

Tomasz Misiak / Marcin Olejniczak

Tomasz Misiak, dr hab., filozof, kulturoznawca, dziennikarz radiowy, artysta. W swoich poszukiwaniach, łącząc refleksję filozoficzną, historyczną i estetyczną, podejmuje namysł nad tymi kontekstami współczesnej kultury, w których istotną rolę odgrywa dźwięk i sprzężone z nim, rozmaite sposoby słuchania. Współzałożyciel wytwórni Antenna Non Grata popularyzującej współczesną muzykę improwizowaną, eksperymentalną i elektroniczną. Podstawowy obszar zainteresowań: sztuka i estetyka współczesna, *sound studies*, ekologia akustyczna, obecność dźwięku w kulturze współczesnej, muzyka. Na co dzień pracownik naukowy Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu.

Marcin Olejniczak, z wykształcenia socjolog, kulturoznawca i pedagog. Aktualnie wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Koninie. W kręgu jego obecnych zainteresowań lokują się zagadnienia związane z procesami i konsekwencjami mediatyzacji kultury, kulturą popularną oraz edukacją w dobie społeczeństwa informacyjnego. Współzałożyciel wytwórni Antenna Non Grata popularyzującej współczesną muzykę improwizowaną, eksperymentalną i elektroniczną.

Od kopiowania **w epoce kserokopiarek** **do kopiowania w epoce** **komputerów z muzyką** **w tle. Na przykładzie** **wybranych zinów z Polski**

Maszyna do pisania nie może wyczarować niczego urojonego, podobnie jak kino; nie może symulować rzeczywistości, podobnie jak nagranie dźwiękowe; odwraca tylko rodzaj pisma. Czyniąc to, odwraca jednak materialną podstawę literatury¹.

Friedrich Kittler

Wprowadzenie

Podkreślany przez badacza mediów Friedricha Kittlera fenomen „odwrócenia płci pisania”, który dokonał się za sprawą maszyny do pisania, niesie ze sobą złożoną, wieloaspektową problematykę. Maszyna do pisania stała się narzędziem wzmacniającym kolejne podziały w obrębie płci, z jej społecznymi rolami, oczekiwaniami i stereotypami. Stenotypistki stały się pierwszymi zawodowymi powierniczkami pomysłów autorów – mężczyzn. „Mimo że coraz więcej kobiet uczyło się pisać w następstwie ogólnej reformy edukacji, umiejętność czytania nie była tym samym, co pozwolenie na pisanie. Przed wynalezieniem maszyny do pisania wszyscy poeci, sekre-

» 1 F.A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, tłum. G. Winthrop – Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford, California 1999, s. 183.

tarze i zecerzy byli tej samej płci”². Maszyna do pisania staje się medium, za sprawą którego dokonuje się wyraźne rozdzielenie ról, które wcześniej funkcjonowały w sposób zunifikowany.

W planie bardziej ogólnym, za sprawą maszyny do pisania następuje rozłam pomiędzy myśleniem i pisaniem. Kto inny może myśleć, kto inny pisać. I choć podział ten funkcjonował już wcześniej, zmechanizowanie procesu pisania doprowadziło do sytuacji wyraźnego podziału ról i ustawiło pisanie na maszynie jako osobny zawód, pracę zarobkową, do której potrzebne są specjalne umiejętności, często ograniczające się do technicznej sprawności operowania maszyną. Nie muszę myśleć, by pisać.

Ta związana z maszyną możliwość stała się początkiem wielowymiarowych podziałów w zakresie łączonych niegdyś ze sobą funkcji i sposobów tworzenia w wielu różnych obszarach działalności człowieka. W kontekście muzyki na przykład, na co zwraca uwagę Chris Cutler, maszyna do pisania, a później druk umożliwiły odseparowanie od siebie funkcji kompozytora i wykonawcy. „Jedność kompozytora i wykonawcy została zastąpiona przez prawie kompletne oddzielenie funkcyjne tych dwóch ról. W miejsce improwizacji pojawiły się obliczenia, śledzenie partytury”³.

Tego rodzaju funkcyjne oddzielenie znalazło swoje przedłużenie także w innych formach twórczości, w mniejszym bądź większym stopniu zapośredniczonej medialnie, a także w środkach masowego przekazu i związanych z nimi sposobach przekazywania informacji. Jeremy Murray-Brown, wieloletni współpracownik telewizji BBC, zauważa w tym kontekście, jak – wraz z pojawieniem się osobnej funkcji spikera telewizyjnego, odczytującego zapisane wcześniej przez kogoś innego informacje – zmieniła się zawartość informacyjna słów. Nowa, wykreowana przez telewizję oralność zwraca uwagę przede wszystkim na emocjonalną stronę wypowiedzi. „Intelektualna zawartość wypowiedzianych słów nie ma żadnego znaczenia; jedyne, co się liczy, to dźwięk (zawartość) samych słów. (...) Wystarczy zrozumieć wściekłość zawartą w słowach bez dążenia do (na wzór *Desdemony*) rozumienia samych słów”⁴.

