

---

## Popularyzacja, innowacje i rozproszone laboratoria w humanistyce

---

Krzysztof Abriszewski

---

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 2, S. 45–62

DOI: 10.18318/td.2021.2.3 | ORCID: 0000-0003-1467-6936

---

**P**o humanistycznej stronie akademii łatwo doświadczyć swoistego rozstrojenia czy nieprzystawalności praktyki humanistów i sposobów jej ujmowania w instytucjonalne ramy<sup>1</sup>. Nic dla mnie nie symbolizuje lepiej tej sytuacji niż to, że przez wiele lat, sporządzając raporty z rocznej działalności naukowej mojej jednostki (instytutu filozofii), musiałem za każdym razem wypełniać rubrykę informującą o liczbie patentów uzyskanych w danym roku. To doświadczenie nieadekwatności jest często ujmowane przez humanistycznych badaczy jako rezultat nakładania wyobrażeń o naukach przyrodniczych na

---

### Krzysztof

### Abriszewski –

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, dr hab., prof. UMK. Autor książek *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura* (2008 i 2012), *Wszystko otwarte na nowo. Teoria aktora-sieci i filozofia kultury* (2010), *Kulturowe funkcje filozofowania* (2013). Zainteresowania: teoria kultury, studia nad nauką i techniką, filozofia współczesna. Członek Komitetu Nauk Zawstawa PAN.

---

1 Chciałbym za dyskusje wokół tego niniejszego tekstu, inspiracje i uwagi krytyczne podziękować Andrzejowi W. Nowakowi, Dorocie Wolskiej oraz wszystkim uczestniczkom i uczestnikom seminarium wrocławskiego poświęconego laboratoriom humanistycznym, które odbyło się w lutym 2019 r. Szczególne podziękowania kieruję do Radosława Osińskiego z Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, wspaniałych uczestników dyskusji nad filmem *Nigdy cię tu nie było*, a także moich doktorantów, również wtedy obecnych: Oli Łukaszki, Pawła Gąski i Adriana Zabielskiego.

nauki humanistyczne. I w rzeczy samej coś zdaje się bardzo nie pasować w wyobrażeniu radykalnego podziału między prowadzeniem badań i profesjonalną ekspertyzą (czego wyrazem w ostatnim czasie jest olbrzymi nacisk kładziony na „artykuły w dobrym czasopiśmie naukowym”) a upowszechnianiem i popularyzacją wiedzy z danej dziedziny, skoro w obu zakresach nauki humanistyczne operują w „żywiocie ludzkim”. Odzwierciedla to między innymi problematyczny status monografii i przekładów wraz z ich odmienną dynamiką komunikacyjną w zestawieniu z rzeczonymi artykułami.

Częstą reakcją na wyrażane poczucie nieadekwatności czy swoistego rozstrojenia się praktyk i form ich symbolicznego ujmowania jest utrzymywanie, iż humaniści nie dość że „z natury swej” zawsze narzekają, to jeszcze nie potrafią zaproponować ujęcia alternatywnego. Krótko mówiąc, narzekania te są tak naprawdę niepotrzebne. W moim przekonaniu jest wprost przeciwnie – powszechność tego rodzaju doświadczeń dobitnie uświadamia nam zachodzenie w rzeczywistości kultury realnego konfliktu, który ogniskuje się jako indywidualne przeżycie<sup>2</sup>. Uważam też, że wskazuje to na konieczność podejmowania prób opisu pracy humanistycznej – a pisząc o humanistyce mam na myśli jej szerokie rozumienie w myśl starego podziału na nauki o duchu (humanistyczne) i nauki o przyrodzie – za pomocą zróżnicowanych narzędzi stworzonych właśnie w celu zgłębiania praktyk naukowych.

Taki właśnie cel przyświeca mi w niniejszym tekście: chciałbym wykorzystując narzędzia ze studiów nad nauką i techniką (STS), a dokładniej z ich obszaru znanego jako teoria aktora-sieci (ANT), podjąć się pogłębionej analizy jednego tylko przykładu pracy humanistycznej. Jest to złożona sytuacja interpretacyjna, którą, jak będę starał się wykazać, trudno uporządkować według stereotypowego pojmowania tego, czym jest praca naukowa, a czym popularyzacja wiedzy naukowej. Stąd właśnie odwołanie do ANT, rozwijanej w toku badania nauki. Kluczowym pojęciem, które proponuję do opisu wybranej sytuacji, są „rozproszone laboratoria”. Rozumiem je jako złożone układy praktyk, które z jednej strony realizują działania charakterystyczne dla laboratoriów naukowych, tak jak je ujmuje ANT, ale z drugiej, jak się okazuje, nie stanowią zwartej konstrukcji na najbardziej podstawowym poziomie – pozostają rozproszone w czasie, przestrzeni oraz

2 Klasyczną pracą, w której pojawia się analiza indywidualnego rozwiązywania sprzeczności systemowych, jest oczywiście *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności* Ulricha Becka (przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004).

w świecie społecznym. Wybrany przeze mnie przykład dotyczy interpretacji dzieła filmowego, a jego omówienie rozbijam na dwie zasadnicze części, aby wydobyć interesujące mnie szczegóły: interpretację i omówienie sytuacji interpretacyjnej. W następującej po nich części tekstu przeprowadzam analizę tego materiału w kategoriach ANT. Choć punktem odniesienia jest jedna konkretna sytuacja, zakładam, że poniższe rozważania w mniejszym lub większym stopniu będzie można odnieść również do innych sytuacji interpretacyjnych.

### **Wydarzenie *Nigdy cię tu nie było***

Proponuję, aby wybrany przykład zbiorczo określić jako wydarzenie<sup>3</sup> – w sensie filozoficznym jest to proces, w którym doszło do takiej reorganizacji wyjściowych elementów, że tok działań poznawczych zmienił sytuację i w rezultacie pojawiło się coś nowego, co nie jest sumą składników obecnych u początku. Proces ten opiszę w dwóch krokach: najpierw przedstawię pewną interpretację filmu *Nigdy cię tu nie było* w reżyserii Lynne Ramsay<sup>4</sup>, a na końcu spróbuję poddać analizie sytuację poznawczą związaną z projekcją filmu i wypracowaną w dyskusji interpretacją.

