajmuje kamera. Dzięki superpozycji aparat kinematograficzny ukazuje nam świat np. „do góry noga-

mi”, z perspektywy muchy na suficie, z ręki (na wysokości oczu), z lotu ptaka, w trakcie płynnie prowadzonych travelingów, z louny czy metodą sky-cam, a więc za pomocą zdalnie sterowanej kamery, umożliwiającej bez udziału operatora wykonywanie długich jazd na dużej wysokości po wyznaczonej trajektorii, np. z drona.

Każda z tych perspektyw różni się zasadniczo od potocznych doświadczeń naturalnej percepcji człowieka, stwarzając widzowi okazję do zobaczenia sfilmowanego świata w odmienny od naturalnego sposób. Homologia strukturalna między jednym a drugim dotyczy nie tylko patrzenia i słyszenia jako czynności natury fizjologicznej, lecz przede wszystkim postrzegania ruchomych obrazów jako złożonej struktury montażowej. Widzieć i słyszeć – znaczy tutaj tyle, co myśleć i równocześnie odczuwać. W sztuce filmowej związek między jednym a drugim przybiera postać niezmiernie subtelną i wyrafinowaną, a przez to fascynującą poznawczo.

Złożoność czasoprzestrzeni percypowanej w rzeczywistym otoczeniu ma swój znakowy analogon w wielowymiarowej tkaninie utworu filmowego i audiowizualnego, w którym każdej chwili dochodzi do nieustannych operacji montażowych. Montaż ów – pionowy i poziomy równocześnie – łączy w całość dwa komplementarne aspekty przekazu. Z jednej strony, mamy wybór elementów wizualnych i dźwiękowych dokonywany na osi selekcji; z drugiej – ich sukcesję organizującą w komunikacie przebieg następstwa obrazu po obrazie i dźwięku po dźwięku na osi kombinacji.

Wiadomo również od dawna, że konsekwentne stosowanie pewnej liczby chwytów operatorsko-inscenizacyjnych w danym dziele potrafi modelować ekranową rzeczywistość w szczególny sposób, nadając jej na przykład w naszych oczach wyraz obcy i nieprzyjazny. Tak dzieje się przykładowo: w filmach z kręgu ekspresjonizmu niemieckiego z ich mroczną klaustrofobiczną atmosferą, w filmach francuskiego realizmu poetyckiego oraz w amerykańskim filmie czarnym, który do perfekcji doprowadził dramaturgię zdarzeń rozgrywających się w nieprzyjaznym człowiekowi świecie wielkomięskiej asfaltowej dżungli, albo w lodowato zimnym krajobrazie dramatów filmowych Martina Ritta, Davida Lyncha, braci Coen, Wojciecha Smarzowskiego czy Quentina Tarantino.

Subkod relacji proksemicznych przybiera w przekazie kinematograficznym postać nie tylko dalece swoistą, ale i zróżnicowaną. Dla uporządkowania naszej refleksji dotyczącej proksemiki przedstawień kinematograficznych spróbujemy w tym miejscu generalnie wyróżnić trzy jej odmiany, z których każda zawiera w sobie inny układ odniesienia. Pierwszą z tych odmian jest proksemika relacji interpersonalnych, drugą – proksemika wobec kamery i trzecią – proksemika obejmująca relacje między ekranową postacią a tym, co ją otacza, czyli najszerszej pojętym światem przedmiotów i zjawisk.

Kluczem do proksemiki ruchomych obrazów pozostaje *sytuacja ekranowa*. Sytuacja ekranowa jako wyraz doświadczenia nie jest – o czym będzie za chwilę mowa – pojęciem tożsamym z sytuacją komunikacyjną. Stanowi ona jednak jej empirycznie i intersubiektywnie uchwytną podstawę. Charakteryzuje ją przede wszystkim konkretność zmysłowych doznań, wyrażająca się określoną perspektywą widzenia i słyszenia. Operacyjne znaczenie zarówno konstrukcji, jak i przebiegu każdej z sytuacji ekranowych trudno przecenić, jeśli zważyć, że od niej właśnie zależy nie tylko „co”, lecz również „jak” widzimy i słyszymy wszystko, co pojawia się na ekranie.

Oglądanie ruchomych obrazów polega w gruncie rzeczy na nieustannym ćwiczeniu z percepcji. Z punktu widzenia refleksji nad komunikacją audiowizualną szczególnie interesujący wydaje się cybernetyczny aspekt procesu komunikowania. Nasze odruchy, reakcje, zdolności do rozpoznawania i kojarzenia, o których tu mowa, ćwiczymy również w kinie i na ekranie monitora. Oglądanie strumienia ruchomych obrazów jest bowiem dla widza takim właśnie nieustannym ćwiczeniem z percepcji i spostrzegawczości.

Siedząc w ciemnej sali kinowej, w fotelu przed telewizorem, przed ekranem komputera, a także zakładając wideodromowy kask umożliwiający nam uczestnictwo w spektaklu trójwymiarowej rzeczywistości wirtualnej – przez cały czas odbywamy w naszej wyobraźni wędrówkę po zaprojektowanej przez dany przekaz czasoprzestrzeni. Zmiany punktów widzenia i słyszenia domagają się od nas natychmiastowego odczytania. Jeśli czegoś w porę nie uchwycimy, tracimy orientację i gubimy się w następnej odśłonie danego widowiska, słuchowiska czy gry.

Zapewniający percepcyjną kontrolę nad danym komunikatem czynnik wymaganego od uczestnika spektaklu reagowania na zasadzie sprzężenia zwrotnego, o którym tu mowa, nie dotyczy tylko przekazów z kręgu kina i telewizji. Na tej samej zasadzie przebiegają również nasze zmagania z różnego typu grami elektronicznymi, w których po każdej błędnej decyzji i spóźnionej reakcji tracimy punkty na rzecz szybszego od nas przeciwnika, jakim jest nasz rywal albo maszyna/program/aparat projekcji.

Sytuacje ekranowe, z którymi zazwyczaj mamy do czynienia w widowisku kinematograficznym, cechuje niebywała – nieosiągalna w innych dziedzinach komunikacji – mobilność i dynamika. Kino odkryło tę swoją specyficzną właściwość stosunkowo dawno za sprawą: Georges’a Méliès’a, Edwina S. Portera, Cecila Hepwortha i paru innych pionierów, i rozwinęło ją na zdumiewającą do dziś skalę dzięki Davidowi W. Griffithowi. To Griffith rozbił scenę, pokawałkował ją i zatimizował na szereg współdopełniających się w ramach jej konstrukcji ujęć, z których każde ukazywało oczom widza odmienną sytuację ekranową.

Ale wszystko, jak zwykle zresztą w kinematografii, zaczęło się od Lumière’ów. Ich poprzednicy w rodzaju Eadwearda Muybridge’a, Étienne-Jules’a Mareya, Ottomara Anschütza, Thomasa Alvy Edisona i in.) sprawili, że świat zaczął się poruszać przed obiektywem kamery. Lumière’owie początkowo bez wyjątków trzymali się tej zasady aż do momentu, gdy Alexandre Promio jesienią 1896 roku wykonał słynne panoramy Canal Grande oraz placu św. Marka w Wenecji, widzianych z płynącego statku. Kamera odkryła własne nieznanе dotąd możliwości: żywy ruchomy świat pierwszych obrazów kinematograficznych zyskał w jednej chwili nowy wymiar. Odtąd już nie tylko świat poruszał się przed kamerą, ale i wprawiona w ruch – nawigująca w przestrzeni – kamera zmieniała swój punkt widzenia.

W odróżnieniu od sytuacji komunikacyjnej sytuacja ekranowa zawiera się w granicach jednego ujęcia. Sytuacja komunikacyjna wynika wprawdzie z ekranowej, ale ma od niej charakter znacznie bardziej ogólny i abstrakcyjny w tym sensie, że jej odczytanie polega na rekonstrukcji, to znaczy logicznym połączeniu, powiązaniu, zmontowaniu, „zszyciu” (od franc. *suture* – ‘zszywanie’) struktury

informacyjnej wyższego rzędu. Dzięki temu film potrafi zobaczyć coś oczami bohatera lub skojarzyć słyszany narastający dźwięk z czymś, co wizualnie dopiero się pojawi.

W przypadku sytuacji ekranowej – właściwa jej budowa i rozwój są przedmiotem natychmiastowej percepcji (*resp.* obiektem psychosomatycznego doświadczenia widza), tworząc rodzaj znaczącej sukcesji danych wizualnych, akustycznych bądź audiowizualnych, na którą to informację składa się cały szereg różnych wyznaczników.

Do wyznaczników tych należą między innymi:

- punkt widzenia i punkt słyszenia, wyznaczający odległość ukażanego obiektu od obserwatora, czyli plan wizualny lub akustyczny,
- sposób oświetlenia,
- ruch wewnątrzkadrowy,
- rytm,
- przyspieszony lub spowolniony ruch obiektów,
- zatrzymanie akcji,
- kąt widzenia,
- usytuowanie kamery,
- jej nieruchome położenie,
- kierunek ruchu i jego charakter (wolny, jednostajny, gwałtowny etc.),
- głębia,
- trójwymiarowość (w tym także stereofoniczność),
- odbicie lustrzane,
- ostrość lub nieostrość,
- barwa,
- kontrast,
- faktura,
- obecność lub nieobecność ramy (diafragma iris, tondo, ekran podzielony, poli wizja),
- sposób skadrowania,
- kompozycja kadru,
- relacje między obiektami na ekranie itp.

Jednym z najrzadziej wymienianych wyznaczników sytuacji ekranowej, choć wywierających zasadniczy wpływ na przebieg procesu komunikowania, jest długość trwania pojedynczego ujęcia.

Czas trwania ujęcia stanowi jedną z elementarnych decyzji podejmowanych w toku filmowania oraz w procesie montażu każdego komunikatu kinematograficznego. Bywa on uwarunkowany: tempem i dynamiką prezentowanej akcji, wielkością zastosowanego planu filmowego, obecnością i funkcją dźwięku wykorzystanego w konstrukcji danego ujęcia, rodzajem i sposobem oświetlenia, ruchomością kamery (punktu widzenia) oraz płynnością i rodzajem przejścia montażowego, które otwiera i zamyka dane ujęcie.

Polski teoretyk filmu Bolesław Włodzimierz Lewicki sformułował przed laty zasadę ZROK, w myśl której minimalnej rosnącej długości ujęcia kinematograficznego odpowiadają cztery odmienne kategorie percepcji: (1) zauważenie, (2) rozpoznanie, (3) ocena oraz (4) kontemplacja. Długość ujęcia jest wartością fizycznie określoną: miarą czasu jego trwania. Z punktu widzenia odbioru ma ona jednak charakter relatywny, subiektywnie względny. O wrażeniu, jakie wywołuje, rozstrzyga każdorazowo określony kontekst montażowy: ujęcia krótkie włączone w serię bardzo krótkich sprawiają wrażenie długich, z kolei ujęcia długie prezentowane wśród bardzo długich wydają się krótkie.

Czas filmowy na ogół nie jest kojarzony z proksemiką. Całkiem niesłusznie, gdyż w dziedzinie ruchomych obrazów stanowi on jej pierwszorzędnie ważny wyznacznik i stały współczynnik. Przedmiotem studiów nad proksemiką ruchomego obrazu jest ekranowa czasoprzestrzeń jako zorganizowana, wielorako znacząca całość. Dlatego też w relacjach proksemicznych – występujących zarówno w granicach pojedynczego ujęcia, jak i ich serii – czas trwania sytuacji ekranowej odgrywa zasadniczą rolę. Wiedział już o tym D.W. Griffith, organizując napięcie dramatyczne dwóch równoległych akcji za pomocą zróżnicowania ich potencjałów. Opieszale prowadzona akcja pomocy dla sympatycznej *Dzielnej telegrafistki* (1911) wydaje się nigdy nie nastąpić (*last-minute rescue*), podczas gdy akcja opryszków ku przerażeniu widza przebiega bardzo, bardzo sprawnie.

Innego ciekawego przykładu na znaczący charakter relacji proksemicznych, tym razem o charakterze *stricte* przestrzennym, związanych z procesem rozpoznawania danego obiektu dostarcza zagadnienie kąta widzenia, dodajmy – nie tylko kąta widzenia kamery.

Może ono występować w różnych postaciach obrazowania ikoniznego: rysunku, malarstwie, rzeźbie, fotografii, obrazie kinematograficznym, ale za każdym razem wynika z uniwersalnego w znacznej mierze doświadczenia „języka rzeczywistości”. Widzieć *en face*, widzieć z profilu i widzieć *en trois quarts* – to widzieć trzy różne obrazy danej osoby. Nie jest dziełem przypadku, że próbując zidentyfikować słabo znaną bądź od dawna niewidzianą osobę, zawsze staramy się spojrzeć na nią na wprost: twarzą w twarz.

Czego wówczas szukamy? Odpowiedź brzmi: podstawowego, wzorcowego obrazu, który umożliwia identyfikację. Twarz raz zapamiętana możliwa jest do odtworzenia w formie portretu pamięciowego. Aby go sporządzić, wystarczy złożyć w całość kilka kluczowych relacji: rozstaw oczu, kształt brwi, nosa, wykrój ust, kontur uszu, zarys podbródka, proporcje czoła, części policzkowej i brody. Opanowaliśmy tę umiejętność bardzo wcześnie (przede wszystkim obraz matki, a w dalszej kolejności ojca, rodzeństwa, dziadków, osób z najbliższego otoczenia). Coś podobnego dzieje się z percepcją obrazu. Fotograficzny portret ludzkiej twarzy może być czarno-biały, monochromatyczny, sepiowany, wielobarwny, oświetlony na wiele różnych sposobów, a nawet retuszowany. Ale tak długo, jak długo jest ona rozpoznawalna, każdy ze zmagazynowanych w kartotece ludzkiej pamięci portretów zawiera w sobie zapis niepowtarzalnego wzoru, jaki tworzy w naszej wyobraźni dana twarz.

Na zakończenie tego rozdziału spróbujmy krótko podsumować nasze dotychczasowe rozważania na temat proksemiki ruchomych obrazów.

Po pierwsze, proksemika ruchomych obrazów ma nie jeden (to znaczy tylko wizualny), lecz dwa jednakowo ważne aspekty: wizualny i audialny. Oba te aspekty okazują się coraz bardziej z sobą związane, współzależne i zintegrowane dzięki rozwojowi zjawiska audiowizualności we współczesnej kulturze i komunikacji medialnej.

Po drugie, proksemika ruchomych obrazów nie jest wyłącznie proksemiką przestrzeni, lecz również – a może przede wszystkim – czasoprzestrzeni, modelowanej na bardzo wiele sposobów w poszczególnych komunikatach ekranowych. Jej dzisiejszy wielokie-

runkowy rozwój i niebywała dynamika przemian, z jaką mamy do czynienia w kinie i nowych mediach, stanowi jeden z najbardziej aktywnych i charakterystycznych przejawów nowej audiowizualności.

Po trzecie, znaczenia generowane w oparciu o proksemikę ruchomych obrazów mają status znaczeń systemowo samoistnych i jako takie nie są importowane z innych systemów znakowych. Analiza mechanizmów formowania się znaczeń w tego typu przekazach prowadzi do wniosku, iż w podstawie swojej wynikają one za każdym razem z określonego użycia znaków języka kinematograficznego. Ich wymiar antropologiczno-kulturowy ma dzięki temu swoje głębokie zakotwiczenie w semiotyce ruchomego obrazu.

PROKSEMIKA EKRAŃÓW

Sztuka filmowa – śladem rysunku, malarstwa, rzeźby i fotografii – odkryła na własny użytek ekspresję ludzkiej twarzy. Zdarza się, że jest to twarz o wyjątkowej sile wyrazu: twarz-ikona. Projekcja kinowa ma ogromną przewagę oddziaływania nad projekcją telewizyjną, wynikającą z rozmiarów kinowego ekranu. W roku 1957 ukazał się w Paryżu tom esejów Rolanda Barthes'a zatytułowany *Mitologie*, a w nim wspaniałe świadectwo – wydawałoby się niemal anachronicznej już w tamtym momencie – fascynacji gwiazdą, jakim jest esej zatytułowany *Twarz Greta Garbo*.

W studium tym, powstałym wkrótce po obejrzeniu przez badacza *Królowej Krystyny* (1933) Roubena Mamouliana w jednym z paryskich kin, Barthes zachowuje się tak, jakby chodziło nie o wznowienie, lecz o premierę tego filmu. Słowem, adoruje swą gwiazdę i jej ekranową boskość niczym kinoman z początku lat trzydziestych. „Platońska idea osoby ludzkiej” (słowa samego Barthes'a) przybiera pod jego piórem taki oto wyraz:

Przydomek „boskiej” miał prawdopodobnie wyrazić nie tyle najwyższą piękność, ile esencję cielesnej postaci Garbo, która zstąpiła z jakiegoś nieba, gdzie rzeczy są formowane i skończone w największej przejrzystości¹.

¹ Roland Barthes: *Twarz Greta Garbo*. Przeł. Jan Błoński. W tegoż: *Mit i znak*. Warszawa 1970, cyt. s. 65.

Dopiero pod sam koniec cytowanego eseju, będącego wyrazem adoracji bogini ekranu, zafascynowany autor uświadamia sobie presję współczesności, pisząc o różnicy, jaka dzieli twarz Garbo od „niemającej w sobie nic z esencji” twarzy Audrey Hepburn.

Nie wiem, w którym z kin oglądał Barthes *Królową Krystynę*, ale czytając powyższe słowa, jestem stuprocentowo pewien, że oglądał ją w kinie. Ten bowiem rodzaj magicznej fascynacji może nam się zdarzyć wyłącznie w kinowej ciemności, twarzą w twarz z wielkim ekranem. Nie ma gwiazd bez wielkiego ekranu. Aktor „udomowiony” i „udomowione” dzieło filmowe oglądane na ekranie telewizyjnym lub monitorze laptopa czy komórki są tylko namiastkową wersją czegoś z istoty swej całkiem odmiennego.

Jest rzeczą bardzo wymowną, że ekran telewizyjny i komputerowy mierzy się w calach, a kinowy w metrach. Oczywiście, mam w tym momencie na myśli nie sam geometryczny format. Telewizor, laptop i ekran telefonu komórkowego nie tylko pomniejszają, ale także nieuchronnie niszczą magię odbioru filmu. Na ekranie monitora ogląda się go inaczej niż w sali kinowej. Wiedzą o tym dobrze psycholodzy i antropolodzy kultury, ale najlepiej – prawdziwi kinomani. Chodzi o zasadniczą różnicę skali obserwacji i postrzegania danego obiektu, którą najlepiej objaśnić właśnie na przykładzie ludzkiej twarzy.

Twarz aktora na ekranie telewizyjnym, nie mówiąc już o mikroekranowej skali cyfrowego obrazka w zminiaturyzowanych komunikatorach, oglądamy co najwyżej w wielkości zgodnej ze skalą naturalną. Ta sama twarz na ekranie kinowym przybiera wymiary nadnaturalne, powiększone kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt razy. Nie trzeba tłumaczyć, jakie ma to konsekwencje dla naszego kontaktu z aktorem, z każdym jego spojrzeniem, z najmniejszą zmianą, jaka rysuje się na ludzkiej twarzy, przypominającej w tym momencie coś w rodzaju fascynującego pejzażu. To właśnie tego pozbawia nas telewizja, wideo, komputer i tablet, sprowadzając magiczne oddziaływanie gry aktorskiej do serii zwykłych zachowań oglądanych w pomniejszonej skali.

Niegdyś, u swych początków, kino poczuło swoją wielkość w momencie, gdy okazało się zdolne do rzutowania mikroskopijnej wiel-

kości obrazów (standardowy kadr 24×18 mierzy się przecież w milimetrach) na wielki ekran, przed którym siedzą setki, a nawet tysiące ludzi. I oto u schyłku tego stulecia, po latach niekoniecznie dobrych doświadczeń płynących z małoobrazkowej symbiozy z telewizją, wideo i ekranikami nowych mediów, ponownie próbuje ono odzyskać swą wielkość za sprawą nowo budowanych sal wyposażonych w ogromne ekrany i oferujących widzowi najwyższą jakość projekcji.

Fascynujące są jednak współczesne nawiązania i powroty do dawnych estetyk i formatów ekranowych. W erze IMAX-u i szerokiej palety cyfrowych panoram niby mamy do dyspozycji najbardziej wymyślnie możliwości, co sprawia, iż technologia zdaje się nie stawiać filmowcom żadnych oporów. A przecież nie raz, nie dwa daje o sobie znać znamieną tęsknota za dawnymi rozwiązaniami. 11 czerwca 1995 roku uczestnicy światowego Congrès Lumière w Lyonie zostali sfilmowani kinematografem podczas wychodzenia na ląd ze statku w Neuville-sur-Saône, dokładnie w tym samym miejscu, gdzie równo sto lat wcześniej uwieczniono fotografów w słynnym filmie Lumière'ów². Użyty ponownie lumière'owski format zdjęciowy autentyzował przekaz równie mocno jak historyczny *entourage* powtórzonej scenerii.

Od czasów Thomasa Alvy Edisona, Williama K. Dicksona i Charlesa Jenkinsa³ po dzień dzisiejszy rozwój technologiczny kinematografii uruchamia coraz to nowe możliwości i konwencje przedstawieniowe. Istnieje jednak również dążenie w przeciwnym kierunku, sięgające po konwencje przestrzeni obrazu filmowego, zdawać by się mogło definitywnie porzucone przez kinematografię. Któż nie pamięta fenomenu stylizowanych czarno-białych zdjęć w *Zeligu* Woody'ego Allena (1983). Mieliśmy też szereg filmów, w których twórczo użyto przysłony irysowej (*diafragma iris*), a ostatnio niezwykły eksperyment wizualny w postaci zastosowania kolistej ramy tonda w dramacie filmowym Gusta Van den Bergha *Lucyfer* (2014).

² *Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, real. Louis et Auguste Lumière, 1895.

³ Wyścig ten trwa nieprzerwanie od końca XIX wieku. Już vitascope, aparat Thomasa Alvy Edisona skonstruowany przez Williama Kennedy'ego Laurie Dicksona, był rozwinięciem phantoscope'u Charlesa Jenkinsa.

Porzucone niegdyś malarskie, filmowe i telewizyjne konwencje przedstawiania, paradoksalnie, stają się instrumentem dekonwencjonalizującym rutynę estetyki dzisiejszych standardów. Filmy XX i XXI wieku kręcone w klasycznych formatach, takich jak 4:3 bądź 1,33:1, zyskują intrygującą ekspresję. Oglądając takie obrazy (np. retrospekcje w *Grand Budapest Hotel* Wesa Andersona, 2015), inaczej postrzegamy i odczuwamy nie tylko przestrzeń sfilmowanych krajobrazów i scenerii, ale także pejzaż ukazanych w nich twarzy.

Historia kina zatoczyła w ciągu stu lat pewien intrygujący krąg ponowionego doświadczenia. Nie mogło być jeszcze magii aktorstwa filmowego za czasów Georges'a Méliès'a czy Edwina S. Portera. Liczyła się sylwetka aktora i jego postać, ale nie twarz. Późniejszą ewidentną zależność między wielkim ekranem a kultem gwiazd filmowych widać jak na dłoni, jeśli uświadomić sobie, że jedno i drugie pojawiło się w tym samym momencie, to jest w początkach drugiej dekady poprzedniego stulecia. Właśnie wtedy David Wark Griffith doprowadził do perfekcji ukazywanie ludzkiej twarzy w postaci zbliżenia użytego w funkcji dramatotwórczej.

Dzisiaj – przede wszystkim za sprawą konwencji telewizyjnej – zbliżenie stało się czymś rutynowym, skończeniem banalnym i prozaicznym. W tamtych czasach było aranżowane z niebywałą świadomością jego oddziaływania – ukazywało grę emocji i pejzaż wewnętrzny postaci, który fascynuje nas do dzisiaj zwłaszcza w klasycznych filmach: Abla Gance'a, Carla Theodora Dreyera, Alfreda Hitchcocka i Ingmara Bergmana. Stąd zjawiskowa magia i siła wyrazu ukazywanych na ekranie twarzy, której z reguły brakuje obecnym produkcjom i której najczęściej pozbawione jest również współczesne aktorstwo filmowe.

Jeśli wierzyć przekazom, to najstarsza z zanotowanych reakcji na pokaz kinematograficzny była właśnie odruchową reakcją proksemiczną. Paniczna ucieczka widzów spod ekranu na widok pociągu wjeżdżającego na stację stanowiła zachowanie wprawdzie irracjonalne, lecz przecież na swój sposób wytłumaczalne. Zadziałał refleks ludzkiego odruchu zwanego odruchem celowym bądź celowniczym. Szybko zbliżające się niebezpieczeństwo w postaci rosnącego ogromu lokomotywy nakazywało obserwatorowi zejść z linii

zagrożenia. Refleks ten został wkrótce kulturowo opanowany, ale nie znaczy to, że całkiem wyeliminowany. Do dzisiaj w każdym filmie akcji wykorzystuje się go wiele razy, atakując za pomocą rozmaitych efektów kinezytycznych i proksemicznych aparat percepcyjny widza.

Czasoprzestrzeń ekranowa organizuje o wiele więcej niż tylko spojrzenie i słyszenie. Przestrzeń ta – poprzez strumień obrazów i dźwięków połączonych z sobą przemyślnie w określony system relacji i znaczeń – aranżuje, modeluje i reżyseruje proces percepcji. Lubimy przeżywać ten ekscytujący potok emocji. „Porzućcie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzić...” Kluczowa rola w procesie percepcji ruchomych obrazów przypada poczuciu bezpieczeństwa obserwatora i uczestnika spektaklu. Jego komfort i dyskomfort pozostają przez cały czas w stanie chwiejnej – niekiedy pełnej dramatycznego napięcia – równowagi.

W poetyce widowisk kinematograficznych szczególna funkcja dramatyzująca obraz ekranowy od ponad stu lat przypada *loci horridi*. Należą do nich: mroczne scenerie, przestrzenie z zakazem wejścia (słynne Wellesowskie „No trespassing”), miejsca odludne, sekretne, zagadkowe, niebezpieczne, niosące z sobą zagrożenie i zgubę. Jednakowoż – od kiedy dokonała się globalna ekspansja rozmaitych zastosowań sieci – kino, podobnie jak telewizja, nie jest już jedynym medium modelującym opisany wyżej sposób percepcji świata.

Język ruchomych obrazów nie ogranicza się w swoim rozwoju tylko do rejestracji różnego rodzaju form fizycznego ruchu obiektów, lecz – wychodząc nieraz daleko poza granice widzialności i słyszalności – odkrywa przed nami przestrzeń niewidzialnego i niesłyszalnego. Zarówno w fabule, jak i w dokumencie nie wszystko musi pojawić się bezpośrednio na ekranie. Rzeczywistość w ruchomych obrazach wyraża ich język. Na początku istnienia kinematografii sprawy potoczyły się tak, że język ten – raz odkryty – aby osiągnąć dalsze stadia swego rozwoju, musiał zostać odkryty ponownie.

To, co się wówczas dokonało, w sposób zasadniczy zmieniło dotychczasową praktykę komunikowania, doprowadzając najpierw do ustanowienia, a potem do niebywale dynamicznego rozwoju audiowizualności. Mówiąc „audiowizualność”, mamy na myśli konkurencyjny wobec logosfery, alternatywny względem niej system

semiotyczny, oparty na wykorzystaniu możliwości komunikacyjnych ruchomego obrazu. Audiowizualność przeobraziła antropokulturowe doświadczenie przestrzeni. Za sprawą rozwoju kinematografii pojawiła się nowa, odmienna tekstowa struktura przekazu, a wraz z nią – sposób semiozy (nadawania znaczeń) i percepcji przestrzeni.

Semiotykę ruchomych obrazów należy badać szerzej niż tylko w kategoriach postępu technologicznego, to znaczy z uwzględnieniem rozległej perspektywy kulturowej, umożliwiającym odkrywanie, studiowanie i definiowanie wielorakich jej kontekstów. Technologia rejestracji, odtwarzania i projekcji obrazów wizualnych i dźwiękowych okazuje się dla nas ważna o tyle, o ile uruchomiła ona – trwający praktycznie do dzisiaj – proces przemian kultury. Wraz z wynalezieniem szeregu nowych ekstensji pod koniec XIX wieku pojawił się nowy zestaw aparatów służących do obrazowania: zarówno wizualnego (kinematograf), jak i audialnego (fonograf), a wraz z nim nowe, stale poszerzane, sposoby wizualizacji i audializacji przestrzeni.

Dokonało się to ponad sto lat temu za sprawą odkrycia możliwości semiotycznych montażu. W kulturze werbalnej kapitalną rolę odgrywa przestrzeń między słowami, zdaniami etc. W kulturze audiowizualnej analogiczna funkcja przypada przestrzeni między obrazami. To montaż filmowy wniósł do naszego percypowania i pojmowania przestrzeni wartość tyleż realną, co symboliczną, każąc krążyć, wędrować i podróżować naszej wyobraźni po tym, co dzieje się poza kadrem i między ujęciami.

Montaż ruchomych obrazów nauczył nas inaczej postrzegać i widzieć otaczający świat. Nie zamierzam absolutyzować znaczenia rozwoju montażu kosztem pomniejszania wagi wszelkich innych środków ekspresji kinematograficznej, ale doniosłości roli, jaką pełni on w filmie niemym: począwszy od braci Lumière, Méliès'a i Hepwortha, poprzez Portera i Griffitha, aż po Langa, Murnaua, Gance'a, Kuleszowa i Eisensteina, nie sposób przecenić. Każdy z tych reżyserów wniósł coś swoistego. Kino twórczo rozwijane przez ich niezliczonych następców nadal demonstrowało ruchome obrazy, ale – wykorzystując do tego celu coraz pełniej montaż – nauczyło się mówić i komunikować, i kreować niebywałe bogactwo form przestrzeni za pośrednictwem montażu.