Współcześni spikerzy radiowi i telewizyjni, podobnie jak wcześniej stenotypistki, nie będąc autorami przekazywanych interpretacji, sprawdzani zostają do roli pośrednika. W tym kontekście pojawia się, wciąż aktualne i domagające się odpowiedzi, pytanie o odpowiedzialność za przekazywanie informacji w przestrzeni tak ustanowionych ról. Jeśli piszę bądź

» 2 *Ibidem*, s. 183–184.

» 3 Ch. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. I. Socha, Kraków 1999, s. 36.

» 4 J. Murray – Brown, *Video Ergo Sum*, [w:] A. M. Olson, Ch. Parr, D. Parr (red.), *Video Icons & Values*, State University of New York, New York 1991, s. 26.

czytam to, co wymyślił ktoś inny, to w jakim stopniu jestem odpowiedzialny za merytoryczną zawartość przekazu?

Problematyka ta, w przestrzeni współczesnej humanistyki zakorzeniona już w klasycznych rozważaniach Marshalla McLuhana i rozmaitych odłamach determinizmu technologicznego, znajduje swoje odzwierciedlenie także w kontekście twórczości związanej z zinami. W wielu zinach znaleźć można swoistą krytykę podziału ról w obrębie funkcji i sposobów tworzenia; podziału wynikającego w dużej mierze z przeobrażeń technologicznych. Zin bowiem to nie tylko forma umożliwiająca wymknięcie się komercyjnym sposobom wydawniczym i dystrybucyjnym, ale także pozwalająca na dowolne korzystanie z technologii, która zazwyczaj używana jest wyłącznie zgodnie ze swymi zaprogramowanymi funkcjami. Możliwość korzystania z technologii w inny, niż planowany przez producentów i oczekiwany przez konsumentów sposób, napędza eksperymenty artystyczne i otwiera nowe pole poszukiwań w obrębie estetyki.

W niniejszym artykule chcielibyśmy przyjrzeć się właśnie m.in. takim przykładom, by pokazać zin jako swoisty konglomerat testów technologicznych i estetycznych eksperymentów. Estetyka obecna w kontekście twórczości związanej z zinami to jednak nie jedyna interesująca nas sfera dociekań. Chcielibyśmy także postawić pytanie o to, czy określone praktyki artystyczne i sposoby korzystania z dostępnych mediów w kontekście zinów niosą ze sobą krytyczny potencjał wykraczający poza wąskie ramy sztuki. By ukazać ten problem, odwołamy się do przykładów tych zinów tworzonych w Polsce, które w mniejszym zakresie dążyły do przekazania określonych informacji, stając się przede wszystkim platformą dla określonych działań artystycznych. Z drugiej zaś strony chcielibyśmy odnieść się także do bardziej tradycyjnych form, które stawiały sobie za cel przekazywanie określonych zagadnień związanych z wybraną sferą kultury, z różnych powodów spychaną na margines czy wręcz wykluczaną przez komercyjne media i związany z nimi główny nurt kultury. W tych przypadkach bowiem także swoiste korzystanie z dostępnych technologii odgrywa ważną rolę w kształtowaniu określonej świadomości estetyczno-technologicznej, która znajduje swoje odzwierciedlenie w zinach tworzonych w Polsce.

Kseruję, więc jestem. I robię to sam

Różne sposoby i formy pisania, obok fotomontażu i kolażu, stanowią podstawowe strategie estetyczne i informacyjne w kontekście twórczości związanej z zinami. Historia i rozwój zinów wyznaczone zostały przez technologie kopiujące, multiplikujące pismo i obraz. O ile zatem podstawowym medium w tym kontekście wydaje się maszyna do pisania (pismo, druk),

a także nożyczki i klej (fotomontaż, kolaż), to nie udałooby się osiągnąć zakładanego przez twórców zinów celu, jakim jest dotarcie do określonej grupy odbiorców bez technologii i urządzeń powielających. Polska historia rozwoju technologii umożliwiających kopiowanie tekstu i obrazu stanowi w tym kontekście przykład emblematiczny, a urządzeniami, które odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu się alternatywnych postaw wydawniczych i artystycznych, były od samego początku kserokopiarki.

