

ANDRZEJ KARALUS (ORCID: 0000-0003-1800-2453)

## *Acid Rider*. Idea „komunizmu kwasowego” Marka Fishera a doświadczenie zewnętrzności

*Acid communism* pozostaje intrygującym wstępem Marka Fishera do planowanej przezeń historycznej rekonstrukcji radykalnych projektów politycznych wyrosłych na gruncie kultury psychodelicznej. Idea ta nie narodziła się w próżni, lecz stanowi konsekwencję jego poszukiwań teoretycznych. Artykuł próbuje osadzić koncepcję „komunizmu kwasowego” w szerszym kontekście, skupiając się na refleksji poświęconej doświadczeniu psychodelicznemu jako kontakcie z Zewnętrzem. Twierdzę, że istnieje zbieżność między koncepcją komunizmu kwasowego a zagadnieniami poruszonym przez Fishera w książce *The Weird And The Eerie*, gdzie analizuje potencjalnie transformujący szok zetknięcia z tym, co radykalnie Inne. Omówię przy tym krótko dwa fenomeny muzyczno-kulturowe, które zaistniały już po epoce psychodelii lat sześćdziesiątych. Posłużą one za egzemplifikacje trybów *weird* oraz *eerie*, obietnic przyszłości pokapitalistycznej, które nie znalazły politycznej reprezentacji i osunęły się na poziom widma niezrealizowanej przyszłości modernizmu. W końcowej części artykułu spróbuje pokazać jak zagadnienie komunizmu kwasowego wiąże się z kwestią pragnienia postkapitalistycznego oraz z Fisherowską wersją futuro-akceleracjonizmu.

Słowa kluczowe: komunizm kwasowy, niesamowitość, Zewnętrzne, akceleracjonizm

„Komunizm kwasowy” Marka Fishera pozostaje niedokończonym szkicem, wprowadzeniem. Wprowadzeniem do czego? Pozostawiony fragment daje pewne wskazówki. Fisher pisze w nim o „odpominaniu” wypieranych ze zbiorowej świadomości radykalnych form socjopolitycznego eksperymentatorstwa lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako pochodnych upowszechnienia się idiomu kultury „psychodelicznionej”, wnikania w tkanę życia codziennego nowych sposobów odczuwania, współlistnienia i współdziałania, rezultatu przepracowania abstrakcyjnych zagadnień metafizycznych (czym jest świadomość i rzeczywistość? jaki jest ich wzajemny stosunek itd.). Eksplorowanie granic wyobraźni artystyczno-estetycznej, rozbijające i transformujące tożsamości, prowadziło do krytyki dominującej hegemonii, motywowało do przekształcenia praktyk kulturowych, społeczno-politycznych i obyczajowych. Wpływ kontrkultury na telewizję, kino, sztuki wizualne, literaturę i muzykę popularną stymulował intensywnie przeżywane pragnienie *wyjścia (egress)* poza dominujące układy instytucjonalno-ideologiczne.

Nie będę się starał na kanwie zarysowanych przez Fishera tropów dopowiadać historii ruchów radykalno-kontestujących, odtwarzać tego, co zostało ze zbiorowej pamięci wymazane bądź retrospektywnie zdemonizowane. Moim celem będzie raczej umieszczenie „komunizmu kwasowego” na mapie dotychczasowych rozważań Fishera, próba odpowiedzi na pytanie o genealogię jego własnego projektu. Nawet jeśli *acid communism* to po części „kawał i prowokacja” (Fisher 2018, 757), to pewne tropy zawarte w *The Weird and The Eerie* oraz w wydanych przez Matta Colquhouna wykładach pozwalają doszukać się w tej zbitce konceptualnej kłamry spinającej dotychczasowe interwencje Fishera. Autor *Realizmu kapitalistycznego* grawituje tam w stronę post-widmontologicznych refleksji estetyczno-politycznych oraz własnej wersji akceleracjonizmu. Pokażę również jak zagadnienie *acid communism* łączy się z Fisherowską konceptualizacją „dziwności” na niwie kulturowo-muzycznej.

## Komunizm kwasowy a konfrontacja z zewnętrzem

Powracając do kontrkultury Fisher zrewidował własny niechętny do niej stosunek, oparty na schemacie „lata sześćdziesiąte – wstęp do neoliberalizmu” i na traktowaniu jej jako zmanipulowanej kampanii marketingowej (Frank 1998) prowadzącej do thatcheryzmu (Diski 2013). Wspominane w tekście próby stworzenia „świata, który może być wolny” (Chile za czasów Allende, strajkująca i sklócona z tradycyjnymi związkami zawodowymi fabryka Chevy Vega w Lordstown, przeżywająca w późnych



latach siedemdziesiątych socjalistyczne wzmocnienie Bolonia) wybiegały poza dominujące wtedy dyskursy radykalne. Odrzucały zarówno ascetyczną wojskową dyscyplinę „Surowego Leninowskiego Superego”, wrogo nastawioną do przyjemności i traktującą ją jako dystrakcję od walki nakierowanej na totalną radykalną transformację, jak i zbiurokratyzowaną socjaldemokrację opartą na silnych związkach zawodowych, przywiązana do etosu ciężkiej pracy, familializmu, skupioną na utrzymaniu wywalczonych przywilejów pracowniczych, a nie na dążeniu do świata poza pracą. Punktem wyjścia dla kontrkultury i „nowej lewicy” był (w wymiarze ideowym) apel Herberta Marcusego o Wielką Odmowę, „protest przeciwko niepotrzebnej represji, walka o najwyższą formę wolności – »życia bez lęku«” (Marcuse 1998, 154). Protest ten inicjować miała sztuka rozumiana jako „racjonalna negacja”, która odmawia uznania „ograniczeń, jakie zasada rzeczywistości narzuca wolności i szczęściu” (ibid.). Wyobraźnia twórcza kierowana impulsem wolnościowym transcenduje zasadę rzeczywistości – w kapitalizmie jest to zarazem zasada wydajności (*performance principle*) – antycypując nowe możliwości i kierunki rozwoju cywilizacji. Widmo świata, który może być wolny (przede wszystkim od pracy), wyraża się najpierw w kulturze, która tworzy „obrazy innego życia” (Fisher 2018b, 755).

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku spopularyzowano i „umasowiono” idee związane dotąd z ruchami *stricte* awangardowymi (dadaizm, surrealizm, sytuacjonizm [Greil 1991, 166–257]). Warunki dla rozwoju kontrkultury stworzyło powojenne państwo dobrobytu. System państwowych stypendiów i zasiłków pozwolił na realny awans społeczny członkom klasy pracującej, którzy aktywnie włączyli się w proces tworzenia kultury. Często odrzucali oni zarówno „oficjalne” kanony, jak i dotychczas kojarzoną z klasą robotniczą estetykę socrealistyczną czy *kitchen-sink realism*. Cechowała ich awangardowa śmiałość, predylekcja do formalno-stylistycznego eksperymentu. Tym samym sztuka i kultura popularna były w stanie wyrażać doświadczenia klasy pracującej w aktualny i nieoczekiwany sposób. Narodziła się nowa „struktura odczuwania”, a egzystencjalnego spełnienia szukano poza reżimem pracy prowadzącym do sztucznych rajów konsumeryzmu, z dala od wartości burżuazyjnych, tożsamiających sukces życiowy z sukcesem materialnym. Kontrkultura nie przybrała przy tym formy radykalnego utopizmu oddalonego o milion mil od rzeczywistości” (Fisher 2018, 764), nie powielala też litarnych gestów artystycznej bohemy, lecz upowszechniła eksperymentowanie ze świadomością na płaszczyźnie życia codziennego, prowadząc u „utopii przeżywanej” (Jawłowska 1975, 269–273). Narkotyki, dotychczas zarezerwowane dla dekadentckiej cyganerii bądź stosowane w ściśle



wykrojonych sferach aktywności, stały się elementem ogólnie dostępnym i powszechnym, „demokratyzującym neurologię”, pozwalającym „używać mózgu w inny sposób”<sup>1</sup>. Choć nie da się zrozumieć kontrkultury bez uwzględnienia roli halucynogenów typu LSD, DMT, meskalina czy *peyotl*, to według Fishera to przede wszystkim kultura stanowiła główne medium, które „zmieniało świadomość” i popularyzowało doświadczenie psychodeliczne.