Nie będą omawiał fabuły, nietrudno to nadrobić, sięgając albo po sam film, albo do licznych jego omówień. Zasadniczo łatwo go (i w tym zakresie również książkę<sup>5</sup>, na której jest oparty, mimo pewnych istotnych różnic) wpisać w schemat opowieści trzymającej się schematu ścieżki bohatera<sup>6</sup>, choć z zastrzeżeniem, że w porównaniu z innymi tego rodzaju opowieściami zmagania Joego są nadzwyczaj oszczędne. Nie ma w nich ani typowego motywu kilku złych, których z coraz większym trudem bohater musi pokonać jednego po

3 Lub „zdarzenie” – dwa synonimiczne przekłady angielskiego *event*. Pojęciem tym posługuję się przede wszystkim w znaczeniu nadanym mu przez Brunona Latoura, a po części przez Slavoję Žižka, zob.: K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008, s. 73-77; B. Latour *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. K. Abriszewski i in., Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 159-179; S. Žižek *Event*, Penguin Books, London 2014.

4 *Nigdy cię tu nie było*, reż. Lynne Ramsay, 2017.

5 J. Ames *You were never really here*, Vintage Books, New York 2013.

6 W kwestii narracji bohatera lub inaczej ścieżki bohatera zob.: J. Campbell *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013; Ch. Vogler *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2016.

drugim; nie ma także częstego motywu tego, że główna zła postać musi zostać kilkakrotnie zabita, ani innych podobnych subkonwencji.

Końcówka filmu przynosi więcej problemów, które rozrywają opowieść i dodatkowo podkreślają wcześniejszą obecność problematycznych, „niepasujących” elementów. Najpoważniejsze wyzwania dla zrozumienia całej historii pojawiają się w finałowych sekwencjach. Spośród wielu wskażmy tylko dwa: opowieść o ostatnich zmaganiach Joego zostaje zaburzona, kiedy Joe wędruje po schodach, idzie korytarzem i zagląda do salonu, widzi tam siebie siedzącego na kanapie. Moglibyśmy potraktować to jako halucynację wywołaną zaburzeniami psychicznymi bohatera, ale na tym nie koniec. Kiedy Joe schodzi, słyszymy rytmiczne uderzenia, jak gdyby ktoś w innym pomieszczeniu uderzał czymś (kims?) o coś twardego, np. ścianę lub blat stołu. Kiedy jednak Joe dociera na dół, okazuje się, że dźwięk jest niedięgityczny, tzn. nie należy do porządku świata, w którym dzieją się przedstawiane zdarzenia, lecz do porządku sposobu opowiadania, w którym muzyka stanowi element narracyjny. Efekt tego „zawiedzenia oczekiwań” widza jest bardzo silny.

Najbardziej problematyczny jest jednak finał opowieści, przywołujący na myśl typowy chwyt narracji postmodernistycznej. Film ma dwa zakończenia. Oba mają identyczną scenerię: Joe wraz z dziewczynką siedzą w restauracji, jedzą śniadanie. W pierwszej wersji dziewczynka wychodzi do toalety, a Joe strzela sobie w głowę. Nikt w restauracji nie wydaje się zauważać tego, co się stało, mimo hałasu, leżącego trupa i rosnącej kałuży krwi. W drugiej wersji oboje rozmawiają i zastanawiają się – niczym w typowym filmie drogi – dokąd pojadą teraz, gdy cały świat stanął przed nimi otworem.

Możemy sobie wyobrazić próbę stosunkowo prostej interpretacji całej opowieści jako kryminału z silnym elementem psychologicznym, który akcentuje traumatyczną przeszłość Joego kładącą się cieniem na teraźniejszości. Przy takim podejściu wszelkie momenty rozerwania fabuły oznaczałyby odejście od obiektywnej opowieści na rzecz przedstawiania subiektywnej perspektywy bohatera. Jednak nawet przy najusilniejszych chęciach taka interpretacja nie zdoła połączyć w spójną całość wszystkich elementów. Innymi słowy, interpretacja opowieści jako historii kryminalnej opartej na ścieżce bohatera wypada z gry, podobnie jak nieco bardziej skomplikowana interpretacja filmu jako kryminału psychologicznego. Po obejrzeniu zostajemy więc w sytuacji, gdy jakaś interpretacja jest potrzebna, ale te, które można rutynowo uruchomić, nie wchodzi w rachubę. Jaką zatem interpretację możemy zaproponować?

### **Nigdy cię tu nie było – interpretacja**

Skupmy się na razie na treści interpretacji, która pozwoli uspoźnić opowieść filmową, uczynić z niej zrozumiałą całość, odkładając do następnej części tekstu proces interpretacji, który okaże się bardzo ważny. Zapleczca teoretycznego dostarcza filozofia Slavoj Žižka, w szczególności zaś istotne jest jego odczytanie *Zagubionej autostrady* Davida Lyncha<sup>7</sup>.

Przyjmując tę perspektywę, przede wszystkim należy dokonać w opowieści podziału na przedstawianie losów bohatera oraz na przeżywanie przez niego fantazmatu (fantazji)<sup>8</sup>. Ponieważ jednak cała historia jest ciągła i daje się pobieżnie wpisać w narrację bohatera<sup>9</sup>, trzeba najpierw odnaleźć moment podziału czy też swego rodzaju zerwania w opowieści, po którym kontynuacja – w myśl naszej interpretacji – odbywa się już na innych prawach. Momentem takim może być zdarzenie, które dla bohatera jest śmiertelne. Co oznacza, że oglądany dalej przez widza na ekranie kinowym fantazmat Joe przeżywa, umierając. Pod tym względem jako pierwsza nasuwa się na myśl scena w motelu, dokąd Joe dociera wraz z dziewczynką zaraz po jej uwolnieniu. Gdy na progu pojawia się policja, wywiązuje się bójka i jeden z policjantów strzela do Joego, trafiając go, leje się krew. Podkreślny, że w tej sytuacji Joe pozostaje bezbronny, natomiast policjanci dysponują odbezpieczonymi pistoletami. W filmie oglądamy dość nieprzejrzyste mocowanie się, z którego zwycięsko wychodzi Joe. Wtedy odkrywa, że został trafiony i jest ranny.