Narastające uekranowanie naszych codziennych kontaktów ze światem widzialnym i słyszalnym doprowadziło z czasem do paradoksalnej sytuacji. Z jednej strony, uświadamiamy sobie i wiemy, że ekranowe przedstawienia nie są czymś rzeczywistym, mimo że wiele z nich taką sugestywną ułudę rzeczywistości widzowi oferuje. Z drugiej, w coraz większym stopniu przyjmujemy – i bezwiednie uznajemy – percypowany przekaz za coś realnego. Znak i obraz przedstawiony w postaci cyfrowej zamieszkał i zadomowił się w ludzkim *imaginarium*, wchodząc bardzo głęboko w naszą codzienną egzystencję i osiągając w kontaktach ze współczesnym człowiekiem niebywały stopień symbiotycznej internalizacji.

Zagadnieniu temu poświęcimy osobną uwagę w oddzielnym miejscu (zob. rozdział „Immersja”). Tutaj interesuje nas inna kwestia, a mianowicie: zagadnienie kulturowych tabu, a wraz z nim zaburzenia sfery publicznej i sfery prywatnej jednostki, wywołane inwazją nowych mediów, ingerującą coraz bardziej w ludzkie życie.

Klinicznym przykładem takich przemian w życiu społecznym było pojawienie się przed kilkunastu laty programu telewizyjnego „Big Brother”. Chodziło w nim o wykorzystanie dla celów ludycznych niektórych elementów psychozabawy z udziałem grupy wybranych uczestniczek i uczestników. Udział w tym programie polegał na wspólnym przebywaniu przez długi czas grupy wyselekcjonowanych osób w zamkniętym, izolowanym od świata pomieszczeniu oraz na ciągłej rywalizacji, w wyniku której – decyzją ogłaszaną przez mistrza ceremonii zwanego Wielkim Bratem – jeden po drugim odpadają „nominowani” (czytaj: wyeliminowani z dalszej gry w drodze głosowania przez widzów) zawodnicy. Ten, który ostatecznie wygra, zostając sam na placu boju, otrzymuje wysoką nagrodę pieniężną.

Sam pomysł programu, z pozoru sądząc, nie zawiera w sobie niczego etycznie nagannego czy dyskusyjnego (dobrowolny akces uczestników, zgoda na wzięcie udziału, przyzwolenie na panujący w trakcie regulamin etc.). Prawdziwym problemem psychospołecznym okazało się co innego, mianowicie 24-godzinny monitoring i podsłuch. Wszelka prywatność, a jak się wkrótce miało okazać także intymność, stawała się w programie obiektem permanentnej inwigilacji, udostępnianym do wiadomości milionom widzów.

Naganność tego zabiegu, prowadząca do naruszeń i zagrożeń ewidentnych dla każdego profesjonalisty, polegała na perfidnym wykorzystaniu w funkcji telewizyjnej atrakcji sfery prywatnej życia grona wybranych do programu drogą wstępnych eliminacji. Ludzie ci – w rozgrywającym się z ich osobistym udziałem spektaklu – byli uczestnikami amatorami, a nie zawodowymi aktorami, płacąc niekiedy bardzo wysoką cenę za wszelkiego rodzaju ujawnione osobiste zachowania, sprawy, problemy i niedyskrecje z ich życia.

Oprócz jednostkowych istniały także koszty dużo szersze. Konsekwencje społeczne „Big Brothera” okazały się fatalne w skutkach przede wszystkim społeczno-kulturowych. W gruncie rzeczy mieliśmy w tym przypadku do czynienia z degeneracją proksemiki języka ruchomych obrazów. Języka użytego nie po to, by za jego pośrednictwem coś nowego ukazać i wartościowego odkryć, lecz do wielce wątpliwych i niegodnych celów. Ostentacyjne złamanie granic przestrzeni prywatnej, a nawet intymnej, poprzez ich kamerowe upublicznienie wyrządziło znaczne spustoszenie w świadomości zbiorowej.

Jedyna ewentualna korzyść polegała na tym, że program sprowokował dyskusję na temat tego, czym jest i czym nie powinna być telewizja jako kultura. Zaprotestowały środowiska twórców filmowych i telewizyjnych oraz luminarzy kultury. Pojawili się jednak również obrońcy koncepcji „Big Brothera”, apologety „nowoczesności”, zwolennicy swobody i prawa do eksperymentu. Pokrętne tłumaczenia i usprawiedliwienia ze strony części psychologów i medioznawców (zwłaszcza te dotyczące nieuchronności dalszych podobnego typu ludycznych performansów w kulturze współczesnej) nikogo rozsądnego nie przekonały, służąc jedynie mydleniu oczu i wspieraniu interesów producentów oraz stacji. Nie każdy psychospołeczny eksperyment, z eksperymentami telewizyjnymi włącznie, wart jest tego, by go przeprowadzać, a tym bardziej bronić za pomocą pseudouczony, wątpliwej argumentacji.

W KADRZE I POZA KADREM

„Dziwną i nieoczekiwaną rzeczą jest pisać broszurę o tym, czego w istocie nie ma” – rozpoczyna w roku 1929 swoje studium o przestrzeni poza kadrem Siergiej Eisenstein¹. Sygnalizowany przez autora „brak” obejmuje swym zakresem dwa desygnaty. Pierwszym z nich jest film japoński (jak mylnie pisze Eisenstein, „kinematografia kraju, który nie posiada filmu”). Drugim natomiast to, co sytuuje się poza „suchym prostokątem, wycinającym jakiś skrawek z bogactwa natury”, czyli inaczej mówiąc – przestrzeń pozakadrowa.

Gdzie w utworze filmowym kończy się rzeczywistość, a zaczyna wyobraźnia i odwrotnie, gdzie kończy się wyobraźnia, a zaczyna rzeczywistość? Czy przestrzeń poza kadrem jest, w analogii do przestrzeni wewnątrzkadrowej, bytem realnie istniejącym, czy też nieistniejącym? Pytanie z gruntu źle postawione. Po pierwsze, pomieszano w nim dwie kategorie pojęć, wychodząc z mylnego przekonania, iż za realne (zmaterializowane, rzeczywiste, empirycznie dostępne) uznaje się to, co widać i słyszać w kadrze, a za nierealne (niematerialne, nierzeczywiste i pozostawione domyślności) to, co sytuuje się poza nim. Po drugie, jak się za chwilę okaże, obie formy przestrzeni mają ten sam status ontyczny. Zarówno jedna, jak i druga są bowiem bytem językowym i bytem tekstowym, tworząc wspólnie pewien znaczący wyrażony w języku ruchomych obrazów układ relacji.

¹ Siergiej Eisenstein: *Poza kadrem*. Przeł. Mieczysław Kumorek. W tegoż: *Wybór pism*. Warszawa 1959, s. 307.

W potocznym rozumieniu w filmie i – szerzej – w przekazie kinematograficznym liczy się tylko to, co pokazane. Pogląd całkiem niesłuszny i głęboko mylny. Ruchome obrazy oddziałują na widza i przemawiają do nas – i to jak przemawiają! – również za pośrednictwem tego, co nie zostało bezpośrednio zaprezentowane naszym zmysłom. Tak więc – uwaga na przestrzeń pozakadrową jako przestrzeń wielorako znaczącą. Istnienie przestrzeni poza kadrem stanowi niezmiernie doniosły fenomen semiotyczny. W praktyce stoi za nim zarówno nieciągłość spojrzenia, jak i nieciągłość słyszenia, mająca doniosłe konsekwencje: komunikacyjne, kognitywne i antropokulturowe.

Dotknęliśmy w tym momencie niezmiernie istotnej dla strumienia ruchomych obrazów kwestii komplementarnego charakteru pewnej ich podstawowej właściwości. Tej mianowicie, iż okazują się one ciągłe i nieciągłe równocześnie. Napięcie pomiędzy ciągłością a nieciągłością rozwoju komunikatu stanowi niebywale ważny aspekt funkcjonowania struktury każdego bez wyjątku przekazu wizualnego, audialnego i audiowizualnego złożonego z ruchomych obrazów. W tym sensie, mówiąc „przestrzeń”, w odniesieniu do ruchomego obrazu zawsze mamy na myśli nie samą przestrzeń (nieruchomą i statyczną jak w malarstwie czy w fotografii), lecz dynamiczną – by tak rzec – potokową, tranzytywną, *cz a s o p r z e s t r z e ń*, jaką one ustanawiają.

W przekazie kinematograficznym nigdy nie dochodzi do sytuacji, w której funkcjonuje wyłącznie (czaso)przestrzeń wewnątrz-kadrowa. Każde kadrowanie (osadzenie kadru wizualnego oraz ustanowienie planu dźwiękowego) powołuje do istnienia również (czaso)przestrzeń poza kadrem, będącą dopełnieniem znaczenia i konstrukcji semantycznej tej pierwszej. Obie pozostają względem siebie w wielorakiej zależności stanowiącej układ napięć i zmiennych. Wyrażając rzecz nieco bardziej potocznie: w określony sposób skojarzone z sobą oba aspekty przestrzeni współorganizują układ napięć i zmiennych między tym, co widać i słyszać, a tym, czego nie widać i nie słyszać na ekranie.

Hipoteza powyższa prowadzi do wniosku, iż w semiotyce ruchomego obrazu liczy się nie tylko widzialna i słyszalna przestrzeń

ukazana na ekranie, lecz jednocześnie również komplementarna względem niej przestrzeń poza kadrem. Oba związane z sobą aspekty (czaso)przestrzeni kinematograficznej współtworzą łącznie strukturę semantyczną przekazu. Ergo, żaden z nich jako element przekazu nie jest ważniejszy czy mniej ważny od drugiego. Oba są na swój sposób ważne w strukturze danego komunikatu, przenikając się i współpracując z sobą, a łączy je i dzieli to, że pełnią w nim odmienną funkcję. Jeśli spojrzeć na utwór kinematograficzny jako strumień swoiście zorganizowanych i udostępnianych adresatowi informacji, to okaże się, iż przestrzeń w kadrze i przestrzeń poza kadrem w sposób komplementarny pełnią w nim niezmiernie ważną funkcję regulacyjną.

Hipoteza równoważności (w domyśle: chwiejnej równowagi informacyjnej), wynikającej ze ścisłego powiązania obu aspektów, nie jest twierdzeniem samo przez się oczywistym. Wydaje się, iż z powodu swej nieoczywistości powinna ona wywołać dalsze znaki zapytania i może rozpętać dyskusję na temat tego, czy (czaso)przestrzeń w kadrze istotnie znaczy tyle samo co (czaso)przestrzeń pozakadrowa?

Jednakowoż tak postawione pytanie wydaje się znów źle postawione. Drugie skrzypce nie są w kwartecie smyczkowym mniej ważne od pierwszych, a tylko została im wyznaczona inna od tamtych funkcja. Nikt jednakowoż nie zaprzeczy, że choć są „drugie”, uczestniczą pełnoprawnie w strukturze wykonywanego utworu, a ich udział w nim odgrywa znaczącą rolę: inną wszelako niż ta, która przypada w udziale pierwszym skrzypcom. W kwartecie smyczkowym pierwsze skrzypce grają co innego niż drugie, to samo dotyczy altówki i wiolonczeli. Słyszymy cztery instrumenty, z których każdy gra co innego, ale powstaje z tego spójna, finezyjnie zespolona i zorkiestrowana całość.

Postrzeganie (widzenie i słyszenie) czegokolwiek na ekranie polega na wyławianiu danych i ich kojarzeniu, czyli ustalaniu k o r e l a c j i. Procesem tym rządzi mechanizm sprzężenia zwrotnego. Nie odczytamy danej całości, nie dostrzegając współtworzących ją szczegółów i *vice versa* – nie pojmujemy znaczenia szczegółu dopóty, dopóki nie usytuujemy go i nie odczytamy w kontekście całości.



W odbiorze filmu – i szerzej: przekazu kinematograficznego – percepcja jako czynność przybiera postać strumienia doznań, uczuć i myśli, stając się źródłem intrygującej, nieraz wręcz ekscytującej przyjemności widza jako uczestnika seansu (zob. następny rozdział tej książki zatytułowany „Proksemika seansu”).

Twórca utworu filmowego (reżyser, operator, scenograf, reżyser dźwięku, aktor, montażysta i in.) prowadzi z adresatem grę proksemiczną rozgrywającą się na różnych poziomach przekazu. Dzieje się to symultanicznie na kilku poziomach: pojedynczego ujęcia, sceny, frazy montażowej, sekwencji i wreszcie w ramie całego



komunikatu i jego mnogich powiązaniach z kontekstami kulturowymi, które uruchamia. Za każdym razem jednak i w każdym poszczególnym przypadku operowania i konstruowania form przestrzeni chodzi o mniej lub bardziej oryginalną aranżację i – stanowiącą rodzaj zaproszenia do wspólnej gry – zorganizowanie układu napięć między danym szczegółem a wielopoziomą całością.

W napisanym ponad czterdzieści lat temu znakomitym studium na temat proksemiki filmu Roberta Flaherty'ego *Nanuk z Północy* (1920) Alicja Helman wyjaśniła i opisała wielopoziomą zależność jego koncepcji przestrzennej następująco:

Filmując Flaherty utrwał proces wyłaniania się formy, za pomocą kamery jak gdyby „destylował” poetycki sens penetrowanej rzeczywistości, uchwytywał zjawiska określając je i nazywając. [...] Wobec filmu zajmował tę samą postawę, która go charakteryzowała jako podróżnika-badacza, proces filmowania był celem samym w sobie, jak wyprawa w głąb nieznanego lądu. [...] Penetrację polarnego kręgu zamienia w owocną czynność wydobywania sensów z codziennych działań człowieka walczącego z surową przyrodą, wymagającą odeń nieustannej czujności, gotowości, sprawności, bowiem każdy błędny krok grozi śmiercią. Sensy objaśniają się poprzez swe materialne odnośniki, a więc jako formy. Ich naturalna ekspresja niesie wrażenie prawdy, prostoty i piękna².

² Alicja Helman: *Robert Flaherty albo rytuał odkrywania formy*. „Kino” 1973 nr 3.

PROKSEMIKA SEANSU

O tym, że seans bywa przeżyciem niezwykłym i ekscytującym, wiadomo powszechnie nie od dzisiaj. Uczestnictwo w różnego rodzaju seansach bywa na co dzień i od święta udziałem wielu milionów współczesnych ludzi na całym świecie. Lubimy je. To jeden z pierwszorzędnie ważnych rytuałów kulturowych łączących nas ze zbiorowością. Sam należę do osób, w których życiu mimo upływu lat nadal żywa jest osobista – na poły dziecięca, na poły dorosła – radość i fascynacja przeżywaniem seansu, udziałem w nim, i sensualnym, psychosomatycznym zanurzeniem w jego przebieg.

Postawmy sobie w tym miejscu pytanie, co takiego zawiera w sobie każdy – magiczny, czarnoksięski, kinowy, dioramowy, fotoplastikonowy, psychoanalityczny, spirytystyczny, mediumiczny, hipnotyczny, lekturowy etc. – seans? I czy można do wyjaśnienia tego fenomenu spróbować zaprząć refleksję proksemiczną – pozwalającą nie tylko odkryć obecność, ale i opisać znaczenie relacji czasoprzestrzennych, jakie w nim zachodzą? Zanurzenie w seans każdorazowo odśłania odmienny wymiar egzystencjalnego związku łączącego człowieka z otoczeniem.

Pojęcie seansu w poszerzonym, ale ciągle jeszcze właściwym, jego rozumieniu da się z powodzeniem odnieść do takich odmiennych i z pozoru odległych od siebie dziedzin ludzkiego życia, jak: sen (śnienie) oraz wszelka twórczość artystyczna. W kinie skojarzenie to daje o sobie znać już w klasycznych filmach ery niemej, takich jak: *Sen radży* (1900) Georges'a Méliès'a, *Alicja w Krainie Czarów* (1903)

Cecila Hepwortha i Percy'ego Stowa czy *Sen pijaka* (1906) Edwina S. Portera i Wallace'a McCutcheona.

Od tamtego czasu umiejętność tworzenia wyobrażeń sennych wpisanych w seans filmowy niepomrotnie się rozwinęła. Wspólnym mianownikiem ich wszystkich jest – osiągnięty za pomocą różnych metod i technik – nad wyraz sugestywny efekt psychosomatyczny w postaci paradoksu materialnej nieważkości przestrzeni: zarazem umownej i sensualnej jako wyraz doświadczenia widza. Przycho-
dzą na myśl niezapomniane wizje senne autorstwa między innymi: Winsora McCoya, Walta Disneya i innych klasyków światowej animacji, Mai Deren, Alfreda Hitchcocka, Luisa Buñuela, René Claira, Akiry Kurosawy i Ingmara Bergmana. Przebogata kolekcja obrazów i form onirycznych. Dzięki nim seans kinowy jako forma przeżywania zyskał głęboki aspekt metaforyczny, łączący go ze snem i śnieniem. Fenomenalnej klasy artystycznej przykład symbolicznego związania jednego z drugim stanowi introdukcja do *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego, który nadał nową jakość poetyce onirycznej w kinie.

Od pierwszego ujęcia *Osiem i pół* jako widzowie zostajemy zanurzeni w strumień przepływających przez ekran niezrozumiałych tajemniczych obrazów, których nie łączy z sobą żadna racjonalna sieć powiązań. Oglądając je z rosnącym zdziwieniem, nie wiemy jeszcze, że autor filmu wykreował na potrzeby opowieści o swym *alter ego*, reżyserze Guido Anselmim, utkaną z nabiegających jeden po drugim elementów koszmaru sennego wizję pełnego grozy i zagubienia snu pogrążonego w kryzysie twórczym artysty.

Niebywała doniosłość semantyczna tej wizji, rozpatrywana w kategoriach poetyki autotematyzmu w sztuce filmowej, polega na odwróceniu konwencjonalnych znaczeń koszmaru sennego. W starszych o dekadę *Pięknościach nocy* (1952) René Claira bohater śni, aby uwolnić się i uciec od rzeczywistości. Tu odwrotnie: sen oznacza powrót do niej i ponowne jej odkrycie na wyższym poziomie świadomości. Chodzi przy tym nie tyle o to, że świat jest dobry czy wprost przeciwnie – z gruntu zły, ile o uświadomienie sobie głębokiej jedności własnego „ja” z otoczeniem i ze światem takim, jaki on jest.



Raptowny akt przebudzenia oznacza dla bohatera *Osiem i pół* – przerażonego tym, co właśnie mu się przyśniło – nie przeczuwaną zgubę, lecz odwrotnie – ratunek. Budząc się w poczuciu egzystencjalnego lęku, wywołanego śmiertelnym zagrożeniem (nieprzypadkowo ostatnie ujęcie snu stanowi moment, w którym unosząc się wysoko w powietrzu, ściągany lassem za nogę raptownie spada na ziemię, wydając okrzyk przerażenia), Guido powraca do rzeczywistości: z jego perspektywy może i przyziemnej, i prozaicznej, ale za to realnej, to jest dającej człowiekowi oparcie, a w wyjątkowych momentach także nieopisaną radość i magiczne („Asa nisi masa”) poczucie harmonii własnego i cudzego istnienia.

Seans ów – wykreowany przez twórcę na zasadzie filmu w filmie, widowiska w widowisku, przedstawienia w przedstawieniu – zawiera w sobie zabieg i mechanizm przeniesienia w inną, odmienną od realnej przestrzeni i rzeczywistość symboliczną. Z jednym istotnym zastrzeżeniem, że – jak zostało już przed chwilą powiedziane – re-

żyser odwrócił ogólnie przyjęty porządek wartości, na podstawie którego uczestnictwu w seansie towarzyszy przyjemność. Sen Guida, o którym tu mowa, okazuje się jednym wielkim koszmarem (aż do zagrożenia życia śniącego włącznie). Podczas gdy jego nagłe przerwanie – wprost przeciwnie – staje się ratunkiem, umożliwiającym powrót do realnego świata i, paradoksalnie, do ludzi, których obcość i potencjalne zagrożenie wywoływały u bohatera reakcję paniczną i marzenie o ucieczce.

Kilka uwag na temat etymologii. Słowo „seans” pochodzi z języka francuskiego (rzeczownik *la séance*) i w swym pierwotnym podstawowym znaczeniu oznacza ‘posiedzenie’, a także ‘zasiadanie’ (rzecz znamienna, wywodząc się wprost od łacińskiego czasownika *sedere*). W nowszych znaczeniach wyraz *séance* zyskał rozległe pole dodatkowej wieloznaczności. W zależności od kontekstu jego użycia może więc oznaczać: spotkanie, wizytę, ale także widowisko i scenę (awanturę). Warto również odnotować trzy słownikowe synonimy francuskiego seansu: *débat*, *réunion* oraz *spectacle*. Zwłaszcza dwa ostatnie: *réunion* – ‘połączenie’, ‘złączenie’, oraz niewymagający dodatkowego objaśnienia *spectacle* okazały się przydatne w naszych dalszych rozważaniach.

Seans kinowy i seans oniryczny były nieraz z sobą zestawiane, by wspomnieć tylko pionierskie ze względu na ich systemowy charakter rozważania Edgara Morina¹, a na gruncie polskim znakomite studium Konrada Eberhardta². Seans kinowy w połączeniu z projekcją ekranowych fantomów powołuje do istnienia nową – alternatywną wobec rzeczywistej – czasoprzestrzeń. Wspomniany Konrad Eberhardt przywołuje za monografią Ado Kyrrou niezwykle nośne słowa wypowiedziane niegdyś przez arcymistrza tego rodzaju przedstawień, Luisa Buñuela:

Kino może być wspaniałym i niebezpiecznym orężem, jeśli zostanie poddane władzy swobodnego umysłu. Byłby to najlepszy

¹ Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris 1956; przekład polski: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. Konrad Eberhardt. Warszawa 1975.

² Konrad Eberhardt: *Film jest snem*. Warszawa 1974.

instrument, aby wyrazić świat snów, emocji, instynktów. Mechanizm powstawania obrazów filmowych jest, jeśli spojrzeć na jego funkcjonowanie, ze wszystkich środków ekspresji ludzkiej najbliższy funkcjonowaniu uśpionego umysłu. Film wydaje się niezamierzoną imitacją snu. Jacques B. Burnius zauważa, że ciemność, która ogarnia salę, odpowiada w jakiejś mierze czynności zamykania oczu. I w tym momencie rozpoczyna się na ekranie i w głębi widza nocna wędrówka w nieświadomość; obrazy, podobnie jak we śnie, pojawiają się i znikają przedzielane „zaciemnieniami”; czas i przestrzeń nabierają elastyczności, rozciągają się lub kurczą dowolnie: porządek chronologiczny i poczucie trwania stają się względne, nie odpowiadają już rzeczywistości³.

Na zakończenie tego fragmentu rozważań powróćmy do koncepcji przestrzeni seansu ekranowego. Jego na poły magiczne właściwości wynikają, jak się zdaje, z aktu przekraczania granic rzeczywistości i otwarcia nowej odmiennej formy przestrzeni. Staje się ona przestrzenią ewokowanych i ujawnianych w naszej obecności myśli i uczuć. Jej imaginatywna, fantomatyczna postać nie stoi w sprzeczności z tym, co realne. Wręcz przeciwnie, w procesie zmysłowego doznania i głęboko osobistego kontaktu oferuje nam niby-realną wizję przestrzeni, która – wpisana w osobiste doświadczenie projekcji – łączy się i przenika w świadomości widza z tym, co rzeczywiste, do złudzenia przypominając mu świat na jawie.

Znakowy charakter czasoprzestrzeni seansu rozszczepia się i podwaja w swym paradoksalnym oddziaływaniu na widza. Jesteśmy obecni tam, gdzie nas nie ma i nie ma nas tam, gdzie jesteśmy obecni. W seansie kinowym (ze szczególnym podkreśleniem poetyki snu) element materialny nabiera właściwości duchowych, a to, co pojawia się w strumieniu procesów duchowych, zyskuje swój materialny wyraz i kształt na ekranie. Dzięki temu, jak powiada Władimir Toporow: „Nieożywiony materiał rzeczy może służyć za lustro ruchliwego ludzkiego ducha”⁴.

³ Cyt. w przekładzie Konrada Eberhardta: tamże, s. 37.

⁴ Władimir N. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. Bogusław Żyłko. Kraków 2003, s. 100.

PROKSEMIKA EKSTENSJI

Autorem wielce użytecznego pojęcia ekstensji jest przywołany już wcześniej klasyk etnologii Edward T. Hall. W praktyce życia społecznego symboliczne znaczenie relacji proksemicznych nieustannie przekłada się na fizyczny i somatyczny wyraz kontaktów oraz barier łączących i dzielących jednostki tudzież grupy ludzkie. W tym sensie wydaje się ono w niektórych sytuacjach komunikacyjnych oraz związanym z nimi doświadczeniu czymś niemal namacalnym. Zwłaszcza wówczas, gdy użytkownik danej ekstensji osiąga w swoim poczuciu organiczny (psychosomatyczny) rodzaj kontaktu, zespolenia i panowania nad nią, dzięki swoim praktycznym umiejętnościom nie napotykając najmniejszego oporu w toku nawet najbardziej wymyślnego jej użytkowania.

Dziedziną humanistyczną, która aktywnie współuczestniczy w interdyscyplinarnych studiach nad tą sferą poznania, jest kognitywistyka. W kręgu jej zainteresowań znajduje się od dłuższego czasu propriocepcja, czyli zespół i system zachowań żywych organizmów, który określa ich położenie i umożliwia autoorientację w przestrzeni. Intensywnie rozwijane studia nad propriocepcją mają swoje bezpośrednie przełożenie na praktykę leczenia zaburzeń, dysfunkcji i chorób z nią związanych. W laboratoriach na całym świecie prowadzone są od kilku dekad badania i doświadczenia nad protezami układu nerwowego i zastąpieniem czucia (bodźców czuciowych) sztucznymi ekstensjami, będącymi wytworem zaawansowanej technologii XX i XXI wieku.

Wytwarzanie i praktyczne stosowanie tego typu ekstensji, wbrew publicystycznym opisom, nie kreuje nowego człowieka ani tym bardziej zamiennego świata, w którym osoba ludzka stanowić będzie element zawodny, słabszy, gorszy i zbędny. W sensie bioetycznym można tu mówić o specyficznym rodzaju powierzenia. Ekstensje, o jakich mowa, podobnie jak wiele innych dotąd istniejących, są czymś, co wydatnie poszerza ludzkie możliwości eksploracji przestrzeni: zarówno poprzez doskonalszy dostęp, jak i poprzez kreowanie przestrzeni alternatywnych. Nie są jednak przez to „złe” ani „dobre”. Dopiero ich użycie, konkretne zastosowanie i związana z nimi *praxis* czynią je przedmiotem pozytywnej bądź negatywnej oceny etycznej.

Rozwój w tej dziedzinie zbyt łatwo przekracza dzisiaj sferę naukowego eksperymentu. Łatwo tutaj o mylne podejście i o dezorientację wywołaną zachwytem nad kolejnymi wynalazkami i ich coraz to bardziej wymyślnymi zastosowaniami. Podobnie jak łatwo ulec fascynacji błyskawicznym rozprzestrzenianiem i upowszechnianiem się nowych technologii. Niektóre z nich jeszcze wczoraj nie wychodziły poza fazę laboratoryjnych doświadczeń, a dzisiaj okazują się mniej lub bardziej powszechnie dostępne w masowym użyciu.

Postęp w zakresie nawigacji sensorycznej należy do szczególnie spektakularnych. Potrafimy na wielopasmowej drodze szybkiego ruchu w mgnieniu oka odczytywać i natychmiast korygować naszą (czytaj: prowadzonego przez nas pojazdu) pozycję w czasoprzestrzeni dzięki naocznemu przeglądowi sytuacji drogowej i systemowi lusterek oraz wykorzystaniu pokładowej nawigacji. Rzecz dzieje się realnie na szosie i równocześnie w naszym wyobrażeniu. Zmysły kierowcy zyskują fenomenalne wspomaganie ze strony inteligentnej aparatury. Dysponując już od dość dawna podobnym systemem nawigacji powietrznej, pilot samolotu pasażerskiego może bezpiecznie posadzić ogromną maszynę na płycie lotniska w nocy, podczas śnieżycy i we mgle.

Dziewiętnastowieczny wynalazek kinematografii nadał relacjom proksemicznymi nowy, nieznanym wcześniej wymiar. O ile pierwszych siedem czy osiem dekad upłynęło pod znakiem fabryki snów i globalnej ekspansji przemysłu filmowego, o tyle ostatnie ćwierćwie-

cze XX stulecia przyniosło niezmiernie dynamiczny rozwój dwu jej wcześniej peryferyjnych dziedzin: monitoringu oraz kinematografii amatorskiej. Dzisiaj kamerowanie (celowo nie używam tutaj wyrazu filmowanie), a wraz z nim również bycie obiektem kamerowanym, stało się powszechnie obecną i dostępną setkom milionów ludzi codziennością.



Małe firmy i wielkie koncerny na całym świecie zawzięcie rywalizują z sobą, wprowadzając do użytku coraz to nowe wynalazki i technologie. Na coraz większą skalę dostępne jest na przykład kamerowanie audiowizualnej rzeczywistości przez daną osobę za pomocą zminiaturyzowanego sprzętu kolejnych generacji. Obraz taki nie tylko powstaje, ale może być równocześnie transmito-



wany (przesyłany) w dowolne miejsce na kuli ziemskiej, nie mówiąc już o jego utrwaleniu, magazynowaniu i przechowywaniu w niewyobrażalnie pojemnych cyfrowych bazach pamięci. Skok technologiczny, jaki się w tej sferze dokonał, nie ma precedensu w dziejach ludzkości.

