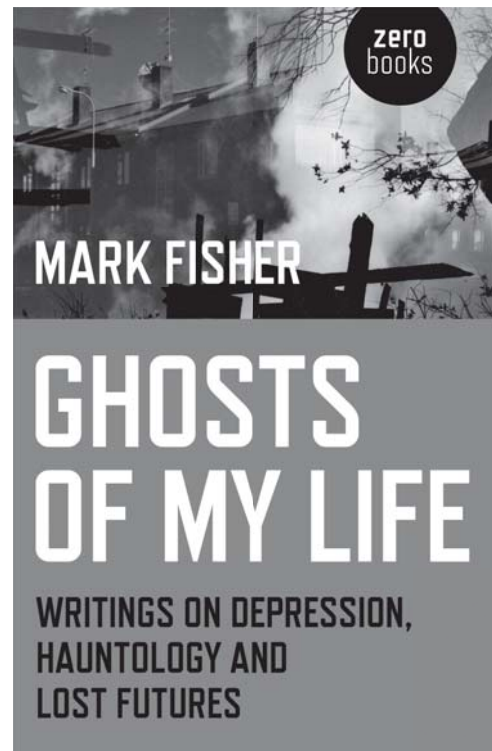
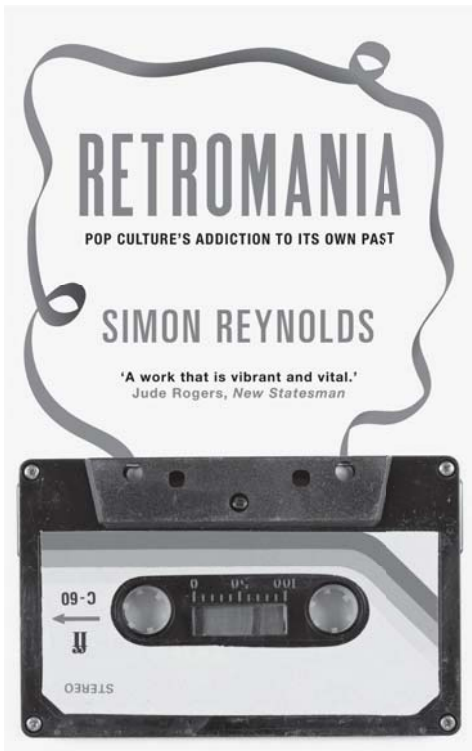


Dźwięki, które nie chcą odejść – o nawiedzonej teraźniejszości

Andrzej Marzec

Współczesna kultura muzyczna właściwie zupełnie zrezygnowała z posługiwania się nieatrakcyjną kategorią przyszłości (*future*), która to wraz z niezwykle jej bliskim pojęciem nowości została zdeklasowana i odesłana do lamusa. Udowadniają to dwie książki: Simona Reynoldsa *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* (2013) oraz *Ghosts of my Life. Writings on depression, Hauntology and Lost Futures* (2014) Marka Fishera, znanego też pod pseudonimem artystycznym K-Punk, które nie tylko przeprowadzają nas przez gąszcz teoretycznych widmowych rozważań, ale tworzą także atlas muzyczny brytyjskiej hauntologii i dają wgląd w największe lęki artystów pokolenia dorastającego na Wyspach w latach 70. ubiegłego wieku.

Przyszłość została zwinięta, natomiast jej miejsce pozostaje w przeszłości w postaci dalekosiężnych, niespełnialnych, utopijnych wizji lepszego jutra. Niewspółczesność teraźniejszości oraz zwichnięcie czasu, o jakim pisze Jacques Derrida w *Widmach Marksa*, która to książka inspirowała obydwu badaczy, można z łatwością zaobserwować na wielu płaszczyznach kultury. Reynolds w *Retromanii* zwraca uwagę na obserwowane coraz częściej zjawiska powrotów, wznowień, odrodzeń minionych stylów oraz nurtów. Cały ten zespół nasilających się zjawisk związanych z wielością i różnorodnością sposobów, w ja-



kie nawiązujemy do przeszłości, czyli wszechobecny, niezwykle nostalgiczny nastrój panujący w kulturze, nazywa retromanią. Zaproponowany termin oznacza specyficzny typ uzależnienia, polegający na niemożności uwolnienia się kultury popularnej od swojej niedawnej przeszłości, niemalże maniacką fascynacją tym, co minęło, odeszło zaledwie kilka chwil temu (wywiad z Reynoldsem opublikowaliśmy w „Czasie Kultury” 2/2013).