Możemy jednak założyć inny scenariusz: policjant z bronią ma ewidentną przewagę. W rzeczywistości bez skrupułów strzela i trafia już wtedy, gdy Joe otwiera drzwi od pokoju. Od tego momentu oglądamy już nie „prawdziwe” wydarzenie, lecz fantazję umierającego Joego o sobie jako heroicznym wybawicielu porwanych dziewczynek, a sam schemat bohatera jest wtedy oczywistą dla niej ramą. Dlatego właśnie, choć trafiony, wychodzi z sytuacji zwycięsko. Również według tej samej logiki w kolejnych krokach giną wszyscy bliscy Joego, aby nie pozostał mu żaden wybór – nie musi chronić nikogo, sprawa staje się prosta, może bez przeszkód ruszyć, by oswobodzić

7 S. Žižek *Lacrimae rerum*. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch, przeł. G. Jankowicz i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 240-272.

8 Angielskie *fantasy* bywa tłumaczone na język polski zarówno jako „fantazmat” (np. w: S. Žižek *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2001), jak i „fantazja” (np. w: S. Žižek *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2001).

9 Zob.: J. Campbell *Bohater o tysiącu twarzy* oraz Ch. Vogler *Podróż autora*.

ofiara, a być może także dokonać zemsty. Krótko mówiąc – aby przywrócić sprawiedliwość w świecie i naprawić zło.

Wszystko idzie pozornie dobrze (w tym fantazmatycznym scenariuszu), ale tylko do momentu finału. Tutaj zaburzenia w opowieści przedstawione w poprzedniej części oznaczają, że fantazmat zaczyna się załamywać: Joe, schodząc do hallu, widzi samego siebie, jak siedzi w salonie – nie jest więc jasne, jaką rolę odgrywa. Dziewczynka, która zgodnie ze schematem powinna być słabą, bezwolną ofiarą, okazuje się wystarczająco silna, by poradzić sobie i samodzielnie zgładzić swojego prześladowcę, nie czekając na wybawiciela.

Kulminacyjnym momentem załamania się fantazmatu jest samobójstwo w barze, gdy Joe siedzi sam. Nie ma żadnego innego dziecka, jest sam, nic się nie stało, nikomu nie pomógł ani nikt nie pomógł jemu. Tak naprawdę umiera gdzie indziej, trafiony policyjną kulą. Fantazmatyczne szwy się prują. I wtedy – wraz z drugim zakończeniem, które jest przesadnie pozytywne – następuje restart fantazmatu. A jednak się udało i odjadą ku zachodowi słońca!

Niezależnie od wybranej wersji i dalszych możliwych wariacji szczegółów (np. interpretacji sceny pochówku matki w jeziorze), interpretacja sięgająca do Žižka (korzystającego z Lacanowskiej psychoanalizy) pozwala na spójne ułożenie całej opowieści. Tyle że przestaje ona być optymistyczna, nie kończy się zwycięstwem bohatera. Zaznaczmy jednak, że taka interpretacja pasuje jedynie do filmowej wersji całej historii, natomiast już nie do książkowej. Przejdźmy więc teraz do analizy sytuacji.

### Sytuacja interpretacyjna

Gdybyśmy pozostali wyłącznie przy wcześniejszych rozważaniach, można by oczekiwać, że gra toczy się jedynie o zaproponowanie i ustabilizowanie pewnej interpretacji wybranego artefaktu kulturowego. Aby móc jednak potraktować całą sytuację jako wydarzenie, potrzebny jest jeszcze jeden kluczowy element – sytuacja interpretacyjna. Przedstawiając ją, wykorzystam elementy autoetnografii jako pewnej metody analizy sytuacji, w której badacz/ka uczestniczy – mając jednocześnie świadomość zagrożeń z nią się wiążących<sup>10</sup>.

10 W kwestii autoetnografii jako narzędzia metodologicznego wraz z jego inspirującym, bardzo ciekawym zastosowaniem zob. O. Szwabowski *Nekrofilna produkcja akademicka i pieśni partyzantów. Autoetnografia pracy akademickiej i dydaktycznej w czasach zombie-kapitalizmu*, Instytut Pedagogiki UW, Wrocław 2019.

Przede wszystkim wyłonienie się powyżej przedstawionej interpretacji filmu *Nigdy cię tu nie było* miało określoną ramę instytucjonalną. Było to spotkanie w Centrum Sztuki Współczesnej (CSW) „Znaki Czasu” w Toruniu na przedpremierowym pokazie tego dzieła, należącym do cyklu „Spotkań filozoficznych”<sup>11</sup>. Spotkanie takie składa się poza pokazem samego filmu jeszcze z części dyskusyjnej, w której jako zaproszony ekspert rozmawiam z prowadzącym spotkanie kuratorem pracującym w CSW, a następnie do udziału w dyskusji włącza się również publiczność. To dwuosobowe wprowadzenie jest zwykle znacznie krótsze od późniejszej szerokiej dyskusji. Ponieważ przygotowanie do spotkania ze strony prowadzących obejmuje pierwsze obejrzenie filmu kilka dni przed pokazem kinowym, obaj mają szansę wykonać pewne wstępne prace interpretacyjne, a ponadto oglądając drugi raz w czasie samego spotkania, uzyskują też przewagę nad publicznością, mogąc dostrzec więcej szczegółów, sporządzić notatki, sięgnąć do literatury bądź innych filmów etc.

Oczywiście natychmiast pojawia się pokusa, aby całość sprowadzić do prostego schematu popularyzacji: wyposażeni w lepszą wiedzę fachowcy przekazali gotową interpretację zainteresowanej publiczności, upraszczając przy okazji co bardziej zawile kwestie techniczne, aby przekaz pozostał zrozumiały. Nie tak to jednak wyglądało i właśnie odchylenie sytuacji od tego schematu sprawia, że możemy mówić o zdarzeniu.

W punkcie wyjścia – czyli po zakończeniu pokazu filmu i przed rozpoczęciem dyskusji – nie istniała żadna gotowa interpretacja. Początek rozmów raczej oscylował wokół odczytywania opowieści filmowej jako udziwnionej, „psychologicznie pogłębionej” historii o bohaterze. Dopiero wspólne wydobywanie momentów rozbijających opowieść wytworzyło potrzebę wprowadzenia bardziej rozbudowanej interpretacji. Interpretacja zaproponowana przez prowadzących – wykorzystująca prace Slavoja Žižka – była od razu opatrzona zastrzeżeniem, że może się wydawać zbyt daleko idąca i odległa od bezpośredniego odbioru filmu ze strony widzów. Ku zaskoczeniu prowadzących, zaproponowane ujęcie zostało natychmiast podjęte przez uczestników i dyskusja do końca w zasadzie polegała na jego uszczegóławianiu i sprawdzaniu rozmaitych jego wariantów. Zaskoczenie wywołane szerokim przyjęciem tej interpretacji pogłębiało to, że jasno zostało powiedziane, iż jest to interpretacja pesymistyczna czy niesatysfakcjonująca z tego względu,

11 Jest to cykl organizowany przez Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, firmę Gutek Film oraz Instytut Filozofii UMK w Toruniu.

