

Marek Ostrowski*

Protest song *Masters of War* Boba Dylana – analiza luhmannowska

W roku 2016 Nagrodę Nobla otrzymał Bob Dylan. Długo wahał się, czy ją przyjąć – myślę, że jednym z powodów tego wahania była świadomość kontekstu akademicko-dworskiego gremiumu przyznającego tę nagrodę. Sam Dylan jest poetą ludowym, amerykańskim bardem, który zyskał sławę na fali sprzeciwu wobec zastanej kultury amerykańskiej lat sześćdziesiątych. Główną jej cechą był zwrot ku ludowej prostocie, rezygnacja z dóbr materialnych i protest przeciwko przemocy w każdej postaci. Nie sposób nie dostrzec, że w Europie późnych lat sześćdziesiątych – a zwłaszcza w roku 1968 – dochodzi do tzw. rewolucji studenckiej. W Polsce mieliśmy echo tych wydarzeń w postaci **wydarzeń marcowych** – kojarzy się je zwykle z erą Mieczysława Moczara i jego buntem przeciwko rządowi Władysława Gomułki. Dopiero na drugim planie, niejako na zasadzie luźnego skojarzenia, dostrzega się związek marca '68 z buntem studenckim na zachodzie Europy. Analiza medionawczka twórczości Dylana z lat sześćdziesiątych powinna zdaniem piszącego te słowa ujmować w ramy teoretycznych rozważań dwa zagadnienia.

Po pierwsze, istotny jest kontekst filozoficzny jego twórczości. Mowa oczywiście o zasadzie numer jeden ruchu hippisowskiego – jest nią bunt przeciwko systemowi politycznemu, a zarazem unikanie przemocy w każdej postaci. Bez wątplenia pacyzizm odnajdziemy jako znaczący punkt wyjścia dla rozważań w całym szeregu znaczących teorii – m.in. teorii krytycznej. Najwyraźniej obecny jest w twórczości Jürgena Habermasa, a szczególnie w teorii etyki dyskursu¹.

* Prof. dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, e-mail: marek.ostrowski@uni.lodz.pl.

1 Np. w słynnej alegorii o misjonarzach i łowcach głów. Mieszkańcy wyspy, będący od wieków łowcami głów, czerpią z tego procederu podstawy do uspołecznienia i samooceny. Przybywający na ich wyspę misjonarze nie mogą podzielać ich poglądów, lecz jest oczywiste, iż próbują je zmienić w każdej sytuacji dialogu czy interakcji. Jednak zdaniem filozofa praw-

Drugim zjawiskiem jest pojawienie się – zaistnienie Dylana w mediach². Sam tekst pieśni Dylana można zanalizować moim zadaniem medioznawczo, używając do tego celu pojęć zaczerpniętych z teorii znanej już (przynajmniej w załączku) w latach sześćdziesiątych, mianowicie teorii systemów Niklasa Luhmanna. Pozwala ona wyjść poza tradycyjne ujęcie literatury rozumianej jedynie jako aktywność twórczego podmiotu. Produkcja sensu w tekście ujmowanym jako system przenosi akcent na wymiar informacyjny. Wydaje się, iż przyznano Nagrodę Nobla Dylanowi nie jako tradycyjnemu poecie, lecz za całokształt oddziaływania. Potraktowanie utworu **protest songu** jako systemu umożliwi moim zdaniem uwzględnienie także pozaliterackich form oddziaływania – czyli szeroko pojmowany wpływ barda na kulturę – zaistnienie wizerunkowe.

Teoria systemów mieści się w pojęciu konstruktywizmu. Według konstruktywistów systemy dążą do swego domknięcia. Dopiero gdy stają się hermetyczne, są w stanie sformułować semantyczny sąd o środowisku, w którym istnieją. Oznacza to także autodefinicję. Wyrazem rozumienia samych siebie jest dokonanie wewnątrzsystemowego, kognitywnego przyporządkowania znaczeń obiektom. Tę zasadę można przenieść na tekst jako system w jego relacji do rzeczywistości. Relacja ta wynika z obserwacji i samoobserwacji określanej jako *autopoiesis*. Odbywa się ona w zgodzie z ukierunkowaniem systemu, z którego się obserwuje. Dokonuje rozróżnień w celu określenia czegoś. „Poznanie nie jest ani kopiowaniem, ani odwzorowywaniem świata zewnętrznego. [...] Jest ono realizacją kombinatorycznych zysków na bazie wydyferencjonowania systemu zamkniętego wobec swego środowiska (ale właśnie w nim zamkniętego)”³.