Powrót tego, co minione, nie jest wcale niespotykanym fenomenem w dziejach ludzkości, wystarczy wspomnieć choćby o renesansowym oczarowaniu antykiem czy też o romantycznej fascynacji średniowieczem. Podobnie samo istnienie archiwum, muzeum, antykwiariatu oraz proces gromadzenia, kolekcjonowania i odkładania się przeszłości nie jest niedawnym, świeżym zjawiskiem. Natomiast tym, co wydaje się całkowicie bezprecedensowe, jest u młodych ludzi dojmujące poczucie niezidentyfikowanej i nieokreślonej dokładnie tęsknoty za tym, co minione. Pokolenie melancholii jest całkowicie przekonane, że coś straciło lub też coś je ominęło, jednak nie jest w stanie żadną miarą dojść do tego, czym rzeczywiście miałyby to być. Nastolatki i 20-latki przypominają zapatrzonych w przeszłość archiwistów, kolekcjonerów staroci, z lubością otaczających się przedmiotami, które się zdezaktualizowały, wyszły niedawno +

z mody oraz użytku. To właśnie anachroniczne „bycie nie na czasie” (hamletowskie bycie *out of joint*) stało się wyróżnikiem i charakterystyczną cechą naszych czasów. Najmłodsze generacyjnie pokolenie współczesnych artystów przeżywa dziwny rodzaj nostalgii za tym, czego samo nigdy nie przeżyło, dlatego właśnie możemy nazwać je nawiedzonym. Reynolds zdecydowanie odróżnia tradycyjne sposoby korzystania z archiwum od strategii retro, jakimi posługują się współcześni twórcy oraz użytkownicy kultury. Według niego zjawisko retromanii zawsze odwołuje się jedynie do niedalekiej, a przez to nieopgrzebanej jeszcze całkowicie przeszłości, dzięki czemu wytwory kultury z tego okresu są niezwykle łatwo i szeroko dostępne. Między innymi właśnie dlatego współczesnych młodych antykwariuszy, w przeciwieństwie do tych starego typu, nie będą interesować na przykład przedmioty i wydarzenia pochodzące z XIX wieku. Retromaniacy, zdaniem Reynoldsa, wybierają najczęściej rzeczy należące do kultury popularnej, które w ogromnych ilościach znajdują na pechlich targach, wyprzedazach oraz na aukcjach w serwisach internetowych. Dlatego też nie są oni zainteresowani drogocennymi oraz ekskluzywnymi wytworami kultury wysokiej, jakie tradycyjni kolekcjonerzy dzieł sztuki kupują zazwyczaj na aukcjach czy w antykwariatach. Autor *Retromanii* zwraca również uwagę na fakt, że młodzi nostalgicy nie idealizują przeszłości ani się nad nią nie roztkliwiają, lecz starają się przy jej pomocy odnaleźć przyjemność, chcą się nią pobawić, być nią w pewien sposób oczarowani. Tej współczesnej fascynacji, czy też manii, nie towarzyszy również chęć profesjonalnego, chronologicznego porządkowania minionych trendów, lecz raczej działanie eklektyczne, związane z dowolnym łączeniem zupełnie różnych stylów oraz wzorów.

Współcześni twórcy, posługując się stylami minionych dekad oraz nawiązując do przeszłości, próbują ją świadomie bądź też zupełnie mimowolnie wywołać i wskrzesić. Reynolds wskazuje jednak na to, że zmienił się sam sposób tworzenia sztuki, według niego nie można już mówić dzisiaj o twórczości, lecz raczej o przetwórczości (*recreativity*). Bycie w pewien sposób wtórnym, pochodnym czy wstecznym stało się dzisiaj niezwykle atrakcyjne i niemal powszechne: brak oryginalności nie jest uznawany za wadę. Radykalnie zmieniło się nastawienie do takich wartości, jak oryginalność, przywiązanie do własności, kopiowanie, zapożyczanie od innych czy nawet przechwytywanie cudzych pomysłów. Współczesna kultura nie jest odtwórcza, naśladowcza ani ślepo zapatrzona w przeszłość – nieustannie zmienia, przetwarza i przekształca to, co powtarza.

Książka Reynoldsa pozwala wysnuć wniosek, że używane do tej pory pojęcie nowości przydatne do opisywania zachodzących w kulturze zmian zostaje zwichnięte przez kategorię „nowego starocia”, zakładającą jednoczesne współlistnienie ze sobą elementów nowych i starych w przestrzeni twórczości artystycznej. Zgodnie z paradygmatem nowości niegdyś każdy z zespołów muzycznych musiał się odróżnić od pozostałych, wykazać się niepowtarzalnością,

oryginalnością oraz specyficznym charakterem. Jeżeli współcześnie zapytamy o charakterystyczne, wyróżniające cechy nowo powstałych grup, wówczas się okaże, że w przeważającej większości powołują się one na swoich poprzedników z lat 70., 80. oraz 90. XX wieku.

