

Michał Jutkiewicz

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

## MIKS TOTALNY. OF REMIXOLOGY. ETHICS AND AESTHETICS AFTER REMIX DAVIDA J. GUNKELA

Pisanie tekstów o remiksach jest zarazem tworzeniem ich słownych odpowiedników. Zauważył to Maciej Kopyciński w artykule *Współczesny tekst filozoficzny jako przykład strategii remiksu*<sup>1</sup>. Autor pokazuje, jak kryzys wielkich narracji filozoficznych, który nastąpił po Heglu, sprawia, że dzisiejsze oblicze tej dyscypliny naukowej polega głównie na interpretowaniu, reinterpretowaniu i dezinterpretowaniu poprzednich tekstów<sup>2</sup>. Remiksowanie myśli innych opiera się na kopiowaniu, wklejaniu i składaniu mozaiki intelektualnej z istniejących źródeł o bardzo specyficznym, performatywnym – w tym przypadku akademickim – charakterze<sup>3</sup>. Takie rozumienie tekstu nie jest zawężone wyłącznie do artykułów z dziedziny filozofii. Jeśli przyjrzyć się opracowaniom i artykułom na temat remiksu, bardzo często deklarują one, że w swej strukturze naśladować będą poetykę  *mashupu*, kolażu czy

remiksu właśnie. W swojej książce *Of Remixology. Ethics and Aesthetics after Remix* David J. Gunkel wypunktowuje fragmenty najważniejszych teoretycznych opracowań dotyczących zagadnienia kultury remiksu, wskazując, że wszyscy twórcy chcieliby nadać swym refleksjom charakter przedmiotu ich badań<sup>4</sup>. Tym samym zacierają oni ostrość granic między refleksją a jej przedmiotem, a zarazem próbują znieść esencjalne rozumienie remiksu.

Wynika to z przeczcucia (któremu wyraz dał William Gibson w artykule opublikowanym w magazynie „Wired”<sup>5</sup>), że dzieła sztuki opierające się na rekombinacji, wycinaniu, wklejaniu, zlepianiu, zestawianiu i tworzeniu wariacji stanowią istotę kultury XXI wieku<sup>6</sup>. Pojęcie remiksu, wypracowane na gruncie muzyki popularnej przełomu lat 70. i 80. XX wieku<sup>7</sup>, stało się użyteczną kategorią

<sup>1</sup> M. Kopyciński, *Współczesny tekst filozoficzny jako przykład strategii remiksu*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011, s. 71–82.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 73–74.

<sup>4</sup> D.J. Gunkel, *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, Cambridge 2016, s. 31–32.

<sup>5</sup> W. Gibson, *God's Little Toys: Confessions of a Cut and Paste Artist*, „Wired” 2005, 13 (7), s. 118–119.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> A. Nacher, M. Gulik, P. Kaucz, *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*,

pozwalającą opisać zjawiska zachodzące w najnowszej kulturze głównie na gruncie nowych mediów. Jako remiksy zaczęto interpretować nie tylko dzieła muzyczne, ale również to, jak we współczesnym obiegu funkcjonują fotografie<sup>8</sup>, filmy<sup>9</sup>, teksty literackie<sup>10</sup>, reklamy<sup>11</sup>, a nawet – jak zauważa Kopyciński – teksty naukowe<sup>12</sup>. Zdaniem Gibsona rozwój praktyk związanych z rekombinowaniem istniejących treści i mediów połączony jest bezpośrednio z rozwojem technologii<sup>13</sup>. Kopiowanie i wklejanie stało się centralną czynnością w Internecie i nowych mediach, manifestując się poprzez najprostsze działania, takie jak udostępnianie treści za pomocą sieci społecznościowych, przetwarzanie zdjęć, generowanie memów. Oprócz takiego rozszerzania zakresu znaczeniowego słowa „remiks” i przenoszenia go na różne media można zauważyć tendencję do anachronicznego