że według niej głównemu bohaterowi nie powiodło się, ponieważ znaczna część oglądanej historii to fantazja, którą „wyświetla” sobie w głowie, będąc w agonii. Tym samym tego rodzaju odczytanie kłóciło się z emocjonalnymi oczekiwaniami wytworzonymi przez układ zdarzeń, jeśli spojrzeć na nie od strony zasady kryterialnej prefokalizacji przekazu popkulturowego<sup>12</sup>. Widzowie podjęli je więc niejako wbrew swoim odczuciom. Warto też dodać, że z perspektywy całej serii spotkań sytuacja taka nie była stała. Niejednokrotnie publiczność była silnie podzielona co do kierunku interpretacji innych filmów, a dyskusja sprowadzała się wtedy do artykulacji napięć między nimi, podobnie jak zdarzało się, że publiczność nie chciała podejmować w ogóle interpretacji proponowanych przez prowadzących bądź robiła to na zasadzie ćwiczenia intelektualnego, zgłaszając przy tym rozmaite wątpliwości.

Powtórzmy więc, co zasadniczo zdarzyło się w zbiorowej interpretacji filmu *Nigdy cię tu nie było*: w toku dyskusji, która trwała nawet nieco dłużej niż sam film (ponad 90 minut), dokonano się przyswojenie czy też wchłonięcie perspektywy oferowanej przez psychoanalityczną teorię kultury Žižka. W rezultacie porzucono analizowanie opowieści w kategoriach Joego jako herosa ratującego zagrożoną dziewczynkę i przeżywającego w związku z tym rozmaite przygody. Zamiast tego pojawił się jego obraz jako leżącego gdzieś w stanie agonalnym i przeżywającego fantazję o ratowaniu dziecka bezbronno wobec przemocy, która to fantazja załamuje się na koniec i musi zostać sztucznie zrestartowana.

To, co się zdarzyło, nie wpisuje się w żaden oczywisty schemat sytuacyjny popularyzacji ezoterycznej wiedzy akademickiej czy seminarium uniwersyteckiego. W przeciwieństwie do tej pierwszej – tak jak ją sobie zwykle wyobrażamy – nie było przejścia od uprzednio gotowego ładunku złożonej treści do późniejszego uproszczenia dla publiczności pozaakademickiej. Z kolei inaczej niż na seminarium nie było zadanej z góry lektury, przygotowawczej pracy, którą trzeba wykonać przed właściwym spotkaniem. Podobnie jednak jak na seminarium uniwersyteckim odbyła się grupowa praca, w której każdy z obecnych mógł czynnie brać udział, analogicznie zaś w jak w przypadku popularyzacji dostarczone zostały, w uproszczonej formie, złożone pojęcia teoretyczne. Nie stanowiły one jednak rdzenia przekazu, lecz najwyżej propozycję narzędzi umożliwiających poprowadzenie interpretacji w nieoczekiwanym kierunku.

12 Koncepcję kryterialnej prefokalizacji wprowadza Noël Carroll w tegoż *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.



Warto w tym miejscu cofnąć się o krok i spróbować zrekonstruować po-  
bieżnie przynajmniej pracę, jaka musiała się dokonać po stronie akademii,  
aby dyskusja uzyskała taki kształt, jak to zostało opisane.

Ani przebieg dyskusji, ani jej wynik nie wyglądałyby tak, gdyby jeden  
z prowadzących nie oparł się na gruntownej lekturze prac wspomnianego już  
Slavoja Žižka. Choć łatwo wskazać jako szczególnie ważną zaproponowaną  
przez słoweńskiego filozofa interpretację *Zagubionej autostrady* Davida Lyncha,  
to bez wątpienia istotna była również lektura – niekiedy wielokrotna – wielu  
jego książek. Spróbujmy je wskazać: *Lacrime rerum* (z rzeczoną interpretacją)<sup>13</sup>,  
*Wzniosły obiekt ideologii*<sup>14</sup> oraz *Przekleństwo fantazji*<sup>15</sup> – obie ważne jako rozwi-  
jające pojęcie fantazji/fantazmatu, *The ticklish subject*, *Less than nothing*, *Lacan*,  
*Patrząc z ukosa*<sup>16</sup>; filmy: *Z-boczona historia kina*<sup>17</sup> oraz *Perwersyjny przewodnik po  
ideologiach*<sup>18</sup>. Ważne było także to, że część tych prac podlegała drobiazgowej  
analizie w toku prowadzonych wcześniej dwóch kursów uniwersyteckich  
poświęconych wyłącznie filozofii Žižka. Toteż retrospektywnie wydaje się,  
iż łatwo wskazać na sekwencję inspiracji „interpretacja *Zagubionej autostrady*  
→ interpretacja *Nigdy cię tu nie było*”, ale w istocie tego rodzaju zabieg, swoboda  
w operowaniu pojęciami należącymi do szerszego układu teoretycznego  
i możliwość ich szybkiej operacjonalizacji w dyskusji są rezultatem znacznie  
obszerniejszej pracy intelektualnej. Mówiąc o zapleczu, należy też odnieść się  
do poniechanej trajektorii interpretacyjnej: porzucona została jakaś wersja  
ścieżki bohatera, toteż pewną rolę odegrało rozpoznawanie jej przez prowa-  
dzących jako ogólnego schematu, czyli znajomość prac przywoływanych już

13 S. Žižek *Lacrime rerum*.

14 S. Žižek *Wzniosły obiekt ideologii*.

15 S. Žižek *Przekleństwo fantazji*.

16 S. Žižek *The ticklish subject: the absent centre of political ontology*, Verso, London–New York 2008; tegoż *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*, Verso, London–New York 2012; tegoż *Lacan: przewodnik krytyki politycznej*, przeł. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; tegoż *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003. Trzeba jednak pamiętać, że pozycje te wskazują, ponieważ wcześniej korzystałem z nich przy różnych okazjach, często na zajęciach (konwersatoriach, seminariach). Jako takie z pewnością odegrały dużą rolę w budowaniu ogólnego zaplecza wiedzy na temat filozofii Žižka. Znacznie trudniej byłoby określić, jak i w jakiej mierze każda z nich zaowocowała w omawianej dyskusji.

