
Życie erotyczne maszyn

Steven Shaviro

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 5, S. 233–246

DOI: 10.18318/td.2019.5.15

Jak to jest być cyborgiem? Co to znaczy być wirtualną, „posthumanistyczną” istotą? Jak się wtedy wygląda? Co wtedy się czuje?

Chciałbym podjąć te kwestie na podstawie analizy teledysku. Nakręcony przez Chrisa Cunninghama wideoklip do piosenki Björk *All Is Full of Love* powstał w roku 1999. Sama piosenka zadebiutowała na płycie artystki z 1997 roku zatytułowanej *Homogenic*, zaś wersja, którą słyszymy w tle wideoklipu, nie jest wersją albumową, ale późniejszym remiksem Marka Stenta¹.

Wiele miejsca poświęca się współcześnie rozważaniom dotyczącym wirtualności i posthumanizmu. Żyjemy w czasach ogromnych zmian na tle technologicznym, społecznym i politycznym, zaś wiele z nich wiąże się z kwestiami globalizacji: ekonomii, która tworzy wszechobecne sieci zależności na skalę globalną dzięki możliwościom błyskawicznego przepływu informacji i kapitału między krajami i kontynentami. Przemianom tym towarzyszy

Steven Shaviro – jest absolwentem Yale oraz znanym amerykańskim naukowcem, filozofem i krytykiem kulturalnym. Do jego zainteresowań należą przede wszystkim teoria filmu, fantastyka naukowa, temporalność, teorie kapitalizmu, teorie afektu oraz podmiotowość. Shaviro jest autorem pozycji, takich jak *Post-Cinematic Affect* (2010), *Doom Patrols: A Theoretical Fiction of Postmodernism* (1996) czy *Connected: Or What It Means to Live in the Network Society* (2003).

1 C. Cunningham i Björk *All Is Full of Love*, Elektra DVD, 1999.

jednoczesna dewaluacja sfer materialności i lokalności. Proces ten często jest charakteryzowany jako przejście od rzeczywistości fizycznej do rzeczywistości wirtualnej. Zgodnie z terminologią Manuela Castellsa mierzymy w stronę kultury opartej na „przestrzeni przepływu”, która wypiera starą „przestrzeń miejsc”, a z kolei „bezczasowy czas” zastępuje czas historyczny i czas pamięci jak również czas codziennej rutyny charakteryzującej kapitalizm przemysłowy². Odpowiednio do tych przekształceń dominujące narracje nowej kultury technologicznej to cyberfikcje odcieleśnienia. Mówi się, że my sami również zbudowani jesteśmy raczej z „informacji” niż z krwi i kości czy nawet z atomów i sił. Owe informacje z kolei postrzega się jako pewien wzorzec, który może znaleźć swoje obojętne ucieleśnienie w szeregu substancji fizycznych: węgla, krzemie albo czymkolwiek innym. Nasz umysł ma być w tym ujęciu programem (*software*), który można zainstalować na wielu różnych rodzajach maszyn. Niektórzy informatycy (tacy jak Hans Moravec czy Raymond Kurzweil³) snują entuzjastyczne wizje, w których – już w przewidywanej przyszłości – odrzucimy nasze przestarzałe, zawodne organiczne ciała i załadujemy zawartość umysłów do pamięci komputerów czy robotów.

W odpowiedzi na te przemiany współczesne cyberfikcje – powieści i filmy z gatunku science fiction – często wyrażają skrajną ambiwalencję wobec problematyki ciała. W takim też tonie William Gibson podejmuje zagadnienie rzeczywistości wirtualnej w powieści *Neuromancer*, zaliczanej do klasyki cyberpunku. Już na początku powieści Gibson opisuje, jak główny bohater Case „żyje jedynie dla niematerialnego uniesienia cyberprzestrzeni”. Ponadto Case’a charakteryzuje „obojętność czy nawet [pogarda] dla ciała”. Kiedy jego system nerwowy zostaje zhakowany i bohater nie może podłączyć się do cyberprzestrzeni, jest to dla niego „Koniec”. Case „znalazł się w więzieniu własnego ciała”⁴.

Podobną ambiwalencję można odnaleźć w kultowym filmie *Matrix*⁵ z 1999 roku. W świecie filmu rzeczywistość, którą znamy, okazuje się jedynie wirtualną symulacją stworzoną przez wrogie maszyny w celu wprowadzenia chaosu informacyjnego i wyzysku ludzkości. Filmowa fantazja o odkupieniu

2 Zob. M. Castells *The Rise of the Network Society: Volume I of the Information Age: Economy, Society, and Culture*, Blackwell, Oxford 2000.

3 Zob. R. Kurzweil *The Age of Spiritual Machines*, Penguin, Harmondsworth 2000; H. Moravec *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*, Oxford University Press, Oxford 2000.

4 W. Gibson *Neuromancer*, przeł. Piotr W. Cholewa, Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 8.

5 L. i L. Wachowski *Matrix*, Warner Brothers, 1999.

wiąże się tutaj z odrzuceniem ograniczeń cielesności, co pozwala głównemu bohaterowi na negocjowanie własnej rzeczywistości z całą płynnością i mocą, jakich są w stanie dostarczyć użyte w filmie efekty specjalne. Neo (Keanu Reeves) jest w stanie siłą umysłu odkształcić łyżkę właśnie dzięki zrozumieniu, że tak naprawdę „łyżka nie istnieje”. Wydaje się więc, że *Matrix* chce pogodzić dwie niemożliwe do pogodzenia rzeczy: z jednej strony odrzucania rzeczywistość wirtualną jako więzienie, z drugiej oferuje zbawienie w formie jeszcze głębszego zanurzenia w przestrzeń wirtualną.