szukania dzieł spełniających definicję remiksu sprzed rozwoju mediów cyfrowych. Ewa Wójtowicz pisze, że za utwory protoremiksowe można uznać niektóre eksperymenty dadaistów i innych awangardowych ruchów z początku XX wieku<sup>14</sup>. Problematiczną kategorią staje się „kolaż”, którego teorie rozwijane są równoległe do *mashupu* i remiksu oraz często są stosowane nie tylko do mediów wizualnych, ale również do tekstów<sup>15</sup> (szczególnie przedstawicielei wysokiego modernizmu, takich jak Thomas S. Eliot i Ezra Pound<sup>16</sup>, a także pisarzy związanych z literackim postmodernizmem, jak chociażby Robert Coover<sup>17</sup>). Ten zamęt terminologiczny próbuje nieskutecznie rozwiązać Lawrence Lessig, twierdząc, że remiks jest po prostu kolażem<sup>18</sup>. Jednakże takie anachroniczne rozciąganie tej kategorii wcale nie musi się zamykać w granicach XX wieku. Od 2010 roku Kirby Ferguson publikował w Internecie serię filmów dokumentalnych, które zajmowały się kwestią praw intelektualnych

w: *Remiks. Teorie i praktyki*, op. cit., s. 5–13.

<sup>8</sup> Por. E. Dłużewska, „*Repostuj, a nie wrzucaj jako swoje, ty atencyjna k...*” – kopie i tożsamość na przykładzie *soup.io*; M. Sowiński, *Pozytywność obrazów*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, op. cit., s. 29–38, 144–154.

<sup>9</sup> Por. J. Morawski, *Found footage jako sztuka krytyczna. Filmy Haruna Farockiego i Guy Deborda*; A. Michnik, *Wszystkie możliwe warianty naszej przyszłości. „Metropolis”, „Blade Runner” i kryzys pojęcia oryginalności*; I. Morozow, *Od intertekstu do bricolage. Hipertekstualność w filmie*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, op. cit., s. 155–193.

<sup>10</sup> Por. A. Kopkiewicz, *Tadeusz Pióro, poeta wampiryczny*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, op. cit., s. 96–112.

<sup>11</sup> Por. M. Mason, *The Pirate's Dilemma: How youth culture is reinventing capitalism*, New York 2008.

<sup>12</sup> M. Kopyciński, op. cit.

<sup>13</sup> W. Gibson, op. cit.

<sup>14</sup> E. Wójtowicz, *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, op. cit., s. 17–18.

<sup>15</sup> M. Heitkemper-Yates, *Irregular Illuminations: Distortions of Meaning & Metaphor in the Collage Narratives of Donald Barthelme*, w: K. Kaczmarczyk, M. Heitkemper-Yates (red.), *Learning to See: The Meanings, Modes, and Methods of Visual Literacy*, Oxford 2014.

<sup>16</sup> D.J. Gunkel, op. cit., s. 5.

<sup>17</sup> M. Heitkemper-Yates, *Multiple Voice / Multiple Choice: Non-Linearity and the Fracturing of Identity in Robert Coover's Pricksongs & Descants*, „*Storytelling: Global Reflections on Narrative*” 2015, no. 7.

<sup>18</sup> L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa 2009, s. 70.

alnych i *copyrightu* w kulturze. Jego zdaniem przykłady *mashupów* można znaleźć już w twórczości Szekspira i Cervantesa, a nawet jeszcze wcześniej w kategoriach *imitatio* i *emulatio*<sup>19</sup>. Zdaniem Fergusona remiks jest kategorią pozwalającą opisywać wszelką partycypację kulturową w historii ludzkości. Strategie rekombinacyjne są inherentne wobec samej kultury, bez względu na kontekst historyczny. Dlatego też jego film dokumentalny, a zarazem manifest, nosi tytuł *Everything Is a Remix*<sup>20</sup>.