Systemem obserwującym jest społeczeństwo jako system komunikacyjny, a nie pojedynczy ludzie. Poznanie realizowane jest tym samym nie przez humanistycz-

dziwy konsensus wymaga pogodzenia ich jakże sprzecznych stanowisk. J. Habermas, *Erläuterungen zur Diskursethik*, Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main 1991.

- 2 Zaistnienie medialne – oczywiście w kategoriach wizerunkowych. Luhmann niezwykle trafnie określa w swojej teorii aspekt komunikacyjny tworzenia wizerunku medialnego. W komunikacji chodzi w tym wypadku, jego zdaniem, o określenie różnicy między informacją a zachowaniem powiadamiającym. Komunikacja polega w znacznym stopniu na tym, by wspomniana różnica była obserwowana, przypisywana, rozumiana i by stała się podstawą wyboru zachowania nawiązującego. W wymiarze podwójnej kontyngencji: odróżniając w procesie komunikacji powiadomienie od informacji, kładzie się nacisk na moment tego powiadomienia, czyli w istocie zaistnienia medialnego – po stwierdzeniu go przechodzimy do analizy informacji, które dzieło wnosi. Dzieło samo w sobie jest znaczącym faktem. Por.: N. Luhmann, *Systemy społeczne*, Nomos, Kraków 2010, s. 106 i n.
- 3 M. Fleischer, *Podstawy konstruktywistycznej i systemowej teorii kultury*, [w:] *Język w komunikacji*, red. G. Habrajska, t. 1, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2001, s. 83. Także: tenże, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2002, s. 86.

nie rozumiany podmiot, lecz w interakcji społecznej. Konstrukttywizm zakłada swe kognitywnie operacjonistyczne otwarcie wobec strefy środowiska. Środowisko⁴ jest zewnętrznym obszarem naszych dociekań i działań aktywnych mentalnie. Powstała w otwarciu wizja rzeczywistości jest strukturą naszych o nim doświadczeń. W tych wymiarach dostrzega się zjawiska języka, myślenia i komunikacji. Jak pisze Erich Jantsch, nie jest to transfer, lecz „reorientacja interaktywnych procesów danego systemu przez autoprezentacje innego systemu. [...] Komunikacja to nie dawanie, lecz prezentacja samego siebie, swojego życia, która ewokuje odpowiednie procesy życiowe w kimś innym”⁵.

Siegfried Schmidt w pracy *Medien, Kultur: Medienkultur* definiuje kulturę wyłaniającą tekst w kontekście zdyferencjonowania systemu i środowiska nie jako model zachowania wyłaniający się z obserwacji, lecz jako „model dla zachowania”. Kultura więc wedle tej definicji organizuje zachowanie rozumiane jako wykonywane czynności. Mają one szerszy i bardziej skomplikowany charakter niż wyłącznie procesy pisania⁶.

Według Schmidta wytwarzamy porządek, którego w generalnym szumie środowiska nie ma (*Order from noise*). Takie podejście implikuje zdefiniowanie kultury jako „programu tematyzacji modelu rzeczywistości danego społeczeństwa”⁷. Steruje ona tworzeniem się manifestacji kulturowych i jednocześnie obserwuje je i ocenia. Zachowanie socjalne następuje na bazie danego modelu rzeczywistości⁸. Zasadniczo, jak stwierdza Michael Fleischer, definiujących konstruktywistycznie kulturę musi obowiązywać hipoteza, że „każde społeczeństwo może, ze względów zachowania tożsamości, tolerować tylko takie zastosowania programu, które z punktu widzenia uczestników są kompatybilne z filarami modelu rzeczywistości, przy czym następuje ocena kompatybilności (budząca zwykle kontrowersje)”⁹. Normy i wartości byłyby w tej definicji częściami wzmiankowanych „filarów” warunkującymi działanie w ramach danego modelu rzeczywistości. Z tego punktu widzenia można ewentualnie spróbować zdefiniować **protest song** jako formę sprzeciwu i buntu wobec tradycyjnych wartości i struktur współczesnego społeczeństwa.

4 Oczywiście środowisko oznacza otaczające zewnętrzne systemy dla systemu A.

5 E. Jantsch, *Erkenntnistheoretische Aspekte der Selbstorganisation natürlicher Systeme*, s. 170, cyt. za: M. Fleischer, *Podstawy...*, s. 83–104. Por. także M. Fleischer, *Ogólna teoria komunikacji*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2007, s. 68 i n.

6 S.J. Schmidt, *Medien, Kultur: Medienkultur. Ein konstruktivistisches Gesprächsangebot*, [w:] *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2*, Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main 1992, s. 427.