Dla wielu myślicieli odruchową reakcją na rzekomą wirtualizację ludzkiej egzystencji jest strach i niepokój. Badacze tacy jak Arthur Kroker, Albert Borgmann czy Hubert L. Dreyfus, reprezentujący odmienne stanowiska ostrzegali nas, snując apokaliptyczne scenariusze, przed niebezpieczeństwami przestrzeni wirtualnej⁶. Moim zdaniem jednak owe ostrzeżenia nadeszły zbyt późno, ponieważ, jak argumentuje N. Katherine Hayles w monografii *How We Became Posthuman*, ta zmiana już się dokonała. Weszliśmy na drogę bez powrotu. Nie jesteśmy w stanie myśleć o sobie dłużej w kategoriach staroświeckiego, spójnego, liberalnego podmiotu humanistycznego. My już jesteśmy posthumanistyczni. Jedyne, co do czego można się zdaniem Hayles spierać, to forma, jaką ów posthumanizm przyjmuje. Badaczka wyraża jednocześnie nadzieję, że ludzkość będzie w stanie odrzucić fantazje o odcieleśnieniu i umysłowej wszechmocy, dążąc raczej w stronę bardziej ucieleśnionych form posthumanistycznej egzystencji⁷.

To właśnie z takiego myślenia wypływa moje zainteresowanie wideoklipem do piosenki Björk *All Is Full of Love* w reżyserii Cunninghama. Zamierzam tutaj dowieść, że wspomniany teledysk stanowi alternatywę dla głębiej zanurzonych w głównym nurcie narracji wirtualnego odcieleśnienia. Björk i Cunningham nie tyle poddają krytyce wirtualizację, co uwalniają jej potencjał. Ponownie odnajdują albo ponownie odkrywają ciało w samym sercu rzeczywistości wirtualnej i w cyborgicznym byciu.

Teledysk do piosenki stanowi krótką, zamkniętą narrację science fiction traktującą o robotach. Jednak Cunningham zadaje pytania dotyczące kwestii

6 Zob. A. Kroker *Spasm: Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh*, St. Martin's Press, New York 1993; A. Borgmann *Holding on to Reality: the Nature of Information at the Turn of the Millennium*, University of Chicago Press, Chicago 2000; H.L. Dreyfus *On the Internet*, Routledge, London–New York 2001.

7 Zob. N.K. Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

wirtualności przede wszystkim na płaszczyźnie formalnej i percepcyjnej. Co więcej, reżyser zaprzecza jakiegokolwiek głębi przesłania zawartej w jego twórczości, mówiąc w wywiadzie: „Za tą fasadą nie kryje się nic więcej. Nie silę się na żadne przekazy społeczne i nie chcę pokazywać ludziom, jakie mam opinie. Moje filmy opierają się na czystej manipulacji dźwięku i obrazem, a większość decyzji podejmuję odruchowo”⁸. Zgodnie z tym Cunningham montuje swoje filmy raczej ze względu na efekty czasu i rytmu niż narrację i znaczenia. *All Is Full of Love* najlepiej jest więc odczytywać w kontekście odruchu, synestezyjnej manipulacji dźwięku i obrazu.

Chris Cunningham ma wrażliwość synestezyjną. Z niezwykłą uwagą podchodzi do interakcji między obrazem i dźwiękiem. W jego twórczości brak wrażenia (które tak często towarzyszy głównonurtowym teledyskom), że obraz stanowi wyłącznie ilustrację ścieżki dźwiękowej. Nie mamy tu również do czynienia z sytuacją zgoła odwrotną (znaną z filmów hollywoodzkich), gdzie trudno pozbyć się poczucia, że jedynym zadaniem ścieżki dźwiękowej jest osadzenie i kontekstualizacja akcji rozgrywającej się na obrazie. Strategię Cunninghama trudno też nazwać klasycznie modernistyczną – najlepiej chyba znaną z filmów Godarda – w której następuje radykalny rozłam między dźwiękiem a obrazem. W filmach Cunninghama brak tego efektu obcości. Zamiast tego widz otrzymuje ciągłą, dynamiczną interakcję zmysłów. Dźwięki i obrazy wzajemnie na siebie oddziałują, wchodzą ze sobą w dialog i ulegają wzajemnej metamorfozie.

Słynne twierdzenie Marshalla McLuhana głosi, że każdej zmianie w mediach, których używamy, odpowiada zmiana w proporcji naszych zmysłów. Filmy Cunninghama artykułują zupełnie inną niż dominująca w XX wieku logikę doznania zmysłowego. Ilustrują one i jednocześnie eksplorują nowy reżim poznania i afektu, który zaczyna nabierać kształtów w świecie globalnego kapitalizmu, inżynierii genetycznej, rzeczywistości wirtualnej i elektronicznych mediów cyfrowych. Mam tutaj na myśli nie tylko oczywisty związek z treścią wideoklipu, ale co bardziej istotne, sposób, w jaki Cunningham manipuluje samą technologią cyfrową.

Innymi słowy, można to wytłumaczyć w następujący sposób: tak jak Godard zrewolucjonizował kino, Cunningham rewolucjonizuje wideoklip. Michel Chion, jeden z najważniejszych teoretyków dźwięku w kinie, utrzymuje, że najistotniejszą różnicą między kinem a telewizją jest zakotwiczenie

8 C. Cunningham, cyt. za: K. Holly, M. Fretwell *Director File: Chris Cunningham*, <http://www.director-file.com/cunningham/> [dostęp: 13.07.2001].

pierwszego z nich w obrazie, drugiego zaś w dźwięku. Jednak w teledyskach, jak sugeruje Chion, „obraz wideoklipu wyzwala się z reżimu linearności, jaką zazwyczaj narzuca dźwięk”, zaś relacja między ścieżką wizualną a ścieżką dźwiękową „jest zazwyczaj ograniczona do punktów synchroniczności [...] przez resztę czasu podążając własną drogą”⁹. Cunningham wykorzystuje te tendencje formalne do granic możliwości: z jednej strony przez utrzymywanie kontrapunktu między obrazem a dźwiękiem, a z drugiej przez czynienie z tych „punktów synchroniczności” centralnych punktów zawieszenia, wokół których obracają się pozostałe elementy dźwiękowe i wizualne.