Totalizujące podejście Fergusona pokazuje z jednej strony, że istnieje potrzeba skonceptualizowania praktyk cytowania, przeklejanania fragmentów i recyklingu idei w kulturze. Z drugiej strony jednak użycie kategorii remiksu w ciągu ostatnich lat spowodowało, że termin ten stał się nadmiernie pojemny i zaczyna być pojęciem opisującym wszystko. Przeniesienie go na grunt refleksji teoretycznej i filozoficznej, tak jak to robi Kopyciński, sprawia, że remiksu nie można poddać krytyce, w momencie gdy każdy tekst na ten temat staje się kolejnym zbiorem cytatów-samplic<sup>21</sup>, przeklejananiem myśli i aktualizacją *mashupów* w łańcuchu potencjalnych wariacji. Gdy we wstępie do tomu *Re-miks. Teorie i praktyki* Anna Nacher, Michał Gulik i Paulina Kaucz krytykują przedrostek „post-” jako wprowadzający zamęt i pozbawiony potencjału krytycznego, oraz twierdzą, że wprowadzenie przedrostka „re-” i terminu „remiks” może działać

odświeżająco<sup>22</sup>, zdają się nie widzieć, że termin ten może krytycznie oświetlać skostniałe już koncepcje „postne”, ale bez krytycznego przepracowania samego pojęcia remiksu, jego podstaw i źródeł działanie to będzie tylko jednokierunkowe.

Książka Gunkela *Of Remixology. Ethics and Aesthetic after Remix* jest próbą stworzenia krytycznej refleksji na temat kategorii remiksu i innych pojęć z nim związanych. Jak sam tytuł wskazuje, zainteresowanie autora skupia się nie na różnego rodzaju praktykach remiksowych, a raczej na interpretacjach różnych teorii na temat remiksu, które autor traktuje jako początki remiksologii, przyczynki do stworzenia czegoś na kształt dyscypliny naukowej<sup>23</sup>. Książka amerykańskiego badacza odtwarza podstawy filozoficzne tej dziedziny teoretycznej, próbując zrekonstruować stojącą za nią metafizykę i jej konsekwencje etyczne i estetyczne<sup>24</sup>. Gunkel wychodzi z założenia, że dopiero taki krytyczny ruch, polegający na zdystansowaniu się do omawianego obiektu, a więc prowadzenie metarefleksji, umożliwi przepracowanie podstawowych pojęć wykorzystywanych zarówno przez entuzjastów remiksów, jak i ich przeciwników, co może pozwolić na lepsze opisanie praktyk związanych z *mashupami*. Takie odsunięcie pozwala Gunkelowi na komentowanie z dystansem naśladownictwa poetyki remiksowej w tekstach teoretycznych<sup>25</sup>. Autor nigdzie nie twier-

<sup>19</sup> K. Ferguson, *Everything Is a Remix*, 2015, <http://everythingisaremix.info/> (data dostępu: 08.2016).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> M. Kopyciński, *op. cit.*, s. 77.

<sup>22</sup> A. Nacher, M. Gulik, P. Kaucz, *op. cit.*, s. 5.

<sup>23</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. XXI–XXIV.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 31–32.

dzi, że próbuje naśladować ten gest. Paradoksalnie jednak *Of Remixology* skonstruowane jest może nie jak tekstowy odpowiednik remiksu, ale jak *mashup*<sup>26</sup> pewnych idei. Pokazują to już podtytuły rozdziałów książki, chociażby: *Remixing Epistemology*<sup>27</sup>, *Remixing Platonism*<sup>28</sup>, *Listening to Baudrillard*<sup>29</sup>, *Remixing Baudrillard*<sup>30</sup>, *Derrida vs. Tecnobrega*<sup>31</sup>, *Žižekian Mashup*<sup>32</sup> itp. Próba zachowania dystansu prowadzi Gunkela do powielania tej samej strategii, konstruując w rezultacie coś, co Eduardo Navas nazwał „remiksem krytycznym” (*reflexive remix*)<sup>33</sup>. Gunkel zarazem potwierdza diagnozę Fergusona o tym, że przed remiksami nie ma ucieczki.

