

TECHNO-WIDZENIE

MEDIA I TECHNOLOGIE WIZUALNE
W SPOŁECZEŃSTWIE PONOWOCZESNYM

TECHNO-WIDZENIE

MEDIA I TECHNOLOGIE WIZUALNE W SPOŁECZEŃSTWIE PONOWOCZESNYM

POD REDAKCJĄ ŁUKASZA ROGOWSKIEGO



Poznań 2014

KOMITET NAUKOWY
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT
Dr hab. Tomasz Ferenc

Wydanie I

PROJEKT OKŁADKI
Adriana Staniszevska

REDAKCJA
Adriana Staniszevska

KOREKTA
Adriana Staniszevska
Michał Staniszevski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM 2014

Publikacja finansowana ze środków Instytutu Socjologii UAM
i Wydziału Nauk Społecznych UAM

ISBN 978-83-62243-97-6

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK
Zakład Graficzny UAM
61-712 Poznań, ul. Wieniawskiego 1

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
ŁUKASZ ROGOWSKI	
Technologie uniewidzialniania, czyli o redukcji zakresu kultury wizualnej	11
BŁAŻEJ BORSUK	
Rola i wiarygodność fotografii we wzrokocentrycznym świecie	25
ANNA PERZYŃSKA	
Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego	37
KAMILA ZAREMBSKA	
Fenomen fotoikon. Symbole, pamięć zbiorowa i sztuka demokratyczna	49
KAROLINA J. DUDEK	
Technologie wizualne w procesach tworzenia wiedzy	67
DANIEL SANJUAN CIEPIELEWSKI	
Nowe media w inscenizacjach współczesnych. Czy bohaterem <i>Hamleta</i> może być projekcja?	77
ADRIAN MRÓZ	
Widzimy uszami i słyszymy oczami. Jak technika wykształca w nas synestezję	89
MATEUSZ NOWACKI	
Opowiedzieć obrazami Zagładę. Audiowizualna reprezentacja Holocaustu	99
IZABELA OGÓREK, ROBERT ZYDEL	
Wizualność w czasach kryzysu, czyli o tym, że Polacy jedzą oczami	109

ADRIAN MRÓZ

student filozofii / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: amroz.muzyka@gmail.com



WIDZIMY USZAMI I SŁYSZYM OZAMI. JAK TECHNIKA WYKSZTAŁCA W NAS SYNESTEZJĘ

Prawdziwi nauczyciele nie dostarczają wiedzy jako korzyści dla uczniów, lecz traktują uczniów jako korzyść dla wiedzy.

Roger Scruton (2010: 46)

Wstęp

To, co pojmujemy jako realność ciała i rzeczywistość poza ciałem, w znacznej części – a może nawet w całości – jest konstrukcją umysłu, który projektuje różnorakie bodźce odbierane przez zmysły i kierowane ku świadomości. Zmysły nie są zupełnie niezależne i odrębne, a kontaminacja dwóch zmysłów może zakłócać „czystą” interpretację bodźca (jak w przypadku słuchu i wzroku). Umysłu nie cechuje tylko przetwarzanie informacji sensorycznych, o wiele istotniejszy dla percepcji umysłowej jest charakter zadaniowy mózgu. Mózg to organ, który wykorzystuje swoje obszary do rzucania „obrazu” rzeczywistości bliżej naszej jaźni na podstawie informacji sensorycznej docierającej doń przez zmysły. Zadaniem umysłu jest kreowanie świadomości i rzeczywistości tak, by uzyskać koherentny obraz świata, w którym porusza się ciało. Ciało jest łącznikiem między światem materialnym a jawiącą się jednostce „rzeczywistością”, za interpretację której odpowiedzialny jest umysł. Jeżeli brakuje bodźców ze świata materialnego do tworzenia obrazów, które składają się na siatkę rzeczywistości, to umysł radzi sobie, uzupełniając ją quasi-rzeczywistością w fazach snu bądź w formie halucynacji. Szczególnym przypadkiem takiego „uzupełnienia” jest zjawisko czucia fantomowego w amputowanej kończynie. Ale nawet gdy brak nie występuje, obraz rzeczywistości może zostać zniekształcony (Gerrig i Zimbardo 2008: 159–160), np. osoba szukająca kluczy w domu tuż przed wyjściem na ważne spotkanie może doświadczyć halucynacji negatywnych – klucze leżą na widoku, ale przejęty właściciel nie jest w stanie ich dostrzec i dopiero po czasie, z wielkim trudem, je odnajduje.