Nieprzypadkowo moim zdaniem w *Acid communism* pojawia się pojęcie „zewnętrza”. To kontakt z nim wyzwala doświadczenie psychodeliczne – nie jest to podróż „w głąb siebie” Hermanna Hessego, deszyfrowanie jungowskich archetypów, lecz desolidyfikacja tkanki rzeczywistości, ukazanie jej arbitralności, umowności i plastyczności. Przykładowo, nakręcona w szczycie epoki kontrkultury telewizyjna adaptacja *Alicji w krainie czarów* (Miller 1966) pokazuje życie dorosłych z perspektywy dziecka, któremu jawi się ono jako ciąg niezrozumiałych rytuałów i absurdalnych behawioralnych automatyzmów, prowokując „śmiech, który płynie z zewnątrz (...) śmiech psychodeliczny, który – będąc daleko od tego, żeby potwierdzać bądź uprawomocniać wartość *status quo* – obnaża dziwaczność i niespójność tego, co brano za *common sense*” (Fisher 2018b, 765). Michel Foucault podobnie określił własne doświadczenie z LSD mianem „doświadczenia granicznego”, oferującego swego rodzaju metafizyczne „sformatowanie” umysłu, a kontrkulturowa muzyka dawała wyraz „głosowi z zewnątrz”, katalizując ruch ku temu „co radykalnie inne” (ibid., 767). Warto przyjrzeć się bliżej relacji wiążącej „kwas” z „zewnętrzem”.

### *Trippin' into unkown land*

Użycie słowa *acid* na określenie traumatycznego wstrząsu wyłaniającego potencjalnie nowe formy współbycia, odczuwania i poznania nie jest przypadkowe. Dwuetyloamid kwasu lizergowego to najsilniejszy znany

1 Fisher podchodzi do kontrkultury siłą rzeczy dość selektywnie, dystansuje się od retoryki „autentyczności”, „powrotu do natury” (traktuje ją jako męską fantazję regresu do stadium preedypalnego) czy mistycyzmu proveniencji jungowskiej lub wschodnich „obskurantyzmów” („otwieranie trzeciego oka” Lobsanga Rampa, „New Age’owskie bzdury *zen*” czy „agrarny organicyzm” hipisów [Fisher 2018b, 37, 270]). W kontrkulturze i eksperymentach ze świadomości interesuje go w pierwszym rzędzie aspekt demistyfikująco-materialny (Fisher 2018b, 764), flirt z Zewnętrzem, prowadzący do dyssolucji tożsamości oraz tego, co dotąd było traktowane jako naturalne czy po prostu „dane”.



halucynogen. Nie powoduje jednoznacznie pozytywnych wrażeń, częściej prowadzi do psychotycznej i traumatyzującej defamiliaryzacji<sup>2</sup>. W przeciwieństwie do intoksykantów, opioidów czy THC, kwas nie zamyka w hedonistycznym odrętwieniu i pułapce infantylnego solipsyzmu, lecz stawia pod znakiem zapytania sposoby rozumienia rzeczywistości. Oferuje raczej „skok w nieznaną”, kontakt z zewnętrzem prowadzącym do transfiguracji i transformacji, przebiccia immanencji *Erlebnis* i wyjścia ku *Erfahrung*. W skrócie: to doświadczenie estetyczno-poznawcze prowadzące ku denaturalizacji i deesencjalizacji sił zawiadujących rzeczywistością społeczną.

„Kwasowość” *acid communism* jest pochodną szoku zetknięcia z Zewnętrzem, co kieruje nas ku kategorii niesamowitości, *unheimlich*, której Fisher poświęcił swoją ostatnią książkę. Rozbija w niej niesamowitość na *weird* i *eerie*<sup>3</sup>. Są to dwie podstawowe formy kontaktu z tym, co dziwne (*strange*). U Freuda ewokowane przez *das Unheimliche* niepokój i dehabituacja to efekt udziwnienia tego, co swojskie i domowe. Krążące w tekście Freuda pojęcia i figury (powtórzenie bądź zdublowanie, sobowtóry, automaty, mechaniczne protezy) to Schlemihlowskie cienie i maski mieszczańskiego teatru rodzinnego, edypalnych konfiguracji libidynalnych. *Unheimlich* jest u Freuda jednak bardziej *-heim* niż *un-*, niesamowitość funkcjonuje jako odwrócenie „samowitości”, nierozpoznanej wcześniej sytuacji rodzinnej. Taka interpretacja jest w istocie spychologizowanym powtórzeniem Hegla. Ruch eksterioryzacji i zniesienia pozornej obcości zewnątrz (innobytu) jest równoznaczny ze wspinaniem się ducha na kolejne szczeble samoświadomości. Ostatecznie zewnątrz jest iluzją: podmiot (duch) zawsze myślał samego siebie, rzeczywistość istnieje jako wspomnienie-uwewnętrznienie (*Erinnerung*). Charakterystyczna dla niesamowitości animizacja przedmiotów nieożywionych to

2 Colquhoun słusznie zauważa, że projekt komunizmu kwasowego Fishera, inaczej niż u Gilberta, wychodzi poza zasadę przyjemności. Kwasowość to eksperymentowanie rozumiane jako igranie z „odmiennym stanem świadomości”. Zetknięcie z zewnętrzem może niepokoić, ale „groza to nie wszystko, co znajduje się na zewnątrz” (zob. Colquhoun 2020, 229).

3 Fisher zwraca uwagę, że Freudowskie *unheimlich* powinno być tłumaczone nie jako *uncanny*, lecz raczej jako *unhomely* („nie-swojskie”, „nie-domowe”); widać tedy etymologiczny związek z germańskim *-heim* (siedziba, miejsce zamieszkania, gockiego *haims*, wieś) czy staroangielskim *hām* (dom). Na potrzeby artykułu bie kategorii zostawiam najczęściej w oryginalnym brzmieniu. Jeśli decyduję się a polskie odpowiedniki, to *weird* tłumaczę jako „dziwaczne”, które najlepiej dda wszystkie Fisherowskie konotacje (*weird* odnosi się do tego, co *strange*, *nwordly*, *bizarre* i *grotesque*), dla *eerie* rezerwuję określenie „niesamowite” bądź „sobliwe”.



efekt silnego obsadzenia libidynalnego, a za nieświadomie projektowaną energią psychiczną kryje się lęk przed kastracją. Sama psychoanaliza to gatunek *das Unheimliche*, metahermeneutyka odsyłająca ukryty sens przejęzyczeń, snów, histerii i nerwic do traum rodzinnych, dramatu odrzucenia, dominacji i kazirodczego pożądania. Zewnętrznie to dialektyczna halucynacja, pochodna impasów wnętrza, eksterioryzacja *psyche* bohaterów, gdzie niezwykle zjawiska czy zdarzenia to symboliczne przetworzenie myląco umiejscowionego w tle konfliktu rodzinnego lub intrapsychnicznego.