W roku 1969 Michael Wadleigh i jego operatorzy zamienili festiwal Woodstock w gigantyczne pole wielokamerowej obserwacji. Filmowano występujących artystów i równie często słuchaczy. O ostatecznym efekcie zdecydował perfekcyjny montaż całości. Killugodziny gotowy materiał filmowy relacjonujący to wydarzenie został udostępniony po zmontowaniu dopiero wiele miesięcy później (reportaż dokumentalny *Woodstock*, 1970). Dzisiaj każdy koncert, zawody sportowe, mecz piłkarski zamienia się w kamerowany z najróżniejszych punktów widzenia spektakl telewizyjny.

Coraz bardziej zanika też dawny podział na filmujących i filmowanych. Spektakl w postaci strumienia audiowizualnych obrazów zmienił swój charakter, a wraz z nim zmieniła się właściwa mu społeczna przestrzeń. Obecność kamer sprawia, że staje się on w takim wydaniu transmisją na żywo udostępnianą nie tylko widzom danej stacji, lecz również uczestnikom wydarzenia, którzy „na miejscu” mogą obejrzeć samych siebie w jego trakcie. Ludzie przed kamerą, zasiadając pośród rzeszy innych na trybunie stadionu, stanowią mikrocząstkę wielotysięcznego audytorium i jednocześnie można ich zobaczyć w wielkim zbliżeniu wyłowionych na moment z tłumu: na ogromnej wielkości ekranie.

Spowszednienie aktu kamerowania i monitorowania jest dzisiaj faktem dokonany. Powiedzmy jednak, że nawet obecnie – mimo swej niebywałej powszechności – czynność ta domaga się zachowania pewnych reguł. Dotyczą one zarówno filmowania i fotografowania w miejscach publicznych, jak i poszanowania przestrzeni prywatnej, w której kręci się niezliczone domowe wideorejestracje. Adekwatnie do tych nowych okoliczności cywilizacyjno-kulturowych wykształciły się z biegiem czasu interpersonalne wzorce zachowań przed kamerą i dla kamery. Aktorstwo tego typu zawiera w sobie zarówno reakcje uchodzące za normalne, jak i zachowania ekscentryczne. Wzorce te nie są czymś samym dla siebie, lecz wcho-

dzą w skład wszechobecnej mozaiki wzorca wzorców współczesnej kultury popularnej.

Rozwój technologiczny sprawił, iż w masowym użyciu znalazły się kolejne coraz bardziej wymyślne sposoby rejestracji i monitorowania otaczającej ludzi przestrzeni. Pojawienie się dronów (zdalnie sterowanych maszyn powietrznych), wyposażonych w ultranowoczesną aparaturę rejestrującą obrazy eksplorowanej przestrzeni, otworzyło przed ich użytkownikami niezliczone możliwości nowych zastosowań¹. Początkowo, zanim jeszcze pojawiły się jednoznaczne regulacje prawne, można było swobodnie (dodajmy w tym miejscu: i całkiem bezkarnie) wykorzystywać takie urządzenia do różnego rodzaju naganych praktyk inwigilacyjnych. Z kolei dron kamerowy, używany dziś powszechnie w różnych dziedzinach kinematografii, pozwolił filmowcom zastosować nowe typy ujęć, po raz kolejny przesuwając granice percepcji w stronę czegoś dotąd nieosiągalnego i modyfikując dotychczasowe wyobrażenia napowietrznej podróży z kamerą.

Dla naszych dalszych rozważań ważne znaczenie ma przede wszystkim fakt, iż kino, telewizja i nowe media nie tylko w zasadniczy sposób zmieniły sposób postrzegania człowieka, ale także podały w wątpliwość i od podstaw zakwestionowały w miarę harmonijny dotąd układ przejrzystego podziału przestrzeni społecznej i obecności istoty ludzkiej, zachowującej dla siebie prawo wyboru sfery, w której człowiek chce przebywać: publicznej, społecznej, prywatnej bądź intymnej. Bariery między nimi ulegają relatywizacji. Kamery, monitory, drony naruszają przyjęte dotychczas granice oglądu. Rozdzielność i powszechnie uświadamiana czytelność poszczególnych sfer uległa zamazaniu, stając się coraz bardziej nieostra w swych psychospołecznych konsekwencjach.

¹ Świadomie nie podejmuję tutaj wątku samolotów bezałogowych, służących do celów wojskowych, oraz dronów używanych współcześnie na coraz większą skalę na frontach toczących się wojen jako ultranowoczesna broń elektroniczna. Czytelników zainteresowanych tą problematyką pod kątem komunikowania odsyłam do dwóch prekursorskich książek Paula Virilio: *War and Cinema. The Logistics of Perception*. Translated by Patrick Camiller. London–New York 1989 (pierwotny druk ukazał się w roku 1984); oraz *The Vision Machine*. London 1994.

PROKSEMIKA SIECI

Sieć jest modelem cyfrowym, w tym sensie wydaje się realnie nie istnieć, a przecież – jako rzeczywistość wirtualna służąca komunikowaniu się – oplata swym istnieniem setki milionów jej użytkowników. Nie są to bynajmniej sprawy obojętne dla jednostki i zbiorowości. Sieć bywa przyjazna i bywa groźna. Myli się bardzo ten, kto traktuje Internet jako coś obojętnego i absolutnie neutralnego wobec wymiarów realnego świata odnoszących się do ludzkiej egzystencji, kultury i rzeczywistości.

Sieć nie jest ani „niczyja”, ani „czyjaś” (czykolwiek). Jako wytwór pełniący określone zadania i funkcje społeczne, pozostaje ona przestrzenią wspólną. Fakt istnienia przestrzeni wspólnej stanowi konstatację pierwszorzędnie ważną dla wszelkiego myślenia na temat sieci. Nie wolno bagatelizować i lekceważyć tego właśnie wspólnotowego aspektu jej funkcjonowania. Zwłaszcza wtedy, gdy z jednej strony padają ładnie brzmiące, lecz gołosłowne twierdzenia na temat absolutnej wolności w sieci, a z drugiej – dają o sobie znać rozmaite praktyki ograniczania swobód jej użytkowania¹.

¹ Na co dzień brakuje świadomości, iż sieć, aby mogła funkcjonować jako powszechnie dostępny ciąg bitów, musi być przez kogoś utrzymywana, zarządzana i administrowana. Konieczność ta nie oznacza całkowitego odebrania wolności jej użytkownikom i beneficjentom, ale niewątpliwie ją ogranicza. W świadomości społecznej dokonano się w ostatniej dekadzie znamienne przesunięcie. Początkowe iluzje wokół uwolnionej od jakiegokolwiek nadzoru transgraniczności sieci ustąpiły z biegiem czasu miejsca realnemu widzeniu kontroli nad nią dokonywanej z pozycji

Minął, jak się wydaje, bezkrytyczny początkowy zachwyty apologetów cyfrowej rewolucji. Humanistyczna refleksja nad nowymi mediami słusznie upomina się coraz bardziej stanowczo o imponderabilia, akcentując zwłaszcza zjawisko dehumanizacji i alienacji nowoczesnych technologii oraz ściśle z nimi związany problem dominacji sieci nad człowiekiem. Fantomatyczna natura sieci u swych podstaw zawiera elementarny – złożony z zera i jedynki – mikroukład, z którego operacyjnej multiplikacji zbudowane jest wszystko, co jej dotyczy. Internet ustanawia abstrakcyjną przestrzeń przeznaczoną do komunikowania się, od mniej więcej ćwierćwiecza rzutującą coraz bardziej, coraz głębiej i coraz bardziej powszechnie na codzienną egzystencję jednostek, grup i zbiorowości.

Abstrakcyjny charakter sieci powołuje również do istnienia nowe postaci jej modelowych wyobrażeń zapisanych w systemie języka werbalnego. Należy już do nich samo pojęcie sieci – w istocie będące określeniem metaforycznym. Pojawiło się ono już u najdawniejszych początków społecznej kariery tego zjawiska, służąc głównie do podkreślenia więzi łączącej wielką liczbę użytkowników. Wirtualna przestrzeń, czyli „sieć”, miała stanowić sferę wspólnoty, która łączy komunikujących się z sobą ludzi. Internet oferował taką – stale poszerzaną i poszerzającą się – powszechnie dostępną możliwość natychmiastowego komunikowania, które z czasem uruchomiło niewyobrażalnie rozległą i mobilną wspólnotę użytkowników. Właściwie można w tym przypadku w sposób zasadny mówić o specyficznej dziedzinie, jaką jest proksemika relacji interpersonalnych nawiązywanych za pośrednictwem globalnej sieci teleinformatycznej z udziałem poszczególnych komputerów.

Przebywanie w sieci oferuje użytkownikom niezliczone możliwości i profity. Wiele z nich zmienia nasze życie na lepsze. To prawda, ale niecała. Coraz szersza symbioza współczesnego człowieka z różnymi nowomiedialnymi ekstensjami i z siecią ma określoną cenę. Nie chodzi o comiesięczny abonament ani o wydatek finansowy

terytorialnego przywiązania. Tak więc obiegowy mit eksterytorialności Internetu coraz bardziej traci swą pierwotną magię. Dzisiaj dotyczy on co najwyżej zasięgu sieci, lecz nie kwestii zarządzania i kontroli nad nią.

wynikający z nabycia i posiadania dostępu. Rachunek za tę rosnącą symbiozę przychodzi z konta życia. Ponośzony przez nas osobisty koszt jest jak najbardziej rzeczywisty, bywa niekiedy, że bardzo słony. Umowne opłaty wnosimy co miesiąc za pośrednictwem sieci, ale wszyscy płacimy rachunek uiszczany realną monetą wartości własnej egzystencji.

Bezproblemowe czerpanie z dobrodziejstw sieci i systemowo oferowana możliwość korzystania z niej ma swoją drugą mroczną stronę. Permanentne przebywanie w przestrzeni sieci pociąga za sobą coś jeszcze. Tym przemilczanym rewersem okazuje się rosnące uzależnienie od niej, które rzutuje na wszelkie dziedziny i aspekty życia dzisiejszych społeczeństw. Wolność korzystania z sieci – to nie wszystko. W jej cieniu daje o sobie znać biegunowo przeciwny aspekt indywidualnego i zbiorowego doświadczenia, a mianowicie: syndrom narastającego zniewolenia siecią i uzależnienia współczesnego człowieka od cyfrowych narzędzi.

Widać to na rozlicznych przykładach, szczególnie wyraźnie w odniesieniu do zaawansowanych systemów monitoringu. Monitorowanie realnej i cyfrowej przestrzeni, w jakiej na co dzień żyjemy, dokonuje się na wielu polach i w różnych zakresach: od terytorium lokalnego po monitoring globalny. Z biegiem czasu stało się ono czymś w rodzaju cywilizacyjnej oczywistości wpisanej w codzienną egzystencję ludzi początku trzeciego tysiąclecia. Infrastruktura i instrumentarium do tego służące wydają się ludziom niczyje, obce, zainstalowane i obsługiwane przez system, pozbawione jakiegokolwiek możliwości realnego wpływu ze strony permanentnie monitorowanej jednostki².

Czasoprzestrzeń wirtualna tworzy przestrzeń umowną, rozbudowaną semantycznie i poszerzoną informacyjnie. W kontakcie z różnymi ekstensjami i wirtualnymi bytami, które ekstensje te wytwarzają (zamiast „wytwarzają” znacznie lepiej byłoby powiedzieć

² Kartą przetargową w grze między osobą ludzką a systemem sprawowanej nad nią społecznej kontroli staje się hasło „bezpieczeństwa”, za pomocą którego pewne systemy władzy usiłują ograniczać prawa jednostki w obliczu rozmaitych zagrożeń dzisiejszego świata. Właściwym problemem nie jest tu monitoring i kontrola, lecz ich nieustannie poszerzany zakres i granice faktycznej niezbędności.

„projektują”), uzależniamy się coraz bardziej i mocniej. Cyfrowa alienacja, o której tu mowa, wynika wprost z uzusu narzędzia. Przywykliśmy do tego, że monitorujemy innych i sami jesteśmy nieustannie obserwowani. Dwoistość tej sytuacji w życiu społeczeństwa informacyjnego daje o sobie znać na każdym kroku. Rozszerzenie możliwości wirtualnego oglądu przyniosło w praktyce daleko idącą korektę prostego i w miarę jednoznacznego dotąd pojmowania relacji między podmiotem a przedmiotem.

Poglądowego przykładu dostarcza program satelitarnego monitoringu wyglądu powierzchni Ziemi o nazwie Google Earth Free (wcześniej Earthviewer Keyhole, 2001–2004), umożliwiający przeniesienie wizualne do dowolnego miejsca i wyświetlenie zdjęć satelitarnych, lotniczych z możliwością nawigacji 3D wraz ze zmianami kąta widzenia, wysokości i położenia. Udziałem milionów ludzi stało się nieznane dotąd doświadczenie psychologiczne i antropokulturowe. Zanim nie ujrzeliśmy efektów jego działania uwidocznionych na własnym ekranie, obraz miejsca naszego zamieszkania czy aktualnego pobytu nigdy nie był nam dany w postaci „z lotu ptaka”.

Globalne oko ludzkości w krótkim czasie osiągnęło status całkowitego udomowienia i uzwyczajnienia, jak w przypadku będącego dziś na wyposażeniu milionów pojazdów systemu mapującego GPS. W wyobraźni i doświadczeniu milionów użytkowników pojawił się nowy model estetyki widzialności, oparty na nieznannej wcześniej postaci cyfrowej fotogenii. Widzimy i jednocześnie jesteśmy (przez siebie samych i przez innych użytkowników) widziani. Superpozycja wpisana w sposób oglądu dostarcza wrażenia dwoistości położenia – podobnego temu, jakie niegdyś towarzyszyło początkom kinematografii, a następnie telewizji.

Lokacyjne możliwości wykorzystania sieci sprawiły, iż nastąpiła głęboka technologiczna metamorfoza percepcji – zwłaszcza w zakresie indywidualnego i zbiorowego doświadczenia oraz poznawczego eksplorowania przestrzeni³. Zmieniło się, ulegając proceso-

³ „Media lokacyjne” (ang. *locative media*) powołały do istnienia nową dziedzinę ekspresji artystycznej, określaną mianem *locative art*. Polega ona na kunszcie wytwarzania i samocelowego kreowania cyfrowych narracji lokacyjnych o naddanym uporządkowaniu (projekty: 34 North 118 West, Bio Mapping i in.). Narracje

wi daleko idącej hybrydyzacji, wyobrażenie miejsca, a wraz z nim pojęcie przestrzeni. Obraz cyfrowy interferuje z obrazem realnym, dostarczając wrażenia „nadrzędności” własnej rangi wobec tego, co empiryczne (czytaj: rzeczywiste). Stajemy się emitowanym sygnałem, wiązką danych. Istniejemy jako punkt styku elektronicznych współrzędnych.

Coś analogicznego do tej „podwójności” dzieje się również w odniesieniu do Internetu. Sieć powołał do istnienia nowy wytworzony przez nią model przestrzeni społecznej. W kontakcie z siecią, włączeniu się z nią jednostkowy użytkownik doświadcza wirtualno-materialnej dwoistości własnego istnienia. Rozwinięta ponad miarę ideologia interakcji, w której adresat staje się „kreatorem” sieci i jej rzekomo pełnoprawnym nadawcą (nadawcą czego? – należałoby spytać), w gruncie rzeczy oferuje wąski zakres stosowalności.

W praktyce stosowalność ta ogranicza się na dobrą sprawę do efektu zwrotności w procesie komunikowania, ale mając na uwadze ową interaktywność – będącą pochodną mediatyzacji procesu oglądu i tworzenia wirtualnych wyobrażeń rzeczywistości – nie sposób na tej podstawie twierdzić, iż zapewnia ona użytkownikom wyrazistą podmiotowość, zdolną usunąć poczucie wyobcowania człowieka w kontakcie z cyfrowymi ekstensjami.

Możemy zatem zmierzyć się z naszymi możliwościami i rozegrać partię szachów z wirtualnym arcymistrzem. Nie wolno jednak zapominać, że za jego zdumiewającymi umiejętnościami i fenomenalnie szybkimi reakcjami stoi nie samoistny abstrakcyjny algorytm, lecz program informatyczny i forma sztucznej inteligencji zaprojektowana od A do Z przez człowieka. To on, a nie kto inny, wprowadził

lokacyjne, oparte głównie na cyfrowej kartografii, geotagowaniu i geolokalizacji, wykorzystują w funkcji tworzywa sztuki wszelkiego rodzaju dane pochodzące z sieciowego monitoringu socjoprzestrzeni. Dane te są pozyskiwane za pośrednictwem najnowszych technologii lokacyjnych. Zob. na ten temat cenny przeglądowy artykuł Anny Nacher: *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami – paradoksalne materializacje narracji lokacyjnych*. „Teksty Drugie” 2015 nr 3, s. 77–95. Zachowuję tutaj dotychczas stosowaną terminologię, dla której kluczowym wyrażeniem jest „lokacja”, choć ze względu na znamienność dla tego rodzaju działań sposób komunikowania i właściwą mu dynamikę trafniej być może byłoby mówić o „mediach nawigacyjnych” i „sztuce nawigacji” (*navigative media, navigative art*).

ów program w przestrzeń społeczną, czyniąc go jednym z bardzo wielu jej praktycznych aspektów.

„Każda opowieść jest opowieścią o podróży – praktyką przestrzeni” – powiada Michel de Certeau⁴. Trzeba tylko dodać, iż w grę wchodzi każdorazowo przestrzeń alternatywna: odmienna i różna od przestrzeni empirycznej. Dość pochopnie część badaczy nowych mediów przyjęła za obowiązujący paradygmat rzekomej nierozdzielności *virtual reality* od świata realnego, w którym funkcjonuje samo medium i istnieją jego użytkownicy. Semiotyczna i socjokulturowa koncepcja mediatyzacji, która niedawno dała o sobie znać w medioznawstwie i komunikologii, otwiera szansę ponownego, bardziej gruntownego przemyślenia tej złożonej problematyki. Na uważne wysłuchanie zasługuje, będąca ze względu na swą sceptyczną rezerwę przedmiotem krytyki rzeczników awangardy art netu, refleksja Nicka Couldry’ego – teoria podkreślająca niezbywalną doniosłość i wagę problematyki reprezentacji przekazu w badaniach nad cyfrowymi symulakrami nowej i najnowszej generacji⁵.

Sieć jest odczuwana przez gros użytkowników w sposób paradoksalny: jako coś realnego i doświadczanego osobiście, a równocześnie jako przestrzeń niematerialna i twór bezpodmiotowy, rodzaj cyfrowej, zastępczej, sztucznie wytworzonej, wszechobecnej wirtualnej „natury”, dostępnej każdemu człowiekowi. Wraz z takim przeświadczeniem niepomiernie zyskuje na znaczeniu rozwijany przez część badaczy koncept „szczególnej materialności sieci”. Jego charakterystycznym wyróżnikiem miałyby być zacieranie się ontologicznych granic między tym, co konkretne (czytaj: taktylne, sensualne, empiryczne), a tym, co wirtualne (przybierające postać symulaków, *resp.* niematerialne i niby-rzeczywiste).

⁴ Michel de Certeau: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków 2008, cyt. s. 115.

⁵ Nick Couldry: *Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge 2012. Zob. również drugą część antologii: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*. Pod red. Maryli Hopfinger. Warszawa 2005 z tekstami: Alwina Toflera, Maryli Hopfinger, Wolfganga Welscha, Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Umberta Eco, Neila Postmana i Andrzeja Wernera.

Fakt, iż ludzki umysł i ciało ludzkie wchodzą w niezmiernie bliski rodzaj psychosomatycznej więzi z różnego rodzaju mediami nowej generacji, stawia przed nami istotne wyzwania badawcze. Powszechnie występujące wśród milionów użytkowników zjawisko ulegania fascynacji cyfrowymi symulakrami, o którym będzie jeszcze osobno mowa w rozdziale zatytułowanym „Immersja”, nie tylko nie powinno przesłaniać krytycznego spojrzenia na psychospołeczne skutki rozmaitych powszechnie dostępnych praktyk komunikacyjnych, ale wprost przeciwnie – skłania do tego, by taką refleksję tym bardziej podejmować.

PROKSEMIKA OBRAZÓW CYFROWYCH

Czasoprzestrzeń wirtualna, w połowie XX wieku będąca co najwyżej domeną wyobraźni twórców science fiction, zrobiła niebywałą wręcz karierę, odmieniając sposób komunikowania się i egzystencję miliardów współczesnych ludzi. Rosnący udział czasoprzestrzeni wirtualnej w naszym codziennym życiu należy dzisiaj uznać za oczywisty, praktyczny i wielorako pożyteczny, ale też niebezpieczny zarówno dla jednostki, jak i dla funkcjonowania zbiorowości w jej najszerzej pojętych relacjach społecznych. Określenie „samotność w sieci” nie wzięło się znikąd.

* * *

Narracje cyfrowe zmieniły w zasadniczy sposób dotychczasowy model komunikacji za pośrednictwem ruchomych obrazów. Inaczej postrzegamy, inaczej modelujemy wyobrażenia przestrzeni, inaczej odbieramy i percypujemy adresowane do nas komunikaty. Cyfrowa postać tekstu wizualnego, audialnego i audiowizualnego, z jaką mamy dzisiaj powszechnie do czynienia, skłania do postawienia na nowo szeregu pytań o relację pomiędzy: znakiem a znaczeniem, elementem oznaczającym a elementem oznaczanym, fikcją a nie-fikcją oraz światem przedstawionym a rzeczywistością.

Jest dziś szczególnie czas na analizę porównawczą wszystkich tych różnorodnych sposobów przedstawiania. Poszczególne media i komunikatory pozostają z sobą w stałym kontakcie i w rozlicz-

nych powiązaniach społeczno-kulturowych, ale także w konflikcie i rywalizacji, która skądinąd nie wyklucza ich współistnienia nawet w granicach jednego i tego samego komunikatu. Kiedy pojawiły się media cyfrowe, pochopnie i dość nieopatrzenie część badaczy nie tylko obwieściła „koniec kina” i początek nadchodzącej ery przekazów cyfrowych, ale także ogłosiła pojawienie się nowego języka, który miałby być rzekomo czymś absolutnie nieporównywalnym i odmiennym od tego, co nazywano umownie językiem filmu.

Obecnie istnienie takiego nowego języka wydaje się rzeczą nader problematyczną i wątpliwą. Różnice ekspresji i odmienność w zakresie technologii nie stanowią dostatecznie mocnego argumentu, który przemawiałby za faktycznymi narodzinami systemu językowego całkowicie różnego od dotąd istniejących. To prawda, że od momentu, kiedy na masową skalę pojawiły się w naszym życiu media cyfrowe, czyli od mniej więcej dwóch dekad, komunikujemy się inaczej niż przedtem. Zmieniła się nasza codzienna przestrzeń, a wraz z nią głębokim przemianom ulegają także relacje komunikacyjne łączące jednostkę ze zbiorowością.

Sieć ze swoją specyfiką i zagrożeniami jest fenomenem jedynym w swoim rodzaju. Czymś innym niż telefonia, radiofonia czy telewizja. Rozszerzająca się stale przestrzeń Internetu niewątpliwie przyczyniła się do powiększenia świata, jaki ma do dyspozycji i w jakim porusza się pojedynczy człowiek. Wraz z rozbudową tej wirtualnej przestrzeni nastąpiło też – w niebywalej dotąd globalnej skali – ujednoczenie procesów komunikacji społecznej, któremu towarzyszy zauważalny rozpad wielu tradycyjnych form i wcześniej wykorzystywanych sposobów komunikowania.

Z drugiej strony, nadal dają o sobie znać dążenia przeciwne. Mianowicie: w procesie komunikowania powszechnie występuje tendencja różnicująca jego sposoby i wytwarzane formy. Jesteśmy na co dzień świadkami nieustannego ścierania się obu tych tendencji: unifikującej *versus* różnicującej.

Pragmatyka komunikowania i odmienność mediów analogowych, elektronicznych i cyfrowych obejmuje swym zakresem zarówno praktyki wyróżniające, jak i praktyki standaryzujące konkretny przekaz.



Nie zmierzam bynajmniej do tego, by próbować dowodzić, że dzisiejszy uzus komunikowania uległ całkowitej standaryzacji i nie ma w nim miejsca na praktyki indywidualizujące pojedynczy komunikat. Rozważania zawarte w tym rozdziale zawierają w sobie roboczą hipotezę faktycznej komplementarności obu tych dążeń w praktyce komunikacyjnej. Zmiany zachowań i wzorców komunikacyjnych występujących w kulturze audiowizualnej na progu nowego tysiąclecia są czymś natychmiast zauważalnym, ewidentnym na tle poprzedniego stadium jej rozwoju. Co ciekawe, rewolucja owa pożera własne dzieci, by wspomnieć tylko spektakularną rynkową klęskę kaset wideo, pagerów czy laserdisców (płyty wizyjnych), do jakiej doszło praktycznie w ciągu jednej dekady.

Powstaje pytanie: co zmieniło się w antropokulturowym wymiarze postrzegania obrazów wraz z nadejściem ery cyfrowej? I kolejne: czy zmiany przez nią wywołane dają podstawę do twierdzenia, iż pojawił się całkiem inny od języka filmu język mediów cyfrowych?

Rewolucja medialna związana z globalną inwazją przekazników elektronicznych, w moim przekonaniu, nie stanowi argumentu na rzecz pojawienia się odmiennego systemu językowego. Chodzi tu raczej o co innego. O to mianowicie, iż szok cywilizacyjno-kulturowy przez nią wywołany sprawia, że wyobraźnia wielu użytkowników (a także badaczy) ulega kultowi cyfrowych ekstensji, upatrując w nich nadejścia czegoś absolutnie innego niż wytwory całej dotychczasowej kultury ludzkości.

W dwóch ostatnich dekadach w dziedzinie komunikowania bardzo wiele się wydarzyło i zmieniło. Doniosłość udziału cyfrowych środków przekazu we współczesnej cywilizacji jest dzisiaj faktem tyleż powszechnym, co oczywistym. W różnych krajach rozwój refleksji badawczej nad mediami przeszedł znamiennej ewolucję: od nie tak dawnej euforii nad niebywałą dynamiką postępu technologicznego do coraz bardziej wyrazistego sceptycyzmu wobec przerostu i zalewu wszelkiego typu informacji.

Język filmu (czyli skonwencjonalizowany na przestrzeni minionych dekad język kinematograficzny ery filmu niemego i dźwiękowego) w wersji rozwijanej od ponad stulecia odchodzi do przeszłości, stając się językiem ruchomych obrazów cyfrowych, a nie analogowych. Ciągłe jednak pozostaje systemem znakowym już istniejącym. Postęp technologiczny doby obecnej otwiera coraz to nowe terytoria jego ekspansji, pola eksploracji i możliwości ekspresji. Nadal jednak egzystujemy w uniwersum światłocieniowych fantomów, którym początek dała blisko dwa wieki temu magiczna aura fotografii.

Mówiąc to, mam na myśli nie nośnik, lecz relację między znakiem a desygnatem. Obrazy cyfrowe uwolniły komunikację audiowizualną od konieczności reprodukcji wyglądu realnej rzeczywistości. Ale bynajmniej nie uwolniły jej od języka kinematograficznego jako systemu, który komunikację tę umożliwia i organizuje.

IMMERSJA

Kult virtual reality

Wirtualna natura przekazów cyfrowych nie od dzisiaj mamy nasze zmysły. Z punktu widzenia antropologii kultury immersja jest zjawiskiem psychospołecznym polegającym na wchłonięciu świadomości widza zafascynowanego bez reszty percypowanym przekazem. Złudne wrażenie obcowania z rzeczywistością stanowi psychosomatyczną iluzję standardowo oferowaną przez cyfrowe ekstensje: w przekazach internetowych, animacji komputerowej, w sztucznym świecie gier rozmaitych rodzajów, a także w filmach nowej i najnowszej generacji.

Proces przeniesienia ekstensji (w terminologii stosowanej przez Edwarda T. Halla: *extension transference*) nie jest niczym nowym. Antropolodzy kultury zwrócili już na niego uwagę dawno temu. Czymś nowym natomiast jest poszerzająca się stale mikro- i makrospołeczna skala tego procesu. Sprawił on, iż narastające skutki przeniesienia współczesnych ekstensji cyfrowych spod znaku cyberprzestrzeni 2.0 przybrały, nienotowany nigdy dotąd, wymiar powszechny i masowy. Jednym z najgroźniejszych jej skutków okazuje się niemal lawinowo narastające w dzisiejszych społeczeństwach zjawisko cyfrowej immersji.

Czym jest immersja i dlaczego warto uważnie studiować ten socjokulturowy fenomen? Na podstawie szeregu psychospołecznych doświadczeń wiadomo już, że immersja stanowi jedną z wielu przypadłości współczesnej cywilizacji ekranów. Zacznijmy od

prostego rozróżnienia jej postaci. Egzystuje ona w dwóch dalece różnych wariantach: w postaci łagodnej (niegroźnej) oraz w postaci ostrej (niebezpiecznej dla zdrowia psychicznego). W tej drugiej jest coraz powszechniej występującym schorzeniem cywilizacyjnym o podłożu psychosomatycznym. Uchodzi za wstydliwą, jak wiele chorób intymnych. Choć się najczęściej nie przyznają – cierpią na nią setki tysięcy, a być może miliony ludzi. Na całym świecie otwiera się kliniki, w których leczeni są, najczęściej bardzo młodzi, pacjenci uzależnieni od potrzeby przebywania w rzeczywistości wirtualnej i nie-mogący sobie poradzić w walce z immersją.