Głównymi obiektami służącymi do samplowania w *Of Remixology* są autorzy najważniejszych tekstów i książek na temat kultury remiksu ostatnich lat: La-

wrence Lessig<sup>34</sup>, Eduardo Navas<sup>35</sup>, Stefan Sonvilla-Weiss<sup>36</sup>, Kirby Ferguson<sup>37</sup>, Brett Gaylor<sup>38</sup>. Ich koncepcje zmiksowano z poglądami Platona, Jeana Baudrillarda, Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy. Gunkel jako przykłady podaje głównie utwory muzyczne, ale nie stara się zawęzić dzieł wykorzystujących rekombinację istniejących materiałów tylko do tego medium. Taki kolaż koncepcji pozwala mu na przesledzenie tego, jak w kontekście kultury remiksu funkcjonują pojęcia autora, twórczości, naśladownictwa, oryginalności, reprodukcji i *mimesis*. Przepisanie tych terminów umożliwia zajęcie się kwestiami etycznymi i aksjologicznymi, zastanowienie się, jakie przetworzenie materiałów może być uznane za dobre<sup>39</sup>.

*Of Remixology* zaczyna się od kwestii słownikowych. W rozdziale *Terminological Mix-Up*<sup>40</sup> Gunkel ukazuje, jak pola znaczeniowe słów używanych do opisywania rekombinacji tekstów kultury są z sobą zmieszane. Definicje nakładają się na siebie, a zarazem są nieostre. Na gruncie muzyki różnice między remiksem a *mashupem* są dość jasno określone, ale w momencie przeniesienia ich na grunt innych mediów przestają takie być<sup>41</sup>. Autor książki decyduje się na wyróżnienie terminu „remiks”, w którym zawierałyby

<sup>26</sup> Gunkel często używa terminów „remiks” i „mashup” synonimicznie, jednocześnie zaznaczając różnicę między tymi pojęciami w kontekście muzyki – pierwszy ma, jego zdaniem, opisywać wprowadzanie wariacji z wykorzystaniem wielu źródeł, drugi tworzy warianty jednego utworu muzycznego (por. *ibidem*, s. 24). W tej recenzji zastosowano mocniejsze rozróżnienie zaproponowane przez Annę Nacher. Por. A. Nacher, *Remiks i mashup – o nietlatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9), s. 77–89.

<sup>27</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 26.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 150.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>33</sup> E. Navas, *Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture*, w: S. Sonvilla-Weiss (red.), *Mashup Cultures*, Wien 2010, s. 157–177.

<sup>34</sup> L. Lessig, *op. cit.*

<sup>35</sup> *The Routledge Companion to Remix Studies*, red. E. Navas, O. Gallagher, X. Burrough, New York 2014.

<sup>36</sup> *Mashup Cultures*, *op. cit.*

<sup>37</sup> K. Ferguson, *op. cit.*

<sup>38</sup> B. Gaylor, *Rip! The Remix Manifesto*.

<sup>39</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. XXIV–XXV.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 3–32.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 3–15.

się pojęcia takie, jak *mashup* i *bootleg*, mając świadomość, że znaczenia wszystkich tych słów mają wiele punktów wspólnych<sup>42</sup>. Gunkel najwięcej miejsca poświęca jednak temu, jak sam akt wyboru nadrzędnego pojęcia pozwala na ucieczkę od zapętlenia się w definiowaniu. Fragment ten już na samym początku bardzo dobrze ukazuje założenia książki. Jej celem nie jest definiowanie i konkretne wybory pojęć. Gunkel stara się raczej pokazać, że należy dokonać wyboru, jego celem staje się zarysowywanie perspektyw dla przyszłych badaczy tych samych zagadnień. W oczach autora książki *Of Remixology* staje się katalogiem alternatyw. Ostatecznym celem będzie wytworzenie remiksologii jako dyscypliny, jej podbudowa i zapewnienie spójności. Oznacza to jednak, że większość podrozdziałów to luźne refleksje będące zarysowaniem problemów, których nie próbują rozwiązać. W niektórych momentach autor decyduje się na podjęcie decyzji, ale przyczyny wyboru są rozproszone i to czytelnik musi je wyinterpretować z rozsianych po tekście wskazówek. Wydaje się, że decyzja, by w obrębie *Of Remixology* stosować termin „remiks”, wynika głównie z konwencji i tego, że większość badaczy (z wyjątkiem Sonvilla-Weissa<sup>43</sup>) decyduje się na użycie tego słowa.

