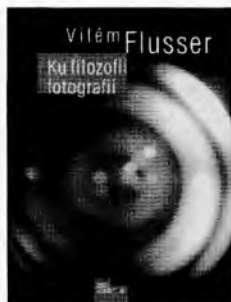


Wyemancypowana technika, zniewolony człowiek

Ku filozofii fotografii Viléma Flussera nareszcie po polsku



ADAM MAZUR

Wydana w 1983 roku broszura *Für eine Philosophie der Fotografie* (*Ku filozofii fotografii*) autorstwa czeskiego filozofa żydowskiego pochodzenia Viléma Flussera należy dziś do kanonu literatury poświęconej mediom. Radość z wydania przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach znakomitej publikacji przyćmiewa smutny fakt, że polscy czytelnicy mają możliwość zapoznania się z tezami Flussera z prawie dwudziestopięcioletnim poślizgiem. Pocieszając się, że „lepiej późno niż wcale”, możemy mieć jedynie nadzieję, że na kolejne ważne prace autora nie będzie nam dane czekać aż tak długo.

Vilém Flusser, jak każdy wybitny myśliciel (i medioznawca) budzi kontrowersje – przeklinany przez akademików za skomplikowany, momentami poetycki język i brak przypisów, wielbiony jest – zwłaszcza przez artystów – za wizjonerstwo. *Ku filozofii fotografii* to jedna z ważniejszych, jeśli nie najważniejsza publikacja Flussera, która przyniosła mu międzynarodową sławę i ugruntowała pozycję w środowisku naukowym, gdzie wcześniej był traktowany jako oryginał, bardziej artysta niż akademik (co zresztą bardzo mu odpowiadało). W zwartym traktacie filozoficznym, niejako wbrew tytułowi, Flusser przekracza granice akademickiej analizy fotografii, podejmując ważne problemy funkcjonowania mediów w kulturze, komunikacji-manipulacji, dominacji obrazów technicznych nad tekstem i rosnącego uzależnienia ludzi od stworzonych przez siebie aparatów.

Fotografia w wydaniu czeskiego filozofa, jak słusznie zauważa w świetnym wstępie do książki Piotr Zawojski, jest bardziej projektem aniżeli rzeczywistością. Projektem niesłychanie ambitnym, chociaż jednocześnie mogącym wydać się wielu czytelnikom zbyt abstrakcyjnym i oderwanym od praktyki¹. Flusser proponuje nam coś więcej niż kilka praktycznych rad jak kadrować i jak dobrać przesłonę do czasu. Jego cel jest znacznie bardziej ambitny: w niedościgniony sposób prezentuje ogólną analizę technik kulturowych i medialnych, jednocześnie stawiając ważne pytanie o granice wolności człowieka dziś. *Celem filozofii fotografii* – pisze – *są rozważania dotyczące potencjalnej wolności – a przez to i nadanie sensu życiu – w świecie opanowanym przez aparaty, w obliczu przypadkowej konieczności śmierci. Potrzebujemy tego rodzaju filozofii, gdyż jest ona jedyną formą rewolucji, jaka nam ciągle pozostaje dostępna*².

