

MARK FISHER

Przełożył: PAWEŁ KACZMARSKI

Kwasowy komunizm. Nieukończone wprowadzenie¹

Artykuł stanowi nieukończone przez autora wprowadzenie do książki, którą zmarły filozof Mark Fisher projektował pod koniec życia i której nigdy nie napisał. Przedstawia w nim zarys koncepcji kwasowego komunizmu, czyli myślowej prowokacji wskazującej na potrzebę przemyślenia dziedzictwa kultury radykalnych ruchów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zwłaszcza istniejącego w nich napięcia między indywidualizmem a kolektywizmem. Istotną inspiracją myśli Fishera pozostają zwłaszcza prace Herberta Marcusego.

Słowa kluczowe: kwasowy komunizm, kontrkultura, odmowa pracy, emancypacja, Herbert Marcuse

1 Pierwodruk: M. Fisher, Acid Communism (Unfinished Introduction). *BLACKOUT (poetry & politics)*. <https://my-blackout.com/2019/04/25/mark-fisher-acid-communism-unfinished-introduction/>.

[I]m bliższa staje się realna możliwość wyzwolenia jednostki z ograniczeń uzasadnianych niegdyś niedostatkiem i niedojrzałością, tym większa potrzeba utrzymania i wygładzenia tych zahamowań, by nie rozpadł się istniejący porządek dominacji. Cywilizacja musi się bronić przed widmem świata, który mógłby być wolny. (...) W zamian za dobra wzbogacające ich życie ludzie sprzedają nie tylko swoją pracę, ale i wolny czas. (...) Ludzie mieszkają w wielkich skupiskach i mają prywatne samochody, którymi nie mogą już uciec do innego świata. Mają ogromne lodówki wypełnione zapasami mrożonego jedzenia. Mają dziesiątki gazet i czasopism dających wyraz tym samym ideom. Mają niezliczone możliwości wyboru, niezliczone gadżety, wszystkie tego samego rodzaju, które zajmują ich i odwracają uwagę od prawdziwej kwestii, a mianowicie od uświadomienia sobie, że mogliby zarówno mniej pracować, jak i samodzielnie określać swoje potrzeby i sposoby ich zaspokajania. (Marcuse 1998, 103–104, 109–110)

Teza poniższej książki brzmi następująco: ostatnie czterdzieści lat stanowiło próbę wypędzenia owego „widm[a] świata, który mógłby być wolny”. Przyjęcie perspektywy takiego świata może nam zaś pomóc inaczej rozłożyć akcenty w ramach różnych lewicowych walk. Zamiast starać się po prostu przewyciężyć kapitał, powinniśmy bowiem skupić się na tym, co kapitał przesłania – na kolektywnej zdolności do wytwarzania, do opiekowania się sobą nawzajem i do przeżywania radości. Jako lewica od dłuższego czasu źle stawiamy sprawę; nie chodzi o to, że jesteśmy antykapitalistami, tylko o to, że kapitalizm – z jego zamaskowanymi policjantami, gazem łzawiącym i wszystkimi teologicznymi strukturami kapitalistycznej ekonomii – blokuje możliwość zaistnienia Czerwonego Dostatku (*Red Plenty*). Chęć obalenia kapitalizmu musi na fundamentalnym poziomie opierać się na prostej obserwacji, że kapitał wcale nie ma na celu „wytwarzania bogactwa” – raczej uniemożliwia właśnie (i to zawsze, w sposób konieczny) wytwarzanie wspólnego bogactwa czy dobra (*common wealth*).

Głównym – choć absolutnie niejednym – podmiotem zaangażowanym w egzorcyzmy nad widmem świata, który mógłby być wolny jest projekt zwany neoliberalizmem. Jego faktycznym celem nigdy nie byli oficjalni, zadeklarowani wrogowie: dekadenski monolit bloku radzieckiego czy niszczące społeczne umowy socjaldemokracji i New Dealu, rozpadające się pod ciężarem własnych sprzeczności. Neoliberalizm należy raczej rozumieć jako projekt obliczony na zniszczenie – i to w takim stopniu, który uniemożliwiłby samo *pomyślenie* ich – eksperymentów z demokratycznym socjalizmem i libertariańskim komunizmem, wykrystalizowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Neoliberalizm należy raczej rozumieć jako projekt obliczony na zniszczenie – i to w takim stopniu, który uniemożliwiłby samo *pomyślenie* ich – eksperymentów z demokratycznym socjalizmem i libertariańskim komunizmem, wykrystalizowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Ostateczną konsekwencją wymazania owych eksperymentalnych możliwości była kondycja, którą gdzie indziej nazwałbym realizmem kapitalistycznym – motywowana fatalizmem uległość wobec przekonania, że dla kapitalizmu nie ma żadnej alternatywy. Jeśli realizm kapitalistyczny miał jeden konkretny moment założycielski, było to z pewnością brutalne obalenie rządu Allende w Chile przez generała Pinocheta, na drodze popartego przez Amerykanów zamachu stanu. Allende eksperymentował z pewną formą demokratycznego socjalizmu, oferującego realną alternatywę zarówno dla kapitalizmu, jak i stalinizmu. Zbrojne obalenie jego rządu – oraz następujące po nim masowe aresztowania i tortury – pozostają najbardziej brutalnym i dramatycznym przykładem tego, do jakich kroków musiał posunąć się kapitał, by móc prezentować się odtąd jako jedyny „realistyczny” sposób organizacji społeczeństw. Nie chodzi tylko o to, że w Chile stłamszono nową formę socjalizmu; cały kraj stał się do tego laboratorium, w którym opracowywać miano środki wprowadzane następnie w innych miejscach (jak deregulacja finansowa, otwarcie gospodarki na kapitał zagraniczny czy prywatyzacja). W krajach takich jak USA i Wielka Brytania wprowadzanie realizmu kapitalistycznego było o wiele bardziej stopniowym procesem, opierającym się nie tylko na represjach, lecz także na różnych zachętach i pokusach. Ostateczny rezultat był jednak zawsze ten sam – wyplenienie idei demokratycznego socjalizmu czy libertariańskiego komunizmu.

Egzorcyzmowanie „widm[a] świata, który mógłby być wolny” było zarówno kwestią w wąskim sensie polityczną, jak i kulturową. Owo widmo – i możliwość świata poza pracą (*toil*) – były bowiem najwyraźniej obecne w kulturze właśnie; nawet (a może zwłaszcza) w tej kulturze, która niekoniecznie uważała się za szczególnie politycznie zorientowaną.

Herbert Marcuse przekonująco wyjaśniał, dlaczego tak się stało – z samego faktu, że w ostatnich latach jego prace cieszą się coraz mniejszą popularnością, wywieść możemy ciekawą historię. *Człowiek jednowymiarowy*, książka wystrzająca bardziej ponurą stronę myśli Marcusego, jest bowiem nadal dla wielu punktem odniesienia, podczas gdy *Eros i cywilizacja* – i wiele innych dzieł – pozostają od dawna niewznowione. Krytyka sposobów całościowego zarządzania życiem i podmiotowością przez kapitalizm Marcusego ciągle znajduje w wielu miejscach oddźwięk; tymczasem jego przekonanie, że sztuka stanowi „Wielką Odmow[ę] – protest przeciwko temu, co jest” (Marcuse 1991, 91) zaczęło być postrzegane jako rodzaj staromodnego romantyzmu, czarująco irrelevantny w epoce realizmu kapitalistycznego. Tymczasem sam Marcuse antycypował podobne zarzuty; krytyka zaproponowana w *Człowieku jednowymiarowym* okazuje się przekonującą właśnie dlatego, że pochodzi z owej

drugiej przestrzeni, „wymiaru estetycznego” radykalnie niekompatybilnego z życiem codziennym w kapitalizmie. Marcuse twierdził, że w rzeczywistości „tradycyjne obrazy artystycznej alienacji” kojarzone z romantyzmem nie należą do przeszłości; raczej „przywołują i utrwalają w pamięci” to, co „należy do przyszłości: obrazy zaspokojenia, które spowodowałyby rozkład społeczeństwa nie dopuszczającego do tegoż zaspokojenia” (ibid., 87).