Paweł Dunin-Wąsowicz, badacz historii wydawniczej wyznaczającej horyzonty dla kultury alternatywnej w Polsce, zauważa, że:

technologia powołała artziny do życia i je zabiła. Najpierw komputer zniweczył horyzonty graficzne, kusząc możliwością naśladowania ‘prawdziwych’, poważnych czasopism i książek. Potem internet pozwolił publikować bez papieru⁵.

Wypowiedź ta umacnia przekonanie sugerujące ścisły związek rozwoju artzinów z kserokopiarkami. Nie byłoby zatem wielu zinów, zwłaszcza tych powstających w Polsce w czasach PRL-u, gdyby nie kserokopiarki. A ponieważ Polska miała znaczny wkład w produkcję i popularyzację tej dziedziny techniki, warto choć szkicowo przywołać historię jej rozwoju. Historia ta stanowi bowiem niezbędne dla zrozumienia fenomenu zinów w Polsce tło problemowe.

Historia kserokopiarek zakorzeniona jest jeszcze w okresie II Wojny Światowej. Decyzją Ministerstwa Informacji i Propagandy z 1944 roku utworzono w Polsce Łódzkie Zakłady Kserotechniczne, przemianowane później na Łódzkie Zakłady Kinotechniczne⁶. Zakłady te później, w latach 60. XX wieku, podjęły pracę nad kserografią. Prace te zostały zakończone wyprodukowaniem w 1962 roku prototypu pierwszego polskiego kserografu płytowego KS-2, a w 1965 roku prototypu półautomatycznego zestawu kserograficznego typu KS-4⁷. W roku 1978 zbudowano wysokowydajny kserograf bębnowy. Produkowane kopiarki nosiły nazwę UK-500 oraz UK-500M. Od tego czasu Polska stała się znaczącym producentem sprzętu kserograficznego w Europie, eksportując urządzenia do wielu krajów bloku wschodniego.

Kopiowanie, powielanie stanowiło bardzo ważną część działań alternatywnych w czasach PRL-u. Dzięki kserokopiarkom zrodzić się mógł tak zwany „trzeci obieg” – ruch wydawniczy, w ramach którego funkcjonował

» 5 P. Dunin-Wąsowicz, *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980– 000*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, s. 3.

» 6 <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP19500100097/O/M19500097.pdf> [dostęp: 15.11.2021].

» 7 http://cybra.lodz.pl/Content/13055/KS4_1973.pdf [dostęp: 15.11.2021].

obieg tekstów i grafiki, rozpowszechnianych m.in. poprzez fanziny, funkcjonujący poza cenzurą, który przybrał na sile zwłaszcza w latach 80. XX wieku. Zdaniem Barbary Fatygi „trzeci obieg” wiąże się z negowaniem istniejącego status quo, dystansowaniem się od rzeczywistości, niezwykle dynamiką działań, bardzo często o efemerycznym charakterze⁸. „Trzeci obieg” nie ograniczał się wyłącznie do pisma i druku i, na przykład w kontekście muzyki, związany był także z możliwością nagrywania oraz kopiowania kaset magnetofonowych. Postulat kopiowania kaset z muzyką stał się hasłem rozpoznawczym wielu zespołów rockowych tamtego okresu, z flagowym hasłem: „home taping is much fun”⁹. Namowa do kopiowania nagrań nie wiązała się w tym przypadku bezpośrednio z nawoływaniem do łamania praw autorskich; była raczej gestem pozwalającym na odnalezienie się w trudnej rzeczywistości społeczno-politycznej tamtego okresu. Historia zinów łączy się w tym aspekcie z historią muzyki.

Podobne gesty znajdują swoje odzwierciedlenie w szeroko rozumianej problematyce mediów i ich wpływu na rozmaite formy komunikacji. Harry Lehmann, niemiecki filozof, odwołując się do teorii Marshalla McLuhana zauważa, że o ile mowa (i słuchanie) konstituują kulturę oralną, a pisanie (i czytanie) kulturę piśmienną, to podstawową aktywnością komunikacyjną w erze nowych technologii cyfrowych jest edytowanie¹⁰.