7 Tamże, s. 435.

8 Tamże.

9 Tamże.

Teoria kultury, o której pisze Fleischer, nie dotyczy rzeczywistości w sensie fizyczno-biologicznym, lecz jej manifestacji w sensie symbolicznym – tzw. fenomenu drugiej rzeczywistości. Konstruuje ona wypowiedzi o pierwszej rzeczywistości¹⁰.

W sensie literackim teorię systemów rozwija tzw. empiryczne literaturoznawstwo. Jednym z jego twórców jest Siegfried J. Schmidt. Proponuje on ujęcie literatury jako części modelu medialnego. Media to semiotyczne instrumenty komunikacji, instytucje społeczne, technologia i wreszcie oferta medialna. W teorii tej zasadnicze znaczenie ma przekaz – język mówiony, obraz, pismo, dźwięk. Empiryczne literaturoznawstwo, rozwijane przede wszystkim na uniwersytecie w Bochum przez takich badaczy, jak Gerhard Plumpe i Niels Werber, pod wpływem teorii socjologicznych, m.in. także Luhmanna, traktuje dzieło literackie w wymiarze systemu¹¹. W odniesieniu do 1968 roku warto podkreślić, iż jedną z naczelnych zasad komunikacyjnego działania jest, jak głosił Habermas, krytyka ideologii. Hasło to w zasadniczy sposób łączy się z ruchami kontestacyjnymi lat sześćdziesiątych w USA oraz oczywiście w Europie. Szczególnie interesujący jest przy tym kontekst kulturowy ruchu hippisowskiego powstałego w owym czasie. Hasło: *make love not war* – staje się popularne. Ruch hippisowski to przede wszystkim ruch pacyfistyczny, a jednym z jego najważniejszych przedstawicieli – wręcz symbolem głównego nurtu ideologii dzieci kwiatów – jest Bob Dylan. Wystarczy przytoczyć kilka piosenek Dylana z tamtych lat, aby określić ich treść jako programową dla rewolucji kulturowej lat sześćdziesiątych – *Blowing in the Wind* czy *A Hard Rain's a Gonna Fall*.

Do analizy wybrałem znany *protest song* pt. *Masters of War*¹².

10 M. Fleischer, *Podstawy...*, s. 83–104.

11 Por. G. Jäger, *Systemtheorie und Literatur*, Teil I: *Der Systembegriff der Empirischen Literaturwissenschaft*, [w:] *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, red. W. Frühwald, G. Jäger, D. Langewiesche, A. Martino, 19. Band, 1. Heft, Tübingen 1994, s. 95–125. Pojęcie literaturoznawstwa empirycznego – *Empirische Literaturwissenschaft* – rozwinął S.J. Schmidt. W roku 2000 ukazała się jego książka *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Literatura jako system medialny omawiana jest w niej na stronach 94–104. W Polsce teorią systemów zajmują się m.in. Michael Fleischer i Michał Ostrowski.

12 Po raz pierwszy utwór został wykonany 8 lutego 1963 roku w Gerde's Folk City, jednym z klubów na Manhattanie. Utwór wkrótce nagano dla radia WNBC w Nowym Jorku. Tekst polski (tłum. według portalu Tekstowo.pl: http://www.tekstowo.pl/piosenka,bob_dylan,masters_of_war.html [dostęp: 26.03.2018]):

Panowie wojny

Przybywacie panowie wojny

Wy, którzy budujecie te wielkie dzieła

Masters Of War

Come you masters of war
 You that build the big guns
 You that build the death planes
 You that build all the bombs
 You that hide behind walls
 You that hide behind desks
 I just want you to know
 I can see through your masks.

You that never done nothin'
 But build to destroy
 You play with my world
 Like it's your little toy
 You put a gun in my hand
 And you hide from my eyes

Wy, którzy budujecie samoloty śmierci
 Wy, którzy budujecie te wszystkie bomby
 Wy, którzy chowacie się za ścianami
 Wy, którzy chowacie się za biurkami
 Chcę żebyście tylko wiedzieli
 Widzę przez wasze maski.

Wy, którzy nigdy nic nie zrobiliście
 Oprócz tworzenia w celu niszczenia
 Igracie z moim światem
 Jakby był waszą zabaweczką
 Wkładacie mi w rękę broń
 I chowacie się przed moimi oczami
 I odwracacie się i biegniecie dalej
 Gdy lecą szybkie kule.

Jak kiedyś Judasz
 Kłamięcie i zwodzicie
 Wojna światowa może być wygrana
 Chcacie abym w to uwierzył
 Ale widzę przez wasze oczy
 I przejrzałem wasze umysły
 Tak jak widzę przez wodę
 Która spływa w moich ściekach.