Współczesnemu czytelnikowi *Ku filozofii...* może wydawać się podejrzany nacisk, jaki ten filozof kładzie na nieco archaiczny z dzisiejszej perspektywy wynalazek fotografii (analogowej). Tłumaczy to radykalna wizja dziejów Flussera, który w historii ludzkości wyróżnia dwa przełomowe momenty – odkrycie pisma i fotografii właśnie. Linearność manifestująca się i możliwa poprzez pismo doprowadziła do ukształtowania szczególnej świadomości historycznej, która zdaniem Flussera dobiega końca wraz z błyskawicznym rozwojem uniwersum obrazów zainicjowanym wynalazkiem Daguerre'a (i dalej rozwojem kina, telewizji, wideo, komputerów, Internetu...). Teza Flussera o „końcu pisma” bywa często porównywana do tezy o „końcu historii” Francisa Fukuyamy i podobnie jak ona jest bezlitośnie splaszczana przez niechętnych krytyków. Dostrzegając niemający odpowiednika w historii rozwój ikonostfery, Flusser doskonale zdawał sobie sprawę, że pismo nie zniknie z dnia na dzień, lecz zmieni się jego rola (m.in. przewidywał, że znów, jak w średniowieczu, czytanie będzie zajęciem elit), podobnie jak zmieni się szczególna, historyczna świadomość ludzi coraz bardziej zdominowana przez nieliniarne, oparte na przekazie wizualnym sposoby komunikacji. Współcześnie obserwowana dominacja obrazu nad innymi sposobami percepcji rzeczywistości niesie wiele zagrożeń, uważa autor *Kommunikologie*. Obrazy techniczne – fotografie, filmy, programy telewizyjne – są nie tylko mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem, lecz tworzą coś w rodzaju ideologicznej, niewidzialnej dla nieprzygotowanego, naiwnego odbiorcy zasłony. *Obrazy powinny być mapami, dzięki którym człowiek orientuje się w rzeczywistości, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, reprezentują go, aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów*, pisze autor *Ku filozofii fotografii*³. Obrazy dominujące nad ludźmi to tylko część ponurej, mrocznej wizji roztaczanej przez filozofa, którego nie tylko z racji miejsca urodzenia porównuje się z Franzem Kafką⁴. Jednym z najistotniejszych pojęć wprowadzonych przez Flussera do współczesnego medioznawstwa jest pojęcie aparatu (tak w omawianej publikacji przetłumaczono zaczerpnięty z łaciny termin *Apparatus*, co często prowadzi do konfuzji z aparatem fotograficznym, ale nie sprawia problemów z odnamią). Działające na zasadzie automatu aparaty określają postindustrialną współczesność, tak jak poprzednie epoki naznaczyły podporządkowane woli zmieniającego świat człowieka narzędzia (epoka preindustrialna) i maszyny (epoka industrialna). *Aparaty zmierzają ku temu, aby w odrętwiałym automatycznie programować nasze życie*, pisze Flusser i bynajmniej nie ma na myśli aparatów fotograficznych⁵. Aparat fotograficzny jest traktowany przez filozofa jako prototyp wszystkich aparatów – *tych, które z jednej strony urastają do tak olbrzymich rozmiarów, że zachodzi niebezpieczeństwo utraty ich z naszego pola widzenia (jak aparaty zarządzania), a z drugiej strony maleją ku tak mikroskopijnym rozmiarom, aby całkowicie uniknąć naszej interwencji (jak mikroprocesory aparatów elektronicznych)*⁶. Pisząc o aparacie, Flusser w charakterystyczny dla siebie sposób ekstrapoluje całe uniwersum politycznych i kulturowych znaczeń z prostego i jasnego, jak mogłoby się wydawać, terminu. Aparat staje się metaforą autonomicznego, niepojętego mechanizmu – zarówno politycznego, ekonomicznego, jak i społecznego (od partii i banku po szkołę) – którego działaniu poddani są bezwolni ludzie. W swojej wizji Flusser odeina się jednak od frankfurtezyków i marksistów w rodzaju Louisa Althussera. Emancypacja aparatów i zniewolenie ludzi nie mają nic wspólnego z wyzyskiem

i walką klas charakterystycznymi dla społeczeństw kapitalistycznych. Stawką nie jest podział pracy i dystrybucja zysków, lecz znaczenie świata. *Podstawową kategorią społeczeństwa przemysłowego – pisze Flusser – jest praca: narzędzia i maszyny wykonują pracę poprzez wyrwanie przedmiotów z natury i ich informowanie, to znaczy zmienianie świata. Lecz aparaty nie wykonują pracy w tym sensie. Nie mają zamiaru zmieniać świata, lecz jego znaczenie*⁷. Wizja zmediatyzowanego świata zamieszkanego przez „społeczeństwo telematyczne”⁸, które jest kształtowane i kontrolowane przez aparaty techniczne będące produktami człowieka, ale wykazujące silne tendencje do emancypacji i podporządkowywania sobie ludzi, przypomina mroczne obrazy science fiction w rodzaju *Brazil* Terry’ego Gilliana czy *Matrixa* braci Wachowskich. *W przyszłości aparaty przez swój automatyzm przeznaczone do samoobsługiwania się, wykluczą zupełnie człowieka i zdobędą pełną autonomię, funkcjonując jako cel sam w sobie* – pisze Flusser, którego medioznawcy stawiają w jednym szeregu z myślicielami w rodzaju Paula Virilio czy Jeana Baudrillarda.