Distinguendum est... W postaci łagodnej immersja stanowi integralną część naszego życia duchowego. Wiedzą o tym od dawna: pisarze, muzycy, pieśniarze, malarze, rzeźbiarze, architekci. Twórcy sztuk pięknych uprawiają i umiejętnie wywołują immersję od stuleci, w podwójnym znaczeniu: *primo* – jako kunsztowny efekt estetyczny i *secundo* – jako temat. W przypadku efektu estetycznego za każdym razem chodzi o to samo, mianowicie o maksymalne iluzyjne wrażenie wywarne na zauroczonym magią danego dzieła odbiorcy. I o psychologiczny skutek wrażenia, dzięki któremu to, co sztuczne, uznaje on pod wpływem mistrzowsko wykonanej iluzji za obiekt w pełni realny. Miguel Cervantes, Johann Wolfgang Goethe, Jan Potocki i Adam Mickiewicz – wszyscy czterej doskonale zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa, które niesie z sobą zanurzenie w „księgach” (czytaj: tworach i dziełach ludzkiej wyobraźni).

Topos immersji, jakiej psychika ludzka ulega pod wpływem sztuki, sięga kultury starożytnej. Według mitologii greckiej, zapalony rzeźbiarz i król Cypru Pigmalion wyrzeźbił z kości słoniowej posąg niezwyklej urody kobiety. Zakochany twórca pieścił jej zimne kształty tak długo i z taką namiętnością, że poruszona jego uczuciem Afrodyta ożywiła rzeźbę, przemieniając ją w żywą istotę.

Za nowożytną prefigurację wszystkich dotkniętych trwale immersją może uchodzić błędny rycerz z La Manczy. Don Kichot jako figura człowieka przebywającego i żyjącego w innym wymiarze to ktoś, kto otaczający go świat i siebie samego postrzega jako niedoskonałe wcielenie nieporównanie wspanialszej i bogatszej wielkiej

iluzji, dla której warto poświęcić całe swoje życie. Perypetie owładniętego ułudą romansowej fikcji Don Kichota okazują się wspaniałą metaforą zachowań – podobnie uwikłanego w kuszące iluzje cyfrowego świata – człowieka współczesnego.

Jednocześnie immersja – rozumiana w tym przypadku jako immersyjność zaprojektowana w przekazie kinematograficznym – jest intrygującym tematem i motywem, który zwrócił na siebie uwagę filmowców już sto kilkanaście lat temu (*The Big Swallow* Brytyjczyka Jamesa Williamsona, 1901!). Po latach eksperymentowania z twórczo rozwijanym tematem immersji pojawiły się filmy tej klasy, co: *Video-drome* (1983) Davida Cronnenberga, *Purpurowa róża z Kairu* (1985) Woody’ego Allena i *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990) Wojciecha Marczewskiego. A dzisiaj – w epoce światów wirtualnych – temat ten owocuje filmami tak znaczącymi, jak: *Sala samobójców* (2011) Jana Komasy czy *Ona* (2013) Spike’a Jonze’a.

W studium niniejszym nie będziemy jednak zajmować się immersją występującą w utworach artystycznych. Bardziej interesuje nas co innego, mianowicie: semiotyczny i antropokulturowy mechanizm immersyjności cyfrowych obrazów, będących wytworami współczesnej cywilizacji 2.0. Obrazów nie tylko – i niekoniecznie – artystycznych. Coraz więcej zdaje się wskazywać na to, że fenomen iluzyjnego traktowania bytów cyfrowych, którym psychika ludzka nadaje status bytów (nieodparcie) realnych, charakteryzuje znaczną część cyberprzestrzeni, w jakiej na co dzień przebywamy.

Zanurzenie w przekaz

Mylnie byłoby sądzić, iż immersja jest zjawiskiem odnoszącym się wyłącznie do nowych mediów i generalnie nieznanym dotąd ludzkości. Podatność wielu cywilizacyjnych ekstensji – takich przykładowo, jak: samochód, samolot, kino, radio, telewizja, telefonia mobilna czy komputer osobisty – na posługiwanie się, operowanie i władanie nimi okazuje się nieodparcie kusząca. Pociągają one użytkownika dostępnym mu osobiście ułatwieniem. Ułatwieniem, które w niektórych swoich wariantach i zastosowaniach niesie z sobą mniejszą

lub większą możliwość uzależnienia psychiki ludzkiej. W tym sensie łatwość użytkowania powszechnie stosowanej cyfrowej ekstensji stanowi atrakcyjne zaproszenie do immersji dla kogoś, kto w trakcie operowania nią nie wykaże – i nie zachowa w swoich reakcjach – koniecznego dystansu.

Dystans ten jest w gruncie rzeczy niczym innym jak podstawą systemu kontrolnego (*sui generis* nawigacyjnego układu bezpieczeństwa) jednostki bądź zespołu ludzkiego, w którym człowiek korzysta z dobrodziejstw danej ekstensji, ale się jej bez reszty nie oddaje i nie podporządkowuje. Nie każde – nawet głębinowe – zanurzenie i psychosomatyczne wejście w percypowany przekaz pociąga za sobą zgubne dla użytkownika i spektatora skutki. Zgubne są tylko takie introdukcje, które prowadzą do regresu i zaniku percepcyjnej świadomości w kwestii realnego bądź irrealnego (zmyślnego, fikcyjnego) charakteru przekazu.

Dotknęliśmy w tym miejscu istotnej kwestii systemu kontrolnego, który w procesie odbioru ruchomych obrazów zabezpiecza psychikę ludzką przed skutkami chwilowej i niegroźnej utraty kontaktu z rzeczywistością. Absolutna większość widzów, ulegając łagodnym postaciom immersji w trakcie seansu kinowego, zachowuje mimo to więź z realnym otoczeniem. Presja ekranowego uniwersum na widza może być bardzo wielka; jest jednak działaniem, przed którym można się skutecznie obronić, odreagowując emocje zainwestowane w przebieg spektaklu.

Czynnik przeniesienia odgrywa w tym procesie doniosłą rolę. Warto pod tym względem wskazać na dość częste występowanie charakterystycznej reakcji, którą można by umownie określić mianem „efektu oparcia”. Podczas oglądania dramatów sensacyjnych, filmów akcji, filmów grozy itp. – wobec bardzo silnej reakcji emocjonalnej, na przykład przerażenia – widzowie, aby ją odreagować, łapią się oparcia fotela. Zachowanie to, na pozór magiczne, dziwne i niezrozumiałe, znajduje swoje racjonalne wytłumaczenie. Pozwala bowiem widzowi – poprzez zredukowanie emocji i powrót do otaczającej rzeczywistości – samoczynnie opuścić sferę iluzji ekranowego przedstawienia i na powrót nawiązać sensualny kontakt z tym, co rzeczywiste.

Zjawisko i choroba

Słowo „immersja” (z późn. łac. *immergo, immergere* – ‘zanurzam’, ‘zanurzać’) ma swoje dwa polskie odpowiedniki w wyrazach: „zanurzenie” (wersja łagodna) i „pochłonięcie” (wersja niebezpieczna). W swej wersji łagodnej – powszechnie występującej w kulturze i behaviorze kulturowym – immersja nie jest wcale chorobą, lecz jednym z wielu zjawisk psychicznych: fenomenem ułudy nawigującego po wytworach kultury umysłu. Ułuda owa polega na nieodpartym (Don Kichot!) i odczuwanym jako pełne, psychosomatycznym doznaniu osobistego przebywania w fikcyjnym (*resp.* wirtualnym) elektronicznym świecie: zaprojektowanym i zaaranżowanym przez dany przekaz. Przy czym przekaz ten jego użytkownik traktuje w sposób szczególny: jako realnie istniejącą rzeczywistość, sytuując wewnątrz niej samego siebie jako jej uczestnika.

Z subspeciów terminologicznych warto jeszcze przywołać wyraz „immersja” w znaczeniu astronomicznym, w którym oznacza on zakrycie jednego ciała niebieskiego przez drugie.

Bardzo wielu z nas, zanurzając się duchowo w różnych formach fikcji, ulega pochłonięciu światem fikcyjnym. Świat ów stanowi część (dodajmy natychmiast: sporą) naszego życia duchowego. W dzieciństwie słuchamy opowiadanych nam bajek i baśni, później chłoniemy powieści przygodowe, sensacyjne, romanse. W materii, z jaką mamy tutaj do czynienia, kultura słowa – zarówno kultura oralna, jak i przekazywana w formie drukowanej – to bardzo wiele, ale nie wszystko. Dochodzi do niej stale poszerzający się od XIX wieku repertuar rozmaitych przedstawień współtworzących multimedialną ikonosferę i audiosferę naszego dzieciństwa i młodości: przebogaty w iluzję świat teatru marionetek, zootropów, latarni magicznych, opowieści komiksowych, kreskówek, słuchowisk radiowych, filmów aktorskich i in.

Cywilizacja cyfrowa w jej zaawansowanej postaci 2.0 wyprodukowała w stosunku do tamtych tradycyjnych form nową, nieznaną dotychczas jakość. W tym przypadku chodzi już nie o łudząco podobne repliki wyglądów rzeczywistości, lecz o interaktywny (zwrotny) charakter przekazu, a wraz z nim – o nawiązywanie zmysłowego

kontakty z fikcją ekranową. Służą temu rozliczne – nieustannie rozwijane i coraz to bardziej wymyślne – innowacje technologiczne, dające użytkownikowi zarówno sposobność indywidualnego ingerowania w nią, jak i możliwość osobistego, sensualnie odczuwanego, nawigowania po jej bezkresnych przestrzeniach.

Odmienne niż w kinie czy telewizji skonstruowany aparat projekcji/identyfikacji sprawia, że spektator/uczestnik/widz/gracz wchodzi z cyfrowym uniwersum w psychofizyczną styczność. Wnika i zanurza się w to sztuczne uniwersum, doświadczając za pośrednictwem zaawansowanej technologii specyficznej symbiozy nie tylko z maszyną, ale przede wszystkim ze strumieniem percypowanych – kreowanych i sterowanych przez siebie – obrazów. To istotne novum, nieznanie dotychczas w tej skali jako: wysoko rozwinięty system operacyjny, kod dostępu, a przede wszystkim – niebywale kuszący i pociągający rezerwuar atrakcji.

W transmisji radiowej i w przekazie telewizyjnym mieliśmy efekt współobecności i zbiorowego współuczestniczenia w transmisji wyobrażonego. Obraz wirtualny oferuje o wiele więcej: ultranowoczesną ekstensję, która angażuje psychikę użytkownika w sposób utrudnie bezpośredni i niezrównanie zmysłowy. Zostajemy umieszczeni „w środku” akcji rozgrywającej się w ukazanym świecie, sami stając się jej aktywnymi uczestnikami. Mało tego, otrzymujemy możliwość wpływania na jej przebieg. Wystarczy zanurzyć się w to uniwersum i zacząć po nim nawigować, przebywając odtąd nie na zewnątrz, lecz „wewnątrz” immersyjnego obrazu.

Fikcje semiotyczne wszelkiego typu są modelami (czy – jak kto woli – projekcjami) wyobrażonego. Wspólnym ich mianownikiem pozostaje zmyślenie. Ale nie tylko. Przekaz fikcyjny nie jest – z racji bycia fikcją – automatycznie przekazem nieprawdziwym. To model symulacyjny, który – właściwie użyty i umiejętnie wykreowany – pozwala ludzkiemu umysłowi zdobyć orientację przydatną nie tylko w danej grze (literackiej, ikonicznej, audialnej, audiowizualnej etc.), ale także w realnym świecie, gdy używamy na co dzień systemów orientacyjno-monitorujących, takich jak GPS czy Google Earth Free.

W przypadku programów fikcyjnych gramy w tę grę – wykreowaną z wszelkiego rodzaju znakowej fikcji – z wielką przyjemnością

nie tylko w dzieciństwie, lecz również w wieku dojrzałym. Model taki działa na podobieństwo programu treningowego. Za pomocą słów i obrazów, dzięki kreatywnej potędze ich oddziaływania, odbywamy osobiście podróż bądź lot dziejący się w umownej, symbolicznej czasoprzestrzeni naszej wyobraźni. Tak uprawiana zabawa w światy i byty fikcjonalne zawiera w sobie – bywa, iż niezmiernie cenny – aspekt gry na serio.

Kontakt ludzkiego umysłu z fikcją i jej niezliczonymi wytworami dostarcza nie tylko rozrywki i przyjemności. Podłącza nas do systemu kultury. Bawi, wciąga, fascynuje i uczy. Koduje naszej świadomości niezliczone ważne i mniej ważne informacje o świecie, na którym i w którym żyjemy. W tym sensie dorastając, nie rozstajemy się z nim i nie wyrastamy z niego do końca. Bardzo wielu ludzi czerpie z tego zanurzenia w fikcję lekturową tudzież ekranową radość do końca życia.

Cóż w takim razie staje się źródłem choroby? Immersja łagodna nią nie jest. Groźna – jako zaburzenie ludzkiej osobowości – jest tylko immersja w postaci ostrej. Którędy przebiega granica między chwilowym zaburzeniem percepcji a trwałą niepoczytalnością umysłu, będącą wynikiem uzależnienia od wirtualnej niby-rzeczywistości? Kiedy immersja zaczyna zagrażać ludzkiej psychice? W jakim momencie presji swego oddziaływania czyni ona kogoś od niej uzależnionego człowiekiem chorym?

Naiwnością byłoby sądzić, że istnieje proste rozwiązanie tej intrygującej skądinąd zagadki. Nie wiemy dotąd, co takiego dzieje się w mózgu człowieka nieodwracalnie ulegającego symulakrowej immersji. Powtórzmy raz jeszcze: nie istnieje jeden tryb wyjaśnienia i wzorzec, w którym da się pomieścić wszystkie indywidualne przypadki powikłań będących skutkiem cyfrowej immersji. Nie ma też uniwersalnego modelu umożliwiającego precyzyjny opis podobnego zaburzenia percepcji. Zarówno psychospołeczne źródła, jak i niejasna do dzisiaj etiologia tego zjawiska okazują się dużo bardziej skomplikowane, niż się potocznie sądzi.

Dla jednych immersja jest ucieczką przed kontaktem z innymi. Dla drugich świat wirtualny, od którego nie potrafią się uwolnić, stanowi „lepszą” alternatywę istnienia i azyl chroniący przed nie-

akceptowaną przez nich z różnych powodów rzeczywistością. Jeśli powiadamy, że zjawisko immersji ma charakter psychosomatyczny, to mamy na myśli niekontrolowany przepływ między sferą odczuć psychicznych a doznaniem fizjologicznymi. Towarzyszy temu niezaspokojony głód przebywania w świecie, który oferuje kuszące możliwości i atrakcje niedostępne w realu.

Mechanizm immersji

Usiłując przeniknąć i opisać psychospołeczny mechanizm immersji, pytamy w gruncie rzeczy nie o takie czy inne kanały percepcji, lecz o naturę integracji społecznej, która stanowi nieustanne zadanie każdej – w tym również współczesnej – kultury jako systemu opartej na społecznej homeostazie: dążeń, reguł, norm i sposobów pokonywania antynomii ludzkiego istnienia. Rozpad *versus* scalanie, entropia *contra* informacja, ekstensje, nad którymi człowiek panuje, i ekstensje, które panują nad człowiekiem, wywierając nań niszczący wpływ. Świat wirtualny jako poszerzona hiperrzeczywistość, będąca światem nie tylko zastępczym, ale i jedynym.

Zmierzając do funkcjonalnej rekonstrukcji mechanizmu immersji, spróbujmy wskazać kluczowe cechy charakterystyki tego zjawiska. Traktowane przez nas poniekąd jako dostrzegalne symptomy, a poniekąd jako stadia pewnego procesu dotyczącego psychosomatycznego uzależnienia istoty ludzkiej, są one następujące:

- 1) przeniesienie w alternatywny świat fantomów,
- 2) fascynacja cyfrową niby-realnością,
- 3) zatrata poczucia rzeczywistości,
- 4) dominacja symulakrum nad realem,
- 5) wypieranie realnego świata jako czegoś ułomnego i nieporównanie gorszego od „idealnych” cyfrowych symulakrów,
- 6) uwięzienie psychiki w fikcji,
- 7) trwałe odłączenie i odcięcie człowieka od związków z realnym światem.

Jak widać, cztery pierwsze z wymienionych wyżej siedmiu symptomów nie oznaczają jeszcze choroby. Była już mowa o tym, że immersja w różnych swoich odmianach (muzyczna, plastyczna, literacka, teatralna, radiowa, telewizyjna, kinowa czy cyfrowa) w swej postaci łagodnej, by się tak wyrazić w wersji *soft*, jest zjawiskiem powszechnie występującym w kulturze dawnej oraz współczesnej, które wcale nie musi prowadzić do wystąpienia w życiu jednostki objawów chorobowych. Z taką – występującą okresowo i odwracalną – postacią immersji mają na co dzień do czynienia miliony ludzi.

Przejście na drugą stronę cyfrowego lustra w praktyce komunikacyjnej zaczyna nieść ze sobą poważne niebezpieczeństwo dopiero od momentu, gdy w umyśle i w życiu psychicznym człowieka dochodzi do wyparcia związku z realnym światem i w konsekwencji – do skrajnego ograniczenia wszelkiej potrzeby kontaktu z nim. Newralgiczne dla niebezpiecznego rozwoju tego procesu okazują się zatem symptomy 5 i 6, prawdziwie groźny natomiast – symptom 7.

Leczenie kogoś uzależnionego od cyfrowych bytów nie jest sprawą ani prostą, ani tym bardziej łatwą. Przeniesienia immersyjne – jako efekt osobistego przeżywania ekranowej fikcji – stanowią źródło głęboko doznawanej psychofizycznej przyjemności. Doznanie to uwalnia nas od ciężaru realnego życia, zawierając w sobie aspekt nie tylko psychiczny. Własne ciało osoby dotkniętej immersją – unieważnione w swych przyrodzonych, codziennych funkcjach – staje się bramą do cyfrowego raju. Cyfrowa nirwana wpisana w program zastępczy życia codziennego jednostki nabiera cech powtarzalnego rytuału. Dzięki umiejętnościom operacyjnym, jakimi dysponuje człowiek będący uczestnikiem współczesnych form komunikacji – w cyberprzestrzeni osiąga on stan zwodniczej nieważkości połączony z uzyskaniem dostępu do szerokiego repertuaru „odmiennych stanów świadomości”.

Cyfrowa immersja jako szczególnego typu choroba przypomina pod wieloma względami takie choroby, jak alkoholizm i narkomania. Przeżywany permanentnie stan elektronicznej narkolepsji uzależnia ludzi równie silnie jak alkohol czy narkotyki twarde. Ilekroć do niego powracają, stan ten odrywa ich od realnego świata, przenosi w inny „lepszy” cyberświat. Przebywanie w nim oferuje ludziom dotkniętym

immersją fatalną premię. Za sprawą magicznego działania ekstensji wejście w cyberprzestrzeń uwalnia ciało i umysł od przykrych ograniczeń rzeczywistości, dając w zamian złudne (i cóż z tego, że złudne!) poczucie zanurzenia w świecie idealnym.

Znamienne przy tym, że w poczuciu osoby chorej efekt immersji uchodzi za bezpieczny z tego powodu, że nie wywołuje skutków ubocznych i nie niszczy jej zdrowia. Tak oczywiście nie jest, choć kontakt z ludźmi uzależnionymi od wirtualnych światów na pierwszy rzut oka wydaje się potwierdzać, że nie niszczy im zdrowia bardziej niż w przypadku komputerowych pracoholików (chroniczne zapalenie spojówek, postępujące choroby oczu, schorzenia narządów ruchu, kręgosłupa etc.). Z biegiem czasu i wraz z postępem choroby część chorych rujnuje jednak własną osobowość i unicestwia samych siebie: redukując dotychczasowe formy egzystencji, odmawiając wykonywania podstawowych funkcji życiowych, popadając w bezsenność, anoreksję i w końcu w obłąd całkowitego uzależnienia od wirtualnego niby-świata.

Metabolizm informacyjny

W gruncie rzeczy immersję jako chorobę można przedstawić jako ciężkie zaburzenie metabolizmu informacyjnego. Następuje w nim osobliwe odwrócenie i zamiana ról. Cyfrowa ekstensja, która miała być poszerzeniem materialnej rzeczywistości, staje się rzeczywistością jedyną: ważniejszą od wszystkiego, co realne. To już nie wykreowany elektronicznie przekaz wirtualny i w swym działaniu niby-rzeczywisty, lecz świat rzeczywisty, który – tak percypowany i odczuwany w dewiacyjnym procesie percepcji – zamienia się od tego momentu w karykaturalnie niedoskonały i przykro odczuwany przez osobę chorą dodatek do jedynie „prawdziwej” w jej poczuciu nadrealności, jaką stanowią cyfrowe symulakra.

W psychice chorego, który uległ opresyjnemu działaniu immersji, zerwany zostaje podstawowy kontakt między obiema sferami – rzeczywistą (realną) i urojoną (nadrealną, metafizyczną), zapewniający rozróżnianie między iluzyjnym światem na ekranie i realnym świa-

tem poza ekranem. Ustaje przepływ i racjonalnie kontrolowana, sensowna wymiana danych. Równocześnie w psychice osoby dotkniętej ostrą postacią cyfrowej immersji zachodzi groźny w skutkach proces odwrócenia biegunów.

Świat realny, paradoksalnie, nabiera odtąd właściwości fantomatycznych w odróżnieniu od fenomenalnie rzeczywistych w swym kształcie „prawdziwych” przeżyć, których dostarczają obrazy ekranowe. Treścią najgłębiej przeżywaną i najbardziej osobistą staje się już nie to, co istnieje w naszym życiu, lecz inny – bez porównania doskonalszy i bardziej atrakcyjny – świat, będący pochodną wirtualnego wyobrażenia. Wybitny psychiatra Antoni Kępiński tak oto pisał o tym przed laty:

Mówi się, że człowiek jest niewolnikiem swoich nawyków. Podobnie chory na schizofrenię nie może wyzwolić się ze swoich stereotypowych aktywności – rojeniowych nastawień, omamów, manieryzmów, dziwactw itp.¹

Przeniesienie i aberracyjna wymiana zachodząca w procesie przepływu danych, o której mowa, dotyczy nie tylko pozycji uczestnika zajmowanej wewnątrz przekazu. W grę wchodzi tu znacznie więcej: całkiem odmiennie zorientowana koncentracja uwagi, wyłączenie bodźców zewnętrznych, strumień reakcji emocjonalnych, wreszcie – zamiana pamięci własnej na nową, zaprojektowaną w cyberświecie.

Kultura uczestnictwa w opisanej wyżej postaci przeistacza się w zniewolenie osobowości. Upada bariera oddzielająca cyfrowy przekaz – jako szczególnego rodzaju byt semiotyczny – od osoby użytkownika dysponującego (coraz mniej) własnym ciałem, życiem duchowym etc. Jego własne „ja”, pozbawione kontroli nad sobą i nad przekazem, roztapia się w bezkresie cyfrowych fantomów. W konsekwencji digitalne rozszerzenie rzeczywistości skutkuje ułudnym rozszerzeniem i groźnym w skutkach rozpadem zdeintegrowanej osobowości, której przekaz nadał nowy fantomatyczny sens istnie-

¹ Antoni Kępiński: *Schizofrenia*. Warszawa 1972, cyt. s. 40.

nia. Człowiek dotknięty tą chorobą przestaje mieszkać we własnym świecie i żyć we własnym otoczeniu, egzystując odtąd coraz bardziej w wirtualnej chmurze rzeczywistości zastępczej.

Analiza kulturowa fenomenu cyfrowej immersji uzmysławia, iż za każdym razem dochodzi za jej sprawą do zaniku percepcyjnego dystansu wobec przekazu (*resp.* trwałego unicestwienia jego ram tekstowych), prowadzącego do przekroczenia granicy iluzyjności. Przekroczenie to polega na tym, że sztuczny twór zmaterializowanej w postaci cyfrowych fantomów wyobraźni jego adresat traktuje jako rzeczywistość *tout court*: z wszelkimi skutkami własnego przeniesienia w świat nieistniejący i transpozycji tego nieistniejącego świata w realny świat własny. Zanika rama oddzielająca dany komunikat od faktualnej (intersubiektywnej) rzeczywistości. Przekaz i transmitujący go tekst stają się wyłączną i jedynie ważną nadrzeczywistością, znak zmienia się w zmaterializowany desygnat.

Spółeczny zakres występowania immersji

Problematyka immersji rozpatrywana w sposób kompleksowy w świetle teorii komunikowania, semiotyki i antropologii kultury otwiera nowe pole badań nad właściwościami nie tylko dzieł artystycznych (*resp.* sztuki ruchomych obrazów), lecz również wszelkich kategorii obrazów audiowizualnych. Studiowanie tego fenomenu, będącego dzisiaj zjawiskiem coraz powszechniej występującym w społeczeństwach ery informacji, niepomrotnie poszerza „przestrzeń teorii” i zakres potencjału komunikacyjnego kategorii języków niewerbalnych, z językiem ruchomych obrazów na czele².

Kwestią szczególnie intrygującą okazuje się społeczny zakres występowania immersji. Kiedy dotyka ona pojedynczych ludzi, wydaje się, że ma zasięg ograniczony i incydentalny. Jest wówczas

² Zob. Lev Manovich: *Język nowych mediów*. Przeł. Piotr Cypriański. Warszawa 2008; oraz Marek Hendrykowski: *Semiotyka ruchomych obrazów*. Poznań 2014 (tutaj polemika z poglądami L. Manovicha).

czymś na kształt lokalnie występującego ogniska choroby. Wydaje się względnie niegroźna, skoro osobisty dramat z nią związany dotyczy „tylko” pojedynczego człowieka i jego najbliższego otoczenia. Zdarza się jednak, że szersze ponadjednostkowe wchłonięcie fikcji i zanurzenie w nią ogarnia wielką liczbę ludzi: rozprzestrzeniając się i z dnia na dzień stając coraz groźniejszą i bardziej powszechnie występującą epidemią.

Cyfrowa immersja rozpatrywana w tej skali nie jest jedną z wielu przejściowych przypadłości świata, w którym obecnie żyjemy. W opisanych wyżej symptomach immersji koncentrują się podstawowe zagadnienia dotyczące nie tylko psychiki współczesnego człowieka, ale i reguł funkcjonowania społeczeństwa informacyjnego.

Wyzybta refleksji, pozbawiona niezbędnego minimum sceptycyzmu wiara w przekaz – zwłaszcza w połączeniu z biegłą umiejętnością poruszania się po cyberprzestrzeni oraz zwodniczo łatwym dostępem do technologicznego *know-how* – staje się udziałem nie tylko poszczególnych jednostek, lecz także wielomilionowej zbiorowości użytkowników sieci. Istnieją oni w swoim mniemaniu o tyle, o ile są obecni w sieci. Skutki owej bezkrytycznej wiary w percypowany przekaz mogą być z natury rzeczy nieporównanie groźniejsze w swej makroskali: niszcząc w końcu nie tylko pojedyncze i zbiorowe istnienie, ale również racjonalne podstawy danej kultury i życia społecznego.

Frenezja (z gr. *phrenitis* – ‘obłąkanie’, *phrenitikós* – ‘obłądny’, ‘szalony’) wyraża specyficzny stan obłądki indywidualnej i zbiorowej świadomości. Cyfrowa *frene* nie jest czymś nowym i absolutnie wcześniej niespotykanym. W oczach historiozofa, antropologa kultury i medioznawcy okazuje się ona kolejną wersją znanych już w dziejach ludzkości *frene* poprzednich. Wielki hipnotyzer (przez jego „wielkość” należy rozumieć wyłącznie zasięg posiadanego wpływu) jak zawsze zmierza i dąży do tego samego: pragnie dla siebie władzy absolutnej. A taką władzę daje mu nieograniczone władanie cyfrowymi ekstensjami połączone z wyznawaną przez miliony poddanych pospólną wiarą w znak, który dla wielu z nich staje się jedyną istniejącą rzeczywistością.

PIĄTA PRZESTRZEŃ

La mia allegrezza è la malinconia
e 'l mio riposo son questi disagi
(Radością moją melancholia,
niepokój moim odpoczynkiem)

Michelangelo Buonarroti

Uniwersalne doświadczenie

Semiotyczna teoria przestrzeni, której domeną jest proksemika, zachowuje swój sens tak długo, jak długo stanowi pochodną doświadczenia i wyraz praktyki przestrzeni, będącej ważną częścią naszej egzystencji i kultury.

Być może tych kilka uwag na temat alternatywnej formy przestrzeni, której istnienie ze scjentystycznego punktu widzenia może wydawać się komuś wielce wątpliwe, podważy niejedno z powszechnie wyznawanych przekonań. Pozwoli jednak uzmysłwić sobie, że sfera ta funkcjonuje od dawna w ludzkim życiu. Co więcej, liczne świadectwa pozostawione na przestrzeni dziejów przez artystów (zwłaszcza zaś poetów, architektów, rzeźbiarzy, ogrodników, projektantów krajobrazu, malarzy, muzyków, ludzi teatru i filmowców) przekonują, iż „piąta przestrzeń” może zostać zaklasyfikowana do kategorii *loci communes* – miejsc wspólnych kultury ludzkiej w jej wymiarze zarówno jednostkowym – i, by tak rzec, lokalnym – jak i uniwersalnym.

Zacznijmy od elementarnego pytania: czy piąta przestrzeń ma swój realny, fizyczny odnośnik, czy też przysługuje jej wyłącznie status przestrzeni umownej, niematerialnej, symulacyjnej, fantasmagorycznej, wykreowanej w ludzkiej wyobraźni? Zmyślona, iluzyjna, wyobrażona, pozorna czy rzeczywista? Czym ona jest: marzeniem? dążeniem? pragnieniem? wymaginowanym azylem? rzeczywistością? A może nadrealnością? Jaki jest status ontyczny tego fenomenu?