And you turn and run farther
When the fast bullets fly.

Like Judas of old
You lie and deceive
A world war can be won
You want me to believe
But I see through your eyes
And I see through your brain
Like I see through the water
That runs down my drain.

You fasten all the triggers
For the others to fire
Then you set back and watch
When the death count gets higher
You hide in your mansion'
As young people's blood
Flows out of their bodies
And is buried in the mud.

You've thrown the worst fear
That can ever be hurled

*To wy naciskacie wszystkie spusty
Za innych do wystrzału
A potem cofacie się i patrzycie
Kiedy liczba poległych się zwiększa
Chowacie się w swoich willach
Gdy krew młodych ludzi
Wyptywa z ich ciał
I jest grzebana w błocie.*

*Spowodowaliście najgorszy lęk
Który może miotać człowiekiem
Strach przed poczęciem dzieci
W świecie
Który jest zagrożeniem
Nienarodzone i nienazwane
Nie jesteście warci krwi
Która płynie w waszych żyłach.*

Fear to bring children
 Into the world
 For threatening my baby
 Unborn and unnamed
 You ain't worth the blood
 That runs in your veins.

How much do I know
 To talk out of turn
 You might say that I'm young
 You might say I'm unlearned
 But there's one thing I know
 Though I'm younger than you
 That even Jesus would never
 Forgive what you do.

*Jak wiele wiem
 Aby bezprawnie mówić
 Może powiecie, że jestem młody
 Może powiecie, że jestem niedouczoney
 Ale jest jedna rzecz, którą wiem
 Mimo że jestem młodszy od Was
 Że nawet Jezus nigdy
 Nie wybaczyłby tego, co robicie.*

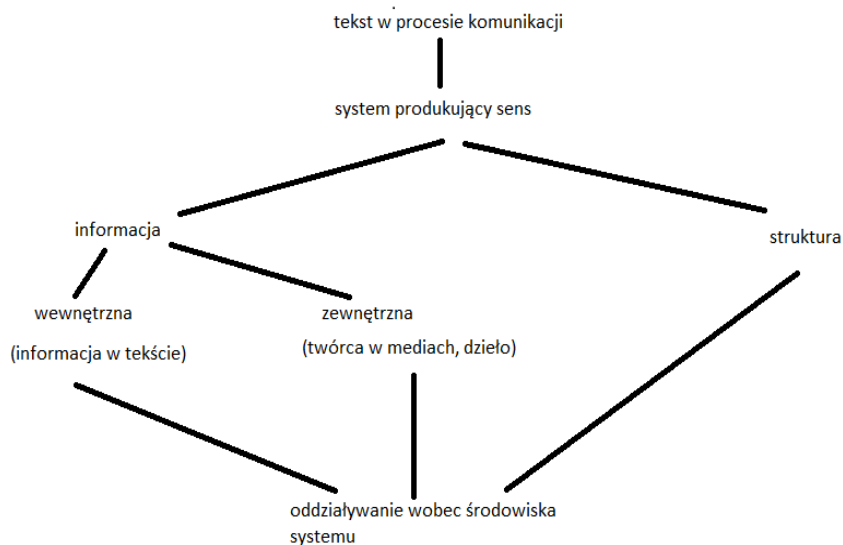
*Pozwól, że zadam wam jedno pytanie
 Czy wasze pieniądze są takie dobre
 Czy kupicie za nie przebaczenie
 Czy uważacie, że moglibyście?
 Myślę, że zauważycie, że
 Kiedy śmierć zbierze obfite żniwo
 Wszystkie pieniądze, które zarobiliście
 Nigdy nie odkupią waszych dusz.*

*I mam nadzieję, że umrzecie
 I wasza śmierć nadejdzie wkrótce
 Będę szedł za waszą trumną
 W szare popołudnie
 I będę patrzył jak was opuszczają
 Na wasze łoża śmierci
 I będę stać nad waszym grobem
 Dopóki nie będę pewien, że jesteście martwi.*

Let me ask you one question
 Is your money that good
 Will it buy you forgiveness
 Do you think that it could
 I think you will find
 When your death takes its toll
 All the money you made
 Will never buy back your soul.

And I hope that you die
 And your death'll come soon
 I will follow your casket
 In the pale afternoon
 And I'll watch while you're lowered
 Down to your deathbed
 And I'll stand over your grave
 'Til I'm sure that you're dead.