Wielka Odmowa zakładała odrzucenie nie tylko realizmu kapitalistycznego, ale realizmu jako takiego. Jak pisał Marcuse, istnieje „inherentny konflikt między sztuką a politycznym realizmem” (Marcuse 1979, 36). Sztuka była alienacją pozytywną, „racjonalną negacją” istniejącego porządku rzeczy. Jeden z poprzedzających Marcusego myślicieli Szkoły Frankfurckiej, Theodor Adorno, przypisywał podobną wartość przyrodzonej odmienności sztuki eksperymentalnej. Jednak w pismach tego ostatniego byliśmy zachęceni do nieustającego rozgrzebywania ran świata zniszczonego przez kapitał; idea świata poza kapitałem została odesłana w dziedzinę utopii. Sztuka zaznaczać miała jedynie dzielący nas od tej utopii dystans. Marcuse – przeciwnie – przywołuje żywy obraz świata po totalnej transformacji, przedstawia go jako coś bliskiego. To bez wątpienia ta właśnie cecha jego myśli spowodowała, że tak entuzjastycznie podchwyciły ją nurty kontrkultury lat sześćdziesiątych. Marcuse antycypował wyzwanie, które kontrkultura rzucić miała światu zdominowanemu przez bezsensowną pracę. Najbardziej politycznie znaczącymi figurami w literaturze, twierdził filozof w *Człowieku jednowymiarowym*, byli ci, „którzy nie zarabiają na życie, a przynajmniej nie w zwykły, uporządkowany sposób” (Marcuse 1991, 85). Właśnie takie postaci – i związane z nimi formy życia – miały wyjść na plan pierwszy w kontrkulturze.

Należałoby właściwie powiedzieć, że o ile duża część myśli Marcusego współbrzmiała z intuicjami kontrkultury, o tyle jego analizy przewidywały również ostateczną porażkę i przechwycenie tej ostatniej. Ważnym tematem w *Człowieku jednowymiarowym* jest neutralizacja wyzwań oferowanych przez estetykę. Marcuse martwił się o popularyzację awangardy – nie ze względu na elitarystyczne obawy, że demokratyzacja kultury pozbawi sztukę jakiegś pierwotnej czystości, ale dlatego, że włączenie sztuki w starannie zarządzane obiegi kapitalistycznego handlu ukryć mogło jej zasadniczą niezgodność z kapitalistyczną kulturą. Marcuse widział już, jak ta ostatnia zdołała obrócić gangstera, bitnika i wampa z „obraz[ów] innego sposobu życia” w „fenomen[y] czy wzorc[e] tego samego życia” (Marcuse 1991, 85–86) („*freaks or types of the same life*”). To samo miało stać się z kontrkulturą, której wielu przedstawicieli używało w stosunku do samych siebie – może nieco melancholijnie – określenia *freak*.

Tak czy inaczej, Marcuse pomaga nam zrozumieć, dlaczego lata sześćdziesiąte nadal uparcie wtrącają się w moment obecny. Od jakiegoś czasu ta szczególna dekada postrzegana jest naraz jako zamierzchła przeszłość – tak egzotyczna i odległa, że nie możemy sobie wyobrazić życia w niej – i moment bardziej żywy niż terażniejszość – czas, kiedy ludzie naprawdę żyli, kiedy rzeczy naprawdę się zdarzały. Powodem, dla którego lata sześćdziesiąte nawiedzają nas w ten sposób, jest jednak nie jakaś niedająca się odtworzyć czy powtórzyć zbieżność najróżniejszych czynników, ale to, że potencjał przez ową dekadę zmaterializowany i wstępnie zdemokratyzowany – perspektywa życia uwolnionego od harówki (*drudgery*) – musi być tłumiony nieustannie, raz po raz. By wytłumaczyć, dlaczego nadal nie dotarliśmy do świata poza pracą, musimy więc spojrzeć na szeroki społeczny, polityczny i kulturowy projekt, którego podstawowym celem jest wytwarzanie niedoboru (*scarcity*). Oto kapitalizm: system, który generuje sztuczny niedobór po to, by wytworzyć niedobór prawdziwy; wytwarza prawdziwy niedobór po to, by generować niedobór sztuczny. Faktyczny niedobór – ograniczona ilość surowców naturalnych – nawiedza dziś kapitał jako jego Realne, które fantazja o nieskończonej ekspansji jest ledwie w stanie zrepresjonować. Sztuczny niedobór – pozostający zasadniczo niedoborem czasu – jest zaś konieczny, jak pisał Marcuse, by odwrócić naszą uwagę od immanentnej możliwości wolności. (Zwycięstwo neoliberalizmu zależało, oczywiście, od kooptacji koncepcji wolności. Wolność neoliberalna ewidentnie nie jest wolnością od pracy, ale wolnością poprzez pracę).

Dokładnie tak jak przewidywał Marcuse, większa dostępność konsumenckich dóbr i urządzeń na globalnej Północy przesłoniła sposób, w jaki te same dobra w coraz większym stopniu spełniać miały funkcję produkowania niedoboru czasu. Jednak chyba nawet Marcuse nie mógł przewidzieć zdolności kapitału w dwudziestym pierwszym wieku do generowania przepracowania (*overwork*) i zarządzania czasem poza obszarem pracy płatnej (*paid work*). Być może tylko zjadliwy futurolog w rodzaju Philipa K. Dicka mógł antycypować dzisiejszą banalną wszechobecność korporacyjnej komunikacji, jej przeniknięcie do właściwie wszystkich obszarów świadomości i życia codziennego.

„Przeszłość jest bezpieczniejsza”, zauważa jeden z narratorów dystopijnej satyry Margaret Atwood *Serce umiera ostatnie*, „bo cokolwiek kryje, to już się wydarzyło. Nie można tego zmienić, więc w pewien sposób nie ma się czego obawiać” (Atwood 2016, 225). Niezależnie od tego, co sądzi narrator Atwood, wcale jednak nie jest tak, że przeszłość „już się wydarzył[a]”. Przeciwnie, musi być nieustannie narratywizowana na nowo; politycznym celem powstałych w ten sposób reakcyjnych narra-

Tak czy inaczej, Marcuse pomaga nam zrozumieć, dlaczego lata sześćdziesiąte nadal uparcie wtrącają się w moment obecny. Od jakiegoś czasu ta szczególna dekada postrzegana jest naraz jako zamierzchła przeszłość – tak egzotyczna i odległa, że nie możemy sobie wyobrazić życia w niej – i moment bardziej żywy niż terażniejszość – czas, kiedy ludzie naprawdę żyli, kiedy rzeczy naprawdę się zdarzały.

cji jest zaś stłamszenie potencjałów tkwiących wciąż w dawnych historycznych momentach, czekających wciąż na ponowne przebudzenie. Kontrkultura lat sześćdziesiątych okazuje się dziś nieoddzielna od własnej symulacji, zaś redukcja całej dekady do „ikonicznych” obrazów, do „kasyki” muzyki i nostalgicznych wspomnień zneutralizowała faktycznie złożone przez nią obietnice. Te aspekty kontrkultury, które dało się spacyfikować, zostały retroaktywnie przekształcone w prekursorów „nowego ducha kapitalizmu”; te niedające się uzgodnić ze światem pracy ponad miarę (*overwork*) potępiono zaś jako bezsensowne igraszki, które w ramach wewnętrznie sprzecznej logiki reakcji okazują się naraz groźne i jałowe.

Owa pacyfikacja kontrkultury zdawała się potwierdzać słuszność sceptycznego i wrogiego nastawienia wobec też w rodzaju tych proponowanych przez Marcusego. Jeśli faktycznie „kontrkultura doprowadziła do neoliberalizmu”, byłoby zapewne lepiej, gdyby nigdy się nie zdarzyła. Tymczasem bardziej przekonujący okazuje się argument przeciwny – że porażki lewicy po latach sześćdziesiątych wynikały w dużej mierze z odrzucenia przez nią marzeń obudzonych przez kontrkulturę, bądź przynajmniej z odmowy aktywnego włączenia się w owe marzenia. Przechwycenie przez nową prawicę tych nurtów i wplecenie ich w projekt przymusowej indywidualizacji oraz nieustannej pracy (*overwork*) nie było w żadnym razie nieuchronne.

A co, jeśli kontrkultura była tylko nieśmiałym początkiem czegoś większego – raczej niż najlepszym, na co mogliśmy mieć nadzieję? Co, jeśli sukces neoliberalizmu nie był wcale oznaką nieuchronności kapitalizmu, lecz zaświadczał raczej o skali zagrożenia, jakie stanowiło dla tego ostatniego widmo świata, który mógłby być wolny? To właśnie w duchu podobnych pytań poniższa książka proponuje powrót do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Realizm kapitalistyczny nie mógłby powstać bez reakcyjnych opowieści o tych dekadach; ponowny namysł nad nimi pozwoli nam kontynuować proces rozsypywania narracji, które osnuł wokół nich neoliberalizm. Co zaś istotniejsze, pozwoli też na stworzenie narracji nowych.