Odnajdywanie oraz gromadzenie staroci było pierwotnie uznawane za alternatywną i nietypową, pionierską działalność, mającą miejsce na marginesach kultury. Ta stroniąca od głównego nurtu aktywność w dość specyficzny sposób kpiła sobie z kapitalistycznego nakazu konsumpcji, gdyż karmiła się resztkami, pozostałościami wynikającymi bezpośrednio z nadprodukcji. Konsumenci zdezaktywizowanej przeszłości, zdobywcy płyt winylowych, niechcianych starych mebli oraz sprzętów czy też używanych ubrań zadowalali się tym, co dla innych było stare i zbędne. Nie wyrażając potrzeby nabywania nowych towarów, jednocześnie wyraźnie przeciwstawiali się nakazowi nieustannej produkcji, uniezależniali się od przymusu wymiany towarów, a przy tym flirtowali z zasadą nieograniczonej akumulacji dóbr. Jednak zjawisko retromanii wraz ze wzrostem jego popularności niezwykle szybko zostało zawłaszczone przez mechanizmy kapitalizmu oraz wykorzystane do jego stymulacji i ożywienia. Można również z powodzeniem mówić o zjawisku wskrzeszania uśmierconych i upadłych tradycyjnych marek handlowych, które współcześnie zyskują swoje drugie życie, czyli o tak zwanym retromarketingu (retrobrandingu). W polskiej rzeczywistości ekonomicznej mowa tutaj o dobrze rozpoznawanych przedsiębiorstwach produkujących: napoje owocowe z lat 90. XX wieku (Frugo), sprzęt elektroniczny z lat 60. (Unitra) czy też rowery od lat 50. (Romet). Każda z powracających na rynek firm nie tylko obiecuje dostarczyć nam konkretny produkt, lecz również zapewnia, że jest w stanie zaspokoić nasze nostalgiczne pragnienia, które jednak okazują się niemożliwe do spełnienia. Retromania – pierwotnie alternatywna, a współcześnie zaangażowana w służbę kapitalizmu – sprawia, że o wiele bardziej opłaca się znów powołać do życia umarłą wcześniej markę, niż tworzyć nową zupełnie od początku. Zapotrzebowanie na wtórną konsumpcję spowodowało, że coraz częściej decydowano się celowo postarzać zupełnie nowe produkty, które w ten sposób, już jako noszące ślady przeszłości, stały się ponownie godne pożądania. Jednym z przejawów zwichnięcia czasu w obrębie nowinek technologicznych są między innymi aplikacje retro dostępne na naszych smartfonach, takie jak Instagram czy Hipstamatic. Stwarzają one pozory, że nasz pochodzący z XXI wieku nowoczesny aparat fotograficzny znajdujący się w telefonie jest urządzeniem z przeszłości, na przykład legendarnym aparatem Instamatic Kodaka z lat 60. XX wieku. Mając wybór pomiędzy cyfrową, doskonałą jakością hiperrealistycznego obrazu a wyblakłą, rozmytą, pozbawioną wyrazistych kolorów, kwadratową fotografią polaroidu, najczęściej będziemy wybierali właśnie tę drugą, gdyż to ona budzi w nas dziwne, niesamowite uczucie niezidentyfikowanej nostalgii, niemającej swojego konkretnego przedmiotu.

Retromania okazuje się czymś więcej niż tylko estetyką niewspółczesnej współczesności; jest dziwną kondycją, w jakiej się znaleźliśmy, dotyczącą również przestrzeni ekonomicznych (retromarketing) oraz społecznych (gentryfikacja). Jeżeli chodzi o samą kulturę, to fascynacja tym, co minione oraz tendencja do patrzenia wstecz widoczne są najbardziej w obrębie muzyki; ta jednak nie zawsze pełniła funkcję bramy przenoszącej nas w przeszłość. Muzyka elektroniczna właściwie od momentu powstania stanowiła pewnego rodzaju futurystyczny manifest kultury. Miała za zadanie przenieść nas w utopijną rzeczywistość robotów, androidów, kosmicznych podróży, wirtualnego i niematerialnego życia, strumienia informacji, który nie umiera, gdyż nie ma ciała. Niosła ze sobą również silną, niemalże ideologiczną wiarę w postęp i moc technicznego rozwoju, co można zaobserwować między innymi w twórczości ojców elektroniki, niemieckiej grupy Kraftwerk (niem. Elektrownia), w niezwyklej stopniu zafascynowanej prędkością i zdobyczami współczesnej techniki. Dzisiaj możemy jedynie z niemałym zdziwieniem i zaskoczeniem wsłuchiwać się w utwory skupiające się przede wszystkim wokół tematów takich jak: funkcjonalność autostrady (*Autobahn*, 1974), rzeczywistość robotów (*Die Roboter*, 1978), komputerów (*Computer World*, 1981) oraz maszyn liczących (*Pocket calculator*, 1981). Twórczość Kraftwerk jest, rzecz jasna, o wiele bardziej skomplikowana i nie można jej sprowadzać wyłącznie do czystej apoteozy techniczności. Ich muzyka wyraża obawy przed brakiem uczuć i beznamietnością świata elektronicznego, a także napięcia związane z niemalże konserwatywnym lękiem przed zagrożeniami niesionymi przez dehumanizujący postęp. Jednak nawet w momentach, w których grupa starała się ukazać niosącą ryzyko, a także ciemną stronę mocy, ujawnioną między innymi w albumie *Radio-Activity* (1975), wciąż eksponuje i skupia się przede wszystkim na potędze techniki, tym razem zabójczej dla biologicznego życia. Współcześnie to właśnie wspomniane mroczne akcenty w twórczości Kraftwerk są najbardziej interesujące. Dostarczają zdecydowanie więcej informacji o ambiwalentnych nastrojach lat 70. XX wieku niż ich pełne patosu peany na cześć rozwoju oraz technicznych wynalazków niosących ze sobą wybawienie, które zwykłych zjadaczy chleba miały przemienić w roboty bądź androidy.