Ciekawym przykładem takich doświadczeń są iluzje zmysłowe, takie jak niemożliwe kształty, strzałka w logo FedEx lub percepcja podprogowa. Jeśli ktoś

wcześniej nie dostrzegał, że logo PKO to nie tylko zestawione litery „P”, „K” i „O”, ale obraz skarbonki, to raz „poinformowany” o tym utrwała w umyśle zmiany i już nigdy nie będzie widzieć tego logo tak jak przedtem. Możliwe też, że zapamięta przyczynę tych zmian widzenia, np. jeśli ja wskażę panu X, który widzi tylko tekst „PKO”, że logo wygląda jak skarbonka, to bardzo możliwe, że będzie on kojarzył to doświadczenie ze mną i kiedy zobaczy skarbonkę w PKO, pomyśli o mnie.

Zdaje się, że pozornie całościowy obraz dostępny świadomości jest w gruncie rzeczy połączonym, ze względu na dostrzeżoną zgodność, zbiorem wyizolowanych percepcyjnie części. Na podstawie pewnych decyzji co do elementów świata i relacji między nimi tworzy się słownik i reguły jego stosowania, który porządkuje i buduje sieć rzeczywistości, zgodnie z hipotezą Sapira-Whorfa. W ten sposób, prawem powszechnej zgody, tworzy się złudzenie obiektywizmu i wyłaniają się definicje, a za nimi normy. Od tego momentu można w uwspólnionej optyce rozstrząsać, co jest „normalne”, a co nie. Jednostka, która nie przestrzega reguł ujętych w powstałych definicjach, będzie wyróżniona jako nienormalna, mimo że może mieć równie uzasadniony i nie mniej rzetelny ogląd świata. Może „nienormalna” jednostka zauważyć, że logo banku PKO wygląda również jak tradycyjna „baba” ze złożonymi rękami, pomarańczową głową i opasłym ciałem. Taka interpretacja poza intencją nadawczą, jeśli nie uznamy jej za zaburzenie percepcji, może wejść w świat sztuki, gdzie artystyczne, kreatywne oko może odnaleźć jakość naddaną w już zdefiniowanych obiektach. Ile można wymyślić zastosowań dla agrafki? Wiele setek, jeśli kreatywnie rozważymy, czy agrafka musi koniecznie być używana konwencjonalnie; co np. z agrafką o wysokości stu metrów? Metafory zestawiają ze sobą rzeczy niepowiązane, aby wskazać na inne modalności. Również osoby, u których zdiagnozowano zaburzenia według obowiązującego spisu DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), mają prawo inaczej widzieć rzeczywistość i kontrybuować ją do świata sztuki. Tak jest w przypadku schizotypowego zaburzenia osobowości (DSM-IV 301.22), zaburzenia dwubiegunowego (DSM-IV 296.4x) czy zaburzenia postrzegania spowodowanego halucynogenami (DSM-IV 292.89).

W niniejszym artykule chcę jednak zająć się nie tyle modalnościami opartymi na różnicach indywidualnych, ile rozłączeniu zmysłów. Szczególną uwagę poświęcę zmysłom wzroku i słuchu oraz temu, jak wpływają one na siebie, konstytuując rzeczywistość człowieka. Wkraczam tym samym w sferę „nienormalności” – synestezję percepcji. Rozważania dotyczące odbioru wizualnego będą łączyć z obecnością dźwięku lub jego brakiem.

1. Wizualna perspektywa słuchu, czyli jak to, co widzimy, wpływa na to, co słyszymy

Pisemne relacje świadków o działalności muzycznej szyfrują działanie reakcyjne siatkówki oka na skutek procesu językowego. „Obraz” działalności muzycznej jest odtwarzany

„oczyma wyobraźni” czytelnika tegoż wydarzenia: oczy czytelnika konfrontują słowa, które wytwarzają obraz językowy. Przeciwnie, reprezentacja muzyczna w sztuce pozostaje wyraźnie wizualna, „tłumaczy” trójwymiarowy i dźwięczny świat dwuwymiarowym i cichym „argumentem” za i o świecie, choć nie można pominąć fundamentalnej roli, jaką odgrywa język w „przetwarzaniu” obrazu (Leppert 1993: XXI).

Richard Leppert w dziele *The Sight of Sound* (1993) ukazuje, jakie aspekty obejmuje malarstwo klasyczne jako dźwięczna epifania odbiorców tej sztuki wizualnej. Problematyka seksualności, płciowości i mowa czy też muzyka ciała określają topografię znaczeń. Znaczenia te jednak transcendują, tworzą reprezentację samych siebie, produkując muzykę z głębi swej fizycznej wewnętrzności. Oddech – jako śpiew lub ogólniej: źródło dźwięku w przestrzeni – uobecnia muzykę słuchowo, lecz także wizualnie, poprzez związek z ciałem.