Fisher rehabilituje transcendentny wymiar *unheimlich*. Zachowuje z Freudowskiego *Unheimliche* samo uczucie „dziwności”, ale *weird* i *eerie* idą zasadniczo w przeciwnym kierunku: „pozwalają nam zobaczyć wnętrza z perspektywy zewnątrz” (Fisher 2016, 10). Metaforą miejsca ich styku jest *fałda*, zwinienie, *modulacja* jednolitej płaszczyzny. O ile u Freuda mamy iluzję zewnątrz, gdzie nie-ludzkie jest w istocie arcy-ludzkie, o tyle dla Fishera fałda, na odwrót, wytwarza raczej iluzję wnętrza: to, co ludzkie, okazuje się być nie-ludzkie. To zetknięcie z poza-ludzkimi siłami i pulsacjami tępej materialności wywołuje efekt *weird* albo *eerie*: doświadczenie „niesamowitej” sprawczości materii, dziwności ewokowanej przez bezładne krajobrazy i nieskończone przestrzenie kosmosu, tajemnicze kamienne kręgi czy przedmioty, zapętlenia czasu lub spotkanie z istotami z (pozornie) nie z tego świata. „Wnętrze nie istnieje inaczej niż jako zwinienie tego, co zewnętrzne; lustro pęka, jestem kimś innym i zawsze nim byłem. Przenikające mnie drżenie jest drżeniem *eerie*, nie *unheimlich*” (ibid., 11–12).

*Eerie* i *weird* to zarówno kategorie estetyczne, jak i określenia na szczególnie rezonans emocjonalny rodzący się w konfrontacji z czystą zewnętrżnością. Zewnętrżność tę można scharakteryzować jako nie-poddające się symbolizacji Lacanowskie Realne lub *noumen*, jako coś, co istnieje wyłącznie jako przedmiot abstrakcyjnego namysłu czy imaginacji, ale nie wiedzy (Colquhoun 2020, 73). *Weird* i *eerie* nie są gatunkami literackimi czy stylami, choć wyrażają się najczęściej na obrzeżach horroru i *science-fiction*. W ujęciu Fishera zjawiska, przedmioty czy istoty ewokujące stany dziwaczności i osobliwości nie należą do zbanalizowanego repertuaru horroru czy literatury grozy. *Weird* wiąże się z doświadczeniem niedopasowania, bycia nie na miejscu, bycia niewłaściwym (*wrongness*), określa coś, co leży poza tym, co przyziemne i codzienne, ale co równocześnie wchodzi w interakcję z potocznym doświadczeniem i stanowi czynnik zaburzający, destabilizujący zastane sposoby percepcji rzeczywistości. Dopracowane literacko światy *fantasy* (Tolkiena, lorda Dunsany czy Donaldsona) nie



wywołują efektu dziwaczności, gdyż nadprzyrodzony świat równoległy jest tam całkowicie odseparowany od świata realnego; *weird* z kolei zawsze rodzi się w wyniku ich zderzenia i zachodzenia na siebie. Najważniejszym przedstawicielem stylu *weird* jest dla Fishera Lovecraft, którego opowiadania to wprawki z dziwności jako obcowania z niepoddającym się antropomorfizacji czy interpretacji psychoanalitycznej Zewnętrzem (zob. Miéville 2009, 112), z istotami z odległej przeszłości (*Zew Cthulhu*, *W górach szaleństwa*) lub niewytłumaczalnymi zjawiskami (*Zgroza w Dunwich*, *Kolor z innego wszechświata*, *Cień spoza czasu*<sup>4</sup>) prowadzącymi do szaleństwa (Fisher 2016, 16). O ile *weird* jest ontologicznym nadmiarem, intruzją wykluczonego wymiaru rzeczywistości, o tyle *eerie* to niesamowitość płynąca z gry obecności/nieobecności: jest albo porażką nieobecności (*failure of absence*) albo porażką obecności (*failure of presence*). *Eerie* odsyła do problemu sprawczości: do pytań o to, jaki nieznan czynnik kryje się za np. niesamowitym zachowaniem zwierząt (*Ptaki* Daphne du Maurier), jakie siły nami sterują i jak na nas oddziałują (monolit z *2001: Odyseja kosmiczna*, nieorganiczna pamięć mineralna ze *Stone Tapes* Kneale'a, ocean z *Solaris* Lema), co kryje się za zagadkowymi ruinami, opuszczonymi strukturami czy budowlami (Stonehenge, Sutton Hoo, Overlook Hotel w *Lśnieniu*).

*The Weird And The Eerie* to zbiór esejów z pogranicza krytyki kultury i estetyki niesamowitości, jednak opisywane przez Fishera w kontekstach literacko-filmowych tryby obcowania z zewnętrżnością jako dziwnością nadają się moim zdaniem do opisu zjawisk społeczno-kulturowych. Posłużę się nimi, żeby opisać dwa ważne dla Fishera fenomeny, którym poświęcił szczególnie dużo miejsca: chodzi o post punk i *rave*. Tak jak w przypadku kontrkultury lat sześćdziesiątych, były to ruchy, które na płaszczyźnie świata przeżywanego tworzyły alternatywę względem dominujących ideologii, przy czym post punk ewokował tryb *weird* (sam będąc na niwie muzycznej „dziwnością”), z kolei w przypadku kultury techno mamy do czynienia z trybem *eerie*.

Post punk jako *weird*

unk był katalizatorem gniewnego nihilizmu, który znapalmował stację i zastój lat siedemdziesiątych (Fisher 2018b, 620): Sex Pistols nie

4 Tytuły opowiadań Lovecrafta podaję w tłumaczeniu Macieja Płazy, zebranych w tomach *Zgroza w Dunwich* (2012) oraz *Przyszła na Sarnath zagłada* (2016).



mieli być „nowym gatunkiem” rocka, lecz odesłać go raz na zawsze do lamusa<sup>5</sup>. W miejsce pseudoklasycyzujących rozbudowanych suit rockowych punk proponował soniczny prymitywizm, dadaistyczno-narcystyczny sarkazm, turpizm i autoagresję (Greil 1990, 86–87). Punk przemknął jak meteoryt, kończąc swoją fazę kreatywną w ciągu kilku lat, ale jako uproszczona wersja rocka zdołał trwale zredefiniować jego reguły. Założone przez Lyndona niemal natychmiast po rozpadzie Sex Pistols PIL rozpoczęło właściwą falę post-punku jako przejawu pulp-modernizmu, kultury popularnej jako inteligentnego eksperymentu, przechwytyującego impulsy awangardowe kojarzone z kanonami sztuki wysokiej i upowszechniającego je poprzez oficjalne i nieoficjalne kanały kultury popularnej. Tak jak *weird* jest perturbacją, zaburzeniem, tak post-punk był wtargnięciem innych przestrzeni (geograficznych, kulturowych i społecznych), napędzanym imperatywem bezwzględnej nowości i ciągłego redefiniowania granic stylistycznych. Czerpiąc z negatywno-nihilistycznych inspiracji punka miał za zadanie wybudzić słuchaczy z „konsensualnej halucynacji Kapitału, był sposobem kanalizowania, eksternalizacji i upowszechniania niepokoju i niezgodności” (Fisher 2018, 301). Stworzył bogatą alternatywną sferę publiczną na przecięciu różnych kodów i wpływów, sięgających od dadaizmu i sytuacjonizmu po poststrukturalizm czy nawet okultyzm.

Post punk jako fenomen zarazem muzyczny i społeczny był renegecją, dekonstrukcją i kontaminacją dotychczasowych granic muzycznych, klasowych i etnicznych. Inkorporował do muzyki rockowej np. elementy dub, reagge, ska i free jazz (Pop Group, PIL, The Slits), ocierał się o styl *glam* (Siouxie and the Banshees), *goth* (The Cure) czy muzykę elektroniczną i industrialną (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Suicide). Był tworzony zarówno przez samouków o robotniczych korzeniach (John Lyndon, Mark Smith, Ian Curtis, Peter Dinklage), jak i absolwentów szkół artystycznych (Genesis-P-Orridge, Jon King, Andy Gill, Alan Vega, Green Gartside). Włączał do kulturowego obiegu wielkiej Brytanii dotychczasową prowincję, zarówno duże miasta porobotnicze (Manchester), jak i mniejsze miasta i przedmieścia, zwłaszcza północnej

5 Zdegustowanie Lyndona uchwycone podczas wykonywania utworu *Johnny b' Good* Chucka Berry'ego (*Ab, fuck, it's awful! 'Hate songs like that. Stop it, it's torture*), było nie tyle zakłopotaniem improwizującego do mikrofonu wokalisty nie pamiętającego tekstu, lecz dowodem na absolutne znużenie doszczętnie zużytą formułą muzyczną. Ześlizgnięcie się surrealizmu do poziomu „stylu” czy punka do pewnego predefiniowanego „rodzaju muzyki” jest równoznaczne z ich domestykacją, wyczerpaniem potencjału kreatywno-negującego, przejściem na poziom „dostępnej” ahistorycznej opcji „tylko estetycznej”.