Do analizy tekstu chciałbym – w oparciu o książkę Luhmanna *Systemy społeczne* – zaproponować następującą hierarchię pojęć:



Wykres 1. Tekst jako system (według Luhmanna *Systemy społeczne*)

Źródło: opracowanie własne.

Oczywiście nadrzędną wielkością jest pojęcie tekstu w procesie komunikacji. Określmy go jako system produkujący sens, który posiada dwie właściwości: po pierwsze funkcję przekazywania informacji, po drugie strukturę. Informacje podzielmy na wewnętrzną – zawartą w tekście i zewnętrzną – informację o twórcy i dziele dzięki obecności w mediach. Oczywiście zarówno wspomniany wyraz informacyjny (wewnętrzny i zewnętrzny) oddziałuje wobec środowiska systemu – będzie to odpowiednio relacja do systemu dzieła autora (wewnętrzna informacja kulturowa w tekście w wymiarze obiektów i symboli kultury jest kompatybilna z informacją przekazywaną w tekstach innych utworów z płyty), sam zaś twórca jest częścią generacji czy nurtu artystycznego, z którego wyrasta (wymiar zewnętrzny). Wewnętrzna struktura dzieła stoi w relacji do struktury innych utworów z danej płyty¹³.

Analiza

Naczelne znaczenie dla przekazu ma jego konstrukcja. Cechuje go więc określona struktura, której główną cechą jest spójność. Warunkuje ona konsekwencję i wiarygodność tekstu, a więc jego zasadnicze cechy komunikacyjne. Składniki konstrukcji to także wartościowanie, wymiar retoryczny, narracja i dramaturgia.

1. Struktura

Cechą struktury tekstu jest przede wszystkim koherencja – spójność. W pierwszej zwrotce jest ona uzyskiwana poprzez zaimki, takie jak *You, I*:

Come you masters of war
 You that build the big guns
 You that build the death planes
 You that build all the bombs
 You that hide behind walls
 You that hide behind desks
 I just want you to know
 I can see through your masks.

II strofa: koherencję tworzy dalszy ciąg opozycji *You versus I*: dodane spójniki – *but, and*:

You that never done nothin'
 But build to destroy
 You play with my world

¹³ W tym przypadku *The Freewheelin* Boba Dylana z roku 1963.

Like it's your little toy
You put a gun in my hand
And you hide from my eyes
And you turn and run farther
When the fast bullets fly.

III strofa – *like* na początku uzupełnione przez *you, but, and*:

Like Judas of old
You lie and deceive
A world war can be won
You want me to believe
But I see through your eyes
And I see through your brain
Like I see through the water
That runs down my drain.

IV strofa – *you, then, when, as, and*:

You fasten all the triggers
For the others to fire
Then you set back and watch
When the death count gets higher
You hide in your mansion'
As young people's blood
Flows out of their bodies
And is buried in the mud.

Podobnie w V i VI zwrotce. W VII dochodzi struktura pytania – *Let me ask you*:

Let me ask you one question
Is your money that good
Will it buy you forgiveness
Do you think that it could
I think you will find
When your death takes its toll
All the money you made
Will never buy back your soul.

W VIII występuje wielokrotnie powtarzany spójnik *and*:

And I hope that you die
 And your death'll come soon
 I will follow your casket
 In the pale afternoon
 And I'll watch while you're lowered
 Down to your deathbed
 And I'll stand over your grave
 'Til I'm sure that you're dead.

1.1. Warstwa ideacyjna: wartościowanie w tekście

Wartościowanie: III strofa – podmiot ocenia sytuację: zostałem zdradzony.

Like Judas of old
 You lie and deceive
 A world war can be won
 You want me to believe
 But I see through your eyes
 And I see through your brain
 Like I see through the water
 That runs down my drain.

VII i VIII strofa – podmiot wartościuje, zadając pytanie *Is your money that good?*, a następnie oskarża – wynika z niego deontyczna powinność postępowania zgodnie z przyjętym stanowiskiem (w domyśle – wobec przeciwnika) – komunikat znaczeniowy brzmi: nie jesteście warci tego, by żyć.

1.2. Wymiar retoryczny

Protest song uzyskuje w sensie retorycznym efekt przeciwstawienia sobie dwóch sfer: „ja” i „wy” (w domyśle „my” i „oni”).

1.3. Narracja i dramaturgia

Wyrazy wytwarzające ciągłość sensu wskazują na narracyjny charakter przekazu. Wspomniana opozycja jest ujęta w ramy narracyjne aż do pojawienia się pytania *Let me ask you*:

Let me ask you one question
 Is your money that good

Will it buy you forgiveness
 Do you think that it could
 I think you will find
 When your death takes its toll
 All the money you made
 Will never buy back your soul.