Czy sfera ta istnieje naprawdę, czy też na zawsze pozostanie bytem pozornym, fatamorganą?

A jeśli taka archetypowa przestrzeń rzeczywiście istnieje, to czy występuje ona okazjonalnie czy też trwale – i w jakiej relacji do czterech pozostałych, wielokrotnie studiowanych i opisywanych przez badaczy odmian przestrzeni: publicznej, społecznej, prywatnej i intymnej? Z przymrużeniem oka i właściwym sobie przekornym dystansem wspomina ją na przykład słynny amerykański montażysta filmowy Walter Murch (ten od *Rozmowy, Julii, Czasu Apokalipsy* i *Utalentowanego pana Ripleya*), który we wstępie do swojej książki opisał ją następująco:

Większość z nas świadomie lub nieświadomie poszukuje równowagi wewnętrznej i harmonii ze światem zewnętrznym, i jeśli uda nam się odnaleźć w sobie siłę, jaką miał Strawiński, zrównoważy ją nasza powściągliwość. W podobny sposób osoby na co dzień spokojne mogą nagle ulec jakiejś wielkiej fascynacji. Istnieje niebezpieczeństwo, że osoba spokojna, która zapagnie odnaleźć nową pasję, zamiast tego odnajdzie Strawińskiego i tym samym stanie się jeszcze bardziej powściągliwa¹.

Niech nikogo nie zwiedzie ów przekorny ton świadomie zrównoważony pełną kulturą autorską „powściągliwością”. Piąta przestrzeń jest sferą duchów niespokojnych, którym nieobce są życiowe burze, potężne kryzysy i stany głębokiej emocjonalnej zapaści. To sfera przejścia – rozpostarta między utratą sensu a odnajdywaniem sensu.

Ambiwalentny status piątej przestrzeni

Z pewnością nie rajski krajobraz i nie sielanka, jeśli już – to arena ludzkiego dramatu i zmagañ. Osamotnienie, osaczenie, walka, zawieszenie między dwoma sprzecznymi, lecz sprzężonymi z sobą

¹ Walter Murch: *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*. Przeł. Katarzyna Karpińska. Warszawa 2006, s. 17.

przeciwnymi stanami: niewinnością a doświadczeniem, radością życia i udręką istnienia.

Jakżeż ja się uspokoję –
pełne strachu oczy moje,
pełne grozy myśli moje,
pełne trwogi serce moje,
pełne drżenia piersi moje –
jakże ja się uspokoję...

– pisał przed z górą stu laty Stanisław Wyspiański w pięknym sześciowerszu. W marcu 1905 roku poeta po raz kolejny sięgnął po ten sam wewnętrzny pejzaż i temat w wierszu zatytułowanym *Pociecho moja ty, książeczko*:

Pociecho moja ty, książeczko
pociecho smutna;
nad małą siedzę schylon rzeczką
z wód igrające falą dziecko,
żał mroku skrada się zdradziecko,
nad łąkę, rzeczkę, nad mój strumień,
w dławiącej mgłę nieporozumień
zapada noc okrutna.

Różne terytoria, aspekty i nisze przestrzeni, w jakich funkcjonujemy, przebywamy i żyjemy, mieszkają nie tylko swój wymiar materialny i sensualny, lecz również doniosły aspekt symboliczny. Z jednej strony, sfery, strefy, połączenia, horyzonty, progi i granice materialne przestrzeni odgrywają w naszym życiu bardzo ważną rolę jako element uniwersalnego doświadczenia: od narodzin, przez wszystkie fazy życia, aż do śmierci (nieprzypadkowo mówi się o „przyjściu na świat” i o „odejściu” z niego).

Stoi za tym wszystkim bezpośrednio doświadczany przez nasze „ja” konkretny osobisty przeżycia i indywidualnego odkrywania wszelkiego rodzaju egzystencjalnych wymiarów i progów. Z drugiej strony jednak, nie doświadczamy ich i nie pojmujemy tak długo, jak długo nie pojawia się intrygująca świadomość ich eksterytorialnego,

ponadmateriałnego, symbolicznego statusu i szczególnego oddziaływania na bieg ludzkiego życia. To wyjście poza prozę istnienia, w której na co dzień żyjemy, odsłania nowy, nieznanym dotąd wymiar naszego losu.

Wymiar ów daje o sobie znać już w dzieciństwie. Tomek Sawyer malujący w pocie czoła farbą parkan ciotki Polly odkrywa sztacheta po sztachecie przykre dla niego skutki rozległości płaszczyzn, na które nigdy dotąd nie zwrócił uwagi, a które teraz trzeba pomalować. W oczach chłopca proste zwyczajne ogrodzenie zamienia się w obiekt coraz bardziej oddzielający go od wolności i od wielkiego świata z jego pociągającym bogactwem nieodkrytych dotąd możliwości. Skazany na ciężkie roboty w dzień wolny od nauki, odkrywa pokusy pobliskiego wzgórza Cardiff, które „wyglądało jak cudowna kraina zatopiona w ciszy i marzeniach, zapraszająca w gościnę”².

Kraina ta istotnie bywa niezwykła i pamiętna, choć niekoniecznie zawsze cudowna, zdarza się niejednokrotnie, że bywa prozaiczna i szara. Kapitalnie pokazał ją i jej oddziaływanie Sławomir Idziak w dwu niemal całkiem zapomnianych dzisiaj wczesnych swoich filmach: telewizyjnym *Papierowym ptaku* (1972) i kinowej *Nauce latania* (1978). Bohaterami obu tych opowieści są małe chłopcy, którzy w procesie dojrzewania – zarówno fizycznego, jak i wewnętrznego – odkrywają na drodze osobistego doświadczenia istnienie innego wymiaru rzeczywistości, która dotąd więziła ich egzystencję. Obaj przeżywają „wagary duszy”. Obaj wybierają samotność, odcinają się od otoczenia, wędrują własnymi drogami, próbują dotknąć niemożliwego. Usilnie i instynktownie dążą do tego, by osobiście znaleźć i odkryć coś, czego nigdy dotąd w swoim życiu nie doświadczyli.

Podobne zjawisko odnalezienia osobistego kontaktu ze światem w jego poruszająco dramatycznym wymiarze zaprezentował kilka lat wcześniej brytyjski reżyser Ken Loach w znakomitym dramacie filmowym *Kes* (1970), którego mały bohater dzielnie walczy o swój ornitologiczny azyl, próbując go ocalić w nieprzyjaznym otoczeniu.

² Mark Twain: *Przygody Tomka Sawyera*. Przeł. Kazimierz Piotrowski. Warszawa 1988, cyt. s. 13.

Z kolei grupa uczennic z elitarnej pensji pani Appleyard nieoczekiwanie dla siebie odkrywa na progu nowego tysiąclecia istnienie tajemniczej, nieodparcie pociągającej „obcej” przestrzeni podczas sobotniej wycieczki szkolnej pod Wiszącą Skałą. W *Pikniku pod Wiszącą Skałą* (1975) Peter Weir nie tylko wprowadził na ekran odwieczny pejzaż wielkiej wulkanicznej góry, ale także wyposażył nasze przeżycie kontaktu z pierwotną naturą Antypodów w fascynujący wyraz dźwiękowy w postaci sola muzycznego wykonywanego przez wirtuoza gry na fletni Pana – Gheorghe Zamfira.

Piąta przestrzeń jako przestrzeń niewinności i sceneria indywidualnego doświadczenia³ oznacza za każdym razem wejście w strefę osobistej przemiany. Dla Robinsona Crusoe początek jego życia na bezludnej wyspie oznaczał całkowite odcięcie od kultury. Gdyby nie zawartość skrzyni ze statku, zapewne nie zdołałby przetrwać. W czasach Daniela Defoe granica między naturą a kulturą (resp. cywilizacją) była jeszcze czymś oczywistym. Dzisiejsze ekspansywne technologie globalnego komunikowania zawłaszczają dla siebie coraz więcej przestrzeni biosfery. Antropocen determinuje niebywałą inwazyjność. Doszło do tego, że nieprzewidziane przez człowieka negatywne skutki ich oddziaływania na środowisko naturalne dezorientują pszczoły i delfiny.

Po tej ekologicznej dygresji powróćmy do głównego nurtu rozważań. Ambiwalentny status sfery ludzkiego życia – umownie nazwanej tutaj piątą przestrzenią – sprawia, iż niepodobna przypisać jej jakiegoś jednego rozpoznawalnego atrybutu. To przestrzeń odwieczna i dana przez chwilę, wyznaczona i swobodna, ograniczona i bezgraniczna, abstrakcyjna i konkretna, archetypowa i będąca źródłem zmysłowego doznania, niosąca niepokój i przynosząca ukojenie. Jeśli nazwiemy ją przestrzenią wiecznego powrotu, wskazując tym samym na jej szczególne właściwości, z jednej strony odezwie się echem topos utraconego raju, z drugiej – topos iluminacji. Jak niegdyś w pełnej zadumy *Piosence* Williama Blake’a:

³ Łącząc określenia „niewinność” i „doświadczenie”, nawiązując do słynnego cyklu poetyckiego Williama Blake’a *Songs of Innocence and of Experience* (1798).

Tam, gdzie śpiewają wilgi,
Śnić będę, śnić srebrzyście.
Potem wszystko umilknie,
Ściemnieją drzewa, liście.

Samotna dla mnie ścieżka
W mroku przez puste pola;
Tam tylko ona mieszka:
Milcząca Melancholia⁴.

Człowiek współczesny coraz rzadziej styka się ze środowiskiem w pełni naturalnym. Utraciliśmy w znacznym stopniu zdolność organicznego odczuwania naturalnych zjawisk. Jeśli już, to kojarzą nam się one z kataklizmem: tornadem, erupcją wulkanu, tsunami. Nie zauważamy (z wyjątkiem autorów zdjęć), że dwukrotnie w ciągu doby – o świcie i o zmierzchu – zdarza się wokół nas coś takiego jak magiczna godzina. Żyjemy na co dzień w przestrzeni sztucznej, spreparowanej, ujarzmionej, zawłaszczonej, ograniczonej, podporządkowanej, ontologicznie uwarunkowanej przez ludzi. Obcość i obojętność przestrzeni miasta staje się analogią doświadczanej dojmująco dramatycznie przez wiele osób obojętności przyrody (stąd między innymi charakterystyczne określenie „wielkomiejska dżungla”). Coraz mniej mamy dla siebie możliwości i okazji do odradzającego kontaktu z odwieczną, macierzystą przestrzenią, zdominowaną przez siły natury i właściwy jej porządek. Pamięć o niej jednak nadal istnieje.

Przyroda postrzegana jako arcydzieło tworzy w naszej percepcji jakość estetyczną, a więc tak czy inaczej kulturową, sztucznie nałożoną na jej wyidealizowany przez obserwatora wyraz i porządek. Przyciągała w tej postaci uwagę malarzy quattrocenta i cinquecenta (pejzaże na obrazach Piera della Francesca i Luki Signorellego, las Paola Uccella, bukoliczne krainy Rafała, Leonarda, Paola Veronese i in.). Fascynowała również poetów romantycznych, by przywołać tylko *Stępy akermańskie* („Wpłynąłem na suchego przestwór oce-

⁴ William Blake: *Piosenka*. W tegoż: *Poezje wybrane*. Przeł. Zygmunt Kubiak. Warszawa 1972, cyt. s. 23.

anu...”) Mickiewicza i „ciszę błękitu” w *Hymnie Słowackiego*. Ten ostatni wiersz, zaczynający się od słów „Smutno mi, Boże...”, zawiera kapitalne studium melancholii – jako uczucia głęboko połączonego z przestrzenią archetypową i z określonym stanem ludzkiego „ja” w fazie kryzysu i przemiany. W wieku XX artystyczna fascynacja mroczną stroną motywu lasu stanie się między innymi udziałem Maxa Ernsta.

Prawodawcą owej – mającej, jak się okazuje, szacowny antyczny rodowód – refleksji był Stagiryta. Odkrywając na nowo myśl Arystotelesa, renesans nadał melancholii twórczy sens i doniosłość. Jej wyrazisty ślad znajdujemy zarówno u Dantego, Petrarcki, Michała Anioła, Kochanowskiego („Zegar, słyszę, wybija, ustąp, melankolija!”) czy w *Don Kichocie* Cervantesa, jak i w biografjach największych ówczesnych artystów. Do kanonu duchowego tamtej epoki należy „geniusz melancholiczny” oraz słynna *Melancholia Düreri generosissima* z podziwem uwieczniona przez Filipa Melanchtona⁵.

Melancholia w dziewiętnastowiecznym wydaniu romantycznym (w tym samym stuleciu pojawi się ona raz jeszcze w poezji, sztuce i filozofii okresu modernizmu i symbolizmu, nie przypadkiem zwanego również neoromantyzmem) nawiązuje do swej renesansowej poprzedniczki. Moderniści i reprezentanci realizmu krytycznego – od Baudelaire’a, Dostojewskiego, Flauberta, Ibsena i Strindberga, po Tołstoja, Prusa, Reymonta, Czechowa, Zolę i Joyce’a – mieli tutaj do wyrównania osobisty rachunek z miastem, nieustannie podkreślając i eksponując w swoich dziełach konflikt między kulturą a naturą oraz istotą ludzką a wszechświatem.

Modernizm – pojmowany tutaj nie jako okres czy prąd w sztuce, lecz o wiele szerzej: jako rozległa formacja społeczno-kulturowa – nadał piątej przestrzeni nowy filozoficzny i artystyczny wyraz. Wyraz, którego mniej lub bardziej uchwytnie echa, odgłosy i reminiscencje będą się jeszcze w „długim trwaniu” odzywać przez następne dekady w różnych postaciach neomodernizmu (Wyspiański, Rilke, C.G. Jung, Witkacy, Dali, Buñuel, Magritte, Schulz, Ozu, Hopper,

⁵ Zob. Antoni Kępiński: „«Geniusz melancholiczny» w epoce renesansu”. W te goż: *Melancholia*. Warszawa 1974, s. 294 i nast.

Miłosz, Bresson, Fellini, Polański, Tarkowski, Kiesłowski, Weir, Jarmusch i in.).

Ograniczoność trwania ludzkiego życia spotyka się w dziełach sztuki XIX i XX wieku z odwiecznością bezkresnego uniwersum, którego jesteśmy częścią i do którego ostatecznie wszyscy powracamy. Ów symboliczny krąg życia pod wspólnym niebem wyreżyserował i pokazał z niebywałą maestrią Federico Fellini w finale *Osiem i pół* (1963). Bohater tego filmu, reżyser Guido Anselmi, odkrywa dla siebie istnienie tej strefy – jako archetypowej przestrzeni wielkiego powrotu, a wraz z nim: ponownego, odradzającego włączenia w odwieczne koło istnienia i przemiany, wspólnoty i pojednania. Rzecz znamienita: Guido dokonuje tego nagłego odkrycia w momencie, gdy znajduje się na dnie potężnego kryzysu duchowego, którego osobiście doświadczył i który niemal całkowicie zdestruował jego dotychczasowe życie.

Czy piąta przestrzeń należy do kultury, czy wyłącznie do natury? Czy we współczesnym – coraz bardziej „zabudowanym” dosłownie i w przenośni – świecie jej realne, a nie tylko hipotetyczne istnienie jest jeszcze w ogóle możliwe? A może utraciliśmy już całkowicie zdolność głębokiego przeżywania i osobistego z nią kontaktu – i po to, aby ją dla siebie odkryć, musimy sięgać po tomik poezji metafizycznej, słuchać muzyki i chodzić do kina? Albo z empatią popatrzeć na landszaftową tapetę w laptopie? A może znamienną reakcją na nadmierne i niepowstrzymane zabudowywanie wielkomiejskich przestrzeni jest ucieczka na wieś jako dawno zauważony przez socjologów i psychologów społecznych dający do myślenia trend współczesnego życia?

Odpowiedź na te pytania zależy od osobistej dyspozycji człowieka, stanu jego ciała i ducha, od fazy życia, w jakiej się znajduje. Dla jednych – piąta przestrzeń jest niczym innym jak bezpodstawnym zmyśleniem, urojonym fantazmatem pięknoduchów, iluzoryczną luką pośród czterech realnych wymiarów naszego życia; dla drugich – istnieje naprawdę. Ważniejsze może się w tym momencie okazać co innego: czy piąta strefa ma charakter społeczny, czy też sytuuje się ona poza zasięgiem życia społecznego? Otóż wydaje się, że jest i tak, i tak. Z jednej strony, nasza przyrodzona i kulturowa

przestrzeń w czterech przynależnych do niej postaciach, progach i granicach zawiera w sobie taką możliwość. Z drugiej, narastająca systemowość postaci przestrzeni, w jakich współcześnie egzystujemy, ogranicza ludziom swobodny i naturalny dostęp do tego wymiaru.

* * *

We wcześniejszym rozdziale tej książki zatytułowanym „Sfery społeczne osoby ludzkiej” strefowy model przestrzeni i systemu proksemicznego, w jakim funkcjonują dzisiejsze społeczeństwa, został rozpisany na cztery zasadnicze strefy egzystencji współczesnych jednostek i zbiorowości. W świetle zaprezentowanej koncepcji ich repertuar tworzą łącznie:

- 1) sfera publiczna,
- 2) sfera społeczna,
- 3) sfera prywatna oraz
- 4) sfera intymna ludzkiego życia.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, iż jest to obraz kompletny w swym ramowo nakreślonym kształcie, jeśli mowa o repertuarze form przestrzeni należących do jednostki bądź zbiorowości.

Nasuwa się jednak pytanie: czy rzeczywiście wskazane powyżej cztery strefy proksemiczne dają w sumie model pełny i niewymagający uwzględnienia żadnych dodatkowych sfer? I czy nie istnieje potrzeba wyznaczenia oprócz nich – a być może w opozycji do nich – czegoś jeszcze, mianowicie takiej odmiennej w stosunku do reszty sfery przestrzeni, której obecności w życiu człowieka przedstawiony zestaw nie przewiduje i nie uwzględnia?

Człowiek nie jest samoistną wyspą,
Każdy stanowi ułomek kontynentu,
część lądu –

– napisał kilkaset lat temu w słynnym wierszu John Donne⁶.

⁶ Cytat z wiersza Johna Donne'a w przekładzie Stanisława Barańczaka.

Odnosząc się do barokowego konceptu angielskiego poety, izraelski prozaik Amos Oz, autor *Opowieści o miłości i mroku*, komentuje go następująco:

Ja zwyklem cytował ten rozwijać: zgadza się, żaden człowiek nie jest samotną wyspą, bo każdy z nas jest półwyspem. W połowie połączony ze stałym lądem, rodziną, społeczeństwem, ojczyzną. Druga połowa powinna być zostawiona w spokoju, swobodna, powinna indywidualnie się rozwijać⁷.

Nie chodzi tu o żadną dodatkową, sztucznie wyizolowaną, oddzieloną od innych, hipotetyczną strefę, lecz o wskazanie pewnego *residuum* ludzkiej egzystencji, którego istnienie i uniwersalną ważność potwierdza jednostkowe i zbiorowe doświadczenie. Sfera domyślna, o której tu mowa, ma to do siebie, iż nie istnieje jako *continuum* czterech pozostałych, lecz funkcjonuje w opozycji do nich jako przestrzeń alternatywna. To jej właściwość podstawowa: określająca i definiująca swoistość i znaczenie tego fenomenu w życiu ludzkim.

Zastanawiając się nad wyobrażeniem artystycznym takiej formy przestrzeni, powracającym w obrazach Arnolda Böcklina, Georg Simmel pisał o tym następująco:

Znamy aż za dobrze powierzchowność, przemijalność, niedostatek ludzkiej rzeczywistości, aby jej idealizacji – jeśli dla więźności wolno się posłużyć tak problematycznym słowem – nie odczuwać jako wyzwolenia i zbawczego wznoszenia. Ta potrzeba, popychająca do tworzenia artystycznych wizerunków, nie występuje na ogół w stosunku do niższej natury. Nie oczekujemy od niej tyle co od człowieka, toteż nie pozostaje ona tak daleko w tyle za oczekiwaniami, ponieważ nie mówimy jej językiem i nie umiemy jej interpretować,

⁷ Amos Oz: *Dar od Stalina i Hitlera już nie działa. Rozmowa Karoliny Pasternak*. „Newsweek” 29 marca – 3 kwietnia 2016. Znamienny jest ciąg dalszy myśli Oza, wypowiedzianej w cytowanej rozmowie: „Nie znoszę reżimów, które chcą, żeby jednostka nie była niczym więcej niż cząstką kontynentu czy narodu. Ale gardzę też reżimami, które chciałyby, żebyśmy wszyscy stali się samotnymi wyspami. Nie da się żyć w stanie nieustającej darwinistycznej wojny z resztą ludzi”.

wyduje się nam, że natura ta nie podlega idealizacji, nie potrzeba też jej wyzwolenia przez sztukę tak jak człowiekowi⁸.

Szczególnie znamienity z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań okazuje się jednak następujący fragment przywołanego eseju o malarstwie Böcklina, w którym autor wychodzi poza ramy dzieła artystycznego, kierując się bezpośrednio w stronę rzeczywistości. Simmel pisze:

Już bezpośrednia rzeczywistość krajobrazu zawiera pewien pokrewny sztuce element samowystarczalności i integralności, dzięki czemu wyzwala nas wewnątrz, łagodzi nasze napięcia, pozwala wykroczyć poza ograniczenia doraźnego losu – podobnie jak istota naturalna jest sama w sobie w znacznie większym stopniu niż człowiek typowym okazem swego gatunku. Toteż w obliczu krajobrazu nie tęsknimy do przedstawienia artystycznego, a przedstawienie takie nie uwzniośla nas i nie wyzwala tak jak przedstawienie człowieka, który uprzytamnia nam ogromny dystans między jego wzniosłością a rzeczywistością życia⁹.

Celem tego studium nie jest twierdzenie, iż interesujący nas aspekt przestrzeni może występować wyłącznie w powiązaniu z religią, wiarą bądź najwyższego lotu sztuką (np. muzyką, tańcem, teatrem, malarstwem, architekturą, filmem etc.). Ani wielka sztuka, ani kultura zwana wysoką – choć tworzy coraz to nowe obrazy, ocala pamięć o niej i wydobywa istnienie – wcale nie ma monopolu na piątą przestrzeń. Współczesne formy jej doświadczania i przeżywania pojawiają się (na szczęście!) również w kulturze popularnej.

Taką właśnie funkcję pełni przykładowo Las Harpera w życiu Kevina Arnolda – nastoletniego bohatera telewizyjnego serialu *Cudowne lata* – i jego dziewczyny Winnie. Zwykli ludzie potrzebują takich niezwykłych miejsc i chwil. Nie dezawuuując wspaniałych przedstawień ukazujących piątą przestrzeń w wielkich dziełach sztuki, warto mieć na uwadze obecność tej sfery w popkulturze, na przykład w muzyce

⁸ Georg Simmel: *Pejzaże Böcklina. W tegoż: Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 13.

⁹ Tamże, s. 13–14.

bluesowej i rockowej czy malarstwie niedzielnym, na przykład w malarzeniach sennych Celnika Rousseau, obrazach Teofila Ociepki, Nikifora Krynickiego, Jana Płaskocińskiego czy Zygmunta Warczygłowy.

Piąta przestrzeń nie ma jednego przypisania, podobnie jak nie ma jednej topografii. Zdolna jest się urzeczywistniać w różnych sytuacjach i w rozmaitych miejscach. Sferę taką może stanowić przestrzeń odludna (samotnia, pustelnia ojca Zosimy w *Braciach Karamazow*, las w powieściach Hermanna Hessego itp.). Ale także niesamowita, magiczna kraina mieszkania blokowego, w którym żyje bohaterka *Dziewczyny z szafy* (2013) Bodo Koxa i w którym odnajduje się zagubiony w życiu brat bohatera tego filmu.

To przestrzeń archetypowa – zawierająca w sobie wymiar inny niż ten, który na co dzień indywidualnie i społecznie znamy, współtworzymy i usilnie kształtujemy. Powraca w tym miejscu wyrażona na początku podstawowa wątpliwość: czy taka przestrzeń w ogóle istnieje? Czy nie jest ona wymysłem artystów, fatamorganą, złudzeniem, iluzorycznym wyobrażeniem i projekcją czegoś, co realnie nie istnieje? A jeśli strefa taka jednak istnieje (niczym zona w *Stalkerze*), to w jaki sposób i jakimi drogami można do niej dotrzeć? Co różni ją od innych wymiarów naszej doraźnej sferyczności?

Otóż nie chciałbym, aby w świadomości czytelników tego studium zrodziła się myśl, iż archetypowa przestrzeń naszej egzystencji jest sferą „zarezerwowaną” wyłącznie dla artystów. Oni mają do tego swój własny dostęp: niezapisaną kartkę papieru, blejtram z rozpiętym na nim płótnem malarskim, scenę, salę koncertową, ekran i wejście dla artystów. Strefa ta jako miejsce wspólne nie jest strefą przeznaczoną dla wybranych, lecz doświadczeniem egzystencjalnym dostępnym dla każdego człowieka, który odczuwa potrzebę kontaktu z nią i przebywania w jej aurze.

Piąta przestrzeń jako kwintesencja

Piąta przestrzeń jako przestrzeń archetypowa stanowi każdorazowo miejsce szczególne. Jest przestrzenią dokonującego się dramatu, niepokoju i ukojenia, terytorium nieoczywistym i trudnym w kontakcie, niekiedy miejscem odpychająco bezdusznym i obcym. Kiedy

indziej, przeciwnie – takim, które zawiera w sobie zbiór pozytywnych, ożywczych właściwości, sprzyjających egzystencji człowieka i integrujących jego osobowość. Sferze tej przysługuje atrybut szeroko pojętego piękna, co bynajmniej nie znaczy, iż wyobrażenie przestrzeni archetypowej powinno być kojarzone z „ładnym widoczkiem” bądź też gładką folderową atrakcyjnością.

Kategoria „piękna” zyskuje tu o wiele szerszy wymiar. Nie musi to być rajski ogród, wiśniowy sad, panorama Tatr z Bukowiny, puszcza węgierska nocą czy brzeg morza w słońcu. Wszystko zależy od nastawienia i dyspozycji psychicznej (czytaj: zdolności osobistego przeżywania) podmiotu, który nawiązuje z nią kontakt. Wiele wskazuje na to, iż istotę piękna piątej przestrzeni jako przestrzeni archetypowej stanowi właśnie doznanie katharsis: psychosomatycznego oczyszczenia, będącego udziałem i głębokim przeżyciem człowieka, który jej doświadczył.

Piękno przestrzeni archetypowej nie ogranicza się zatem do jakiejś jednej, z góry określonej i definitywnej jego atrybucji. Może się zdarzyć, iż sfera ta konotuje w sobie wyraz estetyczny powszechnie uważany za coś negatywnego, na przykład mrok czy brzydotę. „Jasna strona świata” jest tylko jednym z bardzo wielu możliwych wyobrażeń tej kategorii przestrzeni. Aby w nią wniknąć, nie trzeba używać optymalizatora jasności. Nawrócenie Szawła namalowane przez Carravaggia ukazuje moment ludzkiej iluminacji przeżywanej gdzieś na pustkowiu, w ciemności i w pyle prozaicznej przyziemności.

Przestrzeń archetypowa – jako specyficzna sceneria pewnego rodzaju unikatowego doznania – zyskuje wymiar uniwersalny w tym sensie, że pełni funkcję *residuum* ludzkiej osobowości. Nieważne, czy jej urzekający wyraz stanowi pochodną piękna w wersji arka-dyjskiej jak u Vermeera bądź Fragonarda, czy wręcz przeciwnie – turpistycznej. Jeden z najdziwniejszych opisów takiej właśnie przestrzeni znajdujemy w scenariuszu filmowym autorstwa Lew Huntera. Amerykański prozaik Harlan Ellison opisuje przestrzeń tożsamą ze światem jego własnej wyobraźni w następujących słowach:

Moja wyobraźnia przypomina bagno. Widzę jej nieruchomą, bagnistą powierzchnię. I nagle słyszę „bloop!” i z dołu pojawia się na

niej coś, co mogę wykorzystać. Bloop! Coś jeszcze. Bloop – kolejne. Bloop. Bloop. Bloop. Wybieram tylko to, co mi się podoba. To, czego nie chcę lub nie potrzebuję, opada z powrotem na dno, a powierzchnia bagna się wygładza. I panuje w nim spokój aż do następnego razu, gdy chcę coś z tych głębin wydobyć¹⁰.

Z kolei William Burroughs, który łączył owo szczególne miejsce z własną potrzebą pisania i twórczością, opisywał je następująco:

Nie zmuszam się do pracy. Ja chcę pisać. Chcę być sam w pokoju, ze świadomością, że nikt mi nie będzie przeszkadzał i mam przed sobą całe osiem godzin. To raj¹¹.

Coś podobnego w swym wyrazie odnajdujemy w *Pokoju artysty* Vincenta van Gogha i w idei Błękitnej Pracowni Stanisława Wyspiańskiego.

Lista kluczowych pojęć, haseł otwierających drzwi do piątej przestrzeni, okazuje się dość długa. Znajdują się na niej: ścieżka, droga, wędrówka, podróż, samotne żeglowanie, dryf, unoszenie się, latanie, zaćmienie słońca, fazy księżyca, noc, cień, światło, brzask, *sérénité*, horyzont, wzgórze, dolina, wąwóz, kanion, przepaść, most, punkt widokowy, pomost, klif, wiatr (na przykład obrazu *Wiatr halny* Stanisława Witkiewicza i *W tumanie* Jacka Malczewskiego), przystań, wodospad, przełęcz, cisza, błękit, wielkie rozłożyste drzewo (*Na lipę*) oraz mgła (jak w genialnej sekwencji z zagubionym we mgle, szukającym drogi starcem, który wyszedł z domu w *Amarcordzie*).