Leppert sugeruje, że za pośrednictwem wzroku pogodzone zostają semiotyczne sprzeczności między widokiem aktów muzycznych, jako produkowania fenomenologicznych zjawisk dźwiękowych, a naturą abstrakcyjną tego, co się jawi. Zatem sposób obserwacji zespala sposób słuchania. Aby przedstawić doświadczenie z muzyką, malarz musi umiejętnie oddać obraz, który odpowiada doświadczeniom muzycznym widza w kontakcie z wykonawcami. Wizualność nabiera znaczenia muzycznego, artysta angażuje znaki semiotyczne, które działają w obszarze wzroku wtedy, gdy muzyka jest wykonywana na żywo. Istnieją konwencje odzwierciedlania tego, jak muzyka jest odbierana, jak widz obrazu słyszy to, co namalowane, interpretuje instrumenty i osoby w dziele oraz dokonuje i potwierdza coraz dalej idące waloryzacje i ideologie w nich zawarte, np. historyczny status wyższości arystokracji nad chłopstwem, mężczyzn nad kobietami albo kultury cywilizowanej (zachodnioeuropejskiej) nad barbarzyńską. W skróconym porównaniu wyraz muzyki odwzoruje według porządku rozum/logos (arystokracja, męskość i cywilizacja europejska) albo zatopi się w chaosie nieprzewidywalności (chłopi, kobiecość – choć zdominowana przez męskość, lękliwie podporządkowana – i reszta świata).

Zagadnienie to jest oczywiście znacznie szersze, dotyka wielu ciekawych problemów. Leppert akcentuje jednak głównie elementy muzykalności w obrazie, często przedstawione jako symbole i metafory muzyczne, naznaczone ideologią danej epoki, aby zakomunikować coś zaprojektowanemu odbiorcy. W swej wyobraźni odbiorca jest w stanie usłyszeć porządek lub chaos w obrazach (szczególnie tych z bezpośrednimi motywami muzycznymi, np. kobieta grająca na pianinie) i zinterpretować przesłanki, których budowanie artysta opiera na obserwacji obyczajów panujących w danej kulturze. Kontynuację takich skojarzeń wizualnych waloryzacji kulturowych z muzyką można dostrzec w znanym wykonaniu amerykańskiego wirtuoza skrzypiec, Joshuy Bella, który zaprezentował swój koncertowy repertuar na stacji metra. W ten sposób artysta intencjonalnie osadził się w roli muzyka-żebra, który obciąża nas swoją grą, oferując dosłownie nic (bo muzyka jest abstrakcyjnym tworzywem – rodzi się i umiera, może więc jawić się jako strata czasu

i nieproduktywne zajęcie), oczekuje beznadziejnie na ucho, które go wysłucha lub na grosz rzucony do futerału. Zgodnie z przewidywaniami muzyk oceniony został w kontekście, w jakim się zaprezentował (mówiąc najprościej: „jak cię widzą, tak cię piszą”), nikt nie dostrzegł w jego występie walorów artystycznych, zebrał jedynie głodową jałmużnę, podczas gdy na co dzień otrzymuje gwiazdorskie honoraria za każdy swój występ w światowych filharmoniach (grając dokładnie tak samo).

Często można spotkać się z wypowiedziami o inspiracji, jaką daje obraz, a która zostaje uchwycona na partyturze. Oczywiście nie każdy utwór jest inspirowany obrazem. Sporny jest nawet status ontologiczny muzyki, np. czy to język (stanowisko Derycka Cooke'a), czy nie (pogląd Krzysztofa Guzczalskiego, 2003: 94–112]). Skupię się jednak na tych utworach, które są jawnie inspirowane obrazem. Arystoteles uznałby, że takie dzieła stanowią mimesis. Ale charakter mimetyczny nie jest konieczny, aby obraz wpływał na muzykę. Przykład może stanowić *Wyspa umarłych*, poemat symfoniczny Sergieja Rachmaninowa, inspirowany obrazem Arnolda Böcklina pod tym samym tytułem. *Boulevard of Broken Dreams*, obraz Gottfrieda Helnweina, to źródło, dzięki któremu powstał hit amerykańskiego zespołu punkrockowego Green Day. Cykl miniatur fortepianowych Modesta Musorgskiego pt. *Obrazki z wystawy* nawiązuje do obrazów Wiktora Hartmanna. W wymienionych przykładach nie ma wątpliwości co do tego, że utwory muzyczne powstały z inspiracji wizualnej: wskazują na to wypowiedzi kompozytorów i/lub źródła muzykologiczne, chyba że są to sfabrykowane źródła (np. kompozytorzy kłamali w sobie wiadomym celu). Rozważmy to.