To podejście równie rzuca się w oczy w części piątej książki, zatytułowanej *Promiscious Bastards*, która poświęcona jest kwestii autorstwa<sup>44</sup>. Gunkel pobieżnie zarysowuje romantyczne korzenie

współczesnej koncepcji twórcy i przytacza ich krytykę w postaci kanonicznych tekstów Michela Foucaulta<sup>45</sup> i Rolanda Barthes'a<sup>46</sup>. Zdaniem amerykańskiego badacza kłopoty związane z określeniem twórcy konkretnego remiksu prowadzą się do kwestii związanych z oryginalnością i plagiatowaniem. Wykorzystanie koncepcji francuskich teoretyków pozwala na zawieszenie aspektów prawnych poprzez rezygnację z myślenia o intencji remiksowych dzieł<sup>47</sup>. Gunkel zauważa jednak, że postacie DJ-ów wracają w tekstach innych badaczy *mashupów* niczym duchy<sup>48</sup>. Świadczy to o przywiązaniu do sprawczości i intencjonalności krytyków. Podobnie jak w pierwszym rozdziale, trudno doszukiwać się w *Promiscious Bastards* konkretnych rozwiązań. Gunkel pozornie postuluje zrezygnowanie z kategorii autora, ma jednak świadomość, że jego propozycje nie będą zrealizowane<sup>49</sup>. Pokazanie alternatyw staje się niewystarczające, szczególnie jeśli uświadomić sobie, że zagadnienie twórcy remiksu może prowadzić do bardzo interesujących rozważań na temat podmiotowości. DJ twórczo wykorzystuje inne dzieła i innych twórców, będąc jednocześnie silnym (bo dokonującym wyboru) i słabym (bo znajdującym się pod wpływem, samoograniczonym) podmiotem. Takie

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>43</sup> *Mashup Cultures*, *op. cit.*, s. 8.

<sup>44</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 115–138.

<sup>45</sup> M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 199–219.

<sup>46</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

<sup>47</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 129–130.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 130–135.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

zagadnienia dałoby się bardzo interesująco opisać w świetle (równie klasycznych jak Barthes'a i Foucaulta) rozważań chociażby Harolda Blooma<sup>50</sup>. Ponadto ciekawym i bardziej aktualnym rozwiązaniem byłoby sięgnięcie po prace, które nie koncentrują się aż tak mocno na aspektach tekstualnych, a sięgają po kwestie kulturowe czy społeczne, w które bardzo mocno wpisana jest produkcja remiksów. Na przykład dzieło, na które najczęściej powołuje się Gunkel, czyli *Grey Album* Dagera Mouse'a, który remiksuje utwory Beatlesów z Jay-Z, można by ciekawie opisać w kategoriach ekonomicznej krytyki koncepcji autora, społecznej produkcji pojedynczej figury twórcy opisywanej przez Pierre'a Bourdieu czy Luca Boltanskiego<sup>51</sup>.

Rozdziały drugi, trzeci i czwarty *Of Remixology* są najbardziej interesujące, przedstawiono w nich zarazem najmocniejsze tezy, które odchodzą od formuły pokazywania alternatyw. Poświęcone zostają one kwestiom ontologii dzieł remiksowych. Punktem wyjścia, zarysowanym w rozdziale zatytułowanym *For the Record*<sup>52</sup>, staje się *Fajdros* Platona<sup>53</sup>. Gunkel zastanawia się nad remiksem jako narzędziem. Wykorzystuje do tego fragment rozważań na temat tekstu jako

narzędzia reprezentacji<sup>54</sup>. Autor *Of Remixology* zauważa, że podejście do nagrań dźwiękowego powieliło platońskie koncepcje *mimesis*<sup>55</sup>. Remiks więc będzie czymś gorszym, bo odsuwającym się od źródła, opierającym się na przetworzeniach. Aksjologia ta potwierdzona zostaje w *Państwie* Platona<sup>56</sup>, gdzie najgorszym rodzajem artystów są ci, którzy imitują<sup>57</sup>. Gunkel przywołuje starożytnego filozofa, po raz kolejny wracając do dyskusji na temat *copyrightu*. Jego zdaniem zarówno zwolennicy zaostrożenia prawa intelektualnego, jak i przedstawiciele ruchu *open source* podchodzą do tego problemu, przerabiając argumenty platońskie, tylko nadając im różne wartości aksjologiczne<sup>58</sup>.