Nawiązując do tego schematu, można powiedzieć, że centralną aktywnością komunikacyjną w latach 80. dla kultury alternatywnej w Polsce było kserowanie. W kontekście społecznej i animacyjnej, alternatywnej wydawniczej aktywności doby PRL-u (oraz w przypadku kontynuatorów tej tradycji) można zatem postawić tezę: „kseruję, kopiuję, więc jestem”. W przypadku twórczości sprzężonej z zinaami kserowanie pozwalało na estetyczną grę z różnymi rodzajami czcionek, a także zamieszczanie rysunków i pisma odręcznego, oraz podkreślało domowy aspekt tej twórczości, wiążąc tę praktykę z filozofią DIY (Do It Yourself). I w tym kontekście historia muzyki rockowej okresu PRL-u okazuje się zbieżna z historią zinów. Postulaty DIY stanowiły niewątpliwie łącznik ideowy pomiędzy różnymi formami twórczości. Badacze, analizując fundamentalne założenia DIY, wymieniają m.in.: tworzenie zespołów muzycznych, własnych labeli oraz fanzinów¹¹. Co równie istotne, zarówno twórczość muzyczna, jak i działal-

» 8 B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, ISNS UW, Warszawa 1999, s. 94.

» 9 Hasło to, wraz z charakterystyczną grafiką, zawarte zostało na okładce płyty Martyny Jakubowicz *Maquillage*. Pronit, M-0009, 1 83.

» 10 H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 51.

» 11 Zob. R. Moore, *Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock. Punk as a Field of Cultural Production*, [w:] „Journal of Contemporary Ethnography” vol. 36, no. 4 2007, s. 438–474.

ność związana z tworzeniem zinoŹ uwikłane były w określone zależności ekonomiczne i wynikające z nich aspekty socjologiczne, które zmuszały do postawienia istotnego pytania: czy procesy wydawnicze nie wiążą się z oczekiwanymi zyskami finansowymi, a jeśli takie się pojawiają, to czy są przeznaczane na podtrzymywanie ciągłości działań?

W zależności od preferowanej estetyki, pełna kontrola nad własną twórczością pozwalała na uniezależnienie się od mediów głównego nurtu lub/i w materii tekstu podejmowanie tematów politycznych, kontestujących zastany porządek relacji społecznych. W tym kontekście ziny można określić mianem swoistych, kulturowych nisz, które udostępniają treści nieznajdujące się w obszarze zainteresowania publicznych bądź komercyjnych mediów, stawiając sobie za cel popularyzowanie twórczości granicznej – zarówno w kontekście estetyki, jak i w kontekście rynkowym, a także z uwagi na swoje niestabilne formy prezentacji. W wielu wypadkach będą to „szeroko rozumiane pogranicza popkultury – nie tylko zjawiska marginalne i rzadko dostrzegane poza swoistymi niszami, w których są kulturowane, ale również takie, o których trudno jednoznacznie orzec, czy sytuują się w obszarze kultury codzienności, czy może bardziej przynależą do świata sztuki (...)”¹².

Estetyka błędu. „KALeKA”

Zbieżności pomiędzy twórczością muzyczną a zinami okazują się pomocne także w analizach estetycznych. Kontrkulturowe nastawienie obecne w muzyce, które w kontekście estetyki wiązało się m.in. z poszukiwaniem oryginalnego brzmienia, często odmiennego od technicznej doskonałości obecnej w twórczości mainstreamowej, w przypadku zinoŹ sprowadzało się do poszukiwań niestandardowych sposobów wykorzystywania technologii i technik przekształcających obraz.

Interesujące zaplecze teoretyczne w kontekście tej problematyki znaleźć można w ustaleniach Kima Cascone’a i jego propozycji „estetyki błędu” (*aesthetics of failure*). Przywołajmy najważniejsze tezy kanadyjskiego artysty i teoretyka, by, na zasadach analogii, uwypuklić znaczenie stosowanych przez niektórych twórców zinoŹ praktyk artystycznych.

Zdaniem Cascone’a estetyka błędu jest jedną z wiodących estetyk XX wieku i polega, z jednej strony, na wykorzystaniu wszelkiego rodzaju materii niechcianej: śmieci, odpadów, przedmiotów niepotrzebnych czy posputych, z drugiej zaś na korzystaniu z dostępnych technologii i urządzeń

» 12 A. Nacher, *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012, s. 13.

niezgodnie z ich przeznaczeniem¹³. W tym kontekście, za współczesnym japońskim artystą Yasunao Tone, można zauważyć, że „producenci zawsze zmuszają nas do używania produktów w określony sposób. Medium zawsze ma swój telos. Czasem jednak ludzie znajdują sposób, żeby wypaczyć to pierwotne przeznaczenie medium i wynaleźć całkiem nowe pole zastosowań. Telos technologii fotograficznej polegał na tym, żeby obraz był porządny, żeby światło i cień były porządne. Dlatego aparaty ciągle udoskonalała się w tym kierunku, żeby były jak najdokładniejsze.