Wspomniane pytanie jest punktem kulminacyjnym w sensie budowanej narracyjnie dramaturgii. Po nim następuje podsumowanie w strofie VIII.

And I hope that you die
 And your death'll come soon
 I will follow your casket
 In the pale afternoon
 And I'll watch while you're lowered
 Down to your deathbed
 And I'll stand over your grave
 'Til I'm sure that you're dead.

Poeta oskarża współczesnych i wręcz życzy im śmierci, aby zaprzestali zbrodniczego rzemiosła.

Treść przekazu określamy jako informację. Dzielimy ją na wewnętrzną i zewnętrzną.

INFORMACJA

Wewnętrzna

Fakty: Dotyczą szeroko rozumianej historii.

Jest ktoś taki jak *masters of war*, zawsze byli i teraz też są. Zajmują się prowadzeniem wojen. Podmiot liryczny stwierdza, iż jest jednym z wielu ludzi uwikłanych w sprawy, które od niego nie zależą. Np. musi walczyć, chociaż nie widzi celu i sensu tej walki. W tekst wpleciona jest opowieść o Jezusie i Judaszu. Prosty człowiek został zdradzony przez innych (możnych, władczych – polityków) jak Jezus, którego zdradził Judasz.

Oddziaływanie wobec środowiska systemu (utwór – kontekst literacki/muzyczny): jest to przede wszystkim przekaz buntu – dążenie do formy – zgodność z gatunkiem (który Dylan współtworzy – w długiej amerykańskiej tradycji). Jest to *protest song*.

Informacja zewnętrzna (nie zawarta bezpośrednio w tekście utworu)

Dylan ukazuje się na estradzie klubów nowojorskiego Manhattanu, skąd trafia na deski Carnegie Hall, a także w studiach wytwórni płytowych oraz jako wykonawca w audycjach radiowych. Staje się znanym twórcą, ucieleśniającym sobą nurt protestu – rozumianym jako marsze pokoju, demonstracje i protesty o charakterze politycznym.

W wymiarze wizerunkowym: Dylan to celebryta – naśladuje się go. Staje się instancją opiniotwórczą. Odbiorcy wykazują zainteresowanie jego wyglądem zewnętrznym, ubraniem, stylem bycia, używanym instrumentarium itd.

W wymiarze marketingowym: istotne stają się odwiedzane przez Dylana – celebrytę miejsca: lokale, hotele, sklepy itp.

W wymiarze wzorca kulturowego: Dylan to ikona popkultury. A więc wszystkich interesują jego znajomości, przyjaźnie, kontakty, wytwórnie płytowe, stacje radiowe itd.

Wspomniane założenie teorii Luhmanna – to nie ludzie komunikują, lecz systemy – oznacza ogromne przewartościowanie w sensie tego, co przywykliśmy uważać za cechę humanistyki. Wszelki tradycyjnie rozumiany przekaz sensu wychodzi przecież od jednostkowego podmiotu. W sensie fenomenologicznym dokonuje on wpisu treści w definiowaną z jednostkowej perspektywy rzeczywistość.

W wymiarze biograficznym istotną cechą analiz jest uchwycenie szczegółów osobowości artysty w jego relacji do świata. Istotny staje się aspekt poetologiczny – cechy twórcze artystycznego „ja” – jego *ars poetica*. Bardzo tradycyjnie do tekstu Dylana podchodzi w swym tłumaczeniu Filip Łobodziński, który sprowadza liczbę mnogą stosowaną przez poetę do pojedynczej – tłumaczy *Masters of War* jako *Mistrz wojennych gier* – tekst staje się osobistym obrachunkiem z przeciwnym podmiotowi „ja”¹⁴. W takim ujęciu to, co rozumiemy poprzez wyłaniające się

14 Tłumaczenie Filipa Łobodzińskiego w: B. Dylan, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962–2012*, wybór, przekład, komentarze i postowie F. Łobodziński, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017, s. 200–202.

Mistrz wojennych gier (fragment)

Mistrzu wojennych gier

ty, co budujesz broń

co budujesz myśliwce

co budujesz stos bomb

co za biurkiem się kryjesz

co za murem masz dom

wiedz, na wskroś cię przejrzałem

na nic maska i schron

Ty, co tworzysz, by niszczyć

taka jest twoja gra

w procesie komunikacji wartości, jest klasyczne i tradycyjne – dobro, zło, prawda, fałsz, piękno, brzydota. Z tego wartościowania wynika określony stosunek do ludzi i do świata. „Ja” bohatera wiersza według Łobodzińskiego stoi w opozycji do innego „ja” – „ja” złego, negatywnego, agresywnego, życzącego śmierci wrogowi. Jedna realność jest przeciwstawiana innej realności – jedna projekcja rzeczywistości innej projekcji.