Według autora *Of Remixology* jedynym sposobem na wyjście z impasu, w jaki wprowadzono dyskusję na temat remiksu poprzez krążenie wokół dziedzictwa Platona i jego koncepcji oryginalności i imitacji, jest próba dalszej krytyki założeń metafizycznych starożytnego filozofa poprzez zastanowienie się nad wartościami symulacji oraz powtórzenia. Tym zagadnieniom poświęcone są kolejne rozdziały – *Simulation*<sup>59</sup> oraz *Repetition*<sup>60</sup>. Gunkel sięga w nich do myśli Jeana Baudrillarda<sup>61</sup> oraz Gilles'a Deleuze'a<sup>62</sup>.

<sup>50</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

<sup>51</sup> Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki, geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007; L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, przeł. G. Elliott, London 2005.

<sup>52</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 33–58.

<sup>53</sup> Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, w: Platon, *Dialogi*, Gdańsk 2000, s. 4–37.

<sup>54</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 46–49.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Platon, *Księga X*, w: Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 309–338.

<sup>57</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 48.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 57–58.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 61–84.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 85–114.

<sup>61</sup> J. Baurillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

<sup>62</sup> G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

Ten pierwszy pozwala na spojrzenie na remiks jako reprodukcję, która nie ma źródła, pozbawiona jest jakichkolwiek połączeń z rzeczywistością, a więc wymyka się łańcuchowi reprezentacji<sup>63</sup>. Wynika to, zdaniem autora *Of Remixology*, z istoty obiektu, jakim jest nagranie, które jedynie w wersjach *live* z koncertów zbliża się do postulowanej przez Platona autentyczności. W innych przypadkach wydarzenia reprezentowane przez utwory muzyczne są mediatyzowane przez proces produkcji albumów, jakość odtwarzającego sprzętu itp.<sup>64</sup> Oznacza to, że remiksy tworzone są za pomocą znaków pozbawionych swoich desygnatów. Pod względem ontologicznym oryginał i kopia stają się tym samym, działaniem na tej samej płaszczyźnie hiperrzeczywistości<sup>65</sup>.

Oczywiste jest jednak, że istnieje jakościowa różnica między remiksowanym obiektem a efektem remiksu będącego jego wariantem. Aby ją uchwycić, Gunkel sięga po koncepcję Deleuze'a<sup>66</sup> zarysowaną w książce *Różnica i powtórzenie*<sup>67</sup>. Francuski filozof wyodrębnił dwa sposoby rozumienia repetycji i wynikającego z niej zróżnicowania. Pierwsze jest z natury platońskie i, najprościej rzecz ujmując, opiera się nie na zmianie ilościowej, lecz na pozostawieniu tożsamego z pierwowzorem konceptu<sup>68</sup>. Drugie polega na zmianie idei, przetwarzaniu już istniejących kopii, przez co zmienia się też obiekt, który był mode-

lem; jest to ruch obustronny, który zmienia wszystkie zarówno reprodukcje, jak i oryginał<sup>69</sup>.

Opierając się na powyższych założeniach, Gunkel postuluje opisywanie remiksów jako obiektów artystycznych, których działanie polega nie na akcie kopiowania i wklejania, ale na wprowadzaniu zmian poprzez różnicowanie oryginałów. *Mashupy* stają się wariantami, które nie istnieją bez swych oryginałów, ale w wyniku ich powstania pierwowzory też się zmieniają. Platońska koncepcja ruchu mimetycznego zostaje odwrócona i nie opiera się już na powielaniu, a na wprowadzaniu dialogicznego ciągu przewartościowań. W tym ujęciu akt remiksowania staje się aktem dekonstrukcji<sup>70</sup>.

Opisane wyżej założenia zostają powtórzone w ostatniej części *Of Remixology* i prowadzą autora do rozważań na temat aksjologii<sup>71</sup>. Jeśli istotą remiksowania jest wprowadzanie zmian, w takim razie dobry *mashup* to taki, który najbardziej odbiega od oryginału. Gunkel zapożycza od Baudrillarda pojęcie krytycznego świętokradztwa (*critical blasphemy*). Istotą wartościowego remiksu staje się bluźnierstwo wobec źródła, dekonstrukcyjne wydobywanie z niego paradoksalnych pomysłów i ukrytych znaczeń<sup>72</sup>.