Anglii (Bristol, Hull, Crawley czy Woking) (Eshun 2016, 16; Reynolds 2009, 168–173). Post punk był muzyką buntu, wycofania i cynicznego dystansu, odrzucał rockowe klisze romantyczne na czele z językiem „szczerych emocji”, był raczej wiwiskcją wyalienowanego życia uczuciowego na tle zatamizowanych czerwonoszarych osiedli i liszajowatych blokowisk, demaskując sentymentalizm jako symulację skrywającą struktury patriarchalne i kwestionując tradycyjne role płciowe (*Love und Romance The Slits, Damaged Goods i Love like Anthrax* Gang of Four, *Nice Kleenex*). Najbardziej intrygujące poszukiwania post-punkowe prowadzą do dyssolucji iluzji „wnętrza”: płyta *Cupid and Psyche 85* Scritti Politti jest zimną konstatacją faktu, „iż nasze tak hołubione »wewnętrzne« uczucia to banalne powtórzenia; nie ma intymności, tylko eks-tymność” (Fisher 2018b, 345), z kolei superego okazuje się być produktem emocjonalnej inżynierii realizmu kapitalistycznego, zainstalowanym w mentalnej infrastrukturze „Obcym-pasożytem” karmiącym się „smutnymi afektami”.

Dla post-punku charakterystyczne było nie lewicowe moralizowanie w stylu Crass czy Exploited, tendencja do upolitycznienia rzeczywistości, lecz raczej ironiczna krytyka brytyjskiego elitaryzmu (np. *Eton Rifles The Jam*), a w wersjach najbardziej ambitnych *ontologizacja tego, co polityczne*, przedstawienie konfliktów politycznych jako zderzeń światów równoległych. Stąd atencja Fishera np. dla wczesnych dokonań The Fall. Jej lider, Mark Smith, stworzył na płytach *Dragnet, Grottesque czy Hex Enduction Hour* groteskowy realizm, kwestionujący charakterystyczną dla angielskiej kultury klasową antynomię wyrafinowanie-wulgarność. Psychotyczne monorecytacje Smitha, zestawianie niewspółmiernych płaszczyzn ontologicznych (kobold „dosyty” do robotniczego osiedla na okładce singla *City Hobgoblins*), nachodzenie na siebie narratora, autora i bohaterów jego opowieści, dospawanie wątków folklorystyczno-bajkowych do postindustrialnego krajobrazu Anglii to przykład „wojny światów, starcia ontologicznego”, a The Fall staje się kwintesencją popularno-modernistycznego trybu *weird*, „gdzie to, co dziwaczne, kształtuje zarówno formę jak i treść dzieła” (Fisher 2016, 33). *Weird* jest zarówno erupcją dziwności, jak i wyrazem typowo modernistycznej popularnowanguardowej poetyckiej sublimacji, której punkowi brakowało. Czy jest to przyczyna, dla której większą fascynację budzi po latach raczej iekiera niż np. Brygada Kryzys? Zamiast umuzycznionej propagandy w pamięci pozostaje dadaistyczno-Artaudiański teatr okrucieństwa absurdu (dziwnie ustylizowany na pieśń ludową) z utworu *Idzie wojna* czy depresyjno-surrealistyczni *Ludzie wschodu*, kolaż ponurych folksterotypów i eksternalizowanych obaw, poetycko-nowofalowa kon-



densacja obrazu Polski lat osiemdziesiątych. „Kontrkulturowość” muzyki post-punkowej przejawia się w tym przypadku niekoniecznie na poziomie „politycznie zaangażowanego” tekstu, lecz raczej (czy też: przede wszystkim) w próbie zmiany percepcji, w walce na poziomie „systemu nerwowego” (Fisher 2018b, 384). Post-punk był radykalnym ruchem kulturowo-politycznym nie w sensie nawoływania do rewolucji, lecz poprzez dekonstruowanie ideologicznych konturów życia codziennego. Jego polityczność manifestowała się w kontestacji zrutynizowanych nawyków, w tworzeniu „nowych labiryntów skojarzeń i połączeń, gdzie polityka w niespodziewany sposób łączyłaby się ze sztuką i teorią” (ibid., 383).

Kontrkulturowy *trip* post-punka zaczął tracić impet w Wielkiej Brytanii w połowie lat osiemdziesiątych. Renesans brit-popu na początku dziewięćdziesiątych i powstanie duopolu Oasis-Blur pieczętuje ześlizgnięcie się popularnego rocka do sfery „po prostu muzyki”, *mere entertainment* opartego na szablonach lat sześćdziesiątych i wpisującego się w erę socjaldemokratycznego realizmu kapitalistycznego ery Blaira. Post-punk przekształcił się w niezrealizowaną obietnicę nowoczesności, kulturową orientację na wizję radykalną, na przyszłość, która zawsze może nadejść. W tym sensie Ian Curtis i Joy Division byli muzycznym odpowiednikiem Lovecraftowskiego *weird* jako zaburzenia struktury czasu: pod koniec lat siedemdziesiątych byli głosem tego, co dopiero miało nadejść, przyszłości, która stała się naszą teraźniejszością, głosem zgeneralizowanej depresji i emocjonalno-egzystencjalnego żuźłowiska realizmu kapitalistycznego. Anhedonistyczna minimalistyczna muzyka i grobowy głos Curtisa to zaprzeczenie testykularnego silnika rocka, nie jest to już nawet zheroinizowany autodestrukcyjny nihilizm The Stooges czy The Birthday Party, lecz zupełny uwiad woli życia, „poziom zero afektu” (Fisher 2013b, 58). Joy Division prospektywnie pieczętuje śmierć kultury młodzieżowej oraz zapowiada bolesny „zjazd” po kulturowym przyspieszeniu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na brytyjskiej scenie muzycznej.

Rave jako eerie

Eksplozja *house*, *rave* i *jungle* na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych była zdaniem Fishera ostatnim przejawem „innowacji” popkulturowo-muzycznej, kwintesencją kulturowej orientacji na przyszłość (Fisher 2018b, 365–379), muzycznego eksperymentatorstwa i zbiorowego transu, którego integralną częścią było zażywanie MDMA