W teledysku jest zimno, wręcz lodowato, co potęguje jego uwodzicielski wymiar. Björk od zawsze była najbliżej spośród Ludzi Lodu. Tutaj jednak jawi się jeszcze bielsza. Na czas tego czterominutowego wideoklipu przeobraża się w androida. Widzowie mogą podziwiać, jak zostaje złożona na linii montażowej. Miejsce skóry zajmuje pokrywająca szkielek skorupa z włókna szklanego, na którą składa się wiele elementów. Niektóre z nich nie zostały jeszcze połączone. Na szyi, ramionach i boku głowy Björk nadal można dostrzec prześwitujące przewody. Widoczne są plastikowe rurki i druty, metalowe supły i czarny winyl.

W teledysku dominują odcienie bieli. Wszystkie elementy są aerodynamiczne, minimalistyczne, gładkie i eleganckie. Wszystko jest czyste, niemal sterylne. Ta świadoma stylizacja przywołuje w pamięci wypaczone modernistyczne scenografie filmów science fiction, zwłaszcza dzieł Stanleya Kubricka i George'a Lucasa. Co więcej, zanim Cunningham zaczął kręcić teledyski, pracował przez półtora roku nad scenografią do planowanego, lecz nigdy niezrealizowanego projektu Kubricka – filmu o tytule *AI* (który ostatecznie i niestety został nakręcony przez Stevena Spielberga już po śmierci Kubricka). Co do Lucasa z kolei, Cunningham wypowiedział się w wywiadzie: „*Gwiezdne wojny* wywarły ogromny wpływ na moją twórczość. Dominują tam białe kostiumy na czarnym tle – wszystko jest bardzo eleganckie”¹⁰. W charakterystyczny dla swojej wrażliwości twórczej sposób Cunningham chwali tutaj Lucasa za „eleganckie” abstrakcje scenografii, zupełnie pomijając jego tandetne, żenujące retro cukierkowe narracje i postacie.

W scenografii *All Is Full of Love* najistotniejsze jest to, czego tam nie ma. Podążając tropami Kubricka oraz Lucasa w ich użyciu chłodnych odcieni bieli, Cunningham łamie niemalże wszystkie konwencje, jakie charakteryzowały

9 M. Chion *Audio-vision*, Columbia University Press, New York 1991, s. 167 [przekł. własny].

10 P. Relic *Chris Cunningham* (Wywiad), „RES” 1998, nr 1/4.

filmy science fiction ostatnich kilku dekad. W szczególności odcina się od stylistyki, jaka dominuje we współczesnych filmach science fiction: dystopijnego, postmodernistycznego nieładu, którego pionierem był *Łowca androidów* Ridleya Scotta¹¹. Scott przekłada estetykę (pochyłe światło, cienie, chiaroscuro, perspektywa ukośna) i atmosferę (miejska paranoja, egzotyka, obecność *femme fatale*) filmów z gatunku noir na język przyszłości. Świat, w którym technologie symulacji kompletnie przesiąknęły rzeczywistość, przedstawiony jest przez Scotta w formie mrocznego, brudnego, deszczowego, przeludnionego nocnego pejzażu miejskiego. Ciemność staje się symbolem niechęci i równocześnie stanowi tło dla nadmiernie idealnych form symulacji (zimne piękno blond replikantów, uwodzicielskie twarze kobiet uśmiechających się z olbrzymich wideo billboardów, które wiszą nad miastem). W rezultacie obrazom tym towarzyszy podwójnie odległe poczucie nostalgii za utraconą rzeczywistością. Aluzje do filmu noir wzbudzają uczucia wyobcowania i pustki, wzmożone przytłaczającą świadomością tego, że owe odwołania również są jedynie symulowane.

Podjęcie Scotta stało się standardem w przedstawieniach symulacji i rzeczywistości wirtualnej w filmach science fiction, włączając w to tak współczesne filmy jak *Matrix*. (Mimo że *Matrix* jest inspirowany przede wszystkim filmami akcji pochodzącymi ze Stanów Zjednoczonych i Hong Kongu, jego *noirowa* wrażliwość uwidacznia się w wielu szczegółach, takich jak scenografia ponurego świata poza symulacją czy też ogólna atmosfera paranoi).

Cunningham zmierza jednak w zupełnie innym kierunku. W jego twórczości przeważa delikatna gra światłem, stopniowanie bieli i jasności. Najprościej zilustrować tę metodę na przykładzie rozróżnienia dokonanego przez Gilles'a Deleuze'a. Omawiając nieme kino lat 20., Deleuze rozróżnia oświetlenie stosowane przez francuskich impresjonistów – w tym ujęciu ciemność jest po prostu brakiem światła lub też światłem o zerowym poziomie jasności – oraz oświetlenie stosowane przez niemieckich ekspresjonistów, u których ciemność służy za kontrastujący negatyw i pozostaje w ciągłym dialektycznym starciu ze światłem¹². Tradycje niemieckich ekspresjonistów są nam dzisiaj szerzej znane, po części dlatego, że dokładnie takie użycie światła, o takich samych metafizycznych konotacjach, znajdujemy w filmie noir z lat 40. i 50. Największym triumfem Scotta w *Łowcy androidów* jest adaptacja

11 R. Scott *Blade runner*, The Ladd Company, 1982.

12 G. Deleuze *Cinema I: the Movement-image*, przeł. H. Tomlinson, B. Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 40-55.

tej metody oświetlenia, wywodzącej się z ekspresjonizmu i filmu noir, na potrzeby kina kolorowego. W ten sposób zarówno sam Scott, jak i wzorujący się na nim twórcy filmów science fiction pielęgnują tradycję, która sięga wstecz przynajmniej do *Metropolis* Langa: tradycję radykalnie dualistycznej, manichejskiej niemalże wizji świata, która wybrzmiewa jeszcze dobitniej poprzez przeniesienie jej w futurystyczne realia.