Ta konkluzja jest momentem, w którym autor już nie ukazuje alternatywnych rozwiązań, a stawia konkretny, mocny postulat. Jeśli założyć, że *Of Remixology. Ethics and Aesthetics after Remix* jest również *mashupem* działającym na materiale ideowym, należałoby

<sup>63</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 87.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 71–73.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 87–108.

<sup>67</sup> G. Deleuze, *op. cit.*

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 117–190.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> D.J. Gunkel, *op. cit.*, s. 152–153.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 169–178.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 172–173.

ocenić tę książkę według postulowanego przez nią systemu wartości. W jakim stopniu książka Davida J. Gunkela jest świętokradczą, a w jakim dekonstruuje oryginalne myśli, na których się opiera? Aby dokonać tej oceny, trzeba zidentyfikować pierwowzór. Czy jest nim kanon tekstów teoretycznych na temat remiksu, czy też przywoływani filozofowie? W pierwszym przypadku na pewno perspektywa Gunkela jest odświeżająca i ukazuje, że Lessigowi, Navasowi i innym brakuje spojrzenia krytycznego, opartego na przepracowaniu podstawowych koncepcji filozoficznych, których używają bez świadomości znaczeń konotowanych przez stosowane przez nich terminy. W rozdziałach poświęconych ontologii remiksu i wynikającej z niej aksjologii udaje się autorowi przeprowadzić mocną dekonstrukcję remiksologii, ujawniając i zmieniając wektory myślenia o nim. Niestety, fragmenty te zepsute są przez części, w których Gunkel nie potrafi postawić mocnych tez i w których usilnie trzyma się rozwiązań proponowanych przez twórców omawianych przez siebie tekstów. Dotyczy to szczególnie rozdziału poświęconego terminologii oraz autorstwu. *Of Remixology* staje się wtedy katalogiem alternatyw, wiernego odtworzenia myśli obecnej w pierwowzorach. Podobnie karkołomne są momenty, w których przywołane są dyskusje na temat prawa własności i w których autor mimo postulowanego dystansu wyraźnie staje po stronie *copyleftu*, ruchów *open source* i wolnej dystrybucji. Gunkel jest zwolennikiem remiksu, co staje się widoczne przy skoncentrowaniu się na

praktycznych realizacjach muzycznych. Wszystkie przywołane przykłady są wartościowane pozytywnie, nie ma w *Of Remixology* miejsca na dzieła złe, które nie spełniałyby zarysowanych w książce postulatów aksjologicznych.

Jeśli nawet uznać Gunkelowskie reinterpretacje remiksologii za dekonstruujące założenia poprzedników, to na pewno postawy badacza wobec analizowanych filozofów nie można nazwać świętokradczą. Krytyce zostaje poddany tylko Platon, ale trudno znaleźć w *Of Remixology* argumenty wychodzące poza postmodernistyczne odczytania starożytnego myśliciela. Gunkel powołuje się na Derridę, Deleuze'a i Baudrillarda konwencjonalnie, korzystając z utrwalonych interpretacji. *Of Remixology* traktuje *French Theory* z uświęcającym uwielbieniem, w sposób wręcz religijny powracając do tych samych fragmentów, wielokrotnie powtarzając się i wyjaśniając opracowane już wcześniej frazy.

Jedyny świętokradczy gest, na jakim opiera się David J. Gunkel, to anachroniczne podejście do filozofów jako mówiących o remiksach. Jest to bardzo prosty mechanizm przeniesienia i krytykowane przez amerykańskiego badacza powtarzanie nieopierające się na różnicowaniu. Ruch ten, jak w przypadku wielu innych zajmujących się tym tematem, podszyty jest przekonaniem, że wszystko jest *mashupem* i poddaje się procesom rekombinacji. W przypadku Gunkela „etyka i estetyka po remiksie” oznacza nie że *Everything is remix*, lecz że wszystko staje się nauką o nim, *Everything is Remixology*.