

W CIENIU POSTHISTORII

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski,
Tomasz Kizwalter, Szymon Wróbel,
Antoni Ziemia

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Przemysław Wiatr

**W CIENIU POSTHISTORII
WPROWADZENIE DO FILOZOFII
VILÉMA FLUSSERA**

TORUŃ 2018

Wydanie książki jest subwencionowane
w ramach programu Monografie
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Magdalena Bizior-Dombrowska

Korekty
Patrycja Maj-Palicka

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Na okładce wykorzystano fotografię autorstwa Eda Sommera udostępnioną dzięki
uprzejmości Serainy Sommer

Printed in Poland
© Copyright by Przemysław Wiatr
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2018

ISBN 978-83-231-4088-7

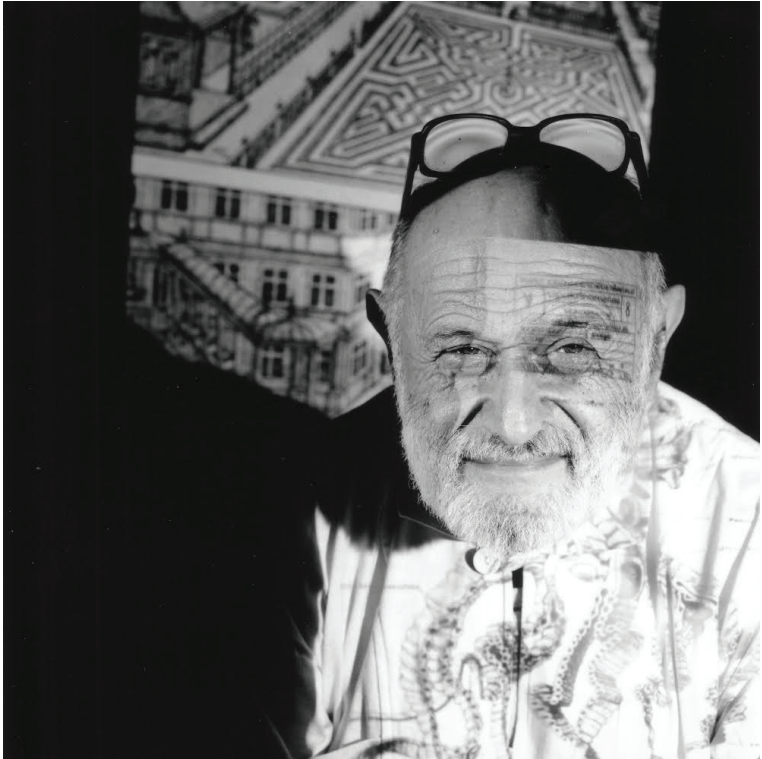
**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwo.umk.pl

Pamięci Viléma Flussera



Vilém Flusser (fot. Ed Sommer ©)

Spis treści

PODZIĘKOWANIA	9
WSTĘP	11
ROZDZIAŁ 1. ŻYCIE I FILOZOFIA – BIOGRAFIA INTELEKTUALNA	21
1.1. Vilém Flusser – w poszukiwaniu sensu	22
1.2. Metoda	52
1.3. Od eseju do fikcji (filozoficznej) – czyli o formie	92
Podsumowanie	102
ROZDZIAŁ 2. KOMUNIKACJA	107
2.1. Język to rzeczywistość	108
2.2. Komunikologia, czyli filozofia komunikacji	120
2.3. Kultura to komunikacja	153
Podsumowanie	163
ROZDZIAŁ 3. MEDIA	171
3.1. Od Doliny Côa do Doliny Krzemowej – historiozofia mediów	181
3.2. Aparat i jego funkcjonariusz	235
Podsumowanie	258
ROZDZIAŁ 4. SPOŁECZEŃSTWO	263
4.1. Dziś – u progu posthistorii	265
4.2. Jutro – utopia społeczeństwa telematycznego	329
Podsumowanie	359
ZAKOŃCZENIE	363
BIBLIOGRAFIA	367
SUMMARY	393
INDEKS OSOBOWY	397

Podziękowania

Książka ta nie mogłaby powstać bez pomocy kilku osób i instytucji. Dziękuję przede wszystkim mojemu promotorowi, prof. Janowi Huzdikowi, za zainspirowanie mnie do pracy nad twórczością Viléma Flussera oraz za merytoryczne wsparcie, którego udzielał mi podczas pisania tej książki. Dziękuję też moim koleżankom i kolegom z Zakładu Filozofii i Socjologii Polityki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie za krytyczne, ale zawsze życzliwe uwagi. Jestem także wdzięczny pracownikom Archiwum Viléma Flussera w Berlinie (Universität der Künste Berlin), którzy nie tylko udostępnili mi bogate zbiory Archiwum, ale także służyli merytoryczną pomocą podczas mojej kwerendy. Chciałbym też podziękować prof. Andrzejowi Gwóździowi, prof. Piotrowi Zajowskiemu oraz prof. Mariannie Michałowskiej – badaczom związanym z myślą Flussera, dostrzegającym potrzebę popularyzacji jego twórczości w Polsce, z których wsparciem i życzliwością w ciągu ostatnich lat miałem okazję się spotkać.

Wstęp

Można, jak sądzę, wymienić przynajmniej dwa powody, dla których myśl Viléma Flussera (1920–1991) domaga się szczególnej uwagi. Mowa tu bowiem – po pierwsze – o intelektualistę wybitnym, którego dorobek – po drugie – pozostaje niestety poza uwagą polskiego czytelnika, wyłączając być może wąskie kręgi specjalistów szczególnie zainteresowanych namysłem nad współczesnymi przemianami zachodzącymi w obszarze kultury pod wpływem mediów.

To, że Flusser był myślicielem wybitnym, może potwierdzić m.in. międzynarodowe uznanie, jakiego się doczekał. W Brazylii, do której wyemigrował po wybuchu II wojny światowej z rodzinnej Czechosłowacji, jest uważany przez niektórych za jednego z najważniejszych brazylijskich (*sic!*) filozofów XX wieku¹. W niemieckich podręcznikach jego nazwisko pojawia się zaś obok takich postaci jak Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas czy Niklas Luhmann². Flusser, z urodzenia Żyd, nie utożsamiał się do końca z żadną ze wspomnianych narodowości i kultur. Pisał o sobie jako o nomadzie, który jest nie tyle zanurzony w każdej ze wspomnianych wspólnot, co oscyluje między nimi. Błyskotliwy umysł i nieprzeciętna osobowość pozwoliły mu radzić sobie w trudnych, a niejednokrotnie tragicznych sytuacjach. Utraciwszy całą rodzinę w terrorze nazizmu, nastoletni Flusser musiał odnaleźć się w egzotycznej dla Europejczyka kulturze Ameryki Południowej. To, że w momencie przyjazdu do Brazylii nie znał słowa po portugalsku, nie przeszkodziło mu po latach zostać wykładowcą na uniwersytetach w São Paulo oraz brazylijskim *attaché* do spraw kontaktów kulturalnych z Europą

¹ G. Bernardo, *One of the Most Important Brazilian Philosophers*, „Flusser Studies”, No. 3, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-bernardo-one-brazilian-phil.pdf> (dostęp: 14.12.2017).

² I. Breuer, P. Leusch, D. Mersch, *Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie – Deutschland*, Rotbuch Verlag, Hamburg 1996.

i Ameryką Północną. Flusser miał zresztą wielki dar do języków: władał biegle przynajmniej pięcioma językami nowożytnymi (znał także łacinę oraz starożytną grekę). Pisał i publikował teksty po niemiecku, portugalsku, angielsku i francusku, tłumacząc swoje eseje z języka na język, co miało służyć mu także jako swego rodzaju narzędzie analityczne. Jego kariery akademickiej nie przekreślił też formalny brak wykształcenia. Flusser nie tylko nie zdążył ukończyć studiów filozoficznych rozpoczętych przed wybuchem II wojny światowej na Uniwersytecie Karola w Pradze, lecz także, uciekając przed okupantem, nie zabrał ze sobą świadectwa maturalnego. Brak formalnego potwierdzenia zdania „egzaminu dojrzałości” nie stanął na drodze jego kariery akademickiej. Flusser prowadził wykłady na uczelniach całego świata, m.in. w Brazylii, Francji, Niemczech, Hiszpanii, Austrii, Izraelu i Stanach Zjednoczonych. Przez pierwsze kilkanaście lat pobytu w Ameryce Południowej skazany na los „zwykłego” imigranta, pragnącego zapewnić byt materialny swojej rodzinie, w ciągu dnia zajmował się handlem, noce przeznaczając na filozofowanie. Ten nietypowy dla intelektualisty tryb życia nie przeszkodził mu zostać niezwykle płodnym autorem. Pisał książki (zbiory esejów) oraz artykuły do czasopism naukowych (m.in. „Revista Brasileira de Filosofia” – São Paulo), artystycznych (m.in. „Artforum” – Nowy Jork), a także publicystycznych (m.in. „Frankfurter Allgemeine Zeitung” – Frankfurt). Mieszczące się obecnie w Berlinie Archiwum Flussera, prowadzone do niedawna przez innego znanego teoretyka mediów, Siegfrieda Zielinskiego, jest w posiadaniu ponad 2500 jego manuskryptów. Do tej pory wydano w ponad dwudziestu językach kilkadziesiąt książek Flussera oraz znaczną liczbę pojedynczych esejów.

Tak – w telegraficznym skrócie – przedstawia się punkt pierwszy: wybitność Flussera. Czas na drugi. Mowa tu o zbyt skromnej uwadze, którą w Polsce poświęca się jego postaci i myśli. Jeżeli liczba tłumaczeń pism danego teoretyka na język angielski jest w jakimś stopniu reprezentatywna dla jego ogólnoświatowego uznania, to ostatnimi laty można zauważyć rosnące w szybkim tempie zainteresowanie Flussierem. Podczas gdy od 1984 do 2010 roku przetłumaczono na język angielski i wydano jego cztery książki, tak od

2011 do 2017 roku opublikowano ich czternaście³ (nie liczę tu reedycji tych samych prac). Na tym tle sytuacja polskich tłumaczeń przedstawia się bardzo źle. Polski czytelnik zainteresowany pismami Flussera ma do dyspozycji jedną pozycję książkową – *Ku filozofii fotografii* (2004, 2015)⁴ – oraz nieco ponad dziesięć esejów porozrzucanych po specjalistycznych czasopismach naukowych i artystycznych⁵. Ten niedobór polskich tłumaczeń jest szczególnie dotkliwy

³ Książki w kolejności chronologicznej: V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, ed. D. Bennett, European Photography, Göttingen 1984; idem, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999; idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002; idem, *The Freedom of the Migrant – Objections to Nationalism*, ed. A. Finger, trans. K. Kronenberg, University of Illinois Press, Urbana–Chicago–Springfield 2003; idem, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011; idem, *Vilém Flusser's Brazilian Vampyrotheus Infernalis*, ed. and trans. R. Maltez Novaes, Antropos Press, New York–Dresden 2011; idem, *Does Writing Have a Future?*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012; idem, *Natural: Mind*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013; idem, *Post-History*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013; idem, *Gestures*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Kindle Edition, Minneapolis–London 2014; idem, *On Doubt*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2014 (wcześniej ukazało się tłumaczenie Valentine A. Pakis opublikowane na stronie czasopisma „Flusser Studies”: <http://www.flusserstudies.net/pag/16/vilem-flusser-on-doubt.pdf>; z tego tłumaczenia korzystam w tej pracy); idem, *The History of the Devil*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2014; idem, *Immaterialism*, Metaflux Publishing, 2015; idem, *Into the Immaterial Culture*, trans. R. Maltez Novaes, Metaflux Publishing, 2015; idem, *Philosophy of Language*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2016; idem, *The Surprising Phenomenon of Human Communication*, Metaflux Publishing, 2016; idem, *Artforum Essays*, Metaflux Publishing, 2017; idem, *Groundless*, trans. R. Maltez Novaes, Metaflux Publishing, 2017.

⁴ Idem, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wyd. 1, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004; wyd. 2, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.

⁵ Idem, *Architektura przyszłości*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 183–186; idem, *Etyka w projektowaniu przemysłowym*, przeł. P. Wiatr, ibidem, s. 187–189; idem, *Fotografie Andreasa Müllera-Pohlego*, przeł. J. Holzman, „Fotografia” 1989, nr 1 (59), s. 16–17; idem, *Fotografowanie jako definiowanie*, „Format” 1997, nr 24–25, s. 3–4; idem, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne – telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 229–233; idem, *Gesty. Próba fenomenologiczna*, przeł. A. Lipszyc, „Widok

w przypadku Flussera, filozofa, który w swoich tekstach poruszał bardzo szerokie spektrum tematów, obierając za przedmiot swoich rozważań tak różnorodne obszary, jak: język, media, komunikacja, nauka, kultura, sztuka, design, polityka czy religia.

Jeszcze gorzej przedstawia się polska literatura skupiona na postaci i myśli Flussera (w tym przypadku również ustępujemy zdecydowanie środowiskom w Niemczech czy Brazylii)⁶. Tutaj właściwie brak tekstów obejmujących większy fragment jego filozofii. Można założyć, że niewielka liczba polskich tłumaczeń i opracowań to kwestie ściśle ze sobą związane. Potwierdza to fakt, że większość polskich artykułów dotyczących bezpośrednio myśli Flussera traktuje o analizach fotografii dostępnych w jedynej jego książce przetłumaczonej na język polski. Co więcej, część wspomnianych tekstów to recenzje tej pozycji⁷. Polski czytelnik może przybliżyć sobie twór-

Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/384/692> (dostęp: 19.12.2017); idem, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 53–67; idem, *O terminie „design”*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 190–194; idem, *Spółczesność alfanumeryczna*, przeł. A. Kopacki, „Lattre Internationale” 1993–1994, s. 45–50; idem, *Pilpul*, „Dekada Literacka” 1997, nr 8–9 (132–133), s. 2–4; idem, *Pisanie w celu publikacji elektronicznych*, przeł. A. Hudzik, w: *Ekrany piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008; idem, *Poza papier*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 194–198; idem, *Refleksje na temat pokazu video, który odbędzie się w Galerii Współczesnej RSW w Warszawie*, Archiwum Viléma Flussera w Berlinie (dalej: AVF), M25–GALWAR–01_814 (ESSAYS 7_ENGLISH) (przed nawiasem sygnatura dokumentu, w nawiasie opis segregatora, w którym znajduje się tekst – opis ten dotyczy nieopublikowanych esejów; w przypadku korespondencji i innych materiałów pochodzących z Archiwum: przed nawiasem opis segregatora, w nawiasie numery stron).

⁶ Nie będę omawiał tu zagranicznej literatury przedmiotu dotyczącej Flussera. Poszczególne, najważniejsze moim zdaniem pozycje będą pojawiały się jako punkty odniesienia – afirmatywne lub polemiczne – na kolejnych stronach tej pracy.

⁷ T. Ferenc, *Viléma Flussera traktat o błędnym kole programowanej wolności*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4, s. 216–220; M. Grygiel, *Flusser po polsku*, <http://fototapeta.art.pl/2005/fsr.php> (dostęp: 21.03.2017); A. Mazur, *Wyemancypowana technika, zniewolony człowiek*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51,

czość Flussera, sięgając po opracowania poruszające problematykę teorii/filozofii mediów. W *Teoriach mediów*⁸ Dietera Merscha znajdujemy podrozdział poświęcony filozofowi z Pragi. W 2017 roku ukazało się pierwsze polskie opracowanie z zakresu filozofii mediów – *Wykłady z filozofii mediów*⁹ Jana Hudzika. Tam także czytelnik znajdzie syntetyczne ujęcie Flusserowskiej filozofii mediów i komunikacji, połączone dodatkowo z szerszą perspektywą filozoficzno-społeczną.

Należy wspomnieć jeszcze o polskich badaczach, którzy nie poświęcają co prawda Flusserowi wielu osobnych monografii, ale wydają się obecnie najbardziej zainteresowani jego intelektualnym dorobkiem. Mowa tu o Andrzeju Gwóźdź, Piotrze Zawojkim oraz Mariannie Michałowskiej. Gwóźdź jest jednym z nielicznych i jednym z pierwszych tłumaczy Flusserowskich prac. To w znacznej mierze dzięki jego tłumaczeniom i pracy redaktorskiej polski czytelnik ma dostęp do esejów wykraczających poza teksty zawarte

s. 266–269; W. Śliwczyński, *Vilém Flusser. Ku filozofii fotografii*, „Fotografia” 2005, nr 18, s. 127–128; J. Zajdel, *Czy warto zostać funkcjonariuszem aparatu?*, „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9, s. 106–112. Nieco szersze spojrzenie na teorię Flussera (choć także mające swój punkt odniesienia we Flusserowskiej filozofii fotografii) można znaleźć w tekście Iwony Bartnickiej (I. Bartnicka, *Pod rządami apparatusa, czyli o nowej sytuacji człowieka oczami Viléma Flussera*, „Slavia Occidentalis” 2009, t. 66, s. 151–160) oraz Wiesława Michalaka (W. Michalak, *Vilém Flusser a filozofia fotografii*, „FotoTAPETA” 2003, nr 2, s. 36–38). W kontekście designu o Flusserze pisze krótko Weronika Bryl-Roman (W. Bryl-Roman, *Design – zasłona mai*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 199–202), wątki komunikologiczne (ale również te związane z obrazami technicznymi) poruszał zaś autor prezentowanej pracy (P. Wiatr, *Dialektyka komunikacji: dyskurs i dialog. Viléma Flussera komunikologiczna diagnoza polityki*, „Kultura–Media–Teologia” 2015, nr 21, s. 39–51; idem, *Magia zaprogramowana, czyli Vilém Flusser o fotografii*, w: *Fotografia w czasie, czas w fotografii*, red. M. A. Długosz i M. Suchodolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016, s. 207–224; idem, *Vilém Flusser – komunikologia*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2 (82), s. 149–160; idem, *Vilém Flusser o komunikacji – wybrane zagadnienia*, „Lingua ac Communitas” 2015, nr 25, s. 149–164).

⁸ D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 135–153.

⁹ J. P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 355–374.

w książce *Ku filozofii fotografii*. Ponadto Gwóźdź w swoich pracach często odwołuje się do rozważań Flussera, np. w *Obrazy i rzeczy: film między mediami* (2003)¹⁰. Zawojcki dostarczył dość obszernego wstępu do polskiego wydania *Ku filozofii fotografii*, w którym zarysowuje postać autora oraz szerszy kontekst jego filozofii¹¹. Poza tym, jak przyznaje, przy pracy nad swoimi koncepcjami czerpał liczne inspiracje z myśli Flussera, co jest widoczne zwłaszcza w jego książce *Elektroniczne obrazoświaty. Między sztuką a technologią* (2000)¹². Podobnie Marianna Michałowska w swoich pracach często odwołuje się do filozofa z Pragi¹³, poświęcając mu także osobne teksty¹⁴.

Na tym zakończę uzasadnianie obiektu moich rozważań. Mówiąc metaforycznie i nieco na wyrost: uważam, że Vilém Flusser to nieodrobiona praca domowa polskiej humanistyki, bez której – być może – będzie nam trudniej zrozumieć kolejne lekcje. A one najpewniej miałyby szanse jeszcze bardziej rozświetlić – poznać – oświetlić – cienie posthistorii, której nadejście z nieskrywaną obawą, ale także pełen nadziei witał bohater mojej opowieści. W tym kontekście nasuwa się pytanie: dlaczego wciąż nie zaliczamy jego pism – trzymając się tej szkolnej metaforyki – do listy lektur obowiązkowych krytycznego polskiego czytelnika i dlaczego nie stanowią one przedmiotu ożywionej dyskusji w murach polskich uczelni? Powodów może być kilka – wskażę jeden z nich, który, jak sądzę, należy do najważniejszych. Chodzi mi mianowicie o Flusserowską „manierę” filozofowania – tak to nazwę. Z jednej strony jego eseje trudno nazwać publicystyką, nawet gdybyśmy dodali doń

¹⁰ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy: film między mediami*, Universitas, Kraków 2003.

¹¹ Można znaleźć jeszcze jeden tekst tego autora, dotyczący omawianej materii: P. Zawojcki, *Vilém Flusser. Aparat jako filozoficzne wyzwanie*, <http://www.zawojcki.com/2012/03/30/vilem-flusser-apat-jako-filozoficzne-wyzwanie-2/> /#more-268 (dostęp: 23.03.2017).

¹² Idem, *Elektroniczne obrazoświaty. Między sztuką a technologią*, Szumacher, Kielce 2000.

¹³ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia: od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004; eadem, *Piękno entropii – o „anamnesis” obrazów technicznych*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 2–3 (28–29), s. 159–173.

¹⁴ Eadem, *Flusser – technologiczny humanizm*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 178–182.

człon „popularnonaukowa”. Są to raczej filozoficzne peregrynacje po świecie abstrakcji, czasem fikcji, pełne niedopowiedzeń, etymologicznych i symbolicznych gier skojarzeń, ukrytych odwołań do tradycji filozoficznej i naukowej, do historii literatury czy sztuki. Ich wirtualnym odbiorcą nie może być więc „zwykły” czytelnik gazet (choć swoją karierę pisarską w Brazylii Flusser rozpoczynał właśnie jako „publicysta”). Z drugiej strony, mówiąc eufemistycznie: filozof z Pragi nie przykładał nigdy szczególnej wagi do pozytywistycznego rozumienia nauki. Jego prace należą do gatunku – najogólniej rzecz ujmując – eseju filozoficznego, który zezwala na osobisty ton, metaforyczny, miejscami wręcz poetycki język. Nie sposób uświadczyc w nich przypisów czy bibliografii, a bezpośrednie odwołania do konkretnych myślicieli pojawiają się dość rzadko. Może to, jak sądzę, odstraszać od nich niektórych akademików o proveniencji humanistyczno-scjentystycznej, by tak rzec, zapatrzonych w metodologię przyrodoznawstwa. Myślę, że nie jest przypadkiem, że Flusser jest najchętniej czytany przez ludzi sztuki. Artyści wydają się bowiem znacznie bardziej otwarci na połączenia naukowej teorii z artystycznym performansem. A Flussera pisarskie próby są właśnie czymś takim – to swoiste filozoficzne spektakle, „mitologiczne”, hipertekstualne opowieści oparte co prawda na pewnym scenariuszu (a to relikwium medium pisma), ale będące wyrazem myślenia ikonicznego, czyli takiego, które ma za zadanie pobudzić wśród „widowni” skojarzenia, ciągi myślowe symboliczne, obrazowe, a nie jedynie logiczne i linearne.

Jak wspomniałem wyżej, dziś Flusser jest znany szerszej publiczności głównie jako teoretyk mediów. Jego *Ku filozofii fotografii* otworzyło mu drogę międzynarodowej kariery i do dzisiaj jest jego najchętniej czytana książką (do tej pory przetłumaczono ją na około dwadzieścia języków; tylko edycji niemieckich jest ponad dziesięć). Ten sukces niósł i nadal niesie ze sobą jednak pewne niebezpieczeństwo. Szufładkuje on bowiem Flussera jako teoretyka fotografii czy, w najlepszym razie, teoretyka mediów, zasłaniając niejako szerszy kontekst jego myśli. Często nie dostrzega się, że w tym przypadku analiza fotografii jest jedynie egzemplifikacją – jakkolwiek bardzo wymowną – dominujących dziś w naszej kulturze mediów: obra-

zów technicznych. Media (obraz techniczny, ale także media w ogóle) stanowią zaś centrum Flusserowskich rozważań nad współczesną sztuką, nauką i polityką, czyli kulturą w ogóle. Jeżeli spojrzeć na jego filozofię z dostatecznie szerokiej perspektywy, nietrudno dostrzec, że ten namysł nad mediami i komunikacją prowadzi bezpośrednio do diagnozy współczesności, a w konsekwencji do futurystycznych wizji przyszłej organizacji społecznej, kryjącej się pod terminem „utopia społeczeństwa telematycznego”.

W prezentowanej pracy proponuję spojrzeć na myśl Viléma Flussera właśnie w ten sposób: jako na filozofię kultury¹⁵, która nie tylko obejmuje rozważania komunikologiczne i mediologiczne, ale która także nie unika wyciągania z tych rozważań wniosków, nieraz – dodajmy – wniosków daleko idących, niosących ze sobą konkretną aksjologię. Flusser nie stworzył nigdy czegoś, co można by nazwać systemem. Przeciwnie: jego filozofowanie ma charakter „niesystematyczny”, jest w ciągłej drodze, czekając na dialog, „dopełnienie” (wydobycie nowych, nieznanych sensów) przez krytycznego czytelnika; jest to więc teoria (teorie) składająca się z serii nieszczególnie uporządkowanych intuicji, które dodatkowo miejscami „kolidują” ze sobą, nie tworząc homogenicznej, spójnej całości. Podejście to wynika zarówno z osobistych przekonań autora (Flusser jako teoretyk umiejscawia się w świecie ponowoczesnym i w swoim teoretyzowaniu przyjmuje na siebie świata tego konsekwencje), jak i – mówiąc nieponowocześnie – z natury rzeczywistości (ta bowiem bywa paradoksalna, a zatem i namysł nad nią musi czasem przynosić paradoksalne rezultaty). Rekonstrukcja tego typu teorii musi –

¹⁵ Nie zamierzam wdawać się w definicyjne zawilości dotyczące tego, czy Flusser był filozofem mediów, teoretykiem kultury, filozofem społecznym, czy może teoretykiem komunikacji. Nie sądzę, aby tego typu rozważania wniosły coś do jego „dyscyplinarnej tożsamości”, której po prostu nie potrzebował. W tej pracy piszę więc o Flussersze zarówno jako o teoretyku, jak i filozofie, traktując oba terminy synonimicznie. Nie zmienia to jednak faktu, że – jeśli już trzymać się „ścisłych” definicyjnych rozgraniczeń – uważam Flussera za filozofa (co zresztą wyartykułowałem w tytule książki) – skłaniają mnie do tego przede wszystkim tradycja, do której on się odwołuje, pewne podejmowane przez niego problemy, sposoby ich rozwiązywania, aksjologiczne uwikłanie części jego rozważań oraz przekonanie, że jest to etykieta najszerza.

z konieczności – być także konstrukcją pewnego modelu, sposobu interpretacji myśli Flussera. Nie ukrywam, że książka ta jest pewną narracją, opowieścią, w której próbuję spoić w jedną całość coś, co jako całość nie występowało. Dla historyka idei/filozofii – w takiej roli nieraz tu występuję – nie jest to, jak sądzę, niczym szczególnym. Interpretacja myśli teoretyka, ukazywanie jej ważności, wskazywanie na praktyczne konsekwencje zawsze zawierają element subiektywny. Tak też jest i w tym przypadku. Nie oznacza to oczywiście, że moja interpretacja ma charakter dowolny. Jest ona „obwarowana” pewnym metodycznym postępowaniem, hermeneutycznym wglądem, który uwzględnia życiowe oraz teoretyczne (w tym literackie, religijne itp.) inspiracje, ale także kulturowy kontekst, w którym powstają konkretne teksty (chodzi tu zarówno o ówczesną sytuację kulturową Zachodu, jak i teksty teoretyków zajmujących się podobnymi problemami, którzy tworzyli w tym samym czasie, a do których Flusser, jak się wydaje – nawiązuje). Punktem odniesienia przy interpretacji każdego eseju jest dla mnie także całość Flusserowskiego namysłu lub pewne całości (np. teoria mediów czy filozofia komunikacji).

Podstawowe zadanie, które przed sobą postawiłem, pisząc tę książkę, było następujące: dokonać gruntownej analizy części Flusserowskiej biblioteki reprezentatywnej dla całości jego dorobku. Aby analizę tę można było rzeczywiście uznać za wyczerpującą, przyjąłem, że zważywszy na w dalszym ciągu niewystarczające opracowanie jego myśli (na gruncie polskim, ale także w świecie anglosaskim), należy przyjrzeć się także pismom nieopublikowanym. Na tę grupę złożyły się niewydane eseje, wykłady i wystąpienia konferencyjne, notatki oraz przede wszystkim bogata korespondencja. Dostęp do tych źródeł uzyskałem dzięki uprzejmości Archiwum Viléma Flussera w Berlinie.

Prezentowana książka została więc zaplanowana jako obszerna i – mam nadzieję – wyczerpująca wprowadzenie do Flusserowskiej myśli, z uwzględnieniem jej możliwych inspiracji (teoretycznych i praktycznych – życiowych). Chciałbym jednak, aby uczyniła zadość jeszcze jednej („ukrytej”) intencji: aby stała się przyczynkiem do rzetelnej polskiej dyskusji na temat twórczo-

ści filozofa z Pragi, nawet jeśli miałyby to być dyskusja obfitująca raczej w krytykę niż w aprobatę. W istocie Vilém Flusser lepiej odnajdywał się w ogniu dialogicznej krytyki niż w potoku dyskursywnej afirmacji, wierzył bowiem, że tylko dzięki twórczemu dialogowi jest nam dane trwać.

ROZDZIAŁ 1

Życie i filozofia – biografia intelektualna

Pisanie biografii nomady jest zadaniem niełatwym. Vilém Flusser był nomadą w znaczeniu podwójnym. Był politycznym migrantem, który uciekł przed „chorobą” nazizmu „na drugi koniec świata”, do Ameryki Południowej, aby po ponad trzech dekadach wrócić do „domu”, do Europy, pozostając jednak cały czas w drodze, wędrując, jak pisał, w poszukiwaniu utraconego sensu¹. W podróży też zginął. Ale Flusser był także wędrowcem filozoficznym, który poszczególne tradycje intelektualne jedynie odwiedzał. I jeśli nawet do którejś się przywiązał – a sądzę, że można takie tradycje wskazać – to w każdym przypadku rekonstruował je, dostosowując do własnych intuicji. Pisanie biografii nomady nie należy do zadań łatwych jeszcze z jednego powodu. Dla nomady być opisanym, skategoryzowanym, zaszufladkowanym, to tyle, co otrzymać stałe miejsce pobytu, z którego nie można się już ruszyć. W takiej sytuacji instynkt podpowiada nomadzie jedno: „uciekaj!”.

Jest to oczywiście pewna metafora, jednak niepozbawiona kontaktu z rzeczywistością. Filozofia Flussera – jej metodologia, forma i treść – wymykają się prostym kategoryzacjom. Nawet tak niejednoznaczna i pojemna etykieta jak „postmodernista” nie wyczerpuje potrzebnych znaczeń. Filozofia Flussera jest „spektaklem”, performansem. Rację ma Siegfried Zielinski, kiedy pisze, że filozof z Pragi, podobnie jak Friedrich Nietzsche, uważał, że filozofia po-

¹ *W poszukiwaniu sensu (In Search of Meaning)* – taki tytuł nosi jeden z autobiograficznych esejów Flussera. Zob. V. Flusser, *In Search of Meaning (Philosophical Self-Portrait)*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002, s. 197–208.

winna być raczej tańczona niż pisana². I rzeczywiście, konceptualizacja Flusserowskiej filozofii przypomina próby złapania tancerza w tańcu – owszem, można to uczynić, ale wówczas tancerz przestaje tańczyć. Podobnie jest z myślą Flussera. Całe swoje piękno pokazuje w ruchu, gdy ją zatrzymać, zamknąć w pojęciu, traci urok. Refleksje zawarte w tym rozdziale – a po części także w całej tej pracy – są próbą odnalezienia „złotego środka” dla tej sytuacji.

Prezentowany rozdział – propedeutyczny – ma za zadanie opisać styl Flusserowskiego „tańca”, czyli metody i formę jego filozofii. Ze względu na niezwykle bogaty życiorys udokumentowany autobiograficznymi esejami i całymi książkami, a także obszerną korespondencją, zdecydowałem się ograniczyć opis biograficzny do koniecznego minimum, zwracając uwagę przede wszystkim na wątki, które mają szczególne znaczenie dla filozofii Flussera, dla jej formy i metody, ale ostatecznie także niepozostające bez związku z jej treścią. Sądzę, że rzetelne omówienie tej biografii to zadanie, które należy rozpiąć na kartach osobnej monografii³.

1.1. Vilém Flusser – w poszukiwaniu sensu

Na początek krótka uwaga „metodologiczna”. Różne są perspektywy na to, jak życie danego teoretyka wpływa na jego myśl. Części (większej?) badaczy (np. historyków idei) bliżej jest do poglądu Martina Heideggera, wedle którego z biografii filozofa ważne jest tylko to, że się urodził, pracował i umarł⁴ (złośliwi mogliby powiedzieć, że po-

² S. Zielinski, *Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment*, w: *The Routledge Companion to Research in the Arts*, ed. M. Biggs and H. Karlsson, Routledge, London–New York 2011, s. 297.

³ W istocie, podczas gdy kończyłem pisać tę książkę (przełom 2017 i 2018 roku) ukazała się pierwsza książkowa biografia Viléma Flussera. Książka została wydana równocześnie w dwóch językach: po niemiecku i portugalsku. Zob. R. Gul-din, G. Bernardo, *Vilém Flusser (1920–1991). Ein Leben in der Bodenlosigkeit. Biographie*, Transcript, Bielefeld 2017; eidem, *O homem sem chão. Biografia de Vilém Flusser*, Annablume, 2017.

⁴ H. Philipse, *Heidegger's Philosophy of Being. A Critical Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. XIII.

głąd ten wypływał z osobistych pobudek). Zdaniem innych myślicieli życie intelektualisty jest dokładnym odbiciem jego poglądów⁵. Sądzę, że rozstrzygnięcie tego problemu zależy – przede wszystkim! – od intelektualisty, o którym mowa, od jego życia – jak ono wyglądało – oraz od przedmiotu jego zainteresowań – życie epistemologa czy logika będzie być może mniej ważne dla jego pracy niż koleje życiowe filozofa polityki. Stąd biografia Immanuela Kanta może mieć mniejsze znaczenie dla jego myśli niż życie Hannah Arendt dla jej filozofii.

W tej pracy przyjąłem pogląd Franza Rosenzweiga – żydowskiego filozofa dialogu, jednego z mistrzów Flussera – według którego filozof nie jest wielkością pozostającą bez znaczenia dla swojej filozofii, jest ona zawsze „obciążona jego imieniem”⁶. Życie Flussera nie pozostaje bez znaczenia dla jego filozofii. Podobnie jak tradycje intelektualne, z którymi się spotyka. Kiedy jednak piszę na kartach tej pracy o „wpływach”, nie mam na myśli relacji przyczynowo-skutkowej. Owe „wpływy” – czy to życiowe, czy filozoficzne – traktuję jako zewnętrzny bodziec, który następnie przez Flussera jest odpowiednio interpretowany i „wtłaczany” w jego teoretyczny konstrukt.

Jeszcze jedna uwaga formalna. Struktura tego podrozdziału przyjmuje układ chronologiczny – opisuję tutaj bowiem kolejno życiowe doświadczenia Flussera, wpisując w nie poszczególne inspiracje. Części wspomnianych inspiracji można bez większej obawy o pomyłkę przypisać okres, w którym się pojawiły. Dla przykładu Flusser spotkał się z kulturą brazylijską, z jej przedstawicielami (filozofami, poetami), dopiero po emigracji do Brazylii – to oczywiste. Jednak nie zawsze ten dokładny czas można wskazać. Przyczynia się do tego Flusser, który nie tylko nie wspomina o czasie zetknięcia się z konkretnymi intelektualistami i ich pracami, lecz także w różnych miejscach podaje inne okresy (tak jest np. w odniesieniu do Ludwiga Wittgensteina). Stąd w nielicznych przypadkach byłem

⁵ Ibidem, s. 16.

⁶ F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, przeł. T. Gadacz, iTON Society, Warszawa 2012, s. 60–61.

zmuszony improwizować i ustalać intuicyjnie czas pojawienia się danej inspiracji.

1.1.1. Praga – kulturowa sieć utkana z wielu nici

Vilém Flusser był z pochodzenia Czechem urodzonym w rodzinie żydowskiej inteligencji. Jednak powiedzieć tyle o jego narodowości i stosunku do niej, to nie powiedzieć nic. Ów stosunek być może najlepiej zobrazuje pewna historia. W latach osiemdziesiątych, już po sukcesie *Ku filozofii fotografii*, Flusser bywał często na różnego rodzaju sympozjach i konferencjach, w Stanach Zjednoczonych i Europie, dotyczących komunikacji, mediów czy sztuki. Na jednym z takich spotkań ktoś, znający najwyraźniej, przynajmniej częściowo, jego koleje życiowe, zapytał, czy czuje się on prawdziwie międzynarodowym człowiekiem. Na co Flusser miał odpowiedzieć: „[...] między – tak, narodowym – nie”⁷. Anegdota ta oddaje doskonale jego stosunek do własnej tożsamości narodowej. Nie mówił on we własnym kontekście o popularnej dziś idei wielokulturowości – o zwykłym zdystansowaniu się od kultury, z której się pochodzi – nie mówił o przyjęciu wobec jednej kultury punktu widzenia drugiej, ponieważ tego typu postawa jest wychodzeniem z jakiegoś punktu właśnie, czyli czegoś stałego. Flusserowi nie chodziło więc o spojrzenie Brazylijczyka na kulturę czeską czy niemiecką. Twierdził on bowiem, że jego życie nie ma podstaw w żadnej kulturze⁸; „podstaw” w znaczeniu: zbioru niepodważalnych wartości, do których można się odwołać, które stanowią o tożsamości człowieka. Nie zmienia to faktu, że można wskazać pewne nie tyle podstawy, co punkty odniesienia – zarówno filozoficzne, jak i kulturowe – między którymi poruszał się filozof z Pragi.

⁷ M. Pawley, *Introduction*, w: V. Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999, sekcja 178–181 z 1627.

⁸ Autobiograficzna książka Flussera nosi tytuł *Groundless*. Zob. V. Flusser, *Groundless*, trans. R. Maltez Novaes, Metaflux Publishing, 2017.

1.1.1.1. *Sum civis Pragensis*

Flusser urodził się 12 maja 1920 roku w podówczas czechosłowackiej Pradze, w rodzinie zasymilowanych Żydów. Jego matka, Melitta (z domu Basch), pochodziła z arystokratycznej rodziny żydowskiej, odebrała wykształcenie z zakresu sztuk i pasjonowała się śpiewem. Ojciec Flussera, Gustav, był wykładowcą akademickim⁹, zajmował się też tłumaczeniami (m.in. książek ówczesnego prezydenta Czechosłowacji, Tomáša Masaryka), angażował się również w działalność polityczną – był członkiem partii socjaldemokratycznej. W 1922 roku na świat przyszła siostra Viléma, Ludovika¹⁰.

Młody Flusser wyrastał więc w rodzinie inteligentkiej burżuazji praskiej i, jak przyznawał, dzięki temu jako nastolatek mógł w pełni uczestniczyć w życiu kulturalnym miasta¹¹. A było to w istocie życie bujne. Praga stanowiła w tamtych czasach jedną z najbarwniejszych kulturalnych stolic Europy – mieszały się tu kultury czeska, niemiecka i żydowska. Wystarczy wspomnieć, że Praga początku XX wieku to miasto, gdzie – dłużej lub krócej – bawiły największe umysły tamtych czasów: Albert Einstein (pracował na praskim uniwersytecie w latach 1911–1912), Praskie Koło Lingwistyczne (z Romanem Jakobsonem na czele) i oczywiście Franz Kafka. Do międzywojennej Pragi ze swoimi wykładami przyjeżdżali najwięksi filozofowie: m.in. Martin Buber i Edmund Husserl – żeby wspomnieć najważniejszych dla Flussera. Taki kulturowy kontekst musiał wpływać i wpłynął na młodego, głodnego wiedzy człowieka. Po pierwsze – językowo. Flusser, jak przyznaje, miał dwa ojczyste języki: czeski i niemiecki¹². Być może należałoby użyć tutaj odwrotnej kolejności, biorąc pod uwagę niemiecko- i czeskojęzyczną spuściznę, którą po

⁹ Autorzy *Vilém Flusser. An Introduction* oraz *Flusseriana* podają, że ojciec Viléma uczył matematyki. Zob. A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, *Vilém Flusser. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 4; *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015, s. 454. W *Groundless* Flusser pisze natomiast, że jego ojciec wykładał filozofię. Zob. V. Flusser, *Groundless*, s. 57.

¹⁰ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 3–4.

¹¹ V. Flusser, *Groundless*, s. 24.

¹² *Ibidem*, s. 25.

sobie zostawił. Spośród czterech języków, w których pisał, najwięcej tekstów jest napisanych właśnie w języku niemieckim. Tekstów czeskich brak. Po drugie – kulturowo. Mam tu na myśli tradycje filozoficzne, naukowe, literackie, artystyczne, z którymi miał możliwość obcować.

Flusser otrzymał klasyczne, humanistyczne wykształcenie, uczył się łaciny i starożytnej greki, a także hebrajskiego¹³, choć w bardzo ograniczonej formie. Zapewne już wtedy zakiełkowała w nim miłość do języka – jako formy wypowiedzi, jako filozoficznego narzędzia, ale także źródła wiedzy o przeszłości danej kultury. Flusser był bowiem przekonany, że w języku jest ukryta mądrość dawnych czasów, z której możemy – dzięki etymologii – korzystać¹⁴. Inaczej było natomiast z jego żydowskością. W czasach młodości, jak przyznawał, nie czuł się Żydem, na pewno nie w sensie religijnym. Judaizm był dla niego wówczas jedynie zbiorem pustych rytuałów upadającej tradycji¹⁵. Stosunek ten jednak zmieniał się wraz z wiekiem (nie bez znaczenia były tu też zapewne „przyczyny zewnętrzne”, czyli nazizm). Mówił o tym wprost¹⁶. Ale widać to także w jego filozofii, zwłaszcza w koncepcjach, które powstawały w ostatniej dekadzie jego życia (np. w utopii społeczeństwa telematycznego)¹⁷.

Lata młodości Flusser dzielił między aktywności intelektualne – nauka i nieprzebrane tomy czytanych książek – a spotkania z Edith Barth, jego najbliższą przyjaciółką, pierwszą „studentką”¹⁸ i późniejszą żoną. Wówczas też podejmował pierwsze próby pisarskie. Pisywał wiersze, a w wieku lat szesnastu napisał sztukę teatralną zatytułowaną *Saul*. W 1938 roku rozpoczął studia filozoficzne na

¹³ *Flusseriana*, s. 454.

¹⁴ O etymologii jako jednej z metod Flusserowskiego filozofowania piszę więcej w podrozdziale 2. Zob. 1.2.2.1.

¹⁵ V. Flusser, *Groundless*, s. 28–29.

¹⁶ *On Religion, Memory and Synthetic Image*, wywiad przeprowadzony 7 kwietnia 1990 roku w Budapeszcie przez László Bekego i Miklósa Peternáka, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.

¹⁷ Zob. 4.2.

¹⁸ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 6.

Uniwersytecie Karola, na wydziale prawa¹⁹. Klimat ówczesnej Pragi sprzyjał rozwojowi młodego, inteligentnego człowieka, pochodzącego z żydowskiej rodziny, językowo czesko-niemieckiej. Taka, oczami Flussera, była ówczesna stolica Czechosłowacji:

Charakterystyczny rys Pragi polega na tym, że jej istota przezwycięża wszelkie narodowe, społeczne i religijne różnice: nie ma znaczenia, czy ktoś jest Czechem, Niemcem, Żydem, chrześcijaninem, protestantem, marksistą, członkiem burżuazji czy proletariatu. Przede wszystkim jest on prażaninem. Praga to egzystencjalny klimat, a każdy podział ze swoimi wielorakimi napięciami dzieje się w tym właśnie klimacie²⁰.

Zapewne ten klimat – a nie tylko konieczność emigracji – przyczynił się do powstania swobodnego, niezważającego na granice sposobu myślenia Flussera, a także do tego, jak postrzegał on swoją tożsamość kulturową (narodową, religijną). Nie mówił bowiem o sobie jako o Czechu, Brazylijczyku czy Żydzie. Mawiał natomiast: *sum civis Pragensis*²¹.

1.1.1.2. Buber, Husserl, (Marks)

Praski okres dorastania Flussera to czas wielu inspiracji, których nie sposób tu wszystkich wymienić. Wspomnę jedynie o najważniejszych, tych, których obecność widać bezsprzecznie na kartach jego esejów.

¹⁹ *Flusseriana*, s. 456.

²⁰ V. Flusser, *Groundless*, s. 24 (tłum. – P. W.).

²¹ Ibidem, s. 23. Idąc za wskazaniem Flussera, w tej pracy używam sformułowania „filozof z Pragi”. W obliczu tego, co o swojej „miejskiej tożsamości” mówi Flusser, sądzę, że nieuprawnione jest osadzanie jego myśli jedynie w konkretnym kontekście narodowym – nieważne: czeskim, niemieckim czy brazylijskim. Czyni tak Iwona Bartnicka, która w swoim tekście o Flussera filozofii aparatu stwierdza, że „w obliczu utrudnionej możliwości eksplorowania czeskich zasobów teoretycznych, część spuścizny Flussera, której nie tak dawno doczekaliśmy się w polskim tłumaczeniu, jest pozycją godną szczególnej uwagi [...]” (I. Bartnicka, op. cit., s. 152). Można oczywiście mówić o czeskich aspektach, wątkach czy inspiracjach myśli Flussera, ale przedstawianie go jako czeskiego teoretyka jest moim zdaniem nadużyciem.

Po pierwsze, Martin Buber, z filozofią którego Flusser zetknął się w 1937 roku, czyli jako siedemnastolatek, kiedy to razem z Edith Barth udał się na jego wykład²². Filozofia dialogu, której Buber był jednym z pierwszych i pozostał jednym z najważniejszych przedstawicieli, to bardzo istotna inspiracja filozofa z Pragi, widoczna niemalże we wszystkich jego koncepcjach. Zapożyczona od dialogików – przede wszystkim, jak należy przypuszczać, od Bubera – kategoria dialogu stanowi fundament Flusserowskiej koncepcji podmiotu, polityki, społeczeństwa, a także kultury w ogóle. Dialogiczny jest też, jego zdaniem, esej. Chodzi w nim bowiem nie tyle o rozwiązanie problemu, co o postawienie przed czytelnikiem pytania, wejście z nim w dialog²³. Jest to oczywiście dialog metaforyczny, ponieważ w odniesieniu do tradycyjnie pisanego tekstu trudno mówić o dialogu rzeczywistym. Flusser miał świadomość tego problemu i próbował z nim walczyć. Dzięki „nowym mediom” lat osiemdziesiątych chciał uczynić tekst dialogicznym²⁴.

Po drugie, fenomenologia Edmunda Husserla. To jedna z „wielkich narracji”, które wpłynęły znacząco na myśl Flussera. Najprawdopodobniej i w tym wypadku miał on okazję zetknąć się bezpośrednio z myślą wielkiego uczonego. Husserl w latach trzydziestych podróżował ze swoimi wykładami, przybывая m.in. do Pragi²⁵. Korzystając z metody fenomenologicznej – najpierw rekonstruując ją w sobie właściwy sposób – Flusser dokonywał opisu wielu zjawisk kulturowych – nieraz ogólnych, nieraz bardzo szczegółowych. Stanowi to w znacznej mierze o oryginalności jego koncepcji na tle innych dwudziestowiecznych teorii kultury, mediów i komunikacji – choć można znaleźć teoretyków, którym wątki fenomenologiczne nie były obce (np. Roland Barthes czy Paul Virilio). Kwestiom tym poświęcam większą część podrozdziału drugiego.

Jedną z bardziej niejednoznacznych ról w myśli Flussera odgrywa filozofia Karola Marksa (i Fryderyka Engelsa). Z jednej strony

²² *Flusseriana*, s. 456.

²³ V. Flusser, *Essays*, w: idem, *Writings*, s. 193.

²⁴ Zob. 1.1.4.

²⁵ R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, przeł. A. Półtawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974, s. 11.

traktował on marksizm jako rodzaj „naturalnego” światopoglądu – niemalże religijnego, jak przyznawał. Internacjonalistyczne postulaty marksizmu musiały trafiać do mieszkańców wielokulturowej Pragi²⁶, a obietnice naukowej zmiany świata i stworzenia nowego Człowieka przemawiać do wyobraźni, zwłaszcza młodych osób²⁷. Z drugiej strony z perspektywy politycznej filozofia Marksa i Engelsa nie była szczególnie zachęcająca dla osób należących do żydowskiej inteligencji. Tym bardziej odrzucała Flussera od marksizmu sowieckiego „implementacja” tej ideologii w życie społeczne Związku Radzieckiego, zwłaszcza w obliczu „wielkiego terroru” lat trzydziestych i współpracy ZSRR z III Rzeszą w pierwszych latach II wojny światowej²⁸. Flusser tak pisał o swoim ambiwalentnym stosunku do marksizmu:

[...] [Marksizm] jako utopia i antropologiczny model uparcie trwał w samym środku mojej myśli. Prawdziwy marksista będzie miał rację, mówiąc, że nigdy nie byłem naprawdę marksistą. Ale rację będzie miał też ten, kto, nieświadomy przekonującej siły i wewnętrznego piękna marksizmu, mówi, że zawsze byłem i nadal jestem marksistą. To pokazuje trudność w zaakceptowaniu samego siebie: zgadzam się z oboma argumentami²⁹.

I rzeczywiście, dwa oblicza marksizmu „trwające uparcie w samym środku Flusserowskiej myśli” są widoczne w jego koncepcjach. Utopia społeczeństwa telematycznego ze swoimi postulatami „udialogicznienia” kultury (czytaj: technologii) przypomina – *mutatis mutandis* – Marksa i Engelsa postulaty uspołecznienia środków produkcji³⁰. Antropologiczny model, o którym wspomina filozof z Pragi, to nic innego, jak teza o historycznym i materialnym (czytaj: technologicznym) wymiarze ludzkiej istoty³¹.

²⁶ V. Flusser, *Groundless*, s. 28–29.

²⁷ Ibidem, s. 27.

²⁸ V. Flusser, *In Search of Meaning*, s. 199.

²⁹ Ibidem, s. 199 (tłum. – P. W.).

³⁰ Piszę o tym w ostatnim rozdziale. Zob. 4.2.2.

³¹ Więcej na ten temat w rozdziale 3. Zob. 3.1.

1.1.1.3. Kafka i inni

Druga grupa inspiracji ma charakter literacki. Myśl Flussera była kształtowana – i widać to w jego tekstach – przez poetów i prozaików. Czytał i zachwycał się, czy, jak mówi, odnajdywał siebie w utworach Johanna Wolfganga Goethego, Thomasa Manna, Rainera Marii Rilkego i Jamesa Joyce’a³²; w Ulrichu, bohaterze *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila, znalazł sprzymierzeńca eseistycznych podróży. Jednak największy wpływ z grona literatów – jak się wydaje – miał na niego inny prażanin – Franz Kafka, w jego twórczości odnajdywał często swoje filozoficzne intuicje³³. Flusser zresztą traktował niektóre dzieła literackie jak „traktaty filozoficzne”, w myśl zasady, że idee można przekazywać w różnej formie oraz że granice między poszczególnymi dziedzinami kultury (np. sztuką a nauką/filozofią) mają charakter arbitralny. O *Traktacie* Wittgensteina pisał np., że jest uzupełnieniem Kafkowskiego *Procesu*³⁴. W obu przypadkach mamy bowiem do czynienia z tezą, że – ujmując rzecz w Kantowskich kategoriach – czysty rozum nie ma „kontakty” z rozumem praktycznym. U Wittgensteina objawiało się to stwierdzeniem o niemożliwości mówienia o czymkolwiek, co wykracza poza ograniczony ramami logicznych reguł świat faktów. W przypadku Kafki teza ta przybierała postać metafory: człowiek jako istota skazana na absurdalność sytuacji, z której nie ma żadnego (racjonalnego) wyjścia³⁵.

1.1.2. Przymusowa bezdomność

Beztroskość praskich lat Flussera została przerwana w sposób nagły i okrutny. Układ monachijski z 1938 roku i wkroczenie nazistów do Pragi oznaczało dla niego koniec życia takiego, jakie znał. W sensie społecznym z dobrze zapowiadającego się członka praskiej elity intelektualnej stał się „bezwartościowym marginalnym elemen-

³² V. Flusser, *In Search of Meaning*, s. 201–202.

³³ Zob. 3.2.3.

³⁴ Flusser pisze o *Traktacie* jako uzupełnieniu *Procesu*, mimo że te pozycje zostały opublikowane w odwrotnej kolejności (odpowiednio 1921 i 1925). Wynikałoby z tego, że zetknął się z dziełem Wittgensteina później niż z powieścią Kafki.

³⁵ V. Flusser, *Groundless*, s. 59.

tem”³⁶. Przed dziewiętnastoletnim Flusserem los postawił dylemat, którego rozstrzygnięcie miało zaważyć na reszcie jego życia: zostać w Pradze i najpewniej zginąć z rąk okupanta czy próbować ucieczki również grożącej śmiercią, ale także przynoszącej nadzieję na ratunek. Zdecydował się na ucieczkę. Była ona możliwa dzięki ojcu Edith Barth, który prowadził swoje interesy w wielu krajach – m.in. w Wielkiej Brytanii. Mimo licznych propozycji wyjazdu – m.in. pracy na uniwersytecie w Jerozolimie³⁷ – ojciec Viléma, Gustav, pozostał niewzruszony i nie dał namówić się do wyjazdu, jak argumentował, ze względu na obowiązki wobec państwa³⁸.

Jeszcze w marcu 1939 roku Flusser wraz z Edith i jej matką (ojciec i siostra Edith wyjechali wcześniej) udał się do Londynu. W pośpiechu nie zdążył zabrać ze sobą wiele. Wziął jednak dwie książki: *Fausta* Goethego i hebrajski modlitewnik – pierwszą z nich zgubił po drodze. W trakcie podróży Flusser został zatrzymany na granicy niemiecko-holenderskiej, ponieważ nie posiadał wizy, ani do Wielkiej Brytanii, ani do Holandii. Miał trzy dni na jej uzyskanie, w przeciwnym razie groziło mu zesłanie do obozu koncentracyjnego. Znow pomógł przyszły teść Flussera – udało mu się przekupić urzędnika, któremu akurat spieszyło się do ciężarnej żony leżącej na oddziale położniczym.

Ratunek ten miał oczywiście jedynie fizyczny charakter. Decyzja o ucieczce i pozostawienie za sobą całej rodziny było dla Flussera przeżyciem druzgocącym – obwiniał się o śmierć rodziny, a myśl o samobójstwie nie opuszczała go przez następne lata³⁹. Inwazja nazistów i będąca jej konsekwencją decyzja o emigracji usunęła mu grunt spod stóp – tak też później o sobie pisze: *groundless*. Przesłał być prażaninem, a stał się wędrowcem nieposiadającym domu, nomadą. Wyjazd do Anglii przyniósł jednak także uczucie niespo-

³⁶ Ibidem, s. 34.

³⁷ W 1939 roku Czechosłowację opuścił m.in. kuzyn Viléma, David Flusser, późniejszy profesor Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, światowej sławy bibliista. Kuzyni pozostawali w korespondencyjnym kontakcie przez pół wieku. I. Zepf, *David Flusser*, w: *Flusseriana*, s. 181–182.

³⁸ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 7–8.

³⁹ V. Flusser, *Groundless*, s. 39.

dziewane: „przyprawiającą o zawrót głowy wolność”⁴⁰. To wówczas zaczyna rodzić się we Flusserze „myśl nomadyczna”, nieznająca granic, swobodna. Wiele lat później okaże się, że myśl ta najlepiej wyraża się w eseju, egzystencjalnie autentycznej formie wypowiedzi. Esej jest bowiem – argumentuje Flusser – spontaniczny, wypływa bezpośrednio z egzystencji piszącego, w przeciwieństwie do akademickiego stylu wypowiedzi, który charakteryzuje „egzystencjalna nieszczerłość”. Myśl wyrażona akademicko nie jest pierwszą, „żywołową” myślą, lecz drugą. Nikt nie myśli bezosobowo, a takiej formy wypowiedzi wymaga akademicki styl. W tym sensie jest on wynikiem wysiłku, tłumaczenia pierwszej myśli („ja myślę”) na drugą, bezosobową („myśli się”)⁴¹.

Flusser razem z rodziną Barthów zamieszkał w Londynie. Podjął nawet studia na London School of Economics⁴², jednak już w roku następnym, po rozpoczęciu bombardowań stolicy Zjednoczonego Królestwa, cała rodzina, wraz z jej nowym członkiem, przeniosła się na angielską wieś, w pobliże Exeter. Był to jednak znów tylko chwilowy przystanek – celem stała się Brazylia. Po wcześniejszym ochrzczeniu, które było warunkiem koniecznym, Barthowie i Flusser otrzymali wizy do egzotycznego kraju Ameryki Południowej. Jeszcze tego samego roku dotarli do portu w Southampton, a stamtąd wyruszyli statkiem Highland Patriot w wielotygodniową transatlantycką podróż po nowe życie⁴³.

1.1.2.1. Nietzsche, Heidegger i egzystencjalizm

Filozofię Friedricha Nietzschego Flusser poznał jeszcze w okresie praskim. Wówczas, w kontekście wydarzeń II wojny światowej połączonych z wykorzystywaniem myśli Nietzschego przez nazistów,

⁴⁰ Ibidem, s. 39.

⁴¹ V. Flusser, *Essays*, s. 192–193.

⁴² Według autorów *Flusseriana* w archiwach London School of Economics nie ma informacji o Flusserze jako studencie tej uczelni. Dodają oni jednak, że mógł uczęszczać na zajęcia jako wolny słuchacz, nie będąc oficjalnie studentem uniwersytetu.

⁴³ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 16.

„spotkanie to” nie było udane. Później jednak Flusser wracał do niej wielokrotnie, m.in. dzięki lekturze José Ortegi y Gasset, zwłaszcza jego *Buntu mas*. Nietzsche „zawładnął” Flusserem m.in. dzięki językowi, którym się posługiwał⁴⁴. A jeśli przyjrzeć się formie wypowiedzi filozofa z Pragi, to można znaleźć pewne analogie między oboma autorami. Nietzsche twierdził, że należy „pisać krwią”⁴⁵, co oznacza, że filozofia powinna być przeżyta, tak też rozumiał „gest filozofowania” Flusser. Ale na formie podobieństwa te się nie kończą. Flusser przejmuje od Nietzschego wiele pojęć: pisze np. o kryzysie wartości⁴⁶ i potrzebie ich przewartościowania⁴⁷. Także najważniejsza, jak się zdaje, koncepcja niemieckiego filozofa – nadczłowiek – znajduje swoje odzwierciedlenie we Flusserowskim człowieku przyszłości, artyście aparatu, obywatelu społeczeństwa telematycznego⁴⁸.

Inspiracje Heideggerowskie są równie czytelne. Widać je m.in. we Flusserowskich rozważaniach na temat języka, ale także w niektórych „momentach” metodologicznych. Jednak jeszcze ważniejszy wydaje się inny aspekt – egzystencjalizm. Tematy, które podejmuje Flusser – sens życia, śmierć, wolność – to problemy wystawione na piedestał przez egzystencjalistów, nie tylko oczywiście przez Martina Heideggera, lecz także przez Jean-Paula Sartre’a, do którego filozof z Pragi incydentalnie się odwoływał⁴⁹. Flusser często używa też sformułowania „analiza egzystencjalna”⁵⁰, przeciwstawiając ją najczęściej „analizie formalnej”. Znaczenie tego pierwszego terminu

⁴⁴ V. Flusser, *In Search of Meaning*, s. 199–200.

⁴⁵ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, bis, Warszawa 1990, s. 43.

⁴⁶ V. Flusser, *Communication in Underdevelopment*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2730 (ESSAYS 2_ENGLISH), s. 2; idem, *Motor Cars*, [SEM REFERENCJA]_2756 (ESSAYS 5_ENGLISH), s. 6.

⁴⁷ Idem, *Criteria–Crisis–Criticism*, w: idem, *Writings*, s. 46.

⁴⁸ Piszę o tym w ostatnim rozdziale. Zob. 4.2.3.

⁴⁹ Flusserowskie ujęcie projektu przypomina podobne rozważania Sartre’a. Zob. 2.3.1.

⁵⁰ Zob. np. V. Flusser, *On a Few Linguistic Aspects of Brazilian Civilization*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2760 (ESSAYS 6_ENGLISH), s. 2; idem, *Two Different Kinds of Jew*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2812 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 1; idem, *The City as Wave-Trough in the Image-Flood*, „Critical Inquiry” 2005, No. 31, s. 325.

nie koresponduje co prawda bezpośrednio z jego heideggerowskim rozumieniem – filozof z Pragi ma raczej na myśli, jak można przypuszczać, filozoficzną perspektywę, która ma charakter „humanistyczny”, czyli która uwzględnia np. ludzki świat wartości – jednak odwołanie do terminologii egzystencjalistów, połączone z naturą podejmowanych problemów, sugeruje, że tradycja ta była dla niego ważna.

1.1.2.2. Cassirer i Wittgenstein

Kolejną inspirację, czy właściwie grupę inspiracji, stanowi szkoła marburska z Ernstem Cassirerem na czele. Od niego Flusser zażycza koncepcję rzeczywistości kulturowej – w zasadzie jedynej dostępnej człowiekowi rzeczywistości – jako zbioru symboli. Wedle tego założenia mamy dostęp jedynie do własnych wytworów, tylko za ich pośrednictwem możemy poznawać świat. Flusser rekonstruuje koncepcję Cassirera, tworząc z niej własną wizję kultury jako komunikacji. A jeśli już mowa o Cassirerze i szkole marburskiej, to nie sposób nie wspomnieć ich mistrza, Immanuela Kanta. Myśl filozofa z Królewca także nie pozostała bez wpływu na Flussera. Nazywa on zresztą Kanta „*katharsis* w każdym kryzysie”⁵¹. Swoją filozofię języka Flusser opiera w znacznej mierze na filozofii krytycznej⁵². Jego zainteresowanie językiem jako przedmiotem filozoficznej analizy – a był to pierwszy przedmiot („pierwsza miłość”)⁵³, którym systematycznie zaczął się zajmować – pojawiło się właśnie w styczności z myślą neokantowską. Ogromne znaczenie w rozwoju tego zainteresowania miał także Ludwig Wittgenstein.

Austriacki filozof to kolejna bardzo ważna postać, która przyczyniła się do kształtu teorii Flussera. Oczywiście największe znaczenie myśl Wittgensteina miała dla niego w kontekście rozważań nad językiem, jednak duch *Traktatu* unosi się nad wieloma innymi

⁵¹ Idem, *In Search of Meaning*, s. 201.

⁵² Zob. 2.1.1.

⁵³ V. Flusser, *In Search of Meaning*, s. 201.

refleksjami. Właśnie swoisty duch myśli austriackiego filozofa był tym, co przyciągało Flussera:

Nie wiedziałem tego wówczas, ale teraz widzę to wyraźnie: atrakcyjność formalizmu (w swojej dojrzałszej formie rozwoju nazywanego teraz „strukturalizmem”) nie kryje się w pięknie jego rygoru ani w zerwaniu z historycyzmem, ale w jego wrodzonym mistycyzmie. Jest to szczególnie widoczne u Wittgensteina: intelektualny rygor przediera się sam przez siebie w poszukiwaniu niewysłowionej⁵⁴.

Filozof z Pragi we właściwy sobie sposób wykorzystuje tezy Wittgensteina, interpretując je przez pryzmat własnych teorii. Jest tak np. z tezą o granicach świata, które są wyznaczone, zdaniem autora *Traktatu*, przez granice języka⁵⁵. Ma on tu na myśli język w ogóle, którego „najczystsza” formą jest logika. Flusser przyjmuje wspomnianą tezę, ale wyrывa ją z kontekstu, uznając, że każdy język (narodowy) to osobny świat, a znajomość wielu języków otwiera możliwość przemieszczania się między światami.

1.1.3. São Paulo – nowa (nie)rzeczywistość

Po wielotygodniowej podróży Flusser wraz z Edith i jej rodziną wyszli na brzeg Brazylii w Rio de Janeiro. Tutaj przywitała go wiadomość o śmierci ojca – został zamordowany przez nazistów w obozie koncentracyjnym Buchenwald. Trzy lata później matkę i siostrę Flussera spotkał ten sam los w Auschwitz⁵⁶. Były to kolejne ciosy dla młodego Viléma, który, jak pisze, wraz z przybyciem do Rio de Janeiro „został wyrzucony przez fale absurdu na plażę nierzeczywistości”⁵⁷. Brazylia w niczym nie przypominała rodzinnej Pragi – przynajmniej początkowo – stąd była nierzeczywista. Niemniej stała się

⁵⁴ Ibidem, s. 199 (tłum. – P. W.).

⁵⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 64.

⁵⁶ *Flusseriana*, s. 458.

⁵⁷ V. Flusser, *Groundless*, s. 47.

dla Flussera rzeczywistością, w której miał spędzić następne trzydzieści dwa lata swojego życia.

W styczniu 1941 roku Edith i Vilém pobrali się. W listopadzie urodziło się ich pierwsze dziecko, córka – Dinah. Flusserowie przeprowadzili się z Rio de Janeiro do São Paulo, gdzie Vilém rozpoczął pracę w firmie handlowej należącej do jego teścia i szwagra⁵⁸. W ten sposób został biznesmenem (praca, której szczerze nienawidził), w dzień pracował, nocami filozofował⁵⁹. Obcość otaczającej go kultury, bezsensowność codzienności i żal za światem, który zostawił za sobą, światem, do którego nie było już powrotu – wszystko to powodowało, że życie nie jawiło się jako najlepszy z wyborów. W tamtym okresie Flusser myślał o samobójstwie. Przez pierwszy okres pobytu w Brazylii Edith odprowadzała swojego męża do pracy w obawie, że może sobie coś zrobić⁶⁰.

Kolejne lata upływały Flusserowi na pracy zawodowej i nocnym filozofowaniu. W 1943 roku na świat przyszedł pierwszy syn Edith i Viléma, Miguel Gustavo, osiem lat później drugi – Victor. W latach pięćdziesiątych Flusser zaczął podejmować pierwsze próby pisarskie. W 1957 roku zakończył pisanie swojej pierwszej książki, *Das zwanzigste Jahrhundert* („Wiek dwudziesty”). Wszelkie próby jej opublikowania (w Niemczech i Szwajcarii) spęły na niczym. W końcu na początku lat sześćdziesiątych Flusser nawiązał kontakty z brazylijskimi intelektualistami zgromadzonymi wokół Brazylijskiego Instytutu Filozofii (Instituto Brasileiro de Filosofia – IBF), przede wszystkim z filozofem Vincentem Ferreirą da Silvą, jego żoną, poetką, Dorą, profesorem mechaniki gruntów, Miltonem Vargasem, pisarzem, Guimarãesem Rosą oraz Miguelem Realem, filozofem prawa, założycielem IBF. Filozof z Pragi szybko zaimponował swoją wiedzą, sposobem myślenia i chęcią do dyskusji, dzięki czemu już w 1960 roku prowadził wykłady z filozofii języka w Instytucie. Wówczas też opublikował swój pierwszy tekst – artykuł w języku portugalskim o... języku portugalskim (*Da Língua Por-*

⁵⁸ *Flusseriana*, s. 458.

⁵⁹ V. Flusser, *Groundless*, s. 49.

⁶⁰ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 18–19.

tugesą). Portugalski był czwartym językiem Flussera, po czeskim, niemieckim i angielskim – przed nim jeszcze francuski – i ostatecznie drugim po niemieckim co do liczby pozostawionych esejów. Już jego podejście do języka Brazylijczyków jest bardzo interesujące. Podczas gdy w Brazylii myślano, nazwijmy to, „postkolonialnie” – dotyczy to zresztą nie tylko tego kraju, lecz także innych państw, które nie odgrywały, z różnych względów, w światowej kulturze najważniejszej roli – tzn., że językiem, w którym można filozofować, jest – przykładowo – język niemiecki lub angielski, Flusser odwracał perspektywę: język portugalski nadaje się do filozofowania lepiej niż języki dla filozofii „zasłużone”, ponieważ jest „lekki”, nie zawiera metafizycznego bagażu wielu wieków filozofii, dzięki czemu jest filozoficznie bardziej „plastyczny” i można w nim wyrażać nowe filozoficzne idee (lub w nowy sposób podchodzić do idei znanych) bez obawy, że nad takim filozofowaniem w jakiś sposób zaciąży tradycja⁶¹.

Następne lata przynosiły kolejne dydaktyczne i publikacyjne sukcesy. Flusser wykładał filozofię nauki i teorię komunikacji na brazylijskich uniwersytetach. Publikował eseje w czasopismach naukowych i publicystycznych. Pisał i wydawał książki⁶². Jednym ze sposobów na częstsze publikowanie esejów stało się pisanie dla popularnego brazylijskiego dziennika („O Estado de São Paulo”), konkretnie do literackiego dodatku tej gazety („Suplemento Literário”), w którym ukazywały się teksty krytyków literackich, ale także literatów (w tym oczywiście eseistów), którzy na taką krytykę chcieli się wystawić. To, że Flusser zaczął pisywać regularnie dla „Estado”, przyczyniło się nie tylko do jego rosnącej popularności, lecz także w pewien sposób do formy jego wypowiedzi. Kolumna w literackim dodatku, która została mu przydzielona, mogła pomieścić nie

⁶¹ Ten pogląd Flussera przedstawiła prof. Simone Osthoff podczas sympozjum poświęconemu Flusserowi. *Transcoding Flusser: Synthetic Thinking*, Den Haag 15–16 kwietnia 2016 roku, www.westdenhaag.nl/exhibitions/16_04_Flusser/more2, 24.06.2016 (dostęp: 21.09.2016).

⁶² *Língua a Realidade* („Język i rzeczywistość”) – to pierwsza wydana książka Flussera. Opublikowana w 1963 roku stanowiła wynik jego refleksji z zakresu filozofii języka. *Flusseriana*, s. 468–470.

więcej niż cztery strony maszynopisu. Aby jak najlepiej wykorzystać możliwości, które stwarzała gazeta, Flusser musiał dostosować się do tych ram. W autobiografii pisze, że ograniczenie to stało się niezwykle owocne – na jego teksty zaczęły od tamtego momentu składać się nie tylko teoretyczne i artystyczne inspiracje, eseistyczna forma, problemy, które podejmował, i sposoby ich rozwiązania, lecz także objętościowe ograniczenia narzucane przez wydawcę. Flusser pisze o tym jako o dialektycznym napięciu między ograniczeniem – w tym przypadku ilościowym – a wolnością⁶³. To dialektyczne napięcie okazało się na tyle płodne (lub na tyle trwałe), że Flusser w zasadzie z niego nie zrezygnował. Zdecydowana większość jego esejów – także tych wydawanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – liczy sobie dokładnie cztery strony maszynopisu. Pisanie dla „Estado” miało jeszcze jedną ważną konsekwencję: dzięki niemu Flusser stał się niezwykle popularny nie tylko wśród studentów, których na co dzień uczył, lecz także w szeroko pojętym środowisku kulturalnym Brazylii. „Sława” ta pociągnęła za sobą także sukcesy natury instytucjonalnej czy niemalże politycznej. W 1966 roku Flusser został mianowany delegatem do spraw kontaktów kulturalnych z Ameryką Północną i Europą przy ministerstwie spraw zagranicznych. Dzięki temu odbywał wiele podróży, podczas których wygłaszał wykłady na takich uniwersytetach, jak Columbia, Harvard czy Yale. Odwiedzał Austrię, Hiszpanię, RFN. Podczas tych podróży – wedle własnych relacji – miał spotkać m.in. Theodora W. Adorno czy Hannah Arendt⁶⁴.

Mimo tych sukcesów i docenienia ze strony brazylijskich środowisk akademickich Flusser nie czuł się w Brazylii jak w domu. Sytuację pogorszył dodatkowo pucz wojskowy z 1964 roku, który teoretycznie i artystycznie „uprawomocniła” część jego brazylijskich przyjaciół z IBF. Ponieważ Flusser należał do tego środowiska, a także z powodu przyjętego dwa lata po przewrocie stanowiska przy ministerstwie spraw zagranicznych został – jak na ironię – przez część lewicowych środowisk uznany za konserwatystę wspierające-

⁶³ V. Flusser, *Groundless*, s. 112–114.

⁶⁴ *Flusseriana*, s. 470–478.

go nową władzę. „Jak na ironię”, ponieważ jedną z ostatnich rzeczy, którą można powiedzieć o jego politycznych sympatiach, jest to, że kierują się w stronę silnej, autorytarnej, pochodzącej z wojskowego przewrotu władzy. Sytuacja w Brazylii stawała się więc coraz trudniejsza. Ale Flusser szukał kontaktów za granicą, m.in. w Stanach Zjednoczonych, jeszcze dwa lata przed puczem. W jednym ze swoich listów do Amerykańskiego Stowarzyszenia Filozoficznego (American Philosophical Association) pyta o możliwość zatrudnienia na którymś z amerykańskich uniwersytetów. Mimo imponującego *dossier* otrzymał odpowiedź odmowną z sugestią, aby spróbował zdobyć jakiś „akademicki status”, czyli stopień naukowy⁶⁵. Flusser nie miał nie tylko stopnia naukowego, lecz także żadnego formalnego potwierdzenia, że zdał maturę. Sugestia ta wiązała się z koniecznością wejścia w szeregi studentów, tych samych, których od kilku już lat uczył. Flusser jednak był niezwykle wytrzymały, jeśli chodzi o krytykę. Wiele jego tekstów – zwłaszcza z okresu sprzed wydania *Ku filozofii fotografii* – było odrzucanych⁶⁶. Nie zrażał się tym jednak i nie przestawał pisać.

Okazja do opuszczenia Brazylii trafiła się w 1972 roku. Wówczas to Flusser został zaproszony do komitetu organizacyjnego dwunastego Biennale w São Paulo. W celu przygotowania konceptu festiwalu wraz z żoną udał się do Europy⁶⁷. Jak się później okazało, była to podróż, z której mieli już na stałe do Brazylii nie wrócić.

1.1.3.1. Brazylijskie inspiracje

Lista brazylijskich inspiracji Flussera jest długa, jednak najważniejsze wpływy ograniczają się do kilku nazwisk – na ogół nazwisk przyjaciół – wspomnianych wyżej. Vicente Ferreira da Silva (1916–

⁶⁵ Korespondencja Viléma Flussera z Lionelem Rubym, 2.11.1962, 18.12.1962, mps, AVF, Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5 (47–49).

⁶⁶ Zob. Korespondencja Viléma Flussera z Neilem Postmanem, 1.07.1982, mps, AVF, Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5 (20) oraz Korespondencja Viléma Flussera z Arthurem Kaplanem, 17.04.1979, mps, AVF, Cor_144_GENERAL CORRESPONDENCE_ENGLISH_2 of 4 (79).

⁶⁷ *Flusseriana*, s. 484.

–1963) pojawia się jako filozof nauki. Dzięki niemu Flusser zwrócił się do niektórych lektur z tej dziedziny⁶⁸. Dora Ferreira da Silva (1918–2006) (i nurt poezji konkretnej) wpłynęła na estetyczną warstwę Flusserowskiego eseju. Przywiązywał on wielką wagę do „designu” tekstu – do tego, jak ułożone są akapity, jak wygląda interpunkcja, uważał bowiem, że odpowiednia estetyka tekstu może pomóc czytelnikowi wydobyć z niego więcej znaczeń⁶⁹. Miguel Reale (1910–2006) pojawia się na ogół w kontekście rozważań nad językiem⁷⁰. Wpływ Miltona Vargasa (1914–2011) jest trudny do przecenienia w kontekście przedmiotów zainteresowania, których analizy przyniosły Flusserowi największy rozgłos – mam tu na myśli oczywiście media i komunikację. Vargas był prawdziwym „człowiekiem renesansu”, jak pisał o nim filozof z Pragi: inżynier odpowiedzialny za budowę strategicznych tam i dróg w Brazylii, światowej sławy teoretyk mechaniki gruntów, profesor uniwersytecki, eseista zajmujący się filozofią i nauką, krytyk literacki⁷¹. To dzięki niemu Flusser zwrócił się w stronę refleksji nad komunikacją⁷². Vargas był jedną z niewielu osób, która w tamtych czasach łączyła technologię z humanizmem⁷³. To także musiało mieć wpływ na Flussera.

Dialogi, które Flusser nawiązywał przez ponad dwie dekady na kontynencie amerykańskim, zaczęły kruszeć po puczu z 1964 roku. Jak już wspomniałem, część środowiska akademickiego czy, szerzej, kulturalnego Brazylii przyjęła nową sytuację polityczną kraju z entuzjazmem, „podpisując się” pod zamachem stanu i jego konsekwencjami, czyli *de facto* wojskową dyktaturą. Postawa taka nie mogła podobać się Flusserowi, stała się więc zarzewiem pierwszych konfliktów między nim a częścią jego przyjaciół. Relacje z brazylijskimi artystami i uczonymi uległy dalszemu pogorszeniu

⁶⁸ R. Petronio, *Vincente Ferreira da Silva*, w: *Flusseriana*, s. 364.

⁶⁹ V. Flusser, *Vilém Flusser's Brazilian Vampyroteuthis Infernalis*, ed. and trans. R. Maltez Novaes, Antropos Press, New York–Dresden 2011, s. 15–16.

⁷⁰ Idem, *Philosophy of Language*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2016, s. 123.

⁷¹ Idem, *Groundless*, s. 129.

⁷² Idem, *In Search of Meaning*, s. 204.