Cunningham jednakże zmierza w zupełnie inną stronę. Jego wysiłki mają na celu stworzenie kolorowej wersji nie ekspresjonizmu czy filmu noir, ale czegoś zgoła innego i dużo mniej znanego. Pisząc o impresjonizmie, Deleuze ma na myśli głównie francuski „realizm liryczny” lat 20. i 30.: filmy reżyserów, takich jak Jean Epstein, Marcel L’Herbier, Jean Grémillon czy (najbardziej znany współcześnie) Jean Renoir. Mimo że Cunninghamowi bliżej estetycznie do Kubricka niż do Renoira, jego twórczość jest znacznie bardziej liryczna oraz dużo mniej skupiona na symetrii i sztywno wyznaczonych ramach niż u Kubricka. Podsumowując, w jego twórczości można odnaleźć ducha tego, co najtrafniej można określić pluralistycznym monizmem, stojącym w zdecydowanej opozycji do radykalnego dualizmu tradycji ekspresjonistycznej.

Ta wrażliwość twórcza znajduje swoje odzwierciedlenie w aspekcie formalnym dzieła, zwłaszcza w sposobie oświetlenia. W *All Is Full of Love* nie istnieje dualizm bieli i czerni, a co za tym idzie – także rzeczywistości i wirtualności. W wideoklipie próżno doszukiwać się koloru. Prawie wszystko ukazane jest w odcieniach bieli. Światło w teledysku oscyluje między ostrą bielą, przytłumioną niebieskobiłą poświatą i kilkoma liniami białego światła kontrastującymi z wszechobecną ciemnością. Brak tu szybkich ujęć, ostrych cięć i przeskoków. Obraz sprawia wrażenie, jak gdyby świat prezentowany przez obiektyw kamery został wybielony i rozrzedzony, po czym schłodzony niemal do temperatury zera absolutnego. Wszystko to stanowi tło dla skupienia oka kamery na syntetycznym ciele Björk-androida, na jej twarzy i głosie.

Twarz Björk nie zdradza żadnych emocji, jest idealną maską. Jej oczy, nos i usta są delikatnie podkreślone. Poza tym jej twarz pozostaje zupełnie gładka. Björk porusza powiekami, a usta rozchylają się powoli i z rozmysłem, gdy piosenkarka śpiewa o nieskończonej miłości. Angielszczyzna Björk jest niemal perfekcyjna, bez śladów akcentu. Jej wymowa jest jednakże zastanawiająco bez wyrazu. Jej śpiew przywodzi mi na myśl sposób, w jaki śpiewałby kosmita lub mutant. Jej głos pozostaje eteryczny, niemal bezcielesny. Wydaje się zawisać w powietrzu, jak gdyby dobiegał z daleka.

Chciałbym przez chwilę zatrzymać się przy twarzy i głosie Björk, ponieważ te dwie cechy są jedynym, co ją wyróżnia. Są one jedynymi atrybutami,

które pozwalają maszynie zachować tożsamość Björk, zamiast odmienić ją w bezimienną istotę, która mogłaby być jednocześnie kimkolwiek i nikim w szczególności. Cała reszta jej ciała pozostaje bezosobowa i zlewa się po części z tłem. Oczy, nos i usta Björk-androida są perfekcyjne wymodelowane. Stanowią one szczeliny w masce, otwory w płaszczyźnie nieskazitelnej, idealnie gładkiej bieli.

Ta Björk-maską może być rozumiana w opozycji do tego, co Deleuze i Guattari nazywają „twarzowością”: „Twarz jest od początku tym, co nieludzkie w człowieku; ze swej natury jest zbliżeniem – ze swą białą nieożywioną powierzchnią, swymi błyszczącymi czarnymi dziurami, swą pustką i nudą”¹³. Deleuze i Guattari nawiązują tutaj, rzecz jasna, do zbliżenia w tradycyjnej sztuce filmowej: do sposobu, w jaki twarz wypełnia kadr, ustanawiając emocjonalny punkt odniesienia i tworząc silną więź tożsamości z publicznością. Zbliżenie takie odpowiada ustalonym formom burżuazyjnej lub kartezjańskiej podmiotowości, znajdując się w epicentrum współczesnej narracji edypalnej. Twarzowość, jak twierdzą Deleuze i Guattari, nie jest sama w sobie cechą podmiotową, ponieważ w istocie jest ona *źródłem* podmiotowości. Z tego względu twarzowość jest abstrakcyjnym, dominującym czynnikiem, który naznacza nas tożsamością i przeistacza w uległe podmioty. Należy tu wspomnieć jeszcze jedną kwestię: Deleuze i Guattari eksponują obraz czarnych otworów w białej twarzy, ponieważ dominująca twarz jest z definicji biała. Deleuze i Guattari doszukują się w niej pierwotnego lęku, pojmując ją jako maskę, która przez wieki uosabiała władzę, autorytet i przywilej białych ludzi.

Nieprzypadkowo poruszam w tym miejscu kwestię rasy. Historia muzyki popularnej w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, ale także w Europie i reszcie świata, jest historią dialogu między czarnymi i białymi artystami (w przeważającym stopniu; rzecz jasna, inne społeczności również odegrały w tym zakresie pewną rolę). Lub, ujmując rzecz mniej idealistycznie, jest ona historią ciągłego zawłaszczania przez białych artystów osiągnięć artystów nie-białych. Ta historia wciąż się powtarza, poczynając od Elvisa i jego zamięłowania do *rhythm and bluesa*, a kończąc na współczesnych białych nastolatkach z amerykańskich przedmieść, którzy zawłaszczyli sobie hip-hop jako symbol ich młodzieńczego buntu.