Pod wieloma względami ponowne przemyślenie lat siedemdziesiątych jest ważniejsze niż w wypadku lat sześćdziesiątych. To lata siedemdziesiąte stanowiły dekadę, w której zaczął się pochod neoliberalizmu – jak utrzymuje retrospektywnie ustanowiona narracja, pochod nieuchronny. Jednak ostatnie prace o latach siedemdziesiątych – między innymi *Stayin' Alive: The Last Days of the Working Class* Jeffersona Cowie, *When the Lights Went Out* Andy'ego Becketta czy *That Option No Longer Exists* Johna Medhursta – podkreślają, że owa dekada nie wiązała się wyłącznie z wyjąłowieniem możliwości rozbudzonych w dekadzie poprzedniej.

A co, jeśli kontrkultura była tylko nieśmiałym początkiem czegoś większego – raczej niż najlepszym, na co mogliśmy mieć nadzieję? Co, jeśli sukces neoliberalizmu nie był wcale oznaką nieuchronności kapitalizmu, lecz zaświadczał raczej o skali zagrożenia, jakie stanowiło dla tego ostatniego widmo świata, który mógłby być wolny?

Lata siedemdziesiąte były okresem walki i przejścia, w którym znaczenie i dziedzictwo lat sześćdziesiątych stanowiło jedno z kluczowych pól bitwy. Niektóre z emancypacyjnych tendencji wyłonionych w latach sześćdziesiątych wzmożyły się i rozpowszechniły właśnie w dekadzie kolejnej: „Dla wielu zaangażowanych politycznie Brytyjczyków” – pisał Andy Beckett – „dekada ta nie była wcale kacem po latach sześćdziesiątych; była raczej momentem, kiedy wielka impreza lat sześćdziesiątych dopiero się rozkręcała” (Beckett 2010, 209).

Udany strajk górniczy z roku 1972 doprowadził do zawiązania sojuszu między górnkami i studentami – w którym słychać było echo podobnych zjawisk znanych z paryskiego roku 1968 – górnicy używali też należącego do University of Essex kampusu w Colchester jako swojej bazy w Anglii Wschodniej.

Przekraczając dalece prostą opowieść o tym, jak to „lata sześćdziesiąte doprowadziły do neoliberalizmu”, owe nowe odczytania lat siedemdziesiątych umożliwiają nam docenienie błyskotliwości, niezłomnej siły i improwizacyjnej wyobraźni neoliberalnej kontrrewolucji. Ustanowienie realizmu kapitalistycznego nie było bowiem absolutnie prostą restauracją dawnego porządku – przymusowy indywidualizm wprowadzony przez neoliberalizm stanowił nową formę indywidualizmu, indywidualizm definiowany przez negatywne odniesienie do różnych form kolektywności wyrosłych z lat sześćdziesiątych. Nowy indywidualizm miał naraz przewyższać owe kolektywne formy i spowodować, że o nich zapomnimy. Przywoływanie tych ostatnich jest więc dziś raczej aktem *od-pominania* (*unforgetting*) raczej niż prostego przypominania; kontr-egzorcyzmem widma świata, który mógłby być wolny.

Komunizm kwasowy to określenie, które nadałem owemu widmu. Koncept *acid communism* stanowi prowokację i obietnicę; jest swego rodzaju żartem, który ma jednak bardzo poważny cel. Wskazuje na coś, co – niegdyś – wydawało się nieuchronne, dziś jawi się natomiast jako niemożliwe: zbieżność świadomości klasowej, socjalistyczno-feministycznego podnoszenia świadomości i świadomości psychodelicznej, fuzję nowych ruchów społecznych z projektem komunistycznym, bezprecedensową estetyzację życia codziennego.

Komunizm kwasowy odnosi się naraz do faktycznych historycznych procesów oraz do wirtualnej łączności, która nie zaistniała w rzeczywistości. Podobne potencjalności mogą wpływać na świat, niekoniecznie doczekując się aktualizacji. Istniejące formacje społeczne kształtowane są przez formacje potencjalne, których aktualizacji starają się zapobiec. Odbity ślad „świata, który mógłby być wolny” znaleźć można w samych strukturach świata kapitalistyczno-realistycznego – który czyni przecież wolność niemożliwą.

Nieżyjąca krytyczka kultury Ellen Willis twierdziła, że przeobrażenia zaproponowane przez kontrkulturę wymagałyby „społecznej i psychicznej rewolucji na niewyobrażalną niemal skalę” (Willis 1992, 158). Bardzo trudno jest – w naszych skromniejszych czasach – odtworzyć ową kontrkulturową pewność, że taka „społeczna i psychiczna rewolucja” nie tylko może się wydarzyć, ale już się rozpoczęła. Mimo to, musimy wrócić teraz do momentu, w którym perspektywa uniwersalnego wyzwolenia wydawała się nieodległa.

Nigdy więcej ponurych poniedziałkowych poranków

Zacznijmy od momentu, który swoją ewokatywność zawdzięcza swego rodzaju skromności:

Był lipiec roku 1966, a ja niedawno skończyłem dziewięć lat. Spędzaliśmy wakacje w Broadsach, a cała rodzina była od niedawna właścicielami przepięknej drewnianej motorówki, która na kolejne dwa tygodnie miała być naszym pływającym domem. Nazywała się *The Constellation*; gdy z bratem rzuciliśmy się eksplorować naszą kabinę, z jej podwójnym łóżkiem i ofrankowanymi bulajami, perspektywa kolejnych dni zdawała się sprawiać, że z piersi były nam promienie czystej życiowej energii, niczym promienie komikowego słońca. (...) Przeszedłem przez kółko, by zająć miejsce w niewielkiej przestrzeni przy rufie. Po drodze chwyciłem małe, różowo-białe tranzystorowe radio Sanyo, należące do mojej siostry Sharon; włączyłem je. Spojrzałem w górę, ku czystemu popołudniowemu niebu. Leciało *River Deep*, *Mountain High* Ike'a i Tiny Turner; spłynął na mnie rodzaj transowego entuzjazmu. Spuściłem wzrok z nieskończonego błękitnego nieba na krystaliczne kłęby wody, zostawiane w tyle przez naszą łódź. Dokładnie w tym momencie *River Deep* przeszło w moją absolutnie ulubioną piosenkę tych lat – *Bus Stop* Hollies. Gdy gitarowe ozdobniki w stylu flamenco – znaczące początek utworu – uniosły się ponad głęboki turkot silnika naszej *Constellation*, wbiłem wzrok w kłębiącą się wodę i powiedziałem na głos (choć tylko do siebie): „To się dzieje teraz. TO się dzieje teraz.” (Baker 2012, 49–50)

Powyższy opis pochodzi z *Going To Sea in a Sieve*, tomu wspomnień pisarza i radiowca Danny'ego Bakera. To oczywiście nie więcej niż jeden slajd, jeden przesiąknięty słońcem obrazek z okresu pełnego skądinąd nędzy i przerażenia. Lata sześćdziesiąte nie były utopią w działaniu, a okazje czekające ostatecznie na Bakera nie były dostępne większości osób z klasy robotniczej. Łatwo byłoby zbyć jego wspomnienia jako nostalgii za utraconym dzieciństwem, rodzaj złotych wspomnień, które

może posiadać niemal każdy – niezależnie od konkretnego historycznego momentu czy swojego społecznego pochodzenia.

Jest jednak w owym momencie coś bardzo konkretnego, coś powodującego, że mógł się on zdarzyć tylko wtedy. Wyliczyć możemy niektóre z czynników, które czynią go wyjątkowym: poczucie egzystencjalnego i socjalnego zabezpieczenia, które pozwalało jeździć na wakacje rodzinom z klasy robotniczej; rola, jaką nowe technologie – choćby radia tranzystorowe – odegrały w łączeniu poszczególnych grup z zewnętrznym światem i umożliwianiu im rozkoszowania się chwilą, która wydawała się *niebotycznie wystarczająca* (*exorbitantly sufficient*); sposób, w jaki naprawdę nowa muzyka – muzyka, która była nie do pomyślenia kilka miesięcy, a co dopiero kilka lat wcześniej – mogła wykrystalizować i zintensyfikować całą tę scenę, przydać jej poczucie codziennego, lecz niekonformistycznego optymizmu – poczucie, że świat miał się ku lepszemu.

Owo poczucie niebotycznej dostateczności usłyszeć można było w *Sunny Afternoon* grupy Kinks – który to kawałek Baker mógł usłyszeć tego samego dnia w tym samym radiu – bądź w *I'm Only Sleeping* Beatlesów, które wyjść miało miesiąc później; czy też w późniejszych jeszcze utworach, jak *Lazy Sunday* Small Faces. Wszystkie one potrafiły uchwycić lękowo-oniryczną naturę codziennej pracy z perspektywy, która unosiła się równolegle, ponad bądź pod nimi: czy to w wypadku ruchliwej ulicy podejrzanej z wysokiego okna w pokoju osoby śpiącej do późna, której łóżko stało się łagodnie dryfującą łodzią; czy w wypadku mgły i szronu poniedziałkowego poranka, przepędzonych przez słoneczne niedzielne popołudnie, które nigdy nie musi się skończyć; czy też w wypadku biznesowego pośpiechu, oglądanego z beztroskiego dystansu przez wędrownych arystokratów, jakimi stali się robotnicy-marzyciele, odkąd nikt nie może ich już zmusić do odbicia karty.