Ale artyści nie chcą po prostu imitować natury. Kiedy Man Ray wynalazł solaryzację, to był to pomysł z punktu widzenia technologii fotograficznej nieudany, ale oczywiście pod względem artystycznym dużo bardziej interesujący. Albo muzyka konkretna. Kiedy wynaleziono magnetofon, ludzie tacy jak Pierre Schaeffer odkryli, że tnąc taśmę i zmieniając kolejność fragmentów, mogą otrzymać dźwięk inny niż pierwotnie nagrany. Dla artystów takie wypaczenia są czymś naturalnym¹⁴. W kontekście muzyki działania takie wiązały się z wykorzystywaniem dźwięków z różnych powodów nieakceptowanych przez akademicki świat muzyki współczesnej (np. szumu), czy też na bezpośredniej ingerencji w nośnik, na którym zarejestrowane zostało nagranie, by uzyskać efekt zacinań się utworu.

Nie da się, rzecz jasna, wskazać dokładnych paraleli pomiędzy naszycowanymi powyżej praktykami muzycznymi a zinami. Istnieją jednak pewne praktyki stosowane przez twórców zinów, które charakteryzują się podobnym podejściem do wykorzystywanej materii i, pozwalających ją przekształcać, technologii.

Ciekawym przykładem tego rodzaju twórczości jest zin „KALeKA”, którego sześć numerów powstało w latach 2003–2006 w Poznaniu. Zin ten nie był do tej pory przedmiotem analiz, poza krótką notką zamieszczoną w nieistniejącym już polskim czasopiśmie „Pro Arte”¹⁵. Mamy zatem do czynienia z sytuacją charakterystyczną dla działań efemerycznych, które nie zostały nigdy skatalogowane ani w profesjonalny sposób udostępnione. „Dotarcie do konkretnego wydawnictwa niezależnego – zauważa Bromboszcz – jest z reguły równoznaczne z bezpośrednim kontaktem z wydawcą i redaktorem w jednej osobie, ewentualnie z dystrybutorem podziemnych dóbr”¹⁶.

Autorzy zina już w tytule wykorzystywali, niedającą się w pełni oddać w języku angielskim dwuznaczność, zawartą w specyficznie zapisa-

» 13 K. Cascone, *The Aesthetic of Failure: „Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music*, „Computer Music Journal” t. 24, nr 4 (zima, 2000), s. 12–18.

» 14 Ch. Marclay, Y. Tone, *Record, CD, Analog, Digital*, [w:] ed. C. Cox, D. Warner, *Culture of Sound. Readings in Modern Music*, New York–London 2004, s. 341.

» 15 R. Bromboszcz, *Art ziny w Poznaniu. Próba wprowadzenia w zagadnienie*, „Pro Arte. Pismo Kulturalno-Literackie” nr 21, 2005, s. 38–40.

» 16 *Ibidem*, s. 39.

nym słowie: „KALeKA”. Z jednej strony „kaleka” semantycznie wiąże się z niepełnosprawnością, samo słowo „kalka” natomiast odnosi się do, często wykorzystywanej w zinie, kalki technicznej – rodzaju przezroczystego papieru o różnej gramaturze. W warstwie formalnej – opartej głównie na eksperymentach z różnymi rodzajami papieru – mamy do czynienia z różnymi formami zestawiania ze sobą zadrukowanych kartek papieru, różniących się pod względem koloru, faktury i gramatury, oraz zestawiania ich z zadrukowaną przezroczystą kalką techniczną. Umożliwiło to ukazanie nakładania się na siebie drukowanych tekstów i obrazów, które niekiedy dopełniały się i składały w harmonijną całość, a czasami tworzyły konglomerat zamazujących się wzajemnie tekstów. W ten sposób każdy element odczytywany mógł być zarówno oddzielnie, jak i, po przerzuceniu strony, jako efekt zestawienia z treściami umieszczonymi na stronie kolejnej. Estetyka błędu znajduje tu swoje przedłużenie w nawarstwianiu, nachodzeniu na siebie różnych porządków i zamazywaniu znaczeń.