Tłumaczenie tekstu, w którym „You” – tłumaczone jest jako „Wy”, czyli odnosi się do *Masters* (w liczbie mnogiej) z tytułu songu oczywiście rozszerza odniesienie się podmiotu do realnego świata o kontekst buntu. W takim ujęciu pojawia się krytyka rzeczywistości, przeciwstawienie jednostki tym, którzy ją otaczają. Postawa określonego ogółu jest poddana krytyce.

Gdyby założyć, iż głównym sensem istnienia podmiotu w utworze określanym w tradycyjnej konwencji jako arcydzieło jest samorealizacja – czy samookreślenie w obliczu realności w oparciu o przekazane, posiadane, nabyte wartości w kulturze zastanej – to najbardziej sensowna staje się analiza utworu metodą fenomenologiczną¹⁵.

Analiza luhmannowska nie ma przesłania kojarzonego ze wzmacnianiem podmiotu refleksyjnego w takim znaczeniu, jak rozumie to literaturoznawstwo, pytając o indywidualne, twórcze i w głębi niepowtarzalne odniesienie się podmiotu do rzeczywistości. Jest raczej pytaniem o pozyskiwaną z relacji z innymi systemami wiedzę czy samowiedzę, która może być użyta w celach związanych z szeroko rozumianą komunikacją – także tę, która zmierza do kreowania wizerunku, czyli sposobu, w jaki podmiot jest postrzegany w relacjach o charakterze komunikacyjno-medialnym.

Luhmannowska analiza oparta jest o pojęcie *autopoiesis*. Jest ono definiowane jako samoobserwacja systemu prowadząca do autodefinicji. Gdy system jest systemem osobowości – zdefiniowanie siebie prowadzi do przyrostu informacji.

w twoich dłoniach zabawka
a dla nas to świat
ty mi dajesz karabin
i przepadasz jak dym
by się schować przed salwą
i przed wzrokiem mym [...].

¹⁵ W takim ujęciu charakterystyczne jest przeciwstawienie podmiotu lirycznego innym podmiotom będącym po drugiej stronie barykady. Oznacza to zderzenie dwóch światów – intymnego i oficjalnego. Podmiot dostrzega istnienie przemysłu wojennego – za samolotami i bombami kryją się biurka konstruktorów, ściany fabryk. Dostrzega osoby pracujące dla „przemysłu śmierci”. W centrum drugiej zwrotki znajduje się przeżycie posiadania swojego małego świata – zwykły człowiek, szary obywatel zmuszany jest do walki za innych i ponosi bezpośrednie konsekwencje rozpetanej agresji.

Taki samoobserwujący się system osobowości wyłaniany jest przez zespół psychicznych aktów konstytuujących, obejmujących sytuację i jej ocenę oraz relacyjne ujęcie siebie wobec innych podmiotów i sytuacji. Także określenie różnicy między wnętrzem a zewnątrzem. Odniesienie się do zewnątrz systemu jest relacją do świata. *Autopoiesis* warunkuje uzyskanie doświadczenia będącego gwarantem powtarzalności operacji mentalnych, np. wartościowania, krytyki, oceniania. A także unaocznieniem różnicy pomiędzy otoczeniem systemu a wnętrzem systemu. Obserwowana różnica będzie przyrostem informacji.

Autodefinicja inaczej definiuje wartości. Nie są one podzielane jak w przypadku klasycznego podmiotu w kulturze zastanej, lecz wyłaniane w wyniku wydarzenia, jakim jest ich kreacja w relacji z otoczeniem – tu z rzeczywistością opisywaną.

W tym sensie w pierwszej strofie uzyskiwaną w wyniku autoobserwacji wartością będzie **otwartość** jako postawa – to inni ukrywają się za ścianami i biurkami. Drugą wartością jest **czyn** – system osobowości ocenia siebie jako działającego, w odróżnieniu od tych, którzy nic nie robią (strofa druga).

Następnie w kolejnej strofie obserwujemy założenie **dystansu poznającego**, ten dystans pozwala systemowi przejrzeć przeciwnika jako zasadniczo innego.

W dalszym ciągu tekstu jako wartość ujmowane jest **ubóstwo** – pewnych rzeczy, które posiada system podmiotu, nie sposób kupić.