⁷³ M. L. Leão, *Milton Vargas*, w: *Flusseriana*, s. 431–432.

na początku lat siedemdziesiątych, kiedy zaczął pisać autobiografię (*Groundless*). Brazylijscy przyjaciele Flussera byli niezadowoleni z tego, jak zostali w niej przedstawieni. Autor wstrzymał publikację – ostatecznie książka została wydana dopiero po jego śmierci⁷⁴ – jednak brazylijskie relacje nadal słabły. Po wyjeździe do Europy na horyzoncie zaczęły pojawiać się nowe.

1.1.4. Merano, Robion, Europa, świat – nomada z wyboru

W 1972 roku Flussierowie przeprowadzili się do Merano, małego miasteczka położonego malowniczo we włoskich Alpach. Jeszcze w tym samym roku⁷⁵ i w kolejnym⁷⁶ Flusser opublikował swoje pierwsze teksty w języku angielskim w czasopiśmie „Main Currents in Modern Thought”. Głównie dzięki nim otrzymał zaproszenie na prestiżową konferencję – „Open Circuits: The Future of Television” – organizowaną w 1974 roku, goszczącą w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku⁷⁷. Oprócz Flussera w konferencji wzięli udział m.in. Willard Van Dyke i Hans Magnus Enzensberger. W tym samym czasie opublikował – dzięki pomocy przyjaciela, Abrahama Moles’a, francuskiego inżyniera i filozofa – swoją pierwszą książkę w języku francuskim, *La force du quotidien* („Siła codzienności”), która była zbiorem esejów publikowanych wcześniej w Brazylii⁷⁸. Flusser podjął też wówczas współpracę z Fredem Forestem, francuskim artystą wideo. Razem realizowali projekt *Les gestes* („Gesty”) – była to seria filmów, które powstawały w latach 1972–1974, a których głównym bohaterem jest filozof z Pragi⁷⁹. Pomysł ten stanowił część koncepcji fenomenologii gestów Flussera – próby opisu i zrozumienia ludzkich gestów jako wyrazu wolności⁸⁰.

⁷⁴ R. M. Novaes, *A Sketched Life*, w: V. Flusser, *Groundless*, s. 10–14.

⁷⁵ V. Flusser, *Bottles*, „Main Currents in Modern Thought” 1972, No. 28 (4), s. 111–114.

⁷⁶ Idem, *Line and Surface*, „Main Currents in Modern Thought” 1973, No. 29 (3), s. 100–106.

⁷⁷ *Flusseriana*, s. 486.

⁷⁸ Ibidem, s. 488.

⁷⁹ Ibidem, s. 486.

⁸⁰ Zob. rozdział 3.

Od czasu powrotu do Europy Flusserowie dużo podróżowali – zawsze razem (z książkami w bagażniku)⁸¹, z Edith za kółkiem, Vilém miał za słaby wzrok, by prowadzić. W 1975 roku przeprowadzili się do francuskiej Prowansji, przenosząc się jeszcze raz sześć lat później, ale już tylko w obrębie tego regionu – do miejscowości Robion. Flusserowie przebywali w miejscu zamieszkania kilka miesięcy w roku – przeważnie przez jesień i zimę – by kilka kolejnych spędzić w podróży. Flusser wykładał, brał udział w sympozjach i konferencjach w wielu krajach Europy, ale także poza nią: w Izraelu, Stanach Zjednoczonych – wracał także do Brazylii⁸². Znow był nomadą, tym razem jednak nie z przymusu, a z własnego wyboru. Jego życie odzwierciedlały jego eseje: fragmentaryczne (zajmujące się wielością przedmiotów), niedokończone (niewyczerpujące tematu), w ciągłej podróży (tłumaczone z języka na język).

W 1981 roku Flusser poznał Andreasa Müllera-Pohle'a, niemieckiego fotografa, wydawcę czasopisma „European Photography”. Znajomość ta zaowocowała wkrótce wielkim sukcesem. Müller-Pohle przeczytał jeden z tekstów Flussera o fotografii; zafascynowany treścią, namówił autora, by ten zgłębił temat. Dwa lata później niemiecki fotograf wydał sumptem „European Photography” krótką książkę zatytułowaną *Für eine Philosophie der Fotografie (Ku filozofii fotografii)*. Publikacja ta, pierwsza wydana w języku niemieckim – przetłumaczona niebawem na dwadzieścia języków – przyniosła Flusserowi sławę w kręgach artystów i teoretyków mediów⁸³.

Po wydaniu *Ku filozofii fotografii* wyjazdy jej autora stały się jeszcze częstsze, zaczął też więcej publikować – zwłaszcza w Niemczech. Choć w dalszym ciągu jego eseistyczny sposób pisanja na-

⁸¹ „Podróżna biblioteka” – tak Edith Flusser nazywała zbiór książek swojego męża wędrujący po świecie razem ze swoim właścicielem. W końcowym okresie liczyła sobie 1368 egzemplarzy (tyle pozycji obecnie znajduje się w Archiwum Flussera w Berlinie). Zapewne nie w każdej podróży cała biblioteka towarzyszyła Flusserom, na pewno jednak przywędrowała z Brazylii do Włoch, a następnie do Francji. Flusser nie miał zwyczaju kupować książek, znaczną część biblioteki stanowią pozycje, które otrzymywał w prezencie. W 256 egzemplarzach pojawia się dedykacja. K. Deckner, *Traveling Library*, w: *Flusseriana*, s. 416–418.

⁸² A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 22–25.

⁸³ *Flusseriana*, s. 498–500.

trafiał na redakcyjny opór. Korespondencja Flussera jest bogata w wymiany zdań z redaktorami czasopism, w której jest zmuszony tłumaczyć specyfikę swojego pisania. Na jedną z recenzji przed publikacją w czasopiśmie „Leonardo” – wydawanego przez MIT Press – w której recenzent zwraca uwagę na brak przypisów i bibliografii, autor odpowiada:

W rzeczy samej, przeczytałem kilka książek (jak uprzejmie stwierdza recenzent), ale ten fakt powinien wychodzić z samego tekstu, a nie z pseudoakademickich przypisów. Jeśli jest coś, czego esej powinien unikać (w przeciwieństwie do traktatu naukowego), to jest to dokładnie ten rodzaj sztuczności⁸⁴.

W tym konkretnym przypadku doszło do swego rodzaju kompromisu: Flusser dodał do tekstu dość nietypową opisową bibliografię, nie dołączył jednak przypisów⁸⁵.

W 1985 i 1987 roku wydano dwie następne pozycje filozofa z Pragi, *Ins Universum der technischen Bilder (Into the Universe of Technical Images)* oraz *Die Schrift – Hat Schreiben Zukunft? (Does Writing Have a Future?)*. Razem z *Ku filozofii fotografii* książki te stanowią swoistą „trylogię mediów”, w której autor roztraca wizję schyłku tradycyjnie pojętego pisma, spychanego do „kulturowego śmietnika historii” przez obraz techniczny. Ciekawy przypadek stanowi tutaj ostatnia ze wspomnianych pozycji. *Die Schrift* to książka, która została wydana – oprócz wersji papierowej – także w formie elektronicznej (na dwóch dyskietkach). Był to prawdopodobnie jeden z pierwszych (może pierwszy) niemieckojęzyczny e-book. Na tym nie koniec. Nie był to zwyczajny PDF, lecz plik, w którego treść można było ingerować, dodając swoje notatki, ale także zmieniając tekst oryginalny. Miał to być dialogiczny tekst. Co więcej, wydawca książki, Immatrix Publications (projekt, w który Flusser był zaangażowany), planował stworzyć coś w rodzaju pocztowego systemu

⁸⁴ Korespondencja Flussera z Lisą Bornstein, 13.12.1985, mps, AVF, Cor_60_LEONARDO_1_OF_2 (10) (tłum. – P. W.).

⁸⁵ V. Flusser, *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, „Leonardo” 1986, No. 4 (19).

dla osób, które zakupiły egzemplarz książki. Czytelnicy, którzy zapisaliby się do swego biuletynu, mogliby przesyłać co jakiś czas na dyskietkach informacje o komentarzach i zmianach wprowadzonych do oryginalnego tekstu; następnie tekst miał trafiać do autora, który akceptowałby pewne zmiany, by ponownie, w nowej wersji, wrócić do odbiorców – odbiorców, którzy – dodajmy – do pewnego stopnia są tutaj także nadawcami. Ten prawdziwie dialogiczny projekt niestety nigdy nie został zrealizowany⁸⁶. Pokazuje on jednak nie tylko przenikliwość autora *Ku filozofii fotografii* – dziś e-book to nasza codzienność, a Internet jest *de facto* „systemem pocztowym”, dzięki któremu możemy stworzyć coś w technologicznie zapośredniczonym dialogu z innymi ludźmi (patrz: *Wikipedia*) – lecz także jego podejście do mediów i stojących za nimi technologii. Flusser chce filozofować nie tylko o mediach i za pośrednictwem mediów, lecz także z mediami, chce wykorzystywać potencjał nowych technologii do tworzenia nowych idei filozoficznych, a nie jedynie do ich komunikowania czy przechowywania.

Lata osiemdziesiąte to okres wzmożonej aktywności Flussera. Pisze wówczas dla czasopism – nie tylko naukowych – z całego świata: jego teksty można znaleźć w „Artforum”⁸⁷, ale także w „Vouge”⁸⁸ czy „Swissair Gazette”⁸⁹. Latem 1991 roku pokusił się nawet o napisanie szkicu scenariusza serialowego, który miał opowiadać, ni mniej, ni więcej, o historii ludzkości (ideę przewodnią zawarł w eseju o wymownym tytule: *Human History as Television Drama*)⁹⁰. Program nie spotkał się co prawda z zainteresowaniem

⁸⁶ A. Müller-Pohle, *Immatrix Publications*, w: *Flusseriana*, s. 230–232.

⁸⁷ Flusser współpracował z „Artforum” od września 1986 roku do śmierci, choć jego teksty ukazywały się jeszcze w 1992 roku. Miał tam stałą kolumnę zatytułowaną *Curies’ Children*.

⁸⁸ V. Flusser, *Die Neuen Ideale*, AVF, M19–VOGUE–01_632 (M19_PRAKTISCHE PSYCHOLOGIE).

⁸⁹ Idem, *Ein Kalifornischer Standpunkt?*, AVF, M19–SWISS–01_627 (M19_PRAKTISCHE PSYCHOLOGIE).

⁹⁰ B. Gottlieb, *Translations and Transcriptions from Bielicky’s Recordings with Flusser in Summer 1991*, „Flusser Studies”, No. 17, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gottlieb-flussers-fluss.pdf>, s. 1 (dostęp: 21.12.2016). Tekst ten zawiera transkrypcję fragmentów sfilmowanej

producentów, jednak już pomysł pokazuje rozwój pewnej tendencji w myśleniu Flussera, którą można dostrzec w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Obrazują ją przynajmniej dwie inicjatywy: ów serialowy scenariusz oraz wspomniana wyżej „dialogiczna książka” (*Die Schrift*). W obu przypadkach Flusser, posługując się pismem – jedynym medium, które znał „prawdziwie”, obcowanie z którym było u niego do gruntu przeżyte⁹¹ – zapowiada jego schyłek⁹², zmuszając jednocześnie swoich czytelników do przemyślenia dla siebie innej roli – już nie czytelników tylko... tu konkretnej odpowiedzi nie dostajemy. Czasem są to, nazwijmy ich, „nowi-czytelnicy”⁹³ zmieniający treść *Die Schrift*, a czasem „ogłądacze”, osoby, które nie obcuja już z historyczną, racjonalną świadomością pisarza, ale z siłą wizualizacji techno-imaginatora, czyli np. filmowego reżysera lub grafika komputerowego. Flusser przygotowuje więc nas – i nie jest w tym gołosłowny, nie poprzestaje jedynie na wyrażonej w tekście teorii – na nadejście nowej epoki (nazywa ją posthistorią)⁹⁴, która nie będzie już epoką tradycyjnie rozumianego pisma.

Od początku swojej działalności akademickiej czy kulturalnej (czyli od lat sześćdziesiątych) filozof z Pragi nie skupiał się jedynie na pisaniu i publikowaniu tekstów. Brał też udział (jako juror i wykładowca) w różnego rodzaju festiwalach i wystawach, zwłaszcza związanych z nowymi wówczas mediami (np. Biennale w Wenecji,

rozmowy Flussera z producentami telewizyjnymi, którym przedstawia on swój pomysł na serial telewizyjny.

⁹¹ Dowodem na to są jego eseje. Zob. V. Flusser, *Scribere necesse est vivere non est*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_278o (ESSAYS 8_ENGLISH).

⁹² *Flusseriana*, s. 508.

⁹³ Nie mam tu na myśli koncepcji „Czytających od Nowa”, pod którą podpisuje się np. amerykański teoretyk literatury, Stanley Fish (zob. S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2000, nr 3 (62), s. 197–211), choć z tą teorią Flusser zapewne by się zgodził. „Nowi-czytelnicy” mieliby iść o krok dalej niż „Czytający od Nowa” – nie nadawaliby jedynie znaczeń tekstom, które otrzymali, ale sami za pośrednictwem nowej, dialogicznej technologii (np. Flusserowskiej elektronicznej książki) informowaliby owe teksty i ich pierwotnych autorów, pamiętając jednocześnie, że nie istnieje coś takiego jak znaczenie ostateczne.

⁹⁴ Zob. 4.1.1.

Documenta w Kassel)⁹⁵. Po 1983 roku (choć pojedyncze przypadki zdarzały się także wcześniej), czyli po ukazaniu się *Ku filozofii fotografii*, wielu współczesnych artystów widziało we Flussersze krytyka sztuki, który może dokonać oceny danego dzieła i który, jeśli dana praca mu się spodoba, może pomóc w jej spopularyzowaniu. Korespondencja filozofa z Pragi jest pełna próśb twórców o przejrzenie załączonych katalogów lub zdjęć. Wśród artystów, z którymi przyjaźnił się czy współpracował, są m.in. Wen-Ying Tsai⁹⁶, Joan Fontcuberta⁹⁷, George Gessert⁹⁸, Paul Neagu⁹⁹, Eduardo Kac¹⁰⁰, Max Kozloff¹⁰¹. W przeważającej mierze są to artyści mediów wizualnych (np. fotograficy, artyści wideo) oraz osoby eksperymentujące z nowymi środkami wyrazu na niwie sztuki (np. sztuka cybernetyczna, *bio art*). Są także dwa polskie wątki. Pierwszy z nich to tekst Flussera na temat pokazu wideo w Galerii Współczesnej w Warszawie organizowanej przez Tomasza Kwiake – co ciekawe, jest to tekst traktujący o pokazie, który ma się dopiero odbyć¹⁰². Drugi wątek, bardziej interesujący, jak sądzę, to korespondencja Viléma Flussera i Jerzego Olka, polskiego artysty i teoretyka sztuki¹⁰³. Profesor Olek w 1991 roku organizował „II Fotokonferencję Wschód–Zachód”, na którą zapraszał teoretyków i praktyków mediów, wśród nich autora *Ku filozofii fotografii*. Ostatecznie do

⁹⁵ *Curriculum vitae* Flussera, mps, AVF, Cor_55_6_ENGLISH_3_OF_5 (9).

⁹⁶ Korespondencja Viléma Flussera z Wen-Ying Tsaiem, 7.11.1973, mps, AVF, Cor_69_WITH_ARTISTS_5_OF_5 (269).

⁹⁷ Korespondencja Viléma Flussera z Joanem Fontcubertą, 13.07.1984, mps, AVF, Cor_66_WITH_ARTISTS_2_OF_5 (62).

⁹⁸ Korespondencja Viléma Flussera z George'em Gessertem, 1.05.1989, mps, AVF, Cor_66_WITH_ARTISTS_2_OF_5 (71).

⁹⁹ Korespondencja Viléma Flussera z Paulem Neagu, 16.06.1990, mps, AVF, Cor_68_WITH_ARTISTS_4_OF_5 (208).

¹⁰⁰ Korespondencja Viléma Flussera z Eduardo Kacem, 17.01.1991, mps, AVF, Cor_67_WITH_ARTISTS_3_OF_5 (133).

¹⁰¹ Korespondencja Viléma Flussera z Maxem Kozloffem, 26.04.1986, mps, AVF, Cor_67_WITH_ARTISTS_3_OF_5 (154).

¹⁰² V. Flusser, *Refleksje na temat pokazu video, który odbędzie się w Galerii Współczesnej RSW w Warszawie*, AVF, M25-GALWAR-01_814 (ESSAYS_7_ENGLISH).

¹⁰³ Korespondencja Viléma Flussera z Jerzym Olkiem, 27.07.1991, 23.10.1990, 22.11.1990, 11.12.1990, 14.10.1990, mps, AVF, Con_10_CANCELLED_3_of_4 (212–215, 219).

przyjazdu Flussera do Polski nie doszło, najpewniej z powodu braku czasu (inne zobowiązania, operacja oka), zdążył on jednak przygotować tekst na to wydarzenie, który zachował się w berlińskim archiwum: *Photography and the End of Politics?*¹⁰⁴.

1.1.4.1. Współczesna teoria mediów

Flusser, zwłaszcza w okresie po powrocie do Europy, nie pozostawał obojętny na to, co działo się we współczesnej humanistyce zorientowanej mediologicznie i komunikologicznie. I nie chodzi tu tylko o systematyczne teorie mediów – jak np. McLuhanowska – ale także o przyczynki, intuicje związane z mediami autorów, którzy nie uprawiali teorii mediów systematycznie. Należy też nadmienić, że jeśli można mówić tutaj o wpływach czy inspiracjach, to nie zawsze mają one charakter pozytywny. W jednym z wywiadów Flusser mówi np., że punktem wyjścia jego filozofii obrazu były rozważania Rolanda Barthes'a, który jest dla niego „niezwykle ważny” i od którego rozpoczął własne refleksje nad obrazem technicznym, ale z którym zupełnie się nie zgadza. Francuskiego semiologa i filozofa z Pragi zbliża z pewnością tradycja – obaj wychodzą od fenomenologii i obaj korzystają z niej w sobie właściwy sposób. Trudno przyznać rację Flusserowi, gdy mówi, że zupełnie nie zgadza się z tezami Barthes'a, jak jeszcze zobaczymy, obu teoretyków kilka postulatów w kwestii obrazu technicznego jednak łączy. W tym samym wywiadzie pojawia się także nazwisko Marshalla McLuhana – znów jako inspiracji negatywnej. Flusser nazywa nawet jego propozycje i stosunek do obrazu technicznego „faszystującymi” (*fascistoid*). Niemniej także i w tym przypadku można znaleźć kilka podobieństw: np. w podejściu do pisma jako czynnika tworzącego ludzką świadomość historyczną, odpowiedzialną za powstanie nowożytnej nauki, czy w samym ujęciu medium. Pytany o tradycję filozofii obrazu, Flusser wspomina

¹⁰⁴ V. Flusser, *Photography and the End of Politics?*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2775 (ESSAYS_7_ENGLISH).

zaś Waltera Benjamina, jako postać ważną dla tego „nurtu”¹⁰⁵. I rzeczywiście, odwołania do Benjamina, czy w ogóle do myśli frankfurczyków, zdarzają się. Wizja tego, czym powinno być filozofowanie, przypomina w niektórych miejscach rozważania przedstawicieli teorii krytycznej¹⁰⁶.

Filozofia obrazu technicznego Flussera bywa porównywana z teorią symulaków Jeana Baudrillarda¹⁰⁷. Zwłaszcza w kontekście postulatu przykrywania rzeczywistości przez obraz. Podobieństwa rzeczywiście są, lecz nie należy z pewnością teorii tych utożsamiać. Flusser zresztą miał dość negatywny stosunek do tez Francuza, nazywa nawet jedną z nich „nonsensowną”¹⁰⁸. Należy wspomnieć jeszcze jedną postać – Susan Sontag. Sądzę, że lektura *O fotografii* musiała w jakiś sposób wpłynąć na Flussera. Część tez amerykańskiej eseistki dotycząca fotografii, zwłaszcza jej wymiaru społecznego, znajduje oddźwięk we Flusserowskiej teorii obrazu technicznego.

1.1.5. *Não morreremos conjugados*

25 listopada 1991 roku Flusser wygłosił pierwszy oficjalny wykład w mieście, które pół wieku wcześniej nazywał domem. Został zaproszony przez Instytut Goethego w Pradze. Trzy tygodnie wcześniej zabrał głos w Praskim Domu Fotografii – było to jednak wystąpienie zupełnie spontaniczne¹⁰⁹. Podczas wykładu w Instytucie Flusser wy-

¹⁰⁵ *On Writing, Complexity and Technical Revolutions*, Interview in Osnabrück, European Art Festival, 1988, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.

¹⁰⁶ Zob. 1.3.

¹⁰⁷ Zob. np. G. Winthrop-Young, *Groundless Provocation: A Note in Praise of Flusser's „Towards a Philosophy of Photography”*, „Flusser Studies”, No. 10, <https://eprints.soton.ac.uk/179859/1/photography-beyond.pdf>, s. 20 (dostęp: 21.04.2016); M. Schwendener, *Vilém Flusser's Theories of Photography and Technical Images in a U.S. Art Historical Context*, „Flusser Studies”, No. 18, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/schwendener-vilem-flusser-theories-photography.pdf>, s. 8 (dostęp: 21.04.2016).

¹⁰⁸ *Vilém Flusser interviewed by Miklós Peternák*, Osnabrück 1988, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html> (dostęp: 28.12.2016).

¹⁰⁹ Flusserowie byli w Pradze kilkakrotnie przed 1991 rokiem, na pewno raz w 1986 roku (*Flusseriana*, s. 506). Pojawiające się w literaturze przedmiotu stwierdzenie,

głosił tekst *Change of Paradigms*¹¹⁰. Nie trzymając się jednak zbyt sztywno zaplanowanej wypowiedzi, przeskakując niejednokrotnie z niemieckiego na czeski, przeprowadził słuchaczy przez meandry swojej teorii i kilka wieków historii filozofii. Rozpostarł przed zgromadzonymi wizję rewolucji technologicznej, która najwyraźniej przeszła niezauważona obok wyzwających się właśnie spod jarzma Związku Radzieckiego obywateli Pragi. W pewnym momencie, w odpowiedzi na „fantastyczne” opowieści Flussera, głos z sali miał krzyknąć: „Ale my dopiero przyzwyczajamy się do telefonów!”¹¹¹.

Następnego dnia Flusser poprowadził seminarium w Instytucie Goethego, a 27 listopada 1991 roku Flusserowie udali się w drogę powrotną. Niedaleko granicy czesko-niemieckiej, w okolicy miejscowości Bor, samochód Flussarów uderzył w zaparkowaną na poboczu ciężarówkę, która była niemal niewidoczna z powodu bardzo złych warunków atmosferycznych. Edith Flusser została ranna. Vilém Flusser zginął na miejscu. Został pochowany w swojej rodzinnej Pradze na Nowym Cmentarzu Żydowskim. W 2014 roku Edith została złożona do grobu obok swojego męża. Przechodząc dziś alejkami tego cmentarza, można spotkać młodych ludzi z notatnikami w rękach – najpewniej szukających inspiracji – gromadzących się nieśmiało przy dwóch nagrobkach. Pierwszy z nich należy do Franza Kafki, drugi do Viléma Flussera.

Filozof z Pragi wierzył, że śmierć nie musi oznaczać końca. Żyjąc, możemy zapewnić sobie nieśmiertelność. Wiarę tę odzwierciedla jeden¹¹² z napisów wyrytych na jego grobie: *Não morreremos conjugados. „Nós” nunca morreremos, porque apenas eu e tu, a solidão é para a morte*, co można przetłumaczyć jako: „Razem nie umrzemy. »My« nie umrzemy nigdy, jedynie ja i ty, to samotność jest śmiercią”. Flusser wierzył, że żyjemy dzięki pamięci tych, którzy

że Flusser pierwszy raz przyjechał do Pragi w 1991 roku, jest więc błędne (W. Michalak, *Vilém Flusser a filozofia fotografii*, „FotoTAPETA” 2003, nr 2, s. 36).

¹¹⁰ V. Flusser, *Change of Paradigms*, w: idem, *Writings*, s. 85–90.

¹¹¹ A. Ströhl, *Introduction*, w: V. Flusser, *Writings*, s. XXXI.

¹¹² Drugi napis to wers ze Starego Testamentu (Księga Ozeasza 14,10) wyryty po hebrajsku i czesku: „Któż jest tak mądry, aby to pojął, i tak rozumny, aby to rozważył?”. Oz 14,10, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 4.

zostali. I rzeczywiście, choć jego ciało spoczywa w grobie od prawie trzydziestu lat, to jego myśl żyje nadal. Przede wszystkim dzięki Edith, która przez ponad dwadzieścia lat zajmowała się utrzymywaniem myśli męża przy życiu – redagowała jego teksty, tłumaczyła. W 1998 roku przekazała całą spuściznę Flussera Siegfriedowi Zielinskiemu, który założył archiwum jego imienia na Akademii Sztuki Mediów w Kolonii (Kunsthochschule für Medien Köln). W 2007 roku Archiwum zostało przeniesione na Uniwersytet Artystyczny w Berlinie (Universität der Künste Berlin)¹¹³. Obecnie „lustrzane” archiwum mieści się także w São Paulo.

Od wielu lat są podejmowane liczne inicjatywy mające na celu propagowanie myśli Flussera i dyskusowanie nad nią. Od 2005 roku działa czasopismo internetowe „Flusser Studies”¹¹⁴, które jest poświęcone w całości filozofowi z Pragi. Liczne projekty są realizowane na całym świecie: sympozja, konferencje¹¹⁵, wystawy¹¹⁶; wybitnym teoretykom i praktykom mediów są przyznawane nagrody¹¹⁷ i stypendia¹¹⁸ jego imienia. Każdego roku są wydawane dziesiątki artykułów i książek poświęconych jego życiu i myśli. Niektóre z nich to wielkie przedsięwzięcia. Przykład stanowi przywoływana tu niejednokrotnie publikacja zatytułowana *Flusseriana*. Zredagowana przez Siegfrieda Zielinskiego i Petera Weibla, będąca swo-

¹¹³ Strona Archiwum Flussera w Berlinie, <http://www.flusser-archive.org/> (dostęp: 23.02.2016).

¹¹⁴ Strona czasopisma internetowego „Flusser Studies”, <http://www.flusserstudies.net/flusser-studies> (dostęp: 23.02.2016).

¹¹⁵ *ReMEDIating Flusser*, sympozjum naukowe poświęcone myśli Flussera, University of Connecticut, 1–3.11.2014, <http://symposium.digitalmediauconn.org/> (dostęp: 23.03.2016).

¹¹⁶ „Without Firm Ground – Vilém Flusser and the Arts”, wystawa poświęcona Flussierowi, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 15.04–18.10.2015, <http://zkm.de/en/event/2015/08/global-e-without-firm-ground-vilem-flusser-and-the-arts> (dostęp: 23.03.2016).

¹¹⁷ Vilém Flusser Theory Award – to nagroda wręczana przez Transmediale i Archiwum Flussera w Berlinie za wybitne osiągnięcia teoretyczne lub praktyczne związane ze sztuką cyfrową, <https://transmediale.de/vilem-flusser-theory-award-2010-en> (dostęp: 23.03.2016).

¹¹⁸ *Residency Programme for Artistic Research*, stypendium finansowane przez Archiwum Flussera w Berlinie, <http://www.flusser-archive.org/> (dostęp: 23.03.2016).

istym leksykonem postaci, pojęć i miejsc związanych z Flusserem, jest prawdziwie międzynarodowym projektem. Napisana w trzech językach (angielskim, niemieckim i portugalskim), przez ponad 100 osób, zawierająca ponad 200 haseł – publikacja ta stanowi doskonałe źródło wiedzy dla osób zainteresowanych jego życiem i twórczością. Podejmowane są także rozliczne inicjatywy translatorskie – np. w 2015 roku powstało wydawnictwo Metaflux Publishing, które zajmuje się m.in. tłumaczeniem z portugalskiego na angielski i wydawaniem prac Flussera.

Są to tylko niektóre inicjatywy, których celem jest przechowanie myśli filozofa z Pragi. Następne zapewne będą powstawały, ponieważ mimo upływu lat jego teorie nie tracą na aktualności. Dzięki takim inicjatywom i dzięki ludziom za nimi stojącym myśl Flussera będzie żyła, a razem z nią – on sam.

Flusser był nomadą – jak pisze – nie dlatego, że nie miał domu, ale dlatego, że miał ich zbyt wiele¹¹⁹. Wyzwoliło to w nim przekonanie, że jedna kultura nie jest wcale lepsza od drugiej kultury oraz że patriotyzm jest miłością „ślepą”, ponieważ nie jest poprzedzony wyborem. Nie można być odpowiedzialnym za cały naród, a jedynie za bliskich, których się wybiera¹²⁰. Relacje z drugim człowiekiem były tym, co stało się podstawą życia i twórczości filozofa z Pragi – nie miłość do kraju czy kultury, lecz miłość do ludzi, konkretnych ludzi.

Nomadyzm, brak przywiązania do konkretnej kultury, odbija się zarówno w treści, jak i formie filozofii Flussera. Jego eseje są „gęste” – mnogie w tematy i treść; niemal każde zdanie można zamienić w osobny tekst. Podobnie jak życie Flussera było bogate w treść – pełne, nieraz tragicznych, wydarzeń. Jego eseje „podróżują” razem z nim – tłumaczone z języka na język zmieniają treść, stając się jednocześnie bogatsze w znaczenia, podobnie jak miejsca zamieszkania zmieniał ich autor, a z każdą przeprowadzką zmieniała się też treść jego życia – sens. Eseje Flussera „podróżują”, nie znając ory-

¹¹⁹ V. Flusser, *The Freedom of the Migrant – Objections to Nationalism*, ed. A. Finger, trans. K. Kronenberg, University of Illinois Press, Urbana–Chicago–Springfield 2003, s. 2.

¹²⁰ Ibidem, s. 9 i 11.

ginału i kryjącego się za nim znaczenia zatraconych w idei ciągłej translacji, podobnie jak ich autor, który nie mógł powrócić do raz opuszczonej ojczyzny, dla którego domem stała się droga.

1.2. Metoda

„Pokaż mi swoje metody, a powiem Ci, jakim jesteś naukowcem” – w tych słowach można by wyrazić – nieco przekornie i zgoła trywialnie – naukowe podejście do współczesnej nauki. Metody, którymi w swoich badaniach posługują się uczeni, kwalifikują ich do takiej, a nie innej dziedziny nauki, a wyniki badań opierają na nich swoją wiarygodność. Więcej nawet: metody badań są najczęściej znamięm naukowości¹²¹. I choć XX i XXI wiek przyniosły zasadną krytykę nieomyślności poszczególnych metod naukowych¹²² (także tych, z których korzystają nauki ścisłe), to zaufanie do nich nie osłabło – zwłaszcza w środowiskach osób stosujących w swojej pracy „twarde” (empiryczne, wykorzystujące eksperyment, oparte na indukcji, poszukujące przyczyn) metody naukowe. Nauki społeczne i humanistyczne, cierpiąc na niewystarczające zakorzenienie we „właściwych” metodach, wciąż poszukują swej metodologicznej tożsamości, spoglądając z podziwem w stronę niedoścignionego ideału – przyrodoznawstwa. I choć czasy naukowego pozytywizmu mamy już za sobą, to humaniści i przedstawiciele nauk społecznych w dalszym ciągu bardzo często są oceniani z perspektywy metod i technik badawczych wykorzystywanych w naukach ścisłych. Przy tych ocenach nie zawsze jest uwzględniany prosty, choć nie wszystkich przekonujący,

¹²¹ S. Kamiński, *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992, s. 185.

¹²² Mam tu na myśli rozważania takich filozofów i historyków nauki jak: Thomas Kuhn czy Paul Feyerabend. Zob. T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009; P. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertelwski, Siedmioróg, Wrocław 2001.

fakt: przedmiot nauk humanistycznych i społecznych różni się znacząco od przedmiotu nauk przyrodniczych¹²³.

Vilém Flusser w środowiskach akademickich jest uważany – słusznie – za autsajdera, który nie zwykł trzymać się instytucjonalnych i metodologicznych ram¹²⁴. Opinia ta stanowi być może przeszkodę dla jego filozofii w rozprzestrzenianiu się w murach uniwersytetów. Z drugiej strony nie brakuje głosów, że wbrew (a może właśnie dzięki) swojej „nieakademickości” i „nienaukowości” jego prace po kilku dekadach wciąż nie tracą na aktualności – a nawet więcej: dziś stają się jeszcze bardziej aktualne. Te różne perspektywy odczytania znaczenia myśli Flussera dla współczesnej humanistyki skłaniają do przyjrzenia się bliżej ich źródłom – metodom i formie jego filozofii. To tu także, jak przypuszczam, należy rozpocząć poszukiwania jej wyjątkowości¹²⁵.

Greckie *méthodos* oznacza w pierwszej kolejności „poznawać”, „badać” lub po prostu „metoda”¹²⁶. To znaczenie czerpie z dwóch innych słów: *metá* – oznaczające „za”, „po”, „zgodnie z”, „według czegoś”¹²⁷, oraz *hodós* – czyli „droga”, „podróż”, „sposób”¹²⁸. Etymo-

¹²³ Klasyczny opis tej przedmiotowej, ale także metodologicznej różnicy dał przed ponad wiekiem niemiecki filozof, Wilhelm Dilthey: W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 20–30.

¹²⁴ Zob. Zob. G. Bernardo, *Science as Fiction: Vilém Flusser's Philosophy*, www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Gustavo-Bernardo.pdf (dostęp: 27.06.2016); C. Mozzini, *For a Flusserian Method*, „Flusser Studies”, No. 20, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/mozzini-for-a-flusserian-method.pdf> (dostęp: 27.06.2016); A. Ströhl, op. cit., s. IX–XXXVII.

¹²⁵ Nie zamierzam tutaj prowadzić rozważań na temat różnic między metodą naukową a filozoficzną czy analizować dystynkcji między naukami humanistycznymi (społecznymi) a naukami przyrodniczymi – kwestie te są bowiem w literaturze opisane (S. Kamiński, op. cit., s. 305–315 i 293–300). Flussera moim zdaniem należy traktować przede wszystkim jako filozofa (wskazują na to inspiracje i podejmowane problemy), a jako filozof posługuje się on w przeważającej mierze metodami wypracowanymi właśnie na gruncie filozofii, choć sięga także do innych dyscyplin z zakresu nauk humanistycznych i społecznych.

¹²⁶ *Słownik grecko-polski*, t. 3, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1963, s. 90.

¹²⁷ Ibidem, s. 114–115.

¹²⁸ Ibidem, s. 241–242.

logicznie zatem metoda to – *explicite* – podążanie określoną drogą. Przyjmuje się, że w tej definicji jest zawarte – *implicite* – także założenie, że ta droga została wybrana ze względu na z góry określony cel. I rzeczywiście, filozofowie nauki i metodolodzy definiują metodę naukową jako sposób badania oparty na regułach wyznaczonych ze względu na określony cel lub założenia dotyczące przedmiotu¹²⁹. Jeśli pozostaniemy przy tak – klasycznie – zdefiniowanej metodzie, wówczas z filozofii Flussera będziemy mogli wyabstrahować przynajmniej dwie takie drogi postępowania badawczego. Z jednej strony jest to fenomenologia, z drugiej, zbiór praktyk, które nazywam analizą lingwistyczną (w jej skład wchodzi etymologia oraz translatoologia). Oba te stanowiska łączy swoisty „duch hermeneutyczny”, o którym co prawda autor *Ku filozofii fotografii* nie wspomina wprost, ale który, jak sądzę, nie daje się przeczyć.

Rozważania dotyczące metody, którą stosował w swoich analizach Flusser, to przedsięwzięcie tyleż ciekawe, co karkołomne. Przypomina ono filozoficzne poszukiwania „absolutu” (Piękna, Dobra, Prawdy), gdzie przyjemność dociekań często przesłania gorzycz niespełnienia. Dzieje się tak zazwyczaj dlatego, że przedmiot poszukiwań jest niezwykle trudny do uchwycenia lub, co gorsza, jest jedynie przypuszczeniem. Stąd też moje rozważania dotyczące Flusserowskiej metodologii należy traktować jako autorską interpretację, która czasem przybiera postać prób (re)konstrukcji pewnego modelu – modelu złożonego z pojedynczych, rozproszonych też i intuicji metodologicznych Flussera. Jest to zabieg o tyle uprawniony, że w literaturze przedmiotu temat ten został poruszony jedynie szczątkowo¹³⁰ (mam tu na myśli literaturę anglojęzyczną, w literaturze polskiej nie sposób doszukać się podobnych prób), a – co więcej – tam, gdzie się go podejmuje, jest wyszczególniona jedynie część Flusserowskiej metodologii lub pewne jej aspekty. Ten niedobór tekstów można wytłumaczyć wspomnianą trudnością

¹²⁹ S. Kamiński, op. cit., s. 202.

¹³⁰ Zob. G. Bernardo, *Science as Fiction: Vilém Flusser's Philosophy*; C. Mozzini, op. cit.; F. Hanley, *The Gesture of Essaying*, „Flusser Studies”, No. 18, <http://www.flusser-studies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanley-the-gesture-essaying.pdf> (dostęp: 21.06.2016).

w uchwyceniu przedmiotu. Z jednej strony można powiedzieć, że nie istnieje coś takiego jak „metoda Viléma Flussera”. Nigdzie jednoznacznie nie wyłożył on swojego stanowiska metodologicznego. Z drugiej jednak strony nadużyciem byłoby stwierdzenie, że filozofię Flussera charakteryzuje brak jakiejkolwiek metody. W wielu miejscach odwołuje się on bowiem bezpośrednio do konkretnej metodologii czy tradycji filozoficznej. Czasem odwołania te mają charakter implicytny, jednak znaczna część tekstów Flussera jest nimi naznaczona. W tym przypadku można nawet mówić o pewnym przesycie perspektyw, który utrudnia wyłonienie się jednolitego obrazu całości.

Ale w tym właśnie tkwi m.in. siła prac filozofa z Pragi: ich różnorodność (przedmiotowa, metodologiczna) i otwartość (dialogiczność) sprawiają, że dostarczają one mnogości rozwiązań, inspirując tym samym do dalszych poszukiwań. Flusser nie twierdził bowiem, że odkrywa przed swoimi czytelnikami Prawdę; nie pouczał, czym jest Dobro czy Piękno. Przyjmując za punkt wyjścia perspektywę wątpliwego, którą można nazwać sokratejską („wiem, że nic nie wiem”) czy husserlowską (wątpienie fenomenologiczne), starał się pokazywać miast wyjaśniać czy pouczać. W jednym z wywiadów stwierdził, że niewiele jest osób, które mają prawo uczyć oraz że on sam do tego grona nie należy¹³¹. Tego typu podejście do filozofowania jest charakterystyczne dla myślicieli, których Flusser darzył szczególnym szacunkiem. Martin Buber pisał np.:

Nie mam żadnej nauki. Pokazuję jedynie coś. Pokazuję rzeczywistość, pokazuję coś w rzeczywistości, co nie było – lub było za mało – dostrzeżone. Biorę za rękę tego, kto mnie słucha, i prowadzę do okna. Otwieram okno i pokazuję. Nie mam nauki, ale prowadzę dialog¹³².

¹³¹ Fragment wywiadu z Vilémem Flusserelem zaprezentowany podczas sympozjum poświęconemu Flusselowi, „Transcoding Flusser: Synthetic Thinking”, Den Haag 15–16.04.2016 roku, www.westdenhaag.nl/exhibitions/16_04_Flusser/morez (dostęp: 24.06.2016).

¹³² *Philosophie of Martin Buber*, Evaston 1963, s. 592 i n. Cyt. za: J. Doktor, *Wstęp*, w: M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, red. i przeł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992, s. 38.

Wskazywanie czy pokazywanie (metoda deiktyczna) tego, czego dotąd nie dostrzegano, jako „metoda” ma także swoje źródła w Heideggerowskiej koncepcji prawdy jako nieskrytości. Dla niemieckiego filozofa prawda (*aletheia*) polega – w dużym skrócie – na ukazaniu bytu; oznacza odkrywanie bytu, wydobywanie go z jego skrytości i umożliwienie jego dostrzeżenia¹³³. Nie chodzi tu oczywiście o proste wskazywanie na rzecz znaną, lecz o uchwycenie czegoś, co pojawia się z rzadka lub w niepełnym świetle, w „prześwicie”¹³⁴. Heidegger w tym kontekście ma na myśli główny problem swoich rozważań – kwestię bycia. I jakkolwiek Flussera zajmuje coś zgoła innego, to podobieństwo w podejściu obu filozofów do tego, jak należy filozofować, jest dostrzegalne. Łączy ich przede wszystkim przekonanie, że język poetycki, metaforyczny jest użyteczną formą dla filozofii oraz że tego, czym się zajmują (Heidegger – bycie; Flusser – szeroko pojęte medium i komunikacja), nie sposób wyjaśnić¹³⁵, lecz trzeba właśnie pokazać, „wziąć za rękę i zaprowadzić do okna” – jak pisze Buber. Obaj też (Heidegger i Flusser) sądzą, że najlepszą metodą dla takiego podejścia jest metoda fenomenologiczna; i obaj na swój sposób metodę tę interpretują, odchodząc – nieraz, jak w przypadku Flussera, w stopniu znacznym – od nauk jej twórcy, Edmunda Husserla.

1.2.1. Fenomenologia (hermeneutyczna)

Fenomenologia jako jedna z metod, którą w swoich rozważaniach posługiwał się Flusser, budzi chyba najmniej wątpliwości. Jest ona

¹³³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 47.

¹³⁴ Idem, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 39–40.

¹³⁵ W *Liście o humanizmie* Heidegger, w kontekście poznania bycia, pisze: „Jeżeli człowiek ma się raz jeszcze znaleźć w pobliżu bycia, musi najpierw nauczyć się egzystować w tym, co bezimienne. [...] Człowiek, zanim zacznie mówić, musi na nowo dać się ugodzić wezwaniu bycia, narażając się na niebezpieczeństwo, że wtedy rzadko będzie miał coś do powiedzenia”. Idem, *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 82.

widoczna w jego pracach, a i filozof bezpośrednio się do niej odwołuje, co w jego przypadku jest sytuacją dość wyjątkową. Husserl, jak już wspominałem, jest natomiast dla Flussera filozoficznym autorytetem, a jego (Husserla) filozofia – ujmowana jako całość, nie tylko jako metoda – ważnym punktem odniesienia. Nie oznacza to jednak, że fenomenologia Flussera jest kalką Husserlowskiej metody. Flusser, nawiązując do fenomenologii, korzysta z niej w sobie właściwy sposób – czasem wręcz dowolny¹³⁶. Podobnie zresztą jak w przypadku innych inspiracji, które są na ogół traktowane przez niego jako preteksty lub elementy składowe, charakteryzujące się wysokim stopniem elastyczności, podatnością na zmiany oraz – przede wszystkim – otwartością na syntezę.

1.2.1.1. Husserlowska fenomenologia

Przed próbą przedstawienia fenomenologii w wydaniu Flussera należy poświęcić kilka słów jej „oryginalnej” wersji. Mam tu oczywiście na myśli filozofię Edmunda Husserla. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że poświęcił on całe życie jednej idei: stworzyć bezwzględnie pewną metodę, stanowiącą podstawę wszelkich nauk. Nie jest zatem możliwe zreferowanie tego jakże ambitnego przedsięwzięcia w kilkunastu zdaniach czy na kilku stronach. Moim celem jest jedynie przyjrzenie się najważniejszym, jak sądzę, ogólnym założeniom Husserlowskiej fenomenologii – najważniejszym także z perspektywy tego, jak z metody tej korzystał Flusser – oraz zwrócenie uwagi na kilka trudności, których przysparza.

Punkt wyjścia do metodologicznych rozważań Husserla ma charakter krytyczny. Z jednej strony niemiecki uczoney¹³⁷ krytykował współczesną sobie filozofię za popadanie w relatywizm (m.in.

¹³⁶ Najnowsze opracowania myśli Flussera wskazują, że nie czytał on Husserla bezpośrednio, lecz przez pryzmat prac innych filozofów, m.in. Heideggera, Bachelarda i Arendt. R. Guldin, G. Bernardo, *Vilém Flusser (1920–1991). Ein Leben in der Bodenlosigkeit. Biographie*, Transcript, Bielefeld 2017, s. 391.

¹³⁷ Husserl, podobnie jak Flusser, urodził się w rodzinie żydowskiej na terenie dzisiejszej Republiki Czeskiej, wówczas (1859) należącej do Cesarstwa Austriackiego (od 1867 roku do Monarchii Austro-Węgierskiej). Studiował jednak głównie na uniwersytetach niemieckich (Lipsk, Berlin, Halle), swoje prace pisząc w języku niemieckim.

przez skłanianie się ku psychologizmowi)¹³⁸ oraz oddawanie pola naukom szczegółowym, z drugiej strony podawał w wątpliwość nauki szczegółowe. W tym ostatnim przypadku chodziło nie tyle o podważanie zasadności nauki jako takiej, ile raczej o zwrócenie uwagi na jej słabości, których – jak uważał Husserl – naukowcy często nie dostrzegają bądź dostrzegają nie chcą. Słabością taką było np. przyjmowanie niektórych (metafizycznych) założeń jako pewnych i dowiedzionych¹³⁹, podczas gdy ich pewność i uzasadnienie miały charakter cokolwiek wątpliwy. Problem ten był tym większy, że założenia te były na ogół punktem wyjścia, podstawą do właściwych badań. Fenomenologia miała zatem stać się lekarstwem zarówno na słabą kondycję filozofii, jak i na niedostateczną pewność nauki.

1.2.1.1.1. Bezpośredniość i beżzałożeniowość

Metoda Husserla powinna więc, wedle założeń, stanowić pewną, niezachwianą podstawę nie tylko filozofii, lecz także wszelkich rozważań o charakterze naukowym. Aby dostarczyć wiedzy pewnej, nowe

¹³⁸ Psychologizm na gruncie filozofii jest stanowiskiem, wedle którego obiektywność wiedzy zależy od procesów zachodzących w ludzkiej psychice. Husserl krytykował psychologizm na gruncie epistemologii, zwłaszcza w perspektywie rozważań logicznych. Zwolennicy psychologizmu uważają, że logika jest częścią psychologii, ponieważ dotyczy psychicznych praw kojarzenia myśli. Husserl zdecydowanie przeciwstawiał się temu pogładowi. Podporządkowanie logiki psychologii – argumentował filozof – sprowadza tę pierwszą dziedzinę do roli nauki empirycznej, co podważa jej uniwersalność i absolutność (wszak psychologia jest nauką empiryczną, operującą indukcją, a zatem prawami wynikającymi z – zawodnych – uogólnień, logika zaś jest nauką absolutnie ścisłą, zajmującą się prawami, które mają charakter aprioryczny), a także naraża logikę na popadnięcie w relatywizm (jeśli logika zależy bowiem od psychiki ludzkiej, to ma charakter względny – przed powstaniem gatunku ludzkiego jedyną prawdą byłoby stwierdzenie, że nie ma żadnej prawdy...). Zob. E. Husserl, *Badania logiczne*, t. 1: *Prolegomena do czystej logiki*, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo COMER, Warszawa 1996, s. 58–194.

¹³⁹ Przykład może stanowić założenie, że przyroda ma charakter racjonalny, co oznacza, że da się ją poznać rozumowo. Husserl szedł jednak ze swoją krytyką dalej, uważając, że także przyjmowane apodyktycznie sądy tetyczne (stwierdzające istnienie) dają podstawę do podważenia pewności wyników nauk szczegółowych.

pojęcie musiało spełnić przede wszystkim dwa warunki: bezpośredniość oraz bezzałożeniowość. Pierwszy warunek dało się – zdaniem Husserla – osiągnąć przez pozostawanie w kręgu świadomości. Przy filozoficznym rozważaniu problemów związanych z ludzkim poznaniem jedną z podstawowych kwestii jest pytanie o możliwość poznania: jak jest możliwe, aby poznający podmiot „wyszedł” poza siebie i poznał coś, co jest poza nim (przedmiot)?¹⁴⁰ Podstawowym problemem jest to, że owo „wyjście” okazuje się zapośredniczone (potrzebujące „miejsca” – medium – które poznanie umożliwi) i dlatego zawsze jest narażone na popadnięcie w błąd. Fenomenologia powinna zatem dostarczyć poznania bezpośredniego, czyli takiego, w którym nie będzie „miejsca” na błąd. Warunek ten może zostać spełniony, jeśli przedmiot poznania będzie miał charakter immanentny względem poznającego podmiotu – innymi słowy: jeżeli badaniu będą poddawane zjawiska (fenomeny) jawiące się w jego świadomości. Oczywiście pozostawanie jedynie w kręgu świadomości jest narażone na zarzut solipsyzmu¹⁴¹. Jednak Husserl podważa ten zarzut, zauważając – za swoim nauczycielem, Franzem Brentanem¹⁴² – że fenomeny, mimo iż znajdują się wewnątrz poznającego podmiotu, co czyni je bezpośrednio danymi, cechują się intencjonalnością. Oznacza to, że każdy akt psychiczny człowieka jest skierowany ku jakiemuś przedmiotowi – miłość jest zawsze miłością czegoś, nienawiść nienawiścią czegoś, przedstawienie przedsta-

¹⁴⁰ Zewnętrzność przedmiotu wobec podmiotu kryje się także w etymologii. „Przedmiot” to coś „miotnięte” przed (podmiot). Znaczenie to wyraża także łaciński odpowiednik polskiego „przedmiotu” – *obiectum* od *obicio*, *ob-* („przed”) oraz *iacio* („rzucam”).

¹⁴¹ Solipsyzm (łac. *solus ipse* – „sam jeden”) – skrajna wersja idealizmu subiektywnego, według której na rzeczywistość składa się jedynie zespół subiektywnych wrażeń podmiotu, a zatem, przekonanie, że istnieją tylko idee znajdujące się w jego świadomości.

¹⁴² Franz Brentano (1838–1917) był niemieckim filozofem i psychologiem, zajmującym się głównie zagadnieniami psychiki ludzkiej. Kategoria intencjonalności, którą wprowadził ponownie do rozważań filozoficznych, stała się jedną z ważniejszych kwestii dyskutowanych w filozofii XX wieku. Wśród uczniów Brentana znalazły się najwybitniejsze umysły przełomu XIX i XX wieku: obok Edmunda Husserla, Alexius Meinong, Sigmund Freud, Kazimierz Twardowski.

wieniem czegoś itd.; nie istnieje „czysty” akt psychiczny. Ponadto wspomniany zarzut solipsyzmu był oddalany przez Husserla – na ile skutecznie, to już kwestia dyskusyjna – za pomocą kategorii intersubiektywności. Poznanie intersubiektywne charakteryzuje się dostępnością dla przynajmniej dwóch podmiotów poznających. Husserl pisze w tym kontekście m.in. o „rzeczy intersubiektywnie identycznej”, której „konstytucja nawiązuje do otwartej wielości podmiotów pozostających w stosunku »porozumienia«”¹⁴³. W uproszczeniu: moje poznanie jest intersubiektywnie ważne, gdy druga osoba (o podobnych do moich kompetencjach w tym zakresie) badająca ten sam przedmiot (fenomen) dochodzi do takich samych wniosków¹⁴⁴. Wracając do kwestii ogólnych: jawiące się w świadomości fenomeny miały być następnie poddawane opisowi. Opis, jako „technika” fenomenologii, był niezwykle istotny. Dawał pewność, że w trakcie fenomenologicznego badania nic nie „wciśnie się” między fenomen i sposób jego uchwycenia a prezentację wyników (wyjaśnianie np. jest narażone na takie „wślizgnięcie się” nieproszonego błędu; szuka ono bowiem przyczyn, co musiałoby mieć swoje źródło w bezpodstawnym – zdaniem fenomenologów – przyjęciu związku przyczynowo-skutkowego jako schematu mogącego uchwycić rzeczywistość).

Drugą cechą Husserlowskiej „filozofii pierwszej” – bezałożeniowość – miała gwarantować, że gmach wiedzy na niej zbudowany będzie trwały. Należało w tym celu odrzucić (a raczej zawiesić) wszelkie sądy, które nie zostały w sposób pewny, czyli fenomenologicznie, dowiedzione. Proces dochodzenia do stanu bezałożeniowości Husserl nazywa redukcją transcendentálną bądź *epoché*¹⁴⁵ (gr. *epoché* – „zawieszenie”, „wstrzymanie”), a polega na zawieszeniu

¹⁴³ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, przeł. D. Gierulanka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967, s. 526.

¹⁴⁴ Więcej na ten temat zob. idem, *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982, s. 130–227.

¹⁴⁵ Grecki termin *epoché* Husserl zapożyczył z filozofii starożytnych sceptyków. Wyrażało się w nim sceptyckie podejście do kwestii poznania charakteryzujące się wstrzymaniem się od wydawania sądu w sytuacji, w której nie mamy do czynienia z czymś oczywistym. Co ciekawe, według niektórych sceptyków (np. dla Arkezylaosa i Karneadesa) *epoché* należało stosować zawsze, ponieważ nic nie jest oczywiste. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 3, przeł. E. I. Zieliński,

wszelkich sądów (potocznych i naukowych, także tych dotyczących istnienia) na czas fenomenologicznego oglądu. Kwestia redukcji transcendentальной u Husserla jest bardzo skomplikowana¹⁴⁶. Nadmienię jedynie, że w jej kontekście wyróżnia się dwie wersje Husserlowskiej fenomenologii: realistyczną i transcendentálną właśnie. Pierwsza z nich kładzie nacisk na dokładność opisu fenomenów oraz na spełnienie warunku bezzałożeniowości. Druga – bardziej radykalna – zakłada, że w wyniku redukcji poznający podmiot jest w stanie osiągnąć stan czystej świadomości, której rzeczywistość jest jej korelatem (świadomość stanowi zatem niejako warunek rzeczywistości – Husserl pisze bowiem o świadomości jako konstytuującej swoje przedmioty)¹⁴⁷.

Bezpośredniość oraz bezzałożeniowość poznania fenomenologicznego to podstawowe tezy Husserlowskiej metody. Wyrażają się one w osławionej zasadzie wszystkich zasad mówiącej, że fenomenolog z tego, co mu się jawi, powinien brać za prawdę tylko to, co się jawi, i w takich granicach, w jakich się jawi¹⁴⁸. Na tym oczywiście nie koniec. Wspomnę jeszcze o dwóch bardziej szczegółowych momentach metody fenomenologicznej – ważnych ze względu na metodologiczne praktyki Viléma Flussera – o redukcji eidetycznej oraz o „świecie życia/świecie przeżywanym” (*Lebenswelt*).

Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 487–490.

¹⁴⁶ Przystępnie – jak sądzę – problem redukcji transcendentальной Husserla przedstawia jego uczeń, Roman Ingarden: R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, s. 154–163.

¹⁴⁷ Problem fenomenologicznej konstytucji budzi wiele wątpliwości. Husserl jednoznacznie nie definiuje tego pojęcia, choć pojawia się ono w wielu miejscach obu ksiąg *Idei*. (E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, s. 513–520 i 528–530, *passim*). Od tego, w jaki sposób zinterpretujemy procesy konstytutywne, będzie w znacznej mierze zależało, czy pojmemy fenomenologię realistycznie, czy transcendentálnie. W pierwszym przypadku zakładamy, że istota istnieje niezależnie od świadomości, w drugim, że jest ona od świadomości w jakiś sposób zależna (istota konstytuuje się w świadomości). Kwestię Husserlowskiej konstytucji ciekawie omawia Ingarden: R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, s. 209–234.

¹⁴⁸ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, s. 78–79.

1.2.1.1.2. Redukcja eidetyczna i *Lebenswelt*

Zadaniem redukcji eidetycznej¹⁴⁹ jest dotarcie do istoty (gr. *eidōs* – „idea”, „istota”, „forma”) zjawiska (to wszak jest celem fenomenologii)¹⁵⁰, a polega ona – upraszczając – na przechodzeniu od wszystkich cech konkretnego fenomenu do jego cech istotowych. Husserl pisze w tym kontekście także o wariacji imaginacyjnej. W jej ramach poznający podmiot odejmuje w świadomości pewne cechy danego przedmiotu lub zamienia jedne na inne, które w „rzeczywistości” nie występują, by w ten sposób dotrzeć do cechy istotowej (czyli takiej, bez której dane „coś” przestaje być tym „czymś” właśnie). Ważną rolę odgrywa tu wyobraźnia, czyli fantazyjny (fikcyjny) charakter fenomenologicznego badania¹⁵¹. Husserl zresztą pisze wprost – co musiało się Flusserowi podobać – że „w swobodnej fantazji” fenomenolog jest w stanie uchwycić czystą istotę¹⁵².

Być może najbardziej niejednoznacznym pojęciem, które pojawia się w fenomenologii Husserla, jest „świat życia/świat przeżywany” (*Lebenswelt*). Jest to horyzont wszelkiego poznania, warunek jego możliwości. „Świat ten znajdujemy jako świat wszelkich, znanych i nieznanymi, przedmiotów realnych – pisze Husserl – ten rzeczywiście naoczny, rzeczywiście doświadczany lub pozwalający się doświadczać świat, w którym rozgrywa się całe nasze praktyczne życie”¹⁵³. Nie istnieje jedna, powszechnie przyjęta interpretacja znaczenia pojęcia *Lebenswelt* w fenomenologii Husserla. Termin ten pojawia się dopiero w dwóch *Kryzysach* – *Kryzysie europejskiego człowieczeństwa*¹⁵⁴ (1935) i *Kryzysie nauk europejskich* (1936) – stąd ich autor nie miał już wiele czasu na jego opracowanie (umarł w 1938 roku). Bez względu na to, jakie dokładnie były intencje Husserla, badacze korzystający później z pojęcia *Lebenswelt* (zwłaszcza

¹⁴⁹ R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, s. 145–154.

¹⁵⁰ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, s. 7–8.

¹⁵¹ Idem, *Medytacje kartezjańskie*, s. 101–102.

¹⁵² Idem, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, s. 25–27.

¹⁵³ Idem, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przeł. S. Walczewska, Papińska Akademia Teologiczna, Kraków 1987, s. 47.

¹⁵⁴ Idem, *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1993.

na gruncie nauk społecznych) stosują go na ogół w oderwaniu od transcendentalnej wersji fenomenologii¹⁵⁵ – tak też czyni Flusser – podkreślając jego intersubiektywny i historyczny charakter¹⁵⁶.

„Świat przeżywany” zacznie następnie żyć własnym życiem w innym nurcie filozofii – hermeneutyce (związki fenomenologii i hermeneutyki są rozliczne). Jest to dość istotne z perspektywy filozofii Flussera, u którego wątki hermeneutyczne, choć „podskórne”, są widoczne. Pisząc o hermeneutyce, mam tu na myśli nurt filozoficzny, którego początki łączy się najczęściej z postacią Friedricha Schleiermachera¹⁵⁷, i którego przedstawiciele głoszą – mówiąc najogólniej – postulat potrzeby interpretacji wszelkich wytworów ludzkiej myśli (kultury jako całości), w celu wydobycia z nich (ukrytego) sensu, a w konsekwencji dotarcia do ich (wytworów) zrozumienia¹⁵⁸. Metoda hermeneutyczna pojawia się m.in. w filozofii Martina Heideggera. W *Byciu i czasie* autor pisze, że fenomenologiczny opis jestestwa, będącego przedmiotem odnośnych analiz, musi zostać następnie zinterpretowany, a „fenomenologia jestestwa jest »hermeneutyką« w pierwotnym tego słowa znaczeniu, wedle którego jest to interpretowanie”¹⁵⁹. Innym filozofem związanym jeszcze ściślej z nurtem hermeneutycznym był Hans-Georg Gadamer. Niemiecki myśliciel sformułował koncepcję rozumienia, korzystając z pojęcia

¹⁵⁵ Przykład stanowi interpretacja „świata przeżywanego” m.in. w ujęciu Alfreda Schütza czy Jürgena Habermasa. Zob. A. Schütz, *O wielości rzeczywistości*, w: idem, *O wielości światów*, przeł. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2008, s. 17–56; idem, *Tereźjasz, czyli nasza wiedza na temat przyszłych zdarzeń*, w: ibidem, s. 189–201; J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1, przeł. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 135–143, *passim*.

¹⁵⁶ J. Habermas, *op. cit.*, s. 135–136 i 155–156.

¹⁵⁷ Friedrich Schleiermacher (1768–1834) – teolog i filozof niemiecki, przedstawiciel niemieckiego romantyzmu. Zajmował się głównie teologią, myślą religijną i etyką, ale to jego pisma dotyczące hermeneutyki oddziaływały najsilniej na późniejszą myśl filozoficzną. Schleiermacher wypracował podstawowe pojęcia hermeneutyki (np. tzw. koło hermeneutyczne), do których odwoływały się następne pokolenia hermeneutów.

¹⁵⁸ Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

¹⁵⁹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 53.

tw. fuzji (stapiania się) horyzontów¹⁶⁰. Oznacza ono – w skrócie – że rozumienie odbywa się w procesie swoistego dialogu interpretatora oraz analizowanego tekstu, a prowadzą do niego zadawane pytania i udzielane odpowiedzi¹⁶¹. Wspominam akurat o tych myślicielach i koncepcjach należących do nurtu hermeneutyki, ponieważ, jak sądzę, mają one szczególne znaczenie dla Flusserowskiej filozofii. Kwestia interpretacji pojawia się przede wszystkim w obszarze filozofii komunikacji, rozumienie jako dialog jest natomiast jedną z ważniejszych koncepcji w refleksji nad tekstem.

1.2.1.1.3. Fenomenologiczne trudności

Tak – w wielkim skrócie i nie bez koniecznych uproszczeń – przedstawia się trzon Husserlowskiej fenomenologii, metody, która odegrała ważną rolę nie tylko w filozofii¹⁶², lecz także w innych naukach humanistycznych i społecznych XX wieku¹⁶³, do dziś ciesząc się uznaniem badaczy różnych dyscyplin. Fenomenologia to metoda niezwykła, swoiste *novum* metodologiczne w filozofii. Łączy bowiem ze sobą – w założeniu – „dwa pnie poznania”: jest jednocześnie aprioryczna (poszukuje tego, co konieczne) i empiryczna (opiera się na doświadczeniu). Nie zmienia to tego, że fenomenologia rodzi wiele trudności¹⁶⁴. Wspomnę o kilku z nich, moim zdaniem, najważniejszych.

Po pierwsze, wydaje się, że Husserlowska redukcja transcendentna, jeśli ma być „produktywna”, to nie może być konsekwentna. Skąd bowiem „czyste” transcendentne Ja bierze język (konkretny język – dodajmy – z konkretnym słownictwem, gramatyką) do opisu jawiących się fenomenów? Można powiedzieć, że podobnie jak Kartezjańskie *cogito* nie zapomniało zasad logiki, tak Husserlowskie transcendentne Ja nie zredukowało języka. Problematiczna jest

¹⁶⁰ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 43.

¹⁶¹ Ibidem, s. 493–515.

¹⁶² Z fenomenologii korzystali m.in. Martin Heidegger, Roman Ingarden, Emmanuel Levinas, Jean-Paul Sartre, Max Scheler.

¹⁶³ Dla przykładu: Alfred Schütz (socjologia) czy Mircea Eliade (religioznawstwo).

¹⁶⁴ W kontekście krytyki fenomenologii zob. L. Kołakowski, *Husserl i poszukiwanie pewności*, przeł. P. Marciszuk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

także kwestia konstytucji sensów. Nie wiadomo bowiem, czy sensory są przez podmiot tworzone, czy odtwarzane. Jeśli tworzone, to nie sposób pomyśleć fenomenologii np. w etyce. Fenomenologiczne Ja konstituowałoby (uprzedmiotawiało) wówczas drugiego człowieka (taki zarzut przeciwko fenomenologii Husserla wysuwał Emmanuel Levinas)¹⁶⁵. Zdecydowanie mniej trudności stwarza fenomenologia pojęta realistycznie, gdzie *epoché* jest po prostu bezzałożeniowym nastawieniem poznającego podmiotu i gdzie opis pozostaje sposobem prezentacji wyników oglądu. Tą drogą – choć i z niej będzie zbaczał – poszedł też Flusser. Jeszcze jeden problem, który może budzić poważne wątpliwości, pojawia się na gruncie redukcji eideologicznej. Jak wspominałem wyżej, jej zadaniem jest dotarcie do istoty badanego zjawiska, przy jednoczesnym założeniu, że już przy jednorazowym wglądzie istotę tę można uchwycić. Pytanie jednak, czy rzeczywiście w pojedynczym badaniu nieznanego nam fenomenu (wszak wcześniej zawiesiliśmy naszą wiedzę o tym zjawisku) mogą dotrzeć do jego istoty. Istota jest przecież tym, co ogólne, w tym, co konkretne. Jak zatem dotrzeć do ogólności, mając przed sobą tylko jeden jej egzemplarz? Fenomenolog odpowiedziałby zapewne, że na drodze intuicji. Na tym jednak kontrargumenty musiałyby się skończyć – intuicja jako poznanie niedyskursywne jest niezwykle trudna (niemożliwa?) do uchwycenia. Można by także zapytać: skoro fenomenolog poznaje absolutnie pewnie (bo bezpośrednio/intuicyjnie), to dlaczego rozważania wybitnych fenomenologów różnią się od siebie (czasem znacznie)? Na to można tylko odpowiedzieć: ponieważ część z nich się myli. Ktorzy? – to już pozostanie tajemnicą.

1.2.1.2. Flusserowska fenomenologia

Vilém Flusser pozostawał pod silnym wpływem fenomenologii – ta kwestia nie ulega wątpliwości. Ale jest też oczywiste, że korzystał z metody wypracowanej przez Husserla w sposób sobie właściwy, wybierając z niej to, co zgadzało się z jego intuicjami. Należy

¹⁶⁵ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 25–26.

bowiem pamiętać, że Flusser był stale podróżującym filozofem-nomadą, którego spotkania z wybranymi tradycjami intelektualnymi cechowała duża doza indywidualizmu. Pojawiające się w polskiej literaturze przedmiotu sformułowania, jakoby Flusser był fenomenologiem transcendentalistą, co dodatkowo ma go zdecydowanie odcinać od postmodernizmu¹⁶⁶, uważam za nieporozumienie. Poniżej argumenty popierające moje przekonanie.

1.2.1.2.1. „Pełnia konkretnego doświadczenia”

Niejednokrotnie materią rozważań Viléma Flussera jest zwykła rzecz lub miejsce – przedmiot codziennego użytku, który, odpowiednio „obejrzany”, odsłania przed filozofem swoją istotę. Oczywiście bez względu na to, czy mowa jest akurat o butelce¹⁶⁷, łóżku¹⁶⁸ czy telewizorze¹⁶⁹, refleksje takie nigdy na tych fenomenach się nie zatrzymują. Więcej: na ogół są to jedynie przykłady pozwalające autorowi przybliżyć interesujący go szerszy problem. Wówczas też fenomenologiczne poszukiwania istoty zjawiska będącego punktem wyjścia schodzą na plan dalszy. Nie zmienia to jednak tego, że przykłady te stanowią istotną część rozważań. To one stają się początkiem refleksji, a ten dla Flussera zawsze jest osadzony w naszej codzienności, w świecie życia (jest tu ukryty także wymiar hermeneutyczny, o którym za chwilę). Ma to fundamentalne znaczenie dla całej Flusserowskiej filozofii. Husserlowski *Lebenswelt*, stanowiący punkt wyjścia wszelkiej naukowej i filozoficznej refleksji, jest przez filozofa z Pragi opisywany jako „pełnia konkretnego doświadczenia”¹⁷⁰ (już

¹⁶⁶ W. Michalak, op. cit., s. 36. Innym potwierdzeniem tezy, wedle której Flussera nie należy w żadnym przypadku zaliczać do postmodernistów, jest według Michalaka to, że „Flusser wykroczył pod wieloma względami poza idee postindustrialne Daniela Bella w sferę pozytywnej utopii”. Zgadzam się, że Flussera od „typowego” postmodernisty odróżnia optymizm, co nie zmienia tego, że wiele go z postmodernizmem łączy (piszę o tym w rozdziale 4).

¹⁶⁷ V. Flusser, *Bottles*.

¹⁶⁸ Idem, *Beds*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2721 (ESSAYS 2_ENGLISH).

¹⁶⁹ Idem, *Toward a Phenomenology of Television*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_3114 (ESSAYS 10_ENGLISH).

¹⁷⁰ Idem, *What One Can Wish For*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2809 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 12 (tłum. – P. W.).

tutaj widać, jaką fenomenologią zainteresowany jest Flusser – realistyczną, hermeneutyczną, uwzględniającą historyczny wymiar poznania). Jak należy to rozumieć? „Konkretność” odnosi się do założenia, że doświadczenie jest zawsze doświadczeniem „tu i teraz”, od którego nie można abstrahować. Rzecz nie w tym, że według Flussera kontemplacja (teoria) jest niemożliwa, ale w tym, że jest ona zawsze częścią naszego bycia-w-świecie¹⁷¹:

[...] człowiek nie może wykroczyć poza świat, nawet wówczas, gdy „myśli o nim”. Nie może, ponieważ zawsze znajduje się w świecie, a jego myśli są myślami tegoż świata. Człowiek może, oczywiście, zdystansować się wobec konkretnych fenomenów, może „cofnąć się”, ale za każdym razem, gdy się w ten sposób cofa, dalej jest w świecie. Człowiek może „abstrahować”, może „zastanawiać się”, może „kontemplować”, innymi słowy: teoria jest możliwa, ale wszystko to jest niczym więcej niż aspektem szczególnego rodzaju bycia-w-świecie¹⁷².

¹⁷¹ Wydaje się, że Flusser czasem zamiennie używa Husserlowskiego terminu *Lebenswelt* oraz Heideggerowskiego bycia-w-świecie. Jakkolwiek nie są to pojęcia tożsame, to na pewnym poziomie ogólności oraz z pewnej, epistemologicznej, perspektywy wykazują podobieństwa. Niemieccy filozofowie, używając wspomnianych pojęć, opisują sytuację podmiotu (poznającego) wrzuconego w świat (życia), który stanowi zastany horyzont możliwego doświadczenia, z którego z kolei wyodrębniane jest poznanie. Pisze o tym m.in. Roman Ingarden. R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, s. 108–109.

¹⁷² V. Flusser, *Phenomenology: A Meeting of West and East?*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2772 (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 3 (tłum. – P. W.). To spojrzenie na warunki i horyzont ludzkiego poznania jest jednocześnie ciekawą (fenomenologiczną) krytyką naukowego postulatu obiektywności badań. Według Flussera nie istnieje coś takiego jak nauka obiektywna (w znaczeniu: wolna od wartości oraz nieudowodnionych założeń). Filozof kończy wyżej przytoczoną myśl bardzo ciekawymi słowami: „Podstawowym błędem zachodniej nauki jest jej postawa zakładająca możliwość wycofania się ze świata w »czystą teorię«. Błędem zachodniej nauki jest to, że jej nastawienie jest metafizyczne”. Ibidem (tłum. – P. W.). Jest to bardzo interesujące odwrócenie naukowej krytyki filozofii, która (filozofia) była oskarżana przez „prawdziwych naukowców” o popadanie w metafizykę (rozumianą pejoratywnie, jako zbiór tez mających charakter aksjomatów, wywiedzionych np. z intuicji), co wykluczało jej naukowość, a zatem – w domyśle – jej poznawczą wartość. Flusser zauważa, że także – czy raczej: przede wszystkim – nauka popada w tak rozumianą metafizykę (przyjmując również inne, obok założenia obiektywności naukowych badań, metafizyczne

„Konkretność” oznacza więc, że nie sposób – przynajmniej nie zupełnie – w badaniu fenomenologicznym, ale także w każdym innym, abstrahować od konkretnego doświadczenia. Ma to swoje dalsze konsekwencje. „Pełnia” odnosi się bowiem do założenia, że doświadczenie musi być traktowane jako całość, tzn. ze wszystkimi cechami doświadczenia, które w „naukowo-objektywnym” badaniu są – niesłusznie – odrzucane. Flusser ma tu na myśli to, że ludzkie poznanie zawsze jest uwikłane w pewne aspekty niemające charakteru czysto poznawczego. Mowa tu np. o emocjach czy wartościowaniu. Dlatego też doświadczenie fenomenologiczne, o którym pisze Flusser, nie może być rozumiane jako zwykła empiria. Nie chodzi tu bowiem o doświadczenie zmysłowe – to zakłada prosty dualizm podmiot–przedmiot (który filozof z Pragi odrzuca, gdzie poznawane jest jednoznacznie odróżnione od poznającego – lecz właśnie o „pełnię konkretnego doświadczenia”¹⁷³, zgodnie z którą poznający podmiot jest od początku zanurzony w poznawanym świecie. Flusser wyraźnie zaznacza – jest to warte podkreślenia, biorąc pod uwagę częstą „niejednoznaczność” jego tekstów – że jego zdaniem fenomenologia uderza w dualistyczną myśl okcydentalną:

[Fenomenologia Husserla] mówi zwyczajnie, że nie może istnieć przedmiot bez obserwującego go podmiotu (nie istnieje „rzecz sama w sobie”) oraz że nie może istnieć podmiot bez podporządkowanego mu przedmiotu (nie istnieje „czysty podmiot”). Wedle fenomenologii „podmiot” i „przedmiot” to abstrakcyjne ekstrapolacje konkretnych relacji. Nie ma czegoś takiego jak „ludzki duch” z jednej strony i „objektywne otoczenie” z drugiej, jest jednak konkretna relacja „człowiek–otoczenie”. Możemy nazwać tę konkretną relację „Lebenswelt” [...]. Wszystko to jest bardzo proste, lecz trudno uchwytnie, ponieważ sprzeczne z okcydentalną tradycją¹⁷⁴.

tezy; przykład może stanowić założenie racjonalności świata). Co więcej – i tu można pokusić się o argument na rzecz poznawczej przewagi filozofii – w przeciwieństwie do filozofii nauka bardzo często nie zdaje sobie sprawy ze swoich metafizycznych podstaw.

¹⁷³ Idem, *What One Can Wish For*, s. 12.

¹⁷⁴ Idem, *Man as Subject or Project*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2814 (ES-SAYS_5_ENGLISH), s. 3 (tłum. – P. W.).

Tu też, jak sądzę, pojawia się hermeneutyczny wymiar Flusserowskiego myślenia. *Lebenswelt*, będąc „pełnią doświadczenia”, stanowi także zastany horyzont wszelkiego znaczenia. Sens naukowego czy filozoficznego poznania nie daje się oddzielić od tegoż kontekstu – w zasadzie tylko w tym kontekście może się pojawić. A nie ulega wątpliwości, że sens (znaczenie) jest tym, co Flussera jako filozofa mediów i komunikacji szczególnie interesuje.

Te rozważania dotyczące podejścia do przedmiotu i obszaru poznania są doskonałą egzemplifikacją skłonności autora *Ku filozofii fotografii* do przekraczania granic. Ponieważ nie sposób wyabstrahować z konkretnego doświadczenia „czystych” sfer wartości, emocji czy poznania, również poszczególne dziedziny kultury (etyka/polityka, sztuka, filozofia/nauka) nie dają się od siebie jednoznacznie oddzielić¹⁷⁵. Skoro nastawienie osoby chcącej poznać świat (filozof/naukowiec) charakteryzuje się zanurzeniem w „pełni konkretnego doświadczenia”, to nic nie stoi na przeszkodzie, by nazwać je (także) doświadczeniem estetycznym. Flusser zwraca tutaj również uwagę na etymologię słowa „estetyka”, wywodzącego się od greckiego *aisthētikós*, oznaczającego „podatność na wrażenia zmysłowe”¹⁷⁶. A zatem właściwe nastawienie poznawcze filozofa czy naukowca można nazwać nastawieniem estetycznym. Co więcej, Flusser zauważa, że celem współczesnej postawy poznawczej nie jest przecież sama wiedza (teoria), lecz również coś leżącego poza nią (praktyka). Nie ma więc teorii bez praktyki – i odwrotnie. Filozofowie/naukowcy poznają świat po to, aby go zmienić¹⁷⁷ (na lepsze) – ich postawa ma zatem także charakter etyczny/polityczny¹⁷⁸ (praktyczny), a nie jedynie spekulatywny. Zresztą inny rodzaj poznania („czyste po-

¹⁷⁵ Do wątku przenikania się filozofii/nauki i sztuki w filozofii Viléma Flussera będę jeszcze powracał. W tym paragrafie zasygnalizuję jedynie dwa wątki związku tego podejścia z Flusserowską wersją fenomenologii.

¹⁷⁶ *Słownik grecko-polski*, t. 1, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1958, s. 56.

¹⁷⁷ Jest to oczywiście nawiązanie do Karola Marksa jedenastej tezy o Ludwigu Feuerbachu: „Filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, aby go zmienić”. K. Marks, *Tezy o Feuerbachu*, w: K. Marks, F. Engels, *Dziela*, t. 3, przeł. S. Filmus et al., Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 8.

¹⁷⁸ V. Flusser, *What One Can Wish For*, s. 12.

znanie”) nie jest w ogóle możliwy – argumentuje Flusser (jest to oczywiste zaprzeczenie jednej z podstawowych tez fenomenologii transcendentalnej Husserla). Teoretyczny namysł nad przedmiotem nie pozostawia bowiem przedmiotu „nienaruszonym”. Nasze praktyczne odniesienie do tegoż przedmiotu będzie inne przed jego teoretycznym oglądem niż po nim¹⁷⁹ (tu ujawnia się Flusserowski konstruktywizm¹⁸⁰ – mamy tu też odrzucenie kolejnego dualizmu: subiektywny–obiektywny).