i MDA. Kultura *rave* była wyjrzeniem zza chmur innego świata, akceleracjonistycznym dowodem na to, że „inne systemy, inne przestrzenie są możliwe” (Fisher 2018a). Reynolds traktuje fenomen *rave* jako formę ucieczkę w anonimowy kolektyw, w przeżycie zbiorowe, które, jak żrący kwas, rozpuszcza indywidualną jaźń i pozwala wyrazić się bezosobowym nie-ludzkim siłom i przepływom (*eerie agency*), pchającym ku nowej ekscytującej przyszłości. Jego zdaniem to nie przypadek, iż muzyka *rave*, jej twórcy i wykonawcy funkcjonowali nie tyle jako nad-osobowości muzyczne wykonujące konkretne utwory, ile raczej jako bezimienne przekązniki umożliwiające intensyfikację dionizyjskich euforii. Reynolds jest również zdania, że istotą techno było nie świadome poszukiwania „awangardowo-stylistyczne”, autokreacja podporządkowana logice przemysłu muzycznego z intencją budowania urefleksyjnionej narracji na użytek prasy muzycznej, lecz spontanicznie rozwijające się gatunki ekstremalne, *hardcore*, *speed garage* czy *darkcore/doomcore*, co odzwierciedlało masowe zapotrzebowanie na ścieżkę dźwiękową pozwalającą „totalnie odlecieć” (Reynolds 2008, 18). W tej optyce *rave* i *jungle* funkcjonowały jako sposoby napędzanego *ecstasy* i *speedem* kontaktu z nie-ludzką przyszłością, a parkiet taneczny stał się portalem do innego świata (Land 2011, 398), zetknięciem z Zewnątrzem, w którym neurotyczna wyizolowana osobowość późnokapitalistyczna ulega anihilacji. Kultura techno była futurystyczną manifestacją nowoczesnej formy kolektywnego współ-bycia i współprzeżywania, zdepersonalizowaną ekstazą budowaną na gruncie fizycznego kontaktu z innymi – połączeniem nowoczesnej anonimowości z interakcyjną gęstością. Przykładowo, taniec na imprezach techno nie opierał się na predefiniowanej sekwencji ruchów, lecz był często improwizowany w zależności od zbiorowych zmian nastroju czy rytmu i obserwacji innych tańczących. Ważną rolę pełniło MDMA, które, w dużo większym stopniu niż substancje psychoaktywne w przypadku post-punku, było kluczowym narkotyczno-chemicznym katalizatorem całej kultury *techno*. Stymulowane przez MDMA uczucia (pragnienie towarzyskości i „roztopienia się” w tłumie, neutralizacja blokad emocjonalnych, swoboda interakcyjna, łatwość wchodzenia w zażyłość z wieloma osobami naraz) sprawiają, że funkcjonuje jako „narkotyk połączeni” *sensu stricto*, który prowadzi do „komunizmu emocji” – stanu ceanicznej, *quasi*-mistycznej zbiorowej czy wręcz „telepatycznej” empatii (Reynolds 2008, 25)<sup>6</sup>.

6 Twórcy *rave* i *jungle*, manipulując dźwiękiem i rytmem, starali się intensyfikować wrażenia wywołane przez MDA i MDMA. *Ecstasy* „zamienia całą owierzchnię ciała w ultraczułą membranę, reagującą na pewne częstotliwości” (Reynolds 2008, 25), doświadczana pod jego wpływem muzyka generuje efekt



W dudnieniu *jungle* i *darkcore* (np. w wykonaniu Rufige Kru) była również duża doza negatywności i ambiwalencji. Na pewnym poziomie

*jungle* było soniczną fikcyjną intensyfikacją i ekstrapolacją neoliberalnej destrukcji świata solidarności i bezpieczeństwa. (...) Na innym poziomie, ciemna strona *jungle* projektowała przyszłość, którą kapitał może tylko wypierać. Kapitał nie może nigdy otwarcie przyznać, że jest systemem opartym na nieludzkiej pazerności; Terminator nie może nigdy zdjąć ludzkiej maski. *Jungle* nie tylko zerwało maskę, lecz również aktywnie utożsamiało się z nieorganicznymi obwodami pod spodem (...). W pewnym momencie beznadziejna negatywność dystopijnego popędu (śmierci – AK) potyka się o przewrotny gest utopijny, a anihilacja staje się warunkiem czegoś radykalnie nowego. (Fisher 2013b, 31)

Fisher gdy umieszcza kulturę *jungle* i *rave* na szerszym planie ewolucji kapitalizmu. Była to manifestacja, ponownie, „ducha świata, który może być wolny” (Fisher 2018, 753), który towarzyszy kulturze muzycznej w jej trybach ekstazy i kolektywnych. *Rave* w Wielkiej Brytanii funkcjonował dzięki pirackim stacjom radiowym, amatorsko wydawanym nagraniom oraz masowym (nielegalnym) imprezom tanecznym, które najczęściej odbywały się w opuszczonych budynkach, był z założenia ruchem antypaństwowym czy też apaaństwowym, odzyskującym dla wspólnoty raverów postindustrialne przestrzenie Londynu i Manchesteru. Atak torysów na *techno*, którego pokłosiem jest osławiony *Criminal Justice and Public Order Act* z 1994<sup>7</sup>, był manifestacją szerszego trendu, a mianowicie kapitalistyczno-mieszczańskiej pacyfikacji czasu wolnego połączonej z konserwatywną demonizacją przyjemności. Ustawa sprowadzała się do egzorcyzmowania kulturowego, komercyjnej sanityzacji i promowania obowiązkowego indywidualizmu. Po pierwsze, prawno-policyjna penalizacja to kontynuacja inwazji na sfery aktywności społecznej nie skupionych obsesyjnie na rodzinie, wydajności i kulcie pracy. Od czasu grodzenia wspólnych pastwisk (akumulacja pierwotna) oraz

---

synestezji (przede wszystkim dotykowo-kinestetyczny). Reynolds podkreślał jednak, że pozytywny *trip* jest dość krótkotrwały. MDMA trwale obniża poziom serotoniny, co powoduje, że częstsze jej zażywanie zmniejsza odczucie pozytywne, natomiast pojawiają się symptomy charakterystyczne dla zażywania amfetaminy (agresja, stany paranoiczno-lękowe, skrajne wyczerpanie).

7 *Criminal Justice And Public Order Act* zwiększał uprawnienia policji do kontrolowania i przeszukań podejrzanych o przestępstwo. Największe kontrowersje wzbudziły paragrafy 63–67, które zakazywały imprez *techno*, *squattingu* oraz niektórych form protestów obywatelskich. Zakaz organizowania nielegalnych imprez, którym towarzyszył „powtarzający się *beat*”, wzbudził falę masowych protestów.



podporządkowania ludności wiejskiej wymogom pracy najemnej, stigmatyzowano czas wolny i nieregulamentowany dostęp do przyjemności. *Rave* jednak nie jest prostym wskrzeszaniem prekapitalistycznego archaicznego *communitas*, lecz wizją zbiorowości pokapitalistycznej, „syntezą nowych narkotyków, technologii i kultury muzycznej” (Fisher 2018a). Na bazie „elektronicznej psychodelii” rozwijała się niezgoda na nudną, alienującą pracę, którą w warunkach postępującej automatyzacji można było jeśli nie całkowicie wyeliminować, to przynajmniej znacząco zredukować. Po drugie, *rave* był postindustrialną negacją rozdziału między sferą komercyjną a festiwalową, gdzie zabawa jako *illinx* miesza się z zajęciem zarobkowym. Kapitalizm starał się kontrolować jarmark i targowisko jako miejsca przecinania się sfer gospodarki i kultury oraz wyeliminować nieodłączną odeń kolektywną euforię, oddzielić strefę nobilitującej moralnie ciężkiej pracy „na serio” od „dekadenckiego leniuchowania”. Po trzecie, *rave* był miejscem renegotjacji granic. Na sali tanecznej *designer drugs*, efekty laserowe i hipnotyczny rytm stapiały twarze, ciała i tożsamości w jedno<sup>8</sup>. Neoliberalna owoczesność to z kolei forma egzekwowania kontroli *przez* upodmiotowienie i indywidualizację, nie *wbrew* upodmiotowieniu. Wspólnota raverów, podobnie jak fanów piłki nożnej, stanowiła wyzwanie dla społeczeństwa dyscypliny, które potrzebuje wyizolowanego konsumenta, odbiorcy doświadczenia jako towaru, nie zbiorowych aktów wyjścia poza rzeczywistość realizmu kapitalistycznego czy kierujących się lokalnymi lojalnościami widzów (Fisher 2018a; odnośnie gentryfikacji piłki nożnej za rządów Thatcher; zob. Sowa i Wolański 2017, 92–93). O ile post-punk był flirtem z *weird*, prześwieceniem dziwności spoza monolitu upadającego welfaryzmu, nawiedzanym prospektywnie przez widmo neoliberalizmu, to *ravel jungle* było raczej trybem *eerie*, przebłyskiem nie-ludzkiej sprawczości, potencjalnością drzemiącą poza dominującym układem ideologicznym, która w każdym pokoleniu dochodzi do głosu pod postacią negacji obowiązku pracy, kapitalistycznej rywalizacji i konkurencji. Pamięć o futurystycznej *techno*-ekscytacji to obecnie opustoszałe energetyczno-libidynalne gruzowisko, które należałoby traktować jako *failure of presence*,