Dalej: pasmo górskie, szczyt (monolog Kordiana na Mont Blanc), pustynia (Bertolucci), step, las, widok na rzekę i przeprawa przez rzekę (*Panny z Wilka*), jezioro, morze i statek dopływający do portu (introdukcja do *Śmierci w Wenecji*), obserwatorium astronomiczne (*Buntownik bez powodu*, *Annie Hall*, *Magia w blasku księżyca*), kluczenie, poszukiwanie, bezcelowa włóczęga (tu m.in. Baudelaire'owska figura *flâneura*), samotnia, erem, pustkowie, inte-

¹⁰ Cytuję za Lew Hunterem: *Kurs pisania scenariuszy. Od pomysłu, przez treatment po pierwszą wersję*. Przeł. Tomasz Szafrński. Warszawa 2013, s. 184.

¹¹ Tamże, cyt. s. 180.

rior, bezludzie, rozdroże, osobność, odosobnienie (Diogenes w beczce), skupienie („mój jest ten kawałek podłogi”), czystość (spojrzenie Kandyda i Aloszy Karamazowa), wytchnienie, harmonia, symboliczne centrum świata, wieczny powrót, bezkres, nieograniczoność...

Wspólnym mianownikiem wszystkich tych odmian i form jest to, iż każda z nich ustanawia przestrzeń symboliczną, której wyróżnikiem i podstawową właściwością wydaje się być otwarcie do wnętrza i na świat. To miejsce jednoczące i jedyne, przestrzeń wiecznego powrotu: poczęcia, narodzin, wielkich chwil, przemiany i śmierci istoty ludzkiej. Droga od nieporozumienia do porozumienia ze światem. Przestrzeń odkrywania siebie: w tym szczególnym znaczeniu, w którym pomaga ona człowiekowi skupić się i odnaleźć na nowo. Szukamy jej albo to ona „zdarza się” człowiekowi i przychodzi do niego nieoczekiwanie, jak podczas spaceru Filipa Mosza w *Amatorze* (1979) Krzysztofa Kieślowskiego, gdy bohater wspina się z dyrektorem na wzgórze górujące nad prowincjonalnym miastem w PRL i w chwili refleksji uzmysławia sobie z całą ostrością własną sytuację, wypowiadając słynne zdanie: „No tak, to życie przyrody może być jawne”.

W grę wchodzi każdorazowo przestrzeń ekstatyczna (gr. *ex-stasis* – ‘wyjście poza siebie’). Tak właśnie, w urzekająco podniosłym stanie ducha, namalował El Greco ekstazę św. Franciszka. Czasoprzestrzeń, ku jakiej nieświadomie dążymy, przeżywana głęboko osobiście, w której zbliżamy się do niewiadomego, dotykając tajemnicy życia. Chwila i miejsce, w których uświadamiamy sobie w całej pełni, kim jesteśmy i jaki jest nasz los oraz przeznaczenie. Wreszcie czasoprzestrzeń, która w swym aspekcie symbolicznym okazuje się pierwotna wobec pozostałych form przestrzeni – i właśnie dlatego nazywamy ją archetypową. Naturalna i zarazem kulturowa, gdy mamy na myśli kulturę ducha i życia duchowego. Przestrzeń skupienia i koncentracji na tym i wokół tego, co naprawdę istotne, doniosłe, ważne w ludzkim istnieniu.

Jak widać, piąta przestrzeń zawiera i kondensuje w sobie rozmaite wymienione właściwości, choć nie wszystkie występują w niej równocześnie. Na koniec zostawiliśmy jeden z jej atrybutów, który w odniesieniu do tamtych może okazać się najważniejszy. Ten mianowicie, iż akt osobistego zetknięcia się z nią i wejścia w pole jej od-

działywania niesie z sobą oczyszczenie psychofizyczne i przemianę człowieka, który jej osobiście doświadczył.

Atrybut katharsis stanowi klucz i *conditio sine qua non* tej kategorii przestrzeni. Doświadcza się jej w działaniu, w procesie, w dążeniu ku przemianie. Wymiar ludzkiego istnienia, umownie zwany tutaj piątą przestrzenią, w sposób niezmiernie przenikliwy i wstrząsający potrafili wyrazić już antyczni dramatopisarze, wśród nich zwłaszcza Sofokles. W tragedii greckiej wyznacza ona właściwy porządek rzeczywistości, definiuje ład świata. Upomina się o nią i zawzięcie walczy Antygon. Doświadcza jej z całym tragizmem swego losu Edyp w momencie, kiedy z przerażeniem uświadamia sobie, kim jest naprawdę i co nieświadomie uczynił. W fenomenalnie prostym obrazie doświadcza kontaktu z nią, wybuchając płaczem, Zampanò w finale *La strady*. Jej pierwotną surowość mistrzowsko wyrażają obie wersje *Ballady o Narayamie* (reż. Keisuke Kinoshita, 1958, oraz Shōhei Imamura, 1983), wstrząsającego poematu dramatycznego o umieraniu człowieka.

Piąta przestrzeń jest więc przestrzenią przemiany osoby ludzkiej. Przestrzenią jej kontaktu z sobą, z własnym „ja” oraz naturą i wszechświatem jednocześnie. Sfera ta mieści w sobie szczególny rodzaj dyspozycji psychofizycznej człowieka, w której otwartość na zewnątrz niesie upragnione echo bycia sobą i echolokację współrzędnych własnego położenia. To przestrzeń, w której tracimy dramatyczne doznanie zagubienia i odnajdujemy poczucie odnalezionej harmonii naszej egzystencji w odnowionym kontakcie ze światem.

Dochodzimy tu do zaskakującego wniosku, iż sferą, którą nazywamy umownie piątą przestrzenią, może być nie tylko wyjątkowe, ale właściwie każde przygodne miejsce. To jednak niezupełnie tak. Miejscem szczególnym mogą stać się jedynie takie, w których zdarzy się w ludzkim życiu oczyszczająca przemiana. Zatem dane miejsce nie tyle „jest” ową wyjątkową przestrzenią, ile „staje się” nią, ilekroć zmienia, inspiruje i odradza człowieka. Paradoks przestrzeni przeżywaney w taki właśnie sposób polega na tym, iż dla jednych stanowi ona strefę oddzielającą od innych ludzi, dla drugich natomiast okazuje się miejscem jednoczącym, które ich do drugiego człowieka przybliża: otwierając na to, co wspólne, archetypowe i w tym sensie uniwersalne.

Artyści filmowi nieskończenie wiele razy eksplorowali ten fascynujący topos. Na ekranie może on przybierać ton posępny i złowrogi (motyw jeziora otwierający i zamykający *Lot nad kukułczym gniazdem* Miloša Formana). Może jednak nieść z sobą harmonię powołania, przeznaczenia, otwarcia człowieka na świat. Przywołajmy tylko: mikroświat własnej wolności w więzieniu bohatera *Ptasznika z Alcatraz* (1962) Johna Frankenheimera, porywającą sekwencję gwiazdnego korytarza w *2001: Odysei kosmicznej* (1968) Stanleya Kubricka, sekwencję zbiorowego przyjmowania kosmitów w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* (1977) Stevena Spielberga, z muzyką sfer skomponowaną przez Johna Williamsa, oraz dwoje zakochanych siedzących nad ranem na ławce przy Queensboro Bridge Riverview Terrace w *Manhattanie* (1979) Woody'ego Allena.

Intrygujące przy tym, iż symboliczne wyobrażenie i potencjalna obecność przestrzeni archetypowej dotyczy nie tylko zbiorowości podatnych na reagowanie w kategoriach wyobraźni magicznej (na przykład repertuaru, jak się zdaje, bardziej skłonnych ku temu kultur wytworzonych przez mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej), lecz również społeczeństw takich jak brytyjskie, mocno przywiązanych do swego chłodnego i trzeźwego anglosaskiego racjonalizmu. Przychodzi tu na myśl zaskakująca scena spotkania królowej Elżbiety II z królewskim jeleniem, czternastakiem, na przeprawie landroverem przez rzekę w biograficznym filmie Stephena Frearsa *Królowa* (2006).

Piąta przestrzeń okazuje się równocześnie domeną uczuć i domeną myśli. To jej ważna psychologiczna właściwość. Sprzeczność między sferą *emotio* a sferą *ratio*, o której tu mowa, funkcjonuje w niej w sposób paradoksalny, na zasadzie *coincidentia oppositorum*. Towarzyszą temu najróżniejsze indywidualne postawy. Alfred Hitchcock:

Jestem samotnikiem, nie angażuję się w konflikty, bo to nie ma sensu. [...] Pytano mnie, jak wyobrażam sobie szczęście? To czysty horyzont. Bez chmur. Bez cieni. Nic.

Prawie nic, można by powiedzieć przekornie, mając na uwadze pierwszy i ostatni obraz etiudy Romana Polańskiego *Dwaj ludzie*

z szafą, ukazujący wynurzanie się i zanurzenie obu bohaterów w toni morskiej, z widokiem plaży skąpanej w letnim słońcu i muzyką Krzysztofa Komedy. W ciągu niespełna kwadransa swego filmu autor przeprowadza widza przez pełny cykl dramatycznej przemiany ludzkiej egzystencji, demonstrując nieredukowalny konflikt pomiędzy zagrożeniami czyhającymi w przestrzeni społecznej a dążeniem i pragnieniem przestrzeni wyższej jakości¹².

Piąta przestrzeń daje o sobie znać równocześnie jako mikroukład i makrosystem napięć. Pozwala osiągnąć niezależność od drugich i odkryć zależność od tego, co dotyczy jedynie nas samych. Podłącza jednostkę do nieogarnionego w swym wymiarze uniwersum, którego jest częścią. Oferuje wyjście z przeżywanego stanu niepokoju bądź osobistego chaosu i fazę uporządkowania, dającą poczucie zespolenia ludzkiego „ja” z tym, co odwieczne i uniwersalne. Przestrzeń ta jest strefą tranzytu, czasoprzestrzenią *ex definitione* – terytorium transformacji, trwania, przemijania i przeistaczania się. To sfera, za pośrednictwem której – jako istoty komunikujące się z otoczeniem i światem – doświadczamy fascynującego *iunctim* między ekstrakcją, introspekcją, retrospekcją a nawet futurospekcją. Sfera, w której myśli stapiają się i jednoczą z uczuciami.

Zmierzamy do końca tej partii naszych rozważań. Ich celem było potwierdzenie istnienia w życiu ludzkim ważnego wymiaru proksemicznego, który stanowią miejsca szczególne. Stoimy na stanowisku, iż do pełnego modelu odmian i stref przestrzeni, w jakich egzystuje jednostka i zbiorowość, oprócz czterech zwykle wyróżnianych przestrzeni: publicznej, społecznej, prywatnej i intymnej, konieczne jest ponadto uwzględnienie piątej jakości, umownie nazywanej otwartą, pierwotną lub archetypową. Zapewne można się bez niej obyć, gdy mowa o przyziemnym biegu naszej egzystencji. Ale nie sposób zaprzeczyć, iż dzięki niej i poprzez jej katartyczne działanie otwiera się horyzont odwiecznej perspektywy i pełni ludzkiego istnienia.

¹² Zob. Marek Hendrykowski: *Dwaj ludzie z szafą. Dzieje pewnej etiudy*. Seria Klasyka Kina/Classics of Cinema. Poznań 2015.

PROKSEMIKA DIALOGU

Czy rzeczywiście dialog jest absolutnym przeciwieństwem i zaprzeczeniem monologu? Już dziewięć dekad wcześniej miał co do tego zasadniczą wątpliwość wybitny czeski semiolog Jan Mukařovský¹. Odmienne od powszechnie przyjętego spojrzenie na obie te formy wypowiedzi poprzez problematykę proksemiczną otwiera zbieżną z jego ustaleniami perspektywę poznawczą. Okazuje się, że funkcje komunikacyjne monologu i dialogu bywają do pewnego stopnia wymienne, alternują, a ich biegunowe przeciwstawienie niekoniecznie trzeba traktować na zasadzie dychotomii.

Z pewnego punktu widzenia monolog – w niektórych jego dyskursywnych postaciach – można z powodzeniem rozpatrywać w kategoriach wewnętrznego dialogu toczonego samotnie bądź w obecności innych. W nauce o literaturze, teorii dramatu i w filmoznawstwie mówi się od dawna o monologu wewnętrznym jako formie dialogicznej. Przestrzeń monologu staje się w takich przypadkach *de facto* sferą dialogu. Mimo iż prezentuje go tylko jedna osoba, dyskurs myśli i uczuć zachodzący w procesie wypowiedzi monologującego podmiotu ulega znamiennemu rozszczepieniu. Wewnętrzna polaryzacja monologicznego dyskursu, dramatyczny konflikt racji i toczący się w nim spór sprawiają, że – paradoksalnie –

¹ Jan Mukařovský: *Dwa studia o dialogu: Dialog a monolog, Dialog sceniczny*. Przeł. Józef Mayen. W tegoż: *Wśród znaków i struktur. Wybór tekstów*. Pod red. Janusza Sławińskiego. Warszawa 1970, s. 183–227.

dąży on ku jedności i zmierza do pogodzenia nierozwiązywalnych sprzeczności na zasadzie *coincidentia oppositorum*.

Oczywiście istnieje także w życiu społecznym i w procesach komunikowania fenomen odwrotny, mianowicie zjawisko dialogu pozornego. Z dialogiem pozornym, udawanym, mamy do czynienia wówczas, gdy rozmówcy (wystarczy do tego jeden z nich) pozostają zamknięci na racje i argumenty drugiej strony. Dwustronność dialogu zatracą wówczas swój głęboki interpersonalny sens, stając się demonstracją przeciwnych – wykluczających się nawzajem i niemożliwych do pogodzenia – stanowisk, które w procesie komunikacji nie wchodzą z sobą w dyskurs umożliwiający uczestnikom porozumienie.

Dialog oznacza rozmowę dwóch podmiotów, ale nie tylko. Określenie „dialog” w sensie nie tylko etymologicznym będzie miało dla nas charakter umowny. Dialog w przyjętym tu rozumieniu nie ogranicza się do udziału dwu czy dwojga osób, lecz może w nim uczestniczyć: trio, kwartet, kwintet itd. Tak więc dialog w zależności od liczby podmiotów – trzech, czterech etc. – staje się odpowiednio: triologiem, tetralogiem czy po prostu polilogiem. Nieważna jest zmienna liczba osób, prawdziwie ważny pozostaje tylko mechanizm dialogowej wymiany racji i poglądów.

Monolog niesie z sobą jednopodmiotowe oznajmienie, dialog jako akt kulturowy stanowi próbę porozumienia i osiągnięcia wzajemnego zrozumienia. Niezależnie od tego, czy w grę wchodzi słowa, obrazy wizualne czy dźwięki – dialog jako określona forma ukształtowania przekazu zakłada dwugłosowość bądź polifoniczność komunikowania, na które składa się nie jeden głos, lecz wiązka wypowiedzi. Istotą funkcji komunikacyjnej dialogu jest każdorazowo nastawienie na cudzą myśl, cudze zdanie i cudzy punkt widzenia. Uczestniczące w nim podmioty próbują rozpoznać i zrozumieć drugą stronę. Michaił Bachtin ujął to następująco:

Zrozumieć cudzą wypowiedź – to usytuować się wobec niej, znaleźć dla niej właściwe miejsce w odpowiednim kontekście. Na każde słowo rozumianej wypowiedzi nawarstwiamy jak gdyby szereg własnych słów odpowiadających [...]. Wszelkie rozumienie ma

charakter dialogowy. Rozumienie przeciwstawia się wypowiedzi tak, jak w dialogu replika przeciwstawia się replice².

Prawdziwy dialog uruchamia wymianę myśli, wzajemność i szacunek między ludźmi. Sens jego prowadzenia to dbałość o relacje społeczne, więzi międzyludzkie, wysłuchanie drugiego. Dialog respektuje różnicę, wydobywa polifonię odmienności, podczas gdy monolog operuje jednym głosem. W dialogu liczy się cudze zdanie, w monologu jedynie własne. Dialog eksponuje wspólnotę, monolog wyalienowaną samotność. To nie różnica dwu form wypowiedzi, lecz przepastna różnica dzieląca dwa światy. Pamiętacie słynne pozdrowienie z kart powieści George'a Orwella:

Do przyszłości czy przeszłości, do czasów, w których myśl jest wolna, w których ludzie różnią się między sobą i nie żyją samotnie – do czasów, w których istnieje prawda, a tego, co się stało, nie można zmienić: Z epoki identyczności, z epoki samotności, z epoki Wielkiego Brata, z epoki dwójmyślenia: pozdrawiam was!³

Doszliśmy w tym momencie do kwestii o podstawowym znaczeniu. Jeśli mówimy o przestrzeni oraz miejscu jednostki wyznaczonym i zajmowanym przez nią w sferze społecznej, to przestrzeń ta jako całość tak czy inaczej pozostaje przestrzenią wspólną. Nawiązuję tutaj do rozważań zawartych w rozdziałach „Proksemika spojrzenia” i „Proksemika sieci”, rozszerzając celowo ich zakres. Napięcie pomiędzy przestrzenią wspólną a przestrzenią własną okazuje się w świetle takiego ujęcia integralną częścią kultury i życia społecznego.

Dzielimy z sobą i pomiędzy sobą wspólną przestrzeń. Tak było zawsze. Ważne, aby nie był to dyktat i nie licząca się z niczym demonstracja własnego „ja” połączona z zawłaszczeniem przestrzeni

² Cytuję za Wiaczesławem Iwanowem: *Znaczenie myśli Michaiła Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki*. Przeł. Wincenty Grajewski. W tomie: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Red. Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski. Warszawa 1983, s. 427.

³ George Orwell: *Rok 1984*. Przeł. Tomasz Mirkowicz. Warszawa 1993, s. 32.

wymiany, lecz dialog i porozumienie, które przestrzeń tę określi i zorganizuje z korzyścią dla wszystkich, którzy w niej egzystują. Ta sama realnie przestrzeń – zarówno topograficzna, jak i na przykład wirtualna – funkcjonuje całkiem inaczej w zależności od tego, czy jest przestrzenią dialogu, czy przestrzenią monologu. Pierwsza z nich jest sferą negocjowalną, druga – sferą nienegocjowalną.

Padło przed chwilą określenie „dyktat”. Winien jestem czytelnikowi ważne wyjaśnienie nieprzypadkowości jego użycia w kontekście rozważań dotyczących proksemiki dialogu. Bowiem to właśnie wszelki dyktat (z łac. *dictare* – ‘dyktować, nakazywać’) z istoty swej stanowi ostentacyjne zaprzeczenie dialogu. Dyktat oznacza panowanie jednostki lub wąskiej grupy nad zbiorowością i społeczeństwem, odbierające ludziom ich prawa osobiste i obywatelskie. Dyktatura jako ustrój jest sprawowaniem wyłącznej, nieograniczonej i niekontrolowanej władzy opartej na przemocy.

Wszelkie reżimy autorytarne nie znoszą dialogu i nie widzą najmniejszej jego potrzeby. Udają, że rozmawiają z obywatelami, likwidując różnice zdań i zastępując komunikację z poddanymi megafonowym monologiem lub namiastkowym pozorem dialogu (pseudokonsultacje, pseudodebaty, dialog pozorowany, pozorowanie mechanizmów i reguł demokracji), zarządzanym i wygłaszanym przez dyktatora. Nie liczą się prawa pojedynczego człowieka, liczy się wola mas. Rzekomy suweren (odarty ze znaczenia, sprowadzony do pustej abstrakcji lud, naród itp.) zostaje ubezwłasnowolniony przez nakaz wodza. Zamiast kompromisu i społecznego konsensusu, osiąganego przez uzgodnienie wielu różnych racji, w przestrzeni publicznej funkcjonuje wyłącznie jedno stanowisko i jedna racja – pogląd dyktatora.

Dyktat z zasady nie zostawia człowiekowi miejsca na wątpliwości. Nie toleruje ich. W myśleniu autorytarnym nazywa się je „hamletyzowaniem”. To postawa niebezpieczna dla każdego reżimu: wątplienie i sceptycyzm niesie z sobą niezależność myślącej po swemu jednostki, a to zagraża dyktaturze. Przejawy takich postaw ośmiesza się więc i ruguje, dążąc do ich wykluczenia z przestrzeni publicznej. Wątpliwości sygnalizują wahanie, nie wolno zostawiać dla nich miejsca w głowie jednostki i w zbiorowej świadomości rzą-



CLUNY LA SORBONNE

CLUNY LA SORBONNE

[Faded, illegible handwritten text on a light-colored surface]



dzonych. Dyktator wie przecież doskonale, co mamy czynić i dokąd zmierzać.

Na zewnątrz reżimy wydają się silne władcym dyktatorskim monologiem wodza, a w istocie chorują na zanik racjonalnego myślenia i chroniczny brak społecznego dialogu. Mechanizmy demokratyczne krok po kroku obezwładnia terror i paraliżuje strach. Przestrzeń publiczna zostaje w całości zawłaszczona przez wszechobecną nieomyślność i kult jednostki. Wiadomo, co jest słuszne, a co nie. W obliczu jedynie słusznej racji prawda nie ma żadnego znaczenia, a dekret odbierający ludziom prawo wyboru, *ergo* przywilej samodzielnego błędzenia, prowadzi do masowego obłędu jednomyślności.

Ileokroć do głosu dochodzi reżim totalitarny, zanika jednostkowe myślenie i ginie społeczny konsensus. W organizmie społecznym ustaje naturalny krwiobieg komunikowania. Nie ma wolności bez dialogu, bez wolnych mediów i nieograniczonej swobody wyrażania własnych poglądów. Przestrzenie i miejsca takie jak agora ateńska i Speakers' Corner w Hyde Parku okazują się społeczeństwu niezbędne. Są bowiem przestrzeniami jednostkowej i zbiorowej wolności myślenia, osądu i wyrażania. Monolog władzy sprawowanej w sposób niepodzielny i autorytarny degraduje przestrzeń życia zbiorowego: ogranicza ją, zawłaszcza, zamyka i więzi.

Dialog zakłada relację partnerską. Oznacza otwartość na drugą osobę i respektowanie jej praw, które są również naszymi. Wspólnotowy charakter przestrzeni nie oznacza, że wszyscy korzystają z niej w dowolnym zakresie i użytkują ją tak samo. Znaczy jedynie, iż przestrzeń wspólna jest sferą negocjacji. Aby się w niej odnaleźć, zamieszkać, egzystować razem z innymi, musimy ją określić i uczynić czytelną. Dlatego co rusz dochodzi w niej do głosu kwestia ponownego zdefiniowania i określenia *ab ovo* funkcji, jaką/jakie pełni. Nawet jeżeli niczego w tym względzie nie zmieniamy, zachowując ją taką, jaka dotąd była, to i tak potwierdzamy jej dotychczasowy dyskursywny, dialogiczny status.

Funkcjonalny pogląd na monolog i dialog łączy się z różnicą właściwej im proksemiki. Powiada Mukařovský:

Monolog i dialog są dwiema przeciwstawnymi, elementarnymi postawami, z których każda nieuchronnie objawia się, ilekroć język wchodzi w związek z pozajęzykową rzeczywistością⁴.

Monolog oznacza niezmiennie i zawsze jednopodmiotowość, a w warunkach dyktatury – prymat jednej narzuconej idei (*eo ipso* wymuszoną jednomyślność). Dialog, przeciwnie, uruchamia wielopodmiotowość.

Przeciwieństwo monologu i dialogu jako form podawczych oraz konwencji wypowiedzi funkcjonujących w tradycji kulturowej nie ma charakteru przedustawnego. Nie jest też ono sprawą raz na zawsze przesądzoną i oczywistą. W żywym procesie komunikowania – obojętne w tym miejscu, czy za pomocą języka słów, obrazów czy obrazów ruchomych – co rusz daje o sobie znać monologiczność dialogu i, *vice versa*, wewnętrzna dialogiczność monologu. Oparta na dychotomii, bipolarna rozłączność obu kategorii i powierzchowne dzielenie wszelkich form wypowiedzi na monologi i dialogi – w świetle uważniejszej ich analizy funkcjonalnej okazują się mylne, a w najlepszym razie – wielce wątpliwe.

Monolog i dialog w przyjętym tutaj rozumieniu tych pojęć – choć odmienne od siebie – stanowią dwie równoprawne i równorzędne postaci komunikatu: werbalnego (w żywej mowie i w piśmie), ikonicznego, muzycznego, kinematograficznego etc. W praktyce komunikacyjnej często mamy do czynienia z ich współwystępowaniem, wymianą pełnionych funkcji i przenikaniem się. Nie znaczy to bynajmniej, że zaproponowana tutaj koncepcja komplementarnego traktowania monologu i dialogu unieważnia ich rozdział i eliminuje konieczność odróżniania jednego od drugiego.

Spór wokół dylematu, jaką wypowiedź nazywamy monologiem, a jaka powinna zostać uznana za dialog, nie jest kwestią ograniczoną jedynie do wąskich ram gramatyki, jeśli już – to do konstrukcji tzw. aktów mowy i mechanizmów ich społecznego funkcjonowania. Owszem, reguły gramatyczne stanowią jego systemowy wyraz i pomagają go rozstrzygnąć na gruncie językowym. W istocie rzeczy

⁴ Jan Mukařovský: *Dwa studia o dialogu*, cyt. s. 187.

dotyczy on jednak o wiele szerszych kwestii semiotycznych, socjolingwistycznych i kulturowych, a zwłaszcza postawy podmiotu wypowiedzi wobec zaprojektowanej w niej pozycji/statusu jej wirtualnego i rzeczywistego adresata.

Dialog projektuje, przewiduje i niesie z sobą układ partnerski. Proksemika dialogiczności otwiera przestrzeń komunikowania, zawierając w sobie nieodzowny czynnik negocjacji w sferze: języka, zajmowanych stanowisk, postaw, argumentów etc. Inaczej w przypadku monologicznego dyktatu. Ilekroć podmiot komunikujący zawłaszcza dla siebie całą przestrzeń komunikowania, operując w niej jedynie słuszną racją, nie ma mowy o dialogu.

Ukryta linia podziału na monolog i dialog przebiega zatem gdzieś indziej niż w porządku gramatycznym wypowiedzi. W gruncie rzeczy dotyczy ona podziału ról społecznych, a wraz z takim czy innym ich określeniem (ludzie wolni, obywatele, poddani, niewolnicy etc.) – podstawowej różnicy sposobu traktowania przestrzeni komunikacyjnej. Kulturę dialogu poznać po tym, że tę przestrzeń niestrudzenie definiuje, ocala, chroni i otwiera, czyniąc powszechnie dostępną dla uczestników. Przeciwnieństwem tak pojętego dialogu w gruncie rzeczy nie jest monolog (zwłaszcza monolog wewnętrzny), lecz monologowy dyktat, za pomocą którego przestrzeń komunikowania zostaje podbita, zawłaszczona, otoczona kordonem i szczelnie zamknięta dla wolnej myśli i prawa do swobodnie głoszonych poglądów.

W sensie topograficznym i lokacyjnym w obu przypadkach może to być ta sama przestrzeń – zdefiniowana w absolutnie różny sposób przez dialog bądź jego nieobecność. Świat, w którym pali się książki (w powieści Raya Bradbury'ego *451 stopni Fahrenheita* z roku 1953 i filmie François Truffauta *Fahrenheit 451* z roku 1966), jest tym samym światem, w którym jeszcze wczoraj ludzie je posiadali i czytali. Wspaniała, wielowiekowa kultura o przebogatych tradycjach wytworzona przez pokolenia Chińczyków staje się w roku 1964 zmonopolizowanym ideologicznie terytorium ekspansji czerwonej książeczki: zawierającej cytaty z Mao Zedonga „biblii” milionów hunwejbiniów niszczących na swej drodze wszystko, co nie mieści się w dogmatach komunistycznej doktryny zaprowadzonej przez przywódcę ChRL.

Kultura dialogu wymaga nieustannej, rozumnie prowadzonej uprawy. Proksemika dialogu stale na nowo definiuje przestrzeń, w której na co dzień żyjemy. Staje się ona niezmiernie ważną częścią diametralnie różnego projektu społeczeństwa ludzi wolnych, światłych i rozumnych – innych niż ludzie „plemienni”, oduczeni myślenia, zastraszeni, nawykli do ślepego posłuszeństwa. Nie wolno tej przestrzeni utracić, sprzeniewierzyć, nie wolno pozwolić na jej degradację. Uczmy się i uczmy konsekwentnie, rozpoczynając naukę już od przedszkola, jak z sobą rozmawiać, jak uczestniczyć w dyskusji i jak z pożytkiem dla ogółu prowadzić publiczną debatę. W przeciwnym razie bezwiednie zaludnimy naszą przestrzeń społeczną tysiącami absolutnie przekonanych o własnej racji dyktatorów, którzy będą nam wszystkim dyktować, jak ma wyglądać nasze życie.

PROKSEMIKA BLISKICH PRZECIWIENSTW

Tajemniczy mechanizm

Dlaczego dwie osoby, którym zdarza się odkryć, iż w tym samym miejscu – na przykład na dorocznych wyścigach konnych w Ascot, przyjęciu towarzyskim lub na balu – pojawiły się w identycznej kreacji (sukni, kostiumie, kapeluszu etc.), stają się natychmiast osobami antagonistycznymi? Jaki tajemniczy mechanizm sprawia, że dostrzeżone podobieństwo, bo przecież nie jest to nigdy absolutna identyczność, przemienia te postaci w figury z sobą skonfliktowane? Owocem jakiej ukrytej psychospołecznej reakcji bywa nagle pojawiająca się irracjonalna wrogość dwu osób dotąd całkiem wobec siebie neutralnych, wywołana takim oto – tyleż nieobojętnym, co nieprzyjemnym dla nich – odkryciem?