Jak zmienia się odbiór utworu muzycznego, gdy słuchacz wie, że jest on inspirowany obrazem? Zdaje się, że istnieje tu połączenie istotne dla odbiorców. Impresjonistyczny kompozytor, Claude Debussy, umieścił tytuły swego zbioru preludów fortepianowych (*Préludes*) na końcu każdego utworu z nadzieją, że wykonawcy zagrają jego dzieła intuicyjnie, bez narzucania wymowy, jaką może być tytuł. Skoro sam tytuł może wpłynąć na percepcję utworu muzycznego, gdyż forma i faktura muzyczna nabierają nagle charakteru symbolicznego i wyszukane zostają motywy będące reprezentacją poszczególnych elementów semantycznych, to w przypadku wiedzy o źródle powstania utworu tym bardziej prawdopodobna jest percepcyjna reorganizacja jego elementów strukturalnych względem implikowanej treści.

Ponadto, ujmując rzecz hermeneutycznie, skoro człowiek jest odbiorcą muzyki, nie jest możliwe stwierdzenie obiektywnego i samoistnego dzieła muzycznego, pozbawionego wpływów nowej lub innej wiedzy. Co stanie się zatem w umyśle jednostki, jeśli np. dowie się, że utwór, którego autorstwo przypisywał Ludwigowi van Beethovenowi, zgodnie z opinią muzykologów jest plagiatem dzieła innego autora, powiedzmy, jego nauczyciela, Christiana Gottloba Neefego? Czy w takim wypadku utwór zostanie tak samo zinterpretowany? Czy wcześniejsze wnioski, opracowania, badania i uwagi o utworze są odtąd nieważne, „nadinterpretacyjne” i zdezaktualizowane? Czy wykonania utworu zostaną zmienione ze stylu romantycznego na

bardziej klasyczny? Prawdopodobnie tak, bowiem okaże się, że utwór należy do innego okresu. A co, jeśli dalsze badania wykażą, że dzieło jest współczesnym falsyfikatem, którego „odkrywca” utrzymywał, iż odnalazł je gdzieś w Wiedniu? Odbiór tej muzyki zostanie zniekształcony, choć samo dzieło nie uległo zmianie. Powyższy eksperyment myślowy wykazuje jasno, że integralną częścią muzyki będzie to, co wiemy o muzyce. Stąd niezbędne jest rozpowszechnienie edukacji muzycznej. Bez tej wiedzy cała muzyka traci swój sens (i nie tylko ona, to samo dotyczy np. malarstwa czy literatury). Jeśli zatem wiemy o inspiracji utworu muzycznego w obrazie, to utwór ten na zawsze zostaje powiązany z obrazem, utrwała się splot metadzieła, gdzie napięcie pomiędzy komponentami opisuje więcej, niż są one w stanie uchwycić osobno – są to dwie perspektywy spoglądania na rzeczywistość człowieka.

Nie zawsze malarz i muzyk to dwie różne osoby – oba warsztaty artystyczne mogą bowiem zostać połączone jak w przypadku kompozytora-malarza, Zbigniewa Bujarskiego. Powiada on:

Stoję przed pustym płótnem i zaczynam malować obraz z różnych punktów. Ale całość widzę jakby kątem oka. Tkwię w tym obrazie, to jest czas zatrzymany. I tak powinno być w muzyce. Nie można komponować od pierwszego do ostatniego taktu po kolei. Muszę mieć koncepcję całości. Ona jest mglista, ale wiem, jak to mniej więcej będzie. I choć uważam, że malarstwo to zupełnie odrębna od muzyki sztuka, bo materia jest zupełnie inna, to sądzę jednak, że malarstwo wspomaga muzykę w tym sensie, że proces malowania i proces komponowania powinny być bardzo podobne (za: Guczalski 2003: 91–92).

A zatem pewne warunki twórczości splatają obie dziedziny sztuki ze sobą, nawet jeśli są powiązane relacjami sprzeczności. Choćby muzyka nabierała swej postaci przez obraz pod tym względem, że ma z nim kontrastować i ukazać, w czym nie jest podobna, nadal jest to relacja.