I'm Only Sleeping („*stay in bed, float upstream*”) było bliźniaczym utworem najbardziej samoświadomie psychodelicznego kawałka Revolver, *Tomorrow Never Knows* („*switch off your mind, relax and float downstream*”). Jeśli nawet tekst *Tomorrow Never Knows*, zaadaptowany po minimalnych przeróbkach z *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, wydawał się cokolwiek władzony, to muzyka, *sound design*, nadal ma moc przenoszenia odbiorcy w inną przestrzeń. „Był niepodobny niczemu, co wcześniej słyszeliśmy”, wspomina John Foxx *Tomorrow Never Knows*,

a jednak natychmiast go rozpoznawaliśmy. Oczywiście, słowa były nieco podejrzane, ale *muzyka*, brzmienie – organiczna elektryczność, przerywane transmi-

sje, zagubione radiostacje, katolicko-buddyjska msza z równoległego uniwersum; to, czym powinien być haj – nieważki, ponadczasowy, epifanijny, przesuwający się nad nowymi świetlistymi krajobrazami z pogodnym spokojem. Komunikował, odkrywał, infiltrował, fascynował, unosił – był mapą przyszłości. (Foxy 2013)

Owe „nowe świetliste krajobrazy” to światy poza pracą, gdzie ponura powtarzalność harówki ustępuje dryfującym eksploracjom dziwnych krajów. Utwory te, słyszane dzisiaj, zdają się opisywać same warunki niezbędne dla ich powstania; dają dostęp do pewnego trybu czasu (*mode of time*), pozwalającego na głęboką absorpcję (*deep absorption*).

Odmowa pracy była jednocześnie odmową zinternalizowania takich systemów ewaluacji, które utrzymywały, że czyjaś egzystencję uzasadnić może wyłącznie płatne zatrudnienie. Innymi słowy, była to odmowa podporządkowania się burżuazyjnemu spojrzeniu, mierzącemu życie według kryteriów biznesowego sukcesu. „Nie pochodziłem ze świata, w którym ludzie mieli »kariery«” – pisze Danny Baker – „Szedłeś do pracy, miałeś różną w różnych momentach życia, ale wszystko to było jakby jednym kłębem. Nie definiowało cię i nie wyznaczało kursu twojego życia – i dzięki za to Bogu”. Baker rzucił szkołę w południowo-wschodnim Londynie, nie uzyskawszy żadnych formalnych kwalifikacji. Jest jednak ostrożny, by nie przedstawić swojej awanturycznej ścieżki od asystenta w sklepie z płytami przez producenta fanzinu po dziennikarza muzycznego i prezentera radiowo-telewizyjnego jako opowieści o życiowych trudach ani o ciężkiej pracy. Nie mówi o niej w kategoriach burżuazyjnej narracji o „pracy nad sobą”, lecz opisuje ją raczej jako historię wynagrodzonej brawury. Owa „brawura” pochodziła zaś z poczucia, że spełnienia nie należy oczekiwać od pracy – oraz z olbrzymiego poczucia pewności, które umożliwiała mu raz po raz odrzucać burżuazyjne nakazy i obawy. Dwa tomy wspomnień Bakera bardzo jasno wykładają czynniki, które pozwoliły tej pewności rosnąć: relatywna stabilność zatrudnienia jego ojca (w świetnie prosperujących dokach, co do których wydawało się, że pozostaną na zawsze sercem brytyjskiej gospodarki); zakorzenie rodziny w pomocowej sieci klasy robotniczej (które pozwoliło suplementować płacę dodatkowym nieformalnym dochodem); zakupienie przez rodzinę nowo wybudowanego mieszkania komunalnego z ogrodem. Samo przejście Bakera do pisania i pracy w radiu było możliwe nie tyle dzięki jakiemuś przedsiębiorczemu zapałowi, co dzięki nowo powstałej sferze publicznej, na którą składały się między innymi telewizja, radio i media drukowane, a w której perspektywa klasy robotniczej doczekała się uznania i docenienia. Tej klasy

robotniczej nie dało się jednak zrozumieć przez pryzmat socrealizmu czy prostego, wulgarnego realizmu – w tym samym stopniu, w jakim nie dało się jej zredukować do karykatury stworzonej przez klasę panującą. Była to klasa robotnicza, która nie potrafiła już stać po prostu w szeregu, która wzniosła się nad siebie samą. Nawet stare reduty burżuazji okazały się zagrożone. W latach sześćdziesiątych Ted Hughes był jednym z czołowych brytyjskich poetów, Harold Pinter jednym z najbardziej ekscytujących nowych dramaturgów; obaj zaś tworzyli dzieła przedstawiające doświadczenie klasy robotniczej w sposób złożony i trudny, przenosząc je – przy pomocy telewizji – do samego mieszkania masowego odbiorcy.

Jesteśmy więc bardzo daleko od rzekomego zaniku klasy, który obwieścić mieli niedługo neoliberalni ideologowie. Układ między pracą i kapitałem – przyjęty w społeczeństwach takich jak brytyjskie czy amerykańskie – opierał się na założeniu, że klasa jest stałą cechą organizacji społecznej. Przyjmowało się, że istniały różne interesy klasowe, które należało jakoś pogodzić – zaś w każdym efektywnym (nie mówiąc już o sprawiedliwym) zarządzaniu społeczeństwem uczestniczyć musiała zorganizowana klasa robotnicza. Związki zawodowe pozostawały silne, śmiały w swoich żądaniach niskiego bezrobocia. Oczekiwania klasy robotniczej były wysokie – osiągnięto pewne zdobycze, ale z pewnością kolejne miały nadejść niedługo. Łatwo było wyobrazić sobie, że niełatwy rozjem między kapitałem i pracą miał się skończyć – i to nie powrotem prawicy, ale przejściem do bardziej socjalistycznej polityki, jeśli nie wręcz do „pełnego komunizmu”, którego nadejścia przed rokiem 1980 spodziewał się Chruszczow. Prawica była przecież – a przynajmniej tak się zdawało – w defensywie, w USA zdyskredytowana bądź nawet zraniona śmiertelnie przez przedłużającą się, przerażającą porażkę, jaką okazała się wojna w Wietnamie. „Establishment” tymczasem nie cieszył się już automatycznym szacunkiem. Wydawał się raczej wyczerpany, oderwany od rzeczywistości, staroświecki; bezwładnie czekał, aż zmiecie go jedna z nowych kulturowych i politycznych fal, które podmywały wszystkie dawne pewniki.

Tam, gdzie nowa kultura nie była napędzana przez osoby pochodzące z klasy robotniczej, zdawali się ją prowadzić klasowi renegaci w rodzaju Pink Floyd – młodzież z burżuazyjnych rodzin, która odrzucała własne klasowe przeznaczenie i określała się przez odniesienie „w dół” bądź na zewnątrz („downwards” or outwards). Chcieli robić cokolwiek poza biznesem i bankowością – dwoma polami, których późniejsza libidynizacja byłaby zupełnie niezrozumiała dla otwartych przecież umysłów lat sześćdziesiątych.

Aspiracje klasy robotniczej nie dotyczyły mobilności klasowej, w której wątpliwą nagrodą była stopniowa i niechętna akceptacja ze strony „lepszych”. Zamiast tego, nowa bohema zdawała się zwracać ku idei unicestwienia burżuazji i jej wartości. Co więcej, przekonanie, że do takiego unicestwienia miało dojść lada moment, było jednym z niewielu obszarów przecięcia kontrkultury i tradycyjnej lewicy rewolucyjnej, które pod wieloma innymi względami zdawały się zupełnie rozbieżne.