Najnowsza historia technologii również nie jest wolna od tarć na tle rasowym. Dużo ostatnimi czasy mówi się w Stanach Zjednoczonych o tzw.

13 G. Deleuze, F. Guattari *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, poz. 615 [epub].

cyfrowym podziale. Biali ludzie – oraz w pewnym stopniu Azjaci – posiadają nieproporcjonalnie szeroki dostęp do internetu w porównaniu ze społecznościami czarnych, latynoskich oraz innych grup mniejszościowych. Wydaje mi się jednak, że mniej tu chodzi o dostęp, a bardziej o brak widoczności: problem, którym w ostatnich latach zajęły się „studia nad białością”, reprezentowane przez Davida Roedigera i innych¹⁴. Dla przykładu, często powtarza się, że internet istnieje ponad podziałami, również rasowymi, oraz że wirtualnej sieci kolor skóry nie ma znaczenia. Jednakże w praktyce okazuje się, że wszyscy użytkownicy sieci uważani są z automatu za białych. Białość stanowi nieznakowane, domyślne określenie przynależności rasowej w Ameryce i Europie dnia dzisiejszego; dlatego też, kiedy rasa nie jest wspomniana wprost, za automatyczny pewnik przyjmuje się przynależność do rasy białej. Dopiero przyszłość odpowie na pytanie, czy coraz większa obecność Azjatów w sieci przyczyni się do zmiany tej dynamiki.

Jednakże w kontekście europejsko-amerykańskim niezwykle ważne jest to, że w *All Is Full of Love* Björk zostaje przedstawiona jako bezsprzecznie biała. (Björk powracała później do tej kwestii w swojej twórczości, m.in. we współpracy z artystką o pseudonimie Tricky). Ten niewidoczny, nieznakowany, brany za pewnik termin traci swoją dominującą pozycję, kiedy uwidacznia się go i wyraźnie na niego wskazuje. We wspomnianym teledysku Björk jest tak blada, a jej rysy tak subtelne, że wydają się uchwyścić białość w momencie jej wyłonienia – co w tym przypadku, rzecz jasna, staje się również momentem jej zaniknięcia. Rzeczywiście, mimo ich wyeksponowania, białe rysy są ledwo widoczne, nadając Björk-androidowi absolutne minimum obecności. Ale to właśnie to absolutne minimum, ten skrawek białości stanowi o przesłaniu całego obrazu. Björk przedstawia swoją białość jako coś rzadkiego i wyjątkowego, niemal perwersyjnego. Białość jest teraz wynikiem mutacji. Oznacza to, że jednocześnie przestaje być normą. To samo można przekazać, uciekając się do pojęcia twarzowości Deleuze'a i Guattariego: jeśli twarz dominacji wyłania się z pustki i negatywu, to w przypadku Björk-androida twarz traci swój przywilej. Rysy Björk są niemal niewidoczne, sprawiając, że twarzowość staje na krawędzi powrotu do pustki, z której się wyłoniła.

Podobne zjawisko można zaobserwować w przypadku głosu Björk. Drgania dźwięku towarzyszą tu wokalom. Instrumenty strunowe wygrywiają dysharmonijną melodię. Arpeggia upiornych harf wyłaniają się z mroku.

14 Zob. D. Roediger *Towards the Abolition of Whiteness: Essays on Race, Politics, and Working Class History*, Verso, London 1994.

W oryginalnej wersji albumowej *All Is Full of Love* brak perkusji. Remiks użyty w teledysku dodaje jednak powolny rytm wygrywany na syntezatorze. Ten miarowy rytm w pewien sposób uziemia melodię. Björk jednak nie zwraca na niego uwagi. Jej głos nie daje się pochwycić żadnemu miarowemu tempu. Wyśpiewywane przez nią nuty są nierówne i poszarpane, raz skracane, a raz wydłużane. Björk krąży wokół rytmu, ani razu się do niego nie dostosowując. W jej śpiewie czas staje się rozciągliwy, traci swój pęd i przestaje płynąć w równomierny sposób. Czas rozciąga się i kurczy w nieregularnych odstępach, podążając za głosem artystki.

W kulturze Zachodu, jak uczy nas dekonstrukcja, głos jest zazwyczaj przejawem uwewnętrznienia, autorytetu i autentyczności. Powinien pochodzić albo głęboko z wnętrza, albo z wysokości. Weźmy np. głos Boga lub niekwestionowany autorytet przypisywany głosowi zza kadru w filmie, albo właściwy sztuce filmowej nacisk na osobę mówiącą lub śpiewającą. Björk, dzięki swojej elastycznej, płynnej, niezakotwiczonej manierze śpiewania kompletnie niweluje tę dominującą pozycję. Jej muzyka pozbywa się poczucia celowości i linearności. Hierarchie między tym, co wysoko, i tym, co nisko, tym, co na zewnątrz, i tym, co wewnątrz, między ciałem i duchem, melodią i akompaniamentem przestają istnieć. Pozostają jedynie modulacje dźwięku, obrazu i uczucia.

Jest to podwójny ruch, podwójna pokusa. Z jednej strony głos Björk staje się odczłowieczony: pozbywa się bogactwa faktury i tembru, które nadają mu indywidualnego charakteru. Zamiast tego dąży do anonimowości i neutralności cyfrowego, syntezowanego dźwięku. Traci analogowy charakter, stając się mniej żywy i ucieleśniony. Ludzka istota staje się bliższa maszynie. Z drugiej strony jednak równocześnie zostaje w tym procesie przeobrażona natura maszyny. W sercu cyfrowej pustki rodzi się nowy rodzaj życia. I to właśnie dlatego, że głos Björk stracił swoją ludzką głębię, jest on teraz w stanie unosić się bez żadnego ograniczenia. Prosty i pozbawiony cech charakterystycznych, otwiera się na najmniejsze zawahania rytmu i tonu. Jej głos waha się i unosi na samych obrzeżach postrzegania, konstruując dla siebie nowe, wątle wcielenie. Jak Björk staje się ucieleśnieniem cyfrowo zaprogramowanego androida, tak samo maszyna staje się jednocześnie bardziej analogowa, bliższa żywej istocie.