8 MDMA androgynizuje, eliminuje agresję, intensyfikuje „przyjemność z ekscytacji fizycznej i całkowicie eliminuje z tańca treść seksualną”; w przypadku mężczyzn zarówno narkotyk jak i muzyka „odfallozują ciało i otwierają je na zachwyające, pełne żywiołowości gesty »zniewieściale«” (Reynolds 2008, 497). Według obserwacji Reynolds, *ecstasy* umożliwiało przejście przez heteroseksualnych młodych mężczyzn z klasy robotniczej „homoseksualnych kodów i trybów zachowania” bid., 68). Zachwianie stabilnością ról (hetero)seksualnych zapewne tylko wzmacniało niechęć torysów do kultury *rave*.



porażkę obecności, ślad i wirtualny atraktor postkapitalistycznego wariantu przyszłości<sup>9</sup>.

### Komunizm kwasowy a akceleracjonizm

Pragnę zwrócić uwagę na trzy okoliczności. W ujęciu historycznym komunizm kwasowy miał być – jak można wywnioskować na podstawie dostępnego nam wstępu – rekonstrukcją radykalnych projektów politycznych lat siedemdziesiątych będących połączeniem świadomości klasowej i psychodelicznej. Określenie „komunizm kwasowy” dotyczy jednak również pewnej tendencji, wirtualnego „zbiegania się” wymiaru estetyczno-kulturowego i politycznego, która wywiera realny wpływ na rzeczywistość, choć nigdy i nigdzie nie znajduje pełnej realizacji, jak miało to miejsce w przypadku post-punka czy kultury *rave*. Sam neoliberalizm można pojmować jako reakcję na wyzwanie kontrkultury i pacyfikacji jej subwersywnego potencjału, jako projekt obłaskawienia impulsów wolnościowych i projektu estetyzacji życia<sup>10</sup>. Po drugie, w ujęciu Fishera wizje nowych form życia rodzą się na gruncie kultury, nowych znaczeń, symboli, praktyk kulturowych czy stylów artystycznych, gdzie kluczową rolę jest ruch naprzód, *negacja* dawnych form. Po trzecie, pęd ku formalnej innowacji w obszarze kultury popularnej nie oznacza, że

9 Zarówno post-punk jak i *rave* nie znalazły adekwatnej politycznej reprezentacji (Fisher 2018b, 378), ich rewolucyjny potencjał nie został wykorzystany. Oba zjawiska stanowią zaprzepaszczoną szansę powiązania wizji progresywnej z energiami i żywiołowością kultury popularnej, powracając odtąd pod postacią widmowej nostalgii albo, co gorsza, w formie ornamentacyjnego pastiszu. *Rave* i jego rozwijany po roku 2000 wariant (jak *dub step*) zarzuciły jednoznacznie futurystyczną orientację, poszukiwania formalne ustąpiły fetyszyzowaniu technologii (typu nowe techniki produkcji dźwięku [ibid., 366]).

10 Popularny jest pogląd, iż kontrkultura to gloryfikacja infantylnego egocentryzmu klas średnich i forpocza neoliberalizmu. Warto jednak zauważyć, że niezwykle istotny cel wielu ruchów kontrkulturowych – stworzenie świata poza zasadą wydajności – nie mógł być siłą rzeczy zrealizowany. Tylko z perspektywy neoliberalnej kontrkultura to zapowiedź „*Me*” *generation*. Kontrkulturowa krytyka urzędów społeczno-politycznych ery powojennej, próby wykształcenia nieopresyjnych i niehierarchicznych instytucji, które pozwoliłyby zachować indywidualną autonomię poprzez wspólnotę, a nie na przekór wspólnocie (Jawłowska 1975, 263–285), musiały zostać przez neoliberalizm wyparte bądź odrzucone. Stąd pozornie paradoksalny wniosek Fishera: neoliberalizm narodził się w reakcji na „widmo świata, który może być wolny”, powstał z obawy, że etos pracy zastąpi ideał życia poza pracą, że członkowie „klasy robotniczej zamienią się w hipisów” (Fisher 2020a, 58).



powstałe w ten sposób zjawiska zamykają się w hermetycznym i nieprześląkliwym dla masowego odbiorcy idiomie artystycznym, powtarzającym transgresywne snobizmy dawnej awangardy, lecz przeciwnie, są w stanie kształtować ruchy masowe, tworząc (kontr)kulturowe dobro wspólne, kojarzone przede wszystkim z określonym typem muzyki, zdolne jednak do wytworzenia spójnego światopoglądu stanowiącego zwornik szerszego ruchu kulturowo-społecznego.

Współczesna kultura utraciła umiejętność nawiązywania kontaktu z tym, co *weird* i *erie*, stała się głównie „lustrem przystawionym do późnokapitalistycznej podmiotowości” (Fisher 2013b, 28). Dotyczy to zwłaszcza muzyki popularnej, której funkcją było niegdyś inicjowanie sekwencji transformacji katalizowanych przez kontakt z Zewnętrzem. Stymulowany artystycznie szok pozwalał zrewidować modele myślenia, pchając ku temu, co radykalnie Inne, czyli również ku *przyszłości*.

To ta funkcja muzyki – doświadczanej kolektywnie lub indywidualnie – jako przebijania teraźniejszości i wytwarzania alternatywy sprawia, że jest ona tak ważnym podtekstem w pismach politycznych Marka (...) to muzyka najbardziej bezpośrednio i najłatwiej buduje pomosty między podmiotami i w tym samym czasie rozrywa bieżące okoliczności, żeby pozwolić wejść Zewnętrzu. (Colquhoun 2020, 246–247)

Dla Fishera istotną cechą modernistycznej kultury popularnej było dostarczanie bodźców dla rozwoju ruchów politycznych nie przez bezpośrednio zaangażowanie, lecz przez projektowanie przyszłości, która różni się od tego, co było doświadczane wcześniej. Stąd kluczowa dla muzyki tanecznej lat dziewięćdziesiątych rola filmu *Terminator* wraz z jego ideą, że przyszłość „nawiedza” teraźniejszość, hiperstycyjnie przyspieszając własne nadejście (Fisher 2018b, 366; Fisher 2014a, 340).

Oznacza to, że kultura, aby zachować żywotność, musi podlegać ciągłej redefinicji. Przeznaczeniem każdej formy kulturowej jest bowiem nieuchronna utrata możliwości definiowana danego okresu historycznego, osunięcie się na poziom opcji life-stylowej czy też „stylu artystycznego”, jak miało to miejsce w przypadku poezji, jazzu czy powieści (Fisher 2018b, 319). Wraz z „postmodernistycznym” zanikiem innowacyjności kulturowej niknie eksperymentalny wymiar myślenia, który był stymulowany w prądach kulturowego modernizmu. Zdaniem Fishera kluczową zmianą sposobu finansowania kultury na początku lat osiemdziesiątych. Zastąpienie profesjonalnych twórców sondażem konsumenckim doprowadziło do powrotu tego, co znane: kultu minimalnej wariacji retromanii, repetycji zacierającej pamięć o tym, że jest repetycją.