Tak przedstawia się kwestia punktu wyjścia, a także pewnych jego konsekwencji, fenomenologii filozofa z Pragi. Spróbuję teraz zrekonstruować najważniejsze, moim zdaniem, etapy fenomenologicznej metody w jego interpretacji.

1.2.1.2.2. Fenomenologiczne redukcje

Flusser dostrzega przede wszystkim potrzebę fenomenologicznej redukcji – oczywiście swoiście rozumianej. *Epoché* to dla niego spoglądanie na rzeczy tak, jak gdyby były widziane po raz pierwszy. Przedmioty i zjawiska otaczającego nas świata są dla nas na ogół niewidoczne, gdyż przykryte płaszczem przyzwyczajen oraz naszej dotychczasowej wiedzy na ich temat. Przyzwyczajenia przesłaniają rzeczy, ponieważ przez rutynę czynią je przezroczystymi – nie intrygują nas. Dotychczasowa wiedza (zwłaszcza naukowa), wyjaśniając rzeczy, sprawia natomiast, że stają się one „puste”, egzystencjalnie nieciekawe – nie stanowią już dla nas problemu. Zadaniem fenomenologii jako metody jest zatem sprawienie, by rzeczy i zjawiska stały się dla nas (ponownie) intrygujące i problematyczne¹⁸¹, abyśmy zaczęli

¹⁷⁹ Idem, *Bottles*, s. 2.

¹⁸⁰ Więcej na temat wątków konstruktywistycznych u Flussera zob. 2.1.1 i 3.1.

¹⁸¹ Można pokusić się o refleksję, że przedstawienie metody fenomenologicznej jako problematyzującej nasz „świat życia” podpada pod „definicję” filozofii jako takiej. Podważanie pozornych oczywistości czy krytyka powszechnie akceptowanych tez to od zarania filozofii jej cechy charakterystyczne. Jan Patočka, podobnie jak Flusser, fenomenolog z Czech, pisze, że filozofia to „świat odwrócony”. J. Patočka, *Człowiek duchowy a intelektualista*, przeł. E. Szczepańska, w: idem, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1998, s. 214–230.

je dostrzegać¹⁸². Rolą fenomenologa jest więc stanąć pośród fenomenów i przez redukcję fenomenologiczną wydobyć je spod osadu przyzwyczajęń i przesądów, zmusić, aby „przemówiły same za siebie”¹⁸³.

W tym miejscu pojawia się zasadnicza sprzeczność. Z jednej strony Flusser mówi o „pełni konkretnego doświadczenia”, o przedmiocie jako „przeżywanym doświadczeniu”¹⁸⁴, o nieuchronnym uwikłaniu poznającego podmiotu w poznawany przedmiot – to wątki fenomenologii „późnego” Husserla, u którego pojawia się pojęcie *Lebenswelt*. Z drugiej jednak strony pisze o redukcji fenomenologicznej, której efektem ma być czysty fenomen odarty z osadu dotychczasowej wiedzy. Jest dość jasne, że Flusser rozumie fenomenologię realistycznie i tak też z niej korzysta. Jego fenomenologiczne badania ograniczają się do oglądu i opisu (także proces redukcji eideycznej jest traktowany w sposób wysoce indywidualny – o czym za chwilę). Flusser pisze wprost, że redukcja transcendentálna, tak jak ją przedstawił Husserl, nie przekonuje go¹⁸⁵. Jak zatem rozumieć te dwie sprzeczne tezy? Otóż Flusser – jak się wydaje – stosuje *epoché* (*epoché* właśnie, a nie redukcję transcendentálną) jako zawieszenie naszej wiedzy (naukowej, potocznej) dotyczącej rzeczywistości. Nie idzie jednak tak daleko jak niemiecki fenomenolog i nie uważa, by możliwe (i potrzebne) było radykalne oczyszczenie Ja z wszelkich sądów (np. sądów stwierdzających istnienie). W tekście o Edmundo Husserlu Flusser pisze, że *epoché* jest stanem milczenia (wstrzymanie się od sądu), dzięki któremu *Lebenswelt* może „przemówić sam za siebie”. Ponowne odwieszenie sądu ma natomiast na celu porównanie przeszłej wiedzy z wiedzą nabytą w drodze fenomenologicznego oglądu¹⁸⁶. A zatem *Lebenswelt* („pełnia konkretnego do-

¹⁸² V. Flusser, „Battlefields” by Antonio Amaral, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2720 (ESSAYS 2_ENGLISH), s. 1.

¹⁸³ Idem, *Plant Life*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2776 (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 1; idem, *Phantom City*, mps, AVF, M25-CIUTAT-01_819 (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 6.

¹⁸⁴ Idem, *On the Crisis of Our Models*, w: idem, *Writings*, s. 76.

¹⁸⁵ Idem, *On Edmund Husserl*, mps, AVF, M22-REVJEW-01_723 (ESSAYS 6_ENGLISH), s. 3; idem, *Gestures (The Gesture of Searching)*, sekcja 2686–2691 z 3787.

¹⁸⁶ Idem, *On Edmund Husserl*, s. 3–4.

świadczenia”) stanowi nieredukowalny horyzont wszelkiego poznania i działania. Zawieszono zostają jedynie nasze o nim przekonania, wszelkie znaczenia i reprezentacje kulturowe – byłaby to więc perspektywa hermeneutyczna. Sądzę, że jest to jedno z możliwych ujęć Flusserowskiej wersji metody fenomenologicznej, które stara się – na ile skutecznie, to już inna kwestia – ominąć grożące jej sprzeczności. Choć oczywiście nie rozwiązuje ono całkowicie problemu. Trudno bowiem np. wyobrazić sobie, jak miałyby wyglądać „świat życia” bez naszych o nim przekonań. Nie jest to jedyne odstępstwo od fenomenologicznej „normy”. Następne pojawią się, gdy przyjrzymy się Flusserowskim poszukiwaniom „istoty”.

Metoda fenomenologiczna, obierając za swój cel odnalezienie ogólnej formy danej rzeczy (eidos), rozpoczyna zawsze od konkretnego zjawiska¹⁸⁷. Według Flussera analiza fenomenu, aby mogła choćby zbliżyć się do eidosu, powinna odbywać się z różnych perspektyw. Oznacza to *de facto*, że z jednej, konkretnej perspektywy fenomenolog (ani nikt inny) nie jest w stanie uchwycić istoty badanego zjawiska. Flusser pisze o tym m.in. w kontekście rozważań dotyczących telewizji, a konkretnie odbiorników telewizyjnych. W tekście *Toward a Phenomenology of Television* podkreśla, że analizował rzeczony fenomen tylko z jednej perspektywy. Chciał mianowicie „zaskoczyć eidos odbiornika telewizyjnego” z punktu widzenia odbiorcy, zastrzegając jednocześnie, że przyjęcie optyki nadawcy czy pośrednika odsłoni inne aspekty istoty przedmiotu¹⁸⁸ (*sic!*). Dochodzenie do prawdy to zatem, zdaniem Flussera, proces, który nie może zakończyć się na jednorazowym wglądzie (co jawi się isticznie fenomenologicznie); w zasadzie nie może w ogóle się zakończyć. Ideał skończonej, obiektywnej wiedzy jest i pozostanie jedynie nieziszczalnym ideałem. Jedyne, co nam pozostaje, to mnożenie odmiennych perspektyw, innymi słowy: dążenie do coraz bogatszej wiedzy intersubiektywnej¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Idem, *Does Writing Have a Future?*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012, s. 127.

¹⁸⁸ Idem, *Toward a Phenomenology of Television*, s. 1. Podobnie Flusser wypowiada się w eseju, w którym analizuje fenomen samochodu. Idem, *Motor Cars*, s. 7.

¹⁸⁹ Idem, *Phenomenology: A Meeting of West and East?*, s. 5–6.

Pojawiają się tu trzy kwestie, nad którymi należy się zatrzymać. Po pierwsze, co oznacza „aspekt istoty”, o którym pisze Flusser? Po drugie, jak w świetle fenomenologii rozumieć tezę o potrzebie wielokrotnego oglądu danego fenomenu w celu dotarcia do jego istoty? Po trzecie, czym jest intersubiektywność, o której pisze filozof z Pragi? Wydaje się, że Flusser, pisząc o aspektach istoty, ma na myśli pewne momenty – jak chce np. Ingarden¹⁹⁰ – składające się na eidos fenomenu. Są one jednak dość charakterystyczne, ponieważ w tym przypadku poszczególne aspekty pojawiają się w zależności od tego, z jakiej perspektywy dany fenomen jest ujmowany. A jeśli tak, to – znowu – nie może tu być mowy o redukcji podmiotu do „czystego” Ja. Perspektywa zakłada bowiem pewien bagaż doświadczeń, z którym podchodzi się do badania (w przytoczonym przykładzie Flusser pisze m.in. o odbiorcach i nadawcach transmisji telewizyjnych). Drugi wspomniany problem jest związany z pierwszym problemem. Flusser pisze, że aby osiągnąć pełniejszą wiedzę o danym przedmiocie, należy przyrzeć się mu z wielu różnych perspektyw, a i tak ostatecznie pełna wiedza na jego temat leży poza naszym zasięgiem. Stoi to oczywiście w sprzeczności z podstawowym założeniem fenomenologii, wedle której poznanie eidetyczne ma charakter bezpośredni (intuicyjny), konieczny i jednostkowy (jeden wgląd w konkretny fenomen pozwala odsłonić jego istotę)¹⁹¹. A zatem kolejne fenomenologiczne badania nie mogą wnieść niczego nowego do poprzedniego oglądu. Wyjątkiem jest sytuacja, w której poprzedni ogląd jest po prostu błędny. Wówczas jednak nie mamy do czynienia z dodawaniem czegoś do dotychczasowej wiedzy, lecz znoszeniem jej. Wydaje się, że Flusser widzi tę kwestię zupełnie inaczej: jednostkowy wgląd nie jest w stanie dotrzeć do istoty (być może dlatego, że podmiot nie jest w stanie osiągnąć

¹⁹⁰ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, cz. 1, przeł. D. Gierulanka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987, s. 367–368.

¹⁹¹ Husserl co prawda pisze o możliwości spoglądania na fenomen z różnych perspektyw, ale ma tu na myśli wielość w ramach jednostkowego oglądu przeprowadzanego przez jeden podmiot (przykład stanowi opisywana wyżej technika „wariacji imaginacyjnej”). Flusser mówi natomiast także o wielości perspektyw różnych podmiotów.

perspektywy transcendentalnej, która marzyła się Husserlowi), a jedynie do pewnych jej momentów. Oznaczałoby to, że kolejne poprawne fenomenologiczne wglądy nie znoszą wglądów poprzednich, a właśnie je uzupełniają, przy jednoczesnym założeniu, że pełna wiedza dotycząca istoty danego przedmiotu jest niemożliwa. To oczywiście znaczące odejście od fenomenologicznej tradycji (jeśli za taką uznać fenomenologię transcendentalną), pokazujące jednocześnie, co rzeczywiście interesuje Flussera w metodzie fenomenologicznej: ogląd uwzględniający *Lebenswelt* oraz opis, a także intuicja, która każe mu wybierać takie, a nie inne procedury. Pozostaje jeszcze (po trzecie) do wyjaśnienia kwestia Flusserowskiego ujęcia intersubiektywności. Jak pisałem wyżej, Husserl używa kategorii intersubiektywności – jako „kompromisu” między subiektywnością a obiektywnością – do uprawomocnienia fenomenologicznego oglądu. Skoro coś jawi się mnie i tobie tak samo, oznacza to, że nie popadłem w solipsyzm, że wiedza, którą zdobyłem, jest ważna („uzasadniona”). Flusser, nie odrzucając takiego rozumienia intersubiektywności, przenosi tę kategorię w nieco inny obszar. Dla niego intersubiektywność to wielość perspektyw dających obraz całości, a nie jedna perspektywa potwierdzona wielością spojrzeń. Intersubiektywność nie jest więc testem dla naszej wiedzy (wiedza jako zgodność myśli z myślą), lecz inherentną cechą wiedzy (wiedza jako zbiór, suma myśli). Tej tezy Flusser będzie się, jak jeszcze zobaczymy, dość konsekwentnie trzymał, wpisuje się ona bowiem w jego dialogiczne spojrzenie na świat. Takie ujęcie intersubiektywności nie tylko oddala się od ujęcia tradycyjnego, ale budzi także jedną zasadniczą wątpliwość, o której on sam nie wspomina: co w momencie, gdy część z tej wielości perspektyw jest po prostu błędna? Niemniej, jeśli rozpatrywać intersubiektywność na gruncie hermeneutyki, a Flusserowskie refleksje często w tę stronę zmierzają, to nie sposób chyba mówić o błędnych perspektywach. Co więcej, podobny zarzut można skierować do klasycznie zdefiniowanej intersubiektywności: co jeśli dwie osoby w ten sam sposób myślą się co do badanego zjawiska?

1.2.1.2.3. Fenomenologiczne media

Flusser chciał widzieć fenomenologię nie tylko jako metodę naukową czy filozoficzną, lecz także jako praktykę poznawczą, która pomaga przezwyciężać dualizmy i opozycje utrwalone w zachodniej metafizyce. Jednym z takich dualizmów jest opozycja między nauką/filozofią a sztuką (opozycja ta jest w zasadzie częścią większej triady – nauka/filozofia, sztuka, polityka/etyka). Flusser uważał – i był w tym bardzo konsekwentny – że granice te (między nauką/filozofią, sztuką i polityką/etyką) są sztuczne i nieuprawnione. Zwykł fenomenologami nazywać (metaforycznie) nie tylko filozofów czy naukowców, lecz także artystów, głównie tych, którzy specjalizowali się w sztuce nowych – wówczas – mediów¹⁹². I tak np. w tekście *Phantom City* czytamy:

Ich [fotografów] celem jest sprawienie, by fenomen „miasto” przemówił sam za siebie, nie będąc zakłóconym przez przesady jego obserwatorów. Fotografia jest świetną metodą do osiągnięcia fenomenologicznego oglądu. Fotograf nie zajmuje konkretnego punktu widzenia w stosunku do zjawiska, które obserwuje, i nie sądzi, że jest jakiś konkretny punkt widzenia, który jest nadrzędny względem wszystkich

¹⁹² Fenomenologiczne podejście artystów było przez Flussera najczęściej wymieniane w perspektywie sztuk wizualnych wykorzystujących nowe media (fotografia, wideo). Jednak także niektórych artystów „sztuk klasycznych” nazywa on fenomenologami. Znamienny przykład może stanowić brazylijski malarz Antônio Henrique Amaral (1935–2015). Wybór akurat tego artysty nie był przypadkowy. Amaral zasłynął serią obrazów z lat siedemdziesiątych, przedstawiających... banany w różnych konfiguracjach – na ogół przecięte nożem, przekłute widelcem lub związane sznurem. Banany miały symbolizować Brazylię lub brazylijski naród (banan jako symbol Brazylii pojawia się w różnych kontekstach: pozytywnym, gdy symbolizuje cenny surowiec eksportowy, i negatywnym, gdy oznacza np. wykorzystywanie brazylijskiego eksportu bananów przez kraje lepiej rozwinięte; określenie „republika bananowa” wzięło się z tego, że gospodarki niektórych „republik” były *de facto* uzależnione od eksportu bananów), kuchenne i nie tylko „narzędzia tortur” reprezentowały natomiast opresyjny, wojskowy system rządów w Brazylii. Amaral był zatem dla Flussera przykładem artysty fenomenologa, którego prace były jednocześnie zaangażowane politycznie. Zob. V. Flusser, „*Battlefields*” by Antonio Amaral.

innych. Wręcz przeciwnie: fotograf tańczy dookoła fenomenu, starając się przechodzić z jednego punktu widzenia do kolejnego¹⁹³.

Fotograf jest więc fenomenologiem: poszukuje istoty obserwowanego zjawiska, przyjmując w tym celu różne punkty widzenia, mając jednocześnie świadomość, że jego starania nie mogą wyczerpać możliwych perspektyw. Fotograf fenomenolog nie różni się zatem od filozofa fenomenologa – obaj wskazują swoim odbiorcom pewne nieodkryte lub odkryte w stopniu niewystarczającym zjawiska. Flusser opisuje fotografów jako łowców, myśliwych czających się w ukryciu, polujących na swoją ofiarę¹⁹⁴. Co ciekawe, podobnie swoje własne doświadczenia opisują znani fotografowie. Henri Cartier-Bresson, francuski fotoreporter, jeden z prekursorów fotoreportażu, tak pisze o swoich fotograficznych polowaniach w poszukiwaniu istoty wydarzeń:

Całymi dniami polowałem na ulicach, napięty i gotów do skoku, zdecydowany „uchwycić” życie – złapać je na gorącym uczynku. Przede wszystkim pragnąłem pochwycić w ramki jednego zdjęcia istotę jakiegoś wydarzenia, które właśnie rozgrywało się na moich oczach¹⁹⁵.

Wróćmy jednak do Flussera. Należy zauważyć, że także i tutaj, w przypadku porównywania fotografów do fenomenologów, tworzy on własną (następną) definicję fenomenologii. Nie ma tu już bowiem mowy o „pełni konkretnego doświadczenia”, fotograf jest na zewnątrz fotografowanych przedmiotów i jest zainteresowany jedynie konkretnym zdjęciem (fenomenem), a nie kontekstem sytuacji. Fenomenologiczność sprowadza się zatem w tym przypadku do bezzałożeniowości (fotograf nie uprzywilejowuje jednego punktu widzenia – jest nieideologiczny, powie filozof z Pragi) oraz do uzyskiwania jak największej liczby wglądów (choć to już fenomenologia według Flussere-

¹⁹³ Idem, *Phantom City*, s. 6 (tłum. – P. W.).

¹⁹⁴ Idem, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wyd. 2, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015, s. 75–78.

¹⁹⁵ Cyt. za: S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 168.

ra). Przekraczanie granic między nauką/filozofią a sztuką miałyby więc polegać na wykorzystywaniu przez artystów narzędzi (swoiście pojętych) używanych na co dzień przez naukowców/filozofów. Co więcej, Flusser uważał, że współcześni artyści fenomenolodzy mają przewagę nad „klasycznymi” filozofami. Przewaga ta tkwi w medium, którym się posługują. Media wizualne są, zdaniem Flussera, lepiej przystosowane do fenomenologicznych analiz. Po pierwsze, mogą zgromadzić więcej informacji niż wykorzystywane przez filozofów tradycyjne media¹⁹⁶. Po drugie, niektóre media wizualne nie tylko mają więcej wymiarów niż pismo (np. film), lecz także są w stanie uchwycić dodatkowe aspekty rzeczywistości (np. następstwo czasowe czy ruch)¹⁹⁷. W kontekście filmu pisał o tym przed Flusserelem Siegfried Kracauer w swojej klasycznej *Teorii filmu*¹⁹⁸. Przewaga mediów wizualnych nad tekstem w perspektywie fenomenologicznej ma zatem zarówno wymiar ilościowy, jak i jakościowy. Mamy tu kolejny przykład odchodzenia Flussera od fenomenologii Husserla, w której nie tylko nie ma miejsca na badanie przy użyciu (nowych) mediów, lecz także gdzie w ogóle nie może być mowy o medium, ponieważ medium – z definicji – pośredniczy, fenomenologia natomiast zakłada poznanie bezpośrednio.

Ta ciekawa teza pokazuje Flussera charakterystyczny sposób myślenia o mediach. Według niego każde medium pozwala na przekazanie jedynie treści konkretnego rodzaju. Żeby podać najbardziej trywialne przykłady: za pomocą muzyki niczego nie zobaczymy, na obrazie niczego nie usłyszymy (choć i tutaj są wyjątki)¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Flusser podaje w tym kontekście wymowny przykład papierowej mapy, która jest w stanie „przyjąć” jedynie ograniczoną liczbę informacji dotyczących konkretnego terenu (mapa samochodowa skupia się na drogach, nie prezentując np. szczegółowego ukształtowania powierzchni lądu), w innym przypadku staje się nieprzejrzysta. Współczesne mapy komputerowe dopuszczają płynne przechodzenie między potrzebnymi zbiorami informacji, umożliwiając jednocześnie łączenie ich w dowolnych konfiguracjach.

¹⁹⁷ V. Flusser, *On the Crisis of Our Models*, s. 77–78.

¹⁹⁸ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 68–87.

¹⁹⁹ Oczywiście z drugiej strony można mówić o treściach konkretnego medium, które zdają się wykraczać poza jego ramy. Czyż nie „słyszymy” bowiem krzyku,

(Co więcej, także w przypadku poszczególnych egzemplifikacji jednego medium może dochodzić do różnic w możliwościach przekazania określonych treści – przykład języków narodowych)²⁰⁰. Stąd medium musi być dobrane odpowiednio do treści, które za jego pomocą mają zostać wyrażone. Oznacza to, że doboru medium do danej treści należy niejako dokonać na poziomie „przedmedialnym”. Język i tradycyjne teksty pisane nie są w stanie sprostać ani współczesnemu nadmiarowi informacji, ani pewnym konkretnym treściom. Rozwój nauki i filozofii polega w zasadzie – upraszczając – na nieustannym tworzeniu coraz to bardziej precyzyjnych pojęć, które następnie „materializują się” w języku – proces ten nazywamy specjalizacją wiedzy. Według Flussera na pewne pytania, stawiane niemal od początków systematycznego namysłu nad rzeczywistością, nie doczekaliśmy się zadowalającej odpowiedzi. Przykładem jest wspomniany problem czasu. Wydaje się, że Flusser mówi nam, że to nie nasze intelektualne ograniczenia, lecz źle dobierane media (wyrazu) sprawiają, iż nie potrafimy poradzić sobie z określonymi kwestiami. Święty Augustyn twierdził np., że wie, czym jest czas – problem w tym, że nie potrafił tego wyrazić (językowo opisać)²⁰¹. Sugestia Flussera w tym przypadku brzmi: nie próbujemy opisać czasu, pokażmy go!

przyglądając się obrazowi Edvarda Muncha (*Krzyk*) i nie „widzimy” kwitnących kwiatów i zieleniących się drzew, wsłuchując się w muzykę Antonia Vivaldiego (Koncert nr 1 E-dur *Wiosna*)? Te wyjątki można, jak sądzę, nazwać sztuką. Byłaby więc sztuka – posługując się terminologią Flussera – wynikiem wygranej walki artysty z programem używanego medium. Artystą można by natomiast nazwać osobę, której udało się, używając określonego medium, wyjść poza jego własne możliwości lub je rozszerzyć.

²⁰⁰ Więcej na ten temat zob. 1.2.2.2.

²⁰¹ Odwołuję się tu do znanych słów św. Augustyna dotyczących rozważań nad czasem: „Czymże jest więc czas? Jeśli mnie nikt nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem”. Augustyn św, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 266.

1.2.1.2.4. Fenomenologia i pilpul

Filozof z Pragi łączy więc metodę fenomenologiczną z praktykami artystycznymi i nowymi mediami. Jednak na tym nie poprzestaje. O ile we wspomnianych przykładach odwołuje się niejako do przyszłości, o tyle dostrzega w fenomenologii także głębokie, religijne źródła. W tekście poświęconym Edmundowi Husserlowi Flusser pisze, że stanowisko niemieckiego filozofa nakazujące wycofać się poznającemu podmiotowi ze świata życia oraz zawiesić wszelkie sądy po to, aby rzeczy mogły przemówić same za siebie, ma w sobie coś z nastawienia religijnego, mistycznego, i może być nazwane perspektywą żydowską²⁰². W eseju *Pilpul* myśl tę rozwija. Tytułowy pilpul jest – w uproszczeniu – swoistą metodą obchodzenia się z tekstem Talmudu, polegającą na bardzo szczegółowej analizie pojęć i zestawianiu ze sobą ewentualnych sprzeczności. Flusser zauważa, że charakteryzująca pilpul „*praxis* poznawcza”, polegająca na „tańcu” wokół swojego przedmiotu (konkretnego słowa, terminu, zdania), spoglądaniu nań z różnych perspektyw, jest charakterystyczna także dla fenomenologii – tak, jak sam ją widzi (pisałem już, że badanie fenomenologiczne to dla niego niekończący się ogląd danego fenomenu z różnych perspektyw; choć wydaje się, że praktyce tej bliżej do hermeneutyki niż fenomenologii). Założeniem takiej „epistemologii” pilpulu jest swoista „ontologia” – również odsłaniająca pewne analogie do Flusserowskiej fenomenologii, a konkretniej do kategorii intersubiektywności – wedle której im więcej perspektyw analizujących dany przedmiot, tym ów przedmiot staje się bardziej rzeczywisty²⁰³ (dla Flussera fenomenologa bardziej „obiektywny”). Nie zrównuje on oczywiście tych dwóch perspektyw (fenomenologii i pilpula), nie twierdzi też, że Husserl świadomie sięga do tradycji żydowskiej. Zauważa jedynie pewne formalne podobieństwa, które jednocześnie sugerują – znów – przekraczalność arbitralnie ustala-

²⁰² V. Flusser, *On Edmund Husserl*, s. 4. Tradycja żydowska stanowiła ważną inspirację dla wielu znaczących filozofów XX wieku. Wystarczy wspomnieć takie postaci, jak Martin Buber, Franz Rosenzweig czy Emmanuel Levinas.

²⁰³ Idem, *Pilpul*, „Dekada Literacka” 1997, nr 8–9 (132–133), s. 2 i 4.

nych granic między poszczególnymi dziedzinami kultury – w tym przypadku między filozofią/nauką a religią.

Porównywanie fenomenologii z pilpulem nie jest jedynym przykładem odwoływania się Flussera do tradycji żydowskiej. Do tego wątku będę jeszcze powracał, ponieważ, jak sądzę, żydowskie (religijne) elementy wpisane w całość jego filozofii stanowią w znacznym stopniu o jej niezwykłości. W tym kontekście, kończąc już rozważania dotyczące fenomenologii filozofa z Pragi, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. W literaturze przedmiotu pojawiają się tezy, że fenomenologiczna perspektywa Flussera stanowi o wyjątkowości jego filozofii mediów i komunikacji na tle innych stanowisk z tego zakresu pochodzących z drugiej połowy XX wieku²⁰⁴. Zgadzając się z tym, chciałbym jedynie zauważyć, że można wymienić kilku teoretyków mediów tego okresu, którzy w swoich analizach posłużyli się Husserlowską metodą. Wśród nich najważniejsze miejsca zajmują, jak sądzę, Paul Virilio oraz Roland Barthes. Ten pierwszy myśliciel, uczeń innego słynnego fenomenologa, Maurice'a Merleau-Ponty'ego²⁰⁵, wykorzystuje fenomenologię m.in. do analizy ludzkiego doświadczenia technologii²⁰⁶. Flusser również interesuje się tym obszarem i również korzysta wówczas z fenomenologii (mam tu na myśli jego fenomenologię gestów, która co prawda nie ogranicza się do relacji człowiek–technologia, ale relację tę uwzględnia)²⁰⁷. Barthes używa sobie z kolei „modelu i języka fenomenologii” – wedle własnego „widzimisię”, jak przyznaje – przede wszystkim w swoich uwagach o fotografii. Głośne

²⁰⁴ Tezę taką stawia np. Andreas Ströhl, niemiecki teoretyk mediów zajmujący się myślą Flussera. We wstępie do *Writings* pisze on: „His intellectual debt to Husserl's phenomenology gave Flusser privileged insights and points of view. These, in turn, made him radically different from the popular media theorists of the 1970s and 1980s, who were more oriented toward poststructuralism and Marxism”. A. Ströhl, op. cit., s. XI.

²⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) – francuski filozof, fenomenolog i egzystencjalista, znany głównie ze swoich rozważań dotyczących ludzkiego podmiotu (świadomości, percepcji, cielesności). Nie bez znaczenia pozostają także jego prace na temat języka, sztuki i polityki.

²⁰⁶ I. James, *Paul Virilio*, Routledge, Abingdon 2007, s. 12.

²⁰⁷ Na temat fenomenologii gestów Flussera zobacz rozdział 3.

Światło obrazu było, wedle słów autora, poszukiwaniem istoty fotografii, które za punkt wyjścia brało jej „poszczególność”. I choć, jak słusznie zauważa Nancy Roth – brytyjska historyk i krytyk sztuki, tłumaczka prac Flussera – Barthes’a i Flussera interesują w zasadzie dwie różne kwestie – pierwszy z nich poświęca swoją uwagę fotografii, drugi skupia się na fotografowaniu²⁰⁸ – to jednak z perspektywy metody wiele ich łączy. Obaj np. korzystają z realistycznie, a nie transcendentalnie pojętej wersji fenomenologii. Wspominałem już, że Flusser nie sądzi, by możliwe było całkowite abstrahowanie od świata życia i jego „warstw”: poznawczej, estetycznej czy etycznej. W podobnym duchu wypowiada się Barthes, gdy pisze, że podczas redukcji fenomenologicznej nigdy nie wyłączał poza nawias swoich „skłonności”, czyli emocjonalnego stosunku do fotografii²⁰⁹.

1.2.2. Analiza lingwistyczna

W tym miejscu zostawiam kwestię fenomenologii jako jednej z głównych metod Flusserowskich rozważań, będąc do niej jeszcze, oczywiście, wielokrotnie powracał. Teraz spróbuję przyjrzeć się bliżej drugiej głównej metodzie, którą roboczo nazywam „analizą ling-

²⁰⁸ N. A. Roth, *The Photographer's Part*, www.nancyannroth.com/?page_id=158, s. 14 (dostęp: 23.12.2016).

²⁰⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 40–41. W innym miejscu Barthes pisze: „[...] w chwili, gdy zbliżałem się do istoty Fotografii w ogóle, zmieniałem się: zamiast postępować drogą ontologii formalnej (określonej Logiki), zatrzymywałem się, zachowując w sobie, jak skarb, swoje pragnienie lub zmartwienie. Przewidywana istota Zdjęcia nie mogła, według mnie, oddzielić się od »wniosłości«, z której jest utworzona już na pierwszy rzut oka. [...] Jako *Spectator* interesowałem się Fotografacją jedynie »uczuciowo«, chciałem ją zgłębić nie jako zagadnienie (temat), ale jako ranę. Widzę, czuję, a więc zauważam, oglądam i myślę”. Ibidem, s. 42. Wydaje się, że intuicję tę także podziela Flusser, piszący, że wiedzy na temat konkretnego przedmiotu nie sposób oderwać od jego doświadczania i oceniania: „Nothing is known without being experienced and evaluated, nothing is experienced without being known and evaluated, nothing is evaluated without being known and experienced. This is what renders the »Lebenswelt« concrete: that it is a net of intentionalities which relate experiences, knowledge and values”. V. Flusser, *On Edmund Husserl*, s. 2.

wistyczną”. Używając tego terminu – po pierwsze – powołuję się na nomenklaturę Flussera, który korzysta z niego do opisania niektórych swoich refleksji²¹⁰, oraz – po drugie – odwołuję się do tego, że poznawcze sposoby postępowania, które się pod nią kryją, skupiają się bezpośrednio na języku. Należy w tym miejscu podkreślić wagę tego typu analiz. Dla Flussera język jest podstawową strukturą rzeczywistości, formą, bez której człowiek w zasadzie nie ma dostępu do świata²¹¹. Analizy językowe i okołojęzykowe mają zatem charakter fundamentalny, pozwalają bowiem zbliżyć się do istoty rzeczywistości. W obrębie tego, co nazywam analizą lingwistyczną, wyróżniam dwie szczegółowe praktyki metodologiczne: etymologię oraz translatoologię (tłumaczenie); ta pierwsza wydaje się bardziej widoczna w pracach filozofa z Pragi – od niej też zacząć.

1.2.2.1. Etymologia – nauka o „kulturowych odpadach”

Odsłanianie ukrytego, nierzadko zapomnianego znaczenia słów było nieodłączną częścią Flusserowskich analiz. Bez względu na to, czy autor zajmował się akurat kwestiami związanymi z mediami i komunikacją, designem i architekturą, czy etyką i polityką, zawsze znajdował miejsce na refleksje natury etymologicznej²¹². Czasem stanowiły one punkt wyjścia (pretekst) do właściwych rozważań, niekiedy stawały się osią, wokół której rozważania te były prowadzone, innym zaś razem odgrywały rolę „asa w rękawie”, argumentu na rzecz tezy autora, która – jak się początkowo wydawało – nie miała racji bytu.

²¹⁰ V. Flusser, *Philosophy of Language*, s. 88. Flusser używa terminu „analiza lingwistyczna” w różnych kontekstach. Pisze np. o muzyce i matematyce jako o „metodach analizy językowej”. Idem, *The Influence of Existential Thought Today – On Music*, trans. R. Maltez Novaes, „Flusser Studies”, No. 17, <http://www.flusser-studies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/on-music-17.pdf>, s. 4 (dostęp: 12.09.2016).

²¹¹ Na ten temat zob. 2.1.

²¹² Co ciekawe, Flusser stosował czasem – nieco żartobliwie – zabiegi etymologiczne także do... nazwisk. I tak „Heidegger” to osoba dbająca o łąkę (niem. *heide* – „wrzosowisko”), a „Schleiermacher” to ten, który wytwarza zasłony (niem. *schleier* – „zasłona”). Idem, *Natural: Mind*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. 89 i 126.

Etymologia to – etymologicznie rzecz ujmując... – nauka o prawdziwym (źródłowym) znaczeniu słów²¹³. Flusser, szukając korzeni konkretnych wyrazów, sięgał – jak najczęściej czynią to etymolodzy zachodniego kręgu kulturowego – do języka starożytnej Grecji oraz do łaciny. Ponadto będąc poliglotą, korzystał także z przynajmniej pięciu języków nowożytnych: niemieckiego, portugalskiego, angielskiego, francuskiego oraz czeskiego, poszukując w nich podobieństw, czasem różnic w znaczeniach poszczególnych wyrazów. Etymologia jest jednak według niego czymś więcej niż nauką, która pozwala na prześledzenie historii znaczenia słów. By ująć rzecz inaczej: owszem, etymologia jest „jedynie” nauką, która pozwala spojrzeć na historię znaczenia słów, ale słowa są dla Flussera czymś więcej niż tylko znakami. W słowach, w ich znaczeniach widzi on bowiem ludzkie doświadczenie – setki, nieraz tysiące lat ludzkiego doświadczenia. Człowiek „zamieszkuje język”²¹⁴ i to w nim przechowuje (świadomie i nieświadomie) swoją historię²¹⁵. Dla Flussera język jest światem, a świat językiem; wszystko, czego da się doświadczyć, poznać, zrozumieć, jest zakłęte w formy językowe; wszystko inne to jedynie „surowa materia”, która, by stała się „ludzka”, musi być nazwana²¹⁶. W tej perspektywie doniosłość etymologii wydaje się dość wyraźna.

Nietrudno tu (w poszukiwaniu znaczeń słów) dostrzec wymiar hermeneutyczny. I rzeczywiście, filozofowie kojarzeni z tradycją hermeneutyczną często z etymologii korzystali (np. Arendt, Gadamer, Heidegger). I chociaż, jak już mówiłem, Flusser nie określa siebie jako hermeneuty, rzadko też do klasycznych hermeneutów się

²¹³ Greckie *etymos* oznacza m.in. „prawdziwy”. *Słownik grecko-polski*, t. 2, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1960, s. 325.

²¹⁴ Odwołuję się tu do słów rumuńskiego z pochodzenia filozofa nietzscheanisty, Emila Ciorana: „Nie zamieszkuje się kraju, mieszka się w języku. Ojczyzna to właśnie to, nic innego”. E. Cioran, *Wyznania i anatemy*, przeł. K. Jarosz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 13. O mowie jako o „domostwie bycia” pisał wcześniej Heidegger. M. Heidegger, *List o humanizmie*, s. 82.

²¹⁵ V. Flusser, *Words, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2422 (ESSAYS 10_ENGLISH)*, s. 2.

²¹⁶ Zob. 2.1.

odwołuje, to „hermeneutyczny duch” – jak się wydaje – jego filozofii nie opuszcza.

Etymologia, zdaniem filozofa z Pragi, jest nauką, która wpisuje się w szerszy współczesny trend. Obok archeologii czy psychologii analitycznej jest ona jedną z nauk, które zajmują się „kulturowymi odpadami”, czyli tym, co trafiło do „śmietnika historii”. Z tej perspektywy etymologia wydobywa znaczenia, które zostały dawno zapomniane, a które jednocześnie okazują się aktualne. Flusser zauważa ponadto, że powstanie nauk zajmujących się „odpadami” zmienia, czy może jest wyrazem zmian zachodzących w naszym postrzeganiu czasu. W świecie posthistorycznym odwoływanie się do linearnie pojętego czasu (a zatem także do związanych z nim kategorii: postępu, regresu itp.) nie ma dłużej sensu, co dobitnie, jego zdaniem, pokazują sukcesy wspomnianych nauk. Zajmowanie się tym, co zapomniane, daje podstawy do kołowego rozumienia czasu: przeszłość nie tylko staje się ważna dla teraźniejszości, lecz także wpływa na zrozumienie przyszłości²¹⁷.

Ten poznawczy (hermeneutyczny i genealogiczny) model, sugerujący, że należy się zająć tym, co odrzucone i, jako takie, zapomniane, jest obecnie rozwijany, np. na gruncie współczesnej teorii mediów. Siegfried Zielinski proponuje zakrojony na szeroką skalę „projekt metodologiczny”, który jest przykładem tego, o czym w kontekście etymologii pisał Flusser. W swojej *Archeologii mediów*

²¹⁷ V. Flusser, *Kitsch and Post-History*, AVF, M22–NATCUL–01_718 (M22_2000_2205), s. 1–2. Ktoś może argumentować, że nauki zajmujące się przeszłością (np. historia) od dawna wpisywały się w kołowy model czasu, o którym pisze Flusser – wszak zajmowały się przeszłością w teraźniejszości i dawały materiał, który mógł być wykorzystany w przyszłości. To prawda, jednak filozof z Pragi ujmuje ten problem nieco subtelniej. Otóż we Flusserowskim modelu czasu kołowego nie chodzi o prosty fakt, że dana nauka interesuje się przeszłością, lecz o to, iż zajmuje się ona tym, co raz odkryto, o czym już wiadano, ale co zostało odrzucone jako nieznaczące, jako niepotrzebny odpad (dlatego Flusser pisze o archeologii i etymologii jako o naukach niehistorycznych, ponieważ historia zajmuje się tym, co zapamiętane, a zatem obecne. V. Flusser, *Bottles*, s. 3). Bez względu na to, czy mamy do czynienia z odpadami psychicznymi (np. wyparte ze świadomości przeżycia), historycznymi (np. materialne pozostałości po bitwie), czy lingwistycznymi (np. odrzucone znaczenie konkretnego słowa), poruszamy się w obszarze, który Flusser nazwałby – metaforycznie – „śmietnikiem kultury”.

niemiecki teoretyk proponuje zmienić dotychczasowe, tradycyjne podejście do historii mediów jako do historii mniej lub bardziej zaawansowanego rozwoju, na rzecz perspektywy archeologicznej (czy an-archeologicznej – w nawiązaniu do Michela Foucaulta archeologii wiedzy)²¹⁸ właśnie, która zakłada powrót do artefaktów i praktyk medialnych wyrzuconych poza nawias „oficjalnej” historii. Tego typu „medialne odpady” mogą, jak twierdzi Zielinski, dać szansę na odnalezienie w nich tego, co nowe²¹⁹, a – kto wie? – być może nawet tego, co przyszłe.

Jeszcze jedna krótka uwaga dotycząca możliwych konotacji Flusserowskiej perspektywy etymologicznej. Przywodzi ona na myśl – *mutatis mutandis* – pojęcie dekonstrukcji francuskiego filozofa, Jacques’a Derridy (a to z kolei nawiązuje do bliskiego Flusserowi Heideggera i jego „destrukcji dziejów ontologii”)²²⁰. Jeśli dekonstrukcję pojmiemy ogólnie jako podawanie w wątpliwość dotychczasowych, klasycznych (oczywistych) odczytań danych terminów (a także całych tekstów i tradycji)²²¹, to wówczas skojarzenie takie wyda się zasadne. Flusser odwoływał się wielokrotnie do nietradycyjnych etymologii konkretnych wyrazów po to właśnie, aby umożliwić zupełnie nowe ich odczytanie, które z kolei jest niezbędne, ponieważ powszechnie przyjęte znaczenia niektórych pojęć coraz częściej nie odpowiadają warunkom, w jakich przyszło nam żyć²²². Krótki

²¹⁸ Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

²¹⁹ S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 6 i 11–12.

²²⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 28–38.

²²¹ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 32–34, *passim*.

²²² Pojawia się tu wątek Flusserowskiego „determinizmu językowego” (zob. 2.2.1). Myślenie filozofa z Pragi w tej kwestii jest dość konsekwentne: ponieważ świat się zmienia, to zmieniać się musi także język, za pomocą którego ów świat jest opisywany (czy też tworzony). Możemy oczywiście używać znanych nam terminów, ale musimy dostosować je do zmieniających się okoliczności. Nie chodzi przy tym o pisanie języka nauki czy filozofii od nowa, a jedynie o wydobywanie z wierzch ukrytych w nich znaczeń i potencjalności, które okażą się przydatne we współczesnym świecie.

przykład: w książce *Into the Universe of Technical Images*, omawiając kwestie kreatywności i twórczości w perspektywie współczesnej technologii umożliwiającej szybką i automatyczną reprodukcję, Flusser zderza ze sobą znaczenia słów „autor” oraz „kopia”:

Łacińskie *copia* oznacza „nadmiar”. Zatem „kopiować” oznaczałoby „czynić zbytecznym”. Pytanie, co właściwie staje się zbyteczne dzięki kopiowaniu? Pierwsza odpowiedź mogłaby brzmieć, że zbyteczna staje się ludzka praca polegająca na powtarzaniu istniejących informacji (przepisywanie, przerysowywanie, przeliczanie), ponieważ kopiowanie wykonują aparaty. To jednak jest tylko pierwsza, niewinna odpowiedź. Inna, dużo bardziej niebezpieczna pojawia się przy głębszym namyśle: kopiowanie sprawia, że wszelki autorytet i wszyscy autorzy stają się zbyteczni²²³.

Myśl tę Flusser konkluduje stwierdzeniem, że autor dawniej rozumiany jako „najwyższy bóg-twórca”, tworzący *ex nihilo*, obecnie nie istnieje (a być może nigdy nie istniał). Nowe informacje, będące wynikiem kreatywności, to bowiem nic innego jak stare informacje połączone w nową jakość. W świecie nowych mediów nie ma jednego autora – pisze Flusser – wszyscy jesteśmy lub możemy być autorami. Najprostszy przykład stanowi współczesna królowa muz, kinematografia: kto jest „autorem” filmu? Reżyser, scenarzysta, producent, aktorzy, scenograf, garderobiany czy makijażystka?²²⁴

Etymologiczne praktyki Flussera dają niewątpliwie w wielu przypadkach bardzo ciekawą, „świeżą” perspektywę na badane zjawiska. Niejednokrotnie jego „genealogiczne” wycieczki przynoszą nieoczekiwane rozwiązania – niekiedy nieoczekiwane tylko dla czytelnika, nieraz prawdopodobnie także dla autora. Nie zmienia to jednak tego, że etymologia w rozważaniach filozoficznych może mieć jedynie charakter pomocniczy. Trudno bowiem wyobrazić so-

²²³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 96 (tłum. – P. W.). Postulat zbyteczności autora może kojarzyć się z wprowadzonym przez Rolanda Barthes’a pojęciem „śmierci autora”. I rzeczywiście, sądzę, że intuicje obu teoretyków są w tym kontekście zbieżne. Więcej piszę o tym w innym miejscu tej pracy. Zob. 4.1.1.

²²⁴ Więcej na temat kreatywności piszę w rozdziale 4. Zob. 4.2.3.

bie, żeby weryfikacja hipotezy jakiejś pracy była oparta jedynie na analizach natury etymologicznej – zwłaszcza gdy mowa o jednym wyrazie lub grupie wyrazów. I w większości przypadków u Flussera tak właśnie jest: poszukiwanie prairód danego słowa stanowi punkt wyjścia lub efektowną puentę konkretnego eseju. Bywa jednak i tak, że autor na etymologicznym fundamencie danego terminu buduje swoją argumentację. Wówczas można by mu zarzucić, że taka podstawa jest cokolwiek krucha, ponieważ odrzucenie proponowanego, zakopanego w „śmietniku historii” znaczenia danego słowa, będzie skutkowało zachwianiem się całej konstrukcji.

1.2.2.2. Translatologia – między językami

Drugą praktyką składającą się na analizę lingwistyczną jest translatologia. Wspominałem już, że Flusser był wyjątkowym poliglotą, który nie tylko wykorzystywał swoje językowe zdolności, wygłaszając wykłady na uniwersytetach całego świata i pisując teksty dla czasopism, magazynów i gazet w Brazylii, Niemczech, Francji czy Stanach Zjednoczonych, lecz także stworzył z translatologii swego rodzaju narzędzie, metodę, która pozwalała mu, jak sądził, zbliżyć się do istoty rzeczy. O egzystencjalnych korzeniach życia „między” językami pisałem już w pierwszym podrozdziale; o jego (życia) konsekwencjach będę pisał w następnych częściach pracy; w tym miejscu zatrzymam się nad tłumaczeniem jako metodą filozofowania.

Flusser, jak wiemy, pisał eseje w czterech językach – po niemiecku, portugalsku, angielsku i francusku – a do tego sam je tłumaczył. Każdy z tych języków (i każdy język w ogóle) był dla niego nie tylko formą, lecz także treścią pisanego tekstu. Wspominałem wyżej, że według Flussera język jest światem, a świat językiem. Należy to stwierdzenie uściślić: każdy język stanowi osobny świat. Dla przykładu: pewne treści wyrażone w języku niemieckim nie mogą zostać przekazane za pomocą języka francuskiego (albo zostaną przekazane nieprecyzyjnie) i odwrotnie²²⁵. A zatem, zdaniem Flus-

²²⁵ V. Flusser, *Symbols and Their Meanings*, mps, AVF, 2–PHCOE-04_1770 (COURSES 12), s. 2.

sera, każdy język wymusza na piszącym (lub mówiącym) przyjęcie konkretnej (ontologicznej) perspektywy. Tłumaczenie z języka na język zmienia myśl, która zostaje przetłumaczona²²⁶, pozostawiając ją – paradoksalnie – jednocześnie taką samą. Jest to ta sama myśl, ponieważ może ona być zrozumiana przez osobę, która ma do czynienia z tłumaczeniem – gdyby była to zupełnie inna myśl, wówczas jakiegokolwiek językowe porozumienie między ludźmi byłoby niemożliwe, a wiemy przecież, że tak nie jest; jest to jednak zarazem inna myśl, ponieważ jest wyrażona całkiem innymi słowami, a także, ponieważ wyrażona w innym języku, budzi zupełnie inne skojarzenia i związki²²⁷.

Według Flussera opisywanie konkretnego problemu w różnych językach jest równoznaczne ze spoglądaniem nań (problem) z różnych perspektyw. Zmienia on więc perspektywę tezy 5.6 *Traktatu Wittgensteina* („Granice mego języka oznaczają granice mego świata”)²²⁸. Austriacki filozof mówi tu o języku w ogóle: czego nie można wyrazić w języku, tego nie można wcale wyrazić. Flusser mówi natomiast o konkretnym języku: czego nie można wyrazić w jednym języku, można wyrazić w innym. A zatem umiejętność posługiwania się wieloma językami daje możliwość podróżowania między różnymi światami, otwiera inną perspektywę, dzięki której możemy spojrzeć na świat oczami innych ludzi.

Na tym jednak Flusserowskie „operacje” na języku się nie kończą. Filozof szedł dalej, nie tylko dokonując tłumaczeń swoich tekstów, lecz także przeprowadzając swoiste „retranslacje”. Wyglądało to następująco: tekst napisany w języku niemieckim (nazwijmy go „1n”) Flusser tłumaczył na język portugalski („1p”), następnie na angielski („1a”) i ostatecznie na francuski („1f”). W kolejnej „turze” punktem wyjścia mógł być np. tekst francuski, tłumaczenie którego skutkowało powstaniem nowych tekstów: „1f” → „2a” → „2p” → „2n” → „2f” itd.

²²⁶ Podobne zdanie na temat tłumaczenia miał, jak sądzę, Jacques Derrida. W tekście *Różnica* francuski filozof pisze: „Przekład zaś byłby – czym zresztą powinien być zawsze – przekształceniem jednego języka przez drugi”. J. Derrida, *Różnica*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 41.

²²⁷ V. Flusser, *The Gesture of Writing*, mps, AVF, 1–GEE–03_2086 (BOOKS 11), s. 11.

²²⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, s. 64.

W ten sposób w wyniku ciągłej translacji i „retranslacji” powstawało kilka niemieckich wersji tekstu, kilka portugalskich, angielskich i francuskich, a pośród nich nie było dwóch takich samych esejów (rekordzistą jest chyba tekst *The Ground We Tread*, który ma dwanaście różnych wersji w czterech językach)²²⁹. Według Flussera proces ponownego tłumaczenia nie przynosi w efekcie takiego samego tekstu, ponieważ tekst pochodzący z kolejnych przekładów zawiera w sobie języki – a zatem i światy – poprzedzających go wersji. Korzystając jeszcze raz z naszego przykładu: „1n” jest uboższy niż „2n”, ponieważ ten ostatni został wzbogacony w perspektywy trzech kolejno używanych języków. Tego typu translacja i „retranslacja” – zauważa Flusser w esej *The Gesture of Writing* (tekście, który ma skromne siedem wersji w czterech językach)²³⁰ – mogłaby trwać w nieskończoność, gdyby nie to, że w ciągu tego procesu teksty stają się do siebie coraz bardziej podobne. I nie jest to bynajmniej powód do radości:

[...] odkrywam, że łańcuch myśli jest wyczerpany na długo przed tym, gdy ja sam jestem wyczerpany – pisze filozof. W ten sposób proces translacji i „retranslacji” dostarcza kryterium bogactwa myśli, która ma zostać zapisana: im szybciej proces ten wyczerpuje myśl (im szybciej zaczyna się ona powtarzać), tym staje się mniej warta zapisania. Jest to cokolwiek melancholijne odkrycie: jeżeli mogę przestać pisać w przebiegu sensownego czasu, to nie warto w ogóle pisać, a jeśli warto pisać, to zajmuje to nieznośną ilość czasu²³¹.

Zakończony proces tłumaczeń świadczy zatem nie o biegłości tłumacza, lecz o ubóstwie tekstu. Tekst i stojąca za nim myśl prawdziwie bogate w treść odkrywają mnogość swoich ukrytych znaczeń w zderzeniu z innym językiem, czyli z innym światem.

Problem tłumaczeń (z języka na język, z pisma na obraz itd.) był zdaniem Flussera głównym problemem epistemologii²³². I rzeczywiście, autor *Ku filozofii fotografii* stawia go często w centrum swo-

²²⁹ R. Maltes Novaes, *Translator's Introduction*, w: V. Flusser, *Post-History*, s. X.

²³⁰ N. A. Roth, *Translator's Preface*, w: V. Flusser, *Gestures*, sekcja 86–87 z 3787.

²³¹ V. Flusser, *The Gesture of Writing*, s. 12 (tłum. – P. W.).

²³² *Ibidem*, s. 11.

ich rozważań, nawet gdy podejmuje się refleksji nad bardzo ogólnymi kwestiami: np. komunikacja jako taka (jak w ogóle możliwe jest porozumiewanie się dwóch osób? Czyli: jak przetłumaczyć swoje myśli, doświadczenia i uczucia drugiej osobie?). Będę wielokrotnie do tego problemu wracał. W tym miejscu zasygnalizuję jeszcze – rozwinę te kwestie w dalszych częściach pracy – kilka ciekawych, jak sądzę, konsekwencji translatorskich praktyk Flussera, które pokazują, że, wbrew pozorom, jego filozofia jest w wielu miejscach niezwykle konsekwentna: np. tam, gdzie pewne jej aspekty formalne przekładają się na treść.

Po pierwsze, ciągle translacje i „retranslacje” sprawiają, że eseje filozofa z Pragi, podobnie jak cała jego myśl, są „niedokończone”, znajdują się w ciągłej drodze – drodze, która nie ma końca i nie może go mieć, jeśli teksty te mają pozostać znaczące. Po drugie, przez nieustanne „auto tłumaczenia” ulega zatarciu – bardzo ważna dla rozważań nad kulturą – granica między oryginałem a kopią. Który z tekstów Flussera należy uznać za oryginalny? Ten, który powstał jako pierwszy, czy ten, który jest – chronologicznie – ostatni, będący jednocześnie, wedle słów autora, treściowo najbogatszy? Po trzecie – co pozostaje w ścisłym związku z punktem drugim – praktyka nieustających tłumaczeń sprawia, że eseje te tracą – jeśli spojrzeć na nie jako na pewną całość – podstawową, jakby się mogło wydawać (opinię tę podzielał też Flusser), cechę pisma: linearność. Tekstów Flussera nie można czytać zwyczajnie jednego po drugim, licząc na jednoznaczne odpowiedzi na końcu drogi. Przeciwnie: należy raczej brnąć przez nie, wracając wciąż do „innej” wersji „starego” tekstu, odkrywając w nim coś „nowego”, coś, co pozwoli odczytać znane nam, jak sądziliśmy, eseje w nowy sposób. W tym sensie teksty Flussera nie są już historyczne (linearne), ale posthistoryczne (odwracalne)²³³. Po czwarte wreszcie, sądzę, że tłumaczenie w różnych językach dawało mu poczucie większej niezależności. W jaki sposób? Otóż według Flussera każde medium (także język) programuje do pewnego stopnia nasze zachowania: jako twórców, naukowców,

²³³ Szczegółową charakterystykę posthistorii w ujęciu Flussera przedstawiam w ostatnim rozdziale. Zob. 4.1.

polityków, ale także po prostu jako ludzi – w wymiarze egzystencjalnym. Język ze swoją treścią (słownictwem) i formą (gramatyką) nakłada na swojego użytkownika konkretne ograniczenia. Tłumaczenie, rozumiane jako przemieszczanie się między językami, daje autorowi swego rodzaju niezależność („swego rodzaju”, bo wciąż zamkniętą w uniwersach danych języków), pozwalając mu przekazać więcej i lepiej. Innymi słowy: tłumaczenie daje wolność.

Konkludując krótko to, co do tej pory powiedziałem o analizie lingwistycznej, z jednej strony jest ona niejako konsekwencją Flusserowskiej miłości do języka. Jest on zafascynowany językiem jako przedmiotem filozofii, a z fascynacji tej wypływa ostatecznie nie tylko wielość tekstów poświęconych językowi, lecz także swoista metodologia, której implementacja wykracza daleko poza rozważania nad językiem, stanowiąc jednocześnie uzupełnienie fenomenologicznego oglądu i opisu. Z drugiej strony ma ona swoje źródło w charakterystycznym dla filozofa z Pragi stosunku do medium jako „aktywnego partnera” filozofowania²³⁴. Nie traktuje on medium (pod postacią języka, ale także rozumianego np. jako technologia) jedynie w kategoriach „posłańca” czy „magazynu” informacji, ale obchodzi się z nim jak z „uczestnikiem” procesu wytwarzania konkretnych myśli. Flusser nie filozofuje przez język, lecz z językiem.

W fenomenologii i analizie lingwistycznej wyczerpują się, moim zdaniem, metody Flussera w znaczeniu świadomego i konsekwentnego sposobu działania wyznaczonego ze względu na określony cel. Jest jednak jeszcze druga strona Flusserowskiego postępowania filozoficznego, którą być może najprecyzyjniej byłoby nazwać formą jego filozofii, a która jednocześnie dobrze się uzupełnia z opisaną wyżej metodologią.

²³⁴ Tego typu stosunek do medium, zwłaszcza przybierającego postać konkretnego aparatu, może przywołać na myśl współczesne refleksje w nurcie tzw. posthumanizmu. Posthumaniści uważają, że należy przemyśleć ponownie pojęcie „kondycji ludzkiej”, uwzględniając w nowej „definicji” także wymiar „nieludzki” życia człowieka – przede wszystkim technologiczny.

1.3. Od eseju do fikcji (filozoficznej) – czyli o formie

Lektura esejów filozofa z Pragi może nieraz pozostawić wrażenie, że autor zadał w tekście więcej pytań, aniżeli udzielił odpowiedzi. I rzeczywiście, Flusser np. zostawia czasem czytelnika z podsumowaniem, które przybiera formę pytania²³⁵. Nie jest to jednak „nigdy” pytanie pozostawiające intelektualny niedosyt. Odwrotnie: najczęściej otwiera ono przed czytelnikiem mnogość niedostrzegalnych wcześniej możliwości, motywując do, samodzielnego już, poszukiwania odpowiedzi²³⁶. Postawa ta ma, jak sądzę, z jednej strony korzenie w filozofii spotkania (wszak nie można filozofować samemu – mówi Flusser), z drugiej zaś wypływa z jego hermeneutycznych skłonności (szczególnie w wersji Gadamera, dla którego rozumienie jest uzależnione od „porozumienia” odbiorcy z tekstem). Ma rację Zawojski, kiedy we wstępie do polskiego wydania *Ku filozofii fotografii* pisze, że esej ten jest utrzymany „[...] w konwencji hipotetycznego namysłu, eksploracji pozostawiającej szerokie pole interpretacyjne dla czytelnika chcącego być aktywnym partnerem autora i tekstu”²³⁷. Flusser, zadając pytanie, którego nikt wcześniej nie za-

²³⁵ Wierząca esej „puenta” w postaci pytania nie należała do „najdziwniejszych” pisarskich praktyk Viléma Flussera. Wydanie gazety „O Estado de São Paulo” z 22 września 1966 roku zawierało artykuł o dość nietypowym tytule: ?. Autorem enigmatycznie zapowiadającego się tekstu był oczywiście Flusser, esej traktował zaś o wątpieniu. Zob. A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, op. cit., s. 27.

²³⁶ Flusser zwykł mawiać, że „pytania mają znaczenie tylko wtedy, gdy nie ma na nie odpowiedzi”. V. Flusser, *In Search of Meaning*, s. 206. Chodzi tu, jak można przypuszczać, o pytania filozoficzne (metafizyczne) (np. słynne pytanie Gottfrieda Wilhelma Leibniza: „Dlaczego istnieje raczej coś niż nic?”), na które nie można jednoznacznie odpowiedzieć, co sprawia, iż są one przez wieki źródłem filozoficznego dyskursu. Wszelkie pytania, na które odpowiedź została udzielona, przestają obowiązywać, przestają mieć znaczenie, dlatego z perspektywy Flussera, czyli z filozoficznego punktu widzenia, są „nieatrakcyjne”. Celem zadawania „zwykłych” pytań jest ostatecznie usunięcie ich w niebyt przez udzielenie na nie odpowiedzi (wyjaśnienie), celem pytań filozoficznych jest natomiast utrzymywanie rozważań (dialogu) w toku. V. Flusser, *Language and Science*, mps, AVE, [SEM REFERENCIA]_2752 (ESSAYS 5_ENGLISH), s. 1–2.

²³⁷ P. Zawojski, *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii*, w: V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 18.

dał, stawia odbiorcę w sytuacji, w której ten nigdy wcześniej się nie znalazł, co skłania go do udzielenia własnej odpowiedzi, a nie jedynie pozytywnego bądź negatywnego ustosunkowania się do konkluzji autora.

Ta skłonność do interpretacyjnej otwartości oraz stawiania pytań, które niejednokrotnie pozostają bez odpowiedzi, wynika, jak sądzę, zarówno z pewnych indywidualnych przekonań (dialog jako filozoficzny, polityczny, kulturowy ideał), jak i z ograniczeń nałożonych – z jednej strony – przez przedmiot zainteresowań (media i komunikacja są tym, co „pomiędzy”, co w ciągłym „ruchu”) oraz – z drugiej – przez cel rozważań. Cel ten zdefiniowałbym zaś – pozostając jednakowoż na wysokim poziomie ogólności – w analogii do zadań, które swojej teorii (krytycznej) wyznaczył Max Horkheimer²³⁸. Filozofia Flussera jawi się właśnie jako swego rodzaju narzędzie krytyczne, a zatem teoria nie tylko diagnozująca, lecz także „przekształcająca”, wyznaczająca sobie zadania mające charakter emancypacyjny dla „przedmiotów” swojej analizy²³⁹ (nie należy jednak oczekiwać, że jest to teoria krytyczna *sensu stricto*)²⁴⁰. Taka filozofia nie może oczywiście przedstawiać swoich wniosków jako gotowych, absolutnych i uniwersalnych zasad – nie może, jeśli nie chce zamienić się w płaską moralistykę. Należy ją rozumieć raczej w kategoriach „przewodnika”, który sugeruje pewne („dobre”) rozwiązania, pokazując jednocześnie ich możliwe konsekwencje²⁴¹. Flusser

²³⁸ M. Horkheimer, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, przeł. J. Łoziński, w: *Szkola frankfurcka*, t. 2, cz. 1, red. J. Łoziński, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987, s. 137–171.

²³⁹ Flusser wielokrotnie wspomina, zwłaszcza w kontekście filozofii mediów i komunikacji, o takim praktycznym wymiarze teoretycznego namysłu. V. Flusser, *Toward a Phenomenology of Television*, s. 2; idem, *On the Theory of Communication*, w: idem, *Writings*, s. 16 i 19; idem, *Two Approaches to the Phenomenon "Television"*, [SEM REFERENCJA]_3110 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 1.

²⁴⁰ Jan Hudzik słusznie punktuje różnice między stanowiskiem Flussera a postawą frankfurczyków, zaznaczając przede wszystkim, że ci ostatni myśliciele trzymają się dualizmów słowa–rzeczy, fikcja–rzeczywistość, podczas gdy filozof z Pragi zdecydowanie je odrzuca. J. P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów*, s. 374.

²⁴¹ O tak pojętej teorii (mediów) pisze Jan Hudzik. Zob. idem, *Prawda i teoria*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 174–178.

pisze, że nie traktuje swoich hipotez jako prawdziwych czy fałszywych – wówczas należałoby bowiem mieć konkretne kryterium prawdy, którego, jak przyznaje, nie ma – że hipoteza jest „lepsza” lub „gorsza” w zależności od tego, do jakiego stopnia da się z nią pracować, oraz że jej zadaniem jest pokazać, jak wyglądałaby rzeczywistość, gdybyśmy „przyłożyli” do niej taką, a nie inną hipotezę. Hipoteza jest narzędziem – pisze filozof z Pragi – nie objawieniem²⁴².

Wracając do otwartości (dialogiczności) eseju Flussera: łączy się ona z opisanymi wyżej metodami – z tym, w jaki sposób są one wykorzystywane. Ma ona jednak przede wszystkim związek – co ważniejsze w perspektywie aktualnych rozważań – z formą jego filozofii: z poetyckim stylem i językową metaforą, która przeradza się nieraz w osobny „gatunek” (w filozoficzną fikcję). O egzystencjalnych konotacjach eseju pisałem w pierwszym podrozdziale. Teraz skupię się jedynie na kilku charakterystycznych cechach tekstów Flussera, które rzutują znacząco na kształt jego całej filozofii.

1.3.1. Poetyka eseju

Eseistyczna forma wypowiedzi jest narażona na zarzut subiektywizmu wysuwany z perspektywy obiektywistycznej. W przypadku Flussera można mówić – konkretnie – o zbytnej hermetyczności jego tekstów ze względu zarówno na język (terminologię), jak i na specyficzny strumień myśli i skojarzeń, w którym niewprawiony czytelnik może się pogubić. Zwłaszcza że z pomocą nie przychodzą mu (albo przychodzą niezwykle rzadko) bezpośrednie odwołania do konkretnych postaci czy teorii. Po pierwsze, terminologia Flussera rzeczywiście bywa specyficzna. Nie chodzi tu nawet o nadmiar neologizmów, tych wiele nie uświadczymy, ale raczej o redefiniowanie zastanych terminów. Glosariusze, które autor czasem dołącza do swoich prac (patrz: *Ku filozofii fotografii*), nie są tu szczególnie pomocne, ponieważ zawarte w nich „wyjaśnienia” są w dalszym ciągu grą z czytelnikiem, zaproszeniem go do aktywnego uczestnictwa

²⁴² V. Flusser, *Surprising Phenomenon of Human Communication*, Metaflux Publishing, 2016, s. 154–155.

w tworzeniu znaczeń. Tym – chęcią dzielenia się odpowiedzialnością za tekst, potrzebą dialogu – tłumaczyłbym specyficzną terminologię tych tekstów. Co do kwestii drugiej – charakterystycznej gry czasem nietypowych skojarzeń – to wynika ona, jak sądzę, z tego, o czym wspominałem już na kartach prezentowanej pracy: Flusser, choć „prześląknięty” kulturą pisma, przewiduje jej upadek; jego myślenie z kolei – tak jak i poszczególne praktyki (elektroniczna książka, serialowy scenariusz) – wykracza poza charakterystyczną dla pisma „jednokierunkowość”, poza łańcuch przyczyn i skutków. Filozofowanie to ma często charakter „ikoniczny”, nie logiczny – tzn. pojawiające się skojarzenia są częściej pejzażem rozproszonych pojęć, które spaja zapomniana etymologia lub fonetyczne podobieństwo, niż łańcuchem linearnie uporządkowanych elementów. I znów: do tej gry obrazowych skojarzeń jest zaproszony zawsze czytelnik, który idąc inną niż autor drogą metaforycznych ujęć, nie niszczy całej teoretycznej konstrukcji (a zapewne zrobiłby to, gdyby wyrwał jedno ogniwo łańcucha *stricte* logicznej argumentacji), może w dalszym ciągu cieszyć się jej uwodzicielskim urokiem. Tego bowiem Flusser nie ukrywa: jego eseje mają (także) czarować, przykuwać uwagę swoim „designem”, pięknem języka, „estetyką myśli”.

Nie jest to miejsce na szersze analizowanie argumentów na rzecz epistemologicznego subiektywizmu i obiektywizmu. Nadmienię jedynie, że myślenie Flussera znosi zasadność tego podziału (lub przynajmniej stara się znieść). Jest on „antydualista”²⁴³, którego nie interesują binarne opozycje (jak jeszcze niejednokrotnie zobaczymy). Wynika to m.in. – na płaszczyźnie epistemologii – z Flusserowskiej interpretacji fenomenologii: podmiot jako zanurzony w „pełni konkretnego doświadczenia”, w świecie życia, poznając ów świat, jest jednocześnie jego częścią (granica między podmiotem a przedmiotem, subiektywnością a obiektywnością zaciera się). Poza tym, należy dodać, subiektywność, o której mowa – jeśli już trzymać się tradycyjnych filozoficznych opozycji – nie jest solipsy-

²⁴³ Przez antyduализm rozumiem sposób myślenia, który podważa tradycyjne, dualistyczne opozycje funkcjonujące na gruncie filozofii (np. podmiot–przedmiot, język–świat, fakt–interpretacja). Zob. J. Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, przeł. J. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

styczna, ponieważ dąży do intersubiektywności (tak też, jak pamiętamy, przed solipsyzmem bronił się Husserl). Swoiście pojęty model intersubiektywności był bliski Flusserowi nie tylko jako fenomenologowi. Przypuszczam, że można tu dostrzec także wątki zawarte w pismach klasyków filozofii dialogu. Martin Buber w kontekście subiektywności pisał:

Nie mogę i nie chcę wychodzić poza moje doświadczenie. Daję świadectwo doświadczeniu i apeluję do doświadczenia. Oczywiście doświadczenie, o którym daję świadectwo, jest doświadczeniem ograniczonym, lecz nie należy uważać go za „subiektywne” [...]. Mówię do tego, kto mnie słucha: „To jest Twoje doświadczenie. Przemysławaj nad nim, a czego nie możesz przemyśleć, odważ się zdobyć jako doświadczenie”²⁴⁴.

Inną kwestią związaną z Flussera eseistyczną formą wypowiedzi jest język. W swoich tekstach posługuje się on czasem niemal poetyckim językiem²⁴⁵, pełnym metafor i alegorii. Tego typu sposób pisanie – znów – naraża się na zarzut „nienaukowości”. Oczywiście styl ten jest daleki od językowo precyzyjnych traktatów filozoficznych i przez to traci na ścisłości wniosków. Z drugiej jednak strony jest niejako wymuszony przedmiotem badań – przynajmniej w większości przypadków – co, jak sądzę, częściowo go usprawiedliwia. Podążanie w nowe, nieodkryte obszary rzeczywistości – a w te obszary celuje Flusser – będące w ciągłym „ruchu” (rozwijające się), wymaga nieraz od badacza zatrzymania swojej dociekliwości na zadaniu pytania, którego wcześniej nie zadano (co ma stanowić wstęp do dalszych rozważań), ale często wymaga też „elastycznego” języka. „Porządkowanie takiej [związanej z mediami] materii to sprawa delikatna, siłą rzeczy musi angażować język metaforyczny” – pisze Jan Hudzik, przedstawiając kwestię roli teorii we współczesnym medioznawstwie²⁴⁶. Flusser ma pełną świadomość tego problemu. W *Does*

²⁴⁴ *Philosophie of Martin Buber*, s. 38.

²⁴⁵ Opinię tę podziela m.in. Gustavo Bernardo, nazywając Flussera filozofem poety. G. Bernardo, *Science as Fiction: Vilém Flusser's Philosophy*, s. 1 i 4.

²⁴⁶ J. P. Hudzik, *Prawda i teoria*, s. 175.

Writing Have a Future?, opisując relację między kodem alfabetycznym i cyfrowym, zauważa:

Chcieć opisać to [co nadchodzi], oznacza chcieć wpełznąć to w stary sposób myślenia, pokazać, jak to, co nadchodzi, nadchodzi z konieczności ze starego, wyjaśnić to w dawnych terminach. To, co nowe w nowym, to sama jego nieopisywalność, a to oznacza, że nowe w nowym polega właśnie na niedorzeczności chęci jego wyjaśnienia²⁴⁷.

W kontekście innego, jeszcze bardziej skomplikowanego problemu – mowa tu o kwestii powstawania języka – Flusser pisze: „Zamierzam wyrażać się za pomocą alegorii, a to dlatego, że zamierzam opisać sytuację, która wykracza poza intelekt”²⁴⁸. Przy takim „zdefiniowaniu” przedmiotów analizy zrozumiała staje się nie tylko metafora jako narzędzie filozofowania – wszak wiemy, np. od George’a Lakoffa i Marka Johnsona, że metafory nie są jedynie językowymi ozdobnikami, ale również stanowią poznawczą i komunikacyjną dyspozycję naszego umysłu²⁴⁹ – lecz także poetyckość używanego języka. Według Flussera poezja jest niejako źródłem języka, a intuicja poetycka odpowiada za wytwarzanie słów²⁵⁰ (greckie *poiēō*, od którego wywodzi się „poezja”, oznacza m.in. „wytwarzać”)²⁵¹. Zabarwiona poezją filozofia wydaje się zatem adekwatnym narzędziem do analizy nie nazwanej jeszcze (lub nie do końca nazwanej) rzeczywistości – także medialnej czy technologicznej. W tekście *On Doubt* Flusser pisze:

Poezja jest sposobem, za pomocą którego intelekt zanurza się w chaosie i przedziera przezeń. W poezji język próbuje wyartykułować, co

²⁴⁷ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012, s. 146 (tłum. – P. W.).

²⁴⁸ Idem, *On Doubt*, trans. V. A. Pakis, „Flusser Studies”, No. 16, <http://www.flusser-studies.net/pag/16/vilem-flusser-on-doubt.pdf>, s. 10 (dostęp: 30.06.2015) (tłum. – P. W.).

²⁴⁹ Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

²⁵⁰ O Flusserskiej koncepcji poezji jako źródła języka zob. 2.1.2.

²⁵¹ *Słownik grecko-polski*, t. 3, s. 567.

wyartykułowane być nie może, sprawić by to, co nie do pomyslenia, stało się możliwe do pomyslenia, urzeczywistnić (*realize*) nicosć²⁵².

Także to stanowisko wpisuje się we Flusserowską koncepcję zacieraania granic, w tym przypadku między filozofią/nauką a sztuką. Poezja, ta „najszlachetniejsza ze sztuk”, ma również swoje cele epistemologiczne. Co więcej, ma ona charakter pierwotny. By w ogóle można było nazwać coś, co jeszcze nazwane nie zostało, aby powołać nicosć do rzeczywistości – jak pisze Flusser – potrzebna nam jest poezja. To sztuka „czyni niewidzialne widzialnym”²⁵³, a w tym sensie jest dążeniem do prawdy, czyli, jak chce Heidegger, do wydobywania bytu z jego skrytości²⁵⁴.

1.3.2. Fikcja filozoficzna

Kwestia metaforyczności Flusserowskiej filozofii sięga znacznie dalej. Nie dotyczy bowiem jedynie języka poszczególnych fragmentów tekstu, ale także całych esejów i zbiorów esejów. Flusser rozwijał w niektórych swoich pracach charakterystyczny rodzaj pisarstwa filozoficznego, nazywany w literaturze *philosophical fiction*²⁵⁵ (fikcja filozoficzna)²⁵⁶. Sprowadza się on, ogólnie rzecz ujmując, do umieszczenia refleksji filozoficznej w obszarze fikcji. Przy czym nie chodzi

²⁵² V. Flusser, *On Doubt*, s. 28 (tłum. – P. W.). Słowa te brzmią niczym echo słów Brunona Schulza, autora *Sklepów cynamonowych*, który pisze, że rolą sztuki „jest być sondą zapuszczoną w bezimienne”. B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002; cyt. za: S. Zielinski, *Archeologia mediów*, s. 334. To oczywiście „tylko” zdanie artysty. Jednak podobne intuicje mają też naukowcy. Brytyjski historyk, Felipe Fernández-Armesto, w *Historii prawdy* pisze: „Poszukiwanie prawdy jest walką: bitwą w wojnie przeciwko chaosowi, odwiecznym rytuałem wyrwania rzeczywistości zwątpieniu poprzez nazywanie jej części [...]”. F. Fernández-Armesto, *Historia prawdy*, przeł. J. Ruszkowski, Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 243.

²⁵³ Flusser nawiązuje tu do słów malarza szwajcarsko-niemieckiego pochodzenia, Paula Klee. V. Flusser, *“Battlefields” by Antonio Amaral*, s. 2.

²⁵⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 47.

²⁵⁵ Zob. G. Bernardo, *Science as Fiction: Vilém Flusser’s Philosophy*; C. Mozzini, op. cit.

²⁵⁶ W ten sposób o filozofii Flussera pisze też Jan Hudzik. J. P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów*, s. 355–374.

tu o beletrystykę nasyconą wątkami filozoficznymi, w stylu Alberta Camusa czy Jean-Paula Sartre'a – Flusser nie pisał powieści ani opowiadań – ile raczej o swego rodzaju skonfrontowanie filozofii z fikcją. Chyba najbardziej wyrazistym przykładem tego typu filozoficznego pisarstwa jest książka *Vampyrotheuthis Infernalis*²⁵⁷, której główną „bohaterką” jest wampirzyca piekielna, rodzaj głębokiego głowonoga²⁵⁸. Tytułowy „stwór z piekła” (o którym *nota bene* niewiele jeszcze było wiadomo w czasach, gdy Flusser pisał ten tekst) jest figurą (literacką, filozoficzną, biologiczną), której życie stoi – jak się *prima facie* wydaje – w całkowitej opozycji do ludzkiej egzystencji. Opierając swoje rozważania na kategorii „zupełnie innego”, autor systematycznie oswaja człowieka z wampirzycą, ostatecznie zbliżając ich, pokazując czytelnikowi właściwe i możliwe analogie między nimi.

Rzecz jasna tego typu filozofowanie spotyka się z krytyką filozofów/naukowców, którzy jednoznacznie umieszczają fikcję w świecie baśni i legend, przeciwstawiając ją naukowym faktom. Z pewnością wartość epistemiczna fikcji nie jest tak oczywista, jak w przypadku ścisłych praktyk metodologicznych, jednocześnie nie można jej całkowicie takiej wartości odmówić²⁵⁹. Pominę tu argument na rzecz fikcji jako „metody naukowej” wysuwany z pozycji literaturoznawczej, głoszący, iż literatura ma swoje pretensje poznawcze,

²⁵⁷ Do tej pory pojawiły się dwa anglojęzyczne wydania *Vampyrotheuthis Infernalis*: V. Flusser, L. Bec, *Vampyrotheuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, trans. V. A. Pakis, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012; V. Flusser, *Vilém Flusser's Brazilian Vampyrotheuthis Infernalis*.

²⁵⁸ Innym przykładem Flusserowskiego *philosophical fiction* jest książka zatytułowana *The History of the Devil*, w której autor spogląda na historię rozwoju ludzkiej cywilizacji z perspektywy siedmiu grzechów głównych. V. Flusser, *The History of the Devil*. Flusser zostawił także po sobie eseje opisujące tajemniczego insekta, „bibliophagusa”, który odżywia się... tekstem. Idem, *Bibliophagus*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2725 (ESSAYS 2_ENGLISH); idem, *Bibliophagus convictus*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2726 (ESSAYS 2_ENGLISH).