W 2012 r. brałem udział w tworzeniu obrazów na wystawę Wielkopolskiej Szkoły Fotografii, współpracując przy wernisażu fotograficznym „Muzyka zmysłów” autorstwa Kingi Długiej. W trio: Danuta Piechocka (skrzypce), Adrian Mróz (gitara) i Agnieszka Matuszczak (perkusja) zagraliśmy w projekcie polegającym na umożliwieniu osobom niesłyszącym aktywnego uczestnictwa w koncercie dzięki zmysłom wzroku i dotyku. Jest to jeszcze inna próba wprowadzania synestezji, tym razem bowiem korespondujące zmysły miały zastąpić ten, na brak którego odbiorcy naszego występu cierpieli. Założeniem wystawy było zaś to, by oddać wizualnie muzykę, by zwiedzający wystawę mogli podjąć próbę usłyszenia naszych wykonań poprzez obraz. Odbiorca musiał naprawdę wyobrazić sobie muzykę tylko i wyłącznie na podstawie zaprezentowanej fotografii.

Jednym z bardziej oczywistych dzieł, w których obraz będzie kształtował kompozycję dźwiękową, jest film. Wiemy doskonale, choć nie zawsze to sobie uświadamiamy, że w filmie na ogół muzyka towarzyszy obrazowi, lecz jakie ma to znaczenie dla odbiorcy? Chodzi o ładunek emocjonalny, jakim muzyka nasycy obraz (choć

także kolorystyka buduje odpowiedni nastrój). Aby to sprawdzić, warto chociażby zobaczyć kulminacyjne sceny horroru bez dźwięku. Pełnię grozy możemy z kolei odczuć w soundtracku tego filmu. Nie jest to przypadek, że w niemych filmach akompaniament fortepianowy towarzyszył projekcjom (z pewnością nie chodziło o zagłuszanie projektora). Co się dzieje, gdy oba te elementy są przedstawione razem? Ciekawą koncepcją jest kontrpunkt filmowy, który teoretyzuje konwencje wykorzystania muzyki do filmów, a może rozjaśni ten problem. Iwona Sowińska w artykule *Fantom kontrpunktu w dziejach myśli filmowej* pisze:

Propozycja Michela Chiona zaleca się wrażliwością na historyczne i percepcyjne zwłaszcza konteksty. Zamiast poszukiwać genetycznych pokrewieństw pomiędzy sferą aktywną a wizualną, autor woli mówić o audiowizualnym kontrakcie, każdorazowo zawierającym przez widza. Na mocy tego kontraktu filmowy dźwięk i obraz traktowane są jako współtworzące całość, która jednak nie ma nic wspólnego z naturalną, fizjologicznie uwarunkowaną percepcyjną „harmonią zmysłów”. Tytułowe „audiowidzenie” jest specjalnym trybem postrzegania, w którym percepcja słuchowa i wzrokowa, przebiegając jednocześnie, ulegają wzajemnej transformacji. To główny, ale nie jedyny powód, dla którego na kontrpunkt jako koncept teoretyczny Chion przypuszcza frontalny atak (za: Guczalski 2003: 37).

Sami możemy się przekonać o tym kontrakcie audiowizualnym, oglądając niemy film bez muzyki. Ów film nagle traci swój sens, a my możemy zdać sobie sprawę z zależności między dźwiękiem a obrazem (na marginesie: autentyczna cisza nie istnieje w przestrzeni życia człowieka, jednostka w pierwszym kontakcie z nią, np. w komorze bezechowej, zdolna jest wytrzymać maksymalnie 45 minut; film musi zatem mieć jakieś dźwięki, by przekonująco oddawał obraz rzeczywistości).

Inny „eksperyment” – tym razem kierowania słuchem za pomocą wzroku – przeprowadził kompozytor Aleksander Skriabin. Próbował on łączyć kolor z muzyką, przyporządkowując każdemu klawiszowi fortepianu świetlnego kolor. W efekcie znaczenie muzyki miało ulec zmianie zgodnie z sugestiami wizualnymi. Oliver Sacks w *Muzykofilii* (2009: 189–213) opisuje przypadki synestezji u osób, które już takich przyporządkowań nie potrzebują, aby tworzyć w swoim umyśle reprezentację świetlną, kolorystyczną lub obrazową. Inną interpretacją działania wspomnianego fortepianu świetlnego mogłaby być inwersja synestetycznych sugestii, a zatem zmiana percepcji koloru poprzez muzykę, skoro interpretacje zmysłowe występują tu współrzędnie – wówczas byłoby to zjawisko w pełni „audiowizualne”.