Ten proces łatwo można zaobserwować w całości teledysku do *All Is Full of Love*. Na początku wideoklipu oko kamery przesuwa się ku górze, przedzierając się przez płataninę kabli i przewodów do miejsca, w którym Björk-android leży na długim podwyższeniu. Pod koniec teledysku z kolei oko

kamery wędruje z powrotem w dół, roztaczając widok na zmechanizowaną salę operacyjną. W tle za Björk ściany pozostają sterylnie białe. Pozostałe maszyny przeprowadzają na niej zabieg. Ich ramiona zamontowane na wysięgnikach nakłuwają jej ciało i ingerują w nie. Tu przymocowują panel, tam dokręcają śrubę. Cylinder obraca się w deszczu iskier. Spod niedomkniętego spojenia prześwituje światło. Woda wytryskuje wstecz, z odpływu do kranu. Nic nie pozostaje w bezruchu. Wszystkie elementy charakteryzuje chłodna, zmysłowa obecność. Każda maszyna w teledysku obraca się, lśni, napiera lub cofa się. Każda substancja płynie, rozpryskuje się, bulgocze lub tryska. Cały ten spektakl rozgrywa się w kontrapunkcie do muzyki. Wszystkie procesy widz może obserwować z bliska. W ten właśnie sposób teledysk przedstawia życie erotyczne maszyn.

O maszynach myślimy zazwyczaj w kontekście jednostajnego ruchu. W naszym odczuciu powinny być bardziej sztywne od istot ludzkich, mniej podatne na zmiany. Jednak *All Is Full of Love* systematycznie odwraca tę mitologię. Wideoklip sugeruje, że roboty i cyborgi mogą być w rzeczywistości bardziej wrażliwe od nas. Mogą odczuwać w dużo bardziej wyrafinowany sposób. Mogą bardziej finyzyjnie odpowiadać na subtelne zmiany. Należy tylko im to umożliwić i odpowiednio je zaprogramować. W tym rozumieniu tkwi istota utopijnego projektu cyborga, tego transgresyjnego połączenia człowieka i maszyny, opisanego w słynnym eseju Donny Haraway. Twierdzi ona, że cyborgi przekraczają wszystkie trzy „nieszczelne granice”, których przenikalność stanowi o istocie postmodernistycznej egzystencji: 1) granicę między człowiekiem a zwierzęciem; 2) granicę między organicznym (zwierzęco-ludzkim) ciałem a maszyną; 3) między światem fizycznym a światem нефизycznym¹⁵. Sama Björk rozpatruje niektóre z tych punktów przecięcia w innych teledyskach, zwłaszcza metamorfozy i transgresje między człowiekiem a zwierzęciem. *All Is Full of Love* koncentruje się, rzecz jasna, na drugim i trzecim rozróżnieniu. Teledysk ten stanowi, koniec końców, najbardziej odważny eksperyment Björk z przekraczaniem granic, potwierdzając optymistyczną tezę Haraway, według której „cyborgi to eter i kwintesencja”¹⁶.

Koncepcja nieszczelnych granic Haraway znajduje swoje odzwierciedlenie we wszystkich maszynach ukazanych w *All Is Full of Love* jak również

15 D. Haraway *Manifest Cyborga*, przeł. E. Franus, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm [dostęp: 30.01.2019].

16 Tamże.

w maszynie samego wideoklipu. Jak mawia McLuhan, maszyny są przede wszystkim przedłużeniem nas samych. Rzutujemy je na zewnątrz z głębi naszych ciał, by później mogły zacząć żyć własnym życiem. Wszystkie maszyny, jak wszystkie media, są w tym sensie naszymi projekcjami: nie tylko w sensie przenośnym, ale również w sensie dosłownym, fizycznym. Tak jak „koło jest przedłużeniem stopy”, a „książka jest przedłużeniem oka”, tak samo, jak twierdzi McLuhan, „układ elektroniczny jest przedłużeniem centralnego systemu nerwowego”¹⁷. Oglądanie filmów było pojmowane w przeszłości w kontekście fantazji: jako pewnego rodzaju wyobrażone utożsamienie. Jednakże, nawet jeśli filmy działają (lub działały) na tej zasadzie, nie można powiedzieć tego samego o nowej formie cyfrowo przetworzonych tekstów audiowizualnych. Zamiast rozpatrywać filmy takie jak produkcje Cunninghama z perspektywy tradycyjnych pojęć sztuki kinematograficznej, należałoby raczej pojmować je w McLuhanowskich, nie-psychologicznych kategoriach: jako sensoryczne przekazniki, jako modulatory i amplifikatory emocji lub nawet jako proste-tyczne przedłużenia naszych mózgów.