²⁵⁹ W kwestii wartości poznawczej narracji jako swoistej literackiej „fikcji” zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

zwłaszcza natury filozoficznej²⁶⁰. Wszak, jak pisałem wyżej, nie o tego typu fikcję tu chodzi. Flusser zauważa mianowicie, że także „twarda” nauka posługuje się swego rodzaju fikcją, jako jej przykład podając hipotezę badawczą oraz symulacje. „Nie ma myślenia [naukowego] bez hipotez, nie ma praktyki eksperymentalnej bez symulacji” – pisze filozof²⁶¹. Widać tu po raz kolejny Flussera myślenie antydualistyczne, tym razem w stosunku do opozycji fikcja–rzeczywistość. Można tu dodać, że nauka obok hipotezy i symulacji posługuje się jeszcze jednym specyficznym rodzajem fikcji – mam tu na myśli eksperyment myślowy. I chyba właśnie na przykładzie eksperymentu myślowego najprościej wytłumaczyć Flusserską fikcję filozoficzną. Eksperymenty myślowe przeprowadza się (na gruncie nauki czy filozofii), gdy przy wyjaśnianiu danego zjawiska zaprezentowanie empirycznej weryfikacji z jakichś powodów nie jest możliwe. A zatem, uogólniając, w tym przypadku fikcja jest potrzebna nauce jako swego rodzaju „przedłużenie” rzeczywistości – fikcja pomaga tam, gdzie rzeczywistość nie sięga. Podobnie kwestia ta wygląda u Flussera, przy czym, oczywiście, jego eksperymenty myślowe są zakrojone na szerszą skalę. Na przykład we wspomnianym *Vampyroteuthis Infernalis* autor traktuje życie wampirzycy (to, co o niej wiadomo, oraz to, co na jej temat Flusser sobie wyobraża) jako swoisty model m.in. dla działalności artystycznej człowieka (także jej przyszłości). Całość tej niezwyklej książki może być traktowana zaś jako metaforyczne zderzenie ludzkiego, intencjonalnego świata kultury z deterministycznie uwarunkowanym światem natury. Jak nietrudno się domyślić, wnioski z tej konfrontacji prze-

²⁶⁰ Przykłady literatury mającej inklinacje filozoficzne można oczywiście mnożyć. W tym kontekście jednak zawsze na myśl przychodzi mi aforyzm Daniela Defoe, który francuski noblista, pisarz i filozof, Albert Camus, wybrał na motto *Dżumy*: „Jest rzeczą równie rozsądną ukazać jakiś rodzaj uwięzienia przez inny, jak ukazać coś, co istnieje rzeczywiście, przez coś innego, co nie istnieje”. A. Camus, *Dżuma*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 5.

²⁶¹ V. Flusser, *Science Fiction*, „Flusser Studies”, No. 20, www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanff-science-fiction-en.pdf, s. 1 (dostęp: 22.04.2016).

czą argumentom na rzecz jednoznacznego przeciwieństwa między rzeczywistością przyrodniczą a światem kulturowym²⁶².

Forma Flusserowskiej filozofii, którą starałem się zaprezentować powyżej, nie zapewnia osiągnięcia naukowej ścisłości, stąd z jednej strony naraża się na zarzut „nienaukowości”, z drugiej jednak dzięki niej możliwe jest uchwycenie czegoś prawdziwie zaskakującego. Jeśli wrócimy do kwestii głównych przedmiotów Flusserowskich zainteresowań (współczesna kultura oraz jej medialne i komunikacyjne wymiary) oraz jeżeli zwrócimy uwagę na to, że stara się on antycypować przyszłość, to być może docenimy ową nieścisłość. Wówczas dostrzeżemy, że tego typu rozważania skupione na współczesnych mediach, komunikacji i technologii (*ergo*: współczesnej kulturze) są (także) potrzebne. Zwraca na to uwagę m.in. Siegfried Zielinski w kontekście pisania historii mediów:

Historii tworzenia wizji, nasłuchiwania i łączenia za pomocą środków technicznych, która kieruje się bardziej poczuciem swych różnorodnych możliwości niż rzeczywistości, będącymi jej wytworem, nie sposób napisać z pozycji przywództwa, w awangardowym geście. Musi ona zachować dla siebie otwarte opcje czmychnięcia, rozlania się bezbrzeżnego w marzeniach, a przy tym nie może zapomnieć o krytyce tego, co należy skrytykować. Z punktu widzenia metody chodzi o takie poszukiwanie, które nie odmawia sobie gratyfikacji w postaci rzeczywistych zaskoczeń²⁶³.

Nieszablonowe metodologiczne postępowanie Flussera – objawiające się zarówno w treści, kiedy miesza on najróżniejsze porządki i wybiera z tego teoretycznego amalgamatu idee i reguły, które odpowiadają jego intuicji, jak i w często „fantastycznej” formie – może być ujmowane w ten właśnie sposób: nie tylko jako podążanie drogą do wcześniej ustalonych celów, lecz także jako podróż, podczas której cele te zostają nakreślone²⁶⁴. Oczywiście i tutaj cel nadrzędny, zasad-

²⁶² Po więcej informacji na temat Flusserowskiej koncepcji „naukowej fikcji” odsyłam do: G. Bernardo, *Science as Fiction: Vilém Flusser's Philosophy*.

²⁶³ S. Zielinski, *Archeologia mediów*, s. 37–38.

²⁶⁴ C. Mozzini, op. cit., s. 9. Podobnie traktował metodę czy dyscyplinę filozoficzną – zwłaszcza zajmującą się czymś, czym do tej pory się nie zajmowano

nicy pozostaje taki sam, jak w przypadku ścisłej metody naukowej – jest nim poznanie.

Podsumowanie

Vilém Flusser był filozofem z wyobraźnią – to nie podlega dyskusji. Dyskusyjne wciąż jest, na ile wyobraźnia ta pomagała, a na ile przeszkadzała mu filozofować. Zdania na ten temat pozostają i zapewne jeszcze na długo pozostaną podzielone, a Flusserowskie metody będą miały tylu zwolenników, co przeciwników (te proporcje będą zaburzone w zależności od dziedziny kultury; stąd Flusser w murach akademii bywa czasem traktowany z rezerwą, wśród artystów zaś często uważa się go za „proroka”). Nie da się jednak zaprzeczyć, że jego podróże w świat wyobraźni bywają efektywne. Zielinski, nazywając je „produktywną spekulacją”²⁶⁵, trafia w sedno. Nie spełniają one warunków wąsko pojętej naukowości – to prawda. Nie przeszkadza im to jednak dostarczać nowej wiedzy, proponując ponadto, dzięki niemalże artystycznym środkom, perspektywy, których wcześniej nie dostrzegano. Sposób myślenia Flussera – a co za tym idzie: sposób pisania – można ogólnie określić słowami, których używa Robert Musil w swoim *Człowieku bez właściwości*, książce stanowiącej istotną literacką inspirację filozofa z Pragi²⁶⁶:

Ta agresywność wobec życia i chęć panowania nad nim zaznaczały się wyraźnie przez cały czas, obojętne, czy jako protest przeciwko istniejącemu porządkowi, czy też jako zmienne dążenie do nowego, logiczne,

(lub zajmowano się niesystematycznie) – Martin Heidegger. Niemiecki filozof w kontekście swojej „ontologii bycia” pisze: „Nie mamy tu wypełniać zadań jakiegś z góry danej dyscypliny; wręcz przeciwnie: pewna dyscyplina może się ukształtować dopiero na gruncie rzeczowych konieczności określonych kwestii i na gruncie sposobu podejścia wymaganego przez »rzeczy same«”. M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 38.

²⁶⁵ S. Zielinski, *Archeologia mediów*, s. 131.

²⁶⁶ Idem, *Vilém Flusser: A Brief Introduction to His Media Philosophy*, http://www.flusser-archive.org/public/uploads/archive/projects/mecad/pdfs/introduction_II.A_brief_introduction_to_his_media_philosophy.pdf, s. 2 (dostęp: 22.04.2016).

moralne lub tylko zmierzające do atletycznej zaprawy ciała. I wszystko, co Ulrich z biegiem czasu nazywał eseizmem czy „zmysłem możliwości”, lub ścisłością „fantastyczną” w przeciwieństwie do „pedantycznej”, jego domagania się, by tworzyć historię, by żyć historią idei, a nie historią świata, by zawładnąć tym, czego nigdy nie da się całkiem urzeczywistnić, i że w końcu przypuszczalnie należy tak żyć, jakby się nie było żywym człowiekiem, ale jedynie bohaterem jakiejś książki, z którego wszystko, co nieważne, zostało wyeliminowane, aby reszta mogła się magicznie skoncentrować – wszystkie te w swym nieprzejednaniu wrogie wobec rzeczywistości ujęcia, jakie myśli jego przybrały, miały w sobie to wspólne, że pragnęły wpływać na rzeczywistość z nieukrywaną i nieubłaganą pasją²⁶⁷.

Eseje Flussera nie odnoszą się jedynie do rzeczywistości, lecz także do tkwiących w niej potencjalności, które czasem dają się uwolnić tylko przez zdanie się na „zmysł możliwości”, przez ucieczkę w świat fikcji, gdzie króluje „ścisłość fantastyczna”; ostatecznym celem tych zabiegów pozostaje jednak zrozumienie (odnalezienie się w) rzeczywistości – przy czym koniec końców nie chodzi tu zazwyczaj o „rzeczywistość dnia dzisiejszego”, która zawsze jest „rzeczywistością nieaktualną”, ale o „rzeczywistość jutra”. Ma to znaczenie, jeśli zwrócimy uwagę na to, że Flussera interesuje współczesna kultura – a zatem także technologia – która ewoluuje dużo szybciej niż świat przyrody i stale przyspiesza²⁶⁸. Jest to szczególnie widoczne w XXI wieku, w czasach, w których to, co dziś jest nowością, jutro staje się już przeżytkiem, gdzie najnowsze odkrycia i wynalazki rozciągają przed nami wizje, których skutków nie sposób przewidzieć, gdzie możliwości tkwiące w rzeczywistości wykraczają daleko poza ich rozumienie.

Sposób myślenia Flussera wyraża się w próbach – czasem nieśmiałych, innym razem spektakularnych – realizacji tezy, co do której był on mocno przekonany: sztuka i nauka/filozofia to dwie dziedziny kultury, które wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

²⁶⁷ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, t. 2, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski i J. Zeltzer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 394–395.

²⁶⁸ V. Flusser, *The History of the Devil*, s. 124.

Jego teoria kultury zakłada nie tylko, że odpowiedzi na stawiane przez nią pytania można znaleźć w wytworach kultury, lecz także, że poszukiwania, które w jej ramach się podejmuje, mogą i powinny być czynione razem z tymi wytworami i przez nie.

Na wstępie rozważań o Flusserowskiej metodzie wspominałem, że zadanie, które przed sobą postawiłem, jest z rodzaju zadań karkołomnych. Jest tak być może przede wszystkim dlatego, iż filozof z Pragi, jeśli nie odrzuca podstaw pojętej scjentystycznie naukowości, opartej na wyraźnie rozgraniczonych dualizmach (podmiot–przedmiot, język–rzeczywistość), która chce brać w nawias wszystko, co nie mieści się w wąskim pojęciu przedmiotu badania, to sobie z nimi „pogrywa”. Flusser, odrzucając dualistyczne podejście do rzeczywistości, a także założenie o możliwości i potrzebie wyizolowania przedmiotu podczas procesu poznawczego – będące, jak pisałem wyżej, jedną z podstaw Husserlowskiej fenomenologii transcendentnej – utrudnia zdecydowanie możliwość jednoznacznej kategoryzacji swoich metodologicznych praktyk. Zresztą, o czym też już wspominałem, cała filozofia autora *Ku filozofii fotografii* należy do tych konstruktów teoretycznych, które trudno jednoznacznie uchwycić, a to dlatego, że uchwycone wcale być nie chcą; łatwość uchwycenia oznacza bowiem schematyczność, której filozofowie tacy jak on unikali. By jednak użyć kategoryzacji (na tym wszak polega w znacznej mierze ludzkie poznanie – na stopniowym „oswajaniu” otaczającej nas rzeczywistości za pomocą pojęć), należałoby zapytać: cóż oznacza „filozofowie tacy jak on”? Odpowiedź, która się nasuwa, to „postmoderniści”. Nasz bohater jednak z postmodernizmem się nie utożsamiał (najpewniej z niechęci wobec wszelkiego rodzaju etykiet – co samo w sobie ma swój postmodernistyczny wymiar). Faktem jest, że Flusser jest już w świecie post(modernistycznym/historycznym): łączy, miesza ze sobą tradycje, gatunki i konwencje, „bawi się” i gra nimi; jest „człowiekiem intuicji”, o którym przed ponad wiekiem pisał Nietzsche:

Ów ogromny strop i mur pojęć, którego człowiek potrzebuje się ciepia i w ten sposób przedziera się przez życie, jest dla wyzwolonego intelektu tylko rusztowaniem i zabawką dla jego najzuchwalszych sztuk;

kiedy burzy ów strop, miesza elementy, ironicznie na nowo zestawia, łącząc rzeczy najbardziej sobie obce i dzieląc najbliższe, to ujawnia, że zbędna mu jest owa namiastka potrzeby i że przewodzą mu nie pojęcia, lecz intuicje. Od tych intuicji nie prowadzi żadna regularna droga w krainę widmowych schematów, abstrakcji; nie dla nich rodzi się słowo, gdy człowiek widzi te abstrakcje, traci mowę lub przemawia językiem wyraźnie zakazanych metafor i niesłychanych zestawów pojęć, aby przynajmniej przez zburzenie i wyśmianie starych ograniczeń pojęciowych twórczo sprostać presji przemożnej współczesnej intuicji²⁶⁹.

„Burzenie i wyśmiewanie” tradycyjnych pojęć i rozróżnień filozoficznych jest brane za złe filozofom postmodernistycznym. Krytyka ta pomija jednak często fakt – na co uwagę zwraca Hudzik²⁷⁰ – że filozofowie ci mają pełną świadomość tego, z czym walczą i z czego rezygnują, oraz w jakim celu to robią. Nie powinno się zatem traktować ich jako „filozoficznych chuliganów” niszczących dla samej chęci niszczenia, ale raczej jako „rewolucjonistów” dążących do zburzenia *ancien régime* współczesnej filozofii/nauki (lub jedynie konstatujących jego upadek), jako systemu niewydolnego, nieradzącego sobie z heterogenicznym, „płynnym” światem (po)nowoczesnym (przy czym otwarte pozostaje pytanie, na ile pozytywne rozwiązania postmodernistów są w stanie z tym światem sobie poradzić). Flusser należy z pewnością do najradykałniejszych przedstawicieli tego sposobu myślenia – jeżeli trzymać się już tej kategoryzacji – jednak także i on miał pełną świadomość tradycji, przeciwko której, lub raczej – z którą „grał”²⁷¹. Jego filozofia, wyrastając z „wielkich narracji”, z czasem dystansując się od nich i odwracając, jest jednocześnie sama zwalczana przez klasycznie pojętą filozofię i naukę. Także i w tym wypadku myśl Flussera jest niejako „odbiciem” jego życia, czy może odpowiedzią na nie. On sam jako intelektualista musiał przecież borykać się z formalnymi (instytucjonalnymi) ramami

²⁶⁹ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 197.

²⁷⁰ J. P. Hudzik, *Prawda i teoria*, s. 10–11.

²⁷¹ Za „formalne” potwierdzenie tejże świadomości może posłużyć to, że w latach 1967–1970 Flusser był zatrudniony jako wykładowca filozofii nauki na wydziale politechnicznym Uniwersytetu São Paulo.

nauki, w których się nie mieścił, ostatecznie decydując się na noma-dyczne „pomiędzy” – konkretnie, pomiędzy filozofią/nauką a sztuką.

Ogólnie rzecz ujmując, od strony metodologicznej można Flusserowi zarzucić – poza poszczególnymi krytycznymi uwagami wyłożonymi wyżej – że narzędzia, którymi się posługuje przy budowie swoich teoretycznych konstrukcji, dostarczają słabych wiązań. Czasem opiera on swoje tezy na pojedynczych intuicjach, jednostkowych przykładach historycznych czy etymologicznych dywagacjach dotyczących jednego słowa. W związku z tym nierzadko przy lekturze jego tekstów potrzeba dużo zaufania do autora (nie wspominając o zaufaniu koniecznym podczas podróży w nieprzebyte światy filozoficznej fikcji); nie tyle ufności, że kruchy lód, po którym filozof nas prowadzi, nie załamie się pod ciężarem krytyki – wszak nawet najgrubszy lód pęka pod odpowiednim ciężarem – ile, że to, co czeka nas po drugiej stronie, jest warte tegoż ryzyka. I najczęściej tak właśnie jest. Choć metody używane przez Flussera tworzą nieraz konstrukcje kruche, to mają one jedną wielką zaletę: są na tyle „wysokie”, że pozwalają ogarnąć wzrokiem dostatecznie dużo i sięgnąć nim wystarczająco daleko.

ROZDZIAŁ 2

Komunikacja

Komunikacja jako przedmiot analiz zajmuje jedno z ważniejszych miejsc – być może najważniejsze – w myśli Viléma Flussera. Jest obecna nie tylko w jego rozważaniach dotyczących poszczególnych obszarów kultury (polityki, nauki, sztuki), lecz stanowi także nieodłączny element opisu egzystencji człowieka. Komunikacja określa bowiem nasze bycie-w-świecie, będąc jednocześnie jego wyrazem: to ona pozwala nadać sens ludzkiemu istnieniu i to ona jest w stanie oświetlić je blaskiem „wieczności”. Można powiedzieć więcej: całą filozofię Flussera – jeżeli ujmować ją jako pewną mniej lub bardziej spójną całość – charakteryzuje perspektywa komunikologiczna. Nadaje ona rozważaniom filozofa z Pragi charakterystyczny rys, spajając jednocześnie nieraz bardzo rozproszone obszary jego zainteresowań. Komunikacja – rozumiana szeroko jako „proces, w którym jeden system jest zmieniany [za pomocą informacji] przez drugi”¹ – przenika na wskroś całą naszą – nie tylko kulturową² – rzeczywistość. Dla przykładu: według Flussera komunikacja (pod postacią dialogu) stanowi źródło ludzkiej podmiotowości (Ja pojawia się dopiero w zetknięciu z Ty); jest także drogą, na której człowiek może odnaleźć sens swojej egzystencji; język natomiast to forma rzeczywistości, bez której (formy) nie możemy nie tylko niczego poznać, ale nawet doświadczyć; a kultura to nic innego jak całość ludzkiej komunikacji, która została utrwalona (niekoniecznie w sensie materialnym).

¹ V. Flusser, *On the Theory of Communication*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002, s. 8.

² Flusser wyróżniał komunikację „kulturową” oraz „naturalną”. Ibidem. Zob. 2.2.2.

2.1. Język to rzeczywistość

Zainteresowanie językiem towarzyszyło Flusserowi niemal od początku jego filozoficznych poszukiwań. Wspominałem już, że tematem jego pierwszych publikacji był właśnie język, a pierwszym przedmiotem, który wykladał w Brazylii, była filozofia języka. Język występuje u Flussera także jako pierwszy (najbardziej podstawowy) składnik jego teoretycznej konstrukcji. Język jest medium, dzięki któremu nie tylko komunikujemy się z innymi ludźmi (najpierw za pomocą mowy, potem pisma), lecz także, który pozwala nam doświadczać rzeczywistości i który *de facto* tę rzeczywistość tworzy. Wobec tak postawionych tez trudno przecenić Flusserowskie rozważania na temat języka. Przyjrzenie się im pozwoli, jak przypuszczam, zrozumieć lepiej koncepcje Flussera dotyczące innych, „bardziej skomplikowanych” mediów.

2.1.1. Kant i filozofia języka

Ogólna teza filozofa z Pragi dotycząca języka brzmi następująco: język to rzeczywistość. Innymi słowy: rzeczywistość pojawia się dopiero w języku. Albo jeszcze inaczej: język jest formą rzeczywistości, a rzeczywistość jako taka nie może zjawić się bez swojej formy. Żeby pomóc nam zrozumieć naczelną tezę swojej filozofii języka, Flusser odwołuje się – co znamienne, czyni to wprost – do jednego ze swoich mistrzów, Immanuela Kanta. Epistemologia filozofa z Królewca opiera się na założeniu, że ludzkie poznanie ma charakter zarówno zmysłowy, jak i rozumowy, a zatem, że możliwe jest połączenie dwóch podstawowych nurtów w teorii poznania, sięgających niemal do początków filozofii, a przynajmniej do czasów Platona i Arystotelesa: racjonalizmu i empiryzmu. Empiryści mają rację – mówi Kant – ponieważ świat zewnętrzny rzeczywiście „odciska się” na rozumie, w tym sensie wiedza pochodzi z doświadczenia, ale i racjoniści nie mylą się w pewnym zakresie: nacierający na człowieka świat nie odciska się samoczynnie na „niezapisanej tablicy”, lecz jest przyswajany w postaci określonych form, które Kant nazywa czystymi formami zmysłowości lub czystą naocznością (czas i przestrzeń) oraz katego-

riami lub czystymi pojęciami intelektu (ilość, jakość, stosunek, modalność). Ich zadaniem jest porządkowanie, przez nadawanie formy, docierających do człowieka zewnętrznych treści. Rozważania te wyrażają się w słynnej tezie o „dwóch pniach poznania”³. Flussera interesują te właśnie formy; zastanawia się, jak to się stało, że Kant wybiera takie, a nie inne kategorie. I wskazuje, że kategorie te odpowiadają regułom składni konkretnego języka – w tym przypadku języka niemieckiego – czy raczej rodziny języków. A zatem – konkluduje Flusser – formy i kategorie, o których mówi Kant, nie stanowią struktury „czystego rozumu”, lecz jedynie strukturę konkretnego języka⁴. Nie ma tu miejsca na szczegółowe rozważania tego, należy zauważyć, bardzo subtelnego i skomplikowanego problemu filozoficznego. Flusser zakłada, że źródłem Kantowskich kategorii jest gramatyczna struktura konkretnego języka i w zasadzie nie podaje na to przykładów, uznając być może, że jest to dla czytelnika oczywiste. I choć oczywiste nie jest, to analogie występują (można zauważyć, że np. kategoriom jakości odpowiadają przymiotniki itd.), a wpływ Kanta na nowoczesną semiotykę i językoznawstwo jest znany⁵. Zresztą podobne „oskarżenia” wysuwano pod adresem Arystotelesa – z którego Kant korzysta – i jego kategorii, czyli sposobów istnienia bytu. Część badaczy przyjmowała, że zostały one wyprowadzone z greckiej gramatyki⁶. Wydaje się, że Kant w *Prolegomenach*, swoistym „skrypcie” z *Krytyki czystego rozumu* podsuwa – nie ma pewności na ile świadomie, ale Flusserowi to wystarczy – taką właśnie „lingwistyczną interpretację” źródeł pomysłu na aprioryczne formy

³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przeł. R. Ingarden, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1957, s. 90.

⁴ V. Flusser, *Philosophy of Language*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2016, s. 20–21.

⁵ Wpływ Kanta na powstanie i rozwój językoznawstwa (pewnych jego nurtów) jest dość wyraźny. Filozofia Kanta była ważna np. dla Charlesa Sandersa Peirce’a, amerykańskiego filozofa pragmatysty, jednego z fundatorów semiotyki. Zob. K. O. Apel, *From Kant to Peirce: The Semiotical Transformation of Transcendental Logic*, w: *Proceedings, of the Third International Kant Congress*, ed. L. W. Beck and D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1972, s. 90–104.

⁶ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, przeł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2001, s. 409–410.

poznania. Królewiecki filozof tak rozpoczyna podrozdział *Prolegomenów* dotyczący systemu kategorii:

Nic nie może być bardziej dla filozofa pożądane nad możliwość wyprowadzenia *a priori* z jednej zasady naczelnej całej różnorodności pojęć lub zasad, które przedtem w użyciu *in concreto* przedstawiały mu się jako rozproszone, i zjednoczenia w ten sposób wszystkiego w jedno poznanie [...]. Wyszukanie w pospolitym poznaniu pojęć, których podstawy nie stanowi żadne poszczególne doświadczenie, a które mimo to występują we wszelkim poznaniu doświadczeniowym, stanowiąc jak gdyby tylko formę jego powiązania, nie wymaga większego rozmyślenia ani też większego zrozumienia rzeczy niż wyszukanie w ogóle w jakimś języku prawideł rzeczywistego użytku wyrazów i zebranie w ten sposób elementów do gramatyki (w istocie oba badania są też z sobą bardzo blisko spokrewnione), bez możliwości jednak podania właśnie podstawy tego, dlaczego każdy język posiada akurat tę właśnie, a nie inną, właściwość formalną, a tym bardziej bez wyjaśnienia tego, że można napotkać tyle właśnie, nie mniej i nie więcej, takich formalnych określeń języka⁷.

Zostawiam kwestię zasadności tego typu interpretacji filozofii Kanta na boku, jedynie na nią wskazując. Nie stoi ona bowiem w centrum rozważań tego rozdziału. Pragnę jedynie zaznaczyć, że to, co wydaje się następną interpretacyjną dowolnością w stosunku do filozoficznych inspiracji (widzieliśmy to chociażby w przypadku źródeł fenomenologicznych), może w tym przypadku być równie dobrze pewnym celowym niedopowiedzeniem, którego zadaniem jest uruchomienie wiedzy i docieklivosti czytelnika.

Flusser, tłumacząc swoją filozofię języka, zaczyna więc od Kanta, choć oczywiście jest to jedynie punkt wyjścia, pretekst do sformułowania własnych tez. Zostaje ocalony właściwie jeden ogólny postulat niemieckiego filozofa: ludzkie poznanie nie ma charakteru ani ściśle racjonalnego, ani czysto empirycznego, lecz znajduje się gdzieś pośrodku – aprioryczne struktury pozwalają człowiekowi

⁷ I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1960, s. 110–111.

porządkować nacierając nań „surową” rzeczywistość; poznanie ma zatem charakter zarówno subiektywny, jak i obiektywny, wewnętrzny i zewnętrzny. Takie stanowisko – zauważa Flusser – wskazuje na bardzo konkretne ograniczenia ludzkiego rozumu (a więc i poznania jako takiego) „dręczonego przez pytania, których nie może uchylić, albowiem zadaje mu je własna jego natura, ale na które nie może również odpowiedzieć, albowiem przewyższają one wszelką jego możliwość”⁸. Jednak Kant – dodaje filozof z Pragi – wyznaczając słusznie ludzkiemu intelektowi pewne granice (granice te są ustanawiane przez tzw. pytania metafizyczne), zapomniał o jednym: intelekt w całym swoim ograniczeniu stale się „rozrasta”. Co to oznacza? Chodzi mianowicie o to, że w obszarze intelektu pojawiają się nowe fenomeny i kategorie, przy czym – zaznacza Flusser – właściwe wydaje się w tym miejscu porzucenie nomenklatury filozofii transcendentalnej i mówienie odpowiednio o nazwach i zasadach gramatyki⁹. A zatem to, co Kant nazywa percepcją, dla Flussera jest nazwą, a co dla tego pierwszego myśliciela jest kategorią, dla drugiego zasadą gramatyki. W tym miejscu filozof z Pragi porzuca swojego niemieckiego mentora i podąża dalej sam, a jeśli nawet nie sam, to już nie tak chętnie opowiada o współtowarzyszach swoich filozoficznych podróży.

2.1.1.1. „Poszerzanie” intelektu

Flusser zakłada więc, że ludzki intelekt jest polem, w obrębie którego pojawiają się myśli¹⁰ oraz że „myśl” jest synonimiczna z takimi terminami, jak „pojęcie”, „słowo” czy „zdanie”¹¹. A zatem: nie ma myślenia poza językiem¹². Flusser przywołuje w tym kontekście

⁸ Jest to słynne zdanie Kanta z przedmowy do *Krytyki czystego rozumu*. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, s. 23.

⁹ V. Flusser, *Philosophy of Language*, s. 21–22.

¹⁰ Idem, *On Doubt*, trans. V. A. Pakis, „Flusser Studies”, No. 16, <http://www.flusser-studies.net/pag/16/vilem-flusser-on-doubt.pdf>, s. 12 (dostęp: 30.06.2015).

¹¹ Ibidem, s. 15–16.

¹² Na sformułowanie takiej myśli mogła wpłynąć lektura Wittgensteina. Teza 4 *Traktatu* brzmi: „Myśl jest to zdanie sensowne”. L. Wittgenstein, *Tractatus*

Kartezjusza. Francuski filozof, próbując sięgnąć do podstaw wszelkiej wiedzy, zatrzymał się na zdaniu – ostatecznym fundamentem, na którym wspiera się Kartezjański gmach poznania, są przecież trzy słowa: *cogito ergo sum*¹³. Choć Flusser dostrzega niedostateczny radykalizm sceptycyzmu Kartezjusza¹⁴, to widzi w tej metodzie potwierdzenie swojej koncepcji: myślenie jest tożsame z językiem. Postulat ten może być interpretowany w kategoriach determinizmu językowego – mającego swoje źródła m.in. w bliskiej Flusserowi filozofii Ludwiga Wittgensteina wyłożonej w *Traktacie* – czyli teorii, wedle której język wpływa zasadniczo na sposób, w jaki postrzegamy świat, lub nawet zupełnie nasze postrzeganie świata determinuje¹⁵. Stwierdzenia Flussera – jak się wydaje – przyporządkowują go do skrajnej wersji tej teorii. Gdy pisze on np., że każdy język programuje nasze myśli w określony sposób¹⁶, mówi *de facto*, iż osoby posługujące się różnymi językami postrzegają inaczej rzeczywistość. Jest to konsekwencja Kantowskiego spojrzenia, które adaptuje – z bardzo poważnymi zmianami – Flusser: człowiek uczestniczy w tworzeniu świata. Przy czym nie chodzi tu o świat jako taki, tylko o świat dany człowiekowi. Podobnie jak Kant, Flusser nie twierdzi, że nie istnieje

logico-philosophicus, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 20.

¹³ Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1950, s. 26.

¹⁴ Według Flussera Kartezjusz nie przedłożył niepowątpiewalnego argumentu na istnienie świadomości. W rzeczywistości francuski filozof nie doszedł bowiem do zdania „myślę”, lecz do stwierdzenia „jest myśl”, a przejście między „jest myśl” a „myślę” jest nieuprawnione. Skoro tak, to przecież nie może być mowy o przejściu od „jest myśl” do „jestem”. V. Flusser, *On Doubt*, s. 11.

¹⁵ Teorię determinizmu językowego przypisuje się – obok Wittgensteina – najczęściej amerykańskiemu językoznawcom Edwardowi Sapierowi (1884–1939) i Benjaminowi Lee Whorfowi (1897–1941). Zob. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość*, przeł. B. Stanosz i R. Zimand, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978; B. L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982. Flusser co prawda bezpośrednio do Sapira i Whorfa się nie odwołuje, jednak obecność książek Sapira (dwie pozycje) i Whorfa (jedna pozycja) w „podróźnej bibliotece” sugeruje, że filozof z Pragi znał teorię Amerykanów.

¹⁶ V. Flusser, *The Gesture of Writing*, mps, AVF, 1–GEE–03_2086 (BOOKS 11), s. 10.

je świat poza człowiekiem. Owszem, istnieje – świat ten nazywa „surową materią” (Kant mówi o noumenalnym świecie rzeczy samych w sobie) – ale jest to świat niedostępny człowiekowi w swojej „surowej” postaci. Jest nam on dany jako zapośredniczony przez strukturę naszego intelektu, czyli przez język. I to jest właśnie tym, co nazywamy rzeczywistością. Wszystko, co jest rzeczywistością, jest rzeczywistością-dla-nas. Można by więc rzec, że dla Flussera, mówiąc po heglowsku, wszystko, co rzeczywiste, jest rozumne¹⁷, a co jest rozumne, jest z konieczności językowe. Ergo: wszystko, co poza językiem, jest nierzeczywiste, czyli niedostępne człowiekowi – tu już kłania się „wczesny” Wittgenstein ze swoim „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹⁸. Mamy tu więc Immanuela Kanta, Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Ludwiga Wittgensteina zebranych w jednym miejscu. Jest jednak zasadnicza różnica w omawianej kwestii między wspomnianymi filozofami a Flusserem. O ile u Kanta, Hegla i Wittgensteina struktury, w których rzeczywistość jawi się człowiekowi, są stałe (Kanta aprioryczne formy zmysłowości i kategorie intelektu, rozum/idea Hegla i język/logika u Wittgensteina), tak dla autora *Ku filozofii fotografii* mają one charakter „ruchomy”, są „elastyczne”, co oznacza, że mogą one się „rozszerzać”. W jaki sposób?

Mówimy tu o dwóch sposobach „poszerzania” naszego intelektu. Pierwszy z nich ma charakter formalny; Flusser pisze o regułach, które rządzą naszymi językami, czyli o gramatyce. Na drugi składają się nazwy własne. Opisuje on nazwy własne jako będące efektem (artykulacją) gestu – może to być wskazanie palcem w określonym kierunku, oznaczające „spójrz tam”. Pytanie o to, ku czemu wskazuje ten gest, jest, zdaniem Flussera, złym, metafizycznym pytaniem, na które nie można odpowiedzieć. Taki „nazywający gest” jest graniczną sytuacją intelektu, nie należy do sfery rzeczywistości, lecz wirtualności, która zostaje zrealizowana (urzeczywistniona) właśnie przez nazwę własną. Stąd, mówi Flusser, nazwa własna jest załącznikiem rzeczywistości¹⁹. Twierdzenie to jest, jak

¹⁷ G. W. F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, s. 17.

¹⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, s. 83.

¹⁹ V. Flusser, *Philosophy of Language*, s. 25.

przypuszczam, wyrazem pewnej wersji determinizmu językowego, o którym pisałem wyżej. Rzeczywistością nazywa się tutaj to, co zostało zamknięte w pewne intelektualne/rozumowe, czyli językowe ramy. Tylko w obrębie tych ram dostępne jest nam jakiegokolwiek doświadczenie. Upraszczając: jeśli czegoś nie pojmujemy, nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić, że to coś istnieje. Jakkolwiek teza ta brzmi dość radykalnie, to sądzę, że w pewnych granicach daje się utrzymać. Można się bowiem zgodzić, że nasza wiedza nie jest prostym (obiektywnym) odbiciem świata jako takiego, lecz raczej, że powstaje w wyniku licznych zapośredniczeń – mówiąc bardzo ogólnie – kulturowych, gdzie język pełni jedną z najważniejszych funkcji. Świat dostępny człowiekowi jest zatem do pewnego stopnia przez niego tworzony. Teza ta jest formułowana oczywiście w tradycji szeroko pojętego konstrukttywizmu²⁰ i choć Flusser bezpośrednio się do niej nie odwołuje²¹, to daje się zauważyć związki jego myśli z postaciami, z których obficie czerpał (i czerpie nadal) współczesny konstrukttywizm (np. Kant, Ernst Cassirer, Michel Foucault), a także z myślicielami współczesnymi z konstrukttywizmem pośrednio bądź bezpośrednio związanymi (np. Bruno Latour).

²⁰ Nie ma tu miejsca na szczegółowe wyjaśnianie, czym jest konstrukttywizm. Jest to nurt rozproszony, zarówno przedmiotowo (nauka, polityka, sztuka), jak i dyscyplinarnie (filozofia, socjologia, psychologia). Pisząc o konstrukttywizmie, mam na myśli wszystkie podejścia teoretyczne, które zakładają, że człowiek aktywnie uczestniczy w tworzeniu jedyne go dostępnego mu świata, a zatem, że nie istnieje „czysta”, obiektywna wiedza. Klasyczną pracą fundującą dojrzałą postać konstrukttywizmu (społecznego) jest *Społeczne tworzenie rzeczywistości* Petera Bergera i Thomasa Luckmanna (P. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przeł. J. Niżnik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983). W kontekście konstrukttywizmu epistemologicznego można natomiast wspomnieć o pracach Gastona Bachelarda (G. Bachelard, *Kształtowanie się umysłu naukowego: przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. D. Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002) czy Ludwika Flecka (L. Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego: wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, przeł. M. Tuskiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986).

²¹ O wątkach konstrukttywistycznych u Flussera piszę m.in. w kontekście Flusserowskiej kategorii modelu/projektu. Zob. 2.3.1.

2.1.2. Poezja

W kontekście tworzenia nowych nazw własnych Flusser najczęściej pisze o poezji, jako o działalności, która jest odpowiedzialna za powoływanie rzeczywistości, czyli języka, do życia. Niestety, opisując ten problem, wypowiada się dość tajemniczo. Mówi m.in. o „wibrowaniu z” czy „dostrajaniu się do” czegoś, co nazywa „nicością” lub „totalnie innym”²². Wynikiem tego poetyckiego wibrowania jest język. I nie chodzi tu tylko o poszczególne słowa (nazwy własne), lecz także o pewne reguły – porządek językowego dyskursu – które mogą być utożsamione z gramatyką²³. W tym drugim przypadku Flusser mówi nie tylko o poezji, lecz także o micie – który również jest konsekwencją intuicji poetyckiej – jako o swoistym „rytuale myślenia”. Poezja ma tworzyć nazwy własne, które następnie zostają mitologicznie uporządkowane, co ma swoje odzwierciedlenie w regułach języka²⁴. Jakkolwiek tajemnicze mogą wydać się te wyjaśnienia, to przypuszczam, że można je rozjaśnić, choć odrobinę. Po pierwsze, należy zaznaczyć, że owa tajemniczość wynika z tego, że Flusser mówi o swego rodzaju intuicji (poetyckiej), o której niewiele można powiedzieć, ponieważ ma ona z definicji charakter niedyskursywny. Ma on pełną świadomość, że tego typu analizy narażają się na zarzut „nienaukowości”. Kiedy w eseju *Language and Science* autor prowadzi refleksje z zakresu filozofii nauki, pisze wyraźnie, że jego rozważania mają charakter „nienaukowy”, bo „przednaukowy” – to, co naukę poprzedza, naukowe być nie może²⁵. Podobnie tutaj: ponieważ Flusser pisze o powstawaniu języka na drodze intuicji, trudno wymagać, by analizy te mogły być w języku swobodnie wyrażone. Po drugie, można pokusić się o stwierdzenie, że autor *Ku filozofii fotografii* mówi – *mutatis mutandis* – o swego rodzaju konceptualizacji, czyli zamykaniu rzeczywistości w pojęcia. Oczywiście jest to konceptualizacja źródłowa, pierwotna, ponieważ dotyczy języka, two-

²² V. Flusser, *Philosophy of Language*, s. 75–76.

²³ Idem, *Language and Science*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2752 (ESSAYS 5_ENGLISH), s. 6.

²⁴ Idem, *On Doubt*, s. 37.

²⁵ Idem, *Language and Science*, s. 3.

zenia słów i reguł językowych – jej zadaniem jest „upojęciowanie” bezimiennego, wyartykułowanie niewypowiedzianego. Chodzi tu więc o urzeczywistnienie (w znaczeniu: uobecnienie dla człowieka) nicości. Praktyka Flusserowskiego poety jest zatem konceptualizacją w tym znaczeniu, że czyni ona z „surowej materii” świata pojmowalną rzeczywistość, tak jak konceptualizacja filozoficzna czyni z porzrzuconych myślowych przedstawień np. narzędzie analizy. Innymi słowy: intuicja poetycka, zamykając nicość w pojęcia, czyni świat pojmowalnym. Po trzecie wreszcie, Flusser odwołuje się tutaj – czasem wprost, innym razem pośrednio – do Martina Heideggera refleksji na temat poezji, który „zasłaniając się” wierszami Friedricha Hölderina, pisze, że słowo poety „mianuje byt tym, czym jest”, nie jest zaś „nadawaniem nazwy czemuś, co uprzednio było już znane”²⁶. I dalej dodaje: „poezja to stanowiące nazywanie bycia i istoty wszystkich rzeczy”, która „umożliwia mowę”²⁷. Zresztą cała ogólna Flusserowska teza o języku jako umożliwiający zjawianie się rzeczywistości, ma swój Heideggerowski odpowiednik. Niemiecki filozof w tekście *O źródle dzieła sztuki* pisze, że przez nazywanie język „dopuszcza byt do głosu i zjawiania”²⁸. Wyjaśnienia te nie znoszą całkowicie problemu niedostatecznej jasności Flusserowskich tez w kwestii poezji jako aktu ustanawiającego język (a więc: rzeczywistość). Nie wiadomo np., czym dokładnie jest poezja, o której pisze. Czasem autor odwołuje się jedynie do znaczeń tkwiących w etymologii słowa „poezja”²⁹ – greckie *poiéō* oznacza „stworzyć”, „wytworzyć” – które skrywa w sobie akt twórczy, kreację. Usprawiedliwiając filozofa z Pragi – o ile tego potrzebuje – można powiedzieć, że problem, z którym stara się zmierzyć, ma charakter graniczny (filozoficzny,

²⁶ M. Heidegger, *Hölderin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 2: *Od fenomenologii do egzystencjalizmu; Estetyzm i „new criticism”*, red. S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 194.

²⁷ Ibidem.

²⁸ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 54.

²⁹ V. Flusser, *On Doubt*, s. 27.

przednaukowy), stąd też próby jego rozwiązania są skazane na metaforyczność.

2.1.2.1. Determinizm i relatywizm językowy

Flussera deterministyczne podejście do problemu języka rodzi kilka trudności. Pojawia się np. problem natury ontologicznej. Mam tu na myśli to, że Flussera rozważania o języku, jego sprawczej roli w kształtowaniu ludzkiego świata, mogą prowadzić do skrajnego subiektywizmu (idealizmu subiektywnego), głoszącego, iż rzeczywistość to zespół wrażeń konkretnego podmiotu. (Późny) Wittgenstein powiedziałby zapewne, że tego typu rzeczywistość jest nie do pomyślenia, ponieważ znaczenie języka jest bezpośrednio związane z jego użyciem. Dlatego nie może istnieć coś takiego jak „język prywatny”³⁰. Sądzę jednak, że Flusser uchyla się przed tym zarzutem. Rzeczywistość jest tu co prawda ustanawiana w obrębie jednostkowej świadomości, lecz ma wymiar intersubiektywny – jest dostępna dla wszystkich osób posługujących się konkretnym językiem. Dlatego Flusser powie później, że artyści – tzn. osoby tworzące nowe treści i formy komunikacyjne – rozszerzają naszą rzeczywistość, dają nam do rąk narzędzia, dzięki którym możemy wydobyć z niebytu (czytaj: nazwać) nowe zjawiska i uczucia.

Deterministyczne podejście do języka prowadzi do jeszcze jednej trudności – dużo poważniejszej, jeśli zwrócimy uwagę na to, że teoria kultury Flussera ma silne zabarwienia aksjologiczne, a wśród tych barw dominujący jest odcień etyczny. Powiedziałem wyżej, że problem skrajnego subiektywizmu udało się znieść argumentem głoszącym, iż stwarzana w poetyckim geście rzeczywistość jest dostępna nie tylko dla stwarzającego, lecz także dla każdego, kto jest w stanie zrozumieć dany język. Argument ten nie znosi jednak innego zarzutu. Można tu bowiem mówić także o pewnej wersji relatywizmu – relatywizmie językowym: rzeczywistość, której doświadczamy, zależy od języka, którym się posługujemy; inny język

³⁰ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 129–150.

oznacza inną rzeczywistość³¹. Problem z tym związany sprowadza się do pytań: czy inne podmioty (drugi człowiek), które spotykam w swoim doświadczeniu, są ustanawiane w strukturze języka, którym się posługuję? W jaki sposób budować etykę, której podmioty są jedynie językowymi konstruktami?

Są to pytania niezwykle istotne i Flusser nie przechodzi obok nich obojętnie. Odpowiedzią na problem relatywizmu językowego jest praktyka translacji i prosty fakt, że ludzie posługujący się różnymi językami potrafią się porozumieć, mogą – do pewnego stopnia – przełożyć swoją rzeczywistość na rzeczywistość drugiej osoby i dzięki temu przyjąć jej perspektywę, jej punkt widzenia. W tym sensie uczenie się kolejnych języków jest rozszerzaniem dostępnej nam rzeczywistości i dlatego człowiek, z którym mogę się porozumieć, także jest rzeczywisty. Flusser pisze, że inne istoty żywe, np. ameba, „nie istnieją”, a są jedynie „materializacją” możliwości zrealizowanych przez nazwę własną³². Nie możemy bowiem przyjąć punktu widzenia ameby, nie wiemy, jak to jest być amebą. Podejście to może przywołać na myśl skojarzenia – zapewne słuszne – z filozofią spotkania (dialogu). Dla filozofów tego nurtu – upraszczając – rzeczywistość stanowił właśnie drugi człowiek, a nie otaczający nas świat³³. Wydaje się, że podobnie kwestię tę widzi Flusser – nie będę jednak tutaj związków tych szczegółowo rozważał³⁴. Jedyne je wskazuję, by pokazać, jak wykorzystuje on swoje inspiracje i przykłada je do obszarów, które na pierwszy rzut oka mogą sprawiać wrażenie nieprzystających.

Nietrudno zauważyć, że Flusser korzysta z dostępnych koncepcji języka w typowy dla siebie sposób, czyli z dużą dozą interpretacyjnej swobody. Nie dyskutuje z poszczególnymi tezami konkretnych postaci, które wybiera jako swoich filozoficznych sprzymierzeńców,

³¹ Flusser pisze o tym wprost. V. Flusser, *The History of the Devil*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2014, s. 79.

³² Idem, *Philosophy of Language*, s. 26.

³³ Zob. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 30–38.

³⁴ O Flusserskich inspiracjach filozofią dialogu (spotkania) pisałem wcześniej (zob. 1.1.1.2) i będę jeszcze wspominał (zob. 2.2.1).

nie problematyzuje ich stanowisk (nie zważa np. na znaczne różnice – delikatnie rzecz ujmując – w teoriach Wittgensteina z *Traktatu* oraz z *Dociekań*, co bynajmniej nie oznacza, że ich nie dostrzega). Nie skupia się też na przedstawianiu swoim czytelnikom historii rozwoju myślenia o języku – od czasów traktowania go jako „zwykłe” medium komunikacyjne, przez teorie łączące język z logiką, uznając go za nasze epistemologiczne narzędzie, „zwierciadło”, w którym odbija się świat, po tezy determinizmu językowego, który jest mu, przynajmniej w pewnych kontekstach, najbliższy. Wynika to, jak przypuszczam, z prostego faktu: Flussera interesuje jego własna teoria. Nie znaczy to jednak, że jest ona oderwana od filozoficznej tradycji. Przeciwnie raczej: niemal cała ta tradycja – „paradygmat”, który Richard Rorty nazwał „zwrotem lingwistycznym”³⁵ – jest tu żywo obecna, choć nie zawsze wprost wyrażana.

Flusser poświęca językowi wiele miejsca, rozpatrując go na wielu płaszczyznach i z wielu perspektyw, których nie sposób szczegółowo omówić na stronach prezentowanej pracy³⁶. Zrekonstruowane powyżej refleksje są istotne z perspektywy jego dalszych rozważań, które poddam analizie i interpretacji w następnych rozdziałach. Flussera podejście do języka jako medium ma swoje analogie przy jego refleksjach dotyczących innych mediów – obrazów tradycyj-

³⁵ Zob. R. Rorty, *Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy*, w: *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method (with Two Retrospective Essays)*, ed. R. Rorty, University of Chicago Press, Chicago–London 1992, s. 1–39. Flusserowska koncepcja języka doskonale wpisuje się w nurt filozofii lingwistycznej, o której w 1967 roku pisał Rorty, także z perspektywy historycznej. Powstaje ona bowiem na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. W 1963 roku Flusser wydaje *Lingua a Realidade*, trzy lata później zbiór wykładów wygłoszonych w Brazylijskim Instytucie Filozofii oraz w Technologicznym Instytucie Aeronautyki (Instituto Tecnológico de Aeronáutica), zatytułowany *Filosofia da Língua* (*Philosophy of Language*).

³⁶ Warto byłoby przyjrzeć się bliżej np. kwestii konkretności języka wobec niekonkretności takich pojęć, jak „Ja” i „świat”. Świat zewnętrzny oraz ludzka jaźń – mówi Flusser – to jedynie dwa aspekty języka, znajdujące się na dwóch jego końcach. V. Flusser, *Philosophy of Language*, s. 31–44. Takie spojrzenie przywołuje na myśl perspektywę proponowaną przez niektórych filozofów postmodernistów. Zob. J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 29–56.

nych, pisma, obrazów technicznych – ponieważ jego zdaniem każde medium jest pewną strukturą, w ramach której doświadczana przez nas rzeczywistość może się zjawić. Poza tą strukturą doświadczenie nie istnieje. Oczywiście język jest tutaj rozumiany jako struktura najbardziej podstawowa, by tak rzec, przyrodzona człowiekowi, jednak wraz z pojawianiem się nowych mediów nasze doświadczenie także ulega zmianie. I choć kolejno powstające media mają charakter kulturowy, to ich rosnąca w danej epoce powszechność i znaczenie sprawiają, że stają się one dla nas „naturalne”: tak jak „naturalnie” brzmią w naszych kuchniach i samochodach „nienaturalne” dźwięki wydobywające się z naszych radioodbiorników lub jak „naturalnie” zjawiają się w naszych jadalniach i salonach, na naszych dworcach i ulicach obrazy techniczne, na które codziennie spoglądamy. Gdyby nagle wszystkie radioodbiorniki umilkły, a wszelkie ekrany zgasły, czy nie wydałoby nam się to „nienaturalne”?

Flusser wykorzystuje pewne pojęcia i koncepcje, które wypracowuje na gruncie swojej filozofii języka, przy analizach trzech jego zdaniem najważniejszych mediów w historii naszej kultury: obrazu tradycyjnego, pisma i obrazu technicznego, ale także, gdy rozważa problem komunikacji jako takiej.

2.2. Komunikologia, czyli filozofia komunikacji

„Razem nie umrzemy nigdy” – słowa te są nie tylko niezwykle ważnym składnikiem myśli Viléma Flussera, lecz także stanowią – mówiąc patetycznie – jego życiowe motto. Żył on w dialogu z drugim człowiekiem – jako filozof, pisarz (eseista), nauczyciel akademicki – i tylko w dialogu, w ciągłej rozmowie, wyobrażał sobie swoje życie. Flusser zwykł mawiać, że „pisanie jest koniecznością, życie nie jest”³⁷. Wspominałem już, że w jego przypadku trudno jest jedno-

³⁷ Słowa te, występujące u Flussera często w łacińskiej wersji: *scribere necesse est, vivere non est*, to parafraza żeglarskiej maksymy (*navigare necesse est, vivere non est necesse* – „żeglowanie jest koniecznością, życie nie jest koniecznością”) przypisywanej najczęściej Henrykowi Żeglarzowi (1394–1460). V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press,

znacznie oddzielić życie od myśli, praktykę od teorii – było to widoczne w rozważaniach nad esejem czy tłumaczeniami, widać to także w filozofii komunikacji, czyli w komunikologii, jak ją nazywa. Flussera refleksje nad komunikacją mają swój wymiar egzystencjalny, są namysłem, ale namysłem przeżyтым. Tak też należy je traktować: jako „z życiem pisane”³⁸ i do życia odniesione. Stąd też, jak zobaczymy, liczne tezy Flussera dotyczące komunikacji, a zatem także kultury, której komunikacja jest istotą, mają swój egzystencjalny i moralny wymiar. To swoiste zmieszanie teorii z praktyką przynosi czasem paradoksalne efekty. Nie jest to jednak niczym szczególnym. Życie nagminnie wymyka się bowiem „foremny” teoretycznym konstruktom, kryjąc się w alkierzach mniej lub bardziej pozornych sprzeczności (wystarczy uprzytomnić sobie, jak problematyczne – z teoretycznego punktu widzenia – są rozważania dotyczące ludzkiej wolności; z drugiej strony nie sposób pomyśleć ludzkiego życia bez tejsze wolności)³⁹. Flusser, w pełni świadomy owych paradoksów, nie ucieka przed nimi – wypuklając je raczej, pokazuje zaskakujący charakter ludzkiej komunikacji.

Minneapolis–London 2011, s. 28 i 179; idem, *Scribere necesse est vivere non est*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_278o (ESSAYS 8_ENGLISH).

³⁸ Sformułowanie to zapożyczyłem od Jana Hudzika. Pisze on w ten sposób o filozofii węgierskiej myślicielki, Ágnes Heller (ur. 1929), której myśl, podobnie jak u Flussera, była silnie związana z kolejami życia. J. P. Hudzik, *Filozofia razem z życiem pisana – przypadek Ágnes Heller*, w: W. Bulira, *Nowoczesności a polityka w ujęciu Ágnes Heller*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 7–16.

³⁹ O paradoksalności ludzkiej natury pisze np. Cassirer. Komentując myśl Blaise’a Pascala, niemiecki filozof stwierdza: „Myśl racjonalna, myśl logiczna i metafizyczna może pojąć tylko te przedmioty, które wolne są od sprzeczności i których natura i prawda są z sobą zgodne. A przecież właśnie tej jednorodności nigdy nie znajdujemy w człowieku. [...] Zrozumienie życia i postępowania człowieka jest jedynym sposobem poznania go. Nie da się jednak tego, co w tej dziedzinie znajdujemy, zamknąć w jednej prostej formule. Najistotniejszym elementem składowym ludzkiej egzystencji jest sprzeczność. Człowiek nie ma »natury«, nie ma jednorodnej, prostej istoty. Jest dziwną mieszaniną bycia i niebycia. Miejsce człowieka jest między tymi dwoma przeciwnymi biegunami”. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 58.

2.2.1. Komunikacja jako podstawa i cel ludzkiej egzystencji

Teza, z której, jak przypuszczam, wyrasta u Flussera ważność namyśłu nad komunikacją, brzmi następująco: Ja pojawia się dzięki i trwa tylko w relacji z Ty⁴⁰. Założenie to czerpie on bezpośrednio z filozofii dialogu (spotkania), najpewniej od Martina Bubera. Wedle antropologii dialogików ludzki podmiot (Ja, jaźń, świadomość) powstaje i kształtuje się w relacji z drugim człowiekiem. „Człowiek staje się Ja w kontakcie z Ty” – pisze Buber⁴¹. Wedle filozofów spotkania Ja, aby zaistnieć, musi zostać zagadnięte przez Ty, wyrwane ze snu nieświadomości; ergo: pierwotnym doświadczeniem człowieka nie jest własne Ja, lecz właśnie Ty. Dla przykładu: pierwszym doświadczeniem małego dziecka nie jest doświadczenie własnej podmiotowości, lecz kontakt z drugim człowiekiem (matką, ojcem, opiekunem), który je zagaduje. Najpierw więc mam do czynienia z Ty, które mówiąc do mnie „Ty”, sprawia, że moje Ja budzi się do życia⁴².

Flusser powtarza za dialogikami (najczęściej powołując się na Bubera)⁴³: nie ma mnie bez ciebie. Oczywiście, jak na niego przystało, nie przyjmuje on wszystkich tez filozofów spotkania (z drugiej strony nie jest to nurt jednolity). Buber pisze np., że spotkanie Ja z Ty ma charakter bezpośredni: „tylko tam, gdzie rozpadły się wszelkie środki, dokonuje się spotkanie”⁴⁴, a w innym miejscu dodaje: „Gdybyśmy kiedyś mieli dojść do tego, by porozumiewać się ze sobą jedynie za pośrednictwem dyktafonu, a więc bezkontaktowo,

⁴⁰ Stwierdzenie to pojawia się w wielu pismach Flussera. Zob. np. V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 93; idem, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999, (*Shamans and Dancers with Masks*) sekcja 1360–1361 z 1627.

⁴¹ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, red. i przeł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992, s. 56.

⁴² E. Rosenstock-Huussy, *Gramatyka duszy*, przeł. T. Gadacz, w: *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 99.

⁴³ Zob. np. V. Flusser, *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, „Leonardo” 1986, No. 4 (19), s. 332; idem, *Celebrating*, w: idem, *Writings*, s. 169.

⁴⁴ M. Buber, op. cit., s. 45.

na długo zostałyby zniweczona szansa uczłowieczenia⁴⁵. Flussera taki „pozamedialny dialog” nie interesuje⁴⁶. Wręcz przeciwnie: ponieważ dialog człowieka z człowiekiem jest tak istotny i ponieważ każdy dialog jest zapośredniczony – zdaje się mówić – to aby zrozumieć naszą ludzką kondycję, powinniśmy się przyjrzeć mediom, z których korzystamy; co więcej: jako że dialog jest zawsze dialogiem konkretnym, a człowiek, o którym mowa, jest człowiekiem realnym⁴⁷, to nie sposób pominąć historycznego (kontekstualnego) wymiaru spotkania, który przecież musi jakoś na nie wpływać. Chodzi więc o to, że spotkanie Ja i Ty odbywa się zawsze w jakimś kontekście kulturowym, często w jakimś języku i za pośrednictwem jakiegoś medium (w znaczeniu technologicznym). A dla Flussera nie istnieje coś takiego jak język w ogóle czy, tym bardziej, medium w ogóle. Każde medium, tak jak każdy język, „działa” na człowieka inaczej i człowiek może „działać” z danym medium i konkretnym językiem tylko pewne rzeczy – a pewnych nie.

A zatem Flusser przejmując od dialogików główne założenie (relacyjny charakter ludzkiego podmiotu), które – jak zobaczymy – staje się punktem odniesienia dla rozważań o komunikacji, mediach i kulturze. Będzie on do pojęcia dialogu wracał niemal w każdej mniej lub bardziej ogólnej koncepcji swojej teorii kultury.

W dialogu jako źródle ludzkiej podmiotowości leży odpowiedź na pytanie, dlaczego namysł nad komunikacją jest tak ważny. Flusser na tym nie poprzestaje, teza ta, jakkolwiek niezwykle ważna, stanowi jedynie fundament jego dalszych, bardziej szczegółowych rozważań. Następne pytanie mogłoby brzmieć: dlaczego człowiek w ogóle angażuje się w proces komunikacji z drugim człowiekiem? Otóż, powiada Flusser, z obawy przed bezsensem i śmiercią.

⁴⁵ Ibidem, s. 135.

⁴⁶ Trzeba dodać, że Buber także ostatecznie pisze o zapośredniczonej relacji dialogicznej, np. przez mowę (ibidem, s. 134–135 i 152). Biorąc pod uwagę dość dużą interpretacyjną swobodę, którą pozostawia czytelnikowi, trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć, co autor ma na myśli, mówiąc o bezpośredniości dialogu Ja z Ty. Można przypuszczać, że chodzi o swego rodzaju emocjonalne wczucie, które odbywa się np. w sytuacji rozmowy dwóch osób.

⁴⁷ Ibidem, s. 46.

2.2.1.1. Egzystencjalna pustka jako samotność

Człowiek jako istota naturalna, należąca (także) do świata przyrody, jest absolutnie samotny, a samotność ta objawia się w chwili spotkania ze śmiercią. Wówczas człowiek jest absolutnie sam. Na nic zdaje mu się kultura z jej obyczajami i instytucjami, na nic mu własne, zdobywane latami doświadczenie, nie znajduje nawet pociechy w obecności bliskich osób – człowiek musi zmierzyć się ze śmiercią zupełnie sam⁴⁸. Co więcej, mimo że moment śmierci jest jedynie chwilą, to chwila ta rzutuje na całe nasze życie, ponieważ śmierć może nadejść w każdej chwili⁴⁹. Nie możemy zapomnieć o tym, że kiedyś umrzemy, nie możemy usunąć tej wiedzy z naszej świadomości, nasze życie jest – jak chciał Heidegger⁵⁰ – byciem-ku-śmierci. A skoro człowiek wie, że może przestać być w każdym momencie swojego życia, to trudno o takiej egzystencji powiedzieć, że coś znaczy, że ma sens – konstatuje Flusser (słowa te brzmią niczym echo słów Alberta Camusa)⁵¹. Jeśli więc można mówić o człowieku jako

⁴⁸ V. Flusser, *The Surprising Phenomenon of Human Communication*, Metaflux Publishing, 2016, s. 1. W podobnym duchu o samotności wypowiada się Ferdinand Ebner: „Samotność jest czymś duchowym i w swych podstawach jest zawsze samotnością umierania”. F. Ebner, *Słowo i rzeczywistości duchowe. Fragmenty pneumatologiczne*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 16.

⁴⁹ Podobnie o śmierci pisze Heidegger: M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 363.

⁵⁰ Ibidem, s. 329–375.

⁵¹ W *Micie o Syzyfie* Camus pisze: „Człowiek przeciętny, zanim napotka absurd, żyje, mając na oku swoje cele, troskę o przyszłość lub usprawiedliwienie. Ocenia swoje szanse, liczy na później [...]. Sądzi, że może czymś pokierować w swoim życiu. Działa więc, jakby był wolny, nawet jeśli wszystkie fakty usiłują zaprzeczyć tej wolności. Gdy zjawia się absurd, wszystko ulega zachwianiu. Absurdalność możliwej śmierci w sposób oszałamiający zaprzecza idei, że »jestem«, mojemu działaniu, które oznacza, że wszystko ma sens [...]. Myśleć o jutrze, ustalać jakiś cel, lubić to lub tamto zakłada wiarę w wolność [...]. Ale w owej chwili wiem, że wolność wyższa, ta wolność bycia, jedyna, na której może wesprzeć się prawda, nie istnieje. Jedyną rzeczywistością jest śmierć. [...] Nie mogę trwać, jestem niewolnikiem, na domiar niewolnikiem pozbawionym nadziei na wieczną rewolucję, nie ma dla mnie odwołania w pogardzie. Lecz kto bez rewolucji i pogardy może pozostać niewolnikiem? I jaka to wolność pełna, jeśli nie jest pewna wieczności?”. A. Camus, *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, DeAgostini i Altaya, Warszawa 2001, s. 50.

istocie społecznej (Arystotelesowskim *zoon politikon*), to według filozofa z Pragi jedynie w tym znaczeniu, że człowiek angażuje się w kulturę (a więc także w politykę, społeczność), by uciec od swojego „naturalnego” osamotnienia – samotności w byciu ku śmierci. W tym miejscu Flusserowskich rozważań ujawnia się cel ludzkiej komunikacji: komunikacja to woal, którym człowiek zasłania bezsens i samotność swojej egzystencji⁵².

Zanim przejdę do dalszych tez Flussera, zatrzymam się na moment nad jednym ze wspomnianych wyżej wątków. Mianowicie nad kwestią bezsensu ludzkiej egzystencji. Wydaje się, że Flusser roztacza dość pesymistyczną wizję kondycji człowieka w świecie. Przypomina ona, moim zdaniem, pewne intuicje, które w XIX wieku rozwijał Arthur Schopenhauer. Niemiecki filozof, rozważając kwestię egzystencji ludzkiej, stwierdza dosadnie – jak miał to w zwyczaju – że owa egzystencja nie ma żadnego sensu. „Gdyby to nasze istnienie było ostatecznym celem świata, byłby to najbardziej niedorzeczny cel, jaki kiedykolwiek ustanowiono”⁵³ – pisze Schopenhauer. Jako argument na ową bezsensowność ludzkiego istnienia podaje m.in. przykład nudy: człowiek pozostawiony sam ze swoją „pustą” egzystencją jest skazany na nudę, i tylko coś, co niejako dodane jest do jego życia, może przynieść mu jakąkolwiek radość – interpretowaną najczęściej jako załączek szczęścia – która i tak ostatecznie okazuje się jedynie kolejnym rozczarowaniem⁵⁴. Wydaje się, że Flusser zgadza się – do pewnego stopnia i w nieco innym kontekście – z Schopenhauerem, gdy ten ostatni mówi, iż ludzka egzystencja jest pozbawiona sensu i odczuwana jako ciężar. Istotna jest tutaj kwestia owej „pustki”. Dla Flussera, jako dla „filozofa dialogu”, człowiek nie istnieje jako byt sam dla siebie, zawsze bowiem jest w relacji; Ja jest tym, do którego ktoś mówi „Ty”. Nie powinno zatem dziwić, że „pusty” podmiot, egzystencja nieodniesiona do drugiego człowieka popada w bezsens. Flusser jednak w przeciwieństwie

⁵² V. Flusser, *What is Communication*, w: idem, *Writings*, s. 4.

⁵³ A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, przeł. J. Marzęcki, ETHOS, Łódź 1995, s. 45

⁵⁴ Ibidem, s. 46–47.

do Schopenhauera widzi ratunek z tej sytuacji – jest nim ucieczka w komunikację.

Człowiek jest więc „z natury” istotą skazaną na bezsens swojej egzystencji, szukającą zapomnienia w komunikacji. Pod pojęciem komunikacji kryje się tutaj w zasadzie wszystko to, co zwykle nazywać się kulturą (filozofia, nauka, sztuka, religia itd.). O utożsamieniu komunikacji z kulturą będę pisał za chwilę, teraz chciałbym zwrócić uwagę na pewien aspekt, który może budzić wątpliwości. Flusser pisze o kulturze jako o coraz gęściej tkanym woalu, który ma nam pomóc zapomnieć o nędzy naszej sytuacji. Nie sposób nie dostrzec, że teza ta także nie jest ostatecznie szczególnie optymistyczna. Mówi ona bowiem, że nasza ucieczka od bezsensu istnienia jest jedynie samooszukiwaniem się. A jeżeli tak, to marne to pocieszenie. Jeśli bowiem uświadomimy sobie, że próby nadania naszemu życiu znaczenia opierają się na oszustwie, to trudno mówić tu o odzyskaniu sensu. Mimo to nie ulega wątpliwości, że Flusser był przekonany, iż komunikacja ma kluczowe znaczenie w życiu człowieka. Świadczy o tym jego następną teza, której chciałbym się przyjrzeć.

2.2.1.2. Nieśmiertelność w komunikacji

Mam tu na myśli takie oto stwierdzenie: zanurzając się w świecie komunikacji (kultury), możemy osiągnąć nieśmiertelności. Flusser przedstawia ten postulat następująco: proces komunikacji jest nie tylko wymianą informacji między pamięciami, służy nie tylko przesyłaniu informacji w celu ich rozpowszechnienia, czyli zmagazynowania, ale do jego istoty należy także tworzenie nowych informacji oraz – jak pisze Flusser – nowych form. A ponieważ formy, o których mowa, są „wieczne”, to o ile uczestniczymy w ich tworzeniu, o tyle mamy udział w tej „wieczności”. Będziemy trwali więc w procesie komunikacji, w pamięciach osób, które przyjdą po nas i które

skorzystają z „naszych” form. Ale będziemy żyć także w zwyczajnych rozmowach „zwyczajnych” ludzi. „Razem nie umrzemy nigdy”⁵⁵.

Kwestia ta wymaga komentarza. Motyw uzyskiwania nieśmiertelności przez udział w kulturze – najczęściej w sztuce, co dla Flussera i tak oznacza po prostu uczestniczenie w komunikacji – był znany już w starożytności⁵⁶. Ale i współcześnie można znaleźć odwołania do tego typu pojmowania nieśmiertelności. Wystarczy wspomnieć o bliskiej Flusserowi Hannah Arendt. Niemiecka filozof w *Kondycji ludzkiej* pisze, że człowiek dąży, głównie przez działalność polityczną, do zyskania nieśmiertelności, a nieśmiertelność ta jest właśnie życiem w pamięci innych osób. Arendt dodaje także, że ludzki „instykt społeczny” nie ma charakteru biologicznego, lecz jest wyrazem potrzeby duchowej⁵⁷. Wydaje się, że Flusser ma na myśli to samo, gdy mówi, że człowiek jest „z natury” samotny, lecz kulturowo (duchowo) jest „istotą społeczną”. Podobieństwa te mogą wynikać z inspiracji myślą Arendt. Ale mogą też mieć źródła w tradycji żydowskiej, do której oboje się odwoływali. Żydzi wierzą, że pamięć o zmarłych pozwala utrzymać ich przy życiu. Nasi bliscy zmarli będą żyli o tyle, o ile będziemy o nich pamiętać i wspominać ich w naszej modlitwie i codziennych konwersacjach⁵⁸.

Ma to jeszcze jedną ważną konsekwencję: skoro nieśmiertelność w judaizmie – wedle interpretacji Flussera – to nieśmiertelność w pamięci innych osób, to pojawia się tutaj kwestia odpowie-

⁵⁵ V. Flusser, *The Surprising Phenomenon of Human Communication*, s. 4. Pozostaje kwestią sporną, na ile człowiek może w ogóle stworzyć coś mającego wieczny charakter – niepoddającego się ostatecznie prawu entropii, jak powiedziałby Flusser. Piszę więcej na ten temat w innym miejscu: P. Wiatr, *Vilém Flusser – komunikologia*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2 (82), s. 155–156.

⁵⁶ Wystarczy wspomnieć tu słynny wers Horacego: „Stawiłem pomnik ponad spiże trwalszy”. Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. A. Lam, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR i Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztorza w Pułtusku, Pułtusk–Warszawa 2010, s. 97. Wątki takie pojawiają się także u Platona: Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1957.

⁵⁷ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000, s. 61–62.

⁵⁸ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, *Vilém Flusser. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 85; V. Flusser, *Art and Therapy*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2716 (ESSAYS 1_ENGLISH), s. 1.

działności za czyjąś nieśmiertelność. Skoro bowiem moje „życie po śmierci” jest życiem dzięki drugiej osobie, to jest ona za to życie w jakiś sposób odpowiedzialna. I odwrotnie: ja, jako pozostający wśród żywych, jestem odpowiedzialny za pamięć o Drugim (czyli za jego nieśmiertelność)⁵⁹. Sądzę, że ma to dość ścisły związek – choć Flusser wprost o tym nie wspomina – z inspiracjami filozofią dialogu (także przecież żydowską w swoich korzeniach). W myśli dialogików pojawia się postulat odpowiedzialności Ja za Ty (i Ty za Ja)⁶⁰. Ponieważ Drugi „zależy” ode mnie (a ja od niego), ponieważ jesteśmy tylko w i dzięki relacji dialogicznej, to musimy także wziąć za siebie odpowiedzialność. Dla Flussera nie tylko „tu i teraz” mojej egzystencji (jej powstanie i trwanie) zależy więc od mojego bliźniego, lecz także jej „dalsze życie”, jej „wieczność”, spoczywa w jego rękach – a właściwie w jego pamięci.

Komunikacja jako droga do nieśmiertelności. Sądzę, że to niezwykle ciekawy wątek, także – a może: zwłaszcza – w kontekście mediów. Pamięć drugiej osoby, w której wspomnienie nas samych jest przechowywane, może być bowiem – i dziś najczęściej jest – podtrzymywane czy poruszane przez konkretne medium. Naszą pamięć o zmarłym może przywrócić znaleziony przypadkowo skrawek zapisanego odręcznie listu czy stara fotografia. Wystarczy wspomnieć niezwykle dzieło Rolanda Barthes’a – *Światło obrazu*⁶¹, w którym jednym z głównych wątków (a może „pretekstem” całej książki) jest *Fotografia z Cieplarni*, zdjęcie zmarłej niedawno matki autora z czasów jej dzieciństwa. Barthes pisze, że na fotografii tej nie tylko zobaczył swoją matkę, ale ujrzał ją „taką, jaką była, sama w sobie”, w całej swej istocie⁶² – istocie, którą przywołało medium.

⁵⁹ Flusser wspomina o tym pokrótce w jednym z wywiadów: *Vilém Flusser interviewed by Miklós Peternák*, Osnabrück 1988, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html>, s. 2–3 (dostęp: 28.12.2016).

⁶⁰ Buber pisze np., że odpowiedzialność to po prostu miłość (M. Buber, op. cit., s. 47), Levinas stwierdza zaś, że odpowiedzialność jest relacją autentyczną. E. Levinas, *Twarz*, przeł. T. Gadacz, w: *Twarz Innego*, red. B. Baran, T. Gadacz i J. Tischner, Papińska Akademia Teologiczna, Kraków 1985, s. 150.

⁶¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

⁶² Ibidem, s. 122–131.

2.2.1.3. Niemożliwość komunikacji

Przed przejściem do bardziej szczegółowych kwestii chciałbym przyrzeć się jeszcze jednej ogólnej tezie stawianej przez Flussera na gruncie rozważań nad komunikacją. Brzmi ona następująco: z formalnego punktu widzenia komunikacja jest niemożliwa.

Wobec wszystkiego, co powiedziałem do tej pory o Flusserowskim rozumieniu i ważności komunikacji, powyższe sformułowanie może brzmieć nedorzecznie. Poświęćmy mu jednak chwilę uwagi. Flusser wyjaśnia to w ten sposób:

Mam tu na myśli bardzo prosty i bardzo okrutny fakt, że nie ma sposobu na zakomunikowanie drugiej osobie naszego konkretnego doświadczenia. Konkretno doświadczenie jest z konieczności prywatne. Jest to moje doświadczenie, przydarza się mnie tu i teraz, i jest wyjątkowe w znaczeniu nieodwracalne, bezpowrotne i niemożliwe do powtórzenia⁶³.

A zatem na najbardziej podstawowym poziomie komunikacja jest nie do pomyślenia. Ten podstawowy poziom Flusser nazywa „konkretnym doświadczeniem”, czyli naszą indywidualną, wewnętrzną reakcją na świat. Dla przykładu: gdy opowiadamy komuś o sytuacji, która nam się niegdyś przydarzyła, i opisujemy uczucia, które nam wówczas towarzyszyły, to opis ten jest jedynie niedoskonałą symbolizacją (możemy opowiadać za pomocą słów, ale także gestów, mimiki) tego, co wówczas czuliśmy. Każdy rodzaj komunikacji, jako oparty na jakiegoś rodzaju kodzie (może to być np. język polski), aby być zrozumiałą dla przynajmniej dwóch osób, musi mieć charakter ogólnej (konwencjonalny), a to, co przeżywane, jest z kolei w najwyższym stopniu indywidualne. „Niewypowiedzialne i bezimienne jest to, co męką jest i słodyczą ducha mego, głodem wnętrzości mych”⁶⁴ – jako rzekł Zaratustra Friedricha Nietzschego (w nieco innym kontekście). I właśnie na tej niemożliwości przejścia między tym, co indywidu-

⁶³ V. Flusser, *The Surprising Phenomenon of Human Communication*, s. 1 (tłum. – P. W.).

⁶⁴ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, bis, Warszawa 1990, s. 38.

alne, a tym, co ogólne, zasada się Flusserowska „niemożliwość komunikacji”. Thomas Nagel, amerykański filozof zajmujący się głównie problemami ludzkiego umysłu, pisał kiedyś, że „nie wiemy, jak to jest być nietoperzem”⁶⁵ – Flusser, jak się wydaje, dodaje: nie wiemy też, jak to jest być (drugim) człowiekiem.

Oczywiście konstatacja ta nie kończy Flusserowskich refleksji w tej materii. Jest jedynie prowokacją, którą można wyrazić innymi, mniej wyzywającymi słowami: komunikacja idealna jest niemożliwa. Nie jest możliwe zakomunikowanie naszego „konkretnego doświadczenia”, ale jest możliwe zbliżenie się do niego. Nie możemy poczuć dokładnie tego samego, co czuł czy czuje drugi człowiek, ale możemy spróbować wczuć się w jego odczucie, możemy wreszcie spróbować je zrozumieć, starać się wydobyć sens ukryty w tym, co symboliczne. Na tym chyba polegałoby hermeneutyczne rozumienie (w wersji bliskiej Flusserowi, czyli Gadamerowskiej): na dotarciu za pośrednictwem medium do „konkretnego doświadczenia” drugiego człowieka; przy czym owo dotarcie powinno być rozumiane jako proces dialogiczny, jako rozumienie i umożliwianie rozumienia. Na marginesie dodam, że filozof z Pragi miejscami – jak się wydaje – mówi nam, że jednak osiągnięcie wspomnianego komunikacyjnego ideału jest możliwe, a zadaniu temu jest w stanie sprostać sztuka. To sztuka właśnie stawia sobie za cel (i czasem go osiąga) „zobiektywizowanie” (Flusser powie: opublikowanie), czyli zamknięcie w konwencjonalnych kodach, konkretnego doświadczenia. Zadaniem sztuki „jest pozwolić przemówić temu, co niewyraźalne”⁶⁶. Według Flussera jest to możliwe, ponieważ kody, którymi posługuje się sztuka, są konotujące⁶⁷, czyli umożliwiająca wiele różnych a jednocześnie właściwych interpretacji. Osoba odczytująca dzieło sztuki nie jest więc skonfrontowana z konkretną

⁶⁵ Odwołuję się tu do artykułu Thomasa Nagela, który przyniósł mu znaczny rozgłos w środowisku filozofów, zatytułowanego właśnie *Jak to jest być nietoperzem?* T. Nagel, *Pytania ostateczne*, przeł. A. Romaniuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997, s. 203–219.

⁶⁶ V. Flusser, *On the Role of Art in the Present Situation*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2769 (ESSAYS 6_ENGLISH), s. 1.