Dwoistość świata ogarnia swym zakresem nie tylko realne przedmioty, ale również systemy i byty symboliczne. Dlaczego ludzie mówiący dwoma zbliżonymi do siebie językami odczuwają owo podobieństwo jako konfliktowe przeciwieństwo? Dlaczego zbieżność czeskiego i polskiego owocuje tyloma niezbyt zabawnymi przedrzeźnieniami? Co powoduje, że nie tylko określone wyrażenia polszczyzny i czeszczyzny oraz ich odmienna leksyka, ale również zbliżona, choć różniąca się, fonetyka tych języków stają się obiektem parodii? Jak to się dzieje, że w tej samej przestrzeni historyczno-kulturowej dają o sobie znać przejawy irracjonalnego konfliktu angażujące uwagę i emocje obu stron?

Występowanie antagonizmu bliskich przeciwieństw nie od dzisiaj należy do intrygujących zagadek życia społecznego. Wiemy, że zjawisko owo istnieje, skoro w różnych przejawach ciągle daje o sobie znać; nie wiemy, na czym polega jego działanie. Co ciekawe, nie potrafi go wyjaśnić żadna z poszczególnych dziedzin nauki: socjologia, psychoanaliza, psychologia społeczna, politologia, etnologia, filozofia, kulturoznawstwo, etnolingwistyka, komunikologia. Każda z wymienionych dyscyplin interesuje się tym zagadnieniem w sobie właściwy sposób i od dawna dostarcza cennej wiedzy pochodzącej z jej obszaru zainteresowania. Brakuje jednak ciągle generalnego wytłumaczenia dla antropokulturowego podłoża konfliktu bliskich przeciwieństw, które zawiera w sobie jego – możliwy do zastosowania przy opisie różnych zjawisk – *modus operandi*.

Nasuują się w tym momencie kolejne pytania i wątpliwości: czy wytłumaczenie takie w ogóle istnieje? A jeśli tak, to jak daleko sięga jego moc wyjaśniająca? Jak bardzo uniwersalny mógłby stać się model operacyjny pozwalający zrekonstruować i ukazać jego funkcjonowanie w szeroko rozumianej kulturze i życiu społecznym? I wreszcie, czy wiedząc o tym zjawisku i rozpoznając jego psychologiczny i psychospołeczny mechanizm, można by zapobiec potencjalnym skutkom małych i wielkich konfliktów, jakie ono wywołuje?

Warto postawić te pytania, mając na uwadze ich aspekt prakseologiczny. W gruncie rzeczy pytamy o to, jak zostaje się dla drugiego: „untermenschem”, „śmieciem”, „czarnym”, „białasem”, „żółtkiem”, „arabem”, „żydem”, „cyganem”, „gadziem”, „gojem”, „brytolem”, „ajryszem”, „żabojadem”, „makaroniarzem”, „metekiem”, „szkopem”, „złym Niemcem”, „złym Polakiem”, „ruskim”, „jankesem” czy „metysem”. Albo znienawidzonym „kułakiem”, „wrogiem ludu”, „zaplutym karłem reakcji”, „prywaciarzem”, „wapniakiem”, „staruchem”, „zgre-dem”, „smarkaczem”, „matołem”, „gnojkiem”, „jajogłowym”, „menelem”, nie mówiąc już o „chwaście”.

Nienawistna wrogość, zanim wybuchnie, najpierw oddziela, naznacza i stygmatyzuje. To jej pierwsze zadanie, elementarna powinność wobec sztucznie wytwarzanych oczekiwań danej zbiorowości i jednocześnie „dziejowa misja” do spełnienia. Jako odradzający się nieustannie przejaw i sposób reagowania jednych na drugich,

wrogość bywa infinitywna. Nie przypadkiem ideologie tożsamościowe tak chętnie i perfidnie odwołują się do „odwiecznych praw” i rozmaitych mitów założycielskich, na których ufundowana zostaje wykreowana przez nie „tożsamość” ich wyznawcy i adresata¹.

Nie zapominajamy, iż alienacyjny proces, o którym mowa, należy do zjawisk społecznych powtarzających się nie tylko na krótką metę, ale i w długim trwaniu. Wiek XXI, z jego ciągle narastającymi przejawami międzykulturowej i międzyludzkiej wrogości na masową skalę, w kwestii potencjalnego zagrożenia nie różni się zbyt od, dajmy na to, epoki średniowiecznych krucjat czy straszliwego horroru siedemnastowiecznej Europy – bezlitośnie nękaney i przez kilka dekad pustoszonej kolejnymi erupcjami nienawiści wojny trzydziestoletniej. *Nihil novi sub sole...*

Każda z powyższych kwestii uzmysławia rozległość i doniosłość pola problemowego proksemiki bliskich przeciwieństw, które staramy się zbadać i opisać. Spróbujmy na razie postawić roboczą hipotezę, iż interdyscyplinarny charakter i powszechność tego fenomenu może pomóc zrozumieć przede wszystkim semiotyka, a w granicach jej refleksji proksemika – jako semiotyka relacji międzyludzkich zachodzących w określonej czasoprzestrzeni. Bowiem właśnie specyficzna morfologia funkcjonalna pewnych postaci znaku i znaczenia wydaje się kluczem do jego rozpoznania. Przestrzeń zaś – zarówno empiryczna, jak i symboliczna – odgrywa w tym wszystkim zasadniczą rolę.

Sąsiad zza miedzy

Zapewne każdy bądź prawie każdy zetknął się z tym powszechnie występującym intrygującym zjawiskiem. Dwie blisko obok siebie egzystujące jednostki, rodziny, skupiska, grupy, zbiorowości, które dzielą na dwoje świat. Psychospołeczny konflikt bliskich przeciwieństw i powinowactw. Kain i Abel, Hektor i Achilles, Alina i Balladyna, Adam i Caleb, Bolesław Szczodry i Władysław Herman, Wojna Dwóch Róż etc. Nieznoszący się – z wzajemnością – sąsiedzi. Kargu-

¹ Problem ten od dawna zajmuje filozofów i socjologów idei. Zob. Barbara Skarga: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997.

le i Pawlaki, a przed nimi zwaśnione rody Capulettich i Montecchich, Soplicowie i Horeszkowie, Rejent i Cześnik.

Współzamieszkała obcość, obokległa niechęć wynikająca z ostro zaznaczonej różnicy postrzeganej przez obie strony jako przepastna. Nie musi to być wzajemna niechęć zantagonizowanych z sobą miast (Kraków *versus* Warszawa, Katowice *contra* Chorzów, Bydgoszcz i Toruń, Gorzów Wielkopolski i Zielona Góra, Słupsk i Koszalin, Moskwa i Petersburg), dwu zwaśnionych części Rzymu (Lazio i Roma), „lepszego” i „gorszego” piłkarskiego Madrytu (Real i Atletico) bądź dwu dzielnic Łodzi (Widzew i Bałuty) czy też niechęć sąsiednich wsi (Poronin i Biały Dunajec, Gliczarów i Stasikówka, Murzasichle i Małe Ciche, Bukowina i Białka, obie Tatrzańskie). Niewiele trzeba, by owa niechęć dała o sobie znać. Wystarczy, że w danym miejscu i czasie „my” i „oni” egzystujemy tuż tuż. Sąsiadując jednak z sobą, żywimy obopólną niechęć i nawzajem się wykluczamy.

Oprócz uprzedzonych do siebie miejscowości w grę wchodzi również rozległe terytoria i regiony kulturowe. Nie chodzi przy tym ani o prymat, ani o dominację jednych nad drugimi. Chodzi o to, że „nasze” jest lepsze i jako „lepsze” ma pozostać jedyne, nie zostawiając tuż obok miejsca „cudzemu”, „innemu”, „obcemu”. Zaczyna się od niczego: wspólnego kwiatka, płotu i miedzy (znakomity film Normana McLarena *Sąsiedzi*, 1952), a kończy w wymiarze bezkresnego kontynentu. Wschodnie Wybrzeże Ameryki nie przepada za zachodnim. I *vice versa*, mieszkańcy Zachodniego Wybrzeża mają niejedno za złe swemu wschodniemu *vis-à-vis*.

Element inności prowadzi do obcości. W przestrzeni kultur dominujących wytwarza się negatywna tożsamość zakodowana w rozmaitych subkulturach. We wszystkich działa ten sam mechanizm eksternalizacji i wykluczenia. Obce zostaje wyrzucone poza granice terytorium, które zajmujemy. Bliskie nam, swojskie terytorium, z jakim się utożsamiamy, stanowi uprzywilejowane centrum. Poza nim z dala od nas istnieją tylko dyskryminowane peryferie, z reguły postrzegane jako obce i gorsze. Ponieważ zagrażają nam, otacza je mur uprzedzeń i wrogości.

Obcość zawiera załączek wrogości. Nie wolno zapominać, że każdy (a więc także symboliczny) mur ma dwie strony. Dla „in-

nych” i „obcych” to, co my uznajemy za „peryferie”, jest centrum ich egzystencji. My zaś, żyjąc po tej stronie muru, okazujemy się dla nich: „innymi” i „obcymi”. Ilekroć daje o sobie znać konfliktogenna rywalizacja, „tamci” („inni”) stają się wrogami. Są obcy, ponieważ egzystują w rzeczywistości odmiennej niż nasza, a granice naszego świata zostają odcięte od reszty.

Skala podziału może być bardzo różna: od kawałka pola za miedzą do gigantycznej niewidzialnej miedzy wytyczonej wzdłuż kontynentu. Liczy się co innego, mianowicie wspólne dotąd terytorium, które zamiast ludzi łączyć, zaczyna ich dzielić. Lista wzajemnych uprzedzeń, napięć i rozmaitych absurdalnych ansów okazuje się bardzo długa. Pewnego dnia uczestnicy konfliktu uznają jego istnienie za oczywiste i nikt nie próbuje tego zmienić. Wszyscy wiedzą, że tak już po prostu jest i, co gorsza, zakładają, że tak być musi.

Rzeka, która dzieli

Co dzieli między sobą ludzi, rodziny, grupy, zbiorowości? Co sprawia, że bliscy sąsiedzi swoje sąsiedztwo odczuwają jako antagonistyczną odmienność? W co najmniej jednym przypadku na ziemiach polskich przyczynili się do tego zaborcy. Mowa o Czarnej Przemszy i jej dopływie Brynicy. W roku 1795, w wyniku trzeciego rozbioru Rzeczypospolitej, Prusy weszły w posiadanie ziem po obu ich stronach. Pod panowaniem pruskim powstał tzw. Nowy Śląsk. Imperium carskie zaczynało się nie bezpośrednio od Brynicy, lecz bardziej na wschód. Granicznym miastem ówczesnego imperium rosyjskiego, wysuniętym najdalej na południowy zachód jego terytorium, był Będzin, który przez dziesiątki lat czerpał ze swego położenia liczne profity handlowe i administracyjne.

W granicach Prus, po wcieleniu ziem rozciągających się po obu brzegach Brynicy i Czarnej Przemszy, nastały nowe porządki. Po jednej stronie był Śląsk i po drugiej też Śląsk. Czyżby? Kiedyś obie te rzeki nie dzieliły, lecz łączyły. W dawnych wiekach tym, co mieszkańców terytorialnie dzieliło, był wododział Wisły i Odry. Historyczne sąsiedztwo Śląska i Zachodniej Małopolski układało się rozmaicie,

odkąd w XII wieku, w burzliwych czasach rozbitcia dzielnicowego i sporów wielkopsiążących, Kazimierz Sprawiedliwy podarował te ziemie swemu władającemu wówczas Śląskiem chrześniakowi Mieszkowi Płatonogiemu, synowi Władysława Wygnańca.

Historia ruchomych granic – wielokrotnie zmienianych i wciąż od nowa na tym terytorium ustanawianych – należy do wielce skomplikowanych. Mało kto pamięta, że w połowie XV wieku biskup krakowski Zbigniew Oleśnicki kupił Księstwo Siewierskie (z granicą na Brynicy). Usiłuję objaśnić, co się niegdyś stało, odwołując się do echa zamierzchłej dziejowej przeszłości; czynię to jednak bez większego przekonania. Nie sądzę bowiem, by współcześni skłonni byli tamte historyczne podziały uznać za coś, co wystarczająco tłumaczy obecne kulturowe i mentalne różnice.

Dzisiaj więc – jak wiek czy kilka wieków temu – mamy odziedziczoną zaszczość. Na zachód od granicznej Brynicy istnieje Górny Śląsk, a na wschód – Zagłębie. Dwie odmienne kultury, dwie mentalności, dwa różne światy, dwie historie, dwa systemy wartości, dwa sposoby życia, a nawet dwie odmienne kuchnie. Choć granica od kilku pokoleń nie istnieje, słupy graniczne jednak pozostały w głowach tych, którzy mieszkają w Zabrzcu, Katowicach, Bytomiu bądź w Sosnowcu, Będzinie i Dąbrowie Górniczej.

Nie zawsze winę da się zrzucić na zaborców. W przypadku Bydgoszczy i Torunia bardziej prawdopodobnym źródłem konfliktu między dwoma miastami wydają się być różnice pozycji gospodarczej. Konflikt rozgorzał w momencie, gdy kupcy bydgoscy przypuścili atak na toruńskie statki. Odtąd sięgający średniowiecza piętnastowieczny spór „krzyżak – prusak” zaczął się rozszerzać i przenosić na inne pola. Jak w przypadku Śląska i Zagłębia, antagonizm bydgosko-toruński daje się zaobserwować w bardzo różnych sferach życia społecznego. W przypadku tego drugiego ich podstawę stanowiła jednak przede wszystkim ekonomia, by wspomnieć tylko opłaty pobierane przez władze pruskie w fordońskich komorach celnych, które niemiłosiernie łupiły toruńskich kupców.

W dwudziestoleciu międzywojennym „polski” już konflikt pomiędzy miastami rozgorzał na nowo w granicach niepodległej Rzeczypospolitej: w granicach nowo tworzonego województwa po-

morskiego. Bez szans na stołeczność, Bydgoszcz porzuciła z dnia na dzień związki z Pomorzem i odkryła swoje przywiązanie do Wielkopolski, stając się miastem należącym do województwa poznańskiego. W okresie powojennym zaznaczyła się z kolei zdecydowana supremacja stołecznej Bydgoszczy, trwająca przez kilka dekad. Z pewnością województwo bydgoskie z powiatowym Toruniem nie pomogło w uśmierzeniu toruńsko-bydgoskiego antagonizmu.

Wydawało się, że waśń zostanie zażegnana w momencie, gdy w połowie lat siedemdziesiątych Bydgoszcz i Toruń stały się stoli-



cami oddzielnych województw. Ale i to okazało się okresem przejściowym i stanem historycznie nietrwałym. Złe emocje pojawiły się ponownie wraz z niedawnym utworzeniem województwa kujawsko-pomorskiego, ze sztucznie wyznaczonym podziałem administracyjno-samorządowych kompetencji między dwie stolice: Bydgoszcz i Toruń. Tym razem kością niezgody okazały się już nie toruńskie statki, tylko podział europejskich dotacji unijnych. Pożywką dla potencjalnego antagonizmu zawsze jednak może być co innego, na przykład: piłka nożna, festiwal Camerimage, hokej czy żużel.



Górzanie i dolanie

Ciekawy, znany mi zresztą z autopsji (chodziliśmy bowiem w różnych latach do tej samej góralskiej szkoły), przypadek konfliktu bliskich przeciwieństw opisał Antoni Kroh w *Sklepie potrzeb kulturalnych*:

Chłopcy bukowianie – pisze Kroh – dzielili się na dwa obozy: kto wychodząc ze szkoły skręcał w prawo, w górę wsi, był górzaniem, a kto w lewo, dolaniem. Od czasu do czasu górzanie i dolanie, zamiast spokojnie iść ku chałupom, chwyтали za kamienie albo bryły lodu. Pan Ostrowski wylatywał na ganek, rozkazywał natychmiast przestać, wygrażał pięściami. Gdyby mu wyłączyć fonię, wyglądałby jak charyzmatyczny wódz zagrzewający armię do boju. Potem pewnie sobie wyobrażał, że swym pedagogicznym autorytetem zażegnał konflikt i nie dopuścił do rozlewu krwi. Był w błędzie; chłopcy i tak po niejakej chwili cichli, jakby kto zgasił silnik, i rozchodzili się w najlepszej zgodzie.

Nie umiem powiedzieć, dlaczego całymi tygodniami i miesiącami nic się nie działo, a któregoś dnia chwytano za kamienie. Nie wiem, co bywało bezpośrednią przyczyną bitki, nie jestem w stanie wskazać prowodyrów, opowiedzieć o rządzących nią mechanizmach. Zrywała się nagle, wzmagala, cichła. To wszystko.

Jeśli nie liczyć tych bójek, górzanie i dolanie żyli zgodnie. Nie przypominam sobie w naszej klasie wrogich obozów; kogoś się lubiło, kogoś nie lubiło – ale nie dlatego, że mieszkał wyżej bądź niżej. Kto dostał kamieniem, ten rozcierał siniaka, jeśli bolało, to płakał i obiecywał zemstę, ale na drugi dzień było zwyczajnie².

Sam, należąc do „górgan” (bez osobistego przekonania, właściwie trafniej byłoby powiedzieć: będąc do nich wcielonym jako ktoś, kto po wyjściu ze szkoły kieruje się „ku chałupie” w prawo), miałem kolegów po obu stronach irracjonalnego konfliktu. W momencie wyjścia ze szkoły, tuż za jej progiem, w mgnieniu oka wszystko nagle się zmieniało. Pewnego dnia ni stąd, ni zowąd nagle rozpętywała się pomiędzy uczniami absurdalna wojna o nic, a cały otaczający

² Antoni Kroh: *Na odległość rzutu kamieniem*. W tegoż: *Sklep potrzeb kulturalnych*. Warszawa 2000, cyt. s. 46–47.

świat w jednej chwili rozpadał się na dwie połowy: przyjazną i wrogą, w zależności od wektora trasy do domu każdego z nas.

Czy istnieje jakikolwiek praktyczny sposób rozładowania nagromadzonego na tej drodze napięcia? Czy wrogość międzyludzka jest cechą wrodzoną, czy nabytą? Czy będąc do siebie podobni i różniąc się między sobą nie tak wiele (tak niewiele), a egzystując na co dzień w podobnym miejscu – zostaliśmy mimowiednie i mimowolnie skazani na wieczystą niechęć? Czy kultura – jako zdolny do samoregulacji makrosystem w procesie rozwoju – nie zachowała w swej pamięci z dawien dawna wytworzonych sposobów pokonywania wrogości i symbolicznego przekraczania opłotków, które ludzi dzielą? Czy rozum zawsze musi ustępować przed bezrozumną siłą złych emocji do czasu, aż one opadną?

Parodia i karykatura

Przeniesienie psychospołecznej problematyki bliskich przeciwnieństw w sferę refleksji *par excellence* kulturowej pozwala rzucić odmienne światło na fenomen ich ciągłego ścierania się. Pośród różnych odmian kultury jedną z niezmiernie istotnych stanowi kultura uczuć i właściwe jej mechanizmy regulacyjne. Praktyki parodystyczne przynależą do rytuałów karnawałowych, za pomocą których w formie ludycznej świat ludzki – przez moment na mocy karnawałowej umowy wywrócony na nice – odkrywa i przywraca istniejący w nim „odwieczny”, „przyrodzony” porządek.

Parodia wraz z karykaturą jako instrument symbolicznej homeostazy odgrywają ogromną rolę w obrazach Boscha, Rafaela, Bruegla, Hogartha, Daumiera, Witkacego i in. O ile karykatura domaga się od swego adresata konfrontacji tekstu będącego karykaturą z realnym desygnatem – modelem w roli karykaturowanego obiektu, o tyle parodia jest *ex definitione* zabiegiem intertekstualnym. Oznacza to, iż rozgrywa się ona i „dzieje” nie między tekstem a rzeczywistością – jak częstokroć sądzi się, że ma to miejsce w przypadku karykatury – lecz pomiędzy dwoma artefaktami kulturowymi, z których jeden (tekst będący parodią) dekonstruuje i ośmiesza istnienie drugiego, którym

jest parodiowany pierwotekst. I tu, i tam mamy do czynienia z celowo wykorzystanym konfliktem bliskich przeciwieństw.

Aspekt kontekstualny wydaje się zasadniczo różnić oba te zjawiska. W pierwszym przypadku daje o sobie znać swoiście traktowana zależność między tekstem a jego referencją. W drugim wchodzi w grę relacja tekst–tekst. Czy jednak istotnie różnica funkcjonalna, jaka dzieli karykaturę i parodię, jest aż tak duża? Jeśli się nad tym głębiej zastanowić i spojrzeć na rzecz od innej strony: mechanizm semantyczny rządzący jedną i drugą operacją można sprowadzić do wspólnego mianownika.

Wystarczy sobie uświadomić, że karykaturowany obiekt daje się karykaturować tylko dlatego, że bywa postrzegany i rozpoznawany również jako szeroko pojęty „tekst kultury” (z reguły wiadomo przecież, o kogo chodzi), a natychmiast znika kłopotliwa kwestia nieodzowności jego (rzekomo) naturalnej referencji. Zabiegowi karykatury podlega nie sama osoba, lecz jej wizerunek – *image*, persona społeczna, maska. Innymi słowy, karykatura – podobnie jak parodia – również czerpie semantyczną energię swego oddziaływania z relacji tekst–tekst.

Powinowactwo łączące oba te dekonstrukcyjne działania wykonywane „na tekście” wynika z funkcji symbolicznej, jaka im przypada. W tym sensie ośmieszanie kogoś lub czegoś w formie parodystycznej staje się zabiegiem powszechnie czytelnym, wyposażonym w wysoki poziom transkulturowej uniwersalności. Oczyszczająca świadomość adresata przekazu, katartyczna funkcja karykatury i parodii nie respektuje żadnych granic. Polega ona za każdym razem na dokonywanym przez autora publicznie (to bardzo ważne!) „spuszczeniu” powietrza oraz nieznośnego „zadęcia” z karykaturowanego bądź parodiowanego obiektu.

Może nim być osoba, funkcja, urząd, hierarchiczna ważność, typ zachowania bądź na przykład traktowany zbyt serio czyjś *modus vivendi*, który zostaje wzięty w karnawałową ramę śmiechu i ukazany w wersji buffo. Śmiech w jego postaci karnawałowej³ pełni tu

³ Michaił Bachtin: *Kultura, karnawał, literatura*. W tomie: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Red. Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski. Warszawa

funkcję katartyczną. Ważne, iż w efekcie takiego działania obiekt zostaje sprowadzony „na ziemię”, to znaczy przeniesiony z pułapu wysokiego (namaszczonego, chronionego, traktowanego jako nie-tykalne tabu) w sferę obiegu niskiego: z zachowaniem umiejętnie przedrzeźnionych przez karykaturzystę bądź parodystę, przynależnych dotychczas obiektowi, atrybutów i cech stylu wysokiego.

Nie tylko na użytek niniejszych rozważań warto wprowadzić istotne rozróżnienie dwu przeciwstawnych rodzajów śmiechu. Jednym z nich jest śmiech karnawałowy, o którym była mowa przed chwilą. Drugim – ludzako doń podobny śmiech przedrzeźniający, szyderczy, wykluczający, wywołany z pozoru niewinnym (to przecież tylko żart!) stygmatyzującym konceptem na temat: narodowości, płci, wyglądu, sposobu życia, wieku etc. Z aksjologicznego punktu widzenia różnica między nimi może się komuś wydać znikoma i problematyczna. W gruncie rzeczy okazuje się jednak kwestią o doniosłym znaczeniu funkcjonalnym.

O ile bowiem śmiech karnawałowy z zasady swej pełni funkcję katartyczną jako element rytuału ściśle powiązany z systemem danej kultury i czynnik integralnie do niej należący, o tyle drugi rodzaj śmiechu okazuje się wykluczającym obiekt szyderstwem i agresją wobec drugiego, powodującą dalekosiężne konsekwencje społeczne. Pierwszy z tych rodzajów śmiechu czerpie swą kulturotwórczą energię z systemowego ładu kultury. Drugi natomiast, wprost przeciwnie, niweczy ów ład, destrukuje go i prześmiewa. Nie przypadkiem charakterystycznym wyróżnikiem tego typu śmiechu wyszydającego jest zdolność i łatwość kodowania negatywnych stereotypów.

Powróćmy do kwestii wspólnego mianownika karykatury i parodii. Karykaturuje się pewien kursujący w obiegu społecznym wizerunek, maskę, personę, stereotyp, *image* wykreowany przez dany podmiot. Nie osobą ludzką, lecz jej wyimaginowaną sylwetkę wpisaną w daną czasoprzestrzeń. Analogicznie ma się sprawa z parodią. Ona również potrzebuje dla siebie zderzenia podobieństwa

1983, s. 142–172; oraz tegoż: *Twórczość Franciszka Rabelais’go*. Przeł. Anna i Adam Gorenio. Warszawa 1975. Zob. ponadto artykuł Wiczesława Iwanowa: *Znaczenie myśli Michaiła Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki*. Przeł. Wincenty Grajewski. W tomie: *Bachtin. Dialog – język – literatura*, s. 419–456.

i odmienności. Parodiuje się nie cały utwór, tylko jego skondensowaną postać rozpoznawalną dla danej zbiorowości. Miarą sukcesu obu zabiegów staje się wydobyta i osiągnięta różnica potencjałów. Obie operacje – karykatura i parodia – korzystają każda na swój sposób z tego samego mechanizmu bliskich przeciwieństw.

Konflikt bliskich przeciwieństw za każdym razem niszczy i rozbija określoną przestrzeń: dekonstruuje ją, dzieląc i unicestwiając ją jako jedność i całość. Ustanawia świat podzielony na „swoje” i „cudze” (czytaj: „obce” i „wrogie”). Powtarzalny aspekt proksemiki tej kategorii konfliktów polega na odwołaniu do wyobrażenia bliskiego sąsiedztwa. Starcie między jednym a drugim rozgrywa się w określonym tu i teraz, tuż tuż, na styk. *Les extrémités se touchent* – powiadają Francuzi.

Istotnie, w intrygujący sposób przeciwieństwa się przyciągają, a podobieństwa odpychają. Przeciwieństwa znoszą się nawzajem i dążą ku sobie. Zauważmy, iż wyobrażenie ewokowane przez przywołane przed chwilą mądre porzekadło również ma charakter przestrzenny, sygnalizując paradoks obcej bliskości i bliskiej obcości zbiegających się przeciwieństw. Zapewne nie sposób ich uniknąć, można je natomiast uczynić odnawialnym źródłem kulturotwórczej energii – pod warunkiem, że nada im się skarnawalizowaną formę, przenosząc z natury na terytorium kultury.

żyć obok siebie

Na co dzień mamy wiele do zarzucenia innym. Proksemiczne porządki wprowadzające pewien ład myślowy należałoby jednak zacząć od siebie. Koegzystencja różnych kultur – jako wytyczna praktyki życia codziennego – stanowi w naszej dzisiejszej rzeczywistości rozumną konieczność. Aby żyć obok siebie, czyli *współistnieć*, musimy nauczyć się wzajemnie szanować własną i cudzą odmienność. Nasz świat jest światem wielokulturowym. Europejska edukacja ma na tym polu wiele do odrobienia. Wychowanie młodej generacji w szacunku dla wartości kultury ogólnoludzkiej, z myślą o jej zróżnicowaniu, dokonuje się dzisiaj mało efektywnie. Trzeba

od nowa przemyśleć jego założenia, poszukując efektywniejszych niż dotąd sposobów kształtowania nowoczesnej świadomości tej problematyki.

Motywy przewodnim dydaktyki szkolnej i akademickiej w omawianym zakresie powinno stać się „czytanie świata” jako nieustannie rozwijana umiejętność rozpoznawania bogactwa jego kulturowej złożoności i różnorodności. Na przeszkodzie stoi z reguły zbyt wąsko i partykularnie pojmowana – zazdrośnie strzeżona i zawłaszczana w imię określonej ideologii – tożsamość. Podkreślmy, nie chodzi tu bynajmniej o cenną i autentyczną wartość bycia sobą w kontekście jednakowego prawa posiadanego i respektowanego przez innych. Wprost przeciwnie, w grę wchodzi będąca jej zaprzeczeniem, falsyfikowana przez rozmaite ideologie (nacjonalizm, faszyzm, nazizm, komunizm etc.) „swojskość” – przekonanie o swojej omnipotencji i absolutnej wyższości – podmiotu: zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego. Z akcentem położonym na „moje” i „nasze”, a nie na to, co wspólne, ogólnokulturowe, jednoczące, społeczne, międzyludzkie.

Kwestia wieloaspektowego pojmowania tożsamości kulturowej rozpatrywana w kontekście reguł proksemiki systemu kultury wydaje się jednym z ważniejszych – a kto wie, czy nie kluczowych – wyzwań badawczych, jakie domagają się poszerzonej refleksji humanistycznej w perspektywie kształtowania relacji organizujących życie dawnych i współczesnych społeczeństw. Rzecz nie w tym, by zlikwidować rywalizację i konkurencję. Obie z wielu względów były, są i będą społecznie potrzebne. Ważne, aby nie zamieniały się w tępą nienawiść i żądzę unicestwienia drugiej strony.