Według Marka Fishera muzyka elektroniczna, wzbudzająca do tej pory nieodłączne nastroje futurystyczne, mniej więcej od roku 2005 przestała nas przenosić w rzeczywistość świata jutra. Nie stanowi już tym samym synonimu postępu, gdyż nie jest w stanie uobecnić i przynieść ze sobą oczekiwanej przyszłości, co okazuje się niepokojącym zjawiskiem oraz całkowicie niezgodnym, niepokrywającym się z dotychczasowym o niej wyobrażeniem¹. Prekursorem odwrotu od przyszłości jest szkocka grupa Boards of Canada założona przez

¹ Zob. M. Fisher, **What Is Hauntology**, „Film Quarterly” 1(66)/2012, s. 16–24.

dwóch braci, którzy już pod koniec lat 90. XX wieku zapoczątkowali sukcesywny proces odstępowania elektroniki od futurystycznego kontekstu. Świadomie posługując się ciepłymi, analogowymi brzmieniami lat 70., za pomocą zwichniętych, zepsutych, spaczonych oraz lekko fałszywych dźwięków, zaczęli tworzyć pozbawione kolorów, poszarzałe pejzaże muzyczne rodem z filmów wytwórni National Film Board of Canada. Dzięki utworom wykorzystującym między innymi odległe dziecięce głosy, posługując się często efektami naśladowanymi łkanie czy też zawodzenie, jako jedni z pierwszych wytworzyli wyjątkową i niespotykaną do tej pory atmosferę tęsknoty za czymś nieokreślonym, czego nie sposób odzyskać. W przypadku twórczości Boards of Canada dokładnie zdajemy sobie sprawę z tego, że wspomniana nostalgia jest czymś całkowicie niezdefiniowanym i nie odwołuje się do żadnej konkretnej przeszłości.

Doskonale uświadamiają nam to również okładki ich płyt (*Music Has the Right to Children*, 1998, oraz *The Campfire Headphase*, 2005) – stylizowane na wyblakłe fotografie rodzinne przedstawiają osoby z rozmytymi twarzami, których nie jesteśmy w stanie w żaden sposób zidentyfikować. Brak twarzy, a zatem zupełna niemożność rozpoznania fotografowanych osób, wskazuje na całkowicie abstrakcyjny wymiar nostalgii, której źródła nie potrafimy wskazać. Zupełnie nie wiemy, za czym tęsknimy; wspomnienia, jakie wywołuje w nas muzyka Boards of Canada, są nam nieznane (by nie powiedzieć: fikcyjne), nie znajdują się w naszej pamięci. To niesamowite doświadczenie można przyrównać właśnie do rozmowy z osobą bez twarzy, niedysponującą własną bądź prawdziwą tożsamością. Posiadanie fałszywych lub cudzych wspomnień jest prawdopodobnie najlepszym przykładem tego, co właściwie oznacza bycie nawiedzonym przez widma. Okazuje się również dość trafnym opisem całego nurtu muzyki elektronicznej początku XXI wieku. Chodzi przecież tutaj jedynie o słabą, mglistą, a zatem zaledwie uchwytną, niezwykle trudną do identyfikacji obecność przeszłości w terażniejszości, której nie da się nigdy całkowicie przywrócić. Grupa poprzez produkcję wytartych i rozpadających się dźwięków zwraca w ten sposób uwagę na słabość naszej pamięci, podkreśla jej kruchość, jak również skłonność do zacierania śladów, konfabulacji oraz zmyślenia. Dzięki muzyce Boards of Canada jesteśmy w stanie stwierdzić, że coś utraciliśmy, lecz nie umiemy dokładnie wskazać, co jest przedmiotem straty, posiadamy jedynie bezsilne, nieskuteczne pragnienie ocalenia oraz przypomnienia sobie tego, co za chwilę zniknie i całkowicie się rozplynie.