Innego rodzaju praktyki, wzmacniające jeszcze proces transparentności, polegały na przekłuwaniu kartek papieru tak, by stworzone w ten sposób przecięcia umożliwiały prześwity odsłaniające fragmenty zawartości strony przylegającej. Stosowano również maszynę do pisania pozbawioną taśmy z tuszem, co umożliwiało odcisnięcie czcionki bezpośrednio na papierze. W ten sposób, przy wykorzystaniu czarnego papieru, tworzone były niemal niewidoczne, wyczuwalne przede wszystkim dotykiem układy i kształty. Praktyki takie pozwoliły na angażowanie wielu zmysłów jednocześnie, podważając ugruntowany w tradycji prymat wzroku. Co równie istotne, poprzez stosowanie takich praktyk, zina nie dało się w całości skopiować, powielić. Strony, na których dokonywano bezpośrednich ingerencji przy pomocy maszyny do pisania czy narzędzi rozcinających papier, wykonywane były manualnie, a przez to za każdym razem nieznacznie różniły się od siebie i były niepowtarzalne.

W tym kontekście widać, jak formalne zabiegi, połączone z określonymi praktykami artystycznymi wraz z conceptualnym, nasyconym metaforycznie tytułem, tworzą potencjał krytyczny. Twórcy „KALeKI” zdają się pytać: co oznacza kopiowanie? Czym jest kalka, jakiego rodzaju działania umożliwia? Czy zawsze upośledza to, co jest przedmiotem kopiowania? Czy wszystko da się skopiować? Jakie są relacje pomiędzy oryginałem a kopią? Każdy numer „KALeKI”, złożony zarówno z elementów powtarzalnych, dających się powielić, jak i z elementów niepowtarzalnych, każdorazowo innych, stanowi hybrydę, która wymyka się jednoznacznym definicjom przedmiotowym.

W tym kontekście ponownie zauważyć można związek z proklamowaną przez Cascone’a estetyką. Estetyka błędu w przypadku „KALeKI” wiązałyby się po części z estetycznym dowartościowaniem elementów

będących efektem niewłaściwego, wadliwego działania mediów i technologii, z wykorzystywaniem urządzeń, które wyszły już z obiegu (maszyna do pisania bez taśmy z tuszem), po części zaś z fascynacją możliwościami translacji danych i ich przechodzeniem przez różne środowiska medialne.

Jednocześnie, poza tymi estetyczno-historycznymi przynależnościami, ziny kryją w sobie także potrzebę swoistego odpolitycznienia, a zarazem odmasowienia sztuki. Współcześni artyści wykorzystujący w swojej twórczości zaawansowane technologicznie narzędzia w coraz większym stopniu są uzależnieni od konkurujących ze sobą korporacji produkcyjnych, a tym samym od praw rządzących rynkiem zbytu. Wyszukiwanie i podkreślanie, a nawet wytwarzanie usterek można traktować w tym kontekście jako akt polityczny, wyrażający się w sprzeciwie wobec panujących ekonomiczno-politycznych zależności, bez literalnego wyrażania kontestujących zastany porządek treści.

Od zina do audycji radiowej. „ARS 2”

Drugi przykład, który chcielibyśmy przywołać, to zin bez aspiracji artystycznych i eksperymentów w zakresie formy czy tworzywa. Stanowi on jednak interesujący przykład rozwoju samodzielnych, alternatywnych wobec głównego obiegu kultury sposobów prezentacji treści, związanych w tym przypadku z wyraźnie określoną problematyką muzyczną.

„ARS 2” to tworzony przez Henryka Palczewskiego od lat 70. ubiegłego wieku zin poświęcony muzyce, a w szczególności rockowej awangardzie. Palczewski określał „ARS 2” mianem „informatora”. To określenie bardzo znamienne. W czasach reżimu komunistycznego w Polsce nieletni konfidenci dostawali kategorie informatorów. Informator to agent, „kapuś”, dostarczyciel informacji, które mogłyby zaszkodzić każdemu buntującemu się przeciwko postanowieniom ówczesnej władzy. Jednocześnie w czasach PRL-u brakowało rzetelnych informacji na tematy kulturalne. Zwłaszcza muzyka rockowa tworzona w USA oraz zachodniej Europie oskarżana była, podobnie jak Sokrates w kulturze starożytnej Grecji, o demoralizację młodzieży. Formuła „informatora” miała być zatem ironicznym odwołaniem do funkcjonującego w czasach PRL-u słownika władzy, a z drugiej strony przestrzenią rzetelnej informacji na tematy, których nie dało się znaleźć w oficjalnych mediach. Słowo „ars” także posiada swoje złożone znaczenie. „Ars” to sztuka, wszystko, co związane z pięknem, a także określone umiejętności, wiedza na jakiś temat. W tym kontekście „ars” odnosi się także do umiejętności łączenia, zestawiania ze sobą elementów, które na pierwszy rzut oka nie mają ze sobą nic wspólnego. Informator „ARS 2” to zatem zin o charakterze encyklopedycznym, informacyjnym, a zarazem kolaż rozmaitych tematów, obrazów i czcionek.