W przypadku analizy według Luhmanna zakłada się także celowe działanie strategiczne. Jest to autoanaliza chociażby w wymiarze sukces – porażka, wyciąganie wniosków – z uwagi na odbiór u publiczności itp. Istotne z tego punktu widzenia stają się także relacje wobec systemu medialnego – stacji radiowych, wytwórni płytowych, firm odzieżowych, firm wytwarzających sprzęt muzyczny i nagłośnieniowy itd. Wreszcie analiza dotyczyć może funkcjonowania Dylana jako firmy, która istnieje w wyniku prowadzonych przez szereg osób i podmiotów działań marketingowych – w tym managera Dylana itd.

Podsumowanie

Przedstawiony model analizy jest jedynie propozycją, która umożliwi analizę tekstu *protest songu* pod względem przekazu informacji, jaki powoduje on sam i jego zaistnienie medialne. Moim zdaniem można by w przyszłości podjąć próbę analizy tekstu utworu także z innej perspektywy – chociażby uwzględniającej zawarte w książce Habermasa *Erkenntnis und Interesse*¹⁶ sądy na temat funkcjonowania społeczeństwa lat sześćdziesiątych XX wieku. Socjolog i filozof formułuje w swym dziele myśl, iż środowisko naukowe czy artystyczne ma skłonność do analizowania swych wytworów w oderwaniu od praktyki, hermetycznie zamykając się w sferze własnych dokonań, tworząc elitę czy zamknięty krąg naukowców,

16 J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main 1973.

twórców kultury itd. Na ogół nie zadają oni pytań o praktyczne zastosowanie ich prac czy wytworów (rozdzielenie między teorią a praktyką). Ze strony praktyki społecznej mamy zawsze jednak do czynienia z recepcją dzieła rozumianą jako pytanie: co z tego dzieła – naukowego czy artystycznego – zostanie rzeczywiście realnie przyjęte i przyswojone w praktyce społecznej. Luhmann, a zwłaszcza Habermas są twórcami samodzielnej dziedziny badawczej, jaką zajmuje się filozofia praktyczna w sensie komunikacyjnym. W niniejszej analizie na pierwszym planie pojawia się wymiar językowy utworu w podziale na zjawiska naturalne i pierwotne dla procesu komunikacyjnego.

Założenie użycia zamierzonej strategii powoduje szereg pytań, na które niniejszy artykuł z przyczyn obiektywnych nie jest w stanie odpowiedzieć – czy Dylan planował osiągnięcie popularności, czy dokonywał zabiegów wizerunkowych, czy starał się zaistnieć w systemie medialnym, czyli wtopić w *mainstream*. Tego rodzaju świadome działania powinno być zbadane. Zabiegi o charakterze marketingowym mogłyby jednak stać w wypadku lidera ruchu hippisowskiego, co warto zauważyć, w sprzeczności z propagowanymi wartościami.

Bibliografia

- Dylan B., *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962–2012*, wybór, przekład, komentarze i posłowie F. Łobodziński, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017.
- Fleischer M., *Konstrukcja rzeczywistości*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2002.
- Fleischer M., *Ogólna teoria komunikacji*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2007.
- Fleischer M., *Podstawy konstruktywistycznej i systemowej teorii kultury*, [w:] *Język w komunikacji*, red. G. Habrajska, t. 1, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2001, s. 83–104.
- Habermas J., *Erkenntnis und Interesse*, Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main 1973.
- Habermas J., *Erläuterungen zur Diskursethik*, Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main 1991.
- Jäger G., *Systemtheorie und Literatur*, Teil I: *Der Systembegriff der Empirischen Literaturwissenschaft*, [w:] *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, red. W. Frühwald, G. Jäger, D. Langewiesche, A. Martino, 19. Band 1994, 1. Heft Tübingen 1994, s. 95–125.
- Luhmann N., *Systemy społeczne*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2010.
- Schmidt S.J., *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Velbrück Wissenschaft Verl., Weilerswist 2000.

Schmid S.J., *Medien, Kultur: Medienkultur. Ein konstruktivistisches Gesprächsangebot, [w:] Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2, Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt am Main 1992, s. 425–450.*

Marek Ostrowski

Protest song *Masters of War* Boba Dylana – analiza luhmannowska

Streszczenie

Artykuł interpretuje *protest song* Boba Dylana *Masters of War* z perspektywy teorii systemów.

Słowa kluczowe: Bob Dylan, protest song, teoria systemów, Niklas Luhmann.

The Bob Dylan Protest song *Masters of War* – An analysis using Luhmann’s Theory

Summary

The article interprets Bob Dylan’s protest song *Masters of War* from a Systems Theory perspective.

Keywords: Bob Dylan, protest song, Systems Theory, Niklas Luhmann.