17 *Z-boczona historia kina*, reż. Sophie Fiennes, 2006.

18 *Perwersyjny przewodnik po ideologiach*, reż. Sophie Fiennes, 2012.

Joseph Campbell<sup>19</sup> i Christopher Vogler<sup>20</sup>. Możliwe, że bez jego pełnej świadomości dyskusja dłużej eksplorowałaby rozmaite warianty tego schematu, pozostając jednak w jego granicach. I przeciwnie – uświadomienie go pozwoliło uruchomić inną interpretację, traktując samą ścieżkę bohatera jako coś, co strukturyzuje fantazję Joego.

Podsumujmy zatem opisaną powyżej złożoną sytuację interpretacyjną: choć rama instytucjonalna wskazuje na popularyzację wiedzy, to nie zachodziło jej streszczanie ani uproszczone przedstawienie. Sama interpretacja dotyczyła nowego artefaktu kulturowego (jak wspomniałem, pokaz filmu był przedpremierowy). Inaczej niż w tradycji seminariów akademickich, spotkanie nie miało jako swego zaplecza wcześniej napisanego tekstu (który jest poddawany analizie bądź dyskusji przed publikacją etc.). I w istocie spotkanie nie było uniwersyteckim seminarium. Niemniej została wypracowana nowa interpretacja nowego tekstu kultury, wykorzystująca narzędzia wcześniej nieznanie większości uczestników. Osiągnięto ją przy tym w toku dyskusji z udziałem wszystkich uczestników, a nie teatralnie zaaranżowanej rozmowy z przejrzystym podziałem ról i sprawczości: rozmawiający eksperci, przysłuchująca się publiczność. Co więcej, z pewnością nastąpił również transfer wiedzy na umownej osi „laboratorium naukowe – jego otoczenie kulturowe”. Wszystko to można podsumować w pytaniu: czy mieliśmy do czynienia z popularyzacją w nietypowej formie, czy też z innowacją kulturową?

### **Innowacja czy popularyzacja – konstruowanie faktu**

Aby odpowiedzieć na uprzednio sformułowane pytanie, sięgnijmy po narzędzia teorii aktora-sieci z jej początkowego okresu, a mianowicie do procesu, który Michel Callon zbiorczo określa mianem „*Translacji*”<sup>21</sup>, a Bruno Latour „topologią laboratoryjnego sytuowania”<sup>22</sup>. W obu przypadkach chodzi

19 J. Campbell *Bohater o tysiącu twarzy*; tegoż *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. A. Jankowski, Znak Wydawniczy Nomos, Kraków 2013.

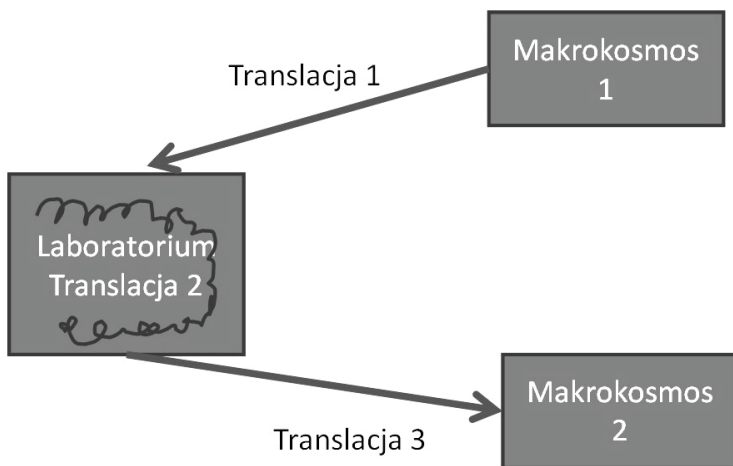
20 Ch. Vogler *Podróż autora*.

21 M. Callon, P. Lascoumes, Y. Barthe *Acting in an uncertain world: an essay on technical democracy*, The MIT Press, Cambridge, MA 2009, s. 48-70; na temat pojęcia translacji zob. także M. Callon *Techno-economics network and irreversibility*, w: *Mapping the dynamics of science and technology*, ed. by J. Law, Routledge, London–New York, s. 132-161.

22 B. Latour *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, przeł. K. Abriszewski i Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009 nr 1/2, s. 175-176.

o analizę relacji między laboratorium a jego otoczeniem społecznym. Rzecz jest zasadniczo dobrze znana, przypomnijmy ją więc jedynie skrótowo: cały proces składa się z trzech etapów: 1) przejmowania cudzych interesów; 2) przesunięcia dźwigni z pozycji słabej na silną; 3) poruszenia świata za pomocą dźwigni<sup>23</sup>. W kroku pierwszym naukowcy redefiniują interesującą ich część świata za pomocą używanych przez nich pojęć i sprawdzają ją do laboratorium. W kroku drugim w warunkach laboratoryjnych manipulują interesującym ich materiałem tak długo, aż zaczną nad nim w jakiejś mierze panować, w tym przewidywać jego zachowanie w określonym zakresie, w przyjętych warunkach. W kroku trzecim rezultaty działań laboratoryjnych zostają zwrotnie wprowadzone do świata poza laboratorium, ale jednocześnie z nimi przenosi się również te warunki laboratoryjne, które były niezbędne do skutecznych działań i przewidywań z kroku drugiego.

Możemy jeszcze bardziej ujęcie to uprościć na nasze potrzeby i posłużyć się schematem nakreślonym przez autorów książki *Acting in an uncertain world* – Michela Callona, Pierre'a Lascoumes'a i Yannicka Barthe'a<sup>24</sup>:



Schemat 1.

<sup>23</sup> Tamże, s. 165-175.

<sup>24</sup> M. Callon, P. Lascoumes, Y. Barthe *Acting in an uncertain world*, s. 69, ryc. 2.3.

Na schemacie 1 zostały graficznie przedstawione kroki opisane powyżej, ale ta forma prezentacji nieco inaczej rozkłada akcenty. Podczas gdy mówienie w kontekście topologii laboratoryjnego sytuowania o laboratorium i jego otoczeniu społecznym mogło przywołać na myśl obraz dwóch koncentrycznych kręgów – zamkniętej przestrzeni oraz strefy wokół niej – to w tym wypadku na plan pierwszy wysuwa się zmiana, jaka zachodzi między początkiem procesu a jego końcem.