Podobnie jak inne ziny z tamtego okresu, „ARS 2” uzależniony był od technologii powielających. W tym przypadku kserowanie pozwalało na estetyczną grę z różnymi rodzajami czcionek, a także zamieszczanie rysunków i pisma odręcznego, które podkreślało domowy aspekt tej twórczości. Podobnie jak „KALeKĘ”, „ARS 2” można uznać za coś w rodzaju niszy kultury popularnej. To mikroświat kreowany w pojedynkę, niezależny od jakichkolwiek wpływów zewnętrznych. Jednocześnie w swej warstwie treściowej zin skupiał się na przedstawianiu muzyki nieznajdującej się w obszarze zainteresowania publicznych bądź komercyjnych mediów. Twórca „ARS 2” stawiał sobie za cel popularyzowanie twórczości granicznej – zarówno w kontekście estetyki muzyki, jak i w kontekście rynkowym, a także z uwagi na swoje niestabilne formy prezentacji.

Jako przykład działania w „trzecim obiegu” „ARS 2” był jednocześnie wynikiem spontanicznej, nieregularnej i raczej nieuporządkowanej działalności, wpisując się tym samym w gęstą sieć funkcjonujących w latach 80. zinów w Polsce. Artur Nowakowski w książce poświęconej fanzinom science fiction zauważa, że „cechą charakterystyczną trzeciego obiegu był brak struktur organizacyjnych zajmujących się profesjonalnie drukiem (powielaniem) i kolportażem. Dlatego nierzadko drukowano na prywatnych lub wypożyczonych powielarkach, a kolportaż ograniczony był do cyklicznych imprez. Aktywność twórców fanzinów była ruchem oddolnym i tym samym nie zawsze prezentującym idealny i metodyczny tryb pracy”¹⁷. Z „ARS 2” było podobnie. Informator ukazywał się nieregularnie i uzależniony był od ograniczonej wówczas dostępności do urządzeń powielających. Nie przeszkodziło to jednak temu, by w latach 1988–2011 stworzyć 52 numery zina.

Numer pierwszy datowany jest na listopad 1988 roku, ostatni na lipiec 2011 roku. We wprowadzeniu do pierwszego numeru „ARS 2” możemy przeczytać:

Po czterech latach starań (...) ARS 2 jest. Nie jest to „ars”, ale coś zbliżonego. I będzie ewoluować do celu wyznaczonego, do gazety i wydawnictwa fonograficznego. Ale cel wymaga środków finansowych, których nie posiadam i nie widzę możliwości posiadania. Chyba, że pietruszką zastąpi awangardę.

Pietruszka awangardy nie zastąpiła, ale też nie udało się zrealizować zamierzonych celów. Cele te jednak ewoluowały w inną stronę: zin prze-

» 17 A. Nowakowski, *Fanzin SF. Artyści, Wydawcy, Fandom*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017, s. 164.

rodził się w radio internetowe „Studnia”, które nadaje audycję „Muzyka Ucha Trzeciego”¹⁸.

Poza tym swoistym medialnym przekształceniem „ARS 2” w sposób przewrotny wymyka się schematowi współczesnych zinów zakorzenionych w przestrzeni Internetu. Przygotowywany w podobny sposób, jak w latach 80., powstaje jeszcze ponad dekadę w XXI wieku i, co istotne, wciąż można zakupić u autora każdy egzemplarz, który na zamówienie jest powielany. Do tej pory też treści „ARS 2” nie zostały zdigitalizowane. Internet służy dzisiaj autorowi jako przestrzeń, w której znajdują się opisy poszczególnych numerów oraz, jak wspomnieliśmy, przestrzeń radiowa, która pełni dzisiaj rolę podobną do tej, którą niegdyś pełnił zin. „ARS 2” był zatem, i nadal jest, bogatym i ważnym źródłem informacji na temat zespołów muzycznych, które nawet współcześnie pozostają nie do końca rozpoznane i próżno szukać informacji na ich temat w komercyjnych mediach.