Reynolds wskazuje, że zaproponowana przez Patricka McNally'ego nazwa *memoradelia*, mająca służyć do opisu zjawiska obecności przeszłości we współczesnej muzyce, próbowała połączyć ze sobą aspekty takie jak pamięć (*memory*), wykorzystywanie przez muzyków materialnych pozostałości i pamiątek (*memorabilia*), z psychodelią, lecz termin ten zupełnie się nie przyjął. Dopiero Fisher właściwie jako jeden z pierwszych wiąże zapoczątkowany przez Boards +

of Canada i kontynuowany przez innych twórców fenomen w obszarze muzyki elektronicznej z lekturą *Widm Marksa* Derridy oraz jego filozoficzną koncepcją widmontologii. W roku 2004 w Wielkiej Brytanii powstaje wytwórnia płytowa o znaczącej nazwie Ghost Box. Została założona przez dwóch muzycznych twórców, Jima Juppa (Belbury Poly) oraz Juliana House'a (The Focus Group), który odpowiada również za graficzną stronę płyt, stylizowanych na dawne okładki brytyjskiego wydawnictwa Penguin Books z lat 60. XX wieku. Wytwórnia nie tylko zebrała pod jednym szyldem muzyków tworzących w podobnym „duchu”, lecz pozwoliła również zaistnieć samej *hauntology*, zaprezentować ją jako spójny, samodzielny i dynamicznie rozwijający się gatunek muzyczny.

Jedną z głównych, znaczących inspiracji dla brytyjskiego nurtu *hauntology* była wyprodukowana przez telewizję BBC w 1972 roku sztuka *The Stone Tape* (reż. Peter Sasdy). Obraz ten nie tylko bezpośrednio wpłynął na muzyków tworzących w ramach Ghost Box, ale również stał się swego rodzaju mitem założycielskim, czy też widmowym manifestem samej wytwórni. Sztuka opowiada o grupie naukowców, którzy przybywają do nawiedzonego domu, chcąc w sposób naukowy wyjaśnić przyczynę pojawiania się w nim ducha. Stawiają hipotezę, że widmo nie jest wcale nadprzyrodzonym osobowym bytem, z którym można nawiązać kontakt czy porozumiewać się, lecz stanowi resztkę, pozostałość po tragicznym wypadku, takim jak na przykład gwałt czy morderstwo. Wspomniane wydarzenia są tak traumatyczne, że biorącym w nich udział żywym istotom towarzyszy silne napięcie połączone z wydzieleniem na zewnątrz niezwykle mocnej energii. Mury mieszkalne będące nieożywioną materią mogą ją pochłonąć i zachować się w tym momencie jak nośnik informacji, na przykład kasetka magnetofonowa lub wideo, klisza, na której się zapisuje, a tym samym uwiecznia przebieg danego zdarzenia. Nawiedzanie okazuje się w tym kontekście nieustannym, cyklicznym, zapętłonym (*loop*) i w konsekwencji dręczącym mieszkańców odtwarzaniem traumatycznego zajścia. Nawiedzające widmo jest zatem po prostu krótkim nagraniem, materialną pozostałością po budzącym niezwykle silne emocje wydarzeniu, które zostaje zarchiwizowane i trwale uwiecznione w danej przestrzeni (ścianach budynku).

Idea zaprezentowana w *The Stone Tape* uświadamia nam, że widma wiążą się nieodłącznie z samym procesem archiwizowania i nagrywania, są powtarzającym się i utrzymującym echem przeszłych wydarzeń. Zapisywanie informacji to przede wszystkim pozostawianie śladu, a odcisnąć się wyraźnie w indywidualnej bądź zbiorowej pamięci może jedynie wystarczająco bolesne, niezwykle traumatyczne wydarzenie. Ghost Box (dosłownie: pudełko z duchami) pierwotnie oznaczało po prostu telewizor, czyli przedmiot znajdujący się w każdym szanującym się brytyjskim domu, przedmiot o mocy wskrzeszania z martwych, ożywiania na swoim ekranie dawno nieżyjących już ludzi. Nazwa wytwórni odwołuje się w ten sposób również do zbiorowej świadomości, w której funk-

cjonują ściśle określone strachy oraz przekazywane sobie wzajemnie lęki, w jakie nieustannie się wpatrujemy. Nurt *hauntology* zwraca uwagę na to, że nostalgiczne emocje zazwyczaj nie są wcale przyjemne i radosne, lecz dotyczą najczęściej powracających traumatycznych wydarzeń.

Strach jest afektem pozostawiającym najbardziej wyraźny ślad, okazuje się jednak, że współczesna muzyka elektroniczna nie jest wcale przeniknięta swoimi własnymi lękami, lecz raczej nawiedzona przeszłymi niepokojami, pochodzącymi z lat 70. i 80. XX wieku, należącymi do starszych pokoleń. *Hauntology* pełni funkcję zamkniętej przestrzeni, która w doskonały sposób rejestruje i konserwuje traumy poprzednich lat, aby móc je następnie nieustannie odtwarzać. Ciągłe powtarzanie i przetwarzanie za pomocą artystycznych środków wyrazu lęków przeszłości można interpretować narzędziami psychoanalizy, wskazując na niemożność uwolnienia się od ich traumatycznej treści. Wówczas twórczość stanowiłaby próbę zrozumienia i przepracowania lęków poprzedniej epoki. Jednak o wiele ciekawszą perspektywą dla zrozumienia tego zjawiska jest postrzeganie niepokoju retro reprodukowanego w muzyce jako raczej estetycznego opakowania dla współczesnych, niezidentyfikowanych lęków oraz rosnącej wciąż niepewności.