Jasne jest, że przedstawienie obrazów, myśli, afektów, pragnień, poglądów i języka nie może być osiągnięte przez samą „olitykę” – to kwestia kultury, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Patrząc na to z tej perspektywy, ugrzęźnięcie kultury w repetetywności, którą opisuję w *Ghosts of My Life* – i którą Simon Reynolds opisuje w *Retromanii* – rodzi poważny problem. Niezdolność kultury popularnej do wytworzenia innowacji wysyła ukryty sygnał, że nic nie może się nigdy zmienić. (ibid., 580)

Postmodernistyczna kultura pastiszu to kwintesencja „realizmu kapitalistycznego”. Fisher rozumie przez to określenie schemat pojęciowy, określający parametry ideologicznie skonstruowanej rzeczywistości, w której kapitalizm funkcjonuje jako „ustawienie domyślne” (*default setting*), pakiet nienegocjowalnych i niedebatowalnych rozwiązań instytucjonalnych (kapitalizm jako „jedyna sensowna opcja”), podporządkowanych logice akumulacji. Fishera najbardziej niepokoi to, że realizm kapitalistyczny zamyka możliwość wyobrażenia sobie przyszłości pokapitalistycznej, co wcześniej, na fali idiomu „kultury psychodelicznej”, pozwalało rozmnożyć się alternatywom politycznym lat siedemdziesiątych.

Zagadnienie to kieruje nas ku ostatniej kwestii, mianowicie związku między koncepcją „komunizmu kwasowego” – rozumianego jako destabilizowanie i zaburzenie ideologicznie skonstruowanej tożsamości poprzez doświadczenie psychodeliczne – a rewitalizowaniem utopijno-eksperymentalnych energii kulturowo-artystyczne form rozwijanych w idiomie „popularnego modernizmu”. Jednym z zasadniczych wyzwań dla ruchów progresywistyczno-lewicowych jest odzyskanie nastawienia na przyszłość. Zdaniem Fishera, powołującego się w tym kontekście na Ellen Willis, zmarnienie utopijno-rewolucyjnego ferworu kontrkultury to nie tylko efekt wynik utowarowienia „hipisowości” i *freak-culture*, zamrożenia jej w serii ikonicznych obrazów i artefaktów (czyli selektywnego przejścia przez neoliberalizm niektórych aspektów kontrkultury), ale również dojścia do głosu w łonie związków zawodowych skrzydła konserwatywno-patriarchalnego. Willis była zdania, że choć w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych takie negatywne zjawiska jak np. dyskryminacja czy przemoc wobec kobiet zaczęły być zauważane i piętnowane, to nie rozwiązano problemu alienującego charakteru wychowywania dzieci przez rodzinę nuklearną. Wprowadzenie wspólnego (komunalnego) wychowywania potomstwa, rozważane na serio w czasach kontrkultury, byłoby zmianą „równoznaczną z psychospołeczną rewolucją na niemal niewyobrażalną skalę” (Willis 1992, 158). Nie doczekała się ona jednak realizacji. Powrót do tradycyjnego modelu rodziny zrodził szereg konsekwen-





cji (takich jak ponowne przypisanie kobiet do sfery prywatnej i zgoda na ograniczenie usług publicznych itd.), pozwoliło również przejąć etykietę obyczajowej „postępowości” partiom liberalnym. Największym problemem okazało się jednak utrwalenie struktury odczuwania nazwanej przez Wendy Brown „lewicową melancholią” (Brown 1999, 20, 26). Określenie to opisuje sytuację, w której linia progresywna redukuje swoje ambicje do obrony dawnych form kompromisowych (welfaryzm, New Deal). Niepokojący jest nie tyle brak uniwersalnej wizji, co raczej melancholijne przywiązanie do martwej przeszłości, do widma tego, co było, co odzwierciedla strukturę pragnienia zwróconego do tyłu, czerpiącego perwersyjną *jouissance* z własnej politycznej impotencji i zadowalającego się „wygodną pozycją pokonanego marginesu” (Fisher 2020b, 106).

Tekst Willis staje się dla Fishera punktem wyjścia do refleksji nad tym, jak przezwyciężyć „lewicową melancholię”. Jego zdaniem jest to do pewnego stopnia konsekwencja niezrozumienia dynamiki kapitalizmu zarysowanej w *Anty-Edypie*, równoczesnego procesu dekodowania/deterytorializacji i rekodowania/reterytorializacji pola *socius*. Deregulacji, desakralizacji i demontowaniu tradycyjnych struktur towarzyszy zdaniem Deleuze’a i Guattariego kompensujący ruch wtórnej archaizacji (neoplemiona, powrót moralizującego konserwatyzmu, renesans religijny, nawrót autokratyzmu itd.). Kapitalizm dematerializuje przednowoczesne więzi społeczne, umasawiając i demokratyzując, jednak równocześnie wyzwala mechanizmy, które np. na powrót zakleszczają jednostkę w schizofrenicznym zedyalizowanym indywidualizmie. Kapitalizm kusi wizją przyszłości, której nie jest w stanie dostarczyć: generowane przezeń obietnice zmiany (np. zniesienia autorytaryzmu czy hierarchii) w rzeczywistości zawsze generują nowe formy cierpienia, gdyż podporządkowane są zasadzie wydajności (przykładem zastąpienie rzekomo nieefektywnej „papierologii” znanej z epoki *welfare state* przez koszmar neoliberalnej biurokracji). Odpowiedzią na sprzeczności generowane przez kapitalizm powinna być „ucieczka do przodu”, polityka *akcelerationistyczna* rozumiana jako próba wyzwolenia *pragnienia postkapitalistycznego*. Fisher rozumie przez to podjęcie wysiłku stworzenia nowego języka i nowych strategii lewicowych, które dopasowane by były do ryzyka postfordyzmu (Fisher 2012, 134). Akcelerationizm nie jest zatem odmianą *politique du pire* (określenie Noysa), przyspieszania rozkładu kapitalizmu przez wspieranie jego autodestrukcyjnych tendencji, lecz rozwijaniem „tych pragnień i procesów, które kapitalizm rodzi i którymi się karmi, ale których nie jest w stanie okiełznać” (Fisher 2013a). Wiąże się to z modernistyczno-futurystycznym założeniem Fishera, że *wizja* powinna kształtować po-kapitalistyczne formy solidarności, nie



prolongować nadziei na powrót do dawnych wypróbowanych rozwiązań i strategii i zreifikowanej przeszłości<sup>11</sup>. Neoliberalizm (czy też szerzej: kapitalizm) to „cybergotycka forma barbarzyństwa, która wykorzystuje najnowszą technologię, żeby umocnić władzę najstarszych elit” (Fisher 2018b, 501). Akceleracjonizm Fishera należałoby zatem moim zdaniem nazwać „modernistycznym futuryzmem bez teleologii”. Nie jest to bowiem teleonomiczny schemat monolinernej ewolucji (reminiscencja klasycznych teorii modernizacji), lecz raczej apel o doprowadzenie do końca dezintegracji tradycyjnych wartości jako „warunku wstępnego dla [wyłonienia się] *nowych rodzajów solidarności*” (ibid., wyróżnienie A.K.). W ten sposób będzie można odpowiedzieć na formy cierpienia generowane przez Kapitał w warunkach postfordyzmu: chroniczny brak czasu i zgeneralizowany lęk wywołany dominacją modelu *just-in-time*, prekaryzacją oraz cybernetyzacją pracy.

Reasumując, komunizm kwasowy wiąże się z akceleracjonistycznym ruchem ku temu, co Inne, który z kolei możliwy jest na gruncie radykalnego kulturowo-estetycznego eksperymentatorstwa, przerywającego właściwą dla realizmu kapitalistycznego „rytualistyczną reiterację podmiotowości” (Fisher 2014b, 128). Ostatecznie, jak twierdził autor *Realizmu kapitalistycznego*, kultura posiada wartość o tyle, o ile „jest ucieczką od nas samych” (Fisher 2013b, 28). Niewykorzystanie politycznego potencjału dziwności ewokowanej przez post-punk i *rave* jest tutaj symptomatyczne. Jeśli człowiek jako byt *pragnący* jest tym, co zaburza homeostazę wszystkich systemów polityczno-ekonomicznych, to drogą ku przezwyciężeniu impulsów reterytorializujących jest wykorzystanie nieskończonej plastyczności popędów i przekierowanie ich ku pozytywnym celom politycznym, ku równości, sprawiedliwości i zniesieniu struktury klasowej.