Zakończenie

Odnosząc się do schyłkowego okresu PRL-u, możemy mówić o trzech obiegach tekstów kultury. „Pierwszy obieg” związany był z informacjami pochodzącymi od agend rządowych generujących „oficjalne przekazy” (często propagandowe i ocenzurowane), za sprawą kontrolowanych, zmonopolizowanych sieci dystrybucji. „Drugi obieg” z kolei dotyczył niezależnej działalności wydawniczej, realizowanej głównie w ramach aktywności opozycji antykomunistycznej. W kontekście poruszanej przez nas w artykule problematyki najważniejszym wydaje się być „trzeci obieg kultury”, który „stanowił ewidentną reakcję na kulturową rzeczywistość ówczesnych czasów i wpisal się jako specyficzna (alternatywna, a w niektórych przypadkach także kontrkulturowa) forma komunikacji”¹⁹. Przywoływane przez nas dwa niezależne wydawnictwa („KALeKA” i „ARS 2”) ilustrują określone strategie artystyczne, jednocześnie reprezentując praktyki poszukiwania granic możliwości medium, na miarę swoich czasów i technologicznych uwarunkowań, związanych głównie z kopiowaniem i twórczym potencjałem wydawców, własnoręcznie nadających ostateczny kształt publikowanych zinów.

W odniesieniu do praktyk twórczych wykorzystywanych w analizowanych zinach możemy mówić o swoistej rekonfiguracji, „w której ramach użytkownicy dokonują modyfikacji i adaptacji technologii oraz systemów medialnych w sposób, który pasuje do ich rozmaitych celów i zaintere-

» 18 <http://www.ars2.pl/start.php?co=radio> [dostęp: 15.11.2021].

» 19 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 3, 2010, s. 35.

sowań”²⁰. W przypadku zinów „KALeKA” i „ARS 2” mamy do czynienia z wytworzeniem przestrzeni do prezentacji działań artystycznych, przy równoległym uczynieniu z zina jako medium osobnego artefaktu kulturowego. Nade wszystko jednak możemy traktować ziny „ARS 2” i „KALeKA” w kategoriach swoistych manifestów wolności twórczej – także wolności od zniewolenia pochodzącego od konwencji medialnych.

W zaprezentowanej przez nas propozycji analizy relacji między technologią i estetyką, na przykładzie dwóch wybranych polskich zinów, nie sposób pominąć ich historycznego umiejscowienia, odnosząc się zarówno do sfery polityki, jak i technologii medialnej, warunkującej sposoby obiegu tekstów kultury. Zgadza się z tezą Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz, opisującej funkcjonowanie mediów u schyłku PRL-u i na początku wolnego rynku, iż „transformacja systemu medialnego oznacza zasadniczą przemianę w relacjach pomiędzy mediami a publicznością”²¹. Kwestią otwartą do dalszych analiz pozostaje odpowiedź na pytanie, czy współcześnie, w dobie ekspansji nowych mediów i cyfrowego obiegu tekstów kultury, można znaleźć kontynuatorów strategii twórczych, podobnych do tych, które reprezentowali wydawcy zinów „ARS 2” i „KALeKA”. ●

Bibliografia

Bromboszcz, R., *Art ziny w Poznaniu. Próba wprowadzenia w zagadnienie*, „Pro Arte. Pismo Kulturalno-Literackie” nr 21, 2005.

Cascone, K., *The Aesthetic of Failure: „Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music*, „Computer Music Journal” t. 24, nr 4 (zima, 2000).

Cutler, Ch., *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. I. Socha. Kraków: Zielona Sowa, 1999.

Dunin-Wąsowicz, P., *Xeroferria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2002.

Fatya, B., *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa: ISNS UW, 1999.

Głowacki, B., *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura – Media – Teologia” nr 3, 2010.

Kittler, F.A., *Gramophone, Film, Typewriter*, transl. G. Winthrop – Young and M. Wutz, Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

Lehmann, H., *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016.

» 20 L.A. Lievrouw, *Media alternatywne i zaangażowane społecznie*, tłum. M. Klimowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 13.

» 21 M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszechne. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 38.

Lievrouw, L. A., *Media alternatywne i zaangażowane społecznie*, tłum. M. Klimowicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Lisowska-Magdziarz, M., *Media powszechne. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Marclay, Ch., Tone, Y., *Record, CD, Analog, Digital*, C. Cox, D. Warner (eds.) *Culture of Sound. Readings in Modern Music*, New York: Continuum, 2004.

Moore, R., *Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock. Punk as a Field of Cultural Production*, „Journal of Contemporary Ethnography” t. 36, nr 4 2007.

Murray-Brown, J., *Video Ergo Sum*. In A. M. Olson, Ch. Parr, D. Parr (eds.) *Video Icons & Values*, Albany: State University of New York Press, 1991.

Nacher, A., *Rubież kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*, Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012.

Nowakowski, A., *Fanzin SF. Artyści, Wydawcy, Fandom*, Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017.