Kolejny zbadany efekt wpływu wzroku na słuch to efekt McGurka, czyli „słyszanie oczami”. Dotyczy on przede wszystkim słowa mówionego. To, co słyszymy, jest kształtowane przez to, co widzimy, w tym przypadku: zależne od ruchu warg. Obraz osoby mówiącej „ga ga” ma podłożoną ścieżkę dźwiękową z sylabami „ba ba”, które słyszymy z zamkniętymi oczami; natomiast patrząc na obraz, słyszymy, że wymawia „da da”. Niezależnie od tego, co wiemy o tym procesie i efekcie, zawsze słyszymy „da da”, kiedy patrzymy na ten film.

Pozwala to wyjaśnić, dlaczego muzycy tak chętnie stroją się w kostiumy. Każdy gatunek posiada swój mundurek. Klasyka ma garnitur, punk ubrania z sex-shopów – konwencje i oczekiwania społeczno-kulturowe warunkują to, jak antycypujemy wygląd muzyków, co pozornie wydaje się bez znaczenia, gdyż przecież „tylko muzyka się liczy”. Okazuje się jednak, że tak nie jest. Dysonanse wywołane przez nieodpowiedni strój mogą zmienić odbiór muzyki. Odpowiedni wygląd wykonawców przekłada się na właściwe wykonanie, utwór staje się związany z tym, co widzi odbiorca. Nawet mistrzowski skrzypek, jak Joshua Bell, grający w podziemiu metra, zostanie oceniony przez pryzmat otoczenia i norm społecznych, w którym widzą go i oceniają słuchacze, a kapela punkowa ubrana według najnowszych trendów mody może zostać najzwyczajniej wygwizdana. Zobaczmy, jak mogłoby być w odwrotnym przypadku, czyli jak muzyka zmienia wzrok?

2. Słuchowa perspektywa wzroku, czyli jak to, co słyszymy, wpływa na to, co widzimy

Takie innowacyjne technologie, jak EyeMusic i EyeCane (urządzenie substytucji sensorycznej – SSD), stanowią przekonujące argumenty na rzecz tezy o zadaniowym charakterze umysłu. Zespół Amira Amediego z Hebrajskiego Uniwersytetu w Jerozolimie przeprowadził badania z niewidomymi od urodzenia osobami, które po krótkim okresie szkolenia były w stanie poruszać się w przestrzeni i wskazać, gdzie leży konkretny przedmiot, a nawet rozpoznać twarz osoby bez dotykania. Osoby, które utraciły wzrok i korzystały z tej technologii, uznały, że mają lepszą orientację w przestrzeni niż wtedy, gdy „naprawdę” widziały. Dzieje się tak dlatego, że obraz, który widzimy, właściwie jest stworzony w umyśle. Cała nasza rzeczywistość to interpretacja procesów zachodzących w mózgu. Technologia EyeMusic wykorzystuje kamerę, która skanuje to, co znajduje się przed nią i poprzez algorytm zamienia obszar wizualny na obszar słuchowy, ściślej: na muzykę. Wówczas obszar wizualny umysłu analizuje bodźce dochodzące do obszaru słuchowego, po czym tworzy obrazy, które niewidome osoby interpretują. Takie same obszary ulegają pobudzeniu w umyśle jednostki widzącej i niewidomej z aparatem, gdy np. sięgają po zielone jabłko. Nie trzeba być niewidomym, żeby doświadczyć widzenia poprzez muzykę – zasada jest prosta. W omawianej technologii np. niskie położenie przedmiotu będzie przetworzone na niskie dźwięki, pozioma linia będzie zawierała mniej głosów i będzie trwała dłużej, a pionowa – będzie zawierała wiele głosów trwających krótko. Kolor zostanie zobrazowany przez różne instrumenty. Poziom natężenia dźwięku (głośność) zastąpi jasność.

Dzięki wynalazkowi z Jerozolimy niewidomi mogą poruszać się w świecie za pomocą muzyki, a nawet czytać. Przy zastosowaniu tej techniki można nawet „widzieć” to, czego normalnie zobaczyć się nie da, np. to, co dzieje się za ścianą

(wystarczy wykorzystać kamerę termowizyjną). Ciekawsze może być chyba tylko to, jakie obrazy widzą jednostki, słuchając takich dzieł, jak *Wariacje Goldbergowskie* Bacha. W każdym razie jest to dowód na to, że wzrok nie musi ograniczać się do „tradycyjnego aparatu” (oczy), również poprzez uszy możemy coś zobaczyć. To zupełnie inny poziom doświadczenia rzeczywistości.