⁶⁷ Więcej o kodach konotujących i denotujących zob. 2.2.2.1.

informacją, z gotowym znaczeniem, lecz z przekazem, którego znaczenie jest osiągnięte dopiero w pamięci odbiorcy. Stąd można mówić o udziale odbiorcy w „tworzeniu” znaczenia i w tym sensie też odbiorca przeżywa niejako „to samo”, czego doświadczał nadawca przekazu (artysta). Przypadki tego typu „idealnej sytuacji” nie są z pewnością częste, ale z drugiej strony można zapytać: czy przypadki „prawdziwej sztuki” są częste? W takim rozumieniu sztuki ujawniają się estetyczne intuicje („artystyczna dusza”) Flussera. Artysty często mówią o sztuce jako o umożliwiającej to, co nie może być wypowiedziane. Tak o sztuce w swoim *opus magnum* pisze Marcel Proust:

[...] cały realny osad tych składników, który zmuszeni jesteśmy zachować dla siebie, którego nie może udzielić w rozmowie nawet przyjaciel przyjacielowi, ani mistrz uczniowi, ani kochanek kochance, owo „niewysłowione”, różnicujące to, co każdy odczuł i co musi zostawić na progu zdań, w których może komunikować się z drugimi jedynie w zakresie zewnętrznych i nieinteresujących wspólnych punktów, czyż nie ujawnia się w sztuce, w sztuce jakiegoś Vinteuila, Elstira, w tęczyowych barwach wyrażając tajemnicę owych światów, które zwiemy indywidualiami i których bez sztuki nie poznalibyśmy nigdy? Skrzydła, inny aparat oddechowy, któreby nam pozwoliły przebyć bezmiary, nie zdałyby się nam na nic, bo gdybyśmy się udali na Marsa i na Wenus, zachowując te same zmysły, wszystkiemu, co moglibyśmy tam ujrzeć, dałyby one tę samą postać, jaką oglądamy na ziemi. Jedyną prawdziwą podróżą, jedyną kąpielą w wodzie Młodości, byłoby iść nie ku nowym krajobrazom, ale mieć inne oczy, widzieć wszechświat oczami kogoś innego, stu innych, widzieć sto światów, które każdy z nich widzi, którym każdy z nich jest; a to możemy uczynić z jakimś Elstirem, z Vinteuilem; z podobnymi do nich lecimy naprawdę z gwiazd na gwiazdy⁶⁸.

Tak przedstawia się fundament, czy też ogólna struktura Flusserowskich rozważań na temat komunikacji. Komunikacja (pod postacią dialogu) stanowi podstawę ludzkiej podmiotowości, a także jest celem egzystencji człowieka, który pozwala zapomnieć mu o bezsen-

⁶⁸ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Uwieczniona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 285.

sie istnienia i samotności w obliczu niechybnie zbliżającej się śmierci; może także stanowić środek do swoiście pojętej nieśmiertelności. Wobec tego typu założeń nie powinno dziwić ogromne zainteresowanie, jakie u Flussera budziła komunikacja.

2.2.2. Podstawowe pojęcia Flusserowskiej komunikologii

Pisałem do tej pory o znaczeniu komunikacji w myśli Viléma Flussera: wspominałem o niej jako o „źródle” podmiotowości (dialog), jako o celu ludzkiej egzystencji (ucieczka przed samotnością), wreszcie jako o drodze do nieśmiertelności. W tych rozważaniach założyłem pewne intuicyjne rozumienie komunikacji jako fenomenu – na pewnym poziomie ogólności – oczywistego. Pora jednak uszczegółowić nasze refleksje i zapytać: czym właściwie jest dla Flussera komunikacja?

Można znaleźć kilka takich definicji, niemniej są one do siebie zbliżone. Komunikacja w szerszym znaczeniu to „każdy proces, poprzez który dwa systemy lub więcej są ze sobą połączone”⁶⁹. „W węższym znaczeniu – dodaje Flusser – jest to proces, przez który jeden system zostaje zmieniony przez drugi system w taki sposób, że suma informacji tego procesu jest większa na jego końcu niż na początku”⁷⁰. Nie jest to, jak widać, szczególnie skomplikowana definicja i można ją sprowadzić do sformułowania: komunikacja to proces wymiany informacji między systemami⁷¹. Flusser zakłada, że obok komunikacji ludzkiej („kulturowej”) istnieje zjawisko „komunikacji naturalnej”. Przy czym ta ostatnia kategoria nie ma istotnej cechy, która przysługuje ludzkiej wymianie informacji.

⁶⁹ V. Flusser, *From Information to Decision*, mps, AVF, 2-PHCOE-02_1768 (COURSES 12), s. 1 (tłum. – P. W.).

⁷⁰ Idem, *On the Theory of Communication*, w: idem, *Writings*, s. 8 (tłum. – P. W.).

⁷¹ Na tym najbardziej ogólnym i podstawowym poziomie opis procesu komunikacji Flussera może przypominać pierwsze linearne modele komunikacji pochodzące z połowy ubiegłego wieku (np. formalny model Shannona–Weavera: C. E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, The University of Illinois Press, Urbana 1949). Później jednak, wraz z przejściem do rozważań na temat symboli, kodów oraz społecznego wymiaru komunikacji, podobieństwa te się zacierają.

Rzecz mianowicie w tym, że „komunikacja naturalna” – dajmy na to komunikacja między mózgiem a innymi narządami organizmu człowieka – jest niejako wpisana w przyrodniczy stan świata, podlega entropii⁷², jak powie Flusser. Oznacza to – upraszczając – że „bezwzględny” prawem przyrody jest „prawo straty”: wszystko ulega zniszczeniu, wszystko umiera, nie ma widoków na *perpetuum mobile*. „Komunikacja kulturowa” wykracza natomiast poza prawa przyrody – jest negentropiczna, pisze Flusser. Dzieje się tak dlatego, że ma ona swoje źródło w ludzkiej wolności, jest intencjonalna i w tym sensie nie podlega deterministycznym prawom natury. Ten „antynaturalny” charakter „komunikacji kulturowej” łączy się bezpośrednio z tezą Flussera dotyczącą uzyskiwania nieśmiertelności przez komunikację. Tylko komunikacja między ludźmi jest opozycyjna wobec entropii (która prowadzi przeciwieństwo do śmierci), a zatem tylko ludzka komunikacja przeciwstawia się podstawowemu prawu natury – zmierzaniu wszystkiego do rozpadu. Widzimy tu, jak w ciekawy sposób Flusser łączy dwie, wydawałoby się, nieprzystające perspektywy. Z jednej strony mamy wątki eschatologiczne: człowiek jest istotą, której jest dane przekroczyć własną fizyczność i towarzyszący jej czas – dzięki komunikacji z drugim człowiekiem możemy osiągnąć nieśmiertelność. Z drugiej zaś narracja ta zostaje „potwierdzona” w kontekście fizyki klasycznej: wszystko, co występuje w świecie przyrodniczym, podlega prawom przyrody, jednak człowiek, jako istota obdarzona wolnością, działająca intencjonalnie, jest w stanie tymże prawom się przeciwstawić.

Należy dodać, że również „komunikacja kulturowa” jest skazana do pewnego stopnia na entropię. Przekazywane przez nas informacje ubożeją w procesie komunikacji, a my sami jako podmioty komunikacji (systemy) z czasem zapominamy i tracimy nasze do-

⁷² Entropia – funkcja stanu, która określa kierunek przebiegu procesów samorzutnych w izolowanym układzie termodynamicznym; stanowi miarę stopnia nieuporządkowania układu. Entropia zamkniętego układu zawsze zwiększa się (lub pozostaje stała, jeśli w danym układzie zachodzą odwracalne procesy). Jeżeli przyjąć, że wszechświat jest takim układem zamkniętym, to jego entropia także się zwiększa, co ma prowadzić do tzw. śmierci cieplnej wszechświata. M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia wszechświata*, Universitas, Kraków 2008, s. 27.

tychczasowe kompetencje (komunikacyjne). Można więc powiedzieć, że „komunikacja kulturowa” jest negentropiczna, ponieważ nie tyle obchodzi prawa przyrody, czy tym bardziej je przewyżcza, ile stawia im opór. Ta próba stawiania oporu przyrodzie, to typowo ludzkie zachowanie w ostatecznym rozrachunku jest skazane na niepowodzenie, lecz to ono właśnie nadaje życiu sens, stanowi naszą godność.

2.2.2.1. Proces komunikacji i kody

Wróćmy jednak do procesu komunikacji. Flusser wprowadza do swoich komunikologicznych analiz kilka podstawowych pojęć, dzięki którym uszczegóławia swoje rozważania. Po pierwsze, mówi o pamięci oraz o jej repertuarze, strukturze i kompetencji. Pamięć to system połączony z innymi systemami w procesie komunikacji, jego zadaniem jest przechowywanie informacji, a jego działanie można opisać słowem „gra”. W tym znaczeniu pamięcią jest człowiek, ale także biblioteka czy komputer. Repertuar to suma informacji zawartych w danej pamięci, które są zorganizowane na podstawie pewnych reguł (struktury). Kompetencja jest zaś zbiorem wszystkich możliwych kombinacji repertuaru danej pamięci w jej strukturze. Flusser mówi o dwóch rodzajach pamięci: zamkniętych, gdzie zmiana repertuaru wymaga zmiany struktury, oraz otwartych, w których dodanie nowej informacji nie skutkuje potrzebą takiej zmiany⁷³. Przykład pamięci zamkniętej stanowią szachy – jeśli dodamy do gry nowego pionka (informację), wówczas musimy zmienić strukturę gry (zasady). Przykładem pamięci otwartej są języki narodowe – dodając doń nowe słowa, nie musimy zmieniać ich gramatyki. Tego typu rozważania sprawiają wrażenie rozważań bardzo formalnych. Przypominają one wczesne analizy z zakresu cybernetyki i ogólnej teorii systemów, gdzie system jest definiowany jako zespół elementów pozostających ze sobą we wzajemnych relacjach, które pozwala-

⁷³ V. Flusser, *From Information to Decision*, s. 1–2. Bardziej szczegółowe rozważania na temat podstawowych pojęć Flusserowskiej filozofii komunikacji przedstawiłem w innym miejscu. Zob. P. Wiatr, *Vilém Flusser o komunikacji – wybrane zagadnienia*, „Lingua ac Communitas” 2015, nr 25, s. 149–164.

ją na określenie jego struktury⁷⁴. Choć na próżno szukać w tekstach Flussera bezpośrednich odwołań do konkretnych przedstawicieli cybernetyki czy teorii systemów, to bez wątpienia ta „formalna” tradycja jest w jego myśli obecna. Widać to zwłaszcza w utopii społeczeństwa telematycznego, gdzie pojawiają się bezpośrednio odwołania do cybernetyki (do terminu definiowanego przez Flussera, nie do konkretnych teoretyków czy koncepcji)⁷⁵. Jest jeszcze (przynajmniej) jedna konstatacja, która zbliża filozofa z Pragi do tradycji „systemowej”. Pisząc o podmiotach komunikacji, wymienia on maszyny (które nazywa aparatami) i ludzi. Jest to załączek tego, o czym będę mówić w następnych rozdziałach⁷⁶ – sposobu ujmowania relacji człowiek–aparat jako relacji dwóch równoprawnych „podmiotów” (może nie do końca równoprawnych: obecnie maszyna – jak się wydaje – ma tutaj przewagę...). W teorii systemów i cybernetyce traktuje się systemy jako połączone, jeśli pełnią one podobne funkcje. Zależność tę pokazał na prostym przykładzie Gregory Bateson, brytyjski antropolog kulturowy związany z teorią systemów i cybernetyką. Miał on zapytać swoich studentów, czy laska niewidomego jest jego częścią. Z perspektywy cybernetycznej – owszem, ponieważ laska rozszerza system zmysłowy niewidomego, a zatem stanowi jego część⁷⁷. Intuicje te na gruncie humanistyki będą później rozwijane w nurcie tzw. posthumanizmu. Wcześniej jednak podnosił je Marshall McLuhan swoimi tezami o mediach jako przedłużeniach człowieka⁷⁸, tezami – dodajmy – które są bliskie Flussierowi. Ten ostatni, przyjmując tę formalną, cybernetyczną perspektywę, uważa, że jeśli dwa systemy, które na gruncie wymiany informacji spełniają takie same bądź podobne funkcje (lub wzajemnie się uzupełniają), choć różnią się od

⁷⁴ Zob. L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów: podstawy, rozwój, zastosowania*, przeł. E. Woydyło-Woźniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984.

⁷⁵ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, passim.

⁷⁶ O relacji człowiek–aparat zob. 3.2.3 i 4.1.4.

⁷⁷ P. Gochenour, *Masks and Dances: Cybernetics and Systems Theory in Relation to Flusser's Concepts of the Subject and Society*, „Flusser Studies”, No. 1, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gochenour-masks-dances01.pdf>, s. 3 (dostęp: 14.12.2016).

⁷⁸ M. McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

siebie diametralnie, jeśli przyjąć inną optykę – dajmy na to egzystencjalną – to są od siebie współzależne do tego stopnia, że w pewnych kontekstach należy traktować je jako jedną całość.

Flusser skupia swoje komunikologiczne rozważania także na kodach i tworzących je symbolach, zbliżając się tym samym do refleksji semiologicznych. Kod to, jego zdaniem, system symboli, które są zamknięte w określonej strukturze; symbolem jest zaś wszystko, co reprezentuje inną rzecz; inną rzecz w tym przypadku nazywamy znaczeniem. Co do relacji symbol–znaczenie, Flusser pisze o symbolach tworzących ze swoimi znaczeniami związki jednoznaczne (jeden symbol = jedno znaczenie) i niejednoznaczne (jeden symbol = wiele znaczeń). Na podstawie tych dwóch rodzajów symboli powstają także dwa rodzaje kodów – denotujące i konotujące. Pierwszy typ cechuje jednoznaczność – przykład może stanowić logika – drugi wieloznaczność – np. język poezji. Jednoznaczność kodów denotujących jest okupiona, jak nietrudno się domyślić, relatywnym w porównaniu z kodami konotującymi ubóstwem znaczeń⁷⁹. Podobnie o jedno- i wieloznaczności przekazu wypowiada się Roland Barthes. On także pisze – w kontekście tego, co Flusser nazywa obrazem technicznym – o przekazach denotujących i konotujących. Rozumie je jednak nieco inaczej. Denotacja dla Barthes'a to „analogon”, czyli symbol bezpośrednio związany ze swoim znaczeniem – w przypadku fotografii jest to wszystko to, co widzimy na fotografii: może to być jakiś przedmiot, pejzaż itp. – konotacja to natomiast przestrzeń interpretacyjna przekazu, która odwołuje się do określonego kulturowego kontekstu (symbolika, ukryte znaczenie fotografii)⁸⁰. Flusser miałby zapewne poważne zastrzeżenia do tej charakterystyki – zwłaszcza jeśli mowa o fotografii jako o „analogonie” rzeczywistości. Nie będę jednak uprzedzał faktów – tymi kwestiami zajmę się szczegółowo w innym miejscu⁸¹.

⁷⁹ V. Flusser, *Symbols and Their Meanings*, mps, AVF, 2-PHCOE-04_1770 (COURSES 12), s. 3–4.

⁸⁰ R. Barthes, *The Photographic Message*, w: idem, *Image, Music, Text*, trans. S. Heath, Fontana Press, London 1977, s. 17.

⁸¹ Zob. 3.1.3.

Wróćmy do kodów. Zbiór wszystkich znaczeń danego kodu to jego uniwersum (czyli repertuar), pisze Flusser. I tak – trzymając się naszych wcześniejszych przykładów – mimo że logika jest kodem o wiele bardziej precyzyjnym, to poezja jest kodem o zdecydowanie bogatszym repertuarze. Rozbieżności między uniwersami poszczególnych kodów daje się także zauważyć na płaszczyźnie języków narodowych. Są pewne rzeczy – pisze Flusser – których nie sposób wyrazić w jednym języku lub można je wyrazić jedynie opisowo, używając wielu słów, a które w innym języku oddaje doskonale jeden wyraz. Pokazuje to pewną niewspółmierność poszczególnych języków, co z kolei kieruje naszą uwagę na fundamentalny dla Flussera problem tłumaczenia⁸². Jeśli pewne znaczenia dają się wypowiedzieć w jednym języku, a w innym nie, wówczas pojawia się pytanie o to, czy i do jakiego stopnia możliwe jest tłumaczenie między rozmaitymi kodami. Wydaje się oczywiste, że trudno byłoby przełożyć treści wyrażone w poezji na język logiki – i odwrotnie. Pytanie, na ile możliwe jest tłumaczenie w obrębie poszczególnych języków narodowych. Wydaje się, że Flusser sugeruje, o czym wspominałem wcześniej, iż tłumaczenie to nic innego jak modyfikowanie jednego języka przez drugi język, a zatem, że nie ma mowy o dokładnym odzwierciedleniu znaczeń jednego języka w drugim języku.

Z drugiej strony należy zauważyć – wracając jeszcze do denotującego i konotującego wymiaru kodów – że filozof z Pragi dostrzega, iż ta dualistyczna charakterystyka nie daje się do końca utrzymać, że jest jedynie pewnym teoretycznym modelem, a znaczenie jako takie zależy nie tylko od kodu, lecz także od jego odbiorcy. Przedstawia to dość ciekawie, wpisując jednocześnie te rozważania w bardziej ogólne, wyłożone wcześniej, tezy dotyczące fenomenu ludzkiej komunikacji:

Jeśli analfabeta widzi „o”, widzi on okrąg pozostawiony na tablicy przez kredę. Jeśli widzi je taoista, widzi on symbol całkowitej perfekcji. Chemik widzi symbol atomu tlenu, a matematyk symbol zera. W pewnym sensie analfabeta jest tym, który widzi rzecz, podczas gdy wszyscy inni

⁸² V. Flusser, *Symbols and Their Meanings*, s. 2–3.

starają się jej nie widzieć. To udawane niewiedzenie rzeczy w celu zobaczenia kryjącego się za nią sensu [...] jest, jak sądzę, charakterystycznie ludzkie. Jest to nasz wysiłek nadawania światu znaczenia („Sinngebung”) przez udawanie. Jest to nasza „alienacja”, nasz sprzeciw wobec tego, co konkretne, przeciwko głupiej absurdalności, czy jakkolwiek to nazwać, naszego zwykłego bycia-gdzieś-tam. [...] I właśnie dlatego ludzka komunikacja jest entropicznie negatywna. Komunikacja symboliczna jest zwykłym pozorem, sztuczką, nie jest „realna” na gruncie fizyki. „O” nie jest symbolem, lecz kredą. I w ten oto sposób komunikacja symboliczna nie poddaje się drugiej zasadzie termodynamiki. Poniważ nie jest realna, nie jest tak naprawdę naturalna. Jest sztuczna. Działa przeciwko naturze, choć jednak niezupełnie. To nasza godność⁸³.

Flusser porusza w tym fragmencie kilka istotnych kwestii, które pokrótce już omówiłem: m.in. ideę nadawania życiu znaczenia przez komunikację oraz jej negentropiczny charakter. Zwraca jednak uwagę na jeszcze jedną kwestię: symbole i złożone z nich kody mają charakter konwencjonalny – są wynikiem ustaleń, zgody określonej grupy ludzi co do znaczeń kryjących się za nimi⁸⁴. Ujawnia się tu więc intersubiektywny – tak jak rozumiał ten termin Flusser⁸⁵ – charakter komunikacji. I nie chodzi tu tylko o to, że komunikacja odbywa się między dwoma lub więcej podmiotami, ale także o to, iż znaczenie symboli jest ustalane intersubiektywnie. Ten, kto nie jest zaznajomiony z daną konwencją (w przykładzie Flussera analfabeta), pozostaje w świecie natury i jako taki nie ma dostępu do świata kultury, nie ma udziału w komunikacji – tej ostatniej przystani ludzkiej godności.

Pozostając jeszcze przez chwilę na gruncie Flusserowskich rozważań na temat kodów: struktury poszczególnych kodów zależą przede wszystkim od fizycznych właściwości symboli, które składają się na dany kod. Uogólniając, można wyróżnić trzy struktury: linearne (jednowymiarowe, np. pismo), płaszczyznowe (dwuwymia-

⁸³ Idem, *Symbols and Their Meanings*, s. 4 (tłum. – P. W.).

⁸⁴ Flusser dostrzega, że nie wszystkie kody, którymi się posługujemy, mają charakter *stricte* konwencjonalny. Więcej na ten temat pisałem w innym miejscu. P. Wiatr, *Vilém Flusser o komunikacji – wybrane zagadnienia*, s. 153–156.

⁸⁵ Zob. 1.2.1.2.2.

rowe, np. obrazy tradycyjne) oraz przestrzenne (trójwymiarowe, np. rzeźba)⁸⁶. Flusser dodaje do tego jeszcze kody, które zawierają dwa wymiary plus czas (np. telewizja), a także kody zero-wymiarowe (np. algorytmy komputerowe). Są one jednak swoistym połączeniem (czasem rozwinięciem) wspomnianych wyżej, bardziej podstawowych kodów – będę pisał o nich szerzej w rozdziale poświęconym teorii mediów. Dla Flussera każdy ze wspomnianych kodów „wytwarza” pewien kontekst, w którym osoba posługująca się danym kodem musi się odnaleźć. Dla przykładu: pismo wykorzystuje kody linearne, które są odpowiedzialne za powstanie linearnego pojmowania czasu; linearne pojmowanie czasu przyczynia się z kolei do rozwoju logicznego myślenia, do powstania nauki, a także w ogóle do ujmowania naszej kultury jako rozwijającej się właśnie, czyli takiej, którą kieruje prawo postępu (racjonalnego, moralnego itd.). W refleksji nad kodami pojawia się – po raz kolejny – kwestia tłumaczenia. Czy możliwe jest przetłumaczenie jednego kodu (np. linearnego) na inny kod (np. płaszczyznowy)? Czy można przenieść pismo na obraz? I odwrotnie: czy można zapisać to, co na obrazie? Są to dla Flussera pytania podstawowe, ponieważ wiążą się z fundamentalnymi dla naszej kultury – a co za tym idzie: ludzkiej egzystencji – kwestiami. Nie chodzi tu bowiem jedynie o problemy współczesnej sztuki (np. czy z arcydzieła światowej literatury można zrobić równie dobry film?), ale o kształt naszej przyszłości. Czy wypracowywane przez tysiąclecia dzięki medium pisma podstawowe kategorie (filozoficzne, naukowe) są możliwe do przeniesienia – i w jakim stopniu, z jaką dokładnością – na kody dominujących obecnie „nowych mediów”? Czy wypieranie pisma przez obraz techniczny wiąże się z koniecznością odrzucenia „tradycyjnej” filozofii, nauki, sztuki? Są to kwestie, o których doniosłości nie trzeba przekonywać. Odpowiedzi na te i im podobne pytania, których udziela filozof z Pragi, będę powoli przedstawiał w następnych rozdziałach.

Jeszcze jedna krótka uwaga co do Flusserowskiego pojmowania kodu. Na pierwszy rzut oka widać, że definicja, którą podaje, różni

⁸⁶ V. Flusser, *On the Theory of Communication*, s. 15.

się od potocznego rozumienia tego, czym jest kod. W „zwykłym” znaczeniu kod to po prostu konwencja znaczeniowa i jako taka nie ma ona struktury. Flusser ujmuje kod zdecydowanie bardziej abstrakcyjnie, z perspektywy semiotycznej, jako system znaków połączony z regułami rządzącymi ich użyciem. Dlatego kodem może być dla niego np. język w ogóle.

Dwa następne pojęcia, na które chciałbym zwrócić uwagę, nie tylko stanowią moim zdaniem rdzeń Flusserowskiej komunikologii, lecz są także nieodłącznym elementem rozważań filozofa na temat mediów, polityki czy kultury w ogóle – mam tu na myśli dyskurs i dialog (choć zdecydowanie ważniejszą funkcję pełni tutaj dialog, to występuje on na ogół w parze z dyskursem – przedstawiając go w tej opozycji łatwiej zrozumieć jego istotę). Wobec ważności tych pojęć dla myśli Flussera, będę do nich wielokrotnie powracał w różnych kontekstach. W tym miejscu skupię się jedynie na ogólnym opisie dyskursu i dialogu jako dwóch przeciwstawnych, choć komplementarnych strukturach komunikacyjnych.

2.2.2.2. Dyskurs

Terminy „dyskurs” i „dialog” wyrażają sposób, w jaki dochodzi do przepływu informacji. Jeśli ująć te pojęcia szeroko, z perspektywy jakiejś większej struktury, np. z punktu widzenia takiego komunikacyjnego tworu jak społeczeństwo⁸⁷, to powiemy, że dialog jest metodą, za pomocą której informacje są produkowane, przez dyskurs są natomiast przekazywane⁸⁸. W tym miejscu potrzebujemy jednak zdecydowanie bardziej szczegółowych rozważań. Zaczniemy od pojęcia dyskursu.

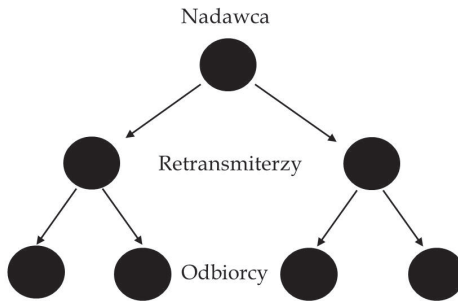
Dyskurs to – wedle Flussera – struktura, której istotą jest połączenie przynajmniej dwóch pamięci w taki sposób, że wiadomość jest przesyłana od jednej pamięci (nadawcy) do drugiej (odbiorcy). Celem tego typu komunikacji jest pomnożenie istniejących informacji przez ich rozpowszechnienie i zmagazynowanie w większej

⁸⁷ O komunikacyjnym wymiarze społeczeństwa w ujęciu Flussera zob. 4.1.2.

⁸⁸ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 83.

liczbie pamięci. Pamięci są zaś w strukturze dyskursywnej wyraźnie od siebie oddzielone – wiemy, kto jest nadawcą, a kto odbiorcą danej informacji⁸⁹. W obrębie dyskursu Flusser wyróżnia cztery kolejne, bardziej szczegółowe struktury, zaznaczając jednocześnie, że są to struktury obecnie najważniejsze, choć bynajmniej nie jedyne: piramida (rys. 1), drzewo (rys. 2), amfiteatr (rys. 3) i teatr (rys. 4).

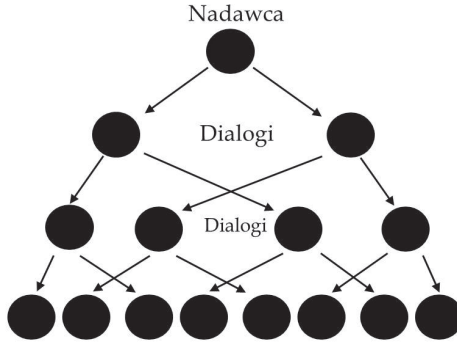
W pierwszej strukturze informacje płyną od nadawcy do odbiorców („retransmiterów”), którzy przekazują je następnie do stale rosnących grup kolejnych odbiorców (przykład: komunikacja panująca w wojsku).



Rys. 1. *Piramida*, V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1–MHRE–02_1715 (BOOKS 17), s. 18

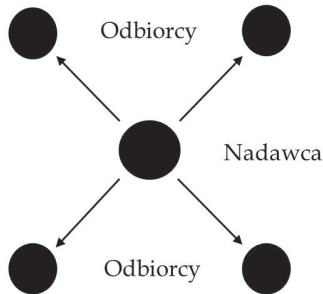
W drugiej strukturze mamy do czynienia z przekazywaniem informacji grupie odbiorców, którzy następnie dzielą się nią, dodając jednocześnie do niej kolejne informacje, uszczegóławiając tym samym konkretny przekaz (przykład: dyskurs naukowy).

⁸⁹ Idem, *From Scientific Discourse to Demagoguery*, mps, AVF, 2–PHCOE–05_1771 (COURSES 12), s. 1. Bardziej szczegółowe analizy dyskursu jako struktury komunikacyjnej prowadzę w innym miejscu. P. Wiatr, *Dialektyka komunikacji: dyskurs i dialog. Viléma Flussera komunikologiczna diagnoza polityki*, „Kultura–Media–Teologia” 2015, nr 21, s. 41–42.



Rys. 2. *Drzewo*, V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1-MHRE-02_1715 (BOOKS 17), s. 19

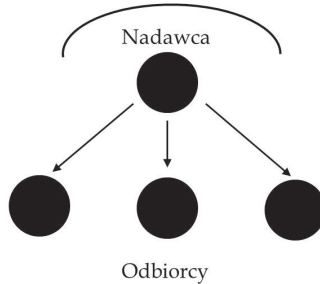
W strukturze amfiteatru informacje płyną od nadawcy do wielu odbiorców, którzy po otrzymaniu wiadomości nie mogą się ze sobą porozumieć (przykład: telewizja).



Rys. 3. *Amfiteatr*, V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1-MHRE-02_1715 (BOOKS 17), s. 20

W ostatniej, czwartej strukturze zasada działania jest podobna jak w przypadku amfiteatru, jednak po otrzymaniu informacji od-

biorcy mogą się ze sobą porozumiewać, prowadząc dialog na temat odebranej wiadomości (przykład: wykład uniwersytecki)⁹⁰.



Rys. 4. *Teatr*, V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1-MHRE-02_1715 (BOOKS 17), s. 17

Wspomniane struktury mogą się wzajemnie łączyć, także – jak za chwilę zobaczymy – ze strukturami dialogicznymi. Już teraz można zauważyć, że pewne rodzaje dyskursów (drzewo, teatr) są bardziej otwarte na „współpracę” ze strukturami dialogicznymi niż inne (piramida, amfiteatr). W tym miejscu można podnieść jedną wątpliwość. Mianowicie Flusser pisze, że struktura amfiteatru nie dopuszcza do dialogu między odbiorcami, którzy otrzymali wiadomość od nadawcy. Podaje przy tym przykłady radia, prasy⁹¹ czy telewizji⁹². Trudno jednak trzymać się konsekwentnie wspomnianych przykładów przy takim opisie struktury amfiteatru. Wszak można wyobrazić sobie sytuację, w której dwie czy więcej osób czyta w tym samym czasie i w tym samym miejscu, dajmy na to, wydanie konkretnego dziennika prasowego, a następnie prowadzi dyskusję na temat zawartych tam informacji. Należałoby więc dopowiedzieć, że chodzi tu o strukturę, w której niemożliwe jest porozumiewanie się

⁹⁰ V. Flusser, *From Scientific Discourse to Demagoguery*, s. 1–2.

⁹¹ Idem, *Post-History*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. 53.

⁹² Idem, *From Scientific Discourse to Demagoguery*, s. 2.

między sobą wszystkich odbiorców danego przekazu, że są oni przestrzennie oddaleni, co uniemożliwia im komunikację, lub w ogóle nie wiedzą o swoim istnieniu. Można także dodać, że strukturę amfiteatru charakteryzuje to, iż nadawca wiadomości jest nieobecny (i niedostępny) podczas przekazywania wiadomości (i to – poza zasięgiem oraz liczbą odbiorców – będzie różniło ją od struktury teatru), co uniemożliwia jakąkolwiek komunikację z nim.

2.2.2.3. Dialog

O znaczeniu dialogu w filozofii Flussera pisałem już⁹³ i będę jeszcze pisał na następnych stronach⁹⁴. Sądzę, że jest to kategoria podstawowa, bez której nie sposób zrozumieć Flusserowskiej teorii kultury jako całości. W tym miejscu pokażę jedynie istotność dialogu w procesie komunikacji.

Struktura dialogiczna charakteryzuje się przepływem informacji między pamięciami w taki sposób, że trudne staje się oddzielenie nadawcy wiadomości od jej odbiorcy⁹⁵. Dzieje się tak dlatego, że w trakcie dialogu przekazywana informacja jest w ciągłej „obróbce”. Fortunny dialog ma charakter dialektyczny, co oznacza, że w jego wyniku dochodzi do powstawania nowych informacji przez syntezę repertuarów pamięci biorących w niej udział. Flusser podkreśla, że nie chodzi tu o zwykłe zsumowanie informacji zawartych w jednej i drugiej pamięci, ale o powstawanie nowych informacji i nowych form, przez łączenie ze sobą tego, co nigdy połączone nie było i ścieranie się tego, co nigdy nie zostało sobie przeciwstawione⁹⁶. W tym miejscu pojawia się problem o niebagatelnym znaczeniu dla całej teorii kultury Flussera: w jaki sposób powstają nowe informacje? Mówi on wyraźnie: nie istnieje coś takiego jak *creatio ex nihilo*, każda nowa informacja jest wynikiem dialogu, czyli kre-

⁹³ Zob. 2.2.1.

⁹⁴ Zob. rozdział 4.

⁹⁵ V. Flusser, *From Family Dialogue to the Telephone*, mps, AVE, 2-PHCOE-06_1772 (COURSES 12), s. 1.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 2.

atywnego połączenia istniejących już informacji⁹⁷. Podobnie rzecz wygląda z nowymi formami komunikacyjnymi, z kodami i symbolami. Flusser opisuje tę kwestię – bardzo obrazowo – w tekście dotyczącym literatury i kultury piśmiennej w ogóle, gdzie wyjaśnia, jak w „walce” między pisarzem a językiem powstają nowe formy językowe:

Należy jednak dodać jedną uwagę w kwestii tej miłosnej batalii: żaden pisarz nie może osiąść dziewiczego języka. Język, któremu zadaje gwałt, przewinął się przez łóżka niezliczonej liczby wcześniejszych profanatorów, a informacja, którą tworzy, nie powstaje jako *creatio ex nihilo*, lecz jako wariacja poprzednio stworzonych informacji. Pisać oznacza przyjąć język jako prezent od wcześniejszych pisarzy, zmienić go i przekazać przyszłym pisarzom. Poprzez pisanie język staje się majestatyczną rzeką, która płynie od pisarza do pisarza, i która zmienia zarówno swoją strukturę, jak i słowa za każdym razem, gdy przelewa się przez pisarza⁹⁸.

Widzimy więc, że dla Flussera każda nowość, każdy akt twórczy jest u swej podstawy aktem „odtwórczym”, czy może raczej „przetwórczym”. Tego typu wizja dialogu jako ciągłego łączenia tego, co stare, w to, co nowe, została ciekawie pokazana w krótkometrażowym filmie animowanym czeskiego reżysera Jana Švankmajera⁹⁹, *Možnosti dialogu*¹⁰⁰ (*Wymiar dialogu*). W pierwszej z trzech części, zatytułowanej *Dialog věčný* (*Dialog faktyczny*), oglądamy głowy (przypominające te z obrazów Giuseppe Arcimbolda)¹⁰¹, które wzajemnie się pożerają i mieszają, a następnie wypływają nowe wersje siebie, by za

⁹⁷ Ibidem; V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 88; idem, *Photo Production*, mps, AVF, 2-CFE-01_1783 (COURSES 11), s. 1. Do tego wątku będę jeszcze wracał. Zob. 4.2.3.

⁹⁸ Idem, *Taking Leave of Literature*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2782 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 5 (tłum. – P. W.).

⁹⁹ Jan Švankmajer (ur. 1934) – czeski artysta, znany głównie ze swoich surrealistycznych animacji. Laureat Złotego Niedźwiedzia w 1983 roku za *Možnosti dialogu*.

¹⁰⁰ *Možnosti dialogu*, reż. J. Švankmajer, Krátký Film Praha, Czechosłowacja 1983.

¹⁰¹ Giuseppe Arcimboldo (1526/1527–1593) – włoski malarz utożsamiany najczęściej z manieryzmem, znany głównie ze swoich oryginalnych obrazów

chwile pożreć się ponownie. Dla Flussera każda nowa idea to wynik takiego właśnie starcia, wzajemnego „pożarcia” i zmieszania się starych, znanych idei.

Tego typu ujęcie dialogu, jako aktu (od)twórczego, formującego nowe ze starego, ma istotne znaczenie dla rozumienia Flusserowskiej koncepcji filozofii, nauki, polityki, sztuki – innymi słowy: kultury jako takiej. Mówi on nam, że każdy artefakt kultury jest *de facto* efektem współpracy, dialogu między pokoleniami. Nie oznacza to jednak, że każdy rodzaj połączenia tego, co znane, musi dać efekt w postaci dzieła sztuki. To, co nazywamy kreatywnością, tkwi bowiem właśnie w sposobie łączenia. Nie należy więc sądzić, że tego typu koncepcja twórczości będzie musiała wyprzeć się pojęcia oryginalności. Bynajmniej. Najlepszym tego przykładem jest Flusser. Można powiedzieć, że jego filozofia to wiele rozproszonych artystycznych i filozoficznych inspiracji – od brazylijskiej poezji konkretnej i prozy Kafkowskiej, przez myśl Heideggera, Buberowską dialogikę i Edmunda Husserla fenomenologię, koncepcję form symbolicznych Cassirera, Wittgensteina filozofię języka, po teorię systemów i cybernetykę – zamkniętych na kilku stronach eseju, jednak mimo to chyba jedną z ostatnich rzeczy, którą można mu zarzucić, jest brak oryginalności.

Bardzo istotną – właściwie: istotową – cechą dialogicznej struktury komunikacyjnej jest jej odpowiedzialność. Cóż to oznacza? Otóż – wyjaśnia Flusser – odpowiedzialność to w tym kontekście możliwość natychmiastowej odpowiedzi na otrzymaną informację¹⁰². Owa natychmiastowość jest tutaj bardzo ważna. Można bowiem argumentować, że w strukturach wysoce dyskursywnych także mamy do czynienia ze swego rodzaju odpowiedzialnością – odpowiedzią na dyskursywny przekaz telewizyjny może być list do redakcji – jednak nie jest to odpowiedzialność dialogiczna w rozumieniu Flussera. Będziemy mówić o mediach dialogicznych wówczas, gdy jedno i to samo medium umożliwi odbiorcy natychmia-

przedstawiających ludzkie postacie (przede wszystkim głowy) jako złożone z rozmaitych przedmiotów, np. warzyw, naczyń, książek.

¹⁰² V. Flusser, *From Family Dialogue to the Telephone*, s. 1.

stowe przeobrażenie się w nadawcę. Nietrudno zauważyć, że Flusser używa słowa „odpowiedzialność”¹⁰³ dość nietypowo. Wykorzystując jego dwuznaczność (odpowiedzialność jako umożliwienie odpowiedzi oraz, mówiąc ogólnie, moralny obowiązek), zanurza on dialogiczną strukturę komunikacyjną w kontekście aksjologicznym – etycznym czy politycznym. Tutaj wskazuję jedynie ten problem, będą go rozwijał w dalszej części książki¹⁰⁴. W tym miejscu dodam jeszcze, że moim zdaniem łączenie dialogu z odpowiedzialnością to kolejna idea, którą Flusser mógł zaczerpnąć z filozofii spotkania. Myśl dialogików była ugruntowana w etyce¹⁰⁵, stąd też kwestia moralnej odpowiedzialności często się u nich pojawia. Buber np. zrównuje odpowiedzialność z miłością¹⁰⁶, twierdząc, że odpowiedzialność za drugiego człowieka rodzi się właśnie w sytuacji dialogicznej, w spotkaniu¹⁰⁷.

Flusser, analizując kategorię dialogu, dokonuje – podobnie jak w rozważaniach na temat dyskursywnej struktury komunikacyjnej – bardziej szczegółowych rozróżnień. Zaznacza jednak, że tym razem – inaczej niż w przypadku dyskursu – wymienione przez niego podstruktury są jedynymi podstrukturami, które mają obecnie jakiekolwiek znaczenie.

W dialogu o strukturze kolistej (*circular*) – Flusser nazywa ją też strukturą „okrągłego stołu” (rys. 5) – komunikacja przebiega w obrębie określonej grupy uczestników; ich liczba jest ograniczona, a uczestnicy są w jakiś sposób „predestynowani” do wzięcia udziału w dyskusji – może tu chodzić zarówno o demokratyczną elekcję, jak i o posiadanie określonych kompetencji, np. z danej dyscypliny naukowej (przykład struktury tego typu stanowi parlament lub la-

¹⁰³ W tekście angielskim używa słowa *responsible*, które można dobrze oddać w języku polskim, nie tracąc jego dwuznaczności, którą podkreśla Flusser.

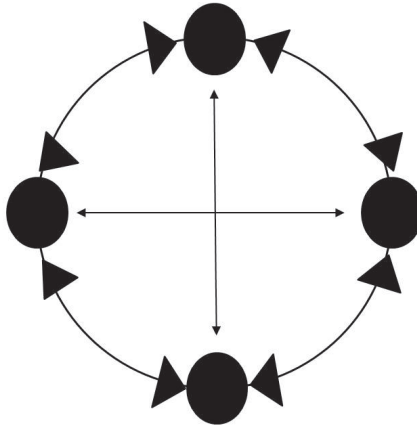
¹⁰⁴ Zob. 4.1.3 i 4.2.2.

¹⁰⁵ Wystarczy wspomnieć tutaj Emmanuela Levinasa, wedle którego „metafizyka (etyka) poprzedza ontologię”, co oznacza – w skrócie – że relacja z Innym jest doświadczeniem pierwotnym, wyprzedzającym wszelkie rozważania na temat bytu. E. Levinas, *Całość i nieskończoność*, s. 30.

¹⁰⁶ M. Buber, op. cit., s. 47.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 224.

boratorium naukowe). W tym sensie ma ona charakter „elitarny”. Celem tego typu dialogu jest znalezienie w toku dyskusji „wspólnego mianownika”, jak pisze Flusser, dla wszystkich osób biorących w niej udział, który można określić jako swego rodzaju konsens¹⁰⁸.



Rys. 5. *Dialog kolisty*, V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1-MHRE-02_1715 (BOOKS 17), s. 23

Tego typu opis – zwłaszcza pojęcie konsensu – może budzić skojarzenia z Jürgena Habermasa teorią działania komunikacyjnego. Niemiecki filozof zakłada, że od podmiotów biorących udział w procesie komunikacji należy oczekiwać i domagać się racjonalności, a jedną z jego cech jest dążenie do przewycięzania sporów w „trybie konsensualnym”¹⁰⁹. Flusser co prawda bezpośrednio do Habermasa się nie odwołuje, ale można przypuszczać, że nawiązuje tu – krytycznie – do jego teorii. Intuicję tę potwierdza poza narzucającymi się podobieństwami także kontekst powstania tekstu,

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1, przeł. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 48.

z którego pochodzą powyższe tezy. *Mutation in Human Relations?* to maszynopis powstały w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (najpewniej w drugiej połowie)¹¹⁰, czyli w czasie, gdy w Niemczech toczyła się żywa debata na temat zasadności teorii Habermasa, zwłaszcza jej praktycznych (politycznych, społecznych) konsekwencji¹¹¹. Napisałem wyżej, że Flusser nawiązuje krytycznie do koncepcji Habermasa. Po przedstawieniu celu dialogu kolistego, czyli wypracowaniu wspomnianego konsensu, filozof z Pragi dodaje bowiem, że cel ten bardzo rzadko zostaje osiągnięty, co – wbrew przypuszczeniom – jest jedną z zalet tej formy komunikacji. Skutkiem ubocznym niefortunności dialogu kolistego jest najczęściej powstanie nowej informacji, co – jak już widzieliśmy – stanowi dla Flussera wartość nie do przecenienia. Nowa informacja jest w tym przypadku wynikiem ścierania się różnych (rozbieżnych) kompetencji pamięci biorących udział w dialogu, a rozbieżność ta nie pozwala na osiągnięcie porozumienia w postaci wspomnianego „wspólnego mianownika”¹¹². A zatem im lepiej dialog o strukturze kolistej osiąga swój „wewnętrzny” cel, tym... gorzej. Sytuację tę można zresztą przenieść na komunikację jako taką. Jeśli uznamy, że ogólnym („wewnętrznym”) celem komunikacji jest porozumienie się (zrozumienie) jednego podmiotu z drugim, to zauważymy także, że im gorzej cel ten się realizuje, tym bogatszy w nowe informacje jest poszczególny akt komunikacyjny. Jeśli biorące udział w akcie

¹¹⁰ Nie znamy dokładnej daty powstania *Mutation in Human Relations?* Angielska wersja, z której korzystam, to Flusserowskie tłumaczenie niemieckiego „oryginału”. Pewne jest jedynie, że w czerwcu 1978 roku esej był już gotowy. Wtedy Flusser przesłał go bowiem do wydawnictwa MIT, które, początkowo zainteresowane, ostatecznie odrzuciło maszynopis. Zob. Korespondencja Viléma Flussera z Arthurem Kaplanem, 6.06.1978, 16.06.1978, 21.06.1978, 17.04.1979, 26.04.1979, mps, AVF, Cor_144_GENERAL_CORRESPONDENCE_ENGLISH_2 of 4 (69, 76, 77, 79, 80).

¹¹¹ Jednym z krytyków Habermasa był Robert Spaemann. Zob. R. Spaemann, *Utopia wolności od panowania*, przeł. J. Merecki, w: idem, *Granice. O etycznym wymiarze działania*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 275–302; idem, *Utopia dobrego władcy. Dyskusja Jürgena Habermasa z Robertem Spaemannem*, przeł. J. Merecki, w: ibidem, s. 303–321.

¹¹² V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1–MHRE–02_1715 (BOOKS 17), s. 23–24.

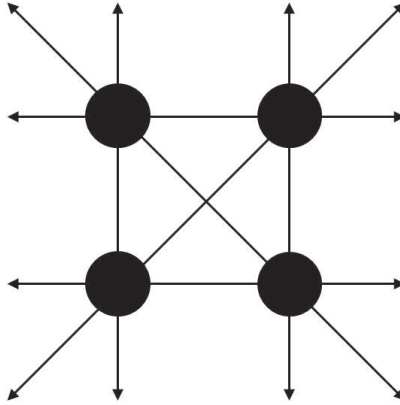
komunikacji pamięci mają – używając Flusserowskiej nomenklatury – identyczny repertuar, to ich porozumienie będzie idealne, lecz nie wniesie do tego procesu żadnej nowej informacji – nie będzie na nią „miejsca”. Jeżeli natomiast repertuary pamięci nie pokrywają się, wówczas co prawda porozumienie nie będzie idealne, jednak w takim akcie komunikacji będzie możliwe powstanie nowych informacji¹¹³. Stąd nie należy doszukiwać się zbyt wielu podobieństw między Habermasem a Flusserem, jeśli chodzi o pożądany model komunikacyjny. Jak słusznie zauważa Phil Gochenour – amerykański teoretyk mediów, tłumacz i krytyk twórczości Flussera – niemiecki filozof pisze o autonomicznych „skończonych” podmiotach, które angażują się w sytuację komunikacyjną, aby w procesie wymiany zdań i argumentów osiągnąć porozumienie. Flusser mówi natomiast o procesie pełnym różnorodnych – czasem sprzecznych – treści, w którym „niepełne” podmioty szukają i odnajdują własną tożsamość¹¹⁴. Zaangażowanie to jest zatem poszukiwaniem twórczej różnorodności, a nie dążeniem do racjonalnej jednolitości – tylko z tej pierwszej kategorii może bowiem powstać nowa treść.

Druga podstruktura dialogu (rys. 6) – Flusser nazywa ją podstrukturą sieciową (*network*) – może składać się z niezliczonej i stale rosnącej liczby podmiotów („węzłów”), które otrzymując informację, mają możliwość przekazania jej dalej i jednocześnie dodania do niej własnego elementu. W ten sposób powstaje rozległa sieć, w ramach której tworzone są wciąż nowe informacje. Jako przykłady tego typu komunikacji Flusser podaje m.in. plotkę czy sieć telefoniczną. Zaletą dialogu sieciowego jest oczywiście jego „informatywność” (tworzenie nowych informacji), ma on jednak także słabe strony. Podstawową wadą jest to, iż powstające w jego obrębie informacje są efektem ciągłej wulgaryzacji treści „pierwotnych”, co

¹¹³ Idem, *Pisanie w celu publikacji elektronicznych*, przeł. A. Hudzik, w: *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 71.

¹¹⁴ P. Gochenour, *Introduction*, w: V. Flusser, *The City as Wave-Trough in the Image-Flood*, „Critical Inquiry” 2005, No. 31, s. 321.

może w ostateczności prowadzić do sytuacji, w której staną się bezwartościowe, czyli skazane na entropię¹¹⁵.



Rys. 6. *Dialog sieciowy*, V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1-MHRE-02_1715 (BOOKS 17), s. 25

Choć Flusser prowadzi swoje rozważania, pokazując przeciwieństwo dialogu i dyskursu, to opozycja ta ma dla niego – jak każdy dualizm – charakter jedynie pozorny. Nie sposób bowiem ostatecznie pomyśleć dialogu bez dyskursu – i odwrotnie. Jeśli przyjąć odpowiednio szeroką perspektywę, zauważymy, że dialog składa się z dyskursów, a na dyskurs składa się wielość dialogów. Na przykład każda książka filozoficzna jest dyskursem w ramach filozoficznego dialogu (dajmy na to między nowoczesnością a starożytnością), a ten jest z kolei częścią dyskursu filozoficznego jako takiego. Dyskurs i dialog wzajemnie się uzupełniają: podczas dialogu informacje są wytwarzane, dzięki dyskursowi są rozprowadzane¹¹⁶. Opozycja ta ma zatem charakter jedynie teoretyczny. Dostrzegając to, Flusser stara się podchodzić z dystansem do faworyzowania któ-

¹¹⁵ V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, s. 25.

¹¹⁶ Idem, *From Scientific Discourse to Demagoguery*, s. 1.

rejkolwiek ze struktur. Każda skrajność prowadzi do wypaczeń. Społeczną konsekwencją dominacji dyskursywnych struktur komunikacyjnych jest zanik sfery publicznej, podczas gdy przewaga dialogu może doprowadzić do kurczenia się sfery prywatnej¹¹⁷.

Z drugiej jednak strony, dostrzegając częstotliwość pojawiania się kategorii dialogu oraz aksjologicznie dodatnie konteksty jej występowania (dialog jako „źródło” ludzkiej podmiotowości, jako kategoria moralnie pozytywna)¹¹⁸, trudno przeoczyć, że Flusser stawia więcej plusów właśnie przy dialogu. Przykładowo: w perspektywie politycznej utożsamia – za starożytnymi Grekami – dialog z polityką jako taką¹¹⁹. Brak dialogicznej wymiany informacji w społeczeństwie skutkuje degradacją polityki i zamianą społeczeństwa w masę. Mając na uwadze powyższe, należy stwierdzić, że Flusser stawia dialog wyżej niż dyskurs; nie wierzy jednak naiwnie w zbawczą moc dialogu – skrajność w jakiegokolwiek postaci nie może przynieść niczego dobrego.

Na marginesie dodam, że w mojej ocenie Flusser posługuje się kategorią dialogu instrumentalnie – dialog jest środkiem, nie celem. Umożliwia powstanie ludzkiej podmiotowości, może prowadzić do wolnego społeczeństwa i kreatywnej kultury – dlatego jest wartościowy. Pozostawiony sam sobie – a tym bardziej doprowadzony do skrajności – nie wnosi niczego dobrego, a może nawet przynieść szkodę. Co więcej: nie każdy dialog jest dla Flussera istotą kreatywności i drogą do wolności – gadanina (*small talk*) np. nie tylko nie pomaga ludzkiej egzystencji, lecz także prowadzi do jej upadku¹²⁰ (słuszne będą tu zapewne skojarzenia z Heideggerowską „gadaniną”)¹²¹. Można więc powiedzieć, że dialog ma u Flussera charakter „formalny”; jednocześnie tkwiące w nim potencje, których na próż-

¹¹⁷ Idem, *On the Theory of Communication*, s. 19–20. Więcej na ten temat piszę w rozdziale 4. Zob. 4.1.3.

¹¹⁸ Zob. 2.2.1.

¹¹⁹ V. Flusser, *From Family Dialogue to the Telephone*, s. 1–2. Więcej o dialogu w kontekście polityki zob. 4.1.3.

¹²⁰ Idem, *The History of the Devil*, s. 148–149.

¹²¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 237–241.

no szukać w dyskursie, są konieczne dla zachowania wolności czy prawidłowego rozwoju życia politycznego i kulturowego.

Na tym zakończę omawianie podstawowych pojęć Flusserowskiej komunikologii. Będą się one jeszcze wielokrotnie pojawiały przy przedstawianiu jego teorii mediów i koncepcji społeczeństwa. Nie będę tutaj poświęcał miejsca komunikologii jako dyscyplinie filozoficznej/naukowej, ponieważ rozważania te nie są głównym przedmiotem prezentowanej pracy, a zostały już przeze mnie w innym miejscu omówione¹²².

2.3. Kultura to komunikacja

Pisałem wyżej, że we Flusserowskiej teorii język nadaje rzeczywistości jako takiej strukturę. Nie ma w zasadzie niczego poza językiem, co byłoby dostępne naszemu doświadczeniu (wyłączając z tego intuicję poety, który jest niejako architektem i budowniczym tejże struktury)¹²³. Staralem się też wyjaśnić, co oznaczają słowa Flussera mówiące o „niemożliwości komunikacji”¹²⁴. Zabrzmią one jeszcze bardziej paradoksalnie wobec jego kolejnej tezy: przekazanie naszego konkretnego doświadczenia jest niemożliwe, ale większość naszych konkretnych doświadczeń odbywa się dzięki komunikacji i przez nią¹²⁵. A to dlatego, że kultura, która w naszym doświadczeniu świata pośredniczy, będąc jedyną doświadczalną rzeczywistością, jest w swej istocie komunikacją.

2.3.1. Kultura – projekt komunikacyjny

Co oznacza stwierdzenie, że kultura jest komunikacją? Może ono kojarzyć się z tezami językoznawstwa strukturalnego, dla którego głęboką strukturą kultury jest język, a także z semiologią, która

¹²² P. Wiatr, *Vilém Flusser – komunikologia*.

¹²³ Zob. 2.1.2.

¹²⁴ Zob. 2.2.1.3.

¹²⁵ V. Flusser, *Art: The Beautiful and the Nice*, mps, AVF, 2-PHCOE-09_1775 (COURSES 12).

traktuje kulturę jako zbiór znaków. Choć obie te tradycje są bliskie Flusserowi, to korzysta on z nich w typowy dla siebie sposób, dodając do nich swoje intuicje oraz odrzucając to, co z intuicjami tymi się nie zgadza. Na początku zaznaczę, że rozumie on kulturę szeroko, jako ogół wytworów (materialnych i niematerialnych) człowieka. W tym klasycznym ujęciu kultura jest przeciwstawiona naturze, choć, jak za chwilę zobaczymy, „klasycyzm” Flusserowskiego spojrzenia traci na znaczeniu, gdy zaczyna on uszczegóławiać swoje refleksje. A zatem – powtórzę – kultura to zbiór intencjonalnych wytworów człowieka, które mogą mieć zarówno postać materialną, jak i niematerialną. W tym znaczeniu kulturą jest rzeźba, krzesło, ale także np. Platona utopia państwa czy zasada nieoznaczoności Heisenberga. Flusser przedstawia proces powstawania kultury (materialnej) następująco. Człowiek, odnajdując się w otoczeniu przyrody, która staje mu naprzeciw, wyrwa jej część, torując sobie w ten sposób drogę przez świat natury. Wyrwana część natury nie jest jednak przez człowieka odrzucana, lecz wykorzystywana. Z niej właśnie człowiek tworzy kulturę. Jak? Otóż człowiek odciska na wyrwanym skrawku natury ideę, będącą projektem (Flusser lubi tu używać słowa *design*)¹²⁶ tego, jak świat powinien wyglądać. Tworzenie kultury jest więc zamianą rzeczywistego świata przyrody (tego, co jest) na wartościowy świat kultury (tego, co być powinno).

Mogą nasuwać się tutaj skojarzenia z klasycznym, idealistycznym ujęciem świata, w którym żyjemy, jako odbicia rzeczywistości samej w sobie, platońskiego świata idei¹²⁷. Flusser czasem wspomina w tym kontekście Platona¹²⁸, jednak o ile idee greckiego filozofa to niezmiennie i samoistne byty, które w żaden sposób nie zależą od człowieka, o tyle teoretyk z Pragi mówi raczej o ludzkich projektach czy formach, a najczęściej o modelach, w których człowiek „zamyka” rzeczywistość. Modele te nie są ani obiektywnie istniejącymi platońskimi ideami, ani jedynie subiektywnymi fikcjami¹²⁹. Mimo

¹²⁶ Zob. idem, *The Shape of Things (Form and Material)*, sekcja 264–369 z 1627.

¹²⁷ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003, s. 220–225.

¹²⁸ Zob. V. Flusser, *On Art and Politics*, w: idem, *Artforum Essays*, Metaflux Publishing, 2017, s. 187–196.

¹²⁹ Idem, *The Shape of Things (Form and Material)*, sekcja 323–325 z 1627.

iż zależne od człowieka, są, jeśli nie obiektywne, to przynajmniej intersubiektywne – czyli takie, których ważność („prawdziwość”, użyteczność) jest ustalana na podstawie zgodności doświadczenia przynajmniej dwóch osób. W momencie, w którym użyjemy ich do rzeczywistości, gdy je nią „wypełnimy”, czyli kiedy przestają być jedynie pustymi formami, do których można by zastosować słowo „fikcja”, stają się intersubiektywnie ważne – zmieniają nie tylko świat autora projektu, lecz także świat innych ludzi. Flusser niestety nie pisze dokładnie, jak należy rozumieć słowa „projekt”, „model” czy „forma”, którymi w tym kontekście się posługuje. Jednak to, jak się nimi posługuje, może przywołać na myśl – zważywszy na jego filozoficzne zaplecze – przynajmniej dwie teorie.

Z jednej strony koncepcja ta – zwłaszcza w wersji ze słowem „projekt” – może przypominać egzystencjalizm Jean-Paula Sartre’a. Francuski filozof pisał o człowieku jako o wolności, która projektuje siebie w przyszłość; człowiek istnieje w stawianiu się, jest projektem oczekującym spełnienia¹³⁰. *Prima facie* może wydawać się, że poza słowem „projekt” niewiele łączy ze sobą tezy Sartre’a i Flussera – pierwszy filozof mówi o ludzkiej egzystencji, drugi o kulturze. Jeśli jednak zwrócimy uwagę – po pierwsze – na to, że myśl teoretyka z Pragi jest przesiąknięta wątkami egzystencjalistycznymi (włączając w to filozofię Sartre’a)¹³¹ oraz – po drugie – że kultura (komunikacja) jest dla niego jedynym obszarem, w którym człowiek (egzystencja) może odnaleźć sens (a także – jak pamiętamy – nieśmiertelność), to okaże się, że punktów stycznych jest zdecydowanie więcej.

Z drugiej strony rozważania te można umieścić w szerszym nurcie konstruktywizmu. Świat, w którym żyjemy, to świat stworzony przez nas, to świat konstruowany, przeżywany, dekonstruowany i wciąż na nowo rekonstruowany, a modele, o których pisze Flusser, to właśnie owe konstrukty. To dzięki nim możemy doświadczać i przeżywać. Filozof z Pragi nie zwykł odwoływać się bezpośrednio

¹³⁰ J.-P. Sartre, *Byt i nicość: zarys fenomenologii ontologicznej*, przeł. J. Kielbasa et al., Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 584–585.

¹³¹ Na temat inspiracji Flussera egzystencjalizmem pisałem w rozdziale 1. Zob. 1.1.2.

do konstruktywizmu jako takiego, jednak można znaleźć fragmenty, które – jak się wydaje – potwierdzają moje intuicje łączące jego „model” („projekt”) z tą tradycją. W tekście *Man as Subject or Project* autor pisze:

Jeśli termin „konstruktywizm” ma mieć w przyszłości jakiegokolwiek znaczenie, to myślę, że będzie to znaczenie następujące: jesteśmy projektami własnego konstruowania siebie oraz alternatywnych światów¹³².

2.3.1.1. „In-formowanie” i dialogiczność kultury

Wróćmy jednak do kwestii powstawania kultury. Owo kształtowanie kultury wedle ludzkiego modelu ma zdaniem Flussera komunikacyjny wymiar. Nakładanie na przyrodniczą rzeczywistość form jest niczym innym jak odciskaniem na tejże przyrodzie informacji zawartych w pierwotnym projekcie, jest „in-formowaniem” przyrody¹³³. Przez „in-formowanie” Flusser rozumie nie tylko dodawanie informacji do przedmiotu natury, lecz także wciskanie weń formy¹³⁴. Na drugim końcu tego osobliwego procesu komunikacji znajduje się użytkownik artefaktu, który, aby skorzystać z przedmiotu i wykorzystać jego możliwości, musi odczytać projekt w nim zawarty – musi odnaleźć i odpowiednio zinterpretować informacje, które zostały „włożone” do przedmiotu przez jego twórcę.

Pojawiają się tutaj dwie ciekawe i ważne kwestie. Po pierwsze, Flusser kładzie nacisk na umiejętność odczytania oryginalnego projektu zawartego w przedmiotach kultury. Dlaczego jest to takie istotne? Otóż umiejętność taka pozwala człowiekowi istnieć jako świadomy (czytaj: wolny) uczestnik kultury. Wiedza na temat projektu, na podstawie którego powstał konkretny przedmiot, zmniejsza szansę, iż padniemy ofiarą manipulacji. Dla przykładu: w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Flusser pisał, że pierwotny pro-

¹³² V. Flusser, *Man as Subject or Project*, mps, AVE, [SEM REFERENCIA]_2814 (ESSAYS 5_ENGLISH), s. 4 (tłum. – P. W.).

¹³³ Idem, *Kitsch and Post-History*, AVE, M22–NATCUL–01_718 (M22_2000_2205), s. 1.

¹³⁴ Idem, *Does Writing Have a Future?*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012, s. 12.

jekt odbiornika telewizyjnego (i telewizji jako takiej) zakładał, iż może on nie tylko odbierać obrazy, lecz także wysyłać je; innymi słowy, że w telewizji tkwi potencjał dialogiczny. Dlatego też wszelkie postulaty (a należy dodać, że chodzi tu o postulaty „ludzi mediów”, głównie właścicieli koncernów medialnych), głoszące jakoby na drodze do dialogicznego wykorzystania telewizorów stały przeszkody natury technicznej, są zwykłą manipulacją, której celem jest utrzymanie w społeczeństwach dyskursywnego *status quo*¹³⁵. Druga kwestia dotyczy dialogicznego wymiaru kultury. Flusser, pisząc o pierwotnych projektach, o których świadomość należy pielęgnować, nie ma na myśli, że projekty te są jedynie słuszne i że powinniśmy wyzbywać się prób ich reinterpretacji (czyli w przypadku przedmiotów kultury użycia niezgodnego z przeznaczeniem). Przeciwnie: użycia niezgodne z „instrukcją obsługi” są uprawnione. Więcej: są jak najbardziej pożądane, jeśli w naszej kulturze mają pojawiać się nowe treści (wszak to, co nowe, wyrasta z połączenia tego, co stare)¹³⁶. Znajomość oryginalnego projektu ma nam właśnie pozwolić uchronić się przed bezpodstawnymi ograniczeniami. Aby kultura mogła trwać, aby nie poddała się – zbyt łatwo – niszczącym prawom przyrody (entropii), musi być nie tylko zachowywana, lecz także cały czas odnawiana i syntetyzowana w nowe treści¹³⁷. Kultura to niekończący się negentropiczny projekt, który, choć skazany ostatecznie na niepowodzenie, musi trwać, aby razem z nim mógł trwać człowiek.

Ta dialogiczność kultury stawia przed nami wiele problemów, z czego Flusser doskonale zdaje sobie sprawę. Jednym z nich jest kwestia odpowiedzialności (moralnej) za używanie konkretnych przedmiotów czy narzędzi. Kto i do jakiego stopnia jest odpowie-

¹³⁵ Zob. idem, *Toward a Phenomenology of Television*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_3114 (ESSAYS 10_ENGLISH); idem, *Two Approaches to the Phenomenon "Television"*, [SEM REFERENCJA]_3110 (ESSAYS 10_ENGLISH).

¹³⁶ O powstawaniu nowych informacji jako wyniku dialogu pisałem już w tym rozdziale. Zob. 2.2.2.3.

¹³⁷ Tak też o kulturze jako potrzebującej ciągłego odnawiania, które jest nie tylko zachowywaniem, ale także konstruktywnym syntetyzowaniem, pisze Ernst Cassirer. E. Cassirer, op. cit., s. 342.

działny za niezgodne z przeznaczeniem użycie danego narzędzia? Tylko użytkownik czy może także osoba, która zaprojektowała ów przedmiot? Tego typu pytania wydają się dość błahe, gdy spojrzeć na nie przez pryzmat przednowoczesnej kultury materialnej. Cóż bowiem można zarzucić pomysłodawcy młotka, jeśli jeden z użytkowników tegoż narzędzia zamiast przybijając gwoździe postanowił roztrzaskiwać nim ludzkie czaszki? Jednak sprawa komplikuje się – i to znacznie – w momencie, gdy mamy do czynienia z narzędziami, które wykazują swego rodzaju „autonomię” – systemy komputerowe, roboty, sztuczne inteligencje itp. Kwestie te – istotne i jakże aktualne – będę jeszcze poruszał w tej pracy¹³⁸.

2.3.2. Celowość kultury

Tak przedstawia się wątek procesu powstawania kultury. Przyjrzyjmy się teraz zagadnieniu celowości kultury: po co tworzyć kulturę? Częściowo na to pytanie odpowiedziałem, omawiając najbardziej ogólne założenia Flusserowskiej komunikologii. Pisałem wówczas, że według niego komunikacja (a więc: kultura) stanowi dla człowieka ucieczkę (w dialog) przed samotnością oraz że dzięki komunikacji możemy nadać naszemu życiu sens lub przynajmniej przykryć bezsens naszego istnienia. W przypadku niektórych artefaktów (zwłaszcza materialnych, np. narzędzi) dochodzi przynajmniej jeszcze jeden cel. Mam tu mianowicie na myśli to, że człowiek tworzy kulturę, torując sobie tym samym drogę przez otaczający go świat przyrodniczy. Przekształcając naturę w kulturę, człowiek „realizuje” wartości i jednocześnie tworzy przestrzeń dla swojej wolności. Flusser opisuje ten proces na prostym przykładzie człowieka wchodzącego do lasu, który przedzierając się przez leśną gęstwinę, łamie napotkane na swojej drodze gałęzie, a jedną z takich gałęzi zamienia w kij, którym toruje sobie dalszą drogę¹³⁹. W tej perspektywie celem kultury jest likwidowanie naturalnych ograniczeń, problemów (z gr.

¹³⁸ Zob. 4.1.4.

¹³⁹ V. Flusser, *On Being Subject to Objects*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2815 (ESSAYS_6_ENGLISH), s. 1.

problēma, „coś rzuconego przed”, „przeszkoda”)¹⁴⁰, oraz otwieranie przestrzeni dla ludzkiej wolności. Swoją drogą – można dodać – już tworzenie kultury jest przestrzenią dla wolności. Odciskanie wartości (idei/projektów/modeli) na przyrodzie jest wyrazem ludzkiej wolności. Wolność pojawia się w momencie uświadomienia sobie, że na nasze naturalne otoczenie można spojrzeć z zewnątrz. Owo „zewnątrz” jest czymś, co zwykle nazywać się duchem (duszą/świadomością/rozumem/umysłem), czyli tym, co różni nas od pozostałych istot, będących podobnie jak my częścią przyrody. I to duch jest tym, co „włożone” do natury, co czyni z niej kulturę¹⁴¹. Innymi słowy: kultura jest rezultatem i jednocześnie warunkiem naszej wolności.

„Pokonywanie” natury kulturowymi wytworami ma nie tylko wymiar materialny. Porzućmy przykład kija jako narzędzia, a zerknijmy na nieco bardziej skomplikowany artefakt, choć w dalszym ciągu historycznie bliski początkom naszej kultury. Dźwignia – Flusser pisze o niej tak:

Dźwignia to prosta maszyna [...] zaprojektowana, by symulować ludzkie ramię. [...] Cel kryjący się za dźwignią, jego zamiar, to oszukać grawitację. Konspirować przeciwko grawitacji tak, aby ciężkie ciała mogły zostać podniesione pomimo ich ciężkości, wbrew ich naturze. Dźwignia jest maszyną zaprojektowaną, by technicznie oszukać naturę oraz by zastąpić ją sztucznym przedmiotem. Ten przedmiot sztuki (sztuczne ramię) jest potężniejszy niż natura i jej „prawa”. Archimedes dostrzegł, że jeśli znajdziemy punkt podparcia dla naszej dźwigni, będziemy w stanie podnieść z zawiasów cały świat. Dźwignia to maszyna zaprojektowana, by unieść nas ponad naturę, jest środkiem do technicznego transcendowania natury [...]¹⁴².

Niektóre narzędzia pozwalają nam więc nie tylko przedrzeć się przez naturę, zrobić w niej „wyrwę”, miejsce dla naszej wolności,

¹⁴⁰ *Słownik grecko-polski*, t. 3, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1958, s. 634.

¹⁴¹ Cyceon, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, w: idem, *Pisma filozoficzne*, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1961, s. 557.

¹⁴² V. Flusser, *O terminie „design”*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 192.

lecz także wynieść nas „ponad” naturę przez uchylenie jej praw lub wykorzystanie ich zgodnie z naszymi intencjami. Widać to jeszcze lepiej wraz z rozwojem kultury, wraz z powstaniem nowożytnej nauki i nowoczesnej technologii, dzięki którym człowiek jest w stanie oszukać nie tylko grawitację, lecz także do pewnego stopnia czas czy przestrzeń. W tym znaczeniu, mówi Flusser, kultura – a wraz z nią człowiek – mając udział w tym, co duchowe, transcenduje naturę.

Wszystko, o czym pisałem wyżej w kontekście relacji człowiek–kultura–natura, ma charakter pozytywny. Trywializując, można by powiedzieć, że kultura ułatwia nam życie – rozwój technologiczny sprawia, że żyje nam się prościej. Oczywiście rzecz nie jest tak prosta i Flusser ma tego świadomość. Wraz z rozwojem oraz „zagęszczeniem się” kultury dochodzi bowiem do sytuacji, w której człowiek nie przedziera się już przez nieskalany wcześniej ludzką stopą las deszczowy, ale raczej przez gęstwinę kulturowych artefaktów. Dziś coraz częściej używamy narzędzi po to, by utorować sobie drogę pośród innych narzędzi. Co więcej, kultura wyalienowała się od człowieka i zaczęła jawić mu się jako obca i tajemnicza, to ona dziś stanowi nasz główny problem – zupełnie jak niegdyś natura¹⁴³. Skomplikowanie i gęstość kultury są większe (przynajmniej z perspektywy egzystencjalnej) niż skomplikowanie i gęstość natury, a rozziew ten jedynie się pogłębia, ponieważ rozwój kultury postępuje znacznie szybciej niż ewolucja natury¹⁴⁴. Nowe rozwiązania technologiczne powstają co dekadę, co rok, a czasem co kilka tygodni, czy nawet dni – gatunki zwierząt potrzebują nieraz milionów lat, by zaszły w nich znaczące zmiany. W przypadku kultury przyspieszenie to dodatkowo jest napędzane przez... przyspieszenie. Produkcja coraz bardziej zaawansowanych technologicznie maszyn pozwala nie tylko zwiększyć tempo produkcji konkretnych przedmiotów, lecz także wyprodukować jeszcze bardziej zaawansowane (jeszcze szybsze) maszyny, które pomogą wyprodukować kolejne maszyny itd. Im bardziej rozwinięta kultura, tym szybszy

¹⁴³ Idem, *On Being Subject to Objects*, s. 2.

¹⁴⁴ Idem, *The History of the Devil*, s. 123–124.

jej rozwój. Można pokusić się o stwierdzenie, że tutaj tkwi sens Flusserowskiego namysłu nad kulturą: ponieważ sieć kulturowa jest coraz gęstsza i coraz bardziej skomplikowana, musimy włożyć więcej wysiłku, ażeby sieć tę rozplątać lub przynajmniej zrozumieć nasze w niej miejsce¹⁴⁵ (szczegółowo kwestie te będą rozwijał w następujących rozdziałach). Jest to ważne nie tylko dlatego, że kultura nas otacza, że jesteśmy w niej zanurzeni, czy że przez nią patrzymy na świat, lecz także dlatego, że kulturą – konkretną kulturą – jesteśmy, jak mówi Flusser, zaprogramowani¹⁴⁶. Pośród wszystkich zwierząt człowiek w stopniu najwyższym polega na informacjach nabytych (kulturowych), a nie jedynie biologicznych¹⁴⁷. Dlatego też, żeby zrozumieć, czym jest człowiek, należy przyjrzeć się nie tylko jego uwarunkowaniom biologicznym, ale przede wszystkim kulturowym. I nie chodzi tu tylko o uwarunkowania „małych kultur” (państwa, narodu czy kręgu cywilizacyjnego), lecz także – przede wszystkim! – o informacje zawarte w programach „kultur większych”, kultur mediów. To, że pewne nasze zachowania i zwyczaje są uwarunkowane przez przynależność do określonej narodowości, jest dość oczywiste i w mniejszym lub większym stopniu jest to dla nas zrozumiałe (wiemy np. – mniej lub więcej – skąd biorą się i jak wyglądają mechanizmy, które rządzą programem „Polak”). Jednak gdy sięgniemy głębiej do bardziej podstawowych struktur naszej kulturowej (pod)świadomości, to okaże się, że nie są one wcale oczywiste, a tym bardziej zrozumiałe. O takich głębokich strukturach mówi Flusser – być może inspirując się po części strukturalizmem Claude’a Lévi-Straussa¹⁴⁸ – gdy pisze o kulturze pisma, która programuje nasze indywidualne i zbiorowe zachowania, która warunkuje nasze myślenie – więcej: jest tego myślenia głębokim źródłem. Przyjrzenie się tym strukturom jest niezwykle ważne zwłaszcza dziś, gdy znajdujemy się, jak uważa filozof z Pragi, na progu

¹⁴⁵ Problem ten szczegółowo omawiam w rozdziale 3, gdzie jest mowa o współczesnych mediach i produkujących je aparatach.

¹⁴⁶ O pojęciu programu w terminologii Flussera zob. 3.2.2.

¹⁴⁷ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 5.

¹⁴⁸ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

przełomu, zmiany „kulturowych paradygmatów” – na drodze ku posthistorii.

Z powyższych opisów wyłania się spojrzenie na kulturę jako na główny czynnik determinujący kondycję ludzką. Nie jest to być może teza szczególnie odkrywczą, ale pozwala ona zrozumieć zainteresowanie Flussera komunikacją i mediami, czyli istotą kultury, oraz sposobem, w jaki ta kultura jest kształtowana (media, aparaty). Według niego kultura nie tylko warunkuje nasze zachowania, ale jest soczewką, przez którą patrzymy na świat, przez którą poznajemy go, oceniamy i doświadczamy. Flusser lubił podawać w tym kontekście przykład miłości, argumentując, że szablony miłości idealnej (pożądaney) zmieniały się na przestrzeni wieków: od „platonicznej” miłości homoseksualnej w starożytności, przez wczesnośredniowieczną miłość damy i rycerza (ewentualnie poety i dziewczki), po późnośredniowieczną miłość romantyczną, której ofiarami jesteśmy my sami, a która ma swoje źródła w *Powieści o Róży*¹⁴⁹. Flusser nie przeczy, że doświadczenie miłości każdego z nas jest wyjątkowe, twierdzi jedynie, że to wyjątkowe doświadczenie zawsze odbywa się w pewnym kulturowym modelu¹⁵⁰. Chodzi tu o to, że nasze konkretne doświadczenie miłości musi zostać wyrażone w pewnych kulturowych (komunikacyjnych) ramach. To, że wyrazem miłości może być wręczenie kobiecie świeżo ściętej, czerwonej róży, ma związek z kulturowym modelem miłości, a nie z naszym indywidualnym jej doświadczeniem. To kulturowe zapośredniczenie dotyczy według Flussera w zasadzie każdej ludzkiej aktywności w świecie: doświadczamy dzięki sztuce, poznajemy przez filozofię lub naukę, oceniamy według schematów politycznych lub religijnych (etycznych). Mówiąc patetycznie: nie sposób pomyśleć piękna bez sztuki, prawdy bez filozofii i dobra bez etyki. Wszystko, co nas dotyczy, pojawia się już w jakiejś mniej lub bardziej ustalonej strukturze.

¹⁴⁹ *Powieść o Róży* (fr. *Le Roman de la Rose*) – francuski poemat autorstwa Guillaume’a de Lorrise z pierwszej połowy XIII wieku.

¹⁵⁰ V. Flusser, *Art: The Beautiful and the Nice*, s. 1.

Ten ogólny pomysł na to, jak wygląda ludzki stosunek człowieka do świata Flusser zaczerpnął najpewniej z myśli szkoły marburskiej – zwłaszcza od Ernsta Cassirera i jego filozofii form symbolicznych. Istotą teorii Cassirera jest teza, mówiąca, że człowiek żyje w świecie utkanej przez siebie sieci symbolicznych form, na które składają się język, nauka, religia (mit), sztuka itp. „Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie sam z sobą rozmawia”¹⁵¹ – pisze Cassirer. Tezy te korespondują nie tylko z Flussera pojmowaniem kultury jako jedynej dostępnej człowiekowi rzeczywistości, lecz także z ujęciem kultury jako ciągłego dialogu między ludźmi, pokoleniami czy epokami.