Istnieje zasadnicza różnica między widzem *All Is Full of Love* a przeciętnym widzem kinowym w rozumieniu klasycznej teorii filmu. Zwyczajowe binarności wizji kinematograficznej (przedmiot/podmiot, aktywne postrzeganie/pasywne bycie postrzeganym, identyfikacja z obrazem/uprzedmiotowienie obrazu) przestają funkcjonować w przestrzeni cyfrowej. (Oczywiście, trudno zaprzeczyć, że wiele teledysków nadal praktykuje np. tradycyjnie pojmowane uprzedmiotowienie kobiecych ciał. Zmieniła się jednak forma, nawet jeśli przekaz pozostał ten sam). W tym bardziej intymnym medium cyfrowego obrazu przeciwległe bieguny filmowego postrzegania syntetyzują w jeden oddziałujący na siebie, autorefleksyjny obwód. Widz zostaje włączony w autoerotyczne sprzężenie zwrotne poprzez spektakl pieszczot Björk. Ponadto odbiorca staje się w bardziej bezpośredni sposób słuchaczem – raczej niż jedynie widzem – niż dzieje się to w klasycznej sztuce filmowej. Przyczynia się do tego sposób, w jaki muzyka otula i pieści odbiorcę, zwłaszcza że nie sposób odnaleźć jej źródła. Podobnie jak fluorescencyjne światło, dźwięk zalewa wszystkie zakątki *All Is Full of Love*. Cyfrowe medium staje się tym samym w pełni audiowizualne, a nawet w pewnym sensie namacalne, ze względu na sposób, w jaki oddziałuje na widza. Jednocześnie pozostaje ono jednak powściągliwe, trzymając widza na dystans i zachowując aurę enigmatyczności.

17 M. McLuhan, Q. Fiore *The Medium is the Message*, Bantam, New York 1967, s. 26-40 [przekł. własny].

Ten pozorny paradoks, to połączenie dystansu z dużą dozą namacalności stanowi o istocie rozróżnienia, które McLuhan czyni między zimnymi i gorącymi mediami¹⁸. Szaleńczemu sprzężeniu zwrotnemu postrzegania audiowizualnego towarzyszy specyficzny dystans: zimna, ironiczna wizja charakterystyczna zarówno dla Björk, jak i dla Cunninghama. Taka kusząca, zmysłowa bierność, jak wspominam w innym miejscu, znajduje pewne punkty wspólne z estetycznym stanowiskiem znużenia opisywanym przez Kanta w *Analityce piękna*, pierwszej części *Krytyki władzy sądu*¹⁹. Stanowi ono aspekt tego, co w moim postrzeganiu wyłania się jako nowa, postmodernistyczna estetyka: niechętny, ironicznie erotyczny pościg za pięknem, w kontraście dla modernistycznego heroicznego poszukiwania wzniosłości. Jak trafnie podsumowuje Cunningham w jednym z wywiadów: „Moim celem jest tworzenie obrazów pozbawionych stylu, ale pełnych piękna”²⁰.

Jeśli wszystkie maszyny z wideoklipu mają życie erotyczne, dlaczego sama Björk miałaby być inna? Rychło okazuje się, że zamiast z jedną, mamy do czynienia z dwiema Björk-androidami. Są zwrócone do siebie twarzą w twarz, śpiewając na zmianę w przeciwucięciu. Jedna z nich wyciąga ramiona w błagalnym geście. Druga wstydliwie spuszcza głowę. Chwilę później oba androidy są widoczne w jednym kadrze, splecione w miłosnym uścisku. Widz obserwuje je z dystansu, widząc jedynie ich sylwetki, podczas gdy androidy obdarzają się pocałunkami, pieszcząc sobie nawzajem uda, nogi i pośladki. Jednocześnie maszyny nie ustają w procesie regulacji ich ciał. Seksualność i reprodukcja stanowią tu dwa odrębne procesy, które jednak zachodzą równocześnie. Czy Björk-androidy są zaabsorbowane sobą nawzajem do tego stopnia, że nie zauważają postępującego procesu własnej konstrukcji? A może proces ten wzmacnia ich rozkosz? Bez względu na to, jaka jest odpowiedź, ich ruchy pozostają z jednej strony powolne i konwencjonalne, a z drugiej pełne płynności (w przeciwieństwie do naszych zwyczajowych skojarzeń z tym, co „mechaniczne”), implikując ponadludzki wdzięk.

Czułość tej sceny domaga się dłuższego komentarza. W jednym z wywiadów Cunningham mówi, że wideoklip ten stanowi „połączenie kilku fetyszy: industrialnej robotyki, kobiecej anatomii i fluorescencyjnego światła, w tej kolejności. [...] Miałem okazję zawrzeć tu dwie rzeczy, które fascynowały

18 M. McLuhan *Understanding Media: the Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, MA 1994, s. 22-32.

19 I. Kant *The Critique of Judgment*, przet. W.S. Pluhar, Hackett, Indianapolis, IN 1987, s. 43-95.

20 S. Kent *The Beauty of Stylelessness*, „Time Out” UK, 09.2000.

mnie jako nastolatka: roboty i pornografię”²¹. Mimo tego świadomego cynizmu trudno doszukiwać się w teledysku typowo nastoletniej, męskiej fantazji na temat seksu i władzy. Może miała na to wpływ obecność Björk, a może jest to szczęśliwy rezultat fetyszu fluorescencyjnego światła, do którego przyznaje się Cunningham. Bez względu na stan faktyczny *All Is Full of Love* wpada w zdecydowanie odmienną estetykę niż obowiązkowe quasi-lesbijskie sceny w filmach pornograficznych, których odbiorcą jest heteroseksualny mężczyzna. Próżno się w teledysku Cunninghama doszukiwać zbliżeń na nogi, uda czy podskakujące piersi; nie ma tu mowy o szybkich cięciach ani wymuszonych jękach udawanego orgazmu. Co więcej, teledysku nie wieńczy żaden (erotyczny bądź narracyjny) punkt kulminacyjny. Zamiast tego reżyser utrzymuje w nim miarowe tempo zdystansowanego uniesienia.