Istnieje więcej sposobów, w jakie muzyka może zmieniać percepcję wizualną. Dzięki eksperymentowi, jaki przeprowadzili Jacob Jolij i Maaïke Meurs w Holandii, okazało się, że nastrój, który wywołuje muzyka, determinuje to, co dostrzegamy wokół siebie i co wspominamy. Jeśli muzyka budzi w nas poczucie szczęścia, to łatwiej dostrzegamy szczęśliwe twarze niż osoby, które mają wykonać podobne zadanie bez muzyki. Analogicznie w przypadku muzyki wzbudzającej smutek lub przygnębienie badani wskazali więcej twarzy smutnych niż grupa kontrolna. W przypadku obrazu neutralnego osoby słuchające muzyki budzącej radość określali prezentowaną twarz jako szczęśliwą, a osoby słuchające smutnej muzyki widzieli twarz smutną. Dalej, porównując obrazy, badani „szczęśliwi” uchwycili lepiej ogólny obraz, a badani „smutni” bardziej skupiali uwagę na szczegółach. Eksperymentatorzy piszą w swojej pracy:

Uzyskane wyniki wskazują, że nasze świadome doświadczenie świata może być mniej obiektywne, niż sądziliśmy. Świadome doświadczenie nie uwzględnia jedynie „co tam jest”, ale także naszą poprzednią wiedzę i oczekiwanie. Nasze wyniki wskazują, że nastrój wywołany przez muzykę odnajduje również odzwierciedlenie w świadomości wzrokowej, zarówno w zakłóceniach przetwarzania bodźców zmysłowych, jak i w tworzeniu świadomych obiektów wizualnych, pomimo braku zorganizowanego wizualnego bodźca. Innymi słowy, muzyka, której słuchasz, może bezpośrednio zmienić sposób, w jaki postrzegasz świat (Jolij i Meurs 2011).

3. Relacje do nauk pokrewnych

Jak dotychczasowe rozważania mają się do takich dziedzin, jak: filmoznawstwo, kulturoznawstwo (antropologia), muzykologia, historia sztuki, medycyna, psychologia, multimedia i informatyka? Co oznaczałby na ich polu wniosek, że nasze zmysły nie odbierają rzetelnie i konsekwentnie obrazu świata, lecz jest on regularnie zakłócany przez kulturowe uwarunkowania jednostki oglądającej, słuchającej i często nieświadomej tego, jak ta percepcja kontaminuje? Waloryzacja ta ma znaczenie dla naszego odbioru, dla wskazania na uniwersalność percepcji. Kompozytor John Cage powiada:

Zgadzam się z afrykańskim księciem, który udał się na koncert w Londynie i którego zapytano o opinię na jego temat. Usłyszał program muzyczny, który rozpoczął się od Bacha i podążał do czasów współczesnych; odpowiedział: „Dlaczego oni grali ten sam utwór w kółko?” (za: Kostelanetz 1988: 60).

Postuluję, by nie oddzielać poszczególnych koncepcji podczas badania zagadnień, które nas interesują (czy to historia, czy gastronomia), lecz by holistycznie ujmować człowieka i to, co on tworzy i rozumie jako jednostka stanowiąca całość. Należy też pamiętać, że jest to całość określająca jednostki, pojmowana jako normy i wartości kulturowe przez nie internalizowane. W ten sposób powstaje harmonia. Wszelkie nauki, które dotyczą człowieka, mogą skorzystać w swoim rozwoju, opuszczając mury broniące wyizolowanych fragmentów rzeczywistości.

4. Próba rozszerzenia techno-widzenia na obszar słuchowy i synestezję zmysłów

Romantyczny muzyk maluje swoją grą. Myślę, że mamy podstawy, aby postawić znak zapytania przy hasłach typu „wzrokocentryzm” i podważyć tezę o dominacji wzroku nad innymi zmysłami, gdyż czasem wzrok kapituluje. To, że technologia rozwija przede wszystkim jakość produktów wizualnych, nie przekłada się na to, że człowiek nabiera większej łatwości w rozumieniu siebie lub innych. Przy eksycytacji, jaką wywołują nowe wynalazki, należy zachować pewną dozę pesymizmu. To że, e-mail jest szybszy od tradycyjnych listów, nie znaczy, że człowiek staje się lepszy. Moim zdaniem technologia raczej pogłębia alienację, gdyż za jej sprawą tracimy kontakt ze sobą. List przynajmniej mogę fetyszyzować i kontemplować, że dotykam tego samego kawałka papieru, co mój nadawca. Na osobistym poziomie można człowiekowi przypisać raczej dotykocentryzm lub w ogóle nabrać dystansu do drabiny zmysłów i hierarchizacji postrzegania świata.