W kroku 1, nazywanym tu „makrokosmosem 1”, mamy do czynienia ze stanem świata przed pracą laboratoryjną. W toku translacji 1 dochodzi do przekładu interesującej badaczy części świata na formy, które nie tylko pomieszczą się w laboratorium, lecz także będą podatne na rozmaite manipulacje nimi. Owe laboratoryjne manipulacje to oczywiście „translacja 2” ze schematu. W ostatnim kroku wyniki tych manipulacji, jak zostało wyżej wskazane za Latourem – nowy artefakt wraz z warunkami koniecznymi dla jego (za)istnienia – wracają w procesie translacji 3 do świata poza laboratorium. Jednak, co uwypukla powyższy rysunek, ten świat, czyli „makrokosmos 2”, jest już inny niż w punkcie wyjścia. Callon, Lancoumes i Barthe cały proces również zbiorczo nazywają *Translacją*<sup>25</sup>.

W schemat ten łatwo wpisać omówioną wcześniej złożoną sytuację interpretacyjną. Makrokosmos 1 to stan kultury przed wyświetleniem filmu *Nigdy cię tu nie było*. Makrokosmos 2 z kolei to stan kultury nie tylko po jego prezentacji, lecz także po dyskusji i wypracowaniu interpretacji. Translacja 1 to oczywiście pokaz filmu. Nieco bardziej złożoną kwestią pozostaje zaś to, jak rozumieć tu translację 2 i translację 3.

Uważam, że nie sposób ich rozdzielić w tym wypadku w prosty i jednoznaczny sposób. I właśnie w samej niemożności zrobienia tego tkwi sedno problemu. W częściowym ich rozwikłaniu może pomóc nieco głębsze wejście w topologię laboratoryjnego sytuowania. W kroku pierwszym dochodzi do przyswojenia przez badaczy języka badanej części świata, następuje jego przekład na język własnej teorii i zaczyna się operowanie nowym językiem<sup>26</sup>. W naszym przykładzie sytuacji interpretacyjnej przyswojenie języka świata to po prostu obejrzenie filmu z podstawowym jego zrozumieniem, kiedy umiemy nazwać

25 Tamże, s. 68. Ściśle rzecz biorąc, autorzy zawsze zapisują to słowo kursywą, a różnicują wielkością pierwszej litery, np.: „*Translacja*” oraz „*translacja 1*”. Jednak dla zwiększenia przejrzystości w niniejszym artykule wprowadzam podwójne zróżnicowanie: zarówno w czcionce (kursywa, czcionka prosta), jak przez wielkość pierwszej litery.

26 B. Latour *Dajcie mi laboratorium*, s. 167-168.

to, co dzieje się na ekranie; przekład na język własnej teorii to próby syntetycznego ujmowania fabuły, rozpoznania jej nieciągłości, wskazania i nazwania problemów z tym związanych; rozpoczęcie operowania nowym językiem to robocze próby wyrażenia powyższych w kategoriach bardziej ogólnych wraz z wprowadzeniem pojęć Żiżkowskich (takich jak fantazmat, pragnienie, podmiot).

Krok drugi – przesunięcie z pozycji słabej na silną<sup>27</sup> – wiąże się z mówieniem o filmie, czy też niejako „mówieniem filmu”, właśnie za pomocą nowych pojęć teoretycznych. Charakterystyczne dla tej fazy majsterkowanie z użyciem wybranego materiału – tu z opowieścią filmową – przybrało na przykład postać rozważania, w którym momencie ulokować początek umiaramienia głównego bohatera i jednocześnie początek fantazji: podczas fatalnego w skutkach podduszania się z wykorzystaniem foliowej torebki, w motelu po przegranej walce z policjantami, a może jeszcze wcześniej, po początkowej bójce w alejce. Każdą z wybranych opcji następnie rozważano, cała opowieść była, począwszy od wskazanego momentu, niejako ustawiana na nowo, tak by sprawdzić, czy wszystko do siebie pasuje.

W tym sensie właśnie z filmem działo się coś nowego, przydarzyło mu się coś, co nie wystąpiło wcześniej<sup>28</sup>. Dyskusja pozwoliła również na wytworzenie innego efektu laboratoryjnego – na zmianę skali<sup>29</sup>. Widz nie był już odbiorcą śledzącym losy bohaterów, w którym zgodnie ze wspomnianą już kryterialną prefokalizacją film wywołuje określone stany emocjonalne, kieruje uwagę, stwarza i spełnia oczekiwania<sup>30</sup>. Teraz już sytuacja była odwrotna: widzowie mogli stopniowo odcinać się od swego emocjonalnego związania z filmem i je redefiniować, mogli dyktować fabule poziomy realności (w tym miejscu prawdziwe zdarzenia, w tym wspomnienia, a w tamtym fantazje, tu zaś scena symboliczna). Mówiąc krótko, to już nie film panował nad swoją publicznością. To publiczność, obecnie rozdyktowany umysł roju, panowała nad rozczłonkowaną, zwielokrotnioną<sup>31</sup>

27 Tamże, s. 168-172.

28 Tamże, s. 168.

29 Tamże, s. 170.

30 N. Carroll *Filozofia sztuki masowej*, s. 250-269.

31 Kategorii zwielokrotnienia używam tutaj w szczególnym i precyzyjnym sensie Annemarie Mol z książki *The body multiple*, w której mówi o zwielokrotnionym ciele, będącym jednocześnie jednym i wieloma: A. Mol *The body multiple: ontology in medical practice*, Duke University Press, Durham–London 2002.

opowieścią filmową<sup>32</sup>. Parafrazuując wypowiedź Latoura o Pasteurze na tym etapie prac, można by rzec, że „jeśli pragniesz zrozumieć film *Nigdy cię tu nie było*, możesz udać się tylko w jedno miejsce, na dyskusję po pokazie”<sup>33</sup>.