Artyści spod znaku *hauntology* najczęściej wzmacniają odległe, lecz nieustanne poczucie zagrożenia związane z zimną wojną, groźbą katastrofy nuklearnej, a także różnorodne obawy, które pojawiły się w Wielkiej Brytanii wraz ze zmierzchem państwa opiekuńczego. Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiego działania jest muzyczny projekt Jona Brooksa, niezwykle ambitnego oraz pomysłowego twórcy w obrębie gatunku, nazwany przez niego *The Advisory Circle*. Powołując do życia tak zwane ciało doradcze mające pomagać zwykłym ludziom w podejmowaniu właściwych wyborów oraz decyzji, Brooks nawiązuje do czasów brytyjskiej pedagogiki społecznej, gdy obywatele mogli liczyć na szeroko rozwiniętą i życzliwą instytucjonalną opiekę oraz szczególne zainteresowanie ze strony państwa.

Wiele dźwięków używanych przez hauntologów pochodzi z magazynów muzyki użytkowej lat 70., czyli z gotowych, często anonimowych motywów muzycznych używanych najczęściej jako tło do produkcji filmowych dokumentów czy też audycji radiowych, przechowywanych w specjalnych bibliotekach dźwięków (*library music*). Tymczasem Brooks, tworząc swoje kompozycje, bardzo często wykorzystuje fragmenty materiałów radiowych bądź telewizyjnych, nie stroniąc przy tym od cytowania warstwy tekstowej (narracyjnej). Prawdopodobnie właśnie dlatego utwory te zapraszają do bardziej pogłębionej interpretacji. Głównym źródłem inspiracji muzyka są dawne, krótkie brytyjskie filmy informacyjne (*Public Information Films*), emitowane w telewizji zazwyczaj w przerwach między programami, które odpowiadają dzisiejszym reklamom oraz kampaniom społecznym. To właśnie ich zadaniem było udzielanie obywatelom +

rad oraz wskazówek, które miały uchronić ich przed konsekwencjami złych decyzji i niebezpieczeństwem wyboru złej ścieżki postępowania.

Jednym z niezwykle emocjonujących oraz ważnych tematów lat 70. było realne zagrożenie atakiem atomowym, jaki mógł nastąpić niespodziewanie i właściwie w każdej chwili. Dlatego w tych właśnie okolicznościach powstała cała seria filmów *Protect and Survive* (1975) uświadamiających, na czym polega wybuch bomby atomowej, jakie niesie ze sobą konsekwencje oraz, co najważniejsze, instruujących widzów, w jaki sposób bezpiecznie przetrwać katastrofę nuklearną. Dowiadujemy się z nich między innymi o śmiertelnych skutkach opadu promieniotwórczego oraz sygnałach dźwiękowych oznajmujących nalot bombowy. Filmy pokazywały dokładnie, w jaki sposób wybrać miejsce w mieszkaniu na schron dla swojej rodziny oraz jak go przygotować przy użyciu wystawionych z zawiasów drzwi wejściowych i worków z piaskiem. Informowały również, ile jedzenia i wody należy zgromadzić, aby przetrwać pierwsze tygodnie po wybuchu. Trzeba przyznać, że wskazówki i rady byłyby niepraktyczne w wypadku realnego zagrożenia oraz zabójczego radioaktywnego promieniowania. Jednak ich pierwszorzędym zadaniem było stworzenie iluzji, niedopuszczenie do wybuchu ataku paniki oraz przede wszystkim uspokojenie społeczeństwa w stanie dezorientacji, uświadomienie, że ktoś nad nim czuwa, nawet jeśli wcale nie było prawdą.

Projekt The Advisory Circle poprzez swój album *Other channels* (2008) decyduje się wskrzesić nigdy do końca nie uśmierczone lęki związane między innymi z nieustannym poczuciem zagrożenia atomowego, pochodzące z okresu zimnej wojny. Jest to bez wątpienia najbardziej skomplikowane oraz koncepcyjne wydawnictwo hauntologiczne, jakie do tej pory powstało. Stanowi tym samym prawdziwe wyzwanie dla słuchaczy, którzy zachęceni są do samodzielnego odkrywania oraz identyfikowania zawartych w nim niepokojów i cytatów. Płyta *Other channels* w doskonały sposób realizuje postulat wytwórni Ghost Box, gdyż staje się drzwiami, bramą czy kanałem, przez który przedostają się dawno nieodczuwane i uśpione społeczne lęki. Przywoływanie dawnych traum, których współcześni słuchacze prawdopodobnie nigdy sami nie przeżyli, napełnianie ich cudzymi lękami i wspomnieniami staje się jednocześnie przedsięwzięciem wywołania inności oraz budzenia niesamowitości.