Aby przestrzeń konfliktu stała się przestrzenią współistnienia, konieczne jest wyższego rzędu pośrednictwo kultury rywalizacji i konkurowania na zasadach partnerstwa. To ono nadaje głębszy sens nieuchronnemu skądinąd ścieraniu się różnic i przeciwieństw. Niegdyś były to turnieje rycerskie, zawody sportowe, olimpiady, rywalizacje indywidualne (szachy, tenis) i zespołowe (wyścigi konne, mecze drużyn piłkarskich, siatkarskich) etc. Współczesna kultura popularna zdołała wytworzyć wiele nowych form konkurencji: od konkursów miss piękności i rozgrywanych na całym globie biegów

maratońskich czy triathlonów, do światowych turniejów mistrzów gier elektronicznych oraz konkursów z udziałem czempionów innowacyjności.

Kultura w najróżniejszych jej przejawach i formach uczy ludzi mądrze zagospodarowywać różnice. Za niezmiernie instruktywny przykład może tu posłużyć słynny na cały świat The Boat Race. Nieopodal siebie od wieków egzystują dwie znakomite brytyjskie uczelnie: Cambridge University i Oxford University. Każdej wiosny na Tamizie od z górą półtora wieku rozgrywane są zawody wioślarskie między osmiosołowymi osadami złożonymi z reprezentantów Cambridge i Oxford. Na brzegu rzeki ich zawziętą rywalizację obserwuje około ćwierć miliona widzów.

Szachy, wioślarstwo, boks, zapasy, dżudo, szermierka, pływanie, futbol, siatkówka, gra w dwa ognie. We wszystkich tych zmaganiach element rywalizacji pozostał. Zmieniła się natomiast ich funkcja i „zagospodarowana” kulturowo przestrzeń konkurencji. Tamiza nie jest już rzeką, która dzieli, lecz łączy w rywalizacji. Nie jesteśmy bynajmniej skazani na nieuchronne starcie.

Tylko nazwisko twoje jest mi wrogiem.
Ty jesteś sobą – nie żadnym Montecchim.
Cóż jest Montecchi? To nie dłoń, nie stopa,
Nie twarz, nie ramię – nie człowiecze ciało.

– odkrywa ze zdumieniem zakochana w „nieprzyjacielu” Julia⁴.

Proksemika bliskich przeciwieństw stanowi w gruncie rzeczy *pars pro toto* relacji łączącej (bądź dzielącej) człowieka z rzeczywistością. Ważne, abyśmy uświadomili sobie tę immanentną „dwoistość” świata i umieli w tym dostrzec bogactwo płynących z niej rozlicznych korzyści.

⁴ William Shakespeare: *Romeo i Julia*. Przeł. Stanisław Barańczak. Poznań 1992, cyt. s. 57.

RELACJE PROKSEMICZNE JAKO EKOSYSTEM KULTURY

Proksemiki, w przyjętym w tych rozważaniach sensie, nie należy żadną miarą traktować jako kodeksu praw wyznaczającego normatywne zachowania człowieka w przestrzeni społecznej. Mówimy o organizacji przestrzeni wspólnej i przestrzeni własnej – organizacji funkcjonującej w porządku symbolicznym danej kultury. Ramy i reguły, owszem, ale nie sztywne normy arbitralnie nakazywanych i narzucanych zachowań. Z drugiej strony, wiemy już, że dziedzina ta stanowi ważne – jeśli nie wręcz newralgiczne – terytorium umowy społecznej w relacjach człowiek–społeczeństwo–kultura. Okazuje się ono układem wielopoziomowych wiązań i zależności o częstokroć bardzo złożonej charakterystyce.

Tym, co je łączy, jest jednostkowe i ponadjednostkowe doświadczenie. Przestrzeń mówi do nas, potrafi też zarówno milczeć, jak krzyczeć. Szepcze coś do ucha, a kiedy indziej skanduje. Bywa jawna i dyskretna zarazem. Język proksemiki, gdziekolwiek i ilekroć daje o sobie znać ekosfera danej kultury, wyznacza i ustala charakter relacji łączących i dzielących ludzi. W systemie funkcjonalnym tej kultury język przestrzeni ma swój „słownik” (zbiór elementów artykulacji, repertuar używanych w nim atrybutów znaczących) i „gramatykę” (zasady artykulacji, czytelne reguły kodowania i dekodowania znaczeń).

Przestrzeń, w której wszyscy żyjemy, stanowi jedność. Istnieje blisko, tuż tuż, nieco dalej, bardzo daleko, otchłannie daleko. Bywa

otwarta i zamknięta, nasza i cudza, odkryta i nieodkryta, dotykalna i nieuchwytna (nieostępna naszym zmysłom), widoczna i niewidoczna, namacalnie bliska, dostępna na wyciągnięcie ręki i niewyobrażalnie odległa. Ma swój wymiar materialny i symboliczny (z wirtualnym włącznie). Zmienia się nieustannie i trwa jednocześnie. Ale we wszystkich znanych nam jej postaciach i wyobrażeniach daje o sobie znać wspólny mianownik, łączący je wszystkie w nadrzędną całość. Rozmaite rozgraniczenia i wyodrębnienia określonych układów przestrzennych mają charakter poznawczo i komunikacyjnie użyteczny. Nie zmienia to jednak w niczym tego, że przestrzeń naszej egzystencji w jej najróżniejszych wariantach stanowi jedność.

Fakt, że relacje proksemiczne przybierają w praktyce społecznej postać niesformalizowaną i zmienną, nie czyni ich mniej ważnymi, ani też nie przesądza o ich rzekomej niepoznawalności. W systemach władzy sprawowanej w sposób autorytarny cała podległa jej przestrzeń i dostępność do niej staje się obiektem niezliczonych regulacji i kodyfikacji. Dotyczą one zarówno przywilejów władzy, jak i systemowych ograniczeń w postaci nakazów, zakazów dla zwykłych obywateli. W warunkach społeczeństwa demokratycznego dla funkcjonowania danej zbiorowości (*eo ipso* kultury) w zupełności wystarczą ogólne ramy, za sprawą których właściwy jej ład i funkcje są powszechnie czytelne.

„Bezgłośny język” proksemiki¹ stanowi makrosystem znaczeń i konwencji organizujących wszelką ludzką aktywność. Relacje proksemiczne porządkują świat, stając się modelem niezliczonej ilości przekazów współtworzących społeczną komunikację. Proksemika, podobnie jak inne domeny semiotycznej aktywności współczesnego człowieka, nie jest czymś sztywnym i raz na zawsze danym. Jako toczący się nieustannie w przestrzeni społecznej proces komunikacyjny, ma ona charakter zmienny i dynamiczny, ulegając niekończącym się korektom, modyfikacjom i transformacjom.

¹ Edward T. Hall: *Bezgłośny język*. Przeł. Romand Zimand, Alicja Skarbińska. Warszawa 1987.



Z drugiej strony, system relacji proksemicznych pozostaje czytelną dla danej społeczności metainformacją i kodem zachowań. A to oznacza, iż zawiera w sobie reguły, nakazy i zakazy obowiązujące wszystkich jego beneficjentów i użytkowników. W obecnej swej postaci system ten nie tylko modeluje granice (progi) poszczególnych sfer życia społecznego, lecz także umożliwia przemieszczanie się i przechodzenie z jednej do drugiej. Człowiek współczesny, poruszając się i odnajdując w danej kulturze, musi posiadać biegłą znajomość i umiejętność łączenia tych sfer w codziennym życiu.

To właśnie z tego powodu mowa była wcześniej o „progach” występujących w psychospołecznych przestrzeniach kultury. Ich umowny wymiar ma charakter paradoksalny. Dzieli i równocześnie łączy. Rozdziela i spaja w czytelną całość daną przestrzeń kulturową. Miarą harmonii życia społecznego staje się akord kulturowy wynikający z harmonijnego połączenia i współbrzmienia tych sfer. Jeśli go nie ma, ilekroć zostaje zagubiony – daje o sobie znać zgrzyt, szum i groźny w skutkach psychospołeczny dysonans.

Każda z kultur brzmi po swojemu, organizując owo współbrzmienie w swoisty sposób. To właśnie nazywam *ekosystemem kultury*, mając na uwadze nie jakiś abstrakcyjny jej model, lecz codzienne warunki egzystencji jednostek, grup i zbiorowości, składające się na będące ich udziałem społeczne doświadczenie.

If... Jeżeli zabiera się człowiekowi prawo do prywatności lub spycha jego prywatność na odległy, całkowicie nieważny dla życia społecznego, margines (jak czynią to zazwyczaj systemy totalitarne), to dochodzi do głębokich zaburzeń funkcjonowania organizmu społecznego. Do zaburzeń takich dochodzi jednak nie tylko w systemach totalitarnych, lecz także w ramach wolności demokratycznej. Wystarczy, że ktoś z premedytacją użyje dostępnych instrumentów i środków masowego komunikowania w sposób, który zamiast wspierać i chronić ekosystem danej kultury, pod pretekstem wolności wypowiedzi kwestionuje i burzy podstawy jego istnienia.

Eksperymenty tego typu nie są wyrazem wolności, lecz jej ewidentnym zaprzeczeniem. Wielki Brat, oferując na pozór tak wiele, w istocie odbiera ludziom wolność i narzuca uczestnikom niewolę

dobrowolnie przyjmowaną i akceptowaną przez nich w wyścigu o nagrodę. Zabawa przestaje być zabawna, a staje się – wyniszczającą ekosystem kulturowy – grą pełną barbarzyńskich praktyk. Oddając swoją prywatność i sferę intymną, podglądane osoby przemieniają się w zreifikowane obiekty, nadal jednak posiadające czytelną dla milionów innych tożsamość (osobistą godność, wrażliwość, prywatność etc.). Gra przestaje być grą, gdy udział w niej trzeba opłacić osobistym poniżeniem, degradacją osobowości, alienacją oraz wyrzeczeniem się godności własnego „ja”.

Wszystko, co szlachetne i naprawdę osobiste, zostaje w końcu skazane na przegraną w nierównym starciu z tym, co prymitywne i wyzbyte wielkości ludzkiej kultury. Zamiast obiecanej ekscytującej zabawy otrzymujemy na ekranie prostacki – rzekomo prawdziwy i pełen coraz to nowych wymyślnych „atrakcji” – show z udziałem prawdziwych ludzi zamienionych (z własnej woli i wyboru) w obiekty wybrane do zbiorowego podglądania. Odarta z tajemnicy, wydobyta na jaw sfera życia prywatnego i intymnego zostaje wystawiona na widok publiczny jako medialna sensacja kształtująca nowy wzorzec zachowań. Próg prywatności i życia intymnego został przekroczony, jego istnienie zanegowane i podeptane – nie wiadomo tylko, po co i w jakim celu.

Umysł, rozum, rozsądek – to nie są synonimy. Mediom, a zwłaszcza ich liderom, potrzebna jest przede wszystkim roztropna mądrość decyzji. Kto? O czym? Jak? Dla kogo? Jakim kosztem? Po co? – oto stare (ale zawsze ważne) pytania, które trzeba nieustannie zadawać zarządcom i użytkownikom nowych komunikatorów. Kultura mediów jest jedną z form uprawy współczesnej przestrzeni publicznej. Zaśmiecanie tej przestrzeni byle jakim przekazem – w który pod pretekstem wielkiej nagrody wplątuje się uczestników nie do końca świadomych realnych skutków, odzieranych krok po kroku z godności – degraduje i niszczy tę przestrzeń, zamiast ją wzbogacać. Żadna, nawet najwyższa, oglądalność i popularność nie może takiego skierowanego przeciw kulturze działania usprawiedliwić.

Kultura jako wrażliwy ekosystem nie obroni się sama. Aby mogła nadal trwać i rozwijać się, muszą tego chcieć – i umieć zachować – ludzie i wspólnoty, którzy ją współtworzą.

PRZEMIANY PROKSEMIKI W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

Czy semiotyka i antropologia kultury interpersonalnych relacji proksemicznych w dzisiejszym świecie uległa zasadniczej zmianie w stosunku do jej przeszłości? To kwestia nader złożona i sporna, bez możliwości wskazania prostego rozstrzygnięcia.

Głębokie przemiany relacji proksemicznych, jakie dokonują się od mniej więcej trzech dekad w makrosystemie kultury współczesnej, wywierają zasadniczy wpływ na funkcjonowanie samej kultury i sposób uczestnictwa w niej jednostek, grup oraz zbiorowości. Skutki tych zmian są dzisiaj nie tylko gołym okiem widoczne, ale i powszechnie odczuwalne jako nowy, nieznanym dotąd rodzaj indywidualnego i zbiorowego doświadczenia. Nasza przestrzeń: prywatna, społeczna, publiczna i globalna uległa zasadniczym przeobrażeniom. Inaczej rozkładają się w niej akcenty i miejsca ważności. Inaczej niż jeszcze do niedawna – w sensie semiotycznym i antropokulturowym – funkcjonuje też ona sama.

Zjawiskiem na pierwszy rzut oka widocznym w naszym dzisiejszym życiu jest ciągła ekspansja przestrzeni wirtualnej. Podstawowy skutek rosnącego znaczenia tej przestrzeni stanowi powszechne psychospołeczne poczucie jej *sui generis* realności. Owa umowna realność nabiera przy tym – rzecz paradoksalna – wymiaru nieograniczonego, bezkresnego, ulegającego nieustannemu poszerzaniu się *ad infinitum*. Kiedy ktoś w odległej przyszłości będzie chciał przedstawić erę społeczeństwa informacyjnego jako okres charakteryzujący się repertuarem swoistych wyznaczników, nie sposób

będzie przeoczyć ani pominąć tego właśnie aspektu związanego z niebywałą ekspansją wirtualności.

Umowność przestrzeni wirtualnej w jej postaci cyfrowej pociąga za sobą także niezmiernie doniosłe konsekwencje psychospołeczne i antropokulturowe: zarówno w skali mikrospołecznej, jak i makrospołecznej. Z jednej strony, oznacza codzienność niezliczonych użyć i nowych zastosowań lawinowo przyrastających, masowo produkowanych, kupowanych i użytkowanych urządzeń cyfrowych. Przy czym wiele z tych urządzeń – w swoim czasie bardzo nowoczesnych, jak na przykład pager, pecet czy nieco później telefon komórkowy – na naszych oczach odchodzi do lamusa, podlegając wymianie na coraz to inne i coraz bardziej zminiaturyzowane gadżety elektroniczne kolejnej generacji. Z drugiej strony, powszechność tych instrumentów determinuje i zmienia społeczną przestrzeń, czyniąc ją niewyobrażalnie rozległą, pojemną i powszechnie dostępną na wyciągnięcie ręki.

Mamy tu do czynienia z ewidentnym konfliktem wartości, wynikającym ze starcia kultury ludzkiej w jej dotychczas osiągniętym kształcie, z inwazyjnym postępem technologicznym. Sfera kultury (kultury słowa, obrazu, obyczaju, zachowań, międzyludzkich więzi, myśli i uczuć) jest w tym konflikcie sferą wielorako zagrożoną. Jej symboliczna przestrzeń ulega narastającej dekompozycji, przestaje być czytelna i co najgorsze – przestaje ludzi łączyć. Inwazja nowych technologii wywołuje zagubienie i alienację człowieka w infosferze. Jej charakter, który z założenia miał być przyjazny człowiekowi, w praktyce przynosi destrukcyjne skutki.

Widowym znakiem cyfrowej (r)ewolucji jest widok małych dzieci posługujących się tabletem, smartfonem, ajfonem i wieloma innymi podobnymi urządzeniami, które już oferuje albo będzie wkrótce oferować niepowstrzymany postęp technologiczny dokonujący się w tej dziedzinie. Powstaje pytanie: czy to dobrze, czy źle? Sam fakt ucyfrowienia dzisiejszego świata najmłodszej generacji jest w społeczeństwach o zaawansowanym rozwoju technologicznym okolicznością obiektywnie występującą i faktycznie bezsporną. Nie znaczy to jednak, że nie ma powodów do niepokoju i wszystko jest w porządku. Zjawisku temu należy się krytyczna ocena pod kątem

jego psychospołecznych i antropokulturowych skutków, których dzisiaj nie jesteśmy świadomi i nie znamy, a które powinniśmy rozpoznać i umieć przewidzieć.

Chodzi o to, by wprowadzając do powszechnego użytku coraz to nowe urządzenia i coraz bardziej przemyślnie elektroniczne gadżety, mieć stale rozwijaną prognostyczną świadomość skutków ich inwazji. Skutków wynikających zarówno z indywidualnego, jak i zbiorowego użytkowania, mających wpływ na nasze życie i nasz świat. Jak zmieni się nasza egzystencja i nasza codzienna rzeczywistość wraz z kolejnymi innowacjami, z jakimi mamy do czynienia w zakresie rozwoju cyfrowych supertechnologii? Czy potrafimy zaprojektować i naukowo wymodelować przebieg adaptacji i akulturacji tych urządzeń i ekstensji w skali masowej – zawczasu, a nie po czasie przewidując już teraz jego możliwe – nie tylko dobre, ale zwłaszcza złe – antropokulturowe i psychospołeczne konsekwencje?

Dzisiaj odpowiedź na powyższe pytania może być jedynie negatywna. Groźne schorzenia wywołane cyfrową immersją, początkowo występujące sporadycznie i uznawane za coś w rodzaju jednostkowej przypadłości użytkowników, osiągnęły skalę globalnej epidemii, stając się poważnym problemem ludzkości. Obawy dotyczące primatu maszyny nad człowiekiem i supertechnologii nad cywilizacją i kulturą jeszcze kilka dekad temu były domeną pisarzy i filmowców uprawiających gatunek science fiction. Dzisiaj skutki tej cyfrowej ekspansji są już na wyciągnięcie ręki. Nasz świat i nasz w nim udział staje się coraz bardziej wirtualny. Zbiorowe tworzenie rzeczywistości przemienia się coraz bardziej w uczestnictwo w cyfrowej nierzeczywistości.

Widać, że nie jest to już tylko osobisty dramat poszczególnych jednostek. Użytkowana w sposób niszczący psychikę, sieć jako wytwór cywilizacji i technologiczna ekstensja odsoniła swoją ciemną stronę. Niepokój wywołany informacyjną inwazją tego typu zjawisk wydaje się w pełni uzasadniony. Nasuwa się w tym miejscu zasadnicza kwestia: czy to, co wspólne (mowa o pewnym typie powszechnego ludzkiego doświadczenia), zamiast łączyć i integrować, nie prowadzi na dłuższą metę do postępującego nieuchronnie rozpadu więzi międzyludzkich?

Pora zadać też sobie inne generalne pytanie: czy pozbawione wszelkiej kontroli codzienne przebywanie w przestrzeni wirtualnej i niczym nieograniczony nieustanny kontakt z nią nie unicestwia bezpowrotnie i nieodwracalnie dotychczasowych form naturalnej i kulturowej łączności człowieka z rzeczywistością rzeczywistego świata i jego własnym byciem w nim? Czy permanentny – niekontrolowany przez jednostkę na drodze społecznie wykształconej autokrytycznej refleksji – kontakt z zaawansowanymi systemami technologicznymi nie dehumanizuje, zamiast czynić współczesnych ludzi kimś lepszym? Plaga samobójstw japońskich i nie tylko japońskich dzieci, których życie emocjonalne i dziecięcą wrażliwość na co dzień niemal bez reszty wypełniały zastępcze sztuczne światy i cyfrowe fikcje, stanowi *memento* dające wiele do myślenia. Również ludzie dorośli (zob. rozdział zatytułowany „Immersja”) ulegają tego rodzaju destrukcyjnym dla nich zagrożeniom.

Ekosystem kultury w erze społeczeństwa informacyjnego – studiowany i rozpatrywany w kategoriach proksemiki relacji interpersonalnych – nie jest abstrakcyjnym modelem, lecz wieloaspektowym systemem operacyjnym, organizującym powszechne doświadczenie oraz codzienne warunki egzystencji jednostek, grup i zbiorowości. Przestrzeń wirtualna nie stanowi w żadnym razie rzeczywistości zastępczej ani światów alternatywnych, choć często bywa w ten opaczny sposób pojmowana.

Użytkowanie i wielofunkcyjne wykorzystywanie rozmaitych możliwości operacyjnych ekosystemu kultury cyfrowej powinno być rozumne – to znaczy świadome rozmaitych skutków i unikające w porę zapobiegać skutkom negatywnym. Co do przyszłości zaś – dalsze rozwijanie tego wrażliwego systemu wymaga nie tylko pogłębionej interdyscyplinarnej refleksji ludzi nauki, lecz również podjęcia konkretnych działań w postaci mądrej prakseologicznej reakcji społeczeństwa zdolnego stawić czoło nadchodzącym wyzwaniom tworzonej przez siebie nowoczesnej cywilizacji.



LITERATURA

- Benedict Anderson: *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Przeł. Stefan Amsterdamski. Kraków 1997
- Rudolf Arnheim: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przeł. Jolanta Mach. Warszawa 1978
- Rudolf Arnheim: *Myślenie wzrokowe*. Przeł. Marek Chojnacki. Gdańsk 2011
- Edward Balcerzan: *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń 2013
- Hans Belting: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. Mariusz Bryl. Kraków 2007
- Hans Belting: *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*. Przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk 2012
- Michael Benedikt: *On Cyberspace and Virtual Reality*. W: *Man and Information Technology. Lectures from an International Symposium Arranged by the Committee on Man, Technology and Society at the Royal Swedish Academy of Engineering Sciences in 1994*. Stockholm 1995
- Levi Bryant: *The Democracy of Objects*. London 2011
- Karl Bühler: *Teoria języka. O językowej funkcji przedstawiania*. Przeł. Jan Koźbiał. Kraków 2004
- Ernst Cassirer: *Przestrzeń mityczna, estetyczna i teoretyczna*. W tegoż: *Symbol i język*. Przeł. Bolesław Andrzejewski. Poznań 2004
- Manuel Castels: *Galaktyka Internetu: refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*. Przeł. Tomasz Hornowski. Poznań 2003
- Manuel Castels: *Spółeczeństwo sieci*. Przeł. Kamila Pawlus, Mirosława Marody, Janusz Stawiński, Sebastian Szymański. Warszawa 2007
- Michel de Certeau: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków 2008
- Colin Cherry: *On Human Communication*. Cambridge 1966
- Antoine Compagnon: *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Przeł. Tomasz Stróżyński. Gdańsk 2010

- Nick Couldry: *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge 2012
- René Descartes: *Reguły kierowania umysłem*. Przeł. Ludwik Chmaj. Kęty 2002
- Umberto Eco: *Nieobecna struktura*. Przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo. Warszawa 1996
- Umberto Eco: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. Joanna Ugniewska, Piotr Salwa. Warszawa 1996
- Umberto Eco: *Czytanie świata*. Przeł. Monika Woźniak. Kraków 1999
- Michel Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa 1993
- Piotr Francuz: *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*. Lublin 2013
- Anne Galloway: *Sytuowanie przyszłości mediów w terażniejszości*. Przeł. J. Argasiński. „Kultura Popularna” 2010 nr 3–4
- Anthony Giddens: *In Defence of Sociology. Essays, Interpretations and Rejoinders*. Cambridge 1996
- René Girard: *Violence and the Sacred*. Baltimore 1986
- Michał Głowiński: *Labirynt, przestrzeń obcości. W tegoż: Mity przebrane*. Kraków 1990
- Ernst Gombrich: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Przeł. Jan Zdrański. Warszawa 1981
- Oliver Grau: *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA–London 2003
- Edward T. Hall: *Ukryty wymiar*. Przeł. Teresa Hołówka. Warszawa 1976
- Edward T. Hall: *Bezgłośny język*. Przeł. Roman Zimand, Alicja Skarbińska. Warszawa 1987
- Michael Heim: *Metaphysics of Virtual Reality*. New York–Oxford 1993
- Alicja Helman: *Robert Flaherty albo rytuał odkrywania formy*. „Kino” 1973 nr 3
- Marek Hendrykowski: *Metafory Internetu*. Poznań 2005
- Marek Hendrykowski: *Semiotyka ruchomych obrazów*. Poznań 2014
- Maryla Hopfinger: *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa 1997
- Roman Jakobson: *Wspólny język lingwistów i antropologów*. Przeł. Anna Werpachowska. W tegoż: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, tom 1. Warszawa 1989
- Wassily Kandinsky: *Punkt i linia a płaszczyzna*. Przeł. Stanisław Fijałkowski. Warszawa 1986
- Antoni Kępiński: *Schizofrenia*. Warszawa 1972
- Jerzy Konorski: *Integracyjna działalność mózgu*. Warszawa 1969
- Krajobraz kulturowo-przyrodniczy z perspektywy społecznej*. Praca zbiorowa pod red. Sławomira Ratajskiego i Marka Ziółkowskiego. Warszawa 2015
- Alfred L. Kroeber: *Istota kultury*. Przeł. Piotr Sztompka. Warszawa 2002
- Bruno Latour: *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktorów-sieci*. Przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Kraków 2010
- Lorenzo Lopez Sancho: *Tworzenie przestrzeni w obrazie filmowym*. Przeł. Sonia Cornellá. „Przekazy i Opinie” 1976 nr 2. Przedruk w antologii: *Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa 1993

- Krzysztof M. Maj: *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*. „Teksty Drugie” 2015 nr 3
- Lev Manovich: *Język nowych mediów*. Przeł. Piotr Cypriański. Warszawa 2008
- Lev Manovich: *Poetyka powiększonej przestrzeni*. Przeł. Anna Nacher. W tomie: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa Rewers. Kraków 2010
- Abraham H. Maslow: *W stronę psychologii istnienia*. Przeł. Irena Wyrzykowska. Poznań 2004
- Maria Renata Mayenowa: *Diagram, mapa, metafora*. „Teksty” 1973 nr 5
- Marshall McLuhan: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Przeł. Natalia Szczu-cka. Warszawa 2004
- Anna Nacher: *Tkanie świata: obrazy w świecie Internetu ludzi i rzeczy*. „Kwartalnik Filmowy” nr 85, 2014
- Anna Nacher: *Opowiadać (z) przestrzeni i sieciami*. „Teksty Drugie” 2015 nr 3
- Samuel Nowak: *Ukryty wymiar. Media cyfrowe, pamięć i czas*. „Teksty Drugie” 2015 nr 3
- Ryszard Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. War-szawa 2012
- Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*. Red. nauk. Piotr Francuz. Warszawa 2007
- Michał Ostrowicki: *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*. Kraków 2006
- Michał Ostrowicki: *Człowiek w rzeczywistości elektronicznego realis. Zanurzenie*. W tomie zbiorowym: *Wielka Księga Estetyki w Polsce*. Pod red. Krystyny Wilko-szewskiej. Kraków 2007
- Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Tom zbiorowy pod red. Krystyny Wilko-szewskiej. Kraków 1999
- Katarzyna Prajzner: *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współ-czesnej*. Łódź 2009
- Luis J. Prieto: *Przekazy i sygnały*. Przeł. Janusz Lalewicz. Warszawa 1970
- Przestrzeń i literatura*. Praca zbiorowa pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. Wrocław 1978
- Mirosław Przyłipiak: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk 1994
- Anatol Rapoport: *What Is Information? W: Communication and Culture*. Edited by Alfred G. Smith. New York 1966
- Howard Rheingold: *Virtual Reality*. London 1992
- Richard Rorty: *Obiektywność, relatywizm i prawda*. Przeł. Janusz Margański. War-szawa 1999
- Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore–London 2001
- Georg Simmel: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. War-szawa 2006
- Piotr Sitarski: *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*. Łódź 2002

- Bogusław Skowronek: *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków 2013
- Władysław Strzemiński: *Teoria widzenia*. Kraków 1974
- Bolesław Szmidt: *Ład przestrzeni*. Warszawa 1981
- Piotr Sztompka: *Kapitał społeczny. Teoria przestrzeni międzyludzkiej*. Kraków 2016
- Władimir N. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. Bogusław Batko. Kraków 2003
- Alan M. Turing: *Maszyna licząca a inteligencja*. Przeł. Tadeusz Baszniak. W tomie: *Filozofia umysłu*. Pod red. Bohdana Chwedeńczuka. Warszawa 1995
- Victor Turner: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Przeł. Ewa Dżubak. Wstęp Joanna Tokarska-Bakir. Warszawa 2010
- Boris Uspieski: *Strukturalna wspólnota rodzajów sztuki w odniesieniu do literatury i malarstwa*. Przeł. Zofia Zaron. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa. Warszawa 1975
- Margareth Wertheim: *The Pearly Gates of Cyberspace. A History of Space from Dante to Internet*. New York 1999
- Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*. Tom zbiorowy pod red. Andrzeja Gwoźdźcia i Piotra Zawojskiego. Kraków 2002
- Jean-Jacques Wunenburger: *Filozofia obrazów*. Przeł. Tomasz Stróżyński. Gdańsk 2011
- Seweryna Wysłouch: *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*. „Estetyka i Krytyka” 17/18 (2/2009–1/2010)

PROXEMICS: STUDIES ON SEMIOTICS OF CULTURE AND CULTURAL ANTHROPOLOGY

Summary

The main topic of this study is the semiotics of interpersonal proxemic relations in today's world. While examining this issue, the author puts forward three research hypotheses. Firstly, interpersonal relations related to social space are not on the periphery of scholarly analysis, but comprise a functional feature of primary importance for delineating a particular cultural system. Secondly, traditional approaches to defining proxemics that accentuate interpersonal barriers present issues covered by this field of study on signs and meaning in a way that is much too narrow and usually schematic. Finally, profound transformations within proxemic relations that take place in the macrosystem of contemporary culture have a fundamental impact on how this culture functions and the participation patterns of both individuals and groups. The ecosystem of culture analysed using the categories of the proxemics of interpersonal relations is not merely an abstract model, but a multifaceted operating system which organises common experience and the everyday living conditions of individuals, groups and communities.

Translated by
Aleksandra Oszmiańska-Pagett





ISBN 978-83-232-3103-5

ISSN 1642-8595



9 788323 231035