Wreszcie krok trzeci to poruszenie świata za pomocą dźwięgni<sup>34</sup>. Zasadniczo na tym etapie następuje zwrotna translacja wyników laboratoryjnych do świata społecznego. I tu właśnie poniekąd wracają nasze kłopoty z rozdzieleniem translacji 2 i 3 ze schematu Callona, ponieważ otoczenie społeczne już jest w e w n ą t r z. Inaczej niż w wypadku Pasteura, ale zgodnie z literą tekstu Latoura dzieje się tak, że „w tej sekwencji przemieszczeń nikt nie jest w stanie wskazać, gdzie jest laboratorium, a gdzie społeczeństwo. W rzeczy samej, pytanie «gdzie?» okazuje się nieistotne w sytuacji, gdy mam do czynienia z przemieszczeniami”<sup>35</sup>. Innymi słowy, już na etapach pierwszym i drugim społeczeństwo było obecne, w e w n ą t r z laboratorium, a jednocześnie to samo laboratorium – akademicki proces wytwarzania interpretacji artefaktów kulturowych oparty na przymierzaniu rozmaitych wynalazków pojęciowych – od początku znajdowało się n a z e w n ą t r z.

Wskazmy na marginesie, że opisany ciąg translacji pomaga odpowiedzieć na pytanie, dlaczego uczestnicy tak gładko przyjęli perspektywę teoretyczną Žižka, co w pierwszej chwili może się wydać zaskakujące. Stało się tak w rezultacie zadziałania wszystkich opisanych ruchów: badacze przyjęli język zewnątrz, wraz z publicznością wyartykułowali problemy (niespójność opowieści), nieco go tylko zmieniając, zaproponowali przejrzyste jego przełożenie na inne kategorie (Žižka) i wszyscy razem za ich pomocą skutecznie manipulowali w uzyskanej interpretacji, tak że na końcu nie wiadomo już było, „gdzie jest laboratorium, a gdzie społeczeństwo”.

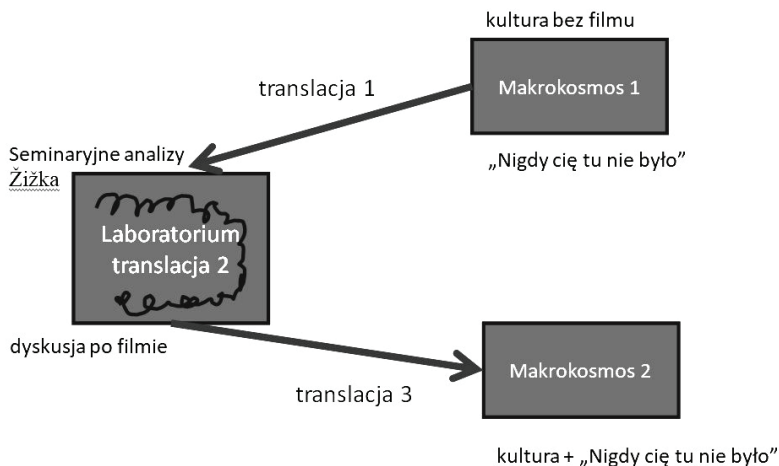
Powyższe uporządkowanie całej *Translacji* można podsumować, wpisując ją w umowny sposób w przedstawiony schemat 2. Teraz możemy już powrócić do postawionego wcześniej pytania o popularyzację i innowację.

32 W kwestii odwracania sytuacji przewagi w toku procedury badawczej zob. B. Latour *Nadzieja Pandory*, s. 55-112.

33 B. Latour *Dajcie mi laboratorium*, s. 172.

34 Tamże, s. 172-177.

35 Tamże, s. 176.



Schemat 2.

### Laboratoria rozproszone

Myślę, że linia prowadzonej argumentacji stała się już dla czytelników jasna: usiłowałem starannie oddać szczegóły całego procesu interpretacji filmu, amplifikując je dodatkowo z pomocą narzędzi ze studiów nad nauką po to, aby argumentować, że w omawianej sytuacji zaszło coś więcej i coś innego niżli tylko popularyzacja wiedzy akademickiej. Jeśli popularyzację rozumieć jako upowszechnianie tego, co znane, w wersji uproszczonej pośród osób, którym brakuje wystarczającego kapitału kulturowego, aby przyswoić przekaz w oryginalnej złożonej formie, to jako innowację kulturową należałoby pojmować pojawienie się czegoś nowego w świecie kultury<sup>36</sup>. Mój wywód szedł w kierunku wsparcia tezy, że mieliśmy w tym przypadku do czynienia z pojawieniem się i upowszechnieniem na niewielką skalę właśnie czegoś

<sup>36</sup> Argumentowałbym również, że zaszła innowacja kulturowa według kryteriów zaproponowanych przez Ryszarda Nycza w książce *Kultura jako czasownik*, w której jako minimalne podaje warunki: 1) „oryginalne rozwiązanie nowego problemu (w wymiarze tyleż naukowym, co społeczno-kulturowym)” i 2) „stymulowanie procesu zmiany w sferach społeczno-kulturowej wiedzy, obyczajów i zachowania, mentalności czy wrażliwości”, oraz dodaje jeszcze cztery dodatkowe kryteria mogące wchodzić w grę (R. Nycz *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 24). Niestety, z braku miejsca nie mogę tutaj szerzej wykorzystać tego, co pisze na temat innowacji kulturowej, w mojej analizie przypadku sytuacji interpretacyjnej (zob. tamże, s. 25-28).

nowego – nowej interpretacji filmu *Nigdy cię tu nie było* wtedy, gdy jeszcze nie istniał „obowiązujący korpus” interpretacyjny tego dzieła, a sama nowa interpretacja była dla tych, którzy ją wypracowali i wraz z nią wyszli z kina, czymś niespodziewanym.

Gdyby znów przywołać kategorie teorii aktora-sieci, to moglibyśmy powiedzieć, że rzeczywiście doszło do wytworzenia faktu. Był to jednak fakt miękki, tzn. taki, który w toku krążenia po świecie społecznym, od jednego aktora do następnego, ulega zmianom, być może tracąc niekiedy „twardy rdzeń”<sup>37</sup>. Pamiętajmy, że również w tym przypadku raczej zabrakło silnych mechanizmów stabilizujących ten fakt.

To zaś prowadzi mnie do postawienia jeszcze mocniejszej tezy: nie tylko mieliśmy do czynienia z pojawieniem się innowacji kulturowej, lecz z działaniem całej infrastruktury, która ją wypracowała. Nawet jeśli wydawała się ona nieco dziwna, to miała powiązania z normalnym trybem pracy akademickiej. Uważam, że infrastrukturę tę możemy śmiało określić mianem „laboratorium”, ale żeby zaznaczyć jego nietypowość, dodajmy przymiotnik „rozproszony”<sup>38</sup>. Laboratorium było rozproszone choćby dlatego, że nie wszystkie jego istotne składowe i procesy zaszły w jednym miejscu, choćby lektury tekstów ważnych dla procesu interpretacji<sup>39</sup>.