Emitowane w brytyjskiej telewizji filmy informacyjne (PIF) miały przede wszystkim nieść ze sobą poczucie bezpieczeństwa, jednak z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że odgrywały zupełnie inną, wręcz przeciwną rolę. Zwracając wciąż uwagę na niebezpieczeństwo, które w przedstawianej przez nie rzeczywistości czaiło się wszędzie, niemalże za każdym rogiem, same się przyczyniały do rodzenia, zaszczepiania i utrwalania lęków, skutecznie rozprzestrzeniając w ten sposób niepokój. Brooks przenosi nas w czasy,

kiedy permanentny strach jest nieodłącznym składnikiem miejskiego pejzażu, natomiast obiecywane bezpieczeństwo okazuje się jedynie nieskuteczną iluzją². Główne przesłanie filmów informacyjnych (PIF) miało polegać na tym, że jeśli będziemy stosować się dokładnie do proponowanych przez nie reguł i wytycznych, wówczas pozostaniemy bezpieczni. Jednak przekaz, jaki towarzyszy nam długo po zakończeniu filmu, wywołuje pewność, że zagrożenie kryje się nawet w najmniej spodziewanych miejscach, dlatego nigdy i nigdzie nie możemy czuć się naprawdę bezpieczni. Brooks nawiązuje do atmosfery umownego, iluzorycznego bezpieczeństwa, w jakiej sam dorastał, gdy specjalnie powołane do tego instytucje zapewniały, że wszystko jest w porządku, jednak podskórnie wciąż czuło się ogromny lęk, którego nie potrafiły rozwiązać żaden film i żadne zapewnienie.

Artyści zgromadzeni wokół wytwórni Ghost Box pozwalają nam zanurzyć się w rzeczywistości dziecięcych lęków lat 70., a w niej niemalże każda czynność wykonywana bez opieki oraz nadzoru dorosłych mogła zakończyć się katastrofą lub też utratą życia. Muzycy sprawiają tym samym, że odczuwamy śladową obecność grozy przeżywanej od kogoś innego i niedotyczącej nas wcale bezpośrednio. Warto zwrócić uwagę w tym kontekście na jeszcze jeden utwór The Advisory Circle w całości stylizowany na film informacyjny (PIF), pochodzący z epoki pełnej niepokoju. W jego warstwie tekstowej narrator imituje przestrzegającego przed niebezpieczeństwem opowiadacza w filmach dla dzieci z lat 70.: „Gdy nadejdzie zima, ten staw zamrznie. Lód stanowi dla dziecka nowe miejsce do zabawy, ale jeśli odejdzie ono zbyt daleko... [spotęgowany odgłos pękającego lodu]. Zamrożone stawy mogą stanowić niebezpieczeństwo. Zawsze miej pewność, że dzieci znajdują się pod opieką, przetestuj lód, zanim zaczną się na nim bawić, i upewnij się, że znajdują się blisko brzegu. Zadbaj o to, aby twoje dziecko było bezpieczne tej zimy! [odgłos pękającego lodu]”³.

Przesyconą uczuciem strachu atmosferę lat 70., w której dorastała większość twórców wytwórni Ghost Box, doskonale oddaje metafora życia jako stapania po cienkim i kruchym lodzie. Idąc po zamrożonym stawie, dokładnie zdajemy sobie sprawę z tego, że każdy wykonany krok naraża nas na śmiertelne niebezpieczeństwo. Filmy informacyjne (PIF) w sposób jednoznaczny zwracały

² Zob. J. Brooks. J. Stannard, **Jon Brooks Of The Advisory Circle Talks Ghosts, Humour And Public Information**, <http://thequietus.com/articles/04153-the-advisory-circle-mind-how-you-go-ghost-box> (1.06.2014).

³ The Advisory Circle, **Other Channels**, 2008, GBX010, Frozen Ponds PIF, 0'52. Należy pamiętać, że w przypadku **hauntology**, zgodnie z regułą nawiedzania, bardzo często mamy do czynienia z produkowaniem fałszywych wspomnień; jest to również jeden z mechanizmów funkcjonowania naszej pamięci. Odróżnienie historycznej prawdy od kreacji artystycznej jest w tym wypadku bardzo trudnym zadaniem, a najczęściej po prostu zbyt nudnym i psującym radość słuchania muzyki, żeby się go podjąć.

uwagę na niezbędną rolę opiekuna mającego chronić nas przed kryjącym się wszędzie zagrożeniem. Pojawiające się w nich polecenia, kierowane zazwyczaj do dzieci, utwierdzały i usprawiedliwiały przede wszystkim nieograniczoną władzę rodzicielską (państwową): jeśli widzisz coś niebezpiecznego, powiedz o tym mamie (zgłoś odpowiednim służbom), przebywaj w miejscu, w którym rodzice mogą cię widzieć (współczesny monitoring kamer). Kompozycje Broksa w doskonały sposób ujawniają, że generowanie silnego lęku jest nieodłącznie związane z nadopiekuńczością rodzicielską, a w szerszej perspektywie również z nieograniczoną władzą państwową⁴. W projekcie *The Advisory Circle* artysta wciela się zatem w opiekuna, który swoją silną obecnością wzbudza strachy, wręcz sam je produkuje, a dzięki wytwarzaniu nieustannego poczucia zagrożenia usprawiedliwia potrzebę swojego istnienia, wzmacnia posiadaną władzę oraz przewagę.