Każdy element teledysku potęguje wrażenie ekstatycznego spokoju. Wideoklip przekazuje – tworzy, transmituje – pewien afektywny ton (to, co Deleuze i Guattari określają jako nieszczytujące *plateau*). Wydaje mi się, że to właśnie ton jest ważniejszy niż jakiegokolwiek pytania natury psychologicznej, jakie moglibyśmy zadać. W rzeczy samej, można ten teledysk odczytywać jako z jednej strony lesbijski (celebrujący niefaliczną kobiecą seksualność), z drugiej zaś autoerotyczny i autoafektywny (uwidaczniający narcyzm inherentny dla ikon popkultury, do których z pewnością zalicza się Björk). Odczytania takie pozostawiają jednak uczucie niedosytu. Ludzka psychologia wydaje się nieistotna w obliczu tak radykalnej posthumanistycznej reinwencji ciała i umysłu, jaką można zaobserwować w teledysku.

Psychoanaliza uważana jest najczęściej za narzędzie dekonstrukcji pozornie jednolitego podmiotu w społeczeństwie burżuazyjnym – narzędzie wyzwolenia tłumionych przez niego popędów. W moim przekonaniu jest to zbyt ograniczone pojmowanie; zdecentralizowany podmiot psychoanalizy nie jest prostym następstwem kartezjańskiego podmiotu, ale raczej jest z nim nierozzerwalnie związany. Z kolei nowy podmiot posthumanistyczny będzie musiał zerwać z freudowską i lacanowską koncepcją zdecentralizowanego podmiotu w takim samym stopniu jak z jednolitym podmiotem kartezjańskim. Musi tu nastąpić całkowita zmiana układu odniesienia. Musimy zacząć pojmować dualizm ciała i umysłu w inny sposób, biorąc pod uwagę interakcje innych układów i sił. Współczesne porównania umysłu z komputerami, popularne w pracach kognitywistów,

21 Anonim *Caution: The film you are about to watch deals with adult themes and contains startling originality from the outset*, „Dazed and Confused” 1999, nr 55.

są tak samo rozpaczliwie uproszczone jak teorie Kartezjusza. Ta nowa koncepcja podmiotu musi znaleźć swoją odpowiedź i złożoność w czymś, co zareaguje na nowe modele cyfrowe w sposób równie intymny, jak psychoanaliza odpowiedziała na kartezjański koncept jednolitego ego. Nie jestem w stanie przewidzieć, jaką formę przybierze ta nowa teoria; widzę spory potencjał w inspiracjach Bergsonem i Deleuze'em w pracach takich współczesnych teoretyków jak Keith Ansell-Pearson, Barbara Kennedy, a przede wszystkim Brian Massumi (który w dużej mierze zainspirował ten esej)²². Jakkolwiek by na to patrzeć, *All Is Full of Love* jest jednym z tych dzieł, które nie ma na celu ilustrowania teorii, ale raczej staje się przyczynkiem do jej powstania. W tym wideoklipie Björk i Cunningham tworzą i rozwijają nowe formy wrażliwości, które mogą służyć za potencjalnie użyteczne w naszej cyborgicznej przyszłości. Zadaniem teoretyka – podobnie jak czynię to w tym artykule – jest podążanie ich tropami w celu wyjaśnienia, sformułowania i usystematyzowania tych wyjątkowych odkryć.

Być może cyfrowe nie jest przeciwieństwem analogowego. Być może jest to raczej analogowe zero. Świat ciągłości i kolorów, znany nam, postludziom *in spe*, nadal istnieje. W *All Is Full of Love* ten świat został tylko schłodzony i pocięty na kawałki, które później zostały na powrót złożone w zgodzie z nowymi, dziwnymi regułami, zespalać się w nowe emocje i formy pożądania. Na swój sposób maszyny również są cielesne. Poruszają się, a wraz z ruchem przychodzą uczucia. Kiedy Björk bierze drugą Björk w objęcia, to, co cyfrowe, łączy się niczym w akcie zaślubin z tym, co organiczne.

I dlatego właśnie nie traktuję poważnie lęków i fantazji tych, którzy utrzymują, że rzeczywistość wirtualna wyalienuje lub wyzwoli nas od naszych ciał. Jestem przekonany, że współczesne zmiany technologiczne mają wyraźny związek z naszymi sposobami odczuwania i postrzegania w coraz bardziej zdominowanym przez media świecie. W perspektywie, zmiany te wpłyną zarówno na materię naszych ciał, jak i na to, w jaki sposób o nich myślimy. Być może staną się one bardziej zmechanizowane, ale jednocześnie bardziej eteryczne i rozproszone. Ale to właśnie z tego powodu nie powinniśmy myśleć o tych zmianach reaktywnie, rozważając, co straciliśmy w porównaniu

22 Zob. K. Ansell-Pearson *Germinal life: the Difference and Repetition of Deleuze*, Routledge, London–New York 1999; B. Kennedy *Deleuze and Cinema*, Columbia University Press, New York 2001; B. Massumi *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, NC 2002.

z naszą obecną kondycją, ponieważ nawet w tym chłodnym, wirtualnym świecie, nawet kiedy już staniemy się posthumanistycznymi cyborgami, nadal będziemy w pewnym sensie cieleśni. Nadal będziemy odczuwać tklivość i pragnienie; nadal będziemy chcieli się kochać.

Przełożyła Agnieszka Podruczna

Abstract

Steven Shaviro

DEROY PROFESSOR OF ENGLISH WAYNE STATE UNIVERSITY DEPARTMENT OF ENGLISH DETROIT, MICHIGAN

The Erotic Life of Machines

Examining Chris Cunningham's music video of Björk's "All Is Full of Love", Shaviro addresses the question of how cyborgs feel and love. Starting from the assumption that humanity has already entered the era of posthumanism, as reflected in contemporary fictional narratives, Shaviro analyses Cunningham's techniques and symbolism and demonstrates that the aesthetics and metaphors in the music video present an alternative to the popular narratives of virtual disembodiment. His approach does not criticise the phenomenon of virtualisation, but rather points to its hidden, unused potential.

Keywords

post-humanism, Chris Cunningham, music video, cyborg, Björk, body