Oczywiście pamiętamy, że laboratorium to na koniec swego działania nie stworzyło tekstu naukowego (artykułu do recenzowanego czasopisma), ale jak starałem się pokazać, nie był to jedyny element przetasowany i inaczej dopasowany do reszty, niż byśmy oczekiwali. Tutaj pojawiają się istotne pytania związane z naszymi oczekiwaniami i mitami na temat praktyki naukowej,

37 Zob. K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 187-192; B. Latour *Science in Action. How to follow scientists and engineers through society*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1987, s. 206-210.

38 Warto zwrócić uwagę, że ciekawe analizy laboratoriów humanistycznych zostały w ostatnim czasie podjęte w środowisku wrocławskich kulturoznawców, zob. A. Kil, J. Małczyński, D. Wolska *Ku laboratorium humanistycznemu*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 274-285.

39 Bardzo ciekawe badania etnograficzne nad hakerami przeprowadził niedawno Marcin Zaród, który przestrzeń hakerskiego majsterkowania – hakerspejs (*hackerspace*) – analizował właśnie jako laboratoria ulokowane poza oficjalnym porządkiem laboratoriów, dowodząc nie tylko, że zachodzące w nich zjawiska pozostają w pełni równoległe wobec laboratoriów „oficjalnych”, lecz nadto że ulokowanie ich poza formalnym systemem wytwarzania wiedzy pełni istotne funkcje społeczne. Zob.: M. Zaród *Hakerzy i kolektywy hakerskie w Polsce. Od operacjonalizacji do laboratoriów i stref wymiany*, „Studia Socjologiczne” 2017 nr 1, s. 225-252, a także tegoż „Aktorzy-sieci w kolektywach hakerskich”, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2018.



z których one wyrastają. Przykład nasz dowodzi, że takim właśnie mitem jest wyobrażenie sekwencji „badania → tekst naukowy → upowszechnienie wyników → ich popularyzacja”, sekwencji, w której tekst naukowy to coś na kształt momentu kulminacyjnego całej ścieżki wytwarzania nowej wiedzy. Gdyby raczej trzymać się tezy Latoura<sup>40</sup>, podjętej też przez Ryszarda Nycza<sup>41</sup>, że teksty w humanistyce są czymś na kształt laboratoriów, w których badacze ćwiczą różne układy pojęć, można zaryzykować dość daleko idącą sugestię, że w procesie konstruowania miękkich faktów kulturowych teksty naukowe nie są wcale skrzynkami niosącymi finalny efekt procesów poznawczych. Już raczej są placami ćwiczeń, na których autorki i autorzy trenują rozmaite formy argumentacji i różnorodne układy pojęciowe. Nie wiadomo jednak, czy one się sprawdzą w praktyce. Analogicznie jak w wypadku piłkarza ćwiczącego na treningach trudne zagrania. Dopiero sytuacja dyskusji pokazuje, które z przećwiczonych na seminariach, wykładach i w artykułach ścieżek argumentacji, obrazów i układów pojęć utrzymują się tak mocno – przejdą kolejne próby siły – że pozwolą stworzyć miękkie fakt. I znów analogicznie jak w wypadku piłkarza, który w czasie meczu w konkretnej sytuacji zagrywa tylko raz, nie może powtórzyć ruchu kilka razy, aż się uda.

Jeśli zaproponowane ujęcie pracy humanistów (i z pewnością przynajmniej części badaczy społecznych) jest trafne, to konsekwencje są poważne. Możemy przyjąć, że co dzień pracuje wiele takich rozproszonych laboratoriów, obejmujących rozmaite dziedziny wiedzy, które wytwarzają mniej lub bardziej stabilne miękkie fakty. Być może jest to nieodzowne do istnienia nowoczesnej kultury jako takiej<sup>42</sup>. Sposoby pracy tych laboratoriów i jej wyniki zupełnie reorganizują nasze wyobrażenia o relacjach między popularyzacją wiedzy a stwarzaniem czegoś nowego, czyli wyobrażenia o tzw. wpływie społecznym nauk humanistycznych. Relacje te z kolei można w następnym kroku analitycznym spróbować wpisać w krążeniowy model nauki, aby jeszcze dokładniej przybliżyć to, co się w nich zdarza. Wreszcie na koniec, problematyczność tych zjawisk i relacji stawia pod znakiem zapytania zarówno funkcjonującą obecnie w naszej kulturze formułę sprawozdawczości naukowej, jak i dominujące trendy w polityce naukowej. Można tylko w tym miejscu

---

40 B. Latour *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra i K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010, s. 182 (zob. także s. 173-201).

41 R. Nycz *Kultura jako czasownik*.

42 Jest tak z pewnością z perspektywy, w jakiej ujmuje nowoczesne społeczeństwo Anthony Giddens, zob. tegoż *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

zapytać w duchu nietzscheańskim, czy rozmijająca się z rzeczywistością jej biurokratyczna reprezentacja wytwarza złudzenia konieczne do życia, czy też najwyższej ożywia nieumarłe mumie pojęciowe<sup>43</sup>.

## Abstract

---

### Krzysztof Abriszewski

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

*Popularisation, Innovations and Distributed Laboratories in the Humanities*

Abriszewski questions the assumption, crucial for scientific policy today, that the production of professional knowledge in the humanities is separate from its social dissemination (or social consumption). His case study is based on a discussion following a screening of *You Were Never Really Here* at a cultural institution – a discussion that resulted in the collective production of different interpretations. Abriszewski suggests that the social phenomena that occurred then cannot be adequately viewed either as pure professional-knowledge-production, nor as pure professional-knowledge-dissemination (consumption). Drawing on science and technology studies (STS), and especially actor-network theory (ANT), the process examined here is interpreted as a laboratory in action. Yet in order to mark the specific way in which the humanities work here Abriszewski suggests the term “distributed laboratory”.

## Keywords

---

distributed laboratory, humanities, cultural innovation, translation (ANT)

---

43 F. Nietzsche *Zmierch bożyszcz czyli jak się filozofuje młotem*, przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków 2000.