Jedną z niewątpliwie odczarowujących dyskurs hauntologiczny odpowiedzi na pytanie o słabą i powracającą obecność lęków lat 70. we współczesnej kulturze podsuwa Fredrie Jameson w *Archeologiach przyszłości*. Zwraca uwagę na to, iż utopie mają w sobie zawsze pewien niezbywalny pierwiastek infantylny, sprawiający, że ich bohaterowie nigdy nie stają się dorośli. Podaje przykład upadku Związku Radzieckiego, jaki miał wzbudzać perwersyjną nostalgię w klasie średniej, gdyż zmuszał do tego, aby szybko dorosnąć⁵. Perwersyjność nostalgii żywionej i podsycanej przez hauntologów, wypełnionej zimnowojennymi niepokojami oraz dziecięcymi strachami, polegałaby z tej perspektywy przede wszystkim na tęsknocie za silnym państwem opiekuńczym oraz jego mocną, rodzicielską funkcją. Hauntologiczna brytyjska twórczość przypominałaby w tym wypadku hymny żałobne mające na celu oplakiwanie odchodzących w niepamięć troskliwych instytucji. Wówczas silnie akcentowane w utworach niepokoję mogłyby zostać zdiagnozowane jako wyraz lęków separacyjnych związanych bezpośrednio ze społecznym nakazem dorastania oraz usamodzielniania się. Przyczyną dojmującej nostalgii byłby rozkład mocarstwa i opiekuńczego systemu, muzyka elektroniczna umożliwiałaby w pewnym stopniu powrót do czasów, w których można było się bać, gdyż ktoś wciąż nad nami czuwał.

Można jeszcze dodać, że analogicznym do muzycznej wersji hauntologii brytyjskim widmowym zjawiskiem realizowanym z powodzeniem w obszarze kultury wizualnej jest funkcjonowanie społeczności Scarfolk wykreowanej za pomocą wyobraźni Richarda Littlera. Społeczność ta spotyka się wirtualnej

⁴ W Wielkiej Brytanii w miejscach publicznych wciąż można z łatwością natrafić na mnożące się ostrzeżenia, które nieustannie potęgują uczucie zagrożenia i podsycają podejrzliwość: „Jeśli zauważysz coś niepokojącego, zgłoś to natychmiast naszym pracownikom albo policji” (**If you see anything suspicious, report it to our staff or the police immediately**).

⁵ Zob. F. Jameson, *Archeologie przyszłości: pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przekł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszk, Kraków 2011, s. 221.

przestrzeni blogu internetowego, na którym produkuje i wskrzesza dawne lęki, a jednocześnie bawi się nimi, traktując je z dość dużą dawką czarnego humoru. Jak utrzymują jej sympatycy, Scarfolk to miasto położone w północno-zachodniej części Wielkiej Brytanii, gdzie czas zatrzymał się w latach 70. XX wieku, a jego mieszkańcy skazani są na nieustanne ich odtwarzanie. Nazwa pochodzi prawdopodobnie od blizny (*scar*) czy też piętna, jakie odcisnęła na swoich obywatelach (*folk*) angielska polityka społeczna tamtych dni. Jednak trwały uraz i ślad pozostawiony po tych czasach związany jest również z mnożącymi się wciąż obawami i lękiem (*scare*), którym wciąż przeniknięci są mieszkańcy tego miasta. W Scarfolk możemy natrafić na różne materiały graficzne, głównie plakaty oraz obwieszczenia nawiązujące do estetyki okładek wydawnictwa Penguin Books, informujące o różnorodnych zagrożeniach dotyczących najczęściej dzieci. Jednym z nich jest plakat informacyjny, który zawiera takie pytanie: „Czy Twoja mama jest rzeczywiście tą osobą, za którą się podaje? Jeśli podejrzewasz, że twoi prawdziwi rodzice zostali zastąpieni przez niemalże identycznych oszustów, zadzwoń TERAZ. Dziecięca infolinia: 01 801 8055. Zanim skorzystasz z telefonu, pamiętaj, aby poprosić o pozwolenie swoich rodziców”⁶. ●

⁶ Zob. <http://scarfolk.blogspot.co.uk/2013/03/is-your-mummy-who-she-says-she-is.html> (1.06.2014).