Kapitalizm to siłą rzeczy nieudana ucieczka od feudalizmu, który, zamiast unicestwić kastowość, rekonstruuje stratyfikację społeczną pod postacią klasy społecznej. Tylko na gruncie tego modelu wezwanie Deleuze’a i Guattariego do „przyspieszenia procesu” ma sens. Nie oznacza przyspieszenia czegokolwiek czy

11 Dobrym przykładem tego, jak w praktyce mogłyby wyglądać kontury akceleracjonistycznej przyszłości są omawiane w tekście Fishera *The Future is Still Ours: Autonomy and Post-Capitalism* argentyńskie kooperatywy (np. FaSinPat). Dowodzą one, że możliwa jest współdziałanie organizacji horyzontalnych z rządem centralnym oraz planowaniem. Zadaniem jest nie podporządkowanie rozproszonej sieci scentralizowanemu rządowi (lub na odwrót), lecz raczej stworzenie systemu sprzężeń zwrotnych, które ukonstytuowałyby nową formę „inteligencji zbiorowej”. Osobną kwestią jest to, że zdaniem Fishera zastąpienie globalnego kapitalizmu wymaga nie tyle centralizmu, co skutecznej koordynacji (Fisher 2018b, 501).



jakkolwiek na chybił trafił, w nadziei, że kapitalizm przez to upadnie. Oznacza raczej akcelerację procesu destryfikacji, którego kapitalizm nie może nie blokować. (Fisher 2012, 136–137)

Jeśli, jak twierdzi Hardt, każda forma socjopolitycznego eksperymentatorstwa musi pociągać za sobą destrukcję dawnych tożsamości i podmiotowości, aby wyłonić nowe sposoby „widzenia, słyszenia, myślenia, kochania” (Fisher 2018b, 767), to musi to za sobą pociągać upychodelicznienie świadomości, umożliwiając zwrot ku temu, co nie-ludzkie i „skok w nieznanne” (Fisher 2018b, 620).

## Wykaz literatury

- Brown, Wendy. 1999. „Resisting Left Melancholy.” *boundary 2* 3(26): 19–27.
- . 2005. *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton: Princeton University Press.
- Butt, Gavin, Kodwo Eshun, i Mark Fisher. 2016. *Post-Punk Then and Now*. London: Repeater Books.
- Colquhoun, Matt. 2020. *Egress: On Mourning, Melancholy and Mark Fisher*. London: Repeater Books.
- Diski, Jenny. 2013. *Lata sześćdziesiąte*. Tłum. Maciej Płaza. Łódź: Oficyna.
- Fisher, Mark. 2012. „Post-Capitalist Desire.” W *What We Are Fighting for: A Radical Collective Manifesto*, red. Federico Campagna i Emanuele Campiglio. London: Pluto Press.
- . 2013a. „»A Social and Psychic Revolution of Almost Inconceivable Magnitude«: Popular Culture’s Interrupted Accelerationist Dreams.” *E-flux Journal* 46, <https://www.e-flux.com/journal/46/6-0084/a-social-and-psychic-revolution-of-almost-inconceivable-magnitude-popular-culture-s-interrupted-accelerationist-dreams/>.
- . 2013b. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books.
- . 2014a. „Terminator vs. Avatar.” W *#Accelerate#*. *The Accelerationist Reader*, red. Robin Mackay i Armen Avanessian. Falmouth: Urbanomic.
- . 2014b. „Practical Eliminativism.” W *Speculative Aesthetics*, red. Robin Mackay, Luke Pendrell i James Trafford. Falmouth: Urbanomic.



- . 2016. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.
- . 2018a. “Baroque Sunbursts.” W *Rave: Rave And Its Influence on Culture*, red. Nav Haq. London: Black Dog Press.
- . 2018b. *K-Punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*, red. Darren Ambrose. Wstęp Simon Reynolds. London: Repeater Books.
- . 2020a. *Postcapitalist Desire: The Final Lectures*, red. Matt Colquhoun. London: Repeater Books.
- . 2020b. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa: Książka i Prasa.
- Frank, Thomas C. 1998. *Conquest of the Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jawłowska, Aldona. 1975. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: PIW.
- Land, Nick. 2011. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2003*, red. Robin Mackay i Ray Brassier. Falmouth: Urbanomic.
- Marcus, Greil. 1990. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Belknap Press.
- Marcuse, Herbert. 1998. *Eros i cywilizacja*. Tłum. Hanna Jankowska i Arnold Pawelski. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza SA.
- Miéville, China. 2009. “M.R. James and the Quantum Vampire.” W *Collapse: Philosophical Research and Development*, t. IV, red. Robin Mackay. Falmouth: Urbanomic.
- Miller, Jonathan, reżyser. 1966. *Alice in Wonderland*. BBC.
- Reynolds, Simon. 2005. *Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*. London: Faber and Faber.
- . 2008. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Rave Culture*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Sowa, Jan, i Krzysztof Wolański. 2017. *Sport nie istnieje. Igrzyska w społeczeństwie spektaklu*. Warszawa: WAB.
- Willis, Ellen. 2012. “The Family: Love It or Leave It.” W *Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



ANDRZEJ PAWEŁ KARALUS – absolwent MISH w Toruniu (socjologia i filozofia), doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii. Adiunkt na Wydziale Ekonomii i Zarządzania Politechniki Gdańskiej. Obszary zainteresowania: ekonomia polityczna, filozofia społeczna i polityczna, teorie zmiany społecznej, epistemologia społeczna, teorie wyzysku i sprawiedliwości dystrybucyjnej, etnologia i filozofia kultury.

**Dane adresowe:**

Katedra Filozofii i Metodologii Nauk  
Wydział Zarządzania i Ekonomii  
Politechnika Gdańska  
ul. Traugutta 79  
80-233 Gdańsk  
**email:** aka@zie.pg.gda.pl

**Cytowanie:**

Karalus, Andrzej. 2021. „*Acid Rider*. Idea »komunizmu kwasowego« Marka Fishera a doświadczenie zewnętrżności.” *Praktyka Teoretyczna* 2(40): 37–57.

**DOI:** 10.14746/prt.2021.2.3

**Author:** Andrzej Karalus

**Title:** Acid Rider. Mark Fisher’s Idea of “Acid Communism” and Experience of Outerness

**Abstract:** Acid Communism remains an intriguing but regrettably unfinished introductory sketch to the Mark Fisher’s unwritten historical reconstruction of those radical political projects which grew up out of the psychedelic culture. This compelling idea is a consequence of Fisher’s prior theoretical endeavours. The article attempts to embed his idea of “acid communism” in a broader context, focusing on Fisher’s reflection on psychedelic experience, defined as a form of contact with the Outside. I argue that there is a striking convergence between the conception of “acid communism” and matters discussed by Fisher in his last book, *The Weird and the Eerie*, where he analyzed potentially transformative shock of an encounter with radical Otherness. For that reason I will address briefly two musical and cultural phenomena which came into being after the psychedelic era and use them as exemplifications of the “weird” and “eerie” modes of experience, unfulfilled promises of ost-capitalist future, which did not find political representation and sank to the vel of unrealized and “haunted” future of modernism. In the concluding part of my article I would show how the idea of “acid communism” is tied to the question regarding the so called post-capitalist desire and to the Fisher’s idiosyncratic version of futurist-accelerationism.

**Keywords:** acid communism, eeriness, Outside, accelerationism