Podsumowanie

Komunikacja w teoretycznym konstrukcie Viléma Flussera jawi się zaskakująco: jest źródłem naszej egzystencji i środkiem do wynurzenia się z bezsensu życia przyrodniczego, a jej („transcendentnym”) celem jest udział w „wieczności”; na najbardziej podstawowym poziomie jest niemożliwa do pomyślenia, a jednocześnie wszystko, co przydarza się nam jako ludziom, przydarza się właśnie w niej lub dzięki niej; pośredniczy w poznawaniu, doświadczaniu i ocenianiu świata, będąc zarazem tego świata ogólną strukturą. Nie trzeba wielkiego wysiłku, by dostrzec, że dla Flussera wszystko, co ludzkie, jest komunikacją (kulturą), a nie ma w zasadzie dla człowieka nic w świecie poza tym, co ludzkie, czyli kulturowe. Tego typu postawienie sprawy może doprowadzić do konkluzji, że w zasadzie poza kulturą „w przyrodzie” nie występuje nic. I rzeczywiście, można znaleźć fragmenty, w których Flusser pisze, że to, co nazywamy naturą, jest w istocie produktem naszej kulturowej aktywności. W tym kontekście podaje przykład Księżyca, który zawsze był widziany tylko przez pryzmat kultury: niegdyś jako lunarne bóstwo, obecnie jako plat-

¹⁵¹ E. Cassirer, op. cit., s. 80.

forma dla eksploracji przez NASA¹⁵². Albo pisze o łące, która *prima facie* może wydawać się bytem przyrodniczym, ale przecież jest to „natura” stworzona przez człowieka, będąca wynikiem ludzkiej działalności – najpewniej karczowania lasu¹⁵³. Z drugiej strony znajdujemy eseje, w których Flusser argumentuje, że kultura to nic innego jak natura zwrócona przeciwko naturze. Mówi o tym, opisując gest sadzenia (siewu), w którym człowiek zmusza przyrodę, by zanegowała samą siebie¹⁵⁴. Tę intuicję można podnieść i rozszerzyć, mówiąc, że kultura jest naturą zwróconą przeciwko naturze, ponieważ człowiek jest istotą naturalną. Przykłady tego typu tez – czasem sprzecznych – można mnożyć. Pytanie jednak brzmi: czy wyłania się z tego jakiś mniej lub bardziej jednolity obraz?

Otóż sędzę, że tak. Wydaje się, że Flusser mówi nam, że rozgraniczenie między kulturą a naturą daje się uchwycić i może być poznawczo płodne, jednak tylko na gruncie teorii. W praktyce granica ta się zaciera: im bardziej się jej przyglądamy, im bliżej do niej podchodzimy, tym bardziej mglista się staje, gdy wreszcie dotykamy jej – znika. Jest to następny przykład – po rozważaniach dotyczących ludzkiego poznania¹⁵⁵ – Flusserowskiego myślenia antydualistycznego. W kontekście relacji kultura–natura przypomina ono analizy – bardziej uporządkowane – Brunona Latoura, zwłaszcza te zawarte w jego głośnej książce *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*. Francuski filozof pisze tam o dwóch przeciwstawnych praktykach tytułowych nowoczesnych: z jednej strony mamy do czynienia z „translacją”, czyli mieszaniem w praktyce różnego rodzaju natur i kultur, w wyniku czego powstaje coś, co autor nazywa hybrydami lub sieciami (połączenia ludzi i maszyn, społeczeństw i ekosystemów itp.); z drugiej strony dochodzi do „puryfikacji”, czyli teorii („krytyki”), która rozdziela apodyktycznie naturę („niełudzi”) i kulturę („lu-

¹⁵² V. Flusser, *Natural: Mind*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. 65–72.

¹⁵³ Ibidem, s. 89–96.

¹⁵⁴ V. Flusser, *Gestures*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Kindle Edition, Minneapolis–London 2014, (*The Gesture of Planting*), sekcja 1862–1864 z 3787.

¹⁵⁵ Zob. 1.2.1.2.

dzi”), tworząc dla obu zbiorów odrębne „przestrzenie ontologiczne”¹⁵⁶. Latour odrzuca etykiety „postmodernisty” czy „konstruktywisty”, pisząc, że podobnie jak nie można mówić jedynie o „twardej” (pełnej obiektywnych, nienaruszalnych praw) naturze i „miękkiej” (podatnej na zmiany i manipulację) kulturze, tak samo nie można tkwić w przeświadczeniu, że wszystko jest społecznym konstruktem, ponieważ społeczeństwo jest pełne niespołecznych („niehumanicznych”) obiektów¹⁵⁷ – jedyne, co istnieje, i jedyne, czym warto się zająć, to naturo-kultury¹⁵⁸. Sądzę, że można pokusić się o stwierdzenie, iż Flusser – podobnie jak Latour – nie jest w swoich teoriach konstruktywistą/postmodernistą, ale raczej antydualistą, który dostrzega, że świat, w którym przyszło nam żyć, jest mieszaniną ducha i materii, ludzi i aparatów, kultur i natur, oraz że próba wyjaśnienia tych mieszanin musi w którymś momencie doprowadzić ludzki umysł do paradoksu. Ale filozof z Pragi wcale się tym nie przejmuje, brnie w tę gmatwaninę chociażby po to, by wydobyć na światło dzienne owe aporie i antynomie – nie chce oświecać ludzi, a jedynie rzucać światło na pewne zjawiska.

Rozważania tego rozdziału mają charakter wstępny – są wprowadzeniem do teorii kultury Flussera. Refleksje na temat komunikacji stanowią bowiem koncepcję najszerzą i najbardziej ogólną – jak widzieliśmy komunikacja to ostatecznie kultura jako taka – a zatem wyznaczają pole bardziej szczegółowych rozważań dotyczących mediów, a także społecznych struktur, które są od mediów (a więc i od komunikacji) zależne. Komunikacja jest dla Flussera zjawiskiem zaskakującym, paradoksalnym, ale jednocześnie konstytutywnym dla ludzkiej „natury”. Jeśli racje mają egzystencjalności i rzeczywiście człowiek jest wolnością, to podstawowym i najbardziej ogólnym celem tej wolności jest właśnie komunikacja. To ona stanowi strukturę rzeczywistości (język), z niej człowiek jako podmiot powstaje (dialog), w niej trwa (kultura) i dzięki niej może przetrwać. Człowiek to *animal symbolicum* – jak pisał Ernst Cassi-

¹⁵⁶ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gduła, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 21–24.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 16.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 149.

rer¹⁵⁹ – podstawową aktywnością ludzkiej wolności jest zaangażowanie w komunikację.

Flusser dostrzegął, że z pewnej perspektywy komunikacja jest niemożliwa. Jest to wizja pewnego komunikacyjnego ideału – nasze konkretne doświadczenie nigdy nie zostanie przekazane w całości, bez strat. Nie wydaje się jednak, by tego typu ideał był rzeczywiście pożądanym. Gdyby komunikacja idealna między ludźmi była możliwa, wówczas sztuka – ta najsubtelniejsza forma komunikacji, jak pisze Flusser – byłaby zbędna. Powtarza on za swoim austriackim mistrzem, Wittgensteinem, że są pewne sfery rzeczywistości, o których nie da się zasadnie mówić, które wykraczają poza możliwości naszego języka¹⁶⁰. Stwierdzając to, zakłada jednocześnie, że ta niemożliwa do wyartykułowania sfera rzeczywiście istnieje (podobnie zresztą jak Wittgenstein – „jest zaiste coś niewyraźnego”)¹⁶¹ i, co więcej, możemy – a nawet musimy – pokusić się o próbę jej wyrażenia. Flusser poucza nas, że choć nasze próby wyrażenia siebie są z góry skazane na niepowodzenie (jeśli celem jest komunikacja idealna), to są one tym, co najcenniejsze – choć nasza kultura jest niedoskonała, to jest ona wszystkim, co mamy, wszystkim, co dla nas jako ludzi jest najważniejsze. Widać tutaj, że podejście Flussera do komunikacji – ale także, jak jeszcze zobaczymy, do innych przedmiotów jego zainteresowania – nie ma jedynie charakteru teoretycznego. Znosi on – jak w innych przypadkach – zasadność dualistycznego podziału na teorię i praktykę. Komunikacja nie jest jedynie przedmiotem filozoficznych analiz. Potrzeba ludzkiego zaangażowania w komunikację jest praktycznym postulatem. Komunikacją – mówi Flusser – trzeba się nie tylko zajmować teoretycznie, lecz także odpowiednio ją praktykować. Jedno z drugim jest ściśle związane. Wiedza na temat struktur komunikacyjnych, kodów i symboli może pomóc nam lepiej się komunikować. „Lepiej” oznacza w tym kontekście: tak, aby nasza komunikacja jak najdłużej

¹⁵⁹ E. Cassirer, op. cit., s. 82.

¹⁶⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, s. 82–83.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 82.

pozostała znacząca, aby jak najdłużej przeciwstawiała się entropii i w konsekwencji, aby dała nam nadzieję na udział w „wieczności”.

Flusser wierzył, że sens konkretnych wytworów kultury – w tym kontekście podawał najczęściej najbliższy sobie przykład tekstów – zależy zarówno od ich autora, jak i od odbiorcy. *Habent sua fata libelli*¹⁶² – „książki mają swoje przeznaczenie” – pisze Flusser¹⁶³, a przeznaczenie to dopełnia się dzięki czytelnikowi, to on odczytuje sensy, „współtworząc” dzieło; nieprzeczytane teksty to jedynie pozbawione znaczenia ciągi kresek. Dlatego, aby nasze dzieła mogły trwać i abyśmy mogli trwać razem z nimi, powinniśmy tworzyć dzieła otwarte dla czytelnika (dialogiczne) i – co najważniejsze – pełne znaczeń. Twórcy kultury, artyści, pisarze, filozofowie, lubią mówić o własnych dziełach jako o swoich dzieciach. Wydaje mi się, że ta metafora w kontekście tego, co Flusser mówi o znaczeniowej otwartości czy dialogiczności tekstu, daje się utrzymać. Dzieła to nasze dzieci, kształtujemy je według naszych najlepszych intencji i wyobrażamy sobie, że jako „skończone” będą bliskie ideału, który dla nich wymarzyliśmy. Jednak, kiedy te nasze chodzące ideały zostają wypuszczone w świat i konfrontują się z rzeczywistością (czyli z drugim człowiekiem), często okazuje się, że tkwią w nich potencje, o których istnieniu nie mieliśmy pojęcia, które potrzebowały impulsu z zewnątrz, aby mogły się ujawnić. Wówczas wszelkie zapewnienia, że to nie to autor miał na myśli, niewiele znaczą. W *Dopiskach na marginesie „Imienia Róży”* Umberto Eco pisze, że „autor powinien umrzeć po napisaniu powieści, by nie stawać na drodze, którą ma przed sobą tekst”¹⁶⁴. Flussera rada jest nieco mniej drastyczna – twórzmy dzieła bogate w znaczenia. Choćby ich interpretacje miały być sprzeczne, to to znaczeniowe bogactwo pozwoli

¹⁶² Łacińska sentencja pochodząca z *De litteris, De syllabis, De Metris* Terencjana Maura (żył najprawdopodobniej w III wieku), która w całości brzmi: *Pro capitu lectoris habent sua fata libelli*, co oznacza: „Los książek zależy od zdolności czytelnika”.

¹⁶³ V. Flusser, *Waiting for Kafka*, w: idem, *Writings*, s. 153; idem, *Does Writing Have a Future?*, s. 37–38.

¹⁶⁴ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, w: idem, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Kolekcja Gazety Wyborczej, Kraków 2004, s. 504.

tym dziełom trwać, a nam żyć razem z nimi. Gdy przyjrzymy się historii naszej kultury, to zauważymy, że żyć „wiecznie” dane jest nie tym dziełom, którymi zachwyca się epoka, które spełniają jej kanony, które są w powszechnym odczuciu piękne, ale tym, które pozostają znaczące mimo upływu lat. Dialogi Platona po niespełna 2500 lat są w dalszym ciągu szeroko komentowane nie dlatego, że są piękne i prawdziwe, ale dlatego, że są pełne znaczeń. Albo inaczej: są piękne i prawdziwe właśnie dlatego, że są pełne znaczeń.

Komunikacja (kultura) oczami Flussera to nie tylko jedyny sposób nadania sensu naszemu życiu, ale także nasza jedyna szansa na nieśmiertelność. Dlatego też on sam próbował zostawiać w swoich tekstach jak najwięcej siebie, a w tym miał mu dopomóc esej, jako najbardziej autentyczna forma filozoficznej wypowiedzi. I rzeczywiście, Flusser jest obecny w swoich tekstach, jego duch unosi się nad całą jego filozofią: doświadczenie Holocaustu, przymusowa tułaczka, życie między kulturami, językami – wszystkie te życiowe wątki są obecne w jego myśli. Jeśli wydobywanie znaczeń z jego poszczególnych esejów ma być owocne, powinno, jak sądzę, odbywać się właśnie z uwzględnieniem tych kontekstów. Można więc powiedzieć, że Flusser cały czas jest obecny w swoich pracach – w tym sensie ciągle pozostaje żywy.

Filozof z Pragi był przekonany, że czas pisma, takiego, jakie znaleźliśmy do tej pory, minął, że cała kultura piśmienna powoli odchodzi w zapomnienie, a miejsce po niej wypełni kultura obrazów technicznych. Gdy spojrzymy dziś na współczesną kulturę, która w istocie jest zdominowana przez obrazy techniczne, dostrzeżemy, że w nich zyskiwanie nieśmiertelności, o której pisał Flusser, jest jeszcze bardziej – *nomen omen* – widoczne. „Uwieczniamy” przecież naszych najbliższych na filmach i fotografiach, zatrzymując ich tam „na zawsze”. Intuicje te podchwytują bardzo często praktycy współczesnej kultury, także (a może: zwłaszcza) ci najwięksi.

Doskonałym przykładem jest tutaj pochodzący z 1979 roku film *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego. Reżyser opowiada w nim historię Filipa Mosza, zaopatrzeniowca zakładu przemysłowego, który nieoczekiwanie dla siebie i swoich najbliższych odkrywa w sobie pasję filmowca. Filmujący niemalże wszystko Filip nagrywa pewne-

go razu swojego sąsiada, Piotrka Krawczyka, oraz jego matkę. Kiedy matka Krawczyka umiera, zrozpaczony syn nie zjawia się na jej pogrzebie. Gdy Filip ze swoim przyjacielem, Witkiem Jachowiczem, znajduje go siedzącego samotnie w swoim mieszkaniu, ten prosi ich, by pokazali mu wspomniany film. Po projekcji Piotrek pyta Filipa, czy może zatrzymać szpulę z taśmą filmową. Wpatrując się w przedmiot, mówi do swoich towarzyszy: „To jest piękne, co robicie chłopcy. Człowiek już nie żyje, a tu ciągle jest. Piękne to jest”¹⁶⁵.

Flusser, dostrzegając wielką (istotową) rolę kultury w życiu człowieka, zauważa także, że kultura ta, będąc w istocie komunikacją, ma swój ważny wymiar medialny. To przez konkretne media kultura jest tworzona i odbierana. Przyjrzenie się mediom – a w przypadku współczesności także aparatom media produkującym – stanowi klucz do zrozumienia (i ewentualnej zmiany) naszej obecnej sytuacji kulturowej. Jest to tym bardziej istotne, że, jak zakłada Flusser, przyszło nam żyć na przełomie dwóch „kultur mediów”: kultury pisma i kultury obrazu technicznego. Dialektyka tych dwóch mediów ustanawia kulturowe warunki, w których prowadzimy naszą egzystencję (przejsie od historii do posthistorii). Do tego dochodzi „prehistoryczny” obraz tradycyjny, którego znaczenie cały czas maleje, choć w dalszym ciągu zachowuje on pewną – historyczną i teoretyczną – wartość. Na tych kwestiach, czyli na Viléma Flussera teorii mediów, będą koncentrowały się rozważania rozdziału trzeciego.

¹⁶⁵ *Amator*, reż. K. Kieślowski, Studio Filmowe Tor, Polska 1979.

ROZDZIAŁ 3

Media

Vilém Flusser dał się poznać jako filozof nauki, języka i komunikacji, jako krytyk sztuki, wreszcie jako organizator kultury: kurator i juror licznych wystaw i festiwali. Jednak bez wątplenia to jego refleksje na temat mediów przyniosły mu prawdziwy rozgłos i uznanie w środowiskach akademickich oraz poza nimi. Wydana w latach osiemdziesiątych „trylogia mediów” uczyniła z niego ważną postać w kręgach teoretyków i praktyków nowych (wówczas) mediów i sprawiła, że został okrzyknięty – zwłaszcza w krajach niemieckojęzycznych – jednym z fundatorów dyscypliny akademickiej nazywanej obecnie teorią mediów¹, oraz że do dziś jego myśl jest uważana za istotną inspirację dla współczesnych teoretyków mediów². Swoją popularność Flusserowska teoria mediów zawdzięcza z jednej strony oryginalności i rozmachowi, z drugiej zaś – otwartości. Koncepcja ta była swoistym „powiewem świeżości” w humanistyce lat osiemdziesiątych, ponieważ zwracała uwagę na poszczególne media jako istotowe części składowe ludzkiej kultury, a nawet więcej: podkreślała z naciskiem, że bez zrozumienia mediów nie ma mowy o zrozumieniu człowieka jako takiego³. Dodatkowo koncentrowała swoją uwagę głównie na mediach w nauce dobrze nierozpoznanych, a nawet nie-

¹ B. Ieven, *How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser's Theory of Media*, „Image & Narrative” 2003, No. 6, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/bramieven.htm> (dostęp: 19.11.2016).

² D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 135.

³ Oczywiście również przed Flusserem pojawiały się próby tego typu holistycznego spojrzenia. Wystarczy wspomnieć nazwisko Marshalla McLuhana.

skategoryzowanych – obrazach technicznych⁴. Rozmach teorii Flussera objawiał się przede wszystkim w spektakularności stawianych hipotez, które swoim zasięgiem obejmowały czasy prehistoryczne, odnosząc się do – nieraz jakże trafnie – mniej lub bardziej odległej przyszłości, traktując dodatkowo nie o takiej czy innej kulturze, ale o ludzkości jako takiej. Ten rozmach – zwłaszcza w kontekście tez dotyczących przyszłości – pozwolił, jak przypuszczam, tym koncepcjom pozostać aktualnymi koncepcjami do dziś, mimo upływu ponad trzech dekad (jeśli cezurą będzie dla nas wydanie *Ku filozofii fotografii* – 1983). Pokazuje to, jak w tym przypadku sprawdziło się „fantastyczne” podejście Flussera do teoretyzowania, czyli skupienie się raczej na potencjalnościach tkwiących w rzeczywistości niż na rzeczywistości samej.

I jeszcze wspomniana otwartość, która ma dwa wymiary. Z jednej strony – nazwijmy ją otwartością formalną – teksty, a zatem i teorie Flussera charakteryzują się dialogicznością, interpretacyjną otwartością – wspominałem już o tym⁵ – pozwalającą na aktywne uczestniczenie czytelnika w tworzeniu znaczeń oraz na dochodzenie do własnych konkluzji (oczywiście znajdują się i tacy, którzy tego typu otwartość zinterpretują jako wadę teorii). Z drugiej strony – ta może być nazwana „emancypacyjną” – teoria Flussera, jej treść, daje czytelnikowi – jakkolwiek nieprecyzyjnie i patetycznie może to zabrzmieć – pewną wolność lub przynajmniej nadzieję na wolność. Teoria ta, mimo swoich pesymistycznych i deterministycznych wątków, jest koncepcją, której konkluzje są optymistyczne: pogłębiona wiedza na temat używanych przez nas mediów pozwoli nam świadomie z nich korzystać, co z kolei jest warunkiem koniecznym

⁴ Nie oznacza to, że w latach siedemdziesiątych i wcześniej nie pojawiały się teorie obrazu technicznego. Pojawiały się – do najgłośniejszych należą z pewnością prace Susan Sontag (*O fotografii*) i Rolanda Barthes’a (*Światło obrazu. Uwagi o fotografii*). Jednak na ogół – tak było w tych dwóch przypadkach – były to koncepcje traktujące o jednym szczególnym, być może najbardziej reprezentatywnym w owym czasie, przypadku obrazu technicznego – fotografii. I choć często porównuje się Flussera *Ku filozofii fotografii* do wspomnianych wyżej dwóch pozycji, to ich zakres jest zdecydowanie inny. Piszę o tym szczegółowo w innym miejscu tej pracy. Zob. 3.1.3.

⁵ Zob. 1.3.

(choć niewystarczającym) naszej wolności. Sądzę, że teoria tego typu mogła – i nadal może – wydawać się atrakcyjna zwłaszcza w perspektywie postmodernistycznego pesymizmu⁶ oraz koncepcji mediów, których autorzy postulowali ścisły determinizm technologiczny.

I jeszcze dwie krótkie uwagi metateoretyczne. W rozdziale tym staram się przedstawić Viléma Flussera teorię mediów, a czynię to w dwóch odsłonach. W podrozdziale pierwszym skupiam się na koncepcji, którą nazywam historiozofią mediów, czyli „historią” powstawania, rozwoju i zanikania najważniejszych dla naszej kultury mediów – obrazu tradycyjnego, pisma i obrazu technicznego. Część druga to próba dokładniejszego spojrzenia na najważniejsze obecnie medium – obraz techniczny – a konkretnie na produkujące to medium aparaty i programy, które stanowią ich podstawę. Zabieg ten – analizy *apparatusa* przeprowadzone pod koniec rozdziału oraz niejako w oderwaniu od obrazu technicznego – jakkolwiek może wydawać się sztuczny (i takim jest w istocie), jest, moim zdaniem, potrzebny. Pozwala on bowiem spojrzeć na każde z tych pojęć dokładniej; sądzę, że wyrwane – na moment – z kontekstów, w których są zanurzone, mogą ujawnić jakości w innym przypadku niedostrzegalne.

Uwaga druga: analizy przedstawione w tym rozdziale dotyczą w znacznej mierze – na ile to możliwe – medium (jego poszczególnych egzemplifikacji: obraz tradycyjny, pismo, obraz techniczny). Kwestie związane z praktykami kulturowymi, współczesnym wykorzystaniem konkretnych mediów, ich znaczeniem dla polityki, sztuki, nauki – czyli kultury w ogóle, zostaną omówione w ostatnim, czwartym rozdziale. Tam skupię się na Flusserowskiej diagnozie współczesności oraz wizjach dotyczących przyszłości – w obu przypadkach głównym przedmiotem tych refleksji będą właśnie media.

Przed przystąpieniem do rekonstrukcji Flusserowskiej teorii mediów czytelnikowi należy się wyjaśnienie, czym właściwie,

⁶ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.

według niego, jest medium. Dygresja ta nie zajmie wiele miejsca, ponieważ Flusser nie zwykł zagłębiać się w ścisłe definicyjne rozważania. Stąd być może lepiej byłoby mówić o charakterystyce medium – nie o definicji – która wyłania się z wielości opisów poszczególnych mediów.

Flusser pisze o trzech głównych cechach medium (czasem używa synonimicznie terminu „mediacja”)⁷. Po pierwsze, medium jest kanałem łączącym ze sobą (przynajmniej) dwie pamięci lub przedłużeniem pamięci⁸. W tym sensie medium będzie telefon, ale także zapisana kartka, która ma nam o czymś przypomnieć. Po drugie, medium to ustrukturyzowane informacje. Struktury te mogą przybierać rozmaite postacie, jednak do najpowszechniejszych należą jednowymiarowe (np. pismo), dwuwymiarowe (np. obraz) oraz trójwymiarowe (np. rzeźba)⁹. Nietrudno dostrzec, że klasyfikacja ta przypomina Flussera charakterystykę kodów¹⁰. Po trzecie wreszcie, mediacje charakteryzują się wewnętrzną dialektyką: ustawiając się między człowiekiem a człowiekiem lub człowiekiem a światem, pozwalają na komunikację lub percepcję, ale jednocześnie zasłaniają, stają się przeszkodą na drodze tego, co miały początkowo umożliwiać – zakłócają komunikację i zniekształcają percepcję¹¹. Mamy tu więc dialektykę, która charakteryzuje także Flusserskie spojrzenie na kulturę jako taką: z jednej strony artefakty kulturowe pomagają człowiekowi „przedrzeć się” przez wrogi świat przyrodniczy, z drugiej zaś stają się przeszkodami stojącymi mu na drodze. Zważywszy na to, co mówi on o poszczególnych mediacjach, oraz zważywszy pod uwagę, jak często wspomina o tej wewnętrznej dia-

⁷ Mam świadomość różnic zachodzących między tymi pojęciami, jednak Flusser nie przeprowadza semantycznych rozróżnień między „medium” a „mediacją”. Przyjmuję tutaj roboczo – za Flusserelem – że terminy te są synonimiczne. Na temat różnicy między medium a mediacją zob. R. Debray, *Wprowadzenie do medialogii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 139–140.

⁸ V. Flusser, *Communication Media*, mps, AVF, 2–PHCOE–03_1769 (COURSES 12), s. 1. Czym jest według Flussera pamięć, pisałem w rozdziale 2. Zob. 2.2.2.1.

⁹ Ibidem, s. 1–2.

¹⁰ Zob. 2.2.2.

¹¹ V. Flusser, *When Words Fail*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2811 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 1.

lektyce mediów¹³, można przypuszczać, że jest to dla niego jedna z najważniejszych cech medium.

Zatrzymajmy się na chwilę nad wspomnianymi wyżej trzema cechami. Teza o medium jako o kanale łączącym ze sobą podmioty komunikacji, a w szczególności stwierdzenie, że medium jest przedłużeniem ludzkiej pamięci, przywołuje na myśl teorię Marshalla McLuhana. Pisałem już, że teorie kanadyjskiego uczonego pojawiały się często przy Flussera mediologicznych rozważaniach, co prawda najczęściej pełniąc funkcję „definicji negatywnych”, jednak, co znamienne, nawet w takich przypadkach wspominał ich autora z imienia i nazwiska. McLuhan, pisząc o mediach jako o przedłużeniach człowieka, ma na myśli, że poszczególne technologie są protezami, które intensyfikują poszczególne, psychiczne lub fizyczne cechy człowieka. Z tym Flusser zapewne by się zgodził. Jednak nie należy doszukiwać się – w kwestii definicji medium – zbyt wielu podobieństw między teoriami obu autorów. Przede wszystkim filozof z Pragi odrzuca słynne zdanie Kanadyjczyka: *medium is the message*¹⁴. Nie uważa bowiem, żeby dane medium miało uniwersalną istotę, która byłaby niezależna od jego konkretnego użycia w określonych warunkach¹⁴. Przekaz nie zależy od medium, ale od relacji między medium a jego użytkownikiem. Medium jest przekazem jedynie w tym sensie, że każde medium stawia pewien opór – wynikający z jego struktury¹⁵ – który jednak może zostać przełamany.

Druga cecha mediacji – medium to ustrukturyzowane informacje – zbliża ją do Flusserowskiego rozumienia kodu. Kod jest

¹² Zob. V. Flusser, *The Future of Writing*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002, s. 65; idem, *Photography and History*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2773 (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 2; idem, *Image and Text*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2746 (ESSAYS 4_ENGLISH), s. 2; idem, *Imagination*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2747 (ESSAYS 4_ENGLISH), s. 2.

¹³ M. McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 39–53.

¹⁴ A. Finger, R. Guldin, G. Bernardo, *Vilém Flusser. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 100.

¹⁵ V. Flusser, *Communication Media*, s. 1.

bowiem dla niego systemem symboli, którego struktura zależy od ich fizycznych właściwości¹⁶. I jeśli wrócimy do Flussera klasyfikacji kodów, to zobaczymy, że ich poszczególne rodzaje można przyporządkować do najważniejszych mediów. Mamy zatem kody linearne (jednowymiarowe) odpowiadające pismu i kody płaszczyznowe (dwuwymiarowe), które stanowią istotę obrazu tradycyjnego. Pewne trudności z utożsamieniem medium i kodu w terminologii Flussera pojawiają się dopiero, gdy spróbujemy przyporządkować odpowiedni kod do obrazu technicznego. *Prima facie* może się wydawać, że obrazy techniczne jako płaszczyzny mogą być utożsamione z kodem dwuwymiarowym, jednak Flusser w wielu miejscach podkreśla, że obrazy techniczne różnią się zasadniczo od obrazów tradycyjnych. Skrótowno można wymienić przynajmniej dwie różnice. Po pierwsze, wśród obrazów technicznych mamy przykłady kodów dwuwymiarowych operujących czasem (np. film); po drugie, „późne obrazy techniczne” (obrazy komputerowe, fotografie cyfrowe) są tworzone na podstawie „kodu zero-wymiarowego” (kod zero-jedynkowy) – tzn. produkujący je aparat powstał na podstawie takiego właśnie kodu. Kwestie te sprawiają wiele trudności, ponieważ są dość subtelne i ponieważ Flusser rozwijał je w ostatnich latach swojego życia, nie mając czasu na ich sprecyzowanie (temu problemowi – relacji między obrazem technicznym a kodem numerycznym – poświęcę jeszcze miejsce w tym rozdziale). Można pokusić się o ogólne stwierdzenie, że filozof z Pragi utożsamia medium (mediację) – rozumiane jako rodzaj symbolizacji – z kodem, tak jak go definiuje, natomiast, gdy idzie o medium w znaczeniu technologicznym, czyli o konkretne „narzędzia” komunikacyjne, będzie on mówił raczej o aparatach (*apparatusach*). Dlatego medium (mediacją) będzie np. obraz techniczny, a (jego) aparatem kamera wideo. Przy czym, należy dodać, że *apparatus* jest dla Flussera zjawiskiem stosunkowo nowym, związanym z „nowymi mediami” – od aparatu

¹⁶ Flusser, jak pamiętamy, rozumie kod abstrakcyjnie (zob. 2.2.2). Nie jest on dla niego zwykłą konwencją znaczeniową, ale systemem symboli, który ma swoistą strukturę, „gramatykę”, formę.

fotograficznego poczawszy – media jako takie są natomiast równie stare jak ludzka kultura.

I jeszcze trzecia, najważniejsza cecha mediacji: jej wewnętrzna dialektyka. Sprawia ona – z jednej strony – że przedmioty stojące na naszej drodze, przeszkody, mogą stać się środkami komunikacji z drugim człowiekiem oraz że – z drugiej strony – media, które mają pomóc nam osiągnąć Innego, w rzeczywistości blokują dostęp do niego. Używając terminologii Flussera: każde medium może być zarówno obiektywne (być przedmiotem, problemem, obiektem stojącym na naszej drodze), jak i intersubiektywne (może być „kanałem” łączącym nas z Drugim) – problematyczne albo dialogiczne¹⁷. Ta problematyczność i dialogiczność wyłania się oczywiście w kontekście tego, co stanowiło niejako istotę wszelkich jego refleksji – relacja z drugim człowiekiem. Media są dialogiczne, ponieważ dzięki nim (i tylko dzięki nim) komunikacja z Innym w ogóle jest możliwa – nie ma dla Flussera pozamedialnej, bezpośredniej komunikacji. Z drugiej strony ich niedoskonałość, szumy, które generują, ale także ich wciągający urok stanowią o ich problematyczności. Media zniekształcają komunikację. A do tego „uwodzą”, pochłaniają nas, sprawiając, że korzystając z nich, zapominamy o ich statusie środków, które nigdy nie powinny być traktowane jako cele – celem jest bowiem człowiek. I to właśnie na tę cechę Flusser kładł największy nacisk. Trudno jednoznacznie ustalić, czy uważał ją za cechę najważniejszą, ale z pewnością poświęcił jej wiele uwagi i w jej zgłębieniu widział naszą szansę na zrozumienie, czym jest medium i jak możemy je wykorzystać (oraz jak ono „wykorzystuje” nas).

Na tym zakończę próby rekonstruowania Flusserowskiego ogólnego rozumienia medium. Pewne jego charakterystyki będą się jeszcze pojawiać, gdy przystąpię do analiz poszczególnych mediów: obrazu tradycyjnego, pisma i obrazu technicznego. Opisowi, który przedstawia Flusser, można zarzucić zbyt dużą ogólność, choć zapewne autor nazwałby tę ogólność otwartością lub dialogicznością.

¹⁷ V. Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999, (*Design: Obstacle for/to the Removal of Obstacles*), sekcja 724–778 z 1627.

Z drugiej strony należałoby zapytać: komu udało się sformułować zadowalającą definicję medium? Sądzę, że z pojęciem medium/mediacji na gruncie teorii mediów jest podobnie jak z innymi centralnymi pojęciami poszczególnych dyscyplin filozoficznych czy naukowych. Zapytajmy politologa, czym jest polityka, i biologa, czym jest życie, a z pewnością otrzymamy odpowiedzi, które w jakimś stopniu nie będą dla nas satysfakcjonujące – okażą się za wąskie i przez to nieuwzględniające interesujących nas aspektów lub za szerokie i przez to puste; zbyt klasyczne i przez to niewnoszące niczego nowego lub przez swą nowatorskość niezrozumiałe. Być może więc definicja medium musi pozostać niepełna, otwarta na nowe możliwości i perspektywy, a zbliżanie się do niej musi pozostać zbliżaniem właśnie, któremu nie będzie dane zaznać spełnienia. Tak też, jak przypuszczam, widział tę kwestię Flusser – jedyny sposób na zbliżenie się do medium to zataczać wokół niego coraz węższe kręgi, a metodą tego zbliżania może być zarówno teoretyczny namysł, jak i artystyczna praktyka. Siegfried Zielinski pisze, zastanawiając się nad definicją medium, że:

[...] pływamy w medium jak ryba w oceanie, potrzebujemy go bezwarunkowo, i właśnie dlatego jest ono dla nas w istocie niedostępne. Możemy jedynie wycinać w nim szczeliny, aby uzyskać do niego dostęp¹⁸.

Teoria mediów Viléma Flussera jest serią takich właśnie prób wycięcia kilku szczelin we wszechogarniających nas mediacjach – spróbujmy przebyć z nim tę oceaniczną podróż.

Zanim przejdziemy do właściwych rozważań tego rozdziału, potrzebujemy dokonać jeszcze jednego krótkiego definicyjnego wprowadzenia. Jednym z ostatnich filozoficznych projektów Viléma Flussera była fenomenologia gestów. Choć teoria ta w zwartej, książ-

¹⁸ S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 46. Podobnie o medium (technologii) jako o koniecznym i dlatego niedostrzegalnym środowisku człowieka wypowiedział się McLuhan. Zob. *Wywiad dla „Playboya”*, w: *Wybór tekstów – Marshall McLuhan*, red. E. McLuhan i F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J. M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 334.

kowej formie pojawiła się dopiero w 1991 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią autora, to jej poszczególne elementy występowały dużo wcześniej, zwłaszcza w kontekście refleksji nad mediami. W zbiorze *Gestures* Flusser poddaje fenomenologicznemu oglądowi i opisowi szesnaście gestów, z czego połowa dotyczy tego, co moglibyśmy nazwać mediami *stricte* komunikacyjnymi. Tak wnikliwych analiz nie zamierzam tutaj rekonstruować. Interesować mnie będzie jedynie Flusserowskie rozumienie gestu, którą to kategorią będę się posługiwał w tym rozdziale.

Przy omawianiu poszczególnych mediów Flusser używa sformułowań typu: „gest malowania”¹⁹, „gest pisania”²⁰ czy „gest fotografowania”²¹. Co wówczas ma na myśli? Otóż gestem nazywa on „ruch ciała lub narzędzia z ciałem połączonego, dla którego to ruchu nie ma zadowalającego wyjaśnienia przyczynowego”²². Na pewnych poziomach gest może być uwarunkowany. Każdy gest jest przecież wynikiem pewnych procesów biologicznych zachodzących w organizmie człowieka. Jego podłoże może także stanowić pewna kulturowa sytuacja, z której wyrosła lub w której znalazła się osoba wykonująca dany gest. Wyjaśnienia te, zdaniem Flussera, nie wyczerpują jednak całego znaczenia gestu – pomijają jego istotę²³, a mianowicie to, że za gestem kryje się ludzka intencja. Innymi słowy: gest to aktualizacja ludzkiej wolności. Należy pamiętać, że wolność ta jest do pewnego stopnia ograniczona. Ograniczenie to wynika z możliwości narzędzia, którym się posługujemy. Trywializując: nie można malować za pomocą skrzypiec²⁴. Należy jednak

¹⁹ V. Flusser, *Gestures*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Kindle Edition, Minneapolis–London 2014 (*Gesture of Painting*), sekcja 1163–1342 z 3787.

²⁰ Ibidem (*Gesture of Writing*), sekcja 467–582 z 3787.

²¹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wyd. 2, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015, s. 75–83.

²² Idem, *Gestures (Gesture and Affect. The Practice of a Phenomenology of Gestures)*, sekcja 170–171 z 3787.

²³ Ibidem (*Toward a General Theory of Gestures. Defining Competencies*), sekcja 2860–2888 z 3787.

²⁴ Jacques Maritain (1882–1973), francuski filozof tomista pisał niegdyś w kontekście relacji nauki z filozofią: „Niekiedy uczeni, próbując zająć się filozoficznymi

zaznaczyć – co Flusser podkreśla wielokrotnie – że wiedza na temat możliwości danego narzędzia czy oryginalnego projektu, który się za nim kryje, może pomóc nam owe ograniczenia przewyżczać lub odnajdywać zupełnie nowe możliwości. Temu ma służyć teoria gestów: poszerzaniu obszaru naszej wolności²⁵ (co po raz kolejny pokazuje, że Flusserowskie rozumienie teorii ma swoje źródła w tradycji teorii krytycznej). Ponieważ za gestem kryje się ludzka intencja i ponieważ nie sposób wyjaśnić (do końca) ludzkich gestów, należy założyć, że zadaniem teorii gestów jest interpretowanie znaczeń gestu, a więc musi ona mieć swój semiologiczny wymiar²⁶.

Należy dodać w tym miejscu, że Flusser, tworząc swoją fenomenologię gestów, formułuje definicję gestu, która odpowiada pewnemu stanowi idealnemu. Wiemy bowiem, że nie za każdym gestem, który na co dzień wykonujemy, kryje się świadomy wybór, nasza intencja – to, co nazywa on wolnością. Przeciwnie nawet: większość gestów, które nam towarzyszą, jest wykonywana przez nas niejako „automatycznie”. Być może odpowiedź Flussera na ten zarzut o idealizowanie gestów byłaby następująca: jeśli nawet pewne gesty są przez nas wykonywane bezwiednie, nie oznacza to, że definicja jest zła, a jedynie że ruchy te nie zasługują na miano gestów.

Sądzę, że Flusserowski projekt fenomenologii gestów, opisany tu z konieczności jedynie zdawkowo, jest coraz bardziej aktualny w obliczu postulatów współczesnych humanistów skierowania uwagi nie tylko na historię człowieka, lecz także na historię przedmiotów. Jednym z orędowników tego stanowiska jest wspomniany tu Bruno Latour. Postuluje on, aby w obliczu niezliczonych opowieści (naukowych, filozoficznych) stwarzania przedmiotów przez

aspektami rzeczywistości, ulegają pokusie stosowania wypracowanych przez naukę pojęć jako komponentów swego metanaukowego przedsięwzięcia. Kłopot w tym, że nie bardziej można filozofować za pomocą niefilozoficznych instrumentów, niż malować fletem czy skrzypcami”. J. Maritain, *Pisma filozoficzne*, przeł. J. Fenrychowa, Wydawnictwo Znak, Kraków 1988, s. 176.

²⁵ V. Flusser, *Gestures (Toward a General Theory of Gestures. The Engagement)*, sekcja 3107–3117 z 3787.

²⁶ Ibidem (*Toward a General Theory of Gestures. Defining Competencies*), sekcja 2888–2893 z 3787.

ludzi, odwrócić perspektywę i zastanowić się, w jaki sposób przedmioty stwarzają nas, jakich zrzeczności od nas „wymagają” (Flusser powiedziałby: jaką świadomość tworzą)²⁷. Myślę, że fenomenologia gestów taką właśnie perspektywę przyjmuje. Co robią z nami przedmioty? Jak warunkują naszą egzystencję, nasze nawyki i przyzwyczajenia? Jak przez nie wyrażamy nasze bycie-w-świecie? Na te i tym podobne pytania Flusser stara się odpowiedzieć w swoim projekcie fenomenologii gestów.

Przypomnijmy zatem: kategoria gestu jako takiego pojawia się tu w nieco ogólnej formie: gest to „obiektywny” wyraz ludzkiej wolności, manifestujący nasze bycie-w-świecie. Jak już wspominałem, kiedy przechodzimy na grunt poszczególnych gestów, refleksje te są zdecydowanie bardziej szczegółowe. Będą się one pojawiały przy okazji rozważań o podstawowych mediach, o których pisze Flusser. Teraz właśnie do tych kwestii przejdziemy.

3.1. Od Doliny Côa do Doliny Krzemowej – historiozofia mediów

Centralnym punktem Viléma Flussera teorii mediów jest jego opowieść o historii mediacji, o powstawaniu, rozwoju, przeobrażaniu się i powolnym odchodzeniu w zapomnienie poszczególnych „środków widzenia i słyszenia”²⁸. Opowieść ta nie jest „zwykłą” historią mediów, dlatego też nazywam ją historiozofią. Z tego terminu chciałbym się teraz pokrótce wytłumaczyć.

Termin „historiozofia” zapożyczyłem od dziewiętnastowiecznego filozofa polskiego, hrabiego Augusta Cieszkowskiego. W literaturze filozoficznej, w obszarze namysłu nad historią (dziejami), najczęściej można spotkać się z terminem „filozofia dziejów” i jeżeli „historiozofia” w ogóle w tym kontekście się pojawia, to jest traktowana synonimicznie. Nie zamierzam rozstrzygać tutaj – nie

²⁷ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gduła, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 119.

²⁸ Tak o mediach pisze Zielinski: S. Zielinski, *Archeologia mediów*.

jest to odpowiednie miejsce – czy są to rzeczywiście pojęcia równoznaczne, czy też nie. Odwołam się jedynie do dwóch ujęć problemu filozoficznego namysłu nad historią – pierwsze z nich to stanowisko Georga Wilhelma Friedricha Hegla, drugie wspomnianego Cieszkowskiego. Otóż w klasycznym, heglowskim ujęciu przedmiotem filozoficznej refleksji nad historią (filozofii dziejów) jest sens dziejów historycznych, ich cel i rządzące nimi prawa. Przy czym zakłada się tutaj, że dzieje to jedynie przeszłość i teraźniejszość, a zatem, że zasadnie można mówić jedynie o tym, co było, i o tym, co jest (zasadę tę oddaje słynna metafora: sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu)²⁹. Historiozofia Cieszkowskiego sugeruje natomiast, że filozoficznemu badaniu może i powinna zostać poddana całość dziejów, tzn. przeszłość, teraźniejszość i przyszłość³⁰. Co więcej, polski filozof zakładał, że świadome ludzkie działania nie są bez znaczenia dla biegu historii. Człowiek może przecież, do pewnego stopnia, kształtować swoją przyszłość – może kształtować swoją indywidualną przyszłość, swoją i swojego najbliższego otoczenia, ale może także wpływać na dzieje w ogóle. Działanie takie – Cieszkowski nazywa je czynem – musi jednak być poprzedzone świadomością dziejów, teorią, czyli historiozofią³¹.

W tym znaczeniu Flusserowska historia mediów jest historiozofią mediów. Po pierwsze, chce ona badać pewne mechanizmy rządzące przemianami zachodzącymi w kulturze, poczynając od czasów najdawniejszych. Po drugie, jej założenia mają często charakter hipotetyczny, służą celom heurystycznym – nie ograniczają się do prostej konstatacji pewnych faktów. Flusser, sięgając np. do prehistorii, pyta o konteksty powstawania kultury, poszczególnych mediów czy społecznej świadomości. Zważywszy na tak postawione cele, trudno oczekiwać, aby rozważania te miały charakter ścisły. Nie są one historyczne, ponieważ pytają – mówiąc po kantow-

²⁹ G. W. F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, s. 21.

³⁰ A. Cieszkowski, *Prolegomena do historiozofii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1972, s. 7.

³¹ Ibidem, s. 14–15.

sku – o warunki możliwości historii (u Flussera tym warunkiem jest pojawienie się pisma).

Tego typu podejście teoretyczne na gruncie filozofii nie jest niczym wyjątkowym. Stosuje się je wówczas, gdy poszukujemy źródeł czegoś, co jest w doświadczeniu zawsze już dane, co stanowi niejako jego zastany horyzont. Perspektywę tę można porównać np. do rozważań filozofów nowożytnych, którzy, pytając jak powstało państwo³², nie mieli na myśli jego dających się empirycznie uchwycić, historycznych początków, lecz, zakładając istnienie pewnego przedspołecznego, pierwotnego stanu (natury), próbowali dociec, w jaki sposób doszło do powstania czegoś takiego jak społeczeństwo. Po trzecie wreszcie, historia mediów Flussera jest w istocie historiozofią mediów, ponieważ w jej ramach autor formułuje mniej lub bardziej konkretne tezy dotyczące przyszłości. Nie mówi oczywiście wprost, że czeka nas taki, a nie inny los, ale na podstawie obserwacji przeszłości i terażniejszości, uwzględniając tkwiące w nich potencje, zakłada, że pewne nasze działania – czyny, jak powiedziałby Cieszkowski – lub zaniechania mogą przynieść takie a takie konsekwencje. Flusser miał świadomość, że przyszłość jest dwoista, że zależy ona od nas, ale dostrzegał także, że nasze jutro jest zakorzenione w dziś i wczoraj.

Może się wydawać, że Flusserowska historiozofia mediów zaczyna się od pojawienia się w naszej kulturze obrazu tradycyjnego. Jednak w gruncie rzeczy rozpoczyna się ona nieco wcześniej. Flussera opowieść o mediach jest bowiem w zasadzie narracją o ciągłym oddalaniu się człowieka od świata przyrodniczego, o stale postępującym procesie abstrakcji (alienacji). A skoro tak, to należy przyjąć, że punktem wyjścia jest stan przedkulturowy, a zatem także – przedmedialny. O procesie tworzenia kultury pisałem już w poprzednim rozdziale. Według Flussera człowiekowi udało się wyabstrahować ze świata natury, ze świata konkretnego doświadczenia. Człowiek przestał doświadczać siebie tylko jako część przyrody, w momencie gdy zaczął działać, czyli tworzyć przedmioty.

³² Mam tu na myśli tzw. teorie umowy społecznej rozwijane przez Thomasa Hobbesa, Johna Locke'a czy Jean-Jacques'a Rousseau.

Wówczas otaczająca go jednolita rzeczywistość, która do tej pory była jedynie strumieniem biologicznych instynktów, rozpadła się na świat stworzonych przedmiotów i tego, który stoi naprzeciwko nich³³. A zatem to działanie (praca), którego efektem jest kultura, abstrahuje człowieka ze świata przyrody. Świat prostych kulturowych artefaktów jest więc, według Flussera, światem zapośredniczonym, a artefakty te są *de facto* pierwszymi mediacjami³⁴. Tak wygląda pierwszy z czterech kroków, który oddala nas od naszego „naturalnego środowiska” – następnym jest magiczne uniwersum obrazów tradycyjnych.

3.1.1. Obraz – płaszczyzna wyobrażona

Mamy więc człowieka, czy raczej człekokształtne stworzenie, które zdołało zdystansować się od otaczającej go rzeczywistości, wyabstrahować z przyrodniczego świata, w którym dotychczas, jak każde inne zwierze, było zanurzone. Ta nowa sytuacja (kulturowa) wytworzyła – mówi Flusser – nowy kontekst. Ręce, które zamieniają naturę w kulturę, nie robią tego „na ślepo”. Ich ruchy są stale „monitorowane” przez zmysł wzroku, dzięki czemu ręce „widzą” więcej. Z tej relacji między zmysłem wzroku a zmysłem dotyku Flusser wywodzi pojęcia teorii i praktyki³⁵ (ma tu zapewne na myśli etymologiczne korzenie tych słów: greckie *theōria* to m.in. „ogłądanie”, „przyglądanie się”³⁶, *prāxis* oznacza natomiast „działanie”, „czyn”)³⁷. Mówiąc

³³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 8.

³⁴ Idem, *Text-Image*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2784 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 1.

³⁵ Idem, *Imagination*, s. 1.

³⁶ *Słownik grecko-polski*, t. 2, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1963, s. 459.

³⁷ Ibidem, t. 3, s. 614. Na marginesie można dodać, że takie ujęcie źródeł teorii i praktyki pokazuje, że terminy te nie są względem siebie opozycyjne, lecz uzupełniają się wzajemnie: teoria to „oczy” praktyki, a praktyka to „ręce” teorii. Pomysł o wzajemnym uzupełnianiu się teorii i praktyki, widzenia i działania, nie jest szczególnie oryginalny. Dwa wieki wcześniej podobnie pisał Immanuel Kant w kontekście swojej epistemologii: „Naoczność więc i pojęcia stanowią składniki wszelkiego naszego poznania, tak że ani pojęcia bez odpowiadającej

o takiej współpracy wzroku i rąk, Flusser zakłada nie tylko, że człowiek pierwotny koordynował ruchy swego ciała ze wzrokiem – jest to dość oczywiste – lecz także, że potrafił planować swoje przyszłe działania na podstawie znanych mu doświadczeń, które przybierały postać utrwalonych w pamięci obrazów. Owe przyszłe działania były zapewne aktywnościami związanymi bezpośrednio z instynktem przetrwania, jak polowania czy zapewnienie sobie schronienia. Flusser zauważa, że relacja między wzrokiem a działaniem stwarza dwa podstawowe problemy. Po pierwsze, wszelka wizja ma charakter efemeryczny; jest nietrwała, jak nietrwała jest pamięć ludzka, stąd, jeśli miałyby służyć w dłuższej perspektywie czasowej – np. jeśli miałyby być przekazywana z pokolenia na pokolenie – musiałyby zostać w jakiś sposób utrwalone. Po drugie, wizja taka jest wysoce subiektywna, przedstawia jeden punkt widzenia, a plan działania, aby był zrozumiały dla kogoś poza jego twórcą, musi mieć charakter intersubiektywny³⁸. Te dwa problemy zostały zdaniem Flussera rozwiązane wraz z powstaniem pierwszych obrazów tradycyjnych.

Prehistoryczni „artyści”, tworząc pierwsze malunki naskalne, sprawili, że ich wizje stały się – po pierwsze – trwałe i – po drugie – intersubiektywne (dostępne dla innych). Uczynili to, dokonując pierwszego aktu „publikacji” – jak pisze Flusser. Wspominałem wyżej, że mówi on o pewnej hipotetycznej sytuacji, której historyczność jest trudna do ustalenia, jednak rezultaty tych procesów przetrwały do dziś. Prehistoryczne „publikacje” możemy oglądać w jaskiniach Lascaux, Altamira czy w Dolinie Côa – najstarsze z nich liczą około 35 000–40 000 lat. Malowidła te – Flusser nazywa je obrazami tradycyjnymi – to rezultaty gestu, w którym człowiek prehistoryczny użył rąk nie do manipulowania przedmiotami jak dotychczas, ale do manipulowania powierzchniami, tak aby przedstawiały (reprezentowały) przedmioty. Człowiek stworzył więc pierwsze symbole i tym samym ustanowił pierwszą konwencję. Co

im w pewien sposób naoczności, ani naoczność bez pojęć nie może dostarczyć poznania. [...] Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć – ślepe” I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1957, s. 138–139.

³⁸ V. Flusser, *Imagination*, s. 1.

niezwykle ważne, gest ten wytworzył w człowieku pierwotnym pewien rodzaj świadomości, którą Flusser nazywa wyobraźnią³⁹. Wyobraźnia jest więc umiejętnością redukcji czterowymiarowej czasoprzestrzeni do dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu. Obraz tradycyjny to płaszczyzna wyobrażona.

Zatrzymajmy się na moment nad tą kwestią. Pojawia się tutaj niezwykle ważna dla całej Flusserowskiej teorii mediów myśl: każde z trzech mediów, o których pisze filozof, pobudza powstanie w człowieku określonej umiejętności związanej z tworzeniem i odczytywaniem treści konkretnego medium. Świadomość ta – jak nazywa ją Flusser – wpływa z kolei na ludzką kondycję. Takie ujęcie jest narażone na „zarzut” determinizmu technologicznego – technologia determinuje nasze postrzeganie i ocenianie świata, wyznacza nam miejsce w tymże świecie. Problem ten jest jednak u Flussera zdecydowanie bardziej subtelny. Pisze on bowiem wyraźnie, że wyobraźnia jest rezultatem gestu manipulowania symbolami, a nie medium jako takiego, oraz że warunkuje ona możliwość wytwarzania i rozszyfrowywania obrazów⁴⁰. W innym miejscu dodaje – także w kontekście powstawania nowej świadomości, choć już nie przy analizach obrazu tradycyjnego a pisma – że „medialna świadomość” pojawia się w sprzężeniu zwrotnym z konkretnym medium⁴¹. Można więc przyjąć, że pytanie o genealogię poszczególnych rodzajów świadomości ma dla Flussera charakter drugorzędny. Trywializując: przypomina rozważania dotyczące chronologicznego pierwszeństwa jaja przed kurą – lub odwrotnie. Nie zmienia to tego, że według Flussera każda mediacja oddziałuje w pewien sposób na człowieka, przekształca jego postrzeganie świata i myślenie o nim, daje mu nowe możliwości i stawia przed nim nowe ograniczenia, innymi słowy: zmienia kondycję ludzką.

³⁹ Idem, *Into the Universe of Technical Images*, s. 11–12. W polskim tłumaczeniu *Ku filozofii fotografii* pojawia się także słowo „imaginacja” jako synonim „wyobraźni”. Idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 41.

⁴⁰ Idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 41.

⁴¹ Idem, *Does Writing Have a Future?*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012, s. 145.

3.1.1.1. Obraz tradycyjny jako mapa/model rzeczywistości

Wróćmy jednak do obrazu tradycyjnego. Wiemy, w jaki sposób powstaje, skupmy się teraz na tym, czym jest. Obrazy tradycyjne zostały stworzone – pisze Flusser – jako mapy mające pomóc orientować się człowiekowi w rzeczywistości⁴² (mogły służyć np. jako wspomniane modele polowań), niwelując jednocześnie wady wizji zamkniętej jedynie w wyobraźni twórcy – efemeryczność i subiektywność. Są więc one mediacjami pierwszego stopnia, tzn. zostały wyabstrahowane bezpośrednio z rzeczywistości. Każdy obraz tradycyjny to dwuwymiarowa płaszczyzna znacząca. A zatem obraz nie tyle „zamraża” wydarzenia (wydarzenie „zamrożone” oznaczałoby, jak można przypuszczać, trzy wymiary bez czasu), co zamienia je w pewne stany rzeczy – sceny⁴³. Odczytywanie znaczeń obrazu Flusser opisuje następująco:

Znaczenie obrazów znajduje się na powierzchni. Można je objąć jednym spojrzeniem, ale wtedy pozostanie powierzchowne. Chcąc pogłębić znaczenie obrazów, to znaczy zrekonstruować zredukowane wymiary, należy pozwolić spojrzeniu na obmacujące błądzenie po powierzchni. Takie wodzenie wzrokiem po powierzchni obrazu można nazwać „skanowaniem”. W ten sposób wzrok podąża złożoną drogą, formowaną z jednej strony przez strukturę obrazu, a z drugiej przez intencję patrzącego. Znaczenie obrazu, jakie odkrywa się w trakcie skanowania, stanowi więc syntezę dwóch intencji: intencji manifestującej

⁴² Idem, *Imagination*, s. 2.

⁴³ W polskim tłumaczeniu *Ku filozofii fotografii* (w wydaniu z 2004 roku) pojawia się – błędne moim zdaniem – sformułowanie, jakoby na obrazie tradycyjnym sceny były konwertowane w wydarzenia: „Toteż błędem jest, aby w obrazach widzieć »zamrożone wydarzenia«. Raczej zastępują one wydarzenia przez pewne stany rzeczy, konwertując sceny w wydarzenia”. Idem, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wyd. 1, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004, s. 22–23. Wcześniejsze i późniejsze zdania sugerują coś odwrotnego – to wydarzenia, następujące w rzeczywistości, na obrazie stają się dwuwymiarową sceną. Moją interpretację potwierdza drugie wydanie *Ku filozofii fotografii* (idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 43) oraz angielskie tłumaczenia: idem, *Towards a Philosophy of Photography*, ed. D. Bennett, European Photography, Göttingen 1984, s. 7; idem, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, London 2006, s. 9.

się w obrazie oraz intencji patrzącego. Zatem obrazy nie są „denotacyjnymi” (jednoznacznymi) zespołami symboli [...], lecz „konotacyjnymi” (wieloznacznymi): oferują wolną przestrzeń dla interpretacji⁴⁴.

Odczytywanie obrazu tradycyjnego polega więc na dość swobodnym ustalaniu znaczeń poszczególnych symboli. Swobodnym, ponieważ znaczenia te będą do pewnego stopnia zależały od tego, w jakich konfiguracjach je uporządkujemy. Na przykład od tego, co będzie według nas punktem centralnym (najważniejszym) danego obrazu, mogą zależeć znaczenia innych, pomniejszych symboli. Punkt centralny nie musi mieścić się w centrum obrazu, może to być jakiś symbol znajdujący się w rogu, przykuwający z jakiegoś powodu naszą uwagę. Stąd Flusser pisze, że obraz jest medium „konotacyjnym”, które pozwala odbiorcy na wielość interpretacji, dając mu tym samym więcej wolności. (Na marginesie: widać tu Flusserowską skłonność do utożsamiania medium z kodem, o której wspominałem wyżej; obraz tradycyjny to medium „konotacyjne”, ponieważ składa się z kodu konotującego lub po prostu nim jest). Skanując powierzchnię obrazu, możemy wielokrotnie powracać do danego symbolu i umieszczać go w najróżniejszych konfiguracjach. Nie ma ściśle określonych reguł, których przestrzeganie pozwoliłoby odbiorcy otrzymać prawidłowe znaczenie, lub których złamanie prawdziwego znaczenia mogłoby pozbawić. Tego typu praktyka odczytywania i tworzenia obrazów (wyobraźnia) stwarza określony kontekst kulturowy.

3.1.1.2. Magia obrazu

Możliwość powrotu do raz odczytanego symbolu i ustanawianie go raz punktem centralnym obrazu (nośnikiem znaczenia), raz symbolem pobocznym (używającym znaczenia od innych symboli) sprawia, że czas obrazu tradycyjnego jest czasem kołowym, jest wiecznym powrotem tego samego (sformułowanie to zostało zaczerpnięte

⁴⁴ Idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 41–42.

najpewniej z filozofii Friedricha Nietzschego)⁴⁵. To każe z kolei Flusserowi nazwać kontekst kulturowy, który obraz „wytwarza”, kontekstem magicznym⁴⁶. Choć, jak wspominałem, rozważania o mediach – zwłaszcza początkowej fazie ich rozwoju – mają charakter hipotetyczny, to nie sposób odmówić im, jeżeli nie „zgodności z rzeczywistością”, do której w tym przypadku dostęp jest szczególnie utrudniony, to przynajmniej zgodności z opiniami niektórych badaczy zajmujących się problemami dawnych religii, magii, mitów i towarzyszącej im kultury. Wspomnę tu jednego z największych. Mircea Eliade tak pisze o pojmowaniu czasu w kulturach, o których wspomina Flusser:

[...] unieważnienie czasu świeckiego poprzez naśladowanie określonych wzorców zachowań i reaktualizację mitycznych wydarzeń stanowi niejako wyróżnik społeczności tradycyjnych, pozwalający sam w sobie odróżnić je od naszych społeczeństw współczesnych. W kulturach tradycyjnych stale i świadomie dążono do tego, by okresowo dokonywać wymazania przeszłości, unieważnienia Czasu i jego odnowienia przez serię rytuałów, które w pewnym sensie reaktualizowały kosmogonię. [...] mit wyrывa człowieka z jego czasu, czasu indywidualnego, chronologicznego, „historycznego”, i przenosi go – przynajmniej symbolicznie – w Wielki Czas, w niepojętą chwilę, której nie sposób zmierzyć, gdyż jest poza wszelkim początkiem i końcem. Co oznacza, że mit powoduje zerwanie z Czasem i światem najbliższym i zarazem dokonuje otwarcia na Czas Wielki, Czas Święty⁴⁷.

Mamy tu potwierdzenie nie tylko Flusserowskiej tezy o związkach magicznych rytuałów z kołowym rozumieniem czasu, lecz także jego intuicji dotyczących odczuwania czasu jako jednego z głów-

⁴⁵ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, bis, Warszawa 1990, s. 190–192.

⁴⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 42–43.

⁴⁷ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Radkowie, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 74–74. Flusser nie powołuje się na Eliadego, ale z pewnością prace tego wpływowego religioznawcy znał. Książkę *Aspekty mitu* można znaleźć w „podróznej bibliotece” Flussera.

nych elementów różnicujących poszczególne społeczeństwa (kultury). Będzie on pisał o kulturach, które charakteryzują się czasem przedhistorycznym, historycznym i posthistorycznym⁴⁸.

Mimo że obrazy miały służyć tylko jako mapy rzeczywistości, jako modele dla przyszłych działań, przyczyniły się do stworzenia warunków, w których powstała cała prehistoryczna kultura magiczna i mitologiczna. Człowiek zaczął bowiem przekładać magiczną symbolikę i czas obrazu tradycyjnego na rzeczywistość, na swój świat życia, czyniąc go tym samym światem magicznym. Jeśli obraz wskazywał np., że polowanie na konkretny rodzaj zwierzyny musi odbywać się w określonym szyku, który zakłada np. pewną liczbę myśliwych biorących udział w polowaniu, to choćby liczba ta w danych okolicznościach była zawyżona lub zaniżona (np. z powodu zbyt niskiej lub zbyt wysokiej liczby zwierząt), magiczny rytuał zakładał, że inny rodzaj działania jest niedopuszczalny pod groźbą niepowodzenia. A zatem według Flussera człowiek prehistoryczny, tworząc pierwsze obrazy tradycyjne, zaczął z czasem nakładać magiczną strukturę tychże obrazów na rzeczywistość, przez co doświadczał, postrzegał i oceniał świat w funkcji obrazu. Choć, jak pisałem wyżej, uwagi filozofa z Pragi na gruncie historiozofii mediów mają charakter hipotetyczny – zwłaszcza, gdy mowa o obrazach tradycyjnych – to jego niektóre intuicje znajdują bezpośrednie pokrycie w pewnych faktach (pre)historycznych lub przynajmniej w niektórych historycznych interpretacjach, jeśli trzymać się Nietzscheańskiej zasady, iż fakty nie istnieją – jedynie interpretacje⁴⁹. Jerzy Głosik, polski archeolog, znawca pradziejów Słowian, pisze, że sztuka pierwotna nie tylko miała charakter magiczny, lecz także spełniała funkcje pragmatyczne, jej poszczególne egzemplifikacje mogły stanowić swoiste modele czy mapy przyszłych działań. Zdanie to intuicyjnie wyraża Flusser. Dodatkowo Głosik stwierdza, że ludzie prehistoryczni mogli widzieć w naskalnym malowidle nie

⁴⁸ Więcej na ten temat piszę w dalszej części pracy.

⁴⁹ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1994, s. 211.

tyle obraz rzeczywistości, co rzeczywistość samą⁵⁰. O tym wątku za chwilę.

Flusser nie poświęca wiele miejsca wyjaśnieniom, czym dokładnie jest kultura magiczna czy mitologiczna, jakie są jej cechy charakterystyczne (jednocześnie – jak się wydaje – dokonuje pewnych semantycznych dystynkcji między magicznością owej kultury a jej mitologicznością; magia jest związana – jak pisałem wyżej – bezpośrednio z obrazem tradycyjnym, mit łączy się natomiast – o czym za chwilę⁵¹ – z mową). Wynika to zapewne z tego, że Flussera nie interesuje szczególnie obraz tradycyjny. Traktuje go raczej jako konieczny element teoretycznej układanki, taki, bez którego konstrukcja nie może powstać, ale którego szczegółowa analiza nie wniesie niczego istotnego do dalszych rozważań. Opisy obrazu tradycyjnego ograniczają się do tych cech i kontekstów, które później są wykorzystywane w charakterystyce pisma i obrazów technicznych. Pismo jest bowiem – jak chce Flusser – rozwinięciem obrazu tradycyjnego, służy jego wyjaśnieniu, stąd konieczne jest wskazanie na to, o rozwinięciu czego mówimy, oraz co jest takiego tajemniczego w obrazach, że potrzebują wyjaśnienia. Obraz techniczny jest postawiony w opozycji do obrazu tradycyjnego – jest czymś innym, choć obie mediacje zachowują powierzchowne podobieństwa.

3.1.1.3. Idolatria

Ostatni problem wymagający uwagi, jeśli chodzi o Flusserowskie rozważania na temat obrazu tradycyjnego, to kwestia negatywnej strony tego medium (pamiętamy podwójną, dialektyczną naturę mediacji, czyli tego, co łączy i dzieli zarazem). Magiczna moc obrazu sprawiła, że na pewnym etapie rozwoju kultury prehistorycznej człowiek został owdądnięty mocą obrazu. W *Ku filozofii fotografii* czytamy:

⁵⁰ J. Głosik, *W kręgu Światowita*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 83–85.

⁵¹ O związkach mitu i mowy zob. 3.1.2.2.

Obrazy są mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem. Człowiek „egzystuje wtórnie”, to znaczy, że świat nie jest dla niego bezpośrednio dostępny, więc obrazy mają czynić go wyobraźalnym dla człowieka. Lecz w chwili, kiedy tylko zaczynają to robić, ustawiają się pomiędzy światem a człowiekiem. Powinny być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, reprezentują go, aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów. Przystaje odszyfrowywać obrazy, a zamiast tego wyświetla je w świat, „na zewnątrz” w postaci nie rozpoznanej, przez co i sam świat staje się dla niego jedynie światem obrazowym, czyli kontekstem scen oraz stanów rzeczy⁵².

Ten stan niemożności odczytania znaczenia obrazów tradycyjnych Flusser nazywa idolatrią. Skojarzenia z religijnym znaczeniem tego słowa – bałwochwalstwem – nie są tutaj nie na miejscu. Flusser pisze o idolatrii jako o oddawaniu czci obrazom, które jest wynikiem ich niezrozumienia. Człowiek zaczyna mylić obraz rzeczywistości z rzeczywistością⁵³, nie potrafi rozszyfrować obrazu tradycyjnego, nie rozumie go, zapomina, że sam jest twórcą obrazu, że sam „naładował” go znaczeniem, tknął w niego magię. Zaczyna więc oddawać mu cześć, jako czemuś tajemniczemu i obcemu, ale jednocześnie koniecznemu i potrzebnemu, skoro obraz jest mapą rzeczywistości, drogowskazem działania. Obraz wyalienował się od człowieka – być może mamy tu do czynienia z inspiracjami Feuerbachowskimi⁵⁴ – stając między nim a rzeczywistością, zaczął jawić mu się jako siła wyższa. Człowiek odwrócił relację między obrazem a światem: zamiast korzystać z obrazów jak z map rzeczywistości, zaczął działać w świecie jako funkcja obrazu – symbolicznie (magicznie), zupełnie tak, jakby rzeczywistość była obrazem⁵⁵ (jak jeszcze zobaczymy, „tradycyjna idolatria” ma wiele wspólnego z obrazami technicznymi i naszą współczesną, posthistoryczną sytuacją kulturową)⁵⁶.

⁵² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 1, s. 23.

⁵³ Idem, *Imagination*, s. 2.

⁵⁴ L. Feuerbach, *Zasady filozofii przyszłości*, w: idem, *Wybór pism*, t. 2, przeł. K. Krzemieniowa i M. Skwieciński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 9–12.

⁵⁵ V. Flusser, *Imagination*, s. 2.

⁵⁶ Więcej na ten temat zob. 4.1.2.

Ten stan bałwochwalczej niewoli musiał zostać przerwany, jeśli ludzkość miała iść „naprzód”, jeśli nasza kultura miała przynieść coś nowego. I rzeczywiście, na arenę historii weszło – przy wydatnym udziale człowieka – pismo, aby uwolnić ludzki umysł z magicznego zniewolenia i stworzyć warunki dla powstania świadomości historycznej i historii.

3.1.2. Pismo, czyli obraz wyjaśniony

Wynalazek pisma otworzył zdaniem Flussera jeden z najważniejszych etapów ludzkiej kultury. Filozofia starożytna i nowożytna nauka, a także wszystko to, co miało w nich swoje źródła, nie zaistniałoby bez udziału pisma. *De facto* nasza obecna kultura jest (jeszcze) kulturą piśmienną, choć według Flussera długo taką nie pozostanie. Rozważania dotyczące pisma są więc istotne dla zrozumienia jego diagnozy naszej obecnej sytuacji kulturowej. Nasza kultura – kultura przełomu tysiącleci – jest bowiem areną walki między pismem a obrazem technicznym, walki – dodajmy – której wynik jest przesądzony. Jako zbiorowości – społeczeństwa – a także jako ludzie – każdy z nas – znajdujemy się na przełomie, na przełomie dwóch epok: historii i posthistorii. Aby stać się świadomymi (*ergo*: wolnymi) uczestnikami kultury, musimy zrozumieć sytuację, w której się znaleźliśmy, a nie możemy jej zrozumieć, nie wiedząc, czym jest pismo i jak głębokie zmiany w naszej „medialnej świadomości” zaprowadziło.

Flusser twierdzi, że wynalazek pisma jest związany bezpośrednio z sytuacją, którą opisałem wyżej. Człowiek prehistoryczny stworzył swoje pierwsze obrazy tradycyjne, aby lepiej odnajdywać się w otaczającej go rzeczywistości. Dwoista, dialektyczna natura medium sprawiła jednak, że niebawem znalazł się w sytuacji zniewolenia – obrazy, które miały wskazywać drogę, zaczęły drogę tę przesłaniać, człowiek przestał je rozumieć, rezultatem czego była idolatria, czyli oddawanie czci obrazom. Wówczas to na kulturowej scenie pojawili się ludzie (można przypuszczać, że były to ówczesne „elity intelektualne” lub osoby mające takie właśnie ambicje), którzy postawili sobie za cel wyrwanie człowieka z magicznej niewoli obrazów. Środek do tego celu był prosty – pokazać, że obraz został

stworzony przez człowieka, że nie ma w nim magii, że można go wyjaśnić i dzięki temu na powrót zrozumieć. Technika pierwszych „ikonoklastów” miała charakter cokolwiek „chuligański” – należało zniszczyć ekrany zasłaniające rzeczywistość, podrzeć, rozerwać je na drobne kawałki. W związku z powyższym, jak pisze Flusser, wynalazek pisma nie polegał *de facto* na wynalezieniu nowych symboli, lecz na ułożeniu starych symboli w nowym porządku⁵⁷. Zmianie zostaje poddana zatem struktura medium – pierwsi pisarze zmieniają scenę obrazu w linię. Po raz kolejny możemy zobaczyć, jak Flusser zdaje się utożsamiać medium z kodem. „Nowe” medium różni się od „starego” jedynie strukturą, czyli sposobem organizacji symboli.

Tłumacząc hipotetyczny kontekst, w którym powstało pismo, Flusser odwołuje się do mniej lub bardziej konkretnej sytuacji historycznej. Najczęściej wspomina, że pismo powstało około 6000 lat temu⁵⁸, co odpowiada okresowi pojawienia się jednego z najstarszych znanych systemów pisma – pisma klinowego⁵⁹. Gdzieniedzie pisze także o 2000 roku p.n.e.⁶⁰ Data ta może sugerować, że chodzi tutaj nie tyle o powstanie pisma, co alfabetu, wynalezienie którego datuje się na pierwszą połowę II tysiąclecia p.n.e.⁶¹ Flusser wspomina także znacznie późniejsze starotestamentowe zakazy tworzenia i wielbienia obrazów jako argument na rzecz istniejącego podówczas „stanu wojny”, dialektycznej walki między obrazem tradycyjnym a pismem oraz zwolennikami obu mediów⁶². O kwestii tej będę jeszcze pisał. Teraz chciałbym wrócić na chwilę do problemu pisma jako rozwinięcia obrazu.

⁵⁷ V. Flusser, *The Codified World*, w: idem, *Writings*, s. 38.

⁵⁸ Idem, *The Future of Writing*, mps. AVF, [SEM REFERENCJA]_2792 (ESSAYS 9_ _ENGLISH), s. 2.

⁵⁹ D. Diringier, *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, przeł. W. Hensla, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 43.

⁶⁰ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 44; idem, *Into the Universe of Technical Images*, s. 5, 7 i 13.

⁶¹ D. Diringier, op. cit., s. 215–219.

⁶² V. Flusser, *The Codified World*, s. 39.

Flusser w swojej opowieści o powstaniu pisma posługuje się oczywiście metaforą⁶³, jest to jednak przenośnia, która może „zadziałać” na gruncie pewnych teorii naukowych. Rozwijanie obrazu, czy wyrywanie jego symboli i ustawianie ich w linie można rozumieć tak: symbole pisma są *de facto* symbolami obrazów. I jeśli spojrzymy na wczesne stadium rozwoju pisma (pismo piktograficzne, ideograficzne), to bez trudu dostrzeżemy, że symbole pisma (np. pisma hieroglificznego) są po prostu obrazkami, które występują w odpowiednich ciągach⁶⁴. Problem pojawi się dopiero wówczas, gdy będziemy chcieli powiązać tradycyjne obrazy z powstaniem pisma alfabetycznego, choć Flusser próbuje ową trudność rozwiązać: pisze np., że litera „A” wciąż przypomina swój obrazkowy pierwowzór: rogi byka (hebrajskie *aleph* oznacza „byk”)⁶⁵. Tutaj oczywistości się kończą, co nie oznacza, że tezy tej nie da się utrzymać. Istnieje wiele teorii, które wywodzą pisma alfabetyczne z wcześniejszych rodzajów pisma (np. z egipskich hieroglifów). Jednak, jak zauważa brytyjski paleograf i lingwista, David Diringer, żadna z nich nie jest zupełna. Oznacza to, że każda z tych teorii ma luki w postaci „brakujących ogniw” procesu ewolucji pisma⁶⁶.

Zostawmy jednak na boku genealogiczne rozważania dotyczące alfabetu czy pisma w ogóle. Flusser przyznawał, że szukanie ostatecznych źródeł większości zjawisk musi zakończyć się fiaskiem, stąd też lepiej przyjąć pewną roboczą hipotezę, która pozwala na prowadzenie dalszych analiz⁶⁷. Tak też czyni. Wiemy, skąd wzięło się pismo, a przynajmniej, w jakim kontekście powstało. Skupmy się teraz na tym, czym dokładnie jest.

⁶³ Szukając początku pisma, Flusser powołuje się w niektórych miejscach na etymologię, w innych sięga np. do źródeł biblijnych. Idem, *Does Writing Have a Future?*, s. 11–16.

⁶⁴ D. Diringer, op. cit., s. 58–70.

⁶⁵ V. Flusser, *Taking Leave of Literature*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2782 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 1.

⁶⁶ D. Diringer, op. cit., s. 197–227.

⁶⁷ V. Flusser, *On the Theory of Communication*, s. 12.

3.1.2.1. Myślenie konceptualne i świadomość historyczna

Wspomniałem wyżej, że według słów Flussera celem, który przyświecał pierwszym pisarzom, było wyjaśnienie niezrozumiałych obrazów, wydarcie ich z magicznego kontekstu. Środkiem do tego celu było wrywanie części obrazu i porządkowanie ich w nowym (linearnym) kontekście, co miało uczynić symbole obrazu „jasnymi i wyraźnymi”⁶⁸. To odwołanie do słynnych słów Kartezjusza może *prima facie* wydawać się daleko idącym uproszczeniem, jednak, jak przypuszczam, daje się ono obronić. Epistemologia francuskiego filozofa zakładała, że poznanie, które chce rościć sobie pretensje do prawdziwości, musi charakteryzować się oczywistością, a na tę składają się właśnie idee jasne i wyraźne. Jasne idee to takie, które nie są niczym zniekształcone; wyraźne to natomiast te, o których można powiedzieć, że są „samodzielne”, tzn. bez trudu odróżniają się one od innych idei. Flusser, pisząc o jasności i wyraźności symboli pisma – w odróżnieniu od mglistych znaków obrazu tradycyjnego – ma na myśli to, że „wyrывая” poszczególne symbole z obrazu, pozbawiam je jednocześnie magicznego kontekstu. To ów kontekst sprawia bowiem, że symbole obrazu tradycyjnego są niejasne i niewyraźne. Są niejasne, ponieważ w zależności od tego, z jakimi innymi symbolami zostaną połączone (i w jakiej kolejności), ich znaczenie będzie się zmieniać; są niewyraźne, ponieważ w takich „zespołach znaczeń” trudno oddzielić jeden symbol od drugiego symbolu. Pozbawienie symboli obrazu tradycyjnego tego magicznego kontekstu, rozwinięcie dwuwymiarowego obrazu w jednowymiarową linię sprawia, że zyskują one – przynajmniej w założeniu – na jasności i wyraźności. „Przynajmniej w założeniu”, gdyż, jak za chwilę zobaczymy, pismo również stwarza sytuacje, których nie przewidzieli jego twórcy.

Świadomość i kontekst związane z pismem zależą zdaniem Flussera – podobnie jak w przypadku obrazu tradycyjnego – w znacznym stopniu od sposobu, w jaki medium to „narzuca się” odbiorcy, czyli od gestu, który musi zostać wykonany, aby konkret-

⁶⁸ Flusser używa tu łacińskiej sentencji *clara et distincta perceptio* pochodzącej z filozofii Kartezjusza. Kartezjusz, *Zasady filozofii*, przeł. I. Dąmbska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1960, s. 28.

ne pismo ujawniło przed czytelnikiem swoją treść. Gest czytania, jak nietrudno się domyślić, różni się zasadniczo od gestu rozszyfrowywania obrazu tradycyjnego. Ułożone w linie litery (słowa, zdania) nie pozwalają na dowolne przemieszczanie się od symbolu do symbolu. Czytanie wiąże się – jeżeli ma mu towarzyszyć gratyfikacja w postaci znaczenia – z przesuwaniem wzroku w jednym, ściśle określonym kierunku (w kulturze zachodniej od lewej do prawej, z góry na dół). Znaczenie pojawia się zaś – pisze Flusser – dopiero po przebyciu pewnej drogi, po przebrnięciu przez wszystkie litery słowa, wszystkie słowa zdania itd. A zatem znaczenie nie zależy tylko od poszczególnych symboli medium – jak w przypadku obrazu tradycyjnego, gdzie kierunek czytania określa odbiorca przekazu – ale także od jego struktury (składni czy, szerzej: gramatyki). Można więc powiedzieć – konkluduje Flusser – że pismo, w przeciwieństwie do obrazu tradycyjnego, jest medium bardziej denotującym niż konotującym⁶⁹.