Ellen Willis z pewnością miała poczucie, że dominujące formy lewicowej polityki były nie do uzgodnienia z pragnieniami i ambicjami obudzonymi oraz przenoszonymi przez muzykę. Podczas gdy słuchana przez nią muzyka mówiła o wolności, socjalizm wydawał się opierać na centralizacji i kontroli państwowej. Polityka kontrkultury mogła stać w opozycji do kapitalizmu, myślała Willis, ale nie zakładała prostego odrzucenia wszystkiego, co wytworzone w kapitalistycznym polu. Jej „polemika przeciwko typowemu lewicowemu rozumieniu rozwiniętego kapitalizmu” odrzucała, jako najwyżej półprawdziwe, idee „że gospodarka konsumencka czyni nas niewolnikami wobec towarów, że funkcją mediów masowych jest manipulowanie naszymi fantazjami tak, abyśmy własne spełnienie zrównali z kupnem towarów wytwarzanych przez system” (Willis 1992, xvi). Kultura masowa – zwłaszcza kultura muzyczna – stanowiła raczej teren zmagania, niż po prostu domenę kapitału. Relacja między formami estetycznymi a polityką pozostawała niestabilna i niejasna. Te pierwsze nie były po prostu „wyrazem” jakiejś zastanej kapitalistycznej rzeczywistości – przewidywały raczej, a nawet wytwarzały nowe możliwości. Utowarowienie nie stanowiło punktu, w którym owo napięcie zawsze i nieuchronnie byłoby rozstrzygane na korzyść kapitału; raczej same towary mogły okazać się środkami propagowania buntowniczych tendencji:

Media masowe pomogły rozprzestrzenić się rebelii, a system zupełnie uprzejmie reklamował zachęcające do niej produkty – z tego prostego powodu, że na rebeliantach, którzy byli również konsumentami, dało się zarobić. Na pewnym poziomie bunt lat sześćdziesiątych stanowił imponującą ilustrację tezy Lenina o tym, że kapitalista jest gotów sprzedać ci linę, za pomocą której go powieszysz. (Willis 1992, xvi)

W Wielkiej Brytanii Stuart Hall odczuwał podobną frustrację wobec dużej części istniejącej lewicy – frustrację o tyle bardziej intensywną, że sam uważał się za socjalistę. Jednak socjalizm, którego pragnął Hall – a który uwzględniałby pragnienia i marzenia usłyszane przezeń w muzyce Milesa Davisa – nadal nie istniał, zaś przeszkodą do jego utworzenia były w równym stopniu figury z lewej i prawej strony sceny politycznej.

Pierwszą taką figurą po stronie lewicy był ugodowy związkowiec, znany ze świata zimnowojennej zorganizowanej pracy czy socjaldemokracji: patrzący wstecz, zbiurokratyzowany, kapitulujący w obliczu „nieuchronności” kapitalizmu; zainteresowany bardziej zachowaniem dochodu i statusu białych mężczyzn niż poszerzeniem walki tak, by uwzględniła (...)²; tę figurę definiowały kompromis i, ostatecznie, porażka.

Inną figurę – którą nazwać chcę Surowym Leninowskim Superego (*Harsh Leninist Superego*) – definiowało zaś absolutne odrzucenie możliwości kompromisu. Według Freuda superego charakteryzuje jakościowo i ilościowo naddatkowa natura jego żądań – cokolwiek zrobimy, to i tak zawsze za mało. Surowe Leninowskie Superego domaga się bojowniczej ascezy. Bojownik ma być całkowicie oddany rewolucyjnemu zdarzeniu, bez wahania czyniąc wszystko, co konieczne dla jego nadejścia. Surowe Leninowskie Superego jest tyleż obojętne na cierpienie, co wrogie przyjemności. Muzyczna fobia samego Lenina wydaje się tu wymowna: „Nie mogę słuchać muzyki zbyt często. Wpływa na nerwy, powoduje, że chce się mówić głupie miłe rzeczy (*stupid nice things*) i głąskać po głowach ludzi, którzy mogli stworzyć takie piękno, żyjąc w takim piekle”.

Podczas gdy ugodowi liderzy organizacji robotniczych pozostawali przywiązani do *status quo*, Surowe Leninowskie Superego stawiało wszystko na rzeczywistość absolutnie odmienną od istniejącej. Porewolucyjny świat miał odkupić leninistę, i to z perspektywy tego świata leniniści sądzili się sami. Na razie zasadne – a wręcz konieczne – było zaś kultywowanie obojętności na istniejące cierpienie: możemy i musimy omijać bezdomnych na ulicy, ponieważ jałmużna odsuwa tylko nadejście rewolucji.

Owa rewolucja miała jednak mało wspólnego ze „społeczną i psychiczną rewolucją na niewyobrażalną niemal skalę”, która według Ellen Willis została zasiana w marzeniach kontrkultury. Rewolucja w jej wersji byłaby naraz bardziej bezpośrednia – wiązałaby się na fundamentalnym poziomie z reorganizacją opieki i pracy domowej – i dalej idąca: przeobrażony świat byłby nieporównywalnie dziwniejszy niż cokolwiek, co wyobrażał sobie marksizm-leninizm. Kontrkultura twierdziła zaś, że już wówczas tworzyła przestrzenie, w których owej rewolucji można było doświadczać.

Pewien wgląd w to, jak owe przestrzenie wyglądały, daje nam wysłuchanie *Psychedelic Shack* Temptations, wydane w grudniu 1969. Zespół

2 W tym miejscu tekst oryginalny, niedokończony przez Fishera, zawiera lukę.

przyjmuje tu pozę zachwytu i naiwności, kogoś powracającego właśnie z Krainy Czarów: „*Strobe lights flashin' way till after sundown... There ain't no such thing as time... Incense in the air...*”

Mimo rozpoznawalności poszczególnych rekwizytów, słuchanie dziś *Psychedelic Shack* może nas zaskoczyć. Myśląc o psychodelii, możemy w pierwszej kolejności wiązać ją bowiem z solipsystycznym wycofaniem (teksty kawałków takich jak *Tomorrow Never Knows* wręcz do tego zachęcają). Tymczasem *Psychedelic Shack* opisuje przestrzeń zdecydowanie kolektywną, pulsującą życiem na wzór bazaru. Mimo całego karnawałowego oderwania od codziennej rzeczywistości, nie jest ona przedstawiona jako utopia odległa. Wydaje się raczej faktyczną społeczną przestrzenią; nietrudno sobie wyobrazić, że naprawdę gdzieś istnieje. Możesz tu równie dobrze natrafić na pomyleńca i cinkciarza, co na poetę i muzyka – ktoś zresztą jest w stanie stwierdzić, czy dzisiejszy wariat nie będzie jutro geniuszem? To przestrzeń egalitarna i demokratyczna, nad wszystkim unosi się zaś pewien afekt; mnogość oblicz, tak, ale bez resentymentu czy złych zamiarów. To przestrzeń wspólnotowa, przeznaczona do spotkania i rozmowy w równym stopniu, co do eksplozowania mózgow. Jeśli „nie ma takiej rzeczy jak czas” („*there's no such thing as time*”) – ponieważ oświecenie zawiesza różnicę między dniem i nocą; ponieważ narkotyki zmieniają postrzeganie czasu – to nie możemy paść ofiarą owych naglących spraw, które czynią tak dużą część roboczego dnia nieznośną mordegą. Długość rozmów nie jest ograniczona, nie da się powiedzieć, gdzie poprowadzą kolejne spotkania. Swoją „uliczną” tożsamość można zostawić za sobą, przeobrazić się zgodnie z własnymi pragnieniami, zgodnie z pragnieniami, co do których nie wiedziało się dotąd, że się je posiada.

Kluczową definiującą cechą psychodelii jest kwestia świadomości – i jej relacji do tego, czego doświadczamy jako rzeczywistości. Jeśli same podstawy naszego doświadczenia – takie jak poczucie miejsca i czasu – mogą zostać tak mocno przemienione, czy nie znaczy to, że wszystkie kategorie rządzące naszym życiem są plastyczne, możliwe do przeobrażenia? Rozumiane w kategoriach indywidualnych, podobne podejście szybko prowadzi do prostego relatywizmu i naiwnego woluntaryzmu, które sami Temptations poddali krytyce na swoim pierwszym psychodeliczno-soulowym single'u *Cloud Nine*. Jasne, możesz być czym chcesz, ale tylko milion mil od rzeczywistości, tylko porzucając wszystkie swoje zobowiązania. Podobny superegoiczny przekaz był do przyjęcia przez konserwatystów, ale też przez określony rodzaj radykałów; ci pierwsi chcieli zaprząć wszystkich do pracy, ci drudzy żądali całkowitego oddania rewolucji, co wymagało – ich zdaniem – skupienia na horrorach tego świata raczej, niż na łatwej ucieczce z rzeczywistości.

Jednak teza, że odmienne stany świadomości odwodzą nas „milion mil od rzeczywistości”, prowadziła do szeregu pytań. Zbываła ideę, że odmienne stany świadomości mogły oferować lepszą – raczej niż gorszą – percepcję systemów władzy, wyzysku i rytuału niż świadomość zwykła. Tymczasem w latach sześćdziesiątych, gdy świadomość jako taka w coraz większym stopniu oblegana była przez fantazje i obrazy rodem z marketingu i kapitalistycznego spektaklu, na ile solidna była właściwie owa „rzeczywistość”, od której ucieczkę proponowały stany psychodeliczne? Czy taki stan świadomości, który okazał się podatny na spektakl, sam nie był przypadkiem bliższy raczej lunatyzmu niż uważności czy czujności?