Chociaż, aparaty zmierzają ku temu, aby programować nasze życie, to walka pomiędzy przypominającymi niebezpieczne zabawki aparatami i ubezwłasnowolnionymi ludźmi, którzy coraz częściej są redukowani do roli funkcjonariuszy obsługujących niezrozumiałe dla nich instrumenty, nie jest jeszcze do końca przegrana. Wyemancypowanym aparatom sterowanym przez program Flusser przeciwstawia figurę artysty-fotografa. Uzbrojony przez filozofię fotografii twórca przeciwstawia swoją wiedzę i ludzki geniusz programowi sterującemu aparatem. Tym samym fotografia, jak słusznie zauważa Wiesław Michalak piszący o filozofii Flussera, może służyć za model wolności w społeczeństwie postindustrialnym⁹. *Zadaniem filozofii fotografii – pisze czeski filozof – jest zapytać fotografów o wolność i przeanalizować ich praktykę w poszukiwaniu tejże wolności*¹⁰. Broniąc się przed dominacją aparatu, artysta ma kilka możliwych wyjść: może próbować przechrzyć głupotę aparatu, przeszmuglować do jego programu ludzkie zamiary, które nie są w nim przewidziane, zmusić aparat do wytwarzania nieprzewidzianego, nieprawdopodobnego, nasyconego informacją, lub wreszcie pogardzać aparatem i jego wytworami oraz w ogóle odwrócić od nich uwagę, a skoncentrować się na informacji.

Jak słusznie zauważa Piotr Zawojski, myśl Viléma Flussera nie tyle nie jest znana polskim medioznawcom, ile jest znana zbyt powierzchownie. Dziwi nieobecność tego filozofa w antologiach i poważnych tekstach, które wyznaczają horyzont polskiej teorii mediów. Tym bardziej należy mieć nadzieję, że *Ku filozofii fotografii*, pierwsza książka Flussera przetłumaczona na polski, stanie się wydarzeniem w świecie medioznawców, kulturoznawców, krytyków i historyków filmu, fotografii, teoretyków nowych mediów.

Książka spełni swoje zadanie, jeśli wywoła dyskusję, wprowadzi do dyskursu akademickiego charakterystyczne dla autora terminy i krytyczną perspektywę teoretyczną.

ADAM MAZUR

Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, wstęp i redakcja naukowa P. Zawojski, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004, ISBN 83-916157-7-4.

¹ Por. P. Zawojski, *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii*, w: V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004.

² Tamże, s. 70.

³ Tamże, s. 23.

⁴ P. Zawojski, dz. cyt., s. 10; por. W. Michalak, *Vilém Flusser a filozofia fotografii*, w: „Fototapeta” 2/2003.

⁵ V. Flusser, dz. cyt., s. 69.

⁶ Tamże, s. 69.

⁷ Tamże, s. 23.

⁸ Termin Flussera używany zamiast „społeczeństwa informacyjnego”, który to termin zbyt mocno podkreśla rolę informacji. Zdaniem Flussera ważniejszy jest fakt dominacji technologii informatycznych, niż informacji. Por. W. Michalak, dz. cyt., s. 36-37.

⁹ V. Flusser, dz. cyt., s. 37.

¹⁰ Tamże, s. 66.

Śląska kuchnia kinematograficzna

ALINA MADEJ



Przyszłość historiografii filmowej zdaje się należeć do historii regionalnych, gdyż mają one cechy rebelianckie, których nie sposób konfrontować z klasycznymi, holistycznymi opracowaniami. Wbrew pozorom nie są też one ujęciami problematyki filmowej w skali mikro, lecz znacząco generalną zmianę optyki: miejsce dzieła filmowego, stanowiącego w tradycyjnym filmoznawstwie główny obiekt badań, zajmuje coraz częściej kino, czyli zespół rozmaitych praktyk i związanych z nimi procesów kulturotwórczych. Historie regionalne zmuszają więc nierzadko do weryfikacji utartych przekonań, gdyż ukazują inne funkcje kina niż te, które tradycyjnie mu przypisujemy.

Do takich opracowań należy książka Urszuli Biel pt. *Śląskie kino między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*. Druga część tytułu jest zapewne wyrazem strategii edytorskich, bo doprawdy nie o przyjemnościach autorka pisze, lecz o mozolnym trudzie tworzenia wspólnej kultury w bardziej lub mniej sztucznie podzielonym i zwaśnionym regionie. Książkę tę można czytać co najmniej na trzy różne sposoby: 1) jako opowieść o polsko-niemieckich układach na Śląsku, czego kanwą są dzieje kin w tym regionie; 2) jako osobliwy fragment walki o narodową tożsamość toczącej się na terenie kinematografii; 3) jako ekonomiczną grę teoretycznie równych sił, w której stawką były nawyki i upodobania widzów filmowych. Urszula Biel potrafiła tak pospłatać te wątki, aby jej książka