Jeśli przyrzeć się tej ostatniej tezie, zwłaszcza w perspektywie języków pisanych, którymi posługujemy się na co dzień, to niełatwo będzie ją utrzymać. Owszem, w porównaniu z obrazem tradycyjnym pismo przybiera czasem postać bardziej konkretną (denotującą) – dla przykładu: język naukowy jest o wiele bardziej ścisły niż symbole, które odnajdujemy na malowidle. Jednak język może być przecież równie... obrazowy (odwołujący się do wyobraźni), jak obraz. Ponadto, kiedy Flusser mówi, że pismo jest o krok dalej od rzeczywistości (o tym dokładniej w akapicie poniżej), wówczas jeśli nie przeczy, to przynajmniej osłabia sformułowanie o konotującym wymiarze obrazu i denotującym wymiarze pisma. Skoro pismo nie odsyła do rzeczywistości, lecz do obrazu, który rzeczywistość tę reprezentuje, to jest ono mniej konkretne, odwołuje się bowiem nie do konkretności (rzeczywistości), a do abstrakcji (symbolu obrazu).

Wróćmy jednak do pisma. Tworzenie obrazu tradycyjnego polegało na zamykaniu czasoprzestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Pisanie jest natomiast według Flussera jej rozwijaniem,

⁶⁹ V. Flusser, *Image and Text*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2746 (ESSAYS 4_ENGLISH), s. 4.

zamienianiem dwóch wymiarów płaszczyzny w jeden wymiar linii. Prowadzi go to do sformułowania, że pismo oddala nas od rzeczywistości jeszcze bardziej niż obraz tradycyjny. Flusser pisze o tym w ten sposób:

Myślenie pojęciowe jest bardziej abstrakcyjne niż myślenie imaginytywne, gdyż abstrahuje ze zjawisk wszystkie wymiary, z wyjątkiem linii prostych. Toteż, wraz z wynalezieniem pisma człowiek oddalił się od świata. Teksty nie oznaczają świata, lecz oznaczają obrazy, które są przez teksty rozrywane. Zatem, odszyfrowywanie tekstów oznacza odkrywanie obrazów oznaczonych przez teksty. Celem tekstów jest objaśnianie obrazów, tak jak celem pojęć jest czynić zrozumiałymi wyobrażenia. Teksty są metakodem obrazów⁷⁰.

Pismo, wyjaśniając obraz, nie daje nam więc powrotu do rzeczywistości; jego zadaniem nie jest pozbycie się obrazów, lecz ułatwienie ich zrozumienia. Paradoksalnie proces ten prowadzi do dalszej alienacji. Pismo jest abstrakcją drugiego stopnia – mówi Flusser – nie odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości, nie opisuje jej, lecz obrazy, z których się wywodzi.

Razem z gestem czytania i pisania do życia zostaje powołany nowy rodzaj świadomości. Flusser nazywa ją różnie: świadomością historyczną⁷¹, linearną⁷², konceptualną⁷³, jednak opisuje ją jednoznacznie. Jest to świadomość, która charakteryzuje się przede wszystkim: linearnym pojmowaniem czasu oraz myśleniem konceptualnym (racjonalnym). Obie cechy są związane bezpośrednio ze strukturą pisma. Medium to ma bowiem charakter *stricte* linearny: wszystko prze do przodu (z jednej strony do drugiej) i nic nie może się powtórzyć (powrót do poprzedniej litery czy słowa nie

⁷⁰ Idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 1, s. 24.

⁷¹ Idem, *The Mediterranean and Images*, mps, AVE, [SEM REFERENCIA]_2794 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 1.

⁷² B. Gottlieb, *Translations and Transcriptions from Bielicky's Recordings with Flusser in Summer 1991*, „Flusser Studies”, No. 17, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gottlieb-flussers-fluss.pdf>, s. 5 (dostęp: 21.12.2016).

⁷³ V. Flusser, *Imagination*, s. 2.

ujawni nowych znaczeń, a zatem jest nonsensowny). A więc także i czas pisma jest czasem linearnym, historycznym, w którym wydarzenia następują jedno po drugim i w którym nic nie może się powtórzyć. Jeżeli chodzi o racjonalizm („konceptualizm”) świadomości związanej z gestem pisania i czytania, to jest on rozumiany dość szeroko. Jest utożsamiany – ogólnie – z myśleniem w kategoriach przyczyna–skutek. Inaczej niż w przypadku świadomości magicznej, świadomość racjonalna poszukuje wyjaśnień⁷⁴, a wyjaśnienie to nic innego jak szukanie przyczyn. Myślenie konceptualne, czyli takie, któremu towarzyszy pismo, ma także charakter analityczny. Wynika to z tego, że zapisując słowa, człowiek może się od nich zdystansować i przemyśleć ponownie⁷⁵. To samo dotyczy reguł języka⁷⁶. Nowe, „literackie” umiejętności człowieka i towarzysząca im nowa świadomość rodzą oczywiście dalsze konsekwencje. Więcej: dokonują kolejnej kulturowej rewolucji.

Wynalazek pisma przyczynia się – powoli acz sukcesywnie – do powstania czegoś, co Flusser nazywa „myśleniem Zachodu”. Sformułowanie to odnosi się do wielu kulturowych paradygmatów, którymi są zaprogramowane społeczeństwa tzw. kultury zachodniej. Flusser mówi wprost: nasza historia, ale także historia jako taka, zaczyna się wraz z wynalazkiem pisma – dokładnie z wynalezieniem alfabetu⁷⁷. Medium pisma odciska się nie tylko na ludzkiej świadomości, tworząc jej następny wymiar, lecz także na kulturowym kontekście, w którym człowiek się odnajduje. Struktura pisma zostaje nałożona na otaczający nas świat, który przestaje być sceną (obrazu), zamieniając się w proces, opowieść. Egzystencja ludzka

⁷⁴ Ibidem, s. 2–3.

⁷⁵ Związki między pismem a rozwojem zdolności analitycznych i introspektywnych badań m.in. kanadyjski psycholog kognitywista, David R. Olson. D. R. Olson, *Papierowy świat: pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, przeł. M. Rakoczy, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 156–186. Zob. W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992.

⁷⁶ B. Gottlieb, op. cit., s. 6.

⁷⁷ V. Flusser, *Line and Surface*, „Main Currents in Modern Thought” 1973, No. 29 (3), s. 100.

staje się egzystencją tragiczną – każdy moment naszego życia jest wyjątkowy, nie ma do niego powrotu; to, co za nami (przeszłość), jest stracone na zawsze. Jednocześnie człowiek – i tu pojawia się jaśniejsza strona tej sytuacji – przestaje być marionetką w rękach magicznego świata, a staje się działającym podmiotem – podmiotem historii⁷⁸.

Analityczny charakter pisma sprawił, że myśl ludzka stała się bardziej zdyscyplinowana i precyzyjna, co z kolei umożliwiło najpierw powstanie starożytnej filozofii i logiki, a następnie chluby nowoczesności – nowożytnej nauki⁷⁹. Bez pisma i jego linearności nie moglibyśmy mówić o postępie czy rozwoju. Kategorie te pojawiają się bowiem dopiero w świadomości historycznej, która dokądś zmierza (abstrahując od tego, czy wszyscy zgadzają się na wyznaczony cel, ze względu na który możemy mówić o postępie bądź reakcyjności). Świadomość prehistoryczna, magiczna, nie zmierza nigdzie – jest zamknięta w kręgu „wiecznych powrotów tego samego”. Nie czeka na „koniec historii”, który wyzwoli ją z niedoli doczesności – bez względu na to, czy jest to doczesność ziemską, czekająca na religijne zbawienie, czy „doczesność” społeczna, która szuka wyzwolenia z ekonomicznego ucisku.

Związek pisma i kultury piśmiennej z powstaniem myśli racjonalnej, analitycznej, a w dalszej konsekwencji z wyłonieniem się logiki i nauki musi kojarzyć się z teorią mediów Marshalla McLuhana. To on pisał, jeszcze na początku lat sześćdziesiątych, o współzależności między pismem – konkretnie pismem alfabetycznym – a powstaniem greckiej filozofii, logiki, a później nauki⁸⁰. Flusser podchwytuje te tezy. W przeciwieństwie do McLuhana nie poświęca jednak wiele uwagi technologicznym zmianom, jakie zachodziły w rozwoju pisma. Na przykład wynalazek druku – który kanadyjski uczony skrupulatnie analizuje – Flusser przywołuje jedynie

⁷⁸ Idem, *Image and Text*, s. 4.

⁷⁹ Idem, *Does Writing Have a Future?*, s. 7–8.

⁸⁰ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962, s. 23 i 59–60, *passim*.

incydentalnie⁸¹. Wydaje się, że traktuje on te zmiany jedynie jako mające charakter ilościowy – przyspieszają one produkcję i upowszechnianie się pisma, ale nie przynoszą zmian jakościowych⁸². O zmianie jakościowej można mówić raczej w kontekście wynalezienia alfabetu oraz później, gdy kod alfanumeryczny, jak nazywa go Flusser, jest wypierany przez kod numeryczny (o tym zjawisku za chwilę). Poza tym McLuhan stawia pismo „w opozycji” do mowy, kulturę piśmienną traktuje jako kontynuację kultury oralnej, Flusser mówi natomiast o kulturze obrazu tradycyjnego. I choć obaj teoretycy dochodzą do podobnych konkluzji, gdy mówią o kulturze przedpiśmiennej – ten pierwszy pisze o „rezonującym magią światła symultanicznych relacji”⁸³, drugi zaś o magicznym uniwersum wiecznego powrotu – to wychodzą z innych przesłanek. Być może to, że Flusser nie poświęca wiele uwagi oralności, skupiając się zamiast tego na prehistorycznym obrazie, czyni jego teorię, w tym kontekście, oryginalną. Nie oznacza to jednak, że pomija on całkowicie kwestię mowy. Spróbujmy teraz pokrótce, na marginesie rozważań o piśmie, zrekonstruować to, co Flusser mówi o... mowie.

3.1.2.2. Mowa i mit

Przede wszystkim mowa jest „odwieczna”. Nie ma, zdaniem Flussera, większego sensu zagłębianie się w jej genealogię. A jeśli tak, to oczywiście mowa istniała także wówczas, gdy człowiek prehistoryczny tworzył pierwsze obrazy tradycyjne. Przy okazji rozważań o obrazie tradycyjnym wspomniałem, że Flusser nazywa kulturowy kontekst związany z tym medium kontekstem magicznym lub mitycznym. Wyjaśniałem wówczas, że magia ta ma swoje „źródło” w obrazie tra-

⁸¹ Zob. V. Flusser, *On Typography*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2771 (ESSAYS 6); idem, *Does Writing Have a Future?*, s. 47–53.

⁸² Flusser dostrzega oczywiście ogromną rolę, jaką odegrał druk w upowszechnianiu pisma, jednak w dalszym ciągu – jak się wydaje – traktuje ten wynalazek w kategoriach ilościowych, łącząc jednocześnie kulturowe znaczenie druku z nowożytną instytucją powszechnej edukacji. O tym wątku piszę w innym miejscu. Zob. 4.1.2.3.

⁸³ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, s. 22.

dycyjnym, jego początkiem mityczności czy mitologiczności jest natomiast mowa. Flusser, wyjaśniając związek mitu z mową, odwołuje się do etymologii. Greckie *mûthos* oznacza „mowę”, „coś, co zostało wypowiedziane”, a także „opowiadanie”⁸⁴. Pojawia się tutaj pytanie: dlaczego mowa, która jest przecież, jak mogłoby się wydawać, związana bezpośrednio z pismem, nie była w stanie wyjaśnić obrazu tradycyjnego? Otóż, odpowiada Flusser, język mówiony może jedynie traktować o obrazach, może nad nimi przepływać, ocierać się o nie, ale nigdy sam, bez pomocy pisma, nie jest w stanie obrazu przeanalizować⁸⁵. Mowa nie jest więc zwrócona przeciwko obrazom tradycyjnym, lecz raczej tworzy i umacnia magiczny (mityczny) kontekst kulturowy czasów prehistorycznych. Obraz tradycyjny służy człowiekowi jako mapa, model działania. Mowa, „zmaterializowana” w micie, stanowi natomiast interpretacyjny schemat ułatwiający zrozumienie świata otaczającego człowieka prehistorycznego. To mit wyjaśnia zjawiska, które są dostępne zmysłowo, a których źródła pozostają w ukryciu.

Mowa, podobnie jak obraz tradycyjny, jest niejasna i tajemnicza – pisze Flusser. To dopiero pismo sprawia, że staje się ona zdyscyplinowana. Przed wynalezieniem pisma – konkretnie alfabetu – mowa była nieprecyzyjna, mitologiczna, nikt wówczas nie mówił poprawnie, ponieważ nie istniało kryterium poprawności, czyli reguły języka⁸⁶. Każdy gest pisania jest zatem – twierdzi Flusser – walką między podmiotem i językiem mówionym (nieskrępowanym, swobodnym) a precyzyjnymi regułami pisma. Człowiek, starając się zachować pewien stopień wolności, próbuje wcisnąć język mówiony w strukturę języka pisanego i tym samym naginać jego reguły do własnych potrzeb, tak aby to, co będzie wynikiem tego sporu (słowo, zdanie, tekst), nosiło znamię intencji piszącego⁸⁷. Stanowisko to zdradza strukturalistyczną „słabość” Flussera. Przez ten opis walki mowy i języka pisanego przeziiera klasyczny podział

⁸⁴ *Słownik grecko-polski*, t. 3, s. 174.

⁸⁵ V. Flusser, *Into the Immaterial Culture*, trans. R. Maltez Novaes, Metaflux Publishing, 2015, s. 12–13.

⁸⁶ B. Gottlieb, op. cit., s. 6.

⁸⁷ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, s. 33.

języka na *langue* (czyli reguły języka, jego strukturę) oraz *parole* (czyli każdorazową aktualizację języka)⁸⁸.

Jeszcze jedna krótka uwaga na temat znikomej obecności mowy w teorii mediów Flussera. Mowa, jako medium, może nie być szczególnie absorbująca dla filozofa, który skupia się przede wszystkim na technologicznym wymiarze poszczególnych mediów. Zainteresowanie to potwierdza obszerność analiz różnego rodzaju aparatów produkujących obrazy techniczne. Jednak – można by argumentować – technologicznie zapośredniczona mowa także przybiera wiele form. Najlepszymi przykładami będzie telefon i radio. A jednak ani jednemu, ani drugiemu Flusser nie poświęca zbyt wiele miejsca. Przywołuje je na ogół incydentalnie, przy rozważaniu innych problemów. Być może wyjaśnienia tego stanu należy szukać w przekonaniu Flussera co do istoty mowy. A tutaj – jak się wydaje – zgadza się on z Martinem Heideggerem, wedle którego „mowa jest domostwem bycia”⁸⁹, jest tak bliska egzystencji, że niemalże z nią stopioną. Mowa wobec tego – jakkolwiek paradoksalnie to zabrzmie – nie jest medium, jest byciem samym; jest „myśleniem na głos”, które później dopiero zostaje „zmediatyzowane”, wciśnięte w linearny kod pisma⁹⁰. Perspektywa ta jest oczywiście dużo starsza, sięgająca jeszcze filozofii Platona⁹¹, dla którego pismo jest pierwszym „zdrajcą” ludzkiej myśli, to w piśmie dopiero myśl otrzymuje „miejsce”, w którym może nastąpić błąd, przeinaczenie, szum. Pismo jest pierwszym medium.

⁸⁸ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1961, s. 24–32.

⁸⁹ M. Heidegger, *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 82.

⁹⁰ V. Flusser, *Gesture of Writing*, mps, AVE, 1-GEE-03_2086 (BOOKS 11), s. 13.

⁹¹ Zob. Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002. Nie sposób w tym kontekście nie wspomnieć o *Farmakonie* Jacques’a Derridy, gdzie autor dokonuje wnikliwej analizy platońskich pomysłów dotyczących pisma, wspierając na nich swoją teorię tekstu. Zob. J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: idem, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, s. 39–61.

3.1.2.3. „Tekstolatria” i kod (alfa)numeryczny

W swoje filozoficzne rozważania na temat pisma Flusser wplata także wątki historyczne. Wspominałem już o dwóch cezurach, które przywołuje: czas około 4000 roku p.n.e., czyli okres powstania pisma jako takiego, oraz około 2000 roku p.n.e. związany z powstaniem alfabetu. Pojawienie się pisma, które, jak pamiętamy, było skierowane bezpośrednio przeciwko obrazom tradycyjnym, nie oznacza, że obrazy zostały definitywnie zniszczone (wszak obrazy tradycyjne powstają do dziś). Przeciwnie: Flusser opisuje rozwój naszej kultury – przemiany w niej zachodzące – jako wynikający z dialektyki mediów, wzajemnego ścierania się, zwalczania i uzupełniania kolejnych form reprezentacji⁹². Jako historyczny przykład jednego z pierwszych etapów tej walki podaje zapisaną w Starym Testamencie niechęć Żydów do obrazów i rzeźb („Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią!”)⁹³. Tę spuściznę judaizmu przejęło następnie, w nieco innej formie, chrześcijaństwo. To spośród duchowieństwa, w okresie średniowiecza, rekrutowali się ówczesni literaci i to oni kształcili (w szkołach przyklasztornych) kolejne piśmienne pokolenia. Średniowiecze było okresem dominacji Kościoła w cywilizacji zachodniej, a jedną z głównych przyczyn tej sytuacji było to, że jego przedstawiciele jako nieliczni mieli dostęp do najważniejszego medium tamtych czasów – pisma. Kościół żył historycznie, podczas gdy masy w dalszym ciągu trwały w magiczno-mitycznym świecie prehistorycznym. Umiejętność pisania i czytania dawała duchowieństwu nie tylko intelektualną przewagę nad resztą społeczeństwa, lecz także – co ważniejsze – dopuszczała do bezpośredniego obcowania ze Słowem Bożym, a zatem dawała moc „nie z tego świata”. Duchowieństwo za pomocą tekstów (zwłaszcza najważniejszego z nich: Biblii) rządziło niepiśmiennymi masami, ponieważ masy nie potrafiły tekstów tych rozszyfrować⁹⁴. Po raz ko-

⁹² V. Flusser, *Spoleczeństwo alfanumeryczne*, przeł. A. Kopacki, „Lattre Internationale” 1993–1994, s. 45.

⁹³ Wj 20,4, *Biblia Tysiąclecia*.

⁹⁴ B. Gottlieb, op. cit., s. 11–12.

lejnemu doszło do sytuacji, w której medium, mające w założeniu pomóc w nawigowaniu po rzeczywistości lub przywrócić raz utracony do niej dostęp, ostatecznie nie spełnia swojego zadania. Ukryta dialektyka medium sprawia, że pismo – tak jak wcześniej obraz tradycyjny – przesłania rzeczywistość. Ludzie zaczynają żyć jako funkcja tekstów, których nie rozumieją – np. żyjąc i wartościując świat wedle zaleceń Biblii. Zjawisko to Flusser nazywa „tekstolatrią”⁹⁵.

Jest to bardzo ciekawe pojęcie wprowadzone dla wyjaśnienia stanu niezrozumienia pisma – analogicznie do idolatrii, czyli sytuacji, z którą mieliśmy do czynienia przy okazji dominacji w naszej kulturze obrazu tradycyjnego. Flusser wprowadza ten termin, definiując go w sobie właściwy sposób. W *Ku filozofii fotografii* czytamy, że tekstolatria to „niezdolność do wyczytania pojęć ze znaków pisma”, skąd wynika oddawanie czci tekstom⁹⁶. Przede wszystkim Flusser łączy tekstolatrię z religią (chrześcijaństwem), a zatem z niezrozumieniem tekstów religijnych (Biblii). Jednak na późniejszym etapie rozwoju naszej cywilizacji tekstolatria dotyczy także nowożytnej nauki i tekstów naukowych. Wątek ten wydaje mi się dużo ciekawszy. Rozwinę go w pierwszej części ostatniego rozdziału⁹⁷.

Do pewnych zmian w zakresie relacji człowiek–pismo dochodzi w renesansie. Wówczas na znaczeniu zyskiwało mieszczaństwo, co było związane bezpośrednio z tym, że stan ten zaczął powoli zdobywać wykształcenie – czyli przede wszystkim umiejętności posługiwania się pismem. Wynalazek i upowszechnienie się druku przyspieszyły ten proces. Jednak – zdaniem Flussera – była to jedynie zmiana ilościowa. Ważniejszą kwestią okazały się narodziny nowożytnej nauki, które także są związane z medium pisma. Według Flussera ówczesne elity intelektualne zaczęły wykorzystywać pismo nie tylko do celów teoretycznych, lecz także praktycznych – aby ulepszać świat (a przy okazji na tym zarobić). Poprawianie świata, czyli np. produkcja narzędzi, wymaga od wytwórcy wiedzy na temat przyrody i rządzących nią praw. Pierwsi przyrodoznawcy szybko

⁹⁵ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 46–47.

⁹⁶ Ibidem, s. 149.

⁹⁷ Zob. 4.1.2.4.

zorientowali się, że świata nie sposób precyzyjnie opisać za pomocą kodu, którym posługiwała się część społeczeństwa – Flusser nazywa go kodem alfanumerycznym – że lepiej nadają się do tego cyfry. Tak dochodzi do powolnego „uwalniania się” cyfr i tworzenia się kodu numerycznego. Jednym z pierwszych, który dostrzegł moc tego kodu oraz idącego za nim formalnego myślenia matematycznego, był Kartezjusz, a za nim Gottfried Wilhelm Leibniz i ich *mathesis universalis*. Powstanie nowożytnej nauki nie przynosi jednak wyzwolenia mas spod dyktatu pisma. Teksty naukowe są bowiem równie hermetyczne jak teksty religijne, a siła ich oddziaływania rośnie w następnych wiekach, przewyższając ostatecznie wpływ pism chrześcijaństwa⁹⁸.

Czas wyodrębnienia i ugruntowania się kodu numerycznego jest ostatecznie czasem kolejnego przełomu w naszej kulturze. W XIX wieku, po prawie 6000 lat od wynalezienia pisma, ponownie dochodzi do sytuacji, w której człowiek nie potrafi rozszyfrować dominującego w danej epoce medium. Flusser mówi tutaj o niewyobrażalności tekstów – zwłaszcza wysoce specjalistycznych tekstów naukowych⁹⁹. Cóż oznacza owa niewyobrażalność? Otóż można powiedzieć, że teksty nauki są zbyt abstrakcyjne, dlatego niemożliwe do wyobrażenia (podobnie zresztą było w przypadku kodu alfanumerycznego i tekstów religijnych). Jednak stwierdzenie to niewiele wyjaśnia. By zrozumieć ową niewyobrażalność, musimy wrócić do procesu powstawania pisma, musimy przypomnieć sobie, że pismo jest rozwinięciem obrazu, że symbole pisma są *de facto* symbolami obrazu, które zostały jedynie wyrwane z dwuwymiarowej sceny i ułożone w linie. Jeśli to uwzględnimy, zrozumiemy, że niewyobrażalność, o której mówi Flusser, jest niczym więcej, jak niemożnością sięgnięcia do źródeł pisma. Po ewolucji trwającej bez mała 6000 lat symbole pisma oderwały się zupełnie od swoich obrazowych źródeł. Pismo miało być wyjaśnieniem obrazu i nadzieją na powrót do rzeczywistości, zamiast tego przesłoniło tradycyjne obrazy – naszą jedyną drogę powrotną.

⁹⁸ V. Flusser, *Spółczesność alfanumeryczna*, s. 47.

⁹⁹ Idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 46.

Okazało się więc – nie po raz pierwszy – że „obietnice” medium nie zostały spełnione. Co prawda dzięki pismu dochodzi do rozwoju naszej kultury (jeśli przez rozwój będziemy rozumieć np. coraz większe skomplikowanie)¹⁰⁰, jednak egzystencjalna kondycja człowieka nie ulega zasadniczej zmianie na lepsze. Człowiek w dalszym ciągu żyje w świecie zdominowanym przez medium, którego nie potrafi rozszyfrować, a dystans między nim a rzeczywistością stale rośnie. Co więcej, różnice w poszczególnych kodach, którymi posługują się dane warstwy społeczne, sprawiły, że w XIX wieku kultura podzieliła się na dwie gałęzie: jedna z nich mająca swoje źródła w religii i kodzie alfanumerycznym, druga będąca spadkobierczynią nauki i kodu numerycznego. Wówczas też po raz kolejny – jak do tej pory ostatni – na arenę dziejów wkracza nowe medium; medium, które oczywiście ma być lekarstwem na „tekstolatrię”, czyli niewyobrażalność tekstów, a także na podziały w obrębie kultury. Medium tym jest oczywiście obraz techniczny.

3.1.3. Obraz techniczny – powierzchnia zaprogramowana

Koncepcja obrazu technicznego stanowi jedną z najważniejszych części Flussera teorii kultury i najważniejszą, jeżeli spojrzymy na jego teorię mediów. Obraz techniczny ma znaczenie fundamentalne, ponieważ jako główne medium kształtujące otaczającą nas kulturę, stanowi także naszą przeszłość. Flusser wyraźnie kładzie na to nacisk. Zrozumienie obrazu technicznego, tego, co oznacza, co może oznaczać, co z nim robimy, oraz co możemy zrobić, ukształtuje naszą przyszłość. Im więcej dowiemy się o obrazach technicznych, tym lepszą kulturę będziemy w stanie stworzyć. A ponieważ kultura jest naszą „drugą naturą”, znaczenie tej wiedzy jest trudne do przecenienia.

W tym rozdziale skupię się, jak już wspominałem, głównie na obrazach technicznych oraz na charakterystyce produkujących je aparatów (następny podrozdział). Postaram się, na ile będzie to

¹⁰⁰ Na przykład Feliks Koneczny proponuje traktować rozwój cywilizacji jako coraz większe skomplikowanie organizacji ustroju życia zbiorowego. F. Koneczny, *Cywilizacja bizantyjska*, „Myśl Narodowa” 1937, nr 13 (17), s. 194–196.

możliwe, oddzielić kwestie szeroko rozumianych praktyk kulturowych (z obszaru sztuki, nauki, polityki), które są bezpośrednio z obrazami technicznymi związane. Zabieg ten, jakkolwiek może wydawać się sztuczny, jest potrzebny po to, aby możliwie jak najdokładniej wyłożyć tezy Flussera związane ze wspomnianymi problemami. Zacznijmy więc – tak jak w przypadku pozostałych dwóch mediów – od kwestii pochodzenia obrazu technicznego.

3.1.3.1. Obraz naukowo-techniczny

Rekonstruowałem wyżej Flusserowski opis sytuacji, w której powstały obrazy techniczne. Był to – znów – czas kryzysu (XIX wiek) spowodowanego przez nieczytelność czy niewyobrażalność tekstów (zwłaszcza naukowych). Kryzys ten sprawił, że człowiek po raz kolejny znalazł się w niezrozumiałej dla siebie sytuacji. Otaczające go teksty, w funkcji których wartościował świat i które miały pomagać mu w tym świecie się orientować, były dlań nieprzejrzyste. Znów jednak – powiada Flusser – pojawiła się w społeczeństwie elita, która postanowiła zmienić ten stan rzeczy, która postawiła sobie za cel uczynienie tekstów na powrót przejrzystymi i tym samym wyobrażalnymi. Elita ta rekrutowała się spośród osób znających pismo, także w jego bardziej specjalistycznej, numerycznej wersji. Ludzie ci nie poprzestali jednak na znajomości pisma, na teorii, ale postanowili – niczym rzemieślnicy – zrobić praktyczny użytek ze swojej wiedzy. Flusser nazywa tę elitę technikami. To oni jako pierwsi, korzystając z równań optyki, chemii i innych znanych wówczas gałęzi nauki, stworzyli pierwsze aparaty produkujące obrazy techniczne¹⁰¹ (naukowy charakter – konkretnie: chemiczny – źródeł obrazu technicznego – konkretnie: fotografii – dostrzegał także Roland Barthes)¹⁰². Problemem aparatów zajmę się w innym miejscu. Teraz skupię się na obrazie technicznym, formułując jedynie bardzo ogólne tezy doty-

¹⁰¹ V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (Post-Alphabet)*, mps, AVF, 1–MHRE–09_1722 (BOOKS 17), s. 77.

¹⁰² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 143–144.

czące aparatów, tam gdzie będzie to konieczne dla zrozumienia toku wywodu.

Zanim przejdę do bardziej szczegółowych opisów obrazu technicznego, chciałbym zwrócić uwagę na pewną szerszą konsekwencję tego, co do tej pory wiemy o Flusserowskiej koncepcji obrazu technicznego. Kiedy Flusser mówi o dziewiętnastowiecznych rzemieślnikach (technikach) jako praktykach nauki, to świadomie podkreśla, że wynalazek pierwszego obrazu technicznego (fotografii) pokazuje jawnie i bezpośrednio, że poszczególne gałęzie kultury stanowią jedność. W tym przypadku mowa jedynie o nauce i technologii, ale przejście między technologią a sztuką jest dla Flussera oczywistością. Związki te – między technologią, nauką i sztuką – potwierdza m.in. etymologia (łacińskie *ars* i greckie *téchne*)¹⁰³, ale także praktyka – nie ma bowiem technologii bez nauki i nauki bez technologii; a przecież także i sztuka korzysta z dobrodziejstw tej ostatniej dziedziny.

Wróćmy do głównego wątku naszych rozważań. Obraz techniczny nie jest więc, jak widzimy, zupełnie nowym medium, stworzonym *ex nihilo*. Choć zmieni ono zasadniczo kulturowy krajobraz współczesności, to źródła tej zmiany tkwią w przeszłości, w „starym medium”, które z jakichś powodów nie może być zachowane w dotychczasowej formie. Obraz techniczny nie odsyła zatem do rzeczywistości, lecz do pisma, na podstawie którego powstał. Flusser pisze o obrazie technicznym jako o abstrakcji trzeciego stopnia – wywodzi się z pisma, które z kolei ma swoje źródło w obrazie tradycyjnym, a ten dopiero jest wyabstrahowany bezpośrednio z rzeczywistości. Ta genealogia obrazu technicznego jest bardzo istotna dla zrozumienia, jakie znaczenie skrywa w sobie obraz techniczny oraz czym jest. Spróbujmy odpowiedzieć teraz na te pytania.

Przede wszystkim: Flusser nie wprowadza żadnych istotowych rozróżnień między poszczególnymi obrazami technicznymi. Co prawda często poddaje analizie konkretne egzemplifikacje obrazu technicznego (np. fotografię, film, wideo), jednak zawsze podkreśla,

¹⁰³ Oba te słowa, z których wywodzą się terminy „sztuka” oraz „technika”/„technologia”, mają częściowo wspólny zakres znaczeniowy – „rzemiosło”.

że mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem pewnej szerszej kategorii. A zatem obrazem technicznym jest zarówno dziewiętnastowieczny dagerotyp i fotografia tradycyjna, jak również film czy wideo, ale do tej kategorii należą także współczesne obrazy cyfrowe (tworzone za pomocą komputerów czy telefonów komórkowych). Jest to ważna uwaga dla właściwego (czyli w tym przypadku takiego, który nie pomija szerszego oglądu) odczytania twórczości Flussera. Kiedy pisze on np. o fotografii – a temu przykładowi obrazu technicznego poświęcił zdecydowanie najwięcej miejsca – to perspektywy tych analiz są dużo szersze. Zauważa to Piotr Zawojski, kiedy we wstępie do *Ku filozofii fotografii* pisze, że „Flusserowska filozofia fotografii czyni zeń ośrodek koncepcji mówiącej o fundamentalnej zmianie cywilizacyjnej”¹⁰⁴. Dostrzegają to także nieliczni polscy badacze, którzy zareagowali – i reakcję swoją przelali na papier (najczęściej w formie recenzji) – na pierwsze polskie wydanie *Ku filozofii fotografii* (2004)¹⁰⁵. Jest to dość istotne, aby przyglądając się Flusserowskiemu szczegółowemu fenomenologicznemu opisowi, nie stracić z oczu ważniejszej, szerszej (i dalszej) perspektywy.

Skoro więc fotografia, film, wideo czy obrazy komputerowe są obrazami technicznymi – mimo widocznych różnic między nimi – należy zapytać: co łączy wszystkie obrazy techniczne? Innymi słowy: czym jest obraz techniczny? Po pierwsze, każdy obraz techniczny został wyprodukowany przez aparat, a zatem jest rezultatem zastosowania wysoce specjalistycznych tekstów naukowych. Stąd: obraz techniczny wywodzi się z pisma. Po drugie, obrazy techniczne są płaszczyznami zwizualizowanymi, obliczonymi z elementów punktowych. Po trzecie wreszcie, obraz techniczny niczego nie

¹⁰⁴ P. Zawojski, *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii*, w: V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 22.

¹⁰⁵ Zob. I. Bartnicka, *Pod rządami apparatusa, czyli o nowej sytuacji człowieka oczami Viléma Flussera*, „Slavia Occidentalis” 2009, t. 66, s. 151–160; T. Ferenc, *Viléma Flussera traktat o błędnym kole programowanej wolności*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4, s. 216–220; A. Mazur, *Wyemancypowana technika, zniewolony człowiek*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 266–269; J. Zajdel, *Czy warto zostać funkcjonariuszem aparatu?*, „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9, s. 106–112.

przedstawia, lecz rzutuje znaczenia w świat. Poddajmy teraz bliższej analizie dwa ze wspomnianych trzech punktów.

3.1.3.2. Płaszczyzna zwizualizowana

Pomijam na razie kwestię aparatów – wymaga ona, moim zdaniem, osobnego omówienia, dlatego też poświęcę jej odrębny podrozdział. Zaczniemy od obrazu technicznego jako płaszczyzny zwizualizowanej. Wizualizacja (Flusser używa też zamiennie terminów „techno-imaginacja” i „nowa wyobraźnia”)¹⁰⁶, czyli nowa medialna świadomość, ma niejako dwa wymiary. Pierwszy z nich dotyczy odbioru obrazu technicznego, jego recepcji. Każdy obraz techniczny składa się z drobnych ziarenek (pikseli) i tylko odpowiedni dystans do obrazu pozwala nam na otrzymanie „właściwego” komunikatu. W momencie gdy zaczniemy przyglądać się obrazowi technicznemu, okaże się, że nie jest on jednolitą płaszczyzną, lecz mozaiką złożoną z tysięcy czy nawet milionów elementów punktowych. Zsyntetyzowanie tych drobinek w jednolity obraz zależy właśnie, zdaniem Flussera, od siły wizualizacji. Oczywiście dostrzeżenie, że wspomniany punktowy charakter obrazu technicznego dotyczy właściwie wszystkiego, co napotykamy w świecie przyrodniczym. Gdy przyjrzeć się jakimkolwiek przedmiotowi, to okaże się, że także i on składa się z drobnych elementów (atomów) – przy czym do tego typu przyglądania się będziemy potrzebować specjalistycznej aparatury. Flusser zauważa jednak jedną zasadniczą różnicę między punktowym charakterem świata przyrodniczego a „ziarnistością” obrazu technicznego. W przypadku tego ostatniego teoria wyprzedza praktykę. Obraz techniczny nie mógłby powstać, gdyby nie naukowa teoria, która za nim stoi. Bezsensem byłoby natomiast mówić, że to naukowe teorie sprawiły, że przyroda ma charakter kwantowy. A zatem odczytywanie obrazów technicznych, siła wizualizacji z tym związana, polega na wyczytaniu stojących za nimi teorii, składających się na

¹⁰⁶ Tej terminologicznej niespójności poświęcam kilka słów poniżej.

program aparatu¹⁰⁷ – obraz techniczny to powierzchnia zaprogramowana.

Druga strona wizualizacji odnosi się do siły tworzenia obrazów technicznych. Jest to proces odwrotny do procesu wyżej opisanego. Chodzi w nim o chwytanie nacierających na nas drobnych cząsteczek (fotonów), na które „rozpadł się” świat, a następnie „układanie” ich na powierzchni obrazu. Owo chwytanie i „układanie” może odbywać się tylko dzięki konkretnemu aparatowi, a między te dwa momenty „wkrada się” moment trzeci: kalkulacja (komputacja), czyli obliczanie cząsteczek według algorytmów konkretnego programu danego aparatu¹⁰⁸. Można też dodać, że moment chwytania cząsteczek nie dotyczy wszystkich aparatów. Opis ten ma zastosowanie np. do aparatów fotograficznych czy kamer wideo. Jednak w przypadku obrazów technicznych, będących wynikiem pracy np. grafika komputerowego tworzącego, dajmy na to, alternatywne światy gier komputerowych, w grę wchodzi jedynie komputacja (w tym przypadku nie fotonów, a wyobrażeń grafika) oraz efekt, czyli przedstawienie wyobrażenia na płaszczyźnie obrazu. Zresztą właśnie na to Flusser kładzie nacisk, gdy mówi o krytyce obrazów technicznych: zapomnijmy o świecie „na zewnątrz”, skupmy się na programie aparatu. O tym będę jeszcze pisał.

Siłę wizualizacji, czyli nowej medialnej świadomości, można zatem zdefiniować – po pierwsze – jako zdolność rozszyfrowywania obrazów technicznych, tj. wydobywania z nich pojęć (teorii), oraz – po drugie – umiejętność wyobrażania na obrazie tychże pojęć, zamiany pojęć w obrazy¹⁰⁹. Przyjrzyjmy się teraz bliżej tym dwóm tezom.

Flusser mówi wprost: siłę wizualizacji/techno-imaginacji/nowej wyobraźni należy łączyć ściśle z wynalazkiem obrazów tech-

¹⁰⁷ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 53–54.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 54–55. O programach aparatów piszę w kolejnym podrozdziale. Zob. 3.2.2.

¹⁰⁹ V. Flusser, *Mutation in Human Relations? (How Techno-Imagination Might Work)*, mps, AVE, 1-MHRE-22_1735 (BOOKS 17), s. 152.

nicznych¹¹⁰. Oznacza to, że w XVIII wieku i wcześniej tego typu dyspozycja nie miała racji bytu. Można by zatem zapytać: czy oznacza to, że człowiek żyjący w kulturze nieznającej obrazów technicznych – należący, dajmy na to, do jakiegoś plemienia kultury pierwotnej, do którego nie dotarło ani pismo, ani tym bardziej technologia związana z powstaniem aparatu fotograficznego – skonfrontowany np. z fotografią, nie byłby w stanie zwizualizować sobie tego, co się na niej znajduje? Czy oznacza to, że nie potrafiłyby zsyntetyzować elementów punktowych rzeczonyj fotografii? Gdyby rzeczywiście o to chodziło Flusserowi, wówczas pojawiłyby się wiele problemów. Wskażmy najpoważniejszy z nich: zdrowy rozsądek każe nam stwierdzić, że wspomniany człowiek kultury pierwotnej zobaczyłby jednak, podobnie jak my – ludzie (po)nowoczesności, jednolity obraz, a nie jedynie składające się nań drobinki. Gdybyśmy temu zaprzeczyli, musielibyśmy także stwierdzić, że ów człowiek postawiony przed jednym z obrazów Georges’a Seurata¹¹¹ nie zobaczyłby na nim nic poza kolorowymi kropkami i kreskami. Sądzę jednak, że nie w ten sposób należy interpretować słowa Flussera. Mówiąc bowiem o sile wizualizacji, kładzie on nacisk na teoretyczny („piśmienny”) wymiar obrazów technicznych. Na techno-
-imagineację składa się zatem właściwe odczytywanie obrazu oraz świadome jego tworzenie. Właściwie i świadomie oznacza krytycznie, czyli mając na uwadze, że obraz techniczny nie jest żadnym odbiciem rzeczywistości, lecz wynikiem działania teorii naukowych, które dzięki technice zostały „zmaterializowane” (więcej na ten temat za chwilę). Flusser nie uważa więc, że człowiek kultury pierwotnej nie byłby w stanie zobaczyć na obrazie technicznym nicze-

¹¹⁰ Idem, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, s. 55.

¹¹¹ Georges Seurat (1859–1891) – francuski malarz, jeden z przedstawicieli pointylizmu (puentylizm), techniki malarskiej polegającej na malowaniu obrazu za pomocą kropek i kresek, pomiędzy którymi można dostrzec wyraźne odstępy. Jednym z najważniejszych obrazów Seurata jest *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* (1884).

go, ale że nie dotarłby do jego znaczenia. Byłby niczym analfabeta spoglądający na pismo¹¹².

I jeszcze jeden problem związany z techno-imaginacją oraz tworzeniem obrazów technicznych. Flusser opisuje ten proces jako syntetyzowanie elementów punktowych, na które „rozpadł się” świat. Formułując taką tezę, chce zapewne wymusić na czytelniku spojrzenie na świat oczami fizyka kwantowego, dla którego przyroda składa się w ostatecznym rozrachunku z „ziaren”, czyli atomów czy cząstek subatomowych. Flusser pisze o tym, tłumacząc konieczność powstania obrazów technicznych i umożliwiającej je techno-imaginacji jako sił łączących na powrót „rozpadający się” świat. Można przyjąć, że teza ta jest wyrazem bliskiego Flusserowi stanowiska konstrukttywizmu społecznego, wedle którego to my – ludzie, z naszymi językami i praktykami kulturowymi (sztuką, polityką, nauką) tworzymy otaczający nas świat, który później jawi nam się jako niestworzony, niezależny od nas, obiektywny świat sam w sobie. Z drugiej strony – i tu można sformułować pewien zarzut – filozof mówi, opisując różnicę między „ziarnistością” obrazu technicznego a „ziarnistością” świata jako takiego, że w pierwszym przypadku teoria poprzedza praktykę (nie byłoby obrazu bez teorii, która go umożliwia), a w drugim – nie (świat ma strukturę „punktową” bez względu na teorie naukowe, które konstatają ten stan rzeczy). Można tutaj wytknąć Flusserowi pewną niekonsekwencję: z jednej strony trzyma się on stanowiska konstrukttywistycznego, z drugiej zaś – jak się wydaje – mówi o niezależnym od naszej wiedzy, obiektywnym stanie rzeczy, który konstatauje nauka. Tezy naukowe, będące przecież – w myśl konstrukttywizmu – także pewnym konstruktem, rozpoznaniem materialnej osnowy rzeczywistości, „wariacją” na jej temat, otrzymują tutaj pierwszeństwo. Pytanie, czy słusznie.

Zanim przejdziemy do kolejnej cechy, zatrzymajmy się na chwilę przy pewnej terminologicznej wątpliwości. Chodzi mianowicie

¹¹² Relacje z pierwszych na świecie pokazów filmów potwierdzałyby tezę Flussera. Znany jest opis projekcji filmu braci Lumière z 1896 roku, *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*, która miała wywołać konsternację, czy nawet przerażenie zebranej widowni.

o termin „wizualizacja”, którego używam na określenie medialnej świadomości związanej z obrazami technicznymi. Otóż należy zaznaczyć, że terminologia dotycząca tego pojęcia jest nieostra. Przyczynił się do tego przede wszystkim Flusser, który, jak pamiętamy, pisał w czterech językach i który, korzystając z jednego tylko języka, używał często różnych terminów na oznaczenie tego samego pojęcia. W esejach napisanych po angielsku spotykamy więc głównie „nową wyobraźnię” (*new imagination*) oraz „techno-imaginację” (*techno-imagination*). Wspomniana „wizualizacja” (*visualisation*), przy której się upieram, pojawia się raczej w angielskich tłumaczeniach prac Flussera¹¹³. Polskie tłumaczenia trzymają się na ogół terminu „wyobraźnia”¹¹⁴ lub „imaginacja”¹¹⁵. Jest to uprawnione, zwłaszcza gdy mowa jest jedynie o obrazach technicznych. Należy jednak mieć świadomość, że wyobraźnia, dzięki której człowiek stworzył pierwsze obrazy tradycyjne, jest dla Flussera, jak widzieliśmy, czymś zupełnie innym niż nowa wyobraźnia. Będę więc w tej pracy używał terminów „nowa wyobraźnia”, „techno-imaginacja/ /,techno-imaginacja” oraz „wizualizacja” synonimicznie – rezerwując „wyobraźnię” i „imaginację”/”imaginatora” jedynie dla kontekstu związanego z obrazami tradycyjnymi – jednocześnie przychylając się do tezy, że termin „wizualizacja” w języku polskim jest w tym kontekście najtrafniejszy. Po pierwsze, ze względów merytorycznych: „wizualizacja” to przedstawianie danych w formie graficznej

¹¹³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 13; idem, *Photography and History*, w: idem, *Writings*, s. 129.

¹¹⁴ Andrzej Gwóźdź, tłumacząc fragmenty *Ins Universum der technischen Bilder* (*Ku uniwersum obrazów technicznych*), podkreśla, że znaczenia terminu *Einblinden*, którego używa w niemieckim oryginale Flusser, a które Gwóźdź tłumaczy m.in. jako „wyobrażenie”, nie sposób całkiem oddać w języku polskim (idem, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, s. 53). Flusser przyznawał, że o ile w języku niemieckim znalazł słowo, które odpowiada omawianemu pojęciu, o tyle w języku angielskim nie udało mu się go odnaleźć (*On Religion, Memory and Synthetic Image*, wywiad przeprowadzony 7 kwietnia 1990 roku w Budapeszcie przez László Bekego i Miklósa Peternáka, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures* (DVD), ed. M. Peternák, 2010). Stąd też terminologiczna rozbieżność między poszczególnymi tekstami.

¹¹⁵ Zob. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 1 i 2.

(obrazowej), które kojarzy się z nowoczesnymi mediami (głównie z komputerem). Po drugie, ze względów stylistycznych: moim zdaniem słowo „wizualizacja” brzmi po prostu lepiej, np. w przymiotniku: „zwizualizowany” miast „wyobrażony na nowo” (?) czy „techno-wyimaginowany” (?).

3.1.3.3. Znaczenie obrazu technicznego

Wróćmy teraz do wspomnianych trzech cech obrazu technicznego – konkretnie do ostatniej z nich. Przypomnijmy: obraz techniczny niczego nie przedstawia, lecz rzutuje znaczenia w świat. To jeden z najważniejszych postulatów dotyczących obrazów technicznych. Jest istotny ze względu na teoretyczne konsekwencje, jakie ze sobą niesie, ale także, ponieważ teza ta odróżnia Flussera dość wyraźnie od większości współczesnych mu teoretyków mediów i kultury.

Dla większej przejrzystości rozłóżmy ten postulat na dwie części. Zacznijmy od pierwszej z nich: obraz techniczny niczego nie przedstawia. Flusser podaje wiele przykładów na potwierdzenie swojej tezy. Odtworzę jego tok argumentacji, w którym przytacza przykład fotografii, mając na uwadze, że argumenty te dotyczą wszystkich innych obrazów technicznych. Wybieram fotografię nie tylko dlatego, że Flusser poświęca jej najwięcej miejsca, lecz także, ponieważ fotografia wydaje się „najgorszym” możliwym przykładem, jawi się nam ona bowiem w potocznym rozumieniu jako medium będące odbiciem rzeczywistości (film np. ujawnia swoją sztuczność m.in. w procesie montażu, nie wspominając o wygenerowanych komputerowo grafikach, które z rzeczywistością mogą nie mieć nic wspólnego).

Co więc oznacza, że fotografia niczego nie przedstawia, nie mówiąc już o odbijaniu rzeczywistości? Oddajmy na chwilę głos Flusserowi:

Człowiek z aparatem nie poluje na odbite światło, ale raczej wybiera konkretne promienie świetlne w ramach dostępnych mu parametrów. [...] Bierze on aktywny udział w procesie optycznym. Wyklucza pewne grupy promieni, na przykład przesuwając odrobinę zasłony. Przystawia

swoje przedmioty w świetle tak, aby odbijały jedno promienie, a innych nie (np. mówi „uśmiech!”). Wprowadza własne źródła światła (np. lampę błyskową). Zanurza sytuację w kolorach, które sam wybiera. Manipuluje aparatem za pomocą specjalnych filtrów. [...] Obraz, który wynika z tych operacji, nie jest zwyczajnie rezultatem promieni odbitych od przedmiotu bez udziału fotografa¹¹⁶.

Flusser opisuje tu proces, w którym aktywnie uczestniczy fotograf. Jednak dotyczy to każdego obrazu technicznego i każdej sytuacji. Brak aktywności fotografa nie oznacza braku „aktywności” aparatu, którym wykonuje się zdjęcie czy nagrywa film. Jego program dopuszcza bowiem tylko pewne zjawiska, inne zaś odrzuca – polaroidem nie sfotografujemy śladów cząstek elementarnych w komorze Wilsona. To, co widać na obrazie technicznym, jest więc połączeniem wizji osoby obsługującej aparat, jej umiejętności oraz możliwości aparatu. Nie ma tu mowy o jakimkolwiek odbijaniu rzeczywistości. Na obrazie technicznym znajdziemy zawsze tylko pewną perspektywę, pewien (inter)subiektywny punkt widzenia, a nie obiektywny świat.

Żeby lepiej – *nomen omen* – zobrazować ten nieprzedstawieniowy charakter obrazu technicznego, można porównać go z obrazem tradycyjnym. Tam znaczenie zostaje zamknięte na płaszczyźnie dzięki intencji twórcy. Malarz nadaje znaczenia poszczególnym symbolom obrazu i kolejno umieszcza je na płótnie – każdy symbol z osobna. Stąd też obraz tradycyjny jest abstrakcją pierwszego stopnia; jedynym „pośrednikiem” między rzeczywistością a tym, co na obrazie, jest człowiek. W przypadku obrazu technicznego rzecz ma się zgoła inaczej. Po pierwsze, fotograf nie umieszcza kolejno poszczególnych symboli na swojej fotografii, lecz w jednej chwili chwytą konkretne wydarzenie, zamieniając je w scenę. Nie ma tu mowy o nadawaniu znaczeń poszczególnym znakom fotografii. Co więcej, „pośrednikiem” między rzeczywistością a tym, co na obrazie, jest, obok człowieka, aparat, jego program i stojące za nimi nauka i technika, a w ostatecznym rozrachunku tekst, czyli pismo, które, jak pamiętamy, także nie ma swojego źródła w rzeczywisto-

¹¹⁶ Idem, *Gestures*, (*The Gesture of Photographing*), sekcja 1512–1518 z 3787 (tłum. – P. W.).

ści, lecz wywodzi się z obrazu tradycyjnego. Aby dowiedzieć się, co rzeczywiście znajduje się na obrazie technicznym, należy więc przejrzeć nie tylko intencję twórcy, lecz także aparat i jego program (o tym więcej w następnym podrozdziale). Nie może być więc mowy o obiektywności obrazu technicznego. To pozorne podobieństwo do rzeczywistości jest wynikiem specjalistycznej teorii, która kryje się za każdą fotografią, filmem, grafiką.

Inny, bardziej prozaiczny przykład. Chyba każdy z nas miał kiedyś wątpliwą przyjemność powiedzieć o fotografii, na której został „uchwycony”: „źle wyszedłem na tym zdjęciu”; lub „jestem tutaj do siebie jakiś niepodobny”. Co oznaczają te słowa? Chyba tylko tyle, że nasza wizja nas samych, nasze wyobrażenie siebie minęło się z wyobrażeniem przedstawionym na fotografii. Przyczyn tego stanu może być wiele. Być może fotograf widział mnie inaczej niż ja widzę siebie, a może widział mnie tak samo, jak ja widzę siebie, ale brak umiejętności lub szwankujący aparat sprawiły, że wyobrażenia tego nie potrafił zwizualizować na fotografii. Bez względu na to, co było przyczyną mojego „niepodobieństwa” do... samego siebie, jedno jest pewne: jeśli zdarzyło się tak, że ktoś lub coś źle „odbiło się” na fotografii, oznacza to, że w „obiektywnym” aparacie jest miejsce na błąd, a skoro tak, tzn., że ani on, ani wytworzony przezeń obraz techniczny nie jest obiektywny.

Jak pisałem wyżej, perspektywa ta stawia Flussera w opozycji do współczesnych mu teoretyków mediów. Z ważnych postaci współczesnej humanistyki, do których często jest on porównywany, należy wymienić Waltera Benjamina, Rolanda Barthes'a oraz Susan Sontag¹¹⁷. Nie zamierzam wchodzić tutaj w szczegółowe analizy porównawcze myśli tych autorów z teorią Flussera, a o kilku podobieństwach i różnicach między nimi będę jeszcze wspominał (o kilku już wspomniałem). Chodzi mi jedynie o wskazanie jednej cechy, która stanowi o oryginalności koncepcji filozofa z Pragi.

¹¹⁷ Zob. ciekawe studium, w którym autorka dokonuje porównania teorii fotografii Benjamina, Barthes'a, Sontag oraz Flussera: M. Markowska, *Flusser and Polish (Photography) Novels*, „Flusser Studies”, No. 10, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/markowska-polish-novels.pdf> (dostęp: 20.12.2016).

Otóż Benjamin, Barthes i Sontag, analizując fenomen fotografii, podkreślają – nieraz z nieskrywaną nostalgią – związek fotografii i rzeczywistości, niezaprzeczalną łączność obrazu ze światem. Barthes – największy spośród całej trójki „naturalista” – pisze, że w przeciwieństwie do malarstwa „w wypadku Fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że TA RZECZ TAM BYŁA” – to odniesienie do rzeczywistości jest istotą fotografii¹¹⁸. Dla Sontag fotografia dzięki swej „mechanicznej genezie” i „dosłowności” przywraca częściową tożsamość obrazu i przedmiotu¹¹⁹. A według Benjamin:

[...] obrazy [tradycyjne], jeśli dane im przetrwać są jedynie świadectwem sztuki tego, kto je namalował. Natomiast w przypadku fotografii napotykamy coś nowego i osobliwego: w owej kobiecie z rybackiej rodziny z New Haven, która z tak niedbałą, uwodzicielską wstydlivością spogląda w ziemię, jest coś, co wykracza poza świadectwo kunsztu fotografa, coś, czego nie da się zmusić do milczenia, co bez najmniejszego gestu dopomina się o imię tej, która kiedyś żyła, a i tutaj jeszcze jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do SZTUKI całkowicie¹²⁰.

Niemiecki filozof mówi, że fotografia nie jest jedynie „świadectwem sztuki”, czyli ekspresją artysty, ale że konfrontuje nas z czymś jeszcze, z czymś „nowym i osobliwym”, „co wykracza poza świadectwo kunsztu fotografa” i „czego nie da się zmusić do milczenia”. Jest to związek, relacja łącząca to, co przedstawione na fotografii (w tym przypadku wizerunek „kobiecin z rybackiej rodziny w New Haven”), z jego realnym odpowiednikiem (czyli z „kobieciną”).

U Flussera kwestia ta – relacja obraz–rzeczywistość – wygląda inaczej. Nie chodzi tutaj bynajmniej o to, że wyrzeką się on zupełnie „realizmu” fotografii. Nie twierdzi, że to, co znajduje się na fotografii, nie ma najmniejszego związku z tym, co było jej przedmiotem. Flussera związek ten po prostu nieszczególnie interesuje. Pytania

¹¹⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 137–138.

¹¹⁹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 144–145.

¹²⁰ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 29.

o to, co znajduje się za obrazem, to „złe, metafizyczne pytania”¹²¹. Z pewnością nie może być mowy o jakimkolwiek odbijaniu rzeczywistości przez obraz techniczny. Każdy taki obraz jest jedynie subiektywną perspektywą osoby obsługującej aparat, taką, na którą pozwala jego program. Sądzę, że można pokusić się o stwierdzenie, iż zaufanie do fotografii, którego nie kryją zwłaszcza Barthes i Sontag, wynika z tego, że wierzą oni, przynajmniej do pewnego stopnia, nauce. Oboje piszą bowiem, że to dzięki procesom chemicznym (lub elektronicznym) i optycznym możemy w jakimś zakresie „polegać na” fotografii¹²². Flusser, jak pamiętamy, bardzo krytycznie podchodzi zaś do technologii i stojącej za nią nauki, nie ufa im, ponieważ wie, że są one, podobnie jak cała kultura, ludzkim wytworem, a zatem, że ich obiektywność czy neutralność jest jedynie wątpliwą hipotezą.

Przejdźmy teraz do drugiej części postulatu dotyczącego znaczenia obrazu technicznego. Przypomnijmy: obraz techniczny rzutuje znaczenia w świat. Z jednej strony może się wydawać, że nie jest to niczym szczególnie nowym, jeśli weźmiemy pod uwagę to, co do tej pory wiemy o Flussera spojrzeniu na historię mediów. Piśmo także rzutowało znaczenia w świat, tzn. tworzyło modele rzeczywistości. Były to teksty religijne tworzące np. modele zachowań etycznych czy późniejsze bardziej skomplikowane teksty filozoficzne i naukowe. Z drugiej strony Flusser twierdzi, że nadejście obrazów technicznych całkowicie „odwróciło wektory znaczenia”¹²³. W okresie dominacji pisma świat był rozumiany jako tajemnica pełna znaków, nad którymi należy się pochylić – niczym nad książką – i je rozszyfrować. Gest związany z tworzeniem obrazów technicznych jest zupełnie inny. Jest to gest nadawania znaczenia temu, co absurdalne, już nie pochylania się nad światem i wyczytywania

¹²¹ V. Flusser, *Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution*, wykład wygłoszony 7 kwietnia 1990 roku w Kunsthalle Budapest, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.

¹²² R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 143–144; S. Sontag, op. cit., s. 144–145.

¹²³ V. Flusser, *Post-History*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. 101–102.

zeń znaczeń, lecz „wskazywania nań palcem” (dziś raczej koniuszkiem palca) w celu nadania mu znaczenia¹²⁴.

„Rzutowanie znaczeń w świat” czy „wskazywanie na świat palcem” to sformułowania, które mogą wydać się czytelnikowi dość enigmatyczne. Istotne jest, aby je rozjaśnić, ponieważ stanowią one niejako rdzeń Flusserowskiego rozumienia obrazu technicznego w interesującym nas kontekście – czyli jako czynnika kulturotwórczego. Wątek ten będzie stanowił jeden z głównych problemów rozdziału czwartego, tutaj jedynie go nakreślę. Pisząc o rzutowaniu znaczeń przez obrazy techniczne, Flusser – jak się wydaje – ma na myśli, iż mamy obecnie do czynienia z sytuacją, w której to nie wydarzenie – nie rzeczywistość – jest znaczące, lecz dopiero obraz techniczny sprawia, że takiego znaczenia nabiera. Jeśli jakieś wydarzenie nie zostało sfotografowane, sfilmowane i upublicznione, tzn., że „wcale się nie wydarzyło”. Rzeczywistość „chce” znaleźć się na obrazie technicznym, a wszystkie nasze ludzkie pragnienia na nim się koncentrują. Gesty związane z obrazami technicznymi mają więc charakter twórczy, performatywny. Aby nieco dokładniej przedstawić ten wątek, odtworzę teraz Flusserowską wizję rozwoju obrazu technicznego jako najważniejszego medium nowoczesności.

3.1.3.4. Od Niepce’a do... Baudrillarda

W eseju *Photography and the End of Politics?* – „polskim” tekście, o którym wspominałem w rozdziale pierwszym¹²⁵ – Flusser w kontekście rozważań nad polityką proponuje pewien model rozwoju istotności obrazu technicznego, jego społecznego odbioru i wpływu na naszą kulturę. W pierwszym etapie, tzn. w czasach, gdy wynalazek fotografii (wcześniej dagerotypu, który zawdzięczamy Louis Daguerre’owi i Nicéphore’owi Niépce’owi) pozostawał jeszcze wynalazkiem, czyli w połowie XIX wieku, zdjęcia były traktowane jako „bezzstronni świadkowie” wydarzeń oraz jako „zbiorniki” naszej dobrej, acz krótkiej pamięci. Fotografia miała więc być – choć

¹²⁴ Idem, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, s. 63–64.

¹²⁵ Zob. 1.1.4.

oczywiście nie była – obiektywnym obserwatorem historii. Pierwsze fotografie – pisze Flusser – ze względu na swoją skromną liczbę oddziaływały głównie na odbiorców fotografii. Kiedy jednak, dzięki rozwojowi technologii, zdjęć zaczęło przybywać – a zaraz potem pojawiły się filmy (jesteśmy więc już na przełomie wieków) – wpływ obrazów technicznych nie ominął także uczestników wydarzeń, które miały zostać sfotografowane czy sfilmowane. Osoby fotografowane – politycy, żołnierze, artyści itp. – zaczynają dostosowywać się do „logiki medium”. Jeżeli jakieś zachowanie lepiej wygląda na fotografii czy filmie, to właśnie tak należy się zachowywać. Medium wpływa na wydarzenia. Ostatni etap, ten, którego sami jesteśmy świadkami, to czas, w którym obrazy techniczne całkowicie zdominowały naszą kulturę. I nie chodzi tu jedynie o wymiar ilościowy. Z jednej strony wszystko i każdy chce być na obrazie technicznym – każde wydarzenie musi zostać uwiecznione. Flusser mówi prowokacyjnie: w latach sześćdziesiątych XX wieku Amerykanie ścigali się z Sowietami nie o to, kto jako pierwszy wyląduje na Księżycu i tym samym podbije kosmos, ale kto jako pierwszy zostanie tam sfotografowany. Z drugiej strony obrazy techniczne, czy raczej produkujące je aparaty, wydają się obecnie nie tylko celem wszelkich wydarzeń, lecz także ich „przyczyną”. Aparaty „wypluwają” kolejne wydarzenia, tworząc tym samym rzeczywistość, którą następnie „konsumujemy”¹²⁶.

Tezy Flussera dotyczące obrazu technicznego jako rzutującego znaczenia mogą wydawać się cokolwiek śmiałe i zbyt ogólne. W następnym rozdziale postaram się jednak uszczegółowić te rozważania o niezbędne i, jak sądzę, przekonujące przykłady. W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek, mianowicie na związek filozofii obrazu technicznego Viléma Flussera z myślą Jeana Baudrillarda.

Na pewnym poziomie ogólności skojarzenia wydają się dość jednoznaczne: obaj teoretycy podkreślają, że współczesne obrazy niczego nie przedstawiają, lecz tworzą rzeczywistość. Nawet niektóre podawane przez nich egzemplifikacje wykazują pewne po-

¹²⁶ V. Flusser, *Photography and the End of Politics?*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2775 (ESSAYS 7_ENGLISH).

dobieństwa (obaj – choć w różnych proporcjach – sięgają m.in. po przykład terroryzmu)¹²⁷. Jednak, kiedy im się przyjrzyć, zdradzają znaczne różnice, które zresztą z naciskiem podkreślał Flusser. Baudrillard, używając takich terminów, jak „symulacja”, „symulakr” czy „hiperrzeczywistość”, zakłada, że rzeczywistość nie istnieje, że mamy obecnie jedynie do czynienia z jej szczątkami, że jedyną (nie) rzeczywistość stanowią symbole bez znaczeń¹²⁸. Flusser w jednym z wywiadów stwierdza, że to Baudrillardowskie podejście do relacji obraz–rzeczywistość nie ma racji bytu. Tłumaczy to, zaczynając od kwestii tego, czym jest rzeczywistość, a raczej, w jaki sposób jej doświadczamy. Otóż, mówi Flusser, nasze doświadczenie rzeczywistości jest zapośredniczone przez obraz, który powstaje w naszym mózgu na podstawie dostarczonych mu z zewnątrz informacji. Informacje te to nic innego jak nacierające na zmysły (w tym przypadku wzrok) punktowe impulsy (fotony). A zatem – konstatuje Flusser – nie doświadczamy rzeczywistości bezpośrednio. Obraz rzeczywistości, który otrzymujemy, jest wynikiem procesów zachodzących w mózgu, na podstawie danych z zewnątrz. Przy czym – dodaje – nie wiemy dokładnie, w jaki sposób dochodzi do opracowania tychże danych. Wiemy jedynie, że rzeczywistość, która jawi się przed naszymi oczami, nie jest rzeczywistością samą w sobie – jest naszym obrazem rzeczywistości. Ten sam proces zachodzi przy powstawaniu obrazów technicznych. Aparat odbiera nacierające nań fotony i przetwarza je zgodnie ze swoim programem. Stąd Flusser mówi, że współczesne aparaty są przedłużeniem naszego systemu nerwowego. Skoro więc – i tu przechodzimy już do Flusserowskiej krytyki teorii Baudrillarda – współczesne aparaty produkujące obrazy

¹²⁷ Flusser przywołuje przykład medialności terrorystów bardzo ogólnie, ale dość konsekwentnie. Idem, *In the Reservoir of Images*, mps, AVF, M25-BB-01_824 (ESSAYS 4_ENGLISH), s. 9; idem, *Film Production and Consumption*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2737 (ESSAYS 3_ENGLISH), s. 8. Baudrillarda analizy terroryzmu w kontekście współczesnych mediów są oczywiście zdecydowanie bardziej rozbudowane. Zob. J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

¹²⁸ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 6.

techniczne działają, opierając się na takim samym modelu, co ludzka percepcja, to nie ma większego sensu mówić o symulacjach skrywiających rzeczywistość, ponieważ nie mamy kryterium, na podstawie którego moglibyśmy rozsądzić, co jest rzeczywistością, a co jedynie jej symulakrem¹²⁹. Dla Flussera więc obraz techniczny jest tak samo (nie)rzeczywisty, jak maszyna do pisania i stojące w parku drzewo.

3.1.3.5. Niematerialność

W wielu miejscach Flusserowskich refleksji nad obrazem technicznym pojawia się pojęcie niematerialności¹³⁰. Komentatorzy jego myśli podkreślają, że jego pisma wieszczą nadejście niematerialnej kultury przyszłości¹³¹, kultury w której *hardware* zostaje zastąpiony przez *software*. I rzeczywiście, Flusser pisze o tym, że w kulturze współczesnej nasz stosunek do przedmiotów materialnych zmienia się, że nasze zainteresowanie nimi maleje, oraz że cała kultura „kurczy się” sukcesywnie na naszych oczach. Do kwestii immaterializmu współczesnej kultury będę powracał jeszcze w ostatnim rozdziale¹³², teraz wspomnę jedynie o niematerialności w kontekście obrazu technicznego.

Na wstępie należy zaznaczyć, że Flusser w swoich rozważaniach nie jest bynajmniej naiwny. Nie sądzi, że materia jako taka zniknie, że przyjdzie nam żyć w świecie bez niej. W gruncie rzeczy według Flussera nie istnieje coś takiego jak materia i nie-materia (duch/idea/forma/model), jako osobne byty, ponieważ – jak chciał Arystoteles¹³³ – forma nie może zjawić się bez materii, a materia bez

¹²⁹ Vilém Flusser interviewed by Miklós Peternák, Osnabrück 1988, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html>, s. 2–3 (dostęp: 28.12.2016).

¹³⁰ Zob. V. Flusser, *Immaterialism*.

¹³¹ M. Hanke, *Vilém Flusser's Philosophy of Design: Sketching the Outlines and Mapping the Sources*, „Flusser Studies”, No. 21, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanke-flusser-philosophy-design.pdf>, s. 5 (dostęp: 28.12.2016).

¹³² Zob. 4.2.3.3.

¹³³ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, red. M. Krąpiec i A. Maryniarczyk, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1996, s. 353–358.

formy¹³⁴. Na czym zatem miałyby polegać niematerialność obrazów technicznych?

Flusser zauważa, że wraz z wynalezieniem fotografii i możliwością jej masowej reprodukcji dochodzi do sytuacji, w której artefakty kulturowe nie tylko zaczynają się kurczyć¹³⁵ – coraz mniejsze komputery, telewizory i aparaty – lecz także ich stale tracąca na wymiarach materialność przestaje mieć znaczenie. Co do tej cezury można by się sprzeczać. Przecież już w XV wieku w Europie (w Azji dużo wcześniej) druk umożliwiał techniczną reprodukcję wszelkich pism, a jeszcze przed wynalezieniem fotografii obrazy, mapy i rysunki mogły być powielane na prasie litograficznej. Jednak w obu przypadkach mieliśmy raczej do czynienia z kopią oryginału (druk oryginalnego manuskryptu czy odbitka rysunku). Fotografia o tyle zrewolucjonizowała techniczną reprodukcję, że zastąpiła niejako oryginał – odbiorca jest konfrontowany z odbitką (fotografią), a nie z matrycą (negatywową kliszą) – a w dalszej kolejności zatarła zupełnie różnicę między oryginałem a kopią (czy w dobie cyfrowych aparatów fotograficznych jest sens mówić o oryginalnym pliku z fotografią?). A zatem według Flussera materialność traci na wartości. Przestaje mieć znaczenie ekonomiczne – *hardware* tanieje, *software* drożeje¹³⁶ – i kulturowe – interesuje nas raczej program aparatu i zawarte w nim możliwości niż aparat jako taki. To projekty, modele stojące za konkretnymi wytworami kultury mają znaczenie, a nie pojedyncze realizacje tych projektów. W dobie „technicznej reprodukcji”¹³⁷ artefaktów kulturowych poszczególne materialne egzemplarze tracą swój wyjątkowy charakter, swoją niepowtarzal-

¹³⁴ Relacje między formą a materią Flusser omawia szczegółowo w eseju *Form and Material*. Zob. V. Flusser, *The Shape of Things (Form and Material)*, sekcja 264–368 z 1627.

¹³⁵ Idem, *Lilliput*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2753 (ESSAYS 5_ENGLISH), s. 1–2.

¹³⁶ Idem, *The Shape of Things (The Non-Thing 1)*, sekcja 1113–1118 z 1627.

¹³⁷ Odwołuję się tutaj do klasycznego tekstu Waltera Benjaminina – *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, które z pewnością było Flussierowi znane. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, s. 66–105.

ność, swoją aurę¹³⁸ – tracą także swoją rynkową wartość. Dla przykładu zapytajmy (retorycznie): co spotka się z większą społeczną dezaprobatą (i z większymi finansowymi i prawnymi konsekwencjami) – kradzież najnowszego iPhone'a czy wykradzenie projektu iPhone'a, który jeszcze nie wszedł na rynek?

Wszystko to nie oznacza, że nasza kultura stanie się w bliższej lub dalszej przyszłości zupełnie niematerialna. Oznacza to jedynie, że to, co w artefaktach kultury stanowi ich niematerialny moment (projekt/model – jak chce Flusser), jest centrum kultury, stanowi „przedmiot” naszego zainteresowania i – co ważniejsze – zaangażowania. Obraz techniczny jest tego najlepszym przykładem. Mimo ledwo skrywanego żalu niektórych teoretyków za tym, co stracone – patrz: Benjamin – Flusser odnajduje w tej sytuacji dobre strony. Dążenie naszej kultury do niematerialności – tak, jak ją tu opisano – jest nie tylko uwolnieniem się od materii przedmiotu i związanej z nią pracy¹³⁹, lecz także uwolnieniem się od tego, co za materią stoi. Zilustrujmy to obrazem (filmowym).

W filmie *Frida*, opowiadającym o życiu pary meksykańskich artystów malarzy: Fridy Khalo (Salma Hayek) i jej męża Diego Rivieri (Alfred Molina), pojawia się wątek – mający swój pierwowzór w wydarzeniach historycznych – angażu Rivieri przez rodzinę Rockefellerów do namalowania muralu w nowojorskim Rockefeller Center. Po rozpoczęciu prac okazało się, że pojawiające się kolejne elementy obrazu nie odpowiadają (politycznie) rodzinie Rockefellerów (amerykańskim krezusom nie podoba się m.in. obecność podobizny Włodzimierza Lenina). W jednej ze scen filmu widzimy jak Nelson Rockefeller (Edward Norton), czuwający nad „poprawnością” malarskiego projektu, po wielu próbach nakłonienia artysty do częściowej zmiany swojej wizji, płaci malarzowi za obraz, po czym każe go zniszczyć. Wściekły Riviera krzyczy: „To mój ob-

¹³⁸ Znów odwołuję się do Waltera Benjamina, dla którego aura to niepowtarzalność konkretnego, jedynego dzieła sztuki, jego niereprodukowalne „tu i teraz”, które nie zna kopii i oczywiście zanika wraz z pojawieniem się możliwości technicznej reprodukcji wytworów kultury. Ibidem, s. 71–74 i 80.

¹³⁹ O Flusserskiej koncepcji zanikającego *homo faber* i pojawianiu się w jego miejsce *homo ludens* piszę w rozdziale 4. Zob. 4.2.3.

raz!” na co Rockefeller spokojnie odpowiada: „Na mojej ścianie”¹⁴⁰. Sfrustrowany artysta zarzeka się, że odtworzy obraz, ponieważ jest „w jego głowie”, jednak, jak nietrudno się domyślić, nie może mu się to udać. W świecie, którego nadejście głosi Flusser, świecie, który *de facto* już nadszedł, tego typu problemy wydają się nieistotne. Materialne podłoże współczesnych mediów – filmów, fotografii itp. – ma charakter drugorzędny, liczy się idea/forma/model/projekt, która mieści się już nie tyle w „głowie artysty”, co w pamięci aparatu. Nie oznacza to, że forma nie potrzebuje już materialnego podłoża, ale że może ona swobodnie „podróżować” między różnymi nośnikami, a to dlatego, że wszystkie one mają podobną strukturę – dziś jest to struktura kodu cyfrowego – są więc do pewnego stopnia niezależne. Gdyby Riviera był fotografem i ktoś podarł jedną z jego fotografii, nic wielkiego by się nie stało. Wystarczyłoby zrobić kolejną odbitkę. W tym znaczeniu Flusser mówi o kulturze niematerialnej, której podstawowym medium jest obraz techniczny.

3.1.3.6. „Fotografować – udokumentować coś, co nie istnieje”

Filozof z Pragi był znany z celnych puent, którymi potrafił wprowadzić w zdumienie swoich czytelników i słuchaczy, i które jednocześnie swoją niejednoznacznością i enigmatycznością dawały wiele do myślenia. Jeden z takich aforyzmów odnajdujemy w jego bogatej korespondencji, konkretnie w liście do Joana Fontcuberty datowanym na 1 stycznia 1986 roku: „Angelo Schwarz [...] powiedział mi, że jesteś jednym z najważniejszych fotografów, ponieważ rozumiesz, o co chodzi w fotografiach: udokumentować coś, co nie istnieje. Zgadzasz się z tym?”¹⁴¹. Słowa te – jakże Flusserowskie – traktują co prawda o fotografii, jednak sądzę, że z powodzeniem można je rozciągnąć na całe uniwersum obrazów technicznych. Poświęćmy im chwilę.

Naszą uwagę przykuwa tutaj (a nawet oburza) ewidentna sprzeczność między „dokumentowaniem” a „czymś, co nie istnieje”. Zdro-

¹⁴⁰ *Frida*, reż. J. Taymor, Miramax Films, U.S.A. 2002.

¹⁴¹ Korespondencja Viléma Flussera z Joannem Fontcubertą, 1.01.1986, mps, AVF, Cor_66_WITH ARTISTS_2 OF 5 M66_2013-03-13 (66).

wy rozsądek podpowiada nam bowiem, że jeżeli coś nie istnieje, to nie może być udokumentowane. Andrea Soto Calderón i Rainer Guldin, analizując wspomnianą korespondencję, twierdzą, że Flusser używa słowa „dokumentować” ironicznie. Podkreślają także, że wykorzystuje on jego dwuznaczność. „Dokumentować” oznacza „dawać dowód”, ale w swojej łacińskiej etymologii ma także odwołanie do pisma (łac. *documentum* – „potwierdzenie pisemne”). Do pisma „odwołuje się” także – wedle Flussera – każdy aparat. Fotografia, czy jakikolwiek inny obraz techniczny, nie jest przecież odbiciem rzeczywistości, lecz rezultatem obliczeń zachodzących we wnętrzu aparatu – a zatem zależy od tekstu naukowego, na podstawie którego powstał dany aparat¹⁴². Przyjmując argumentację Calderón i Guldina, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię – sądzę, że ważniejszą.

Formułując tę tezę, Flusser jednym zdaniem, niejako mimochodem (czyli w swoim stylu), podsumowuje swoje rozważania na temat obrazu technicznego, chwytając w słowach tych jego istotę tak, jak ją widzi (w ogóle sformułowanie to jawi się jako będące nośnikiem istoty „flusseryzmu”: zjawiające się niby przypadkiem, „od niechcienia”, a jakże celne; prowokacyjne, „zaczepne”, a jednocześnie „pewne swego”; a jakby tego było mało, ostatecznie nie wiadomo właściwie, czy są to słowa Flussera, Angelo Schwarza, czy może są one – co najbardziej prawdopodobne – wynikiem dialogu między nimi). Obraz techniczny rzutuje znaczenia w świat; nie tyle potwierdza, że coś było, ile powołuje wydarzenia do życia; czego nie ma na obrazie technicznym, nie wydarzyło się. To dopiero obraz techniczny „dokumentuje” zaistnienie konkretnego zjawiska, tworząc je jednocześnie, ponieważ tak, jak zostało przedstawione na obrazie, wcześniej nie istniało. Film dokumentalny jest wizją reżysera, na którą składa się wiele rzeczy: możliwości techniczne sprzętu, umiejętności operatorów, montażystów, kompetencje reżysera itp. I w tym sensie nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy – po prostu jest.