W retrospektywie jedną z najbardziej niezwykłych cech psychodelicznej kultury lat sześćdziesiątych był sposób, w jaki przenosiła ona do mainstreamu właśnie tego rodzaju metafizyczne pytania. Sama psychodelia nie była niczym nowym – wiele przedkapitalistycznych społeczeństw włączało psychodeliczne wizje i halucynogeny w swoje praktyki rytualne. Tym, co okazało się nowe, było wyrwanie psychodelii z poszczególnych zrytualizowanych przestrzeni i momentów – i spod kontroli konkretnych praktykujących ją osób, jak szamani i czarownicy. Eksperymenty ze świadomością były odtąd co do zasady otwarte dla wszystkich. Mimo całego mistycyzmu i pseudospirytualizmu, od zawsze wiszących nad kulturą psychodelii, miała ona właściwie demistyfikacyjny i materialistyczny wymiar; szerokie eksperymenty ze świadomością obiecywały ni mniej, ni więcej, tylko demokratyzację samej neurologii – nową, powszechną wiedzę na temat roli mózgu w produkowaniu tego, czego doświadczamy ostatecznie jako rzeczywistości. Odbywający kwasowe tripy uzewnętrzniali pracę własnego mózgu, potencjalnie ucząc się używać go w inny sposób.

Jednak psychodeliczne doświadczenia nie ograniczały się do biorących narkotyki. Te same media masowe, które zwróciły uwagę *mainstreamu* na psychodeliczne koncepcje i wojnę w Wietnamie, stanowiły masowy eksperyment z odmienianiem świadomości. Wraz z pojawieniem się telewizji, erozja granicy między snem i jawą – przyniesiona wcześniej przez film – przeniosła się do „prywatnej” przestrzeni domowej. Telewizja była w centrum powstającego dopiero krajobrazu medialnego – nierozumianego wówczas do końca przez nikogo, ponieważ nic podobnego zwyczajnie nie istniało aż do tej pory. Beatlesi wypuścili pierwszy album zaledwie kilka miesięcy przed zabójstwem Johna F. Kennedy’ego. Telewizja była przekąźnikiem dla zaraźliwych zjawisk (Beatlamania!), dla traumy i hysterii w tym samym stopniu, co dla paternalistycznych przekazów czy komercyjnego natręctwa. Nikt nie był za życia równie sławny co Beatles, ponieważ infrastruktura umożliwiająca podobną

sławę była dopiero w trakcie budowy. Sami Beatlesi grali w jej tworzeniu zresztą istotną rolę, tak jakby – jednocześnie, w tym samym momencie – świat stał się przedłużeniem ich elektronicznego snu, oni zaś stali się postaciami we wspólnym śnie wszystkich innych ludzi.

Można by oczywiście powiedzieć, że zwrot psychodeliczny samych Beatlesów stanowił próbę obrócenia wszystkiego powyższego w świadome śnienie. Taką myśl nasuwa *A Day in the Life* z *Sgt Pepper's*, rozgrywający różnicę między świadomo-sennym spokojem Lennona a nagłym biegiem dnia pracy (pozbawiony tchu, biegnący do pracy bohater McCartneya, który dociera do autobusu „*in seconds flat*”). Jednak ucieczka od owych nagłych spraw pozostaje zawsze czymś bardzo bliskim – znalazłszy się w autobusie, postać McCartneya natychmiast zapada w sen.

Lennon brzmi beznamiętnie, jednak nie w sposób oderwany od rzeczywistości; jest tu humor, choć bez ostentacyjnej zażyłości. Jego wokół zdaje się dyskretnie sugerować, że zwyczajny lunatyzm świata pracy może zostać uchwycony właściwie tylko z perspektywy dostępnej poprzez inny rodzaj transu. A może jest tak, że głos odłączony od imperatywów pracy/życia na jawie wydaje nam się po prostu katatoniczny z założenia? Kawałek Beatlesów ukazuje wnętrze z zewnątrz, w miarę jak Lennon zabiera nas w podróż po różnych sposobach elektronicznego zapośredniczenia świadomości (przez gazety, film, telewizję): „*I read the news today, oh boy*”.

Ów kontrast między nagłym biegiem rzeczy a klarownością spojrzenia przenikał telewizyjną adaptację *Alicji w Krainie Czarów*, stworzoną przez Jonathana Millera. Transmitowana w BBC w grudniu 1966, znajdowała się ona pod wyraźnym wpływem Beatlesów – choć ostatecznie sama miała wywrzeć na nich wpływ. Nakręcona w czerni i bieli, utrzymana była w dziwnie trzeźwym, niemal oszczędnym wizualnym stylu, pozbawionym jakichkolwiek efektów specjalnych czy kwiecistych obrazów. Wszystko to pasowało do najbardziej uderzającej bodaj innowacji wprowadzonej w filmie – poszczególne postaci przedstawiono nie jako zwierzęta, lecz ludzi. „Kiedy pozbawisz postaci zwierzęcych głów” – powiedział Miller *Life* – „zaczynasz widzieć, o co tu chodzi. Małe dziecko, otoczone przez spieszących się, zestresowanych ludzi, zastanawiające się: czy tak to jest być dorosłym?”.

Film przenika atmosfera ospałości, rozleniwienia i katatonii, które od czasu do czasu przechodzą w nagłą panikę i poczucie bezradności. Dalej Miller: „Książka, ukrywając rzeczy za kostiumami zwierząt, przedstawia zakamuflowaną – przebraną w sen – maskaradę życia domowego (...). Odzwierciedlone zostają tu wszystkie poziomy władzy, rozkazów i posłuszeństwa” (Miller 1968, 100). Zwykły świat jawi się jako tkanka

Nonsensu, niemożliwy do zrozumienia w swojej niestałości, arbitralny i autorytarny, zdominowany przez dziwne rytuały, powtórzenia i automatyzmy. Sam w sobie jest złym snem, rodzajem transu. W patetycznej i autystycznej drażliwości dorosłych, którzy dręczą i wprawiają Alicję w konfuzję, widzimy obłęd ideologii jako takiej: sen, który zapomniał, że jest snem – i który chce nas również zmusić do zapomnienia, wciąż gając nas w swój nagłą wir, mieszając w głowach posępną demencją, bądź przerażając nagłą, nieprzewidywalną i niekończącą się przemocą.

Śmiech, który powoduje ta konkretna *Alicja* – czasem niepewny, czasem donośny – przychodzi z zewnątrz. To śmiech psychodeliczny, śmiech, który nie potwierdza i nie wzmacnia wcale wartości jakiegokolwiek *status quo*, ale obnaża dziwność i niespójność tego, co przyjmowaliśmy za zdrowy rozsądek. Czy nie o taki śmiech chodzi Michelowi Foucaultowi w cieszącym się słuszną sławą pasażu z przedmowy do *Słów i rzeczy*, książki opublikowanej po raz pierwszy w tym samym roku, co *Alicja* Millera? Foucault odnosi się tam do historii opowiedzianej przez Borgesa, w której

cytuje „pewną encyklopedię chińską”, gdzie napisane jest, że „zwierzęta dzielą się na: a) należące do Cesarza, b) zabalsamowane, c) tresowane, d) prosięta, e) syreny, f) fantastyczne, g) bezpieczeństwa psy, h) włączone do niniejszej klasyfikacji, i) miotające się jak szalone, j) niezliczone, k) narysowane cienkim pędzlem z wielbłądziejego włosia, l) et cetera, m) które właśnie rozbiły wazon, n) które z daleka podobne są do much”. Osłupienie ową taksonomią uświadamia nam nagle, że to, co pod przykrywką apologu miało uchodzić za egzotyczny urok innego myślenia, jest granicą naszej myśli – czystą niemożliwością myślenia w taki sposób. (Foucault 2006, 5)

Ta perspektywa, ów śmiech z zewnątrz, powraca regularnie w pracach Foucaulta. Mimo swej misterności, gęstości i pewnej zawilkości, najważniejsze dzieła Foucaulta – od *Historii szaleństwa* na początku lat sześćdziesiątych, przez (...) aż po książki o seksualności opublikowane już po wizycie autora w Dolinie Śmierci – wydają się przetwarzać i powtarzać jeden zasadniczy wgląd, czy może raczej ogląd (*insight or insight*) (...) arbitralność i przygodność jakiegokolwiek systemu, jego plastyczność.

Jeśli tego rodzaju wizja z zewnątrz współbrzmiała ze świadomością psychodeliczną, to w wypadku Foucaulta nie miała źródła w narkotykach. Filozof miał nie spróbować LSD jeszcze przez prawie dekadę, kiedy to pojechał do Doliny Śmierci i spróbował kwasu w Zabriske Point, miejscu znanym dziś z filmu Antonioniego o kontrkulturze.

Rzadko czujący się dobrze we własnej skórze, Foucault nieustannie szukał sposobów wyjścia poza własną tożsamość. Miał przecież zadeklarować, że pisze „po to, by nie mieć twarzy” (Foucault 1977, 43), a jego niezwykle ćwiczenia z nauki awanturniczej (*rogue scholarship*) i inwencji konceptualnej, tekstowe labirynty misternie składane z niezliczonych historycznych i filozoficznych źródeł, były jednym ze sposobów na wyjście „poza” własną twarz. Inną ścieżkę stanowiło to, co nazywał doświadczeniem granicznym, a czego wersją pozostawało jego własne doświadczenie z LSD. Doświadczenie graniczne było paradoksalne – oto doświadczenie poza granicą „zwykłego” doświadczenia, doświadczenie, którego nie da się w ogóle zwyczajnie doświadczyć. Oferowało więc rodzaj metafizycznego *hacku*. Warunki, które czyniły zwyczajne doświadczenie możliwym, mogły być tu przedmiotem konfrontacji, transformacji, a nawet ucieczki – przynajmniej tymczasowo. Byt, który przeszedł to wszystko, z definicji nie mógł jednak pozostać zwykłym podmiotem doświadczenia – musiał raczej być jakimś anonimowym X, bytem bez oblicza.

Duża część muzyki wywodzącej się z kontrkultury udzielała głosu owemu bytowi przychodzącemu z zewnątrz, zaś zwrot Foucault ku doświadczeniu granicznemu przywodził na myśl – na zasadzie analogii – popularne eksperymenty ze świadomością.

Problemem – mówił Foucault w jednym z wywiadów zebranych w książce *Remarks on Marx* – nie jest odzyskanie „utraconej” tożsamości, wyzwolenie naszej uwięzionej natury, najgłębszej prawdy; chodzi raczej o ruch w kierunku czegoś radykalnie Innego. Sedno nadal znajdziemy więc w określeniu Marksa: człowiek tworzy człowieka. (...) Sądzę, że tym, co należy stworzyć, jest nie człowiek tożsamy ze sobą – zgodny z tym, jak zaprojektowała go natura, czy ze swoją istotą – ale, przeciwnie, coś, co jeszcze nie istnieje, co do czego nie wiemy, jak ani czym będzie. (Foucault 1991, 121)

W komentarzu do tekstu Foucaulta Michael Hardt utrzymywał, że „pozytywna treść komunizmu, odpowiadająca zniesieniu własności prywatnej, to autonomiczna produkcja człowieczeństwa – nowe postrzeganie, słyszenie, myślenie, kochanie” (Hardt 2010, 141).

Nowe człowieczeństwo, nowe postrzeganie, myślenie, nowa miłość – oto obietnica kwasowego komunizmu, obietnica, którą słychać w *Psychedelic Shack* oraz całej kulturze, która go zainspirowała. Zaledwie pięć lat dzieliło *Psychedelic Shack* od wczesnego hitu *Temptations My Girl* – ile jednak nowych światów powstało w tym okresie? W *My Girl* miłość jest sentymentalizowana, ograniczona do konkretnej pary, podczas gdy

w *Psychedelic Shack* okazuje się kolektywna i zorientowana na zewnątrz.

Na etapie *Psychedelic Shack* Temptations od roku opracowywali nowe brzmienie, do pomocy w rozwoju którego namówił producenta Normana Whitfielda Otis Williams, nieoficjalny lider grupy. Whitfield był początkowo niechętny pomysłowi zmiany brzmienia grupy, jednak jego ostateczna konwersja doprowadzić miała do niektórych z najbardziej oszałamiających produkcji w historii muzyki popularnej – produkcji, które rozwijały obietnicę *Tomorrow Never Knows*, a którą rzadko spełniali sami Beatles. Whitfield został tak oczarowany przez psychodeliczne dźwiękowe krajobrazy, nad którymi pracował w studio, że nakłaniał Temptations do wypuszczania ścieżek mających po 8 czy 9 minut, z miejscem na długie instrumentalne pasażę. Sformował grupę Undisputed Truth specjalnie jako laboratorium dla takich długich, lizerycznych produkcji. Eksperymenty Whitfielda ze studio jako narzędziem kompozycji przywodziły na myśl to, co na Jamajce robił z dubem Lee „Scratch” Perry. Otworzone przez nich dźwiękowe przestrzenie wiązały się też ze szczególnym doświadczeniem czasu: czasu rozciągniętego, który był naraz jakby wyludniony i wypełniony dziwnymi, (nie)podobnymi audialnymi formami, zachęcającymi słuchacza do głębokiej immersji w moment nawet wówczas, gdy otaczały nas rytmicznymi przecież wzorami i pulsacjami. Owa czasoprzestrzeń miała być później na nowo odkryta i przeorganizowana przez eksploratorów takich jak Tom Moulton, Larry Levan i Walter Gibbons – wynalazców wydłużonej ścieżki techno, która z kolei stała się podstawą psychodelicznych gatunków takich jak house, techno i jungle.

Wzorem dla nowego brzmienia Temptations byli Sly and the Family Stone, ze śladami Jamesa Browna i Jimiego Hendriksa – rozedrgana, gorączkowa matryca, skomponowana z elementów, które same już wchodziły w interakcję ze sobą nawzajem. Zmiana brzmienia była czymś więcej niż przesunięciem w obrębie stylu; odpowiadała również na nowy zestaw oczekiwań i żądań co do tego, czym mogła być muzyka. Nieograniczona już do miłostnego balladurzenia ani banalnego podnoszenia na duchu, muzyka popularna mogła być odtąd społecznym komentarzem; nawet lepiej, mogła żywić się i zwrotnie zasilać ruchy społecznych przemian, podważające dotychczasowe pewniki, uprzedzenia i założenia. Mogła czerpać z poczucia pewności, gniewu i asertywności zrodzonych w ruchu praw obywatelskich – i performować nowy układ społecznych relacji, dając oszałamiający posmak świata, w którym ów ruch odniósł sukces. Właśnie coś takiego Greil Marcus dostrzegał i słyszał u Sly and the Family Stone, pisząc w 1975 roku swój wielki esej *The Myth of Staggerlee*:

Prawdziwym zwycięstwem Sly'ą było to, że udało mu się na obu frontach. Każdy niuans jego stylu, od oszałamiających ubrań po oryginalność muzyki, podkreślał jego samodzielność i wyjątkowość. Jeśli istotą jego muzyki była wolność, to bodaj nikt nie był równie intensywnie wolny jak on. A jednak znalazło się tam też miejsce dla całej reszty Ameryki – czarnych i białych, mężczyzn i kobiet, którzy śpiewali według zasady „dla każdego coś fajnego” (*different strokes for different folks*), a ich obecność na scenie pokazywała, co znaczący miała tego rodzaju niepodległość. (Marcus 1997, 92)

Sly and the Family Stone faktycznie wydawali się wygrywać no obu frontach: ich brzmienie, jakby chałupnicze i improwizowane, zapraszało jednak do ruchu i tańca; ich muzyka nie była ani sentymentalna, ani przemądrzała, lecz żartobliwa i śmiertelnie poważna zarazem. Śmiech Alicji, ludyczna wolność i brawura ucieleśnione przez Sly and the Family Stone – wszystko to mogło być performowane przez straż przednią (*advanced guard*), ale nie musiało być koniecznie ograniczone do elity. Przeciwnie, pytanie stale podnoszone przez ich obecność w radiu i telewizji brzmiało: dlaczego bohema nie miałaby być otwarta dla wszystkich?

Mimo tego, że duża część tradycyjnej lewicy pozostała głucha na owe nurty – czy wręcz okazała się wrogo wobec nich nastawiona – kontrkultura wywarła duży wpływ na miejsca pracy, a to w ramach walk prowadzonych przez nowy rodzaj robotnika. „To nowe pokolenie pracowników” – wyjaśniał J. D. Smith, skarbnik związkowy w zakładzie Chevy Vega w Lordstown, Ohio – „Nikt z nich nie przybył tu ze »starego kraju«, z założeniem, że będzie wdzięczny za jakąkolwiek pracę. Nikt z nich nie pamięta depresji. Zostali za to wystawieni – choćby przez telewizję – na wpływ ruchów młodzieżowych ostatniej dekady i nie widzą nic hańbiącego w byciu bezrobotnym” (Cowie 2012, 46).

W 1972 roku zakład w Lordstown pogrążony był w walce o lepsze warunki pracy, która to walka odzwierciedlała nowy brak tolerancji wobec monotonnej harówki i autorytarnych postaw. „Robotnicy z Lordstown” – pisze Jefferson Cowie –

stali się kolektywnym narodowym symbolem nowego gatunku pracownika, ucieleśniając szersze poczucie zawodowej alienacji. Wiele osób ciążyło ku świeżej wizji młodości, witalności i solidarności międzyrasowej – ukrytej przed opinią publiczną przez telewizyjne postaci w rodzaju Archiego Bunkera, prowojennych liderów organizacji robotniczych, oraz przybierającą na siłę politykę *backlashu* „niebieskich kołnierzyków”. (Cowie 2012, 48)

Lordstown było częścią aktywistycznej fali, w ramach której ów „nowy gatunek pracownika” walczył o demokratyczną kontrolę nad własnymi

związkami zawodowymi i miejscami pracy. Widziana w świetle takich walk, egalitarna społeczna przestrzeń projektowana w *Psychedelic Shack* nie dawała się zwyczajnie zbyć jako pasywna i naiwna fantazja, odwracająca uwagę od faktycznej politycznej działalności. Podobna muzyka była raczej aktywnym marzeniem, które wyrosło z realnych społecznych i kulturowych relacji, i które zasilalo zwrotnie nowe wspólnoty oraz nową egzystencjalną atmosferę – odrzucające zarówno dotychczasową harówkę, jak i tradycyjne resentymenty. „Młodzi czarni i biali robotnicy zwyczajnie się lubią (*dig each other*)” – powiedział przewodniczący lokalnej komórki związkowej w Lordstown Gary Bryner – „Rozumieją się. Gość z afro, gość w koralach i ten z bródką – nie obchodzi ich, czy ktoś jest czarny, biały, zielony czy żółty”. Owe nowe rodzaje robotników – którzy „jarali, prowadzili życie towarzyskie ponad podziałami rasowymi i marzyli o świecie, w którym praca miałaby znaczenie” (ibid.) – chciały demokratycznej kontroli zarówno nad zakładami pracy, jak i swoimi związkami zawodowymi.

Podobny ferment rósł tymczasem we Włoszech, gdzie nowy rodzaj robotnika stawał się coraz bardziej widoczny. „Owego nowego pokolenia robotników nie łączyło wiele ze starymi tradycjami laburystowskich partii” – opisywał sytuację w Turynie w roku 1973 Franco Berardi – „ani z socjalistyczną ideologią systemu opartego na własności państwowej. Masowe odrzucenie smutku pracy stanowiło dla nich główny impuls do protestów. Ci młodzi robotnicy mieli dużo więcej wspólnego z ruchem hipisowskim; dużo więcej wspólnego z historią awangardy” (Berardi 2011, 48).

Do roku 1977 w Bolognii zdążyła wyłonić się zupełnie nowa społeczna mieszanka, „masowa awangarda”. To tutaj, bardziej chyba niż gdziekolwiek indziej, kwasowy komunizm zyskał konkretny kształt. Miasto wrzało energią i poczuciem pewności, które wybuchają zawsze tam, gdzie nowe idee zderzają się z nowymi estetycznymi formami.

Uniwersytet pełen był *terroni* (ludzi wywodzących się z Południa), Niemców, komików, muzyków i rysowników jak Andrea Pazenza czy Filippo Scozzari. Artyści skłotowali domy w centrum miasta, prowadzili przestrzenie twórcze takie jak Radio Alice czy Traumfabrik. Niektórzy czytali książki takie jak *Anty-Edyp*, niektórzy recytowali wiersze Majakowskiego i Artauda, słuchali muzyki Keitha Jarretta i The Ramones czy wdychali substancje pobudzające do snów i marzeń. (Berardi 2011, 23)

W lutym *Altraverso*, zin publikowany przez Berardiego i innych młodych bojowników, wypuścił numer zatytułowany *Rewolucja jest słuszna, możliwa i konieczna; towarzysze, rewolucja jest prawdopodobna*:

Chcemy wywłaszczyć całą własność kościoła katolickiego
Okroić godziny pracy, zwiększyć zatrudnienie
Podnieść płace
Przeobrazić produkcję i umieścić ją pod kontrolą robotników
Wyzwolenie wielkich ilości intelektu zostaje zmarnowane przez kapitalizm:
technologia była dotąd używana jako środek kontroli i wyzysku.
Chce być zaś obrócona w narzędzie wyzwolenia.
Dzięki zastosowaniu cybernetyki i informatyki możemy pracować mniej.
Żadnej pracy dla dochodu
Zautomatyzujemy całą produkcję
Cała władza w ręce pracy żywej
Cała praca w ręce pracy martwej.

W roku 1977 takie żądania wydawały się nie tylko realistyczne, ale nieuniknione: „towarzysze, rewolucja jest prawdopodobna”. Oczywiście, dziś wiemy, że rewolucja się nie wydarzyła. Jednak materialne warunki sprzyjają jej bardziej w wieku dwudziestego pierwszego niż sprzyjały w roku 1977. Tym, co zmieniło się od tego czasu nie do poznania, jest zaś pewien egzystencjalny i emocjonalny nastrój. Wielka część populacji poddała się smutkowi pracy, choć słyszymy nieustannie, że automatyzacja ma nas pracy pozbawić. Musimy odzyskać ów optymizm lat siedemdziesiątych, tak jak musimy uważnie przeanalizować wszystkie maszyny, których kapitał użył do obrócenia naszego poczucia pewności w zniechęcenie. Pierwszym krokiem do odwrócenia procesu redukcji świadomości (*consciousness-deflation*) jest jego zrozumienie.

Wykaz literatury

- Atwood, Margaret. 2016. *Serce umiera ostatnie*. Tłum. Małgorzata Maruszkina. Warszawa: Wielka Litera.
- Baker, Danny. 2012. *Going to Sea in a Sieve*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Beckett, Andy. 2010. *When the Lights Went Out: Britain in the Seventies*. London: Faber and Faber.
- Berardi, Franco. 2011. *After the Future*. Chicago: AK Press.
- Cowie, Jefferson R. 2012. *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*. New York: The New Press.
- Foucault, Michel. 1977. *Archeologia wiedzy*. Tłum. A. Siemek. Warszawa: PIW.

- . 1991. *Remarks on Marx*. Los Angeles: Semiotext(e).
- . 2006. *Słowa i rzeczy*. Tłum. Tadeusz Komendant. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Foxx, John. 2013. "The Golden Section: John Foxx's Favourite Albums," *Quietus*, 3 października. <http://thequietus.com/articles/13499-john-foxx-favourite-albums?page=5>.
- Hardt, Michael. 2010. "The Common in Communism." W *The Idea of Communism*, edited by Costas Douzinas and Slavoj Žižek. London – New York: Verso.
- Marcus, Greil. 1997. *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*. London: Penguin.
- Marcuse, Herbert. 1979. *The Aesthetic Dimension*. Boston: Beacon Press.
- . 1991. *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Oprac. Wiesław Gromczyński. Warszawa: PWN.
- . 1998. *Eros i cywilizacja*. tłum. Hanna Jankowska i Arnold Pawelski. Warszawa: Muza.
- Miller, Jonathan. 1968. [Wywiad]. *Life Magazine*, 25 listopada.
- Willis, Ellen. 1992. *Beginning To See The Light: Sex, Hope and Rock-and-Roll, Middletown*. Connecticut: Wesleyan University Press.

MARK FISHER (1968–2017) – brytyjski krytyk muzyczny, literacki i filmowy, filozof, teoretyk kultury. Wykładał na Wydziale Kultur Wizualnych Goldsmiths College, na Uniwersytecie w Londynie. Znany głównie za sprawą bloga pisanego pod pseudonimem k-punk. Autor książek *Realizm kapitalistyczny* (2009/2019), *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2014), *The Weird and the Eerie* (2017).

Cytowanie:

Fisher, Mark. 2021. „Kwasowy komunizm. Nieukończone wprowadzenie.” Tłum. Paweł Kaczmarek. *Praktyka Teoretyczna* 2(40): 177–200.

DOI: 10.14746/prt.2021.2.7

Author: Mark Fisher

Title: Acid Communism. Unfinished Introduction

Abstract: The article is an unfinished introduction to a book that the late philosopher Mark Fisher planned late in his life and that he never had a chance to complete. In it, he outlines the concept of acid communism, i.e. a mental provocation pointing to the need to rethink the cultural heritage of the radical movements of the 1960s and 1970s, especially in the context of a tension between the individual and the collective that was inherent within them. The works of Herbert Marcuse, in particular, remain an important inspiration for Fisher's thoughts.

Keywords: acid communism, counterculture, work refusal, emancipation, Herbert Marcuse