Dodam tylko, że obraz niejednokrotnie nas oszukuje, a postęp technologiczny tylko mu w tym pomaga. Widzę pyszne ciastka, smakuję – są niedobre. Widzę miękką poduszkę, dotykam – twarda. Słyszę, jak pięknie grali koncert, odsłuchuję nagranie – myliłem się. Widzę supermodelkę w gazecie – kobieta ta w rzeczywistości tak nie wygląda, nie ma desygnatów. Słyszę utwór pop – nie ma nikogo, kto może tak śpiewać; dzięki realizacji dźwięku. Najbardziej problematyczna (a w zaburzeniach synestezyjnych należąca do najrzadszych) jest synteza zapachu i innych zmysłów. Jak wygląda miły zapach? Koncerny produkujące perfumy chcą mnie przekonać, że tak samo jak seksowna kobieta. Jednak próby wyrażenia wężu obrazem przynoszą raczej asocjacje niż synestezje.

Technika nie wykształca w nas nowych umiejętności ani nie tworzy nowych talentów, nieobecnych dotąd w człowieku. Technika może jedynie wzmacniać albo osłabiać to, co mieści się w zakresie ludzkich możliwości. Dzięki wynalazkom, jakie człowiek sam sobie ofiarowuje, jest w stanie wyjść poza dostępne mu naturalnie zdolności w świecie zmysłowym, aby skuteczniej posługiwać się narzędziami komunikacji. Zyskuje coraz więcej źródeł informacji dla każdego ze zmysłów, coraz więcej informacji do przetwarzania, lecz nie jest to jednoznaczne ze zmianą na

lepsze. Roger Scruton pesymistycznie orzeka, że technologia informacyjna w istocie wytwarza szum ogarniający zmysły, w którym coraz większego trudu wymaga propagowanie nowych idei. Można sobie wyobrazić krzyczący tłum. Zadanie dla jednostki: przy hiperstymulacji wszystkich zmysłów wyłonić znaczący komunikat z masowego krzyku. Trudne, lecz możliwe. Łatwiej jest nie zwracać w ogóle uwagi.

Szczególny nacisk Scruton kładzie na problem wzrokocentryzmu kultury. Komunikaty obrazowe wzmagają szum informacyjny, zwiększają deprivację sensoryczną, przez co rozwija się proces pasywizacji, wzmacnia stan biernego odbioru i konstytuuje kultura odrzucania. Biernie i powierzchownie przyswajanie (dosłownie) informacji, lenistwo poznawcze czyni z niej także kulturę postępującej ignorancji. Jak pisze Scruton:

Tak jak muzyka pop zatyka uszy przed tym światem, tak ekran telewizyjny go zasłania. Podobnie jak w popie, wszelkim wyższym intencjom sprzeniewierza się nie treść, lecz forma. Migoczące obrazy, które przykuwają uwagę nie dlatego, że coś znaczą, lecz dlatego, że podrażniają nerwy wzrokowe, muszą wywołać krótkie spięcie w kanałach, dzięki którym obraz staje się oceną, a ocena uczuciem (Scruton 2010: 84).

Warto zatem rozwinąć w sobie umiejętność filtrowania szumu informacyjnego, aby dostrzec to, co ważne.

To, co może oferować postęp technologiczny, to nowe i może nawet wspólne doświadczenia, jakie dają np. koncerty. Techno-widzenie rozszerzone jest przez tradycyjne słyszenie, a przeplatane zmysły odraczają sąd nad rozwiązaniami, jakie może nam zaoferować technologia, lecz nie powinniśmy porzucać tego, co sprawdzone, na rzecz „postępu”, dopóki nie nabierzemy pewności, że nie jest on w istocie regresem.

Literatura

- Gerrig R. J., Zimbardo P. G. (2008), *Psychologia i życie*, tłum. J. Radzicki i in., Warszawa: Wyd. Naukowe PWN.
- Guczalski K. (red.) (2003), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków: Musica Iagellonica.
- Jolij J., Meurs M. (2011), Music Alters Visual Perception, *PLoS ONE*, 6(4): e18861, doi: 10.1371/journal.pone.0018861.
- Kostelanetz R. (1988), *Conversing with Cage*, Nowy Jork: Limelight.
- Leppert R. (1993), *The Sight of Sound: Music, Presentation and the History of the Body*, Berkeley: University of California Press.
- Sacks O. (2009), *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań: Zysk i S-ka.
- Scruton R. (2010), *Kultura jest ważna*, tłum. T. Biedroń, Poznań: Zysk i S-ka.