¹⁴² A. S. Calderón, R. Guldin, „To Document Something which does not Exist”. Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A Collaboration, „Flusser Studies”, No. 13, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-to-document.pdf>, s. 4–5 (dostęp: 01.11.2016).

Tworząc obraz techniczny, tworzymy rzeczywistość, która następnie zaczyna żyć własnym życiem. Nie ma zresztą w tym nic szczególnie nowego. Pamiętamy przecież, że dla Flussera także i pismo tworzy otaczający nas świat; człowiek średniowiecza żył jako funkcja tekstu. Język jako taki także, przez konceptualizację, wyrywa bezmienność nicości, tworząc rzeczywistość. Bardzo podobnie Flusser pisze o obrazach technicznych (np. o wideo¹⁴³ czy fotografii)¹⁴⁴ – produkujące je aparaty to narzędzia mające swój wymiar poznawczy: epistemologiczny¹⁴⁵ czy logiczny¹⁴⁶. Zbliżone postulaty formułował wcześniej Siegfried Kracauer. Analizując film, twierdził, że może on pomóc nam „wyzwolić materialną rzeczywistość”, może sprawić, że dotrzemy do „jej głębszych pokładów”¹⁴⁷. Co prawda dla Kracauera poznawcze możliwości filmu nie mogą być porównywane do naukowych¹⁴⁸ – Flusser zapewne by się z tym nie zgodził – jednak kiedy mówi on o „rejestracyjnych i odkrywczych funkcjach filmu”¹⁴⁹, wówczas zbliża się do tego, co Flusser nazywa fenomenologicznym wymiarem takich narzędzi, jak wideo, aparat fotograficzny czy kamera filmowa¹⁵⁰.

Pisząc, że nie ma nic szczególnie nowego w twórczej mocy obrazów technicznych, dokonałem pewnego uproszczenia. Obrazy techniczne, nawet jeśli są mediacjami, tak jak pismo, i przez to przysługuje im ogólna charakterystyka medium jako takiego, w którą wlicza się pośredniczenie w doświadczaniu świata, którego ostatecznie media są współtwórcami – mimo tych ogólnych cech obraz techniczny wyróżnia z pewnością moc, z którą oddziałuje. Ma ona wiele źródeł, jednak do najważniejszych z nich zaliczyłbym pozorną łatwość odbioru i produkcji oraz niezwykle sugestywność.

¹⁴³ Zob. V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne – telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997.

¹⁴⁴ Idem, *Fotografowanie jako definiowanie*, „Format” 1997, nr 24–25, s. 3–4.

¹⁴⁵ Idem, *Gest wideo*, s. 232.

¹⁴⁶ Idem, *Fotografowanie jako definiowanie*, s. 4.

¹⁴⁷ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 338–350.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 338.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 68–87.

¹⁵⁰ Pisałem o tym w rozdziale 1. Zob. 1.2.1.2.3.

Obrazu technicznego nie trzeba się uczyć – jaki obraz jest, każdy widzi. Także produkcja obrazów technicznych, wraz z postępującą automatyzacją aparatów, jest coraz prostsza. Oczywiście dla Flussera to, co widać bezpośrednio na obrazie, jest jedynie jego częścią, dodajmy: bynajmniej nie najważniejszą, a prostota tworzenia obrazów nie świadczy jeszcze o ich jakości.

3.1.3.7. Vilém Flusser a „zwrot piktoralny”

O ile pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych teoretyczna refleksja nad obrazem technicznym – jako pewną jednorodną całością, egzemplifikującą się w różnorodności jej poszczególnych przypadków: fotografii, filmie – nie była czymś najzupełniej oczywistym, o tyle już dekadę później miała stać się częścią nowego „paradygmatu” w naukach o kulturze, czy nawet w naukach humanistycznych w ogóle. Mam tu na myśli pojęcie „zwrotu piktoralnego”, które zaproponował w 1992 roku amerykański historyk sztuki, William John Thomas Mitchell¹⁵¹. Postulował on stworzenie nowej dyscypliny badawczej, której przedmiotem staną się wszelkie fenomeny wizualne. Mitchell sądził, że namysł nad obrazami potrzebuje dowartościowania, ponieważ współczesna humanistyka jest zdominowana przez myślenie jedynie w kategoriach języka (tzw. zwrot językowy). Dlaczego o tym wspominam? Ponieważ sądzę, że pochodzące z początku lat dziewięćdziesiątych postulaty Mitchella, następnie niezwykle popularne, znajdują częściowo swoją zapowiedź dekadę wcześniej w esejach Viléma Flussera. W tym miejscu chciałbym wskazać na kilka analogii występujących między obiema koncepcjami.

¹⁵¹ Zob. W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoralny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23), s. 4–19. W literaturze przedmiotu pojawiają się także inne określenia tego zjawiska, np. „zwrot ikoniczny” lub „zwrot wizualny”. Niektórzy badacze wprowadzają też pewne dystynkcje znaczeniowe, wskazując na różnice występujące między tymi pojęciami. Zob. G. Werner, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz o nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, przeł. P. Brożyński, K. Doeppner i M. Jędrzejczyk, w: *Obraz/ciało*, red. P. Brożyński i M. Jędrzejczyk, SPLOT, Kraków 2013, s. 11–31.

Już w zarysowaniu głównych założeń „zwrotu” dostrzeżemy znaczące podobieństwa. Mitchell pisze w ten sposób:

Czymkolwiek miałby być zwrot piktoralny, powinno być jasne, że nie jest on powrotem do naiwnej *mimesis*, kopią lub odpowiednikiem teorii reprezentacji [...]. Jest zdaniem sobie sprawy z tego, że WIDZENIE [...] może być problemem tak głębokim jak przeróżne formy CZYTANIA (rozszyfrowywanie, dekodowanie, interpretacja itd.) oraz że doświadczenie wizualne czy „wizualne kompetencje” mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności. Najbardziej istotne jest zdanie sobie sprawy z tego, że podczas gdy reprezentacja piktoralna istnieje z nami od zawsze, to jednak właśnie w tej chwili w nieunikniony sposób daje znać o sobie na każdym poziomie kultury i z niespotykaną dotąd siłą – od najbardziej wyrafinowanych filozoficznych spekulacji do najzwyczajniejszych produkcji mass mediów. [...] potrzeba globalnej krytyki kultury wizualnej zdaje się nieunikniona¹⁵².

U Flussera wszystkie te wątki pod różnymi postaciami występują. On także widzi „potrzebę globalnej krytyki kultury wizualnej” wyrażoną w postulatcie stworzenia odrębnej dyscypliny zajmującej się obrazami technicznymi (przy czym niekoniecznie w znaczeniu *stricte* akademickim)¹⁵³. Zauważa przy tym, że obrazy techniczne, jako byty wizualne, są czymś zupełnie innym od obrazów tradycyjnych i nie sposób rozpatrywać ich w kategoriach klasycznej „teorii reprezentacji”, ale także, że nie mogą być wyjaśnione przez „model tekstualności” – obraz techniczny to wszak zupełnie nowe medium, którego znaczenie jest porównywalne do znaczenia tekstu z czasów sprzed wynalezienia pierwszych aparatów, i jako takie nie powinno być traktowane jedynie jako źródło rozrywki dla mas, ale przede wszystkim jako podstawowy czynnik kulturotwórczy, mogący nieść ze sobą treści artystyczne, polityczne czy naukowe¹⁵⁴.

Na tym podobieństwa się nie kończą. Kiedy Mitchell stwierdza, że nowa „nauka o obrazach” nie może być „teorią naukową”, że po-

¹⁵² W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoralny*, s. 7–8.

¹⁵³ Zob. np. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 137–144; idem, *Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution*.

¹⁵⁴ Więcej na ten temat piszę w poszczególnych paragrafach tego podrozdziału.

winniśmy myśleć o niej raczej jak o „ikonografii”, czyli dyscyplinie, której zadaniem jest „odkrycie sposobu, w jaki owe obrazy próbują się przedstawiać”¹⁵⁵, to wypowiada założenia, które w latach osiemdziesiątych Flusser realizuje – traktuje on przecież filozofię obrazu technicznego jako swoisty rodzaj fenomenologii (pojętej, jak pamiętamy, realistycznie, „opisowo”, nietranscendentalnie), która nie może być (tylko) teorią naukową, ale która ma w sobie łączyć teorię i praktykę mediów. Mitchell zresztą, wymieniając pewne tradycje intelektualne zwiastujące „zwrot piktoralny”, wspomina m.in. fenomenologię oraz prace przedstawicieli szkoły frankfurckiej – były to, jak pamiętamy, inspiracje ważne także dla Flussera.

Oczywiście analogia ta nie jest zupełna – różnice w stanowiskach obu autorów są znaczne. Wystarczy spojrzeć na perspektywy, z których wychodzą: Flusser patrzy na obraz techniczny i związaną z nim kulturę jak filozof, interesują go problemy ludzkiej kondycji, wolności, wartości itp.; Mitchell to historyk sztuki z „zacięciem” marksistowskim – interesuje go więc historyczny wymiar obrazów i ich ideologiczne uwikłanie (choć, co ciekawe, wspina się nieraz na poziom filozoficzny, np. kiedy stwierdza, że „obrazowanie” należy do „podstawowej konstrukcji ludzkiego podmiotu”). Różnic tych jest zdecydowanie więcej. Jednak nie o porównywanie dwóch konkretnych teorii obrazu tutaj chodzi. Mam tu na myśli ogólniejszą tezę: jeśli mówimy o zwrocie piktoralnym czy ikonicznym¹⁵⁶, jako o pewnej tendencji w naukach humanistycznych dowartościowującej refleksję nad obrazem, to potrzeba odrobiny wysiłku, aby ominąć w tym kontekście postać Viléma Flussera. Pomija go co prawda Mitchell – pytanie: dlaczego? Być może uznaje, że tezy Fluss-

¹⁵⁵ W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoralny*, s. 13.

¹⁵⁶ Pojęcie „zwrotu ikonicznego” łączy się najczęściej z nazwiskiem niemieckiego filozofa i historyka sztuki, Gottfrieda Boehma. W tym przypadku również można zarysować pewną analogię do teorii Flussera. Boehm pisze np. o „mocnych obrazach” jako o „prowadzących wymianę materii z rzeczywistością”, których nie sposób wyjaśnić, odwołując się do kategorii reprezentacji, które w jakiś sposób „stanowią jedno” z rzeczywistością (G. Werner, op. cit., s. 20–26). Tego typu „performatywne” ujęcie obrazu przypomina tezy Flussera o sprawczym charakterze obrazów technicznych, które nie tyle odwzorowują świat, co stwarzają go lub przynajmniej nadają mu znaczenie (zob. 4.1.2.1 i 4.1.2.2).

sera są z jakichś powodów niewarte uwagi lub nie pasują do tego, co on sam nazywa „zwrotem piktoralnym”. Wspomina natomiast w różnych kontekstach, czasem jedynie polemicznie, inne postaci, które, jak staram się pokazać na kartach tej pracy, tworzą w tym samym „paradygmacie”, co Flusser (Benjamin, Barthes, Baudrillard, McLuhan)¹⁵⁷. Trudno jednocześnie wyobrazić sobie, by Mitchell nigdy nie słyszał o Flussarze. I nie mam tu nawet na myśli siły oddziaływania *Ku filozofii fotografii*, ale to, że od 1986 roku jej autor publikuje regularnie na łamach czasopisma „Artforum” (ma tam swoją stałą kolumnę), tego samego, w którym amerykański historyk sztuki w 1992 roku ogłasza swój „piktoralny manifest” (co ciekawe, w tym samym numerze, kilka stron wcześniej znajdziemy tekst Flussara...) ¹⁵⁸.

Powyższe uwagi mają na celu nie tyle wytknięcie Mitchellowi pomijania pewnych stanowisk w swojej własnej konstrukcji teoretycznej, ile raczej zwrócenie uwagi na to, że „zwrot piktoralny” w znaczeniu, jakie nadał mu jego autor, był także udziałem Viléma Flussara; że ogólne tendencje tego nowego „paradygmatu” w naukach humanistycznych są obecne w jego pismach. Nie chodzi tu nawet o podkreślanie szczególnie profetycznego charakteru jego namysłu nad obrazem technicznym – wszak przed nim byli inni teoretycy, z których myśli obficie korzystał – a raczej o oddanie sprawiedliwości jego teorii i umieszczenie jej tam, gdzie jej miejsce: pośród najważniejszych koncepcji drugiej połowy XX wieku, których autorzy dostrzegali wszechobecność i kulturową istotność nowego rodzaju obrazów, jako składników wyłaniającej się na ich oczach nowej kultury – kultury wizualnej.

Kończąc już rozważania na temat obrazu technicznego, chciałbym wysunąć jeszcze pewną hipotezę. Pisałem wyżej dużo o nieufności Flussara do rzekomego realizmu obrazów technicznych, która

¹⁵⁷ Zob. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago–London 1995.

¹⁵⁸ „Artforum” 1992, No. 7 (20). Flusser zginął w wypadku samochodowym kilka miesięcy przed wydaniem tego numeru, jednak dwa jego teksty, przyjęte do druku wcześniej, ukazały się na łamach „Artforum” już po jego śmierci.

odróżnia go – co, jak sędzę, udało mi się wykazać¹⁵⁹ – od innych znanych teoretyków. Barthes, Sontag, a nawet Benjamin wierzą do pewnego stopnia filmom czy fotografiom – wyjątek stanowi tu być może Baudrillard. Nawet jeśli obraz zafałszowuje rzeczywistość, to jest to „tylko” fałsz, a, jak wiemy, w każdej bajce jest ziarno prawdy. Flusser zaś temu przeczy, a kiedy jest konfrontowany z pytaniem o relację obraz–rzeczywistość, to zbywa je, twierdząc, że jest to złe postawione pytanie. Nie ma sensu pytać, co kryje się za obrazem, co obraz oznacza – trzeba pytać, co jest na obrazie i ku czemu obraz wskazuje. Jestem skłonny przypuszczać, że ten brak zaufania do obrazu technicznego, a zatem i do stojącego za nim aparatu, bierze się z Flusserowskiej nieufności wobec nauki i wielu jej rozszczeń, które mają charakter „absolutystyczny”. Nietrudno zauważyć, że przeciwstawia się on bezkrytycznemu podejściu do wszelkiego autorytetu. Podobny jest stosunek Flussera do nauki. Według niego nie może ona być traktowana jako źródło obiektywności, a jedynie (lub aż) jako kolejny model rzeczywistości, jako część kultury – taka sama, jak sztuka czy polityka. Jeśli więc nauka nie jest żadnym obiektywnym obrazem świata, to nie może nim także być obraz techniczny, który dzięki nauce (oraz technice) powstał. Niemal powszechne zaufanie do obrazu technicznego bierze się, jak można sądzić, z wiary w nieomyślność i uniwersalność nauki. Sontag np. wspomina o tym w kontekście fotografii jako środka kontroli nad tym, co fotografowane:

Fotografia ma siłę, która przewyższa siłę wszystkich pozostałych sposobów tworzenia obrazów, ponieważ w odróżnieniu od nich nie zależy to od twórcy. Choćby fotograf interweniował nie wiedząc jak ostrożnie w inscenizację i technikę zdjęcia, sam proces pozostaje czysto optyczno-chemiczny (lub elektroniczny), działa automatycznie, podlega nieuniknionemu doskonaleniu i dostarcza coraz lepszych i pożyteczniejszych map rzeczywistości¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Zob. 3.1.3.2.

¹⁶⁰ S. Sontag, op. cit., s. 144–145.

Ta „czystość” procesów zachodzących w aparacie, „dosłowność fotografii”¹⁶¹ – jak chce Sontag – jest właśnie tym, czemu Flusser zdecydowanie się przeciwstawia. Nie może być mowy o żadnej „czystości procesów”, bo nie ma mowy o „czystości nauki” ani o „czystości wiedzy”. Nauka, jak każda inna gałąź kultury, jest ludzkim wytworem i bynajmniej nie jest „czysta”. Podobnie każdy obraz techniczny – jest „jedynie” perspektywą, subiektywną wizją, którą ogranicza tylko wyobraźnia (i techniczne możliwości aparatu).

3.2. Aparat i jego funkcjonariusz

Flusser jako teoretyk mediów jest kojarzony głównie z koncepcją obrazu technicznego. Jednak równie ważną kategorią jego teorii kultury okazuje się aparat (*apparatus*). To pojęcie pojawia się już w pierwszej, do tej pory niewydanej, książce Flussera – *Das zwanzgste Jahrhundert*¹⁶² (*Wiek dwudziesty* – 1957) – i towarzyszy myśli filozofa do samego końca. Istotność tę dostrzegli wydawcy brazylijskiej edycji *Ku filozofii fotografii*, którzy zatytułowali ten esej, za zgodą Flussera, *Filosofia da Caixa Preta*¹⁶³, czyli „Filozofia czarnej skrzynki”¹⁶⁴. Jest to jedno z określeń aparatu, które oddaje jego ważniejsze cechy. Flusserowski *apparatus* jest o tyle istotny, że poprzedza on obraz techniczny – nie byłoby obrazu bez aparatu. Aparat działa zaś na podstawie określonego programu. Program i *apparatus* to zatem pojęcia ściśle ze sobą związane. W obu przypadkach Flusser rozciąga te kategorie na większe obszary współczesnej kultury, w nich skupiają się, niczym w soczewce, zagrożenia i nadzieje naszych czasów.

¹⁶¹ Ibidem, s. 145. Sontag nie prowadzi tego wywodu, żeby dowieść nieomyślności nauki. Interesuje ją raczej wykorzystanie nauki w służbie stabilności systemu politycznego. Trzeba jednak podkreślić, że autorka zwraca uwagę właśnie na obiektywność procesów stojących za aparatem fotograficznym.

¹⁶² R. M. Novaes, *Apparatus*, w: *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015, s. 52.

¹⁶³ V. Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, Hucitec, São Paulo 1985.

¹⁶⁴ *Flusseriana*, s. 504.

Te najbardziej ogólne kwestie dotyczące relacji aparat–kultura będą omawiał szczegółowo w ostatnim rozdziale. W tym miejscu skupię się przede wszystkim na ogólnej charakterystyce aparatu, m.in. na wyjaśnieniu, czym jest program jako „serce” każdego *apparatusa*. Poruszę także pokrótce kwestię relacji między aparatem a osobą, która go obsługuje – w zależności od świadomości teje osoby będziemy mówić o funkcjonariuszach albo graczach.

3.2.1. Czarna skrzynka

Do *Ku filozofii fotografii* Flusser dołączył niewielki glosariusz, w którym „wyjaśnia” znaczenia niektórych wprowadzanych przez siebie terminów. I tak przy słowie *apparatus* widnieje cokolwiek tajemniczy opis: „narzędzie naśladujące myślenie”¹⁶⁵. Jak widzimy, Flusser nie tyle wyjaśnia, co daje pewne wskazówki do tego, jak można rozumieć to pojęcie¹⁶⁶. W perspektywie naszych powyższych analiz definicja ta nabiera dość wyraźnego znaczenia. Pisałem wyżej, że dla Flussera aparaty działają na podstawie takich samych zasad, jak nasz układ nerwowy: zamieniają nacierające na nie cząsteczki światła – w wyniku skomplikowanego procesu komputacji – w obrazy. W tym znaczeniu aparaty symulują czy naśladują myślenie. Aparatem w węższym znaczeniu jest, jak już pisałem, każde narzędzie produkujące – względnie: transmitujące – obrazy techniczne: począwszy od aparatu fotograficznego, przez kamerę filmową, kamerę wideo i telewizor, po komputery i im podobne urządzenia. Przyjrzyjmy się najpierw temu węższemu rozumieniu aparatu.

Najważniejszą – jak można przypuszczać – cechą aparatów jest ich nieprzejrzyistość. Stąd Flusser nazywa je czarnymi skrzynkami. Na czym polega brak transparentności *apparatusa*? Otóż, mówiąc najprościej: nie wiemy, co dzieje się we wnętrzu aparatu. Nie jest bo-

¹⁶⁵ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 147.

¹⁶⁶ Niektóre słownikowe wyjaśnienia Flussera są na tyle enigmatyczne, że Anthony Mathews, tłumacz angielskiego wydania *Ku filozofii fotografii*, w edycji z 2000 roku postanowił dodać do niektórych definicji własne dopowiedzenia. Idem, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, London 2000, s. 83–85.

wiem tak, że aparat odbija na obrazie technicznym to, z czym został skonfrontowany. Sytuacja wygląda inaczej. *Apparatus* z nacierających nań cząstek „wybiera” te, które odpowiadają jego programowi, z którymi jest sobie w stanie „poradzić”. Dlatego też – mówi Flusser – możemy stwierdzić, że znamy tylko *input* i *output* aparatu, to, co dzieje się w jego wnętrzu, pozostaje tajemnicą¹⁶⁷. Jest to podstawowa cecha aparatów. Flusser podkreśla, że to nie spełniane funkcje, to nie cel narzędzia czyni go *apparatusem*, tylko właśnie owa nieprzejrzystość procesu prowadzącego do celu. Dlatego np. maszyna do pisania nie jest czarną skrzynką. Jej przyciski są połączone bezpośrednio ze znakami nanoszonymi na papier, a proces ten jest widoczny gołym okiem. Jesteśmy bez trudu w stanie przejrzeć maszynę do pisania, dlatego też nie możemy nazwać jej aparatem¹⁶⁸.

Kolejną cechą aparatów jest ich funkcjonalna prostota połączona ze strukturalną złożonością. *Apparatus* jest funkcjonalnie prosty, tzn., że jego obsługa jest dziecinnie prosta (dosłownie); jest jednocześnie strukturalnie złożony, tzn. reguły rządzące jego działaniem (program) są niezwykle skomplikowane. Dla przykładu: aparat fotograficzny potrafi obsłużyć „każdy”, wystarczy wcisnąć przycisk i fotografia gotowa. Jednak aby, dajmy na to, naprawić zepsuty aparat, rozłożyć i wymienić jakąś część, trzeba mieć specjalistyczną wiedzę i techniczne umiejętności. Flusser często porównuje tę cechę aparatów do gry w szachy. Szachy – odwrotnie niż *apparatus* – są strukturalnie proste, lecz funkcjonalnie złożone. Reguły gry w szachy (ich program) są względnie proste – „każdy” jest w stanie się ich nauczyć. Jednak ta strukturalna prostota nie przekłada się na umiejętność gry w szachy – aby być dobrym szachistą, nie wystarczy znać reguły, potrzeba jeszcze wiele praktyki¹⁶⁹.

Ostatnią ważną cechą aparatów jest natychmiastowość działania. Współczesny *apparatus* działa błyskawicznie – między naciś-

¹⁶⁷ Idem, *Taking Photographs alias Making Pictures*, „European Photography” 1982, No. 1 (3), s. 29.

¹⁶⁸ Flusser nigdy nie przesiadł się z maszyny do pisania na procesor tekstu czy komputer.

¹⁶⁹ V. Flusser, *How not to be Devoured by the Box*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2742 (ESSAYS_4_ENGLISH), s. 1.

nięciem przycisku a pojawieniem się np. fotografii mijają ułamki sekund (oczywiście proces ten przyspieszał wraz z rozwojem technologii aparatów – Flusser mówi o czasach jemu współczesnych). Ta specyfika aparatów prowadzi do zatarcia się granicy między decyzją a działaniem. Flusser opisuje to następująco:

Decyzja i działanie pokrywają się: tworzą jeden moment. [...] Nadzwyczajna szybkość przycisków nie pozwala już na starożytne rozróżnienie między decyzją a aktem, a zatem także między podmiotem a przedmiotem. Mówi się o aniołach, że różnią się od ludzi tym, że dla nich decyzja to działanie, „wolna wola”. Fotografowanie jest anielskim gestem¹⁷⁰.

Decyzja pokrywa się z działaniem, ponieważ decyzja o naciśnięciu przycisku wprawia w ruch procesy, których – ze względu na ich natychmiastowość – nie sposób zatrzymać. Problem ten może wydawać się błahy, gdy idzie jedynie o „pstrykanie zdjęć”. Jeśli jednak przeniesiemy go – co czyni Flusser – na inne obszary kultury – np. na politykę – i rozważymy problem naciskania przycisków połączonych z wyrzutnią raket, wówczas nasza perspektywa może ulec zmianie. Do tego dochodzi kwestia postępującej automatyzacji aparatów. Coraz częściej obsługa współczesnego *apparatusa* nie polega na przyciśnięciu przycisku w celu uruchomienia aparatu, ale na zatrzymaniu stale pracującego urządzenia¹⁷¹.

Opisana powyżej specyfika aparatów prowadzi do ciekawej sytuacji. Nieprzejrzystość, połączona z funkcjonalną prostotą i szybkością działania sprawiają, że „medialność” *apparatusa* często ucieka naszej uwadze. Ponieważ nie wiemy, jak bardzo skomplikowane procesy zachodzą we wnętrzu aparatu, a jednocześnie jego obsługa jest dla nas prosta, zakładamy, że powieli on jedynie rzeczywistość, że tworzy jej proste odbicia. Do tego dochodzi kwestia natychmiastowości działania aparatów, która odróżnia je zdecydowanie od dotychczasowych narzędzi, z których korzystaliśmy. Aby to zobrazować, Flusser podaje swój ulubiony przykład dźwigni. W jej przypadku mediacja między człowiekiem a przyrodą jest widocz-

¹⁷⁰ Idem, *Releaser*, mps, AVF, X_318o (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 2 (tłum. – P. W.).

¹⁷¹ Idem, *Into the Universe of Technical Images*, s. 73.

na. Od podjęcia działania, na które się zdecydowaliśmy, do widocznych efektów tegoż działania mija wystarczająca ilość czasu na to, by „przejrzeć” pracę dźwigni. Dosłownie widzimy, jak narzędzie to działa, jak pośredniczy między nami a przyrodą. W przypadku aparatów dostrzeżenie gołym okiem ich pracy mediacji jest niemalże niemożliwe.

Wspominałem wyżej, że najpierw scharakteryzuję Flusserowskie ujęcie *apparatusa* w węższym znaczeniu. Obietnica ta presuponuje, że występuje także szersze rozumienie aparatu, jednak jest ono dość problematyczne. Flusser pisze bowiem, że tkwiące w aparatach cechy – zwłaszcza ich nieprzejrzystość – charakteryzują także inne „zjawiska kulturowe”, które nie zawsze można nazwać narzędziami czy artefaktami kulturowymi. Aparatem jest dla Flussera instytucja państwowa, ale także państwo jako takie; jest nim telewizja, ale także przemysł reklamowy, rozrywkowy czy nawet przemysł jako taki¹⁷². Tego typu „definicja” naraża się na zarzut zbyt szerokiego zakresu, co czyni ją heurystycznie bezużyteczną. Sądzę jednak, że ten szczególny przykład uogólnienia daje się obronić¹⁷³. Flusser, nazywając aparatem poszczególne obszary kultury (a nawet kulturę jako taką!), kładzie nacisk na zagrożenia tkwiące w naszym niezrozumieniu mechanizmów kulturowych, które dodatkowo – niczym aparat – „udają” pełną transparentność. Do tego wątku wrócimy

¹⁷² Idem, *Lilliput*, s. 3.

¹⁷³ Przykłady takiego szerokiego użycia pojęcia *apparatusa* pokazują w rozdziale 4. Zob. 4.1.4. Można także wskazać pewne koncepcje współczesnej socjologii (zwłaszcza badaczy nawiązujących do *Internet studies* oraz *science, technology and society studies*), które – jak się wydaje – pokrywają się z intuicjami Flussera. Mam tu na myśli teorie wykorzystujące kategorię maszyn społecznych. Przez pojęcie to rozumie się – ogólnie – sztuczne środowisko będące połączeniem technologii i ludzi, działające według konkretnych reguł. Zob. Ł. Afeltowicz, K. Pietrowicz, *Maszyny społeczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013. Tim Berners-Lee, brytyjski programista, współtwórca usługi WWW, pisze, że maszyny społeczne to – w kontekście Internetu – procesy, w których ludzie wykonują pracę kreatywną, maszyny administracyjną. T. Berners-Lee, M. Fischetti, *Weaving the Web. The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web*, Harper Collins Publishers, New York 2000, s. 172.

w rozdziale czwartym. Teraz zajrzyjmy wraz z Flusserem do wnętrza aparatu – przyjrzyjmy się jego programowi.

3.2.2. Program, czyli postpismo?

W słowniku dołączonym do *Ku filozofii fotografii* czytamy, że program to „gra kombinacyjna z jasnymi i wyraźnymi elementami”¹⁷⁴. Definicja ta znów, na pierwszy rzut oka, niewiele nam wyjaśnia. Wyda nam się prostsza, gdy umieścimy ją w szerszych ramach teoretycznej konstrukcji Flussera. W kontekście rozważań komunikologicznych, przy omawianiu terminologii, pisałem o kompetencji pamięci jako o zbiorze wszystkich możliwych kombinacji repertuaru w ramach struktury¹⁷⁵. Podobnie program jest zbiorem elementów (najczęściej mowa jest o symbolach), które są porządkowane w obrębie określonej struktury, czyli zbioru reguł. Każdy *apparatus* działa, opierając się na określonym programie, a to, co Flusser nazywa komputacją, zależy właśnie od tegoż programu. Można zatem powiedzieć – przynajmniej w kontekście aparatów rozumianych wąsko, czyli jako narzędzi produkujących obrazy techniczne – że program to po prostu oprogramowanie, *software* aparatu. Jeśli ujmijemy *apparatusa* szeroko, czyli jako wszelki nieprzejrzyisty mechanizm kultury, wówczas programem będą mniej lub bardziej sztywne reguły (np. prawo w przypadku instytucji politycznych) rządzące tak rozumianymi aparatami. Więcej nawet: Flusser twierdzi, że swego rodzaju programem – kombinacją elementów – jest wszechświat jako taki. Wszechświat jako gra, która rozpoczęła się miliardy lat temu („Wielki Wybuch”) i której efektem jesteśmy my sami¹⁷⁶. Takie ujęcie problemu musi budzić nasze obawy, jako zbyt szerokie, a zatem teoretycznie niepełne. Spróbujmy jednak, choć przez chwilę, podążać tokiem rozumowania Flussera. Jeśli nie po to, by doczekać się konkretnych odkryć, to chociażby po to, aby lepiej zrozumieć jego sposób myślenia.

¹⁷⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 148.

¹⁷⁵ Zob. 2.2.2.1.

¹⁷⁶ V. Flusser, *Taking Photographs alias Making Pictures*, s. 31.

Według Flussera słowo „program” może stanowić wyjście z teoretycznego, dualistycznego ślepego zaułka, w którym nasza zachodnia myśl od wieków się znajduje. Przeciwstawia on pojęcie programu dwóm innym terminom, którymi próbowano i nadal próbuje się tłumaczyć świat. Chodzi mianowicie o wyjaśnianie przyczynowe oraz teleologiczne. Oba te sposoby tłumaczenia świata są, zdaniem Flussera, niewystarczające. W skrócie: pierwszy z nich nie daje miejsca na ludzką wolność (skoro wszystko jest zdeterminowane konkretnymi przyczynami, którym towarzyszą określone skutki), drugie – jak się wydaje – nie ma pokrycia w empirii (nie wiemy nic o tym, by świat zmierzał do z góry określonego celu; swoją drogą, gdyby tak było, wówczas ludzka wolność także byłaby zagrożona – jeśli bowiem wszystko jest już zaplanowane, nie ma miejsca na ludzkie decyzje). Spojrzenie „programatystyczne”, mówiąc najprościej, zakłada, że świat jako taki i wszystko, co się w nim dzieje, to wynik kombinacji elementów (potencjalności) od początku w nim zawartych. Na przykład: ewolucja to proces łączenia potencjalności zawartych w kwasie nukleinowym. „Programatyzm” – tak to nazwijmy – zakłada, że nie sposób oddzielić przypadku od konieczności. Jeśli bowiem konkretny program jest bogaty w elementy i dany mu jest czas na ich łączenie, to każde przypadkowe połączenie elementów staje się konieczne. Tak mało prawdopodobne wydarzenie, jak *Wesele Figara* Pierre’a Beaumarchais’go musiało się kiedyś zdarzyć, prędzej czy później, ponieważ program cywilizacji Zachodu zawierał elementy potrzebne do jego powstania¹⁷⁷. Flusser odwołuje się tutaj zapewne do tzw. twierdzenia o nieskończonej liczbie małp. Jest to eksperyment myślowy, w którym zakłada się, że małpa naciśkająca przypadkowe klawisze na maszynie do pisania, mając na to nieskończoną ilość czasu, prawie na pewno napisze wybrany tekst światowej literatury. Nie zamierzam wchodzić tutaj w kosmologiczne dyskusje z Flussere¹⁷⁸. Przedstawiam tę perspektywę, to szerokie ujęcie terminu „program”, ponieważ kryje ono w sobie ciekawą

¹⁷⁷ Idem, *How We Are Programmed*, mps, AVF, 1-PHE-17_2161 (BOOKS 13), s. 1–2.

¹⁷⁸ Można np. zarzuć Flussere, że podawane przez niego przykłady „programatystycznego” spojrzenia na przyrodę – druga zasada termodynamiki, teoria ewolucji – to w gruncie rzeczy perspektywy, przynajmniej częściowo,

koncepcję wolności. „Programatyzm” zakłada, że wolność jest intencjonalnym przyspieszeniem tego, co i tak nieuniknione; wolność to zamiana przypadku w konieczność – mówi Flusser¹⁷⁹. Na *Wesele Figara* w wydaniu małą być może czekalibyśmy wiele miliardów lat, a dzięki Beaumarchais’mu mamy je dziś. Jeśli w ten sposób spojrzymy na wolność i otaczającą nas rzeczywistość, szybko dostrzeżemy, dlaczego Flusser kładzie tak wielki nacisk na to, abyśmy przyjrzeni się aparatom, dlaczego chce, abyśmy zajrzeli do ich programów. Jeśli bowiem nasza wolność ma być zachowana, jeśli ma się rozszerzać, nie kurczyć, to powinniśmy znać elementy programu, które są do naszej dyspozycji, musimy wiedzieć, jak możemy naszą wolność zaktualizować.

Na marginesie dodam, że wydaje mi się dość zaskakujące, iż w przypadku programu Flusser nie sięga do etymologii (być może w „gęstwinie” tekstów nie udało mi się tego odwołania znaleźć). A słowo to kryje w sobie przynajmniej dwa znaczenia, które są w tym kontekście dość istotne. Greckie *prógramma* to „zalecenie”, „edykt”, „publiczne obwieszczenie”¹⁸⁰. Po pierwsze, „program” to coś upublicznionego, czyli dostępnego dla społeczeństwa, coś, co nie jest kwestią wiedzy tajemnej. Po drugie, termin ten zakłada pewien rozkaz, polecenie; i tym też są Flusserowskie programy w węższym znaczeniu – poleceniami dla aparatów, a, jak się później okazuje, także rozkazami dla ludzi.

3.2.2.1. Program a pismo

Zajmijmy się teraz kwestią, którą wskazuję w tytule tego paragrafu – relacją między programem a pismem. Może ona rzucić nieco inne światło na teorię mediów Viléma Flussera. Kiedy dokonu-

deterministyczne. Są to bowiem egzemplifikacje zaczerpnięte z dziewiętnastowiecznych nauk przyrodniczych, opartych na modelu deterministycznym.

¹⁷⁹ Vilém Flusser on *Technical Images, Chance, Consciousness and the Individual*, interviewed by Miklós Peternák, Monachium, 17 października 1991 roku, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.

¹⁸⁰ *Słownik grecko-polski*, t. 3, s. 636.

je on swojej „periodyzacji” mediów, stwierdza, że obrazy techniczne są konsekwencją rozwoju, czyli w tym przypadku specjalizacji, pisma. Podobnie zresztą rzecz się miała z pismem, które, przypomnijmy, wyewoluowało z obrazu tradycyjnego. O ile jednak kulturowe znaczenie obrazu tradycyjnego stale spada i jest to kwestia niepodlegająca wątpliwości, o tyle w przypadku pisma sprawa wydaje się nieco bardziej skomplikowana. Pamiętamy, że Flusser mówi niejako o dwóch fazach rozwoju pisma: piśmie alfanumerycznym oraz numerycznym¹⁸¹. Ten ostatni rodzaj pisma jest odpowiedzialny za powstanie pierwszych aparatów oraz ich programów. I w jego przypadku nie jest tak, że odchodzi on w zapomnienie wraz z nastaniem nowego medium – obrazu technicznego. Przeciwnie, Flusser kładzie bowiem nacisk na to, że to nie samym obrazom technicznym powinniśmy się przyglądać, a także nie samym aparatom. Naszym zadaniem jest przejrzeć aparaty, a więc dotrzeć do ich programów. To tam ostatecznie kryje się znaczenie. Pamiętamy, jak Flusser mówił o odwróceniu wektorów znaczenia: symbole nie pochodzą od człowieka czy ze świata, lecz wychodzą z programu aparatu¹⁸². Gest pisania nie stał się nieaktualny, jak nieaktualny (w sensie kulturowego znaczenia) stał się gest malowania – ten pierwszy jedynie zmienił i dalej zmienia swoje oblicze. Dziś nie piszemy już literami (choć oczywiście jeszcze piszemy), lecz cyframi. Nowy gest pisania (post-pisanie) to gest programowania.

Oczywiście daleko idącym uproszczeniem jest stwierdzenie, że programowanie ma wymiar jedynie cyfrowy. Języki programowania komputerowego np. nie składają się jedynie z cyfr. Poszczególne komendy są najczęściej wpisywane w postaci alfabetycznej. Nie zmienia to jednak tego, że języki te charakteryzują się wysokim stopniem sformalizowania i jednoznaczności, co przybliża je do języka logiki formalnej czy matematyki. Mówiąc o programowaniu cyfrowym, Flusser ma zapewne na myśli kod binarny i programo-

¹⁸¹ Zob. 3.1.2.3.

¹⁸² Zob. 3.1.3.2.

wanie zero-jedynkowe, które jednoznacznie kojarzą się ze współczesnymi mediami¹⁸³.

Ta analogia między „pismem tradycyjnym” a „nowym pismem” może naprowadzić nas na przyczyny, dla których Flusser kładzie tak wielki nacisk na uświadomienie nam konieczności zrozumienia – choćby częściowego – nowego kodu, który staje się przecież podstawą naszej kultury. Nasz współczesny „analfabetyzm” prowadzi jego zdaniem do sytuacji kuriozalne i niebezpiecznej zarazem: żyjemy w świecie przesiąkniętym technologią, której podstaw, a zatem i działania, zupełnie nie rozumiemy. To trochę tak, jakbyśmy żyli podług konkretnych ksiąg, nie potrafiąc pisać i czytać. Nie tyle więc żyjemy, co funkcjonujemy.

3.2.3. Funkcjonariusz aparatu

Funkcjonariusz – to następny termin, który Flusser wprowadza do swojej teoretycznej budowli. W tym pojęciu kryje się opis relacji zachodzącej między użytkownikiem aparatu a aparatem. *Prima facie* „funkcjonariusz” budzi w nas – w kontekście filozofii Flussera – negatywne skojarzenia. I rzeczywiście, najczęściej używa on tego terminu w pejoratywnym znaczeniu. Funkcjonariusz to ktoś, kto oddał swoją wolność na usługi aparatu. Skojarzenia te, jakkolwiek częściowo uzasadnione, nie są całkowicie słuszne. W glosariuszu na końcu *Ku filozofii fotografii* czytamy bowiem: „[...] funkcjonariusz: człowiek, który prowadzi grę z aparatem lub stanowi jego funkcję”¹⁸⁴. We Flusserowskiej terminologii „gra” ma wymiar zdecydowanie pozytywny – grać z aparatem, to próbować go oszukać, a oszukać aparat, to zachować wolność. Zresztą „gra” i „zabawa” mają dla niego ważne znaczenie ujawniające się w koncepcji społeczeństwa telematycznego – o tym w rozdziale czwartym. Mając powyższe na uwadze, dla zachowania większej terminologicznej przejrzystości, przy oma-

¹⁸³ W podobnym tonie wypowiada się m.in. Friedrich Kittler, wedle którego „wewnątrz komputerów wszystko staje się liczbą”. F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 1–2.

¹⁸⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 147.

wianiu Flusserowskich analiz relacji człowiek–*apparatus* będą jednak posługiwał się osobno terminami „funkcjonariusz” oraz „gracz”, rezerwując ten pierwszy do opisu osób bezwolnych, które zostały wciągnięte w tryby aparatu, z tego drugiego będą natomiast korzystał, mówiąc o świadomych uczestnikach gry, podejmujących walkę z programem.

Funkcjonariusz to osoba, która żyje jako funkcja swojego aparatu. Cóż to oznacza? Oddajmy na chwilę głos Flusserowi:

Aparat żąda od swojego posiadacza [...], by ten robił zdjęcia przy każdej możliwej okazji. Ta fotomania [...] prowadzi do momentu, w którym pstrykacz (*snap shooter*) nie widzi nic bez swojej kamery [...]. Pstrykacz może spoglądać na świat jedynie za pośrednictwem aparatu. I widzi ów świat jedynie za pośrednictwem kategorii percepcji, które są zaprogramowane w aparacie. To właśnie jest masowa kultura: każdy, wszędzie ma tak samo zaprogramowaną wizję świata. Pstrykacz nie „transcenduje” już aparatu (jak rzemieślnik, który zwykł transcendować swoje narzędzia), lecz zostaje wciągnięty przez skrzynkę. Funkcjonuje jako funkcja skrzynki, a jego gesty są automatycznymi funkcjami. Stał się rozszerzeniem aparatu – jego samowyzwalaczem¹⁸⁵.

„Pstrykacz” – nie mylić z fotografem – obsługujący bezmyślnie swój aparat staje się więc jego częścią. „Nie widzi nic bez swojej kamery” – pisze Flusser. Oznacza to, że dla funkcjonariusza konkretne wydarzenia w świecie są dostrzegalne lub mają znaczenie tylko wtedy, gdy da się je sfotografować. Wartość danej sytuacji zależy od tego, czy można ją zamknąć na płaszczyźnie obrazu, czy jest to „situacja fotogeniczna”. A skoro tak, to wszelka inwencja twórcza autora, owo „transcendowanie narzędzia”, „boża iskra” talentu czy geniuszu nie ma racji bytu, bo i autora nie ma – jeśli nie liczyć aparatu. W ten sposób powstaje kultura tworzona przez aparaty, czyli, innymi słowy: kultura masowa. Od Australii przez Azję, Afrykę i Europę, do obu Ameryk kategorie programów aparatów osiadają na dotychczasowych różnicach kulturowych, „mieląc” je w homogeniczną kulturę masę.

¹⁸⁵ Idem, *How not to be Devoured by the Box*, s. 1 (tłum. – P. W.).

Ta dialektyka człowiek–aparat nie jest szczególnie nowa. Jest ona raczej immanentną cechą kultury. Nowe są jedynie aparaty, które zastąpiły inne, starsze narzędzia. „Od zawsze” korzystając z artefaktów kultury, człowiek „upodobniał się” do nich. Osoba zaczytana w beletrystyce patrzy na świat oczami bohaterów książek, które czyta; inżynier szuka miejsc, które mógłby naprawić lub które mogłyby działać lepiej; fotograf szuka natomiast tych miejsc, które nadają się do sfotografowania¹⁸⁶.

Bezwiedne stapianie się funkcjonariusza i aparatu, które Flusser opisuje jako zjawisko zdecydowanie negatywne, odbierające nam naszą wolność, przez producentów aparatów jest traktowane raczej pozytywnie. Im mniej musimy zastanawiać się nad konkretnym urządzeniem, tym lepiej. Przyspieszająca automatyzacja aparatów jest uznawana za miernik postępu. Jeśli reklama jako sposób zachęcenia klienta do zakupu danego artykułu może być tutaj dowodem, to bez problemu zauważymy, że rosnąca „niewidzialność” aparatu jest jednym z głównych powodów do dumy dla producentów sprzętu elektronicznego. Reklama Minolty z lat siedemdziesiątych obiecywała: „Wszystko działa tak płynnie, że aparat staje się częścią ciała”¹⁸⁷. I dalej: „Kiedy ty jesteś aparatem, a aparat jest tobą”¹⁸⁸. Polaroid chwalił się zaś, że jeden z produkowanych przez korporację modeli aparatu „staje się częścią ciebie”¹⁸⁹.

Także i dzisiaj – dziś szczególnie – producenci cyfrowych *apparatusów*, nie tylko fotograficznych, podkreślają, że tworzone przez nich urządzenia, jeśli tylko je zakupimy, staną się częścią nas. Więcej: my staniemy się ich częścią. W 2010 roku firma Microsoft wypuściła na rynek czujnik ruchu – Kinect – kompatybilny z konsolą do gier Xbox 360. Dzięki urządzeniu użytkownik Xboxa 360 może wejść w interakcję z konsolą bez konieczności korzystania z dodatkowych urządzeń (np. kontrolera do gier, joysticków, kierownic itp.). Kinect został stworzony z myślą o grach – dzięki niemu całe nasze ciało może uczestniczyć w konkretnej grze, czujnik wychwytuje

¹⁸⁶ Idem, *Taking Photographs alias Making Pictures*, s. 30.

¹⁸⁷ S. Sontag, op. cit., s. 168.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 169.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 179.

bowiem nasze gesty i w czasie rzeczywistym przenosi je na ekran monitora czy telewizora – jednak przydaje się także podczas korzystania z programów do odtwarzania multimediiów czy komunikacji. Dlaczego o tym piszę? Interesujące jest bowiem – w kontekście Flusserowskich obaw dotyczących bezwiednego stapiania się aparatu z człowiekiem – jak przedstawiciele Microsoftu, twórcy urządzenia, zachęcają do zakupu Kinecta¹⁹⁰. W spotach kampanii reklamowej promującej sprzęt (jej tytuł jest wymowny: „Ty jesteś kontrolerem!”) słyszymy wypowiedzi najważniejszych osób stojących za sukcesem Kinecta. Dyrektor generalny odpowiedzialny za Xboxa 360 w Japonii, Takashi Sensui, mówi np.: „Za każdą magią kryje się sztuczka. W naszym przypadku sztuczką jest technologia. Wspaniałą rzeczą, jeśli chodzi o Kinecta, jest fakt, że ludzie nie muszą martwić się o to, jak on działa. Jedyne, co muszą zrobić, to stanąć przed czujnikiem i pomachać ręką”¹⁹¹. Od jednego z projektantów urządzenia słyszymy zaś: „Jesteś tylko ty w bezpośredniej interakcji z systemem. Żadnych przedmiotów, których musisz się trzymać. Nie musisz spędzać wielu godzin na opanowywaniu, jak stać się jednością z kontrolerem, zanim rzeczywiście zaczniesz dobrze się bawić”¹⁹². Dobrą puentą tej narracji Microsoftu jest wypowiedź Alexa Kipmana, odpowiedzialnego za oprogramowanie Kinecta: „Świat, do którego zmierzamy, to świat, w którym technologia zaczyna głębiej rozumieć człowieka”¹⁹³. Retoryka tych deklaracji – jakże obca Flusserowi – jest dość jasna: technologia jest tym lepsza, im mniej musimy się nad nią zastanawiać; to nie my powinniśmy zrozumieć technologię, to ona powinna zrozumieć nas.

¹⁹⁰ Zachęcają – dodajmy – skutecznie. W 2011 roku Kinect został wpisany do księgi rekordów Guinnessa jako najszybciej sprzedające się peryferyjne urządzenie do gier. Przez pierwsze sześćdziesiąt dni Kinect sprzedawał się średnio w liczbie 133,333 sztuk dziennie. Źródło: <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/fastest-selling-gaming-peripheral/> (dostęp: 03.01.2017).

¹⁹¹ *Kinect – The Controller is You – Xbox360*, <https://www.youtube.com/watch?v=wWSzo-YbTbU> (dostęp: 03.01.2017).

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ibidem.

Wróćmy do Flusserowskiego ujęcia funkcjonariusza. Funkcjonariusz działa więc (raczej: funkcjonuje) jako funkcja aparatu (można dodać przekornie, że jest to funkcja opisywana w *apparatusie* jako *manual*). Kategorie narzucone przez program aparatu stają się następnie „soczewką”, przez którą człowiek patrzy na świat. Powierzchnowe spojrzenie na *apparatusa* skłania do przekonania, że to człowiek obsługuje aparat. Wydaje się, że to użytkownik korzysta z narzędzia – dostosowując je do swoich potrzeb, działa w sposób wolny. Sądzimy, że kiedy bierzemy do ręki aparat fotograficzny, dostrajamy go wedle własnego uznania, dopasowujemy do sytuacji oraz do efektu, który chcemy osiągnąć. Flusser odwraca perspektywę – to człowiek jest obsługiwany przez aparat. Człowiek, owszem, wybiera odpowiadające mu kategorie programu, ale jego wybór jest ograniczony do konkretnych funkcji aparatu. *Apparatus* robi to, czego chce od niego funkcjonariusz, ale ten ostatni może chcieć jedynie tego, co aparat potrafi. Wolność użytkownika aparatu jest więc wolnością zaprogramowaną¹⁹⁴.

Tę zależność funkcjonariusza od aparatu można zobrazować, porównując znów gest osoby wytwarzającej obraz techniczny do tradycyjnego gestu malowania. Malarz sam dobiera poszczególne elementy obrazu, który tworzy: technikę malarską, farby, płótna itp.; jest ograniczony jedynie własną wyobraźnią i umiejętnościami. Na jego gest składa się wiele decyzji. Funkcjonariusz jednym ruchem nastraja natomiast aparat, drugim zaś zmusza go do wytworzenia obrazu. Może poruszać się jedynie w ramach dostępnych opcji. W tym miejscu można by argumentować, że malarz tworzący obraz także jest ograniczony przez wiele czynników: przez znane i obowiązujące techniki malarskie, przedmioty, które warto/wolno przedstawiać na obrazie, dostępne mu (te, na które go stać) farby i płótna. A zatem także i malarz porusza się w ramach pewnego, szeroko rozumianego programu. Być może Flusser zgodziłby się z taką argumentacją. Przy czym, w dalszym ciągu, program dostępny malarzowi wydaje się o wiele bogatszy i bardziej przejrzysty od programu *apparatusa*.

¹⁹⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 77–78.

Człowiek jako funkcja aparatu – to, zdaniem Flussera, przykra reguła. Ale jak od każdej reguły, tak i od tej są pewne wyjątki. Wyjątki, które Flusser stawia jako wzór odpowiedniego podejścia do aparatów. Choć ubolewa on nad obecną sytuacją w kontekście relacji człowiek–*apparatus*, to nie jest bynajmniej tak, że uważa aparaty za zło. Niewłaściwy jest jedynie nasz do nich stosunek. Flusser przedstawia aparaty nie tyle jako przeszkody stojące nam na drodze wolności, ile jako wyzwania, z którymi należy się zmierzyć, wyzwania, które mogą wydobyć z nas tak potrzebne naszej kulturze pokłady kreatywności. Im więcej ograniczeń, tym bardziej musimy się wysilić¹⁹⁵. Mówiąc po nietzscheańsku: co nie zabije naszej kreatywności, wzmocni ją¹⁹⁶. Dla Flussera nowe media i nowe aparaty stwarzają nowe możliwości. Stąd też jego zaangażowanie i próby wykorzystywania obrazu technicznego nie tylko w sztuce, ale także np. w filozofii.

Konkluzje, do których dochodzi Vilém Flusser w kontekście *apparatusa*, mają dwojaki charakter. Z jednej strony są to wnioski pesymistyczne. Wszechobecne aparaty cechuje niebywała „siła perswazji”, technologiczna „zaborczość” i tkwi w nich tendencja do homogenizacji – wciągają i „mielą” w swoich trybach nie tylko zjawiska, lecz także człowieka. Jest jednak także i druga, jaśniejsza strona *apparatusa*. Gdy bowiem odpowiednio się z nim obejść, stwarza on niespotykane dotąd możliwości. Nie tylko nie ogranicza wówczas naszej wolności, ale rozszerza ją, dając nam dostęp do nieznanych dotąd światów.

Gdy Flusser mówi o aparacie w najszerszym znaczeniu – jako o instytucjach politycznych i kulturalnych, czy nawet o polityce i kulturze – wówczas pojęcie to przypomina Foucaultowski *dispositif*. Termin ten – sprawiający tłumaczom wiele problemów – w angielskich przekładach pojawia się czasem jako *apparatus*¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Idem, *The Gesture of Writing*, s. 4.

¹⁹⁶ Jest to parafraza słów Friedricha Nietzschego: „Ze szkoły zapaśniczej życia – Co mnie nie zabija, to mnie wzmacnia”. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz. Czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, bis, Warszawa 1991, s. 6.

¹⁹⁷ Zob. np. M. Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. 1, trans. R. Hurley, Pantheon Books, New York 1978, s. 84; por. idem, *Histoire de la sexualité. La volonté*

Michel Foucault opisuje *dispositif* jako sieć relacji między elementami pewnego systemu, a do elementów tych zalicza m.in. dyskursy, instytucje, prawo, ale także twierdzenia naukowe czy filozoficzne. Co ważne, podkreśla on – podobnie jak Flusser – nieprzejrzystość i nieprzewidywalność *dispositifu*, podając m.in. przykład systemu więziennictwa, aparatu, którego zadaniem było zapanować nad zjawiskiem przestępczości, a jednym ze skutków okazała się jej „profesjonalizacja” oraz integracja środowiska kryminalistów¹⁹⁸. Tę nieprzewidywalność i nieprzejrzystość aparatu – rozumianego zarówno szeroko, jak i wąsko – podkreśla także Flusser. *Apparatus* „wymancypował się”, a jego postępująca automatyzacja proces ten jedynie pogłębia.

Sformułowania „aparat wymancypował się” używam oczywiście ironicznie, choć nie do końca metaforycznie. Sądzę, że – z jednej strony – nie należy spoglądać na Flusserowski aparat jako na zupełnie samodzielny, antropomorficzny byt. W jednej z polskich recenzji *Ku filozofii fotografii* czytamy, że aparat u Flussera to „antropomorficzny tytan” oraz że ten „antropomorficzny charakter aparatów jest wyraźnie zaakcentowany”¹⁹⁹. Moim zdaniem to pewne nadużycie. Flusser co prawda opisuje aparaty jako byty „dążące do autonomii”, ale „dążenia” te to nic innego, jak wynik programowania – programowania, które zostało przeprowadzone przez człowieka. *Apparatus* nie jest więc ani ludzki, ani nadludzki, jest podludzki²⁰⁰. Nie oznacza to jednak – z drugiej strony – że jedy-

de savoir, Gallimard, Paris 1976, s. 111. Tłumaczenie *dispositif* jako *apparatus* nie jest jednak konsekwentne. W innych miejscach *dispositif* pojawia się np. jako *mechanism*. Zob. np. idem, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trans. A. Sheridan, Vintage Books, New York 1995, s. 130; por. idem, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975, s. 138. W języku polskim *dispositif* jest tłumaczony najczęściej jako „urządzenie”. Zob. np. idem, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 71; por. idem, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, s. 99.

¹⁹⁸ Idem, *The Confession of the Flesh*, w: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977 by Michel Foucault*, ed. C. Gordon, trans. C. Gordon et al., Pantheon Books, New York 1980, s. 194–196.

¹⁹⁹ J. Zajdel, op. cit., s. 111.

²⁰⁰ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 132.

ne, czym należałoby się zająć, to ludzkie intencje czy niewidzialne, tajemne siły (np. kapitalizm) stojące za aparatami. Flusserowi miejscami blisko jest co prawda do teorii krytycznej i jej nacisku na dezideologizacyjny charakter namysłu nad mediami, jednak nie uważa on, by tego typu klasyczna perspektywa była w obecnej sytuacji wystarczająca²⁰¹. Pisz o tym wprost:

Nie możemy ani antropomorfizować, ani obiektywizować aparatów. Musimy uchwycić je w ich kretynskiej konkretności, w ich zaprogramowanej i absurdalnej funkcjonalności, aby móc je zrozumieć i w ten sposób umieścić je w metaprogramach²⁰².

Aparaty nie są więc ani antropomorficznymi, autonomicznymi bytami, ani „nieruchomymi” narzędziami. Są raczej czymś pomiędzy: narzędziami, które wykazują tendencje „emancypacyjne”. Dlatego też jedyne, co możemy zrobić, to starać się uchwycić media w ich konkretności, tzn. – chciałoby się powiedzieć – w ich fenomenologicznym „tu i teraz”. Aparatu nie sposób zniszczyć, tak jak nie sposób zniszczyć coraz gęstszej sieci kulturowej, która nas otacza. Możemy jednak nauczyć się *apparatusa* – nie tylko jego obsługi, ale przede wszystkim tego, w jaki sposób działa, co z kolei może pozwolić nam wejść na metapoziom, czyli nauczyć się programować aparaty. Roland Barthes w *Śmierci autora* pisze, że kodu (języka) nie sposób zniszczyć, można nim jedynie grać²⁰³. Podobnie Flusser wypowiada się o aparatach i ich programach: nie możemy się ich pozbyć, ale możemy nauczyć się reguł, według których funkcjonują i dzięki temu korzystać z nich świadomie, a nawet mieć wpływ na te reguły.

Vilém Flusser – mistrz trafnych, choć nieraz enigmatycznych metafor – często porównywał naszą kulturową sytuację do sytuacji

²⁰¹ Ibidem, s. 117.

²⁰² V. Flusser, *Post-History*, s. 26.

²⁰³ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 249.

bohaterów powieści swojego rodaka (?), Franza Kafki²⁰⁴ – którego również można zaliczyć do autorów „tajemniczych”. Podobnie jak Kafkowskiemu (Józefowi) K., człowiekowi współczesnemu przychodzi zmagać się nie tyle z jakimś konkretnym problemem, który należy zlokalizować i przewyciężyć, ile raczej z kulturą „miękkich” przedmiotów (*software*), wędrujących swobodnie między małymi (narodowymi) kulturami, uniemożliwiających wyznaczenie granic (kategoryzację). Dlatego też, mówi Flusser, przy krytyce kultury nie walczymy już z Cervantesowskimi wiatrakami, ale raczej szturmujemy Kafkowski zamek²⁰⁵. Stajemy więc naprzeciw czegoś, czego nie rozumiemy, co jest dla nas tajemnicze, a jednocześnie wszechogarniające – coś, co pochłania nas bez reszty. Można jednak, jak sądzę, zauważyć jasne światło bijące z lochów tego zamku. Trzeba nam spróbować odnaleźć się w sytuacji, w której przyszło nam żyć.

Flusser w swoich rozważaniach nie daje nam kompletnej mapy zamku, ale z pewnością dostarcza pewnych wskazówek, punktów orientacyjnych, do których możemy się odnieść. Być może nie jest przypadkiem, że wspomina on w kontekście aparatów i współczesnej kultury akurat Kafkowski *Zamek*, a nie drugą, głośniejszą powieść czeskiego (?) pisarza: *Proces*. Losy bohatera *Zamku* dają bowiem pewną nadzieję (nawet jeśli wynika ona jedynie z niedokończenia utworu). Taką mianowicie, że starcie z tym, co tajemnicze i nieznanne, nie musi skończyć się naszą (kulturową) śmiercią.

3.2.3.1. Viléma Flussera język nowych mediów

Choć Flusser jest znany przede wszystkim jako teoretyk mediów i choć książki, w których porusza taką właśnie problematykę, przyniosły mu największe uznanie, to w międzynarodowym dyskursie pt. „teorie/filozofie mediów” jego nazwisko pojawia się zdecydowanie rzadziej – nie licząc oczywiście portugalsko- i niemieckojęzycznego kręgu kulturowego – niż nazwiska innych klasyków, jak np. Ben-

²⁰⁴ V. Flusser, *How not to be Devoured by the Box*, s. 2; idem, *Ku filozofii fotografii*, wyd. 2, s. 67.

²⁰⁵ Idem, *Into the Universe of Technical Images*, s. 69.

jamin, McLuhan, Baudrillard czy Virilio. Nie oznacza to jednak, że myśl Flussera jest nieobecna we wspomnianym dyskursie. Przeciwnie: sądzę, że wiele jego intuicji dotyczących „nowych mediów” jest podnoszonych we współczesnej debacie medioznawczej. Nie będę tutaj przeprowadzał szczegółowych analiz porównawczych poszczególnych teoretyków i ich prac, ponieważ zajęłoby to zdecydowanie zbyt dużo miejsca. Pokuszę się jedynie o przywołanie jednego teoretyka i jego jednej książki, w przekonaniu że zarówno teoretyk, jak i książka są wystarczająco reprezentatywne.

Jak nietrudno się domyślić po tytule tego paragrafu, mam na myśli Lva Manovicha i jego *Język nowych mediów*²⁰⁶ (2001). Wybieram tę pozycję, ponieważ jest ona uważana za ważną wśród teoretyków mediów i komunikacji, a jej autor wyrósł w ostatnich dekadach na „jednego z najważniejszych i najczęściej cytowanych reżyserów nowomediów”²⁰⁷. W *Języku nowych mediów* Manovich próbuje dokonać podsumowania dekady powszechnego użycia Internetu, proponując jednocześnie pewien teoretyczny model dla rozważań nad tzw. nowymi mediami. Oczywiście porównanie, którego chcę tutaj dokonać, ma swoje ograniczenia. Przede wszystkim Flusser, mówiąc o nowych mediach i technologiach, nie mówi o Internecie, ale o aparatach (w tym o komputerze) i obrazach technicznych. Przyjmuję tu jednak dla uproszczenia, że to, co Manovich nazywa nowymi mediami, dla Flussera jest związane po prostu z *apparatusem*, tak, jak to pojęcie – w znaczeniu węższym – definiuje. Poza tym Manovich celuje w holistyczne, systematyczne ujęcie nowych mediów, Flussera interesują natomiast raczej media „w ich konkretności”, tak, jak się zjawiają, a całej jego teorii z pewnością nie można nazwać zamkniętym systemem. Mając na uwadze te ograniczenia, proponuję przyrzeć się kilku fragmentom książki Manovicha, w których autor wymienia pięć „ogólnych tendencji” nowych mediów, świadczących o ich tożsamości i jednocześnie wyznaczających różnicę między tym, co nowe, a tym, co stare.

²⁰⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

²⁰⁷ P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013, s. 8.

1. REPREZENTACJA NUMERYCZNA. Manovich pisze:

Wszystkie obiekty nowych mediów bez względu na to, czy utworzone od podstaw na komputerze, czy skonwertowane ze źródeł analogowych, są liczbami zapisanymi w postaci cyfrowej²⁰⁸.

Jak wspominałem wyżej²⁰⁹, Flusser nie tylko dostrzega, że podstawą *apparatusa* jest tekst naukowy, oparty przede wszystkim na kodzie numerycznym, oraz że fundamentem obecnej i przyszłej technologii będą cyfry, lecz także przewiduje, że ta sytuacja powoła do życia nowy rodzaj świadomości – świadomość cyfrową (to, co w innych miejscach nazywa techno-imaginacją czy siłą wizualizacji). W *Does Writing Have a Future?*, tekście pochodzącym z 1987 roku, Flusser pisze:

[...] kody cyfrowe są obecnie aktywnie zaangażowane przeciw zorientowanym na proces, postępowym ideologiom, zamieniając je na strukturalne, systemowo-analityczne, cybernetyczne sposoby myślenia. I tak jak obrazy [tradycyjne] broniły się przed historią [...], alfabet ustawia obecnie swoje zapory, żeby nie zostać zdławionym przez nowe kody [cyfrowe] [...]. Dopiero w wieku osiemnastym, po trwającej trzy tysiące lat walce, tekstom udało się zepchnąć obrazy [tradycyjne], z ich magią i mitem do takich ślepych zaułków, jak muzea i nieświadomość. Obecna walka nie potrwa tak długo. Myślenie cyfrowe zatriumfuje dużo szybciej²¹⁰.

Nie ulega wątpliwości, że Flusser nie pomylił się w tym miejscu. Myślenie cyfrowe zaczęło triumfować w kilka lat po jego śmierci.

2. MODULARNOŚĆ, CZYLI FRAKTALNA STRUKTURA. Tak tę cechę opisuje Manovich:

Tak jak fraktale, których struktura nie zmienia się bez względu na skalę, obiekty nowych mediów zachowują swoją modularną budowę. Elementy mediów, czy będą to obrazy, dźwięki, kształty czy behawiory,

²⁰⁸ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 92.

²⁰⁹ Zob. 3.1.3.1 i 3.1.3.2.

²¹⁰ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, s. 147.

mogą być traktowane jako zbiory nieciągłych próbek (pikseli, wielokątów, wokseli, znaków, skryptów). Są one używane do tworzenia obiektów wyższego rzędu, zachowując przy tym swą jednostkową tożsamość²¹¹.

Podobnie Flusser pisze o obrazach technicznych. Pamiętamy: obrazy techniczne to mozaiki o punktowej strukturze²¹² (gdzieś używa nawet sformułowania „obraz fraktalny” – *fractal image*)²¹³, które są wynikiem zastosowania teorii naukowych. Aparaty wychwytyują nacierające na nie atomy, obliczają je podług wpisanych w nie programów, a następnie z drobnych cząsteczek układają płaszczyznę obrazu. W tym naśladują zresztą – jak twierdzi Flusser – system nerwowy człowieka²¹⁴.

3. AUTOMATYZACJA. Według Manovicha:

Postać liczbowa oraz modularność nowych mediów umożliwiają zautomatyzowanie wielu czynności związanych z ich tworzeniem, obróbką i udostępnianiem. W ten sposób – chociaż częściowo – można z procesu twórczego wyeliminować intencjonalność²¹⁵.

O postępującej automatyzacji *apparatusa* jedynie wspomniałem w tym rozdziale, więcej będę pisał o niej w następnej części pracy²¹⁶. Niemniej z tego, co do tej pory wiemy, Flusser podkreślał znaczenie automatyzacji aparatów dla naszej kultury, począwszy od przejęcia przez nie części naszej fizycznej pracy, po kwestie, o których pisze rosyjski teoretyk, czyli rugowania intencjonalności z procesu twórczego.

4. WARIACYJNOŚĆ. Tę cechę nowych mediów Manovich komentuje następująco:

²¹¹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 95.

²¹² Zob. 3.1.3.2.

²¹³ V. Flusser, *On Unspeakable Future*, w: idem, *Artforum Essays*, Metaflux Publishing, 2017, s. 165; idem, *Bernard Plossu: The Science of the Imprecise*, mps, AVF, M17-EP-22_2404 (ESSAYS_2_ENGLISH), s. 1.

²¹⁴ Zob. 3.1.3.4.

²¹⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 97.

²¹⁶ Zob. 4.1.4.

Obiekt nowych mediów nie jest czymś raz na zawsze ustalonym, ale raczej istnieje w wielu odmiennych od siebie wersjach, których liczba może być teoretycznie nieskończona²¹⁷.

W teorii Flussera koncepcja wariacyjności mediów jest jedną z konsekwencji tezy o niematerialności, w stronę której zmierza nasza kultura. Pisałem wyżej, że tej niematerialności nie należy rozumieć dosłownie, jako zdążania do zaniku materii w ogóle, ale raczej jako tendencję do „dewaluowania się” kultury twardej (*hardware*) na rzecz kultury miękkiej (*software*). Ta „miękką, niematerialną kulturą” charakteryzuje się, zdaniem Flussera, właśnie tym, co Manovich nazywa wariacyjnością, czyli brakiem przywiązania do oryginału. Rosyjskiemu teoretykowi nie chodzi tu tylko o zwykłe kopiowanie – to następowało dużo wcześniej i było jedynie powielaniem oryginału – a o możliwość pojawiania się kolejnych, nowych wersji starych treści, które to wersje, choć zakorzenione w „oryginalu”, nie są jego prostą kopią, a pewną – można powiedzieć – wariacją na jego temat. Tak rozumiana wariacyjność leży u podstaw tzw. kultury remiksu. Flusser także dostrzega tę, nie tyle cechę, co potencję nowych mediów. Jego koncepcja społeczeństwa telematycznego – o której więcej w następnym rozdziale – zasadza się w głównej mierze na tego rodzaju dialogicznym wykorzystaniu medium. Flusser opisuje przyszłość – a naszą teraźniejszość – następująco:

[W społeczeństwie telematycznym] [...] wszystkie informacje będą syntetyzowane poprzez intersubiektywne konwersacje, będą nieskończenie reprodukowalne i będą tworzone po to, by mogły być zmieniane przez swoich odbiorców i przekazywane dalej jako nowe informacje²¹⁸.

Na marginesie można dodać, że również twórczość Flussera ma charakter wariacyjny: brak tekstu oryginalnego (w zamian tego wiele różnych wersji „tego samego” eseju) czy wielość wykorzystywanych

²¹⁷ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 102.

²¹⁸ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 95 (tłum. – P. W.).

form przekazu pisanego (esej, *philosophical-fiction*), a także przy-
padki sięgania po medium inne niż pismo.

5. TRANSKODOWANIE. Przez tę cechę Manovich rozumie dwu-
wymiarowość nowych mediów. Pierwszy wymiar nazywa wymia-
rem komputerowym. Składają się nań m.in. struktura danych czy
język komputerowy. Warstwa druga jest nazywana warstwą kultu-
rową i jest to nic innego jak historycznie i kulturowo uwarunko-
wane znaczenie danego medium²¹⁹. To samo – jak się wydaje – ma
na myśli Flusser, kiedy pisze o programie aparatów jako instancji
w znacznej mierze decydującej o kształcie naszej kultury²²⁰. Man-
ovich twierdzi, że warstwa komputerowa nowych mediów zmieni ich
warstwę kulturową. Flusser dodałby, że zmieni kulturę jako taką.
Manovich zresztą kładzie duży nacisk na znaczenie oprogramowa-
nia dla zrozumienia nowych mediów. Widać to nie tylko w *Języku
nowych mediów*, ale zwłaszcza w późniejszej jego książce, której ty-
tuł mówi sam za siebie: *Software Takes Command*²²¹.

Widzimy więc, że zbieżności między teorią Manovicha a fi-
lozofią Flussera jest wiele. Oczywiście podobieństwa te pozostają
podobieństwami o tyle, o ile pozostaniemy na pewnym poziomie
ogólności. Ale taką też ogólną perspektywę proponował Flusser.
Nie przywołałem tego porównania po to, aby krytykować Manovi-
cha za brak oryginalności i niepowoływanie się na źródła – choćby
odległe – w których jego teoria jest zanurzona²²². Chodzi mi jedy-
nie o zwrócenie uwagi na to, że ogólne tezy, wokół których później
Manovich szczegółowo pracuje, są obecne w teorii mediów Viléma
Flussera, a także innych klasyków, takich jak Benjamin czy McLu-
han, z których przecież i Flusser czerpie. Porównanie to miało na
celu podkreślenie, że filozof z Pragi dochodził do pewnych koncep-
cji – czasem intuicyjnie – wyprzedzających współczesne myślenie

²¹⁹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 114–115.

²²⁰ Zob. 3.2.2.

²²¹ L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York 2013.

²²² Krytyka taka została zresztą przeprowadzona m.in. przez Siegfrieda Zielinskie-
go. S. Zielinski, *After the Media. News from the Slow-Fading Twentieth Century*,
Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. 184–190.

o danym problemie. Ważne jest, żeby przy ocenie jego twórczości o tym nie zapomnieć.

Podsumowanie

Teoria mediów Viléma Flussera to przede wszystkim koncepcja obrazu technicznego i stojącego za nim *apparatusa* – są to elementy najistotniejsze, ponieważ to one w najwyższym stopniu stanowią o kształcie naszej obecnej i przyszłej kultury. Ale to także historiozofia mediów: od naskalnych malunków w jaskini Lascaux i rytów na zboczach Doliny Còa, przez pisma wielkich cywilizacji starożytnych i nowożytnie teksty naukowe, po pierwsze aparaty nowoczesności i współczesne technologie, których symbolem jest kalifornijska Dolina Krzemowa. Flusser widzi ewolucję mediów, a co za tym idzie, całej kultury jako postępujący proces abstrakcji, alienowania się człowieka od środowiska przyrodniczego. Na pierwszym etapie człowiek zatrzymał swoje wyobrażenie świata, utrwalił je i „opublikował”, czyniąc je dostępnym dla innych. Obraz tradycyjny stał się jednak nie tyle mapą, ile właściwie rzeczywistością, rzeczywistością magiczną, która stworzyła mitologiczny kontekst kultury prehistorycznej. Etap drugi to próba wyjaśnienia magicznego obrazu, przez „rozdarcie” go, a następnie przeanalizowanie elementów, z których się składa. Powtórne złożenie tych elementów i uszeregowanie ich w linie stworzyło nowy rodzaj ludzkiej świadomości – świadomość historyczną – oraz nowy kontekst kulturowy: historię. Człowiek historyczny jest więc o dwa kroki od rzeczywistości. Spogląda na świat i wartościuje go w funkcji tekstu, który pochodzi przecież nie z rzeczywistości, lecz jest złożony z elementów obrazu. I wreszcie etap trzeci, ostatni, to obraz techniczny i produkujący go *apparatus*, który powstał w wyniku praktycznego zastosowania specjalistycznych tekstów naukowych. Tak jak pismo wywodzi się z obrazu tradycyjnego, tak obraz techniczny ma swoje źródło w piśmie, a każda fotografia, film czy grafika komputerowa jest wypadkową łączenia ze

sobą elementów zawartych w programie aparatu, a nie odbiciem rzeczywistości.

Flussera koncepcja mediów – i wyrażona przez nią teoria kultury – jest więc opowieścią o ciągłym oddalaniu się człowieka od natury. Słowo „natura” można w tym przypadku rozumieć na dwa sposoby. Człowiek – po pierwsze – oddala się od swojego przyrodniczego środowiska, przekształca je, dostosowując do swoich potrzeb. Po drugie, zmienia swoją biologiczną naturę: dzięki kulturze i jej mediom może niwelować ograniczenia, które nakłada nań własna jego fizyczność, może oszukiwać czas i przestrzeń. Wydaje się, że nie mamy już dziś kontaktu z naturą, a raczej: pozostajemy z nią w kontakcie. By sprawdzić, jaka jest pogoda za naszym oknem, nie wyglądamy już przez okno, ale patrzymy w okna (Windows) naszych komputerów. I choć cały czas tęsknimy do utraconego „raju” (wszelkie ruchy „eko”, „bio”, „vege” i inne mogą na to wskazywać), to powrót ten wydaje się niemożliwy – technologiczny „grzech”, który popełniliśmy, niczym zerwane z drzewa wiedzy jabłko, skazuje nas na taką, a nie inną drogę.

Mimo że Flusser opisuje ewolucję naszej kultury jako historię kolejnych – nieudanych – prób powrotu do utraconej rzeczywistości, to nie uważa on, żeby tego typu powrót był możliwy. Kulturowa sieć, którą tworzyliśmy przez tysiąclecia, jest zbyt gęsta, by można było się jej pozbyć. Nie jest to zresztą pożądane. Kultura to dla Flussera nasza druga natura, a *de facto* kultura to natura, a rozróżnienia między nimi mają jedynie wartość teoretyczną. Ponadto – co ważniejsze – kultura to przestrzeń, w której pojawia się „to”, co według Flussera najważniejsze – drugi człowiek. Relacja z Ty (komunikacja) jest możliwa tylko w określonym kontekście kulturowym i tylko za pośrednictwem mediów. Powinniśmy więc nie tyle niszczyć zastaną kulturę, co próbować ją zrozumieć i ewentualnie zmieniać, tak aby służyła naszym celom – pośród których do najważniejszych należy komunikacja z drugim człowiekiem. Flusser pisze wprost, że obraz techniczny to nasza szansa na prawdziwy dialog z Innym, i w swoim stylu łączy te rozważania z judaizmem. Przytoczmy tu fragment wywiadu, w którym jest pytany o związki swojej koncepcji obrazu technicznego z eschatologią czy, szerszej, religią:

Idea judaizmu zakłada, że Bóg jest całkowicie inny. [...] Oznacza to, że nie możesz Go pojąć i nie możesz Go sobie wyobrazić. Jest zupełnie niepojmowalny i niewyobrażalny, a zatem teologia nie jest możliwa; nie możesz mówić o Bogu, a jedynie do Boga. Teraz, jeśli jest to prawdą, to istnieje tylko jeden obraz – czyli twarz drugiej osoby. Ponieważ Bóg stworzył człowieka na swój obraz. I jedynym sposobem na wyobrażenie sobie Boga jest spojrzeć na drugą osobę. Oznacza to tyle, co powiedzieć, że jedynie przez miłość do mojego sąsiada mogę kochać Boga. A zatem, jeśli wyobrażenie jedynego dozwolonego obrazu jest obrazem [technicznym] – jest twarzą, która jest nam dana – [to] ten syntetyczny obraz – obraz komputerowy – jest drugą osobą. Ponieważ przez obraz komputerowy mogę rozmawiać z drugą osobą: wysłała mi ona obraz, a ja mogę nad nim popracować i odesłać go z powrotem – a więc jest to obraz żydowski. Nie jest to idol. Nie jest to pogaństwo. Jest to sposób, by kochać mojego sąsiada, a kochając sąsiada, aby kochać Boga²²³.

Mamy tu kolejny przykład mieszania kontekstów związanych z teorią mediów, filozofią i religią. Konkluzja jest dość jednoznaczna: nowa sytuacja kulturowa, której nieodłączną częścią jest nowa technologia, daje nam możliwość prawdziwego dialogu. Choć kultura, media, technologia oddalają nas od natury, to mogą przybliżyć nas do drugiego człowieka. A to zdaniem Flussera jest najważniejsze. Tym wątkom w znacznej mierze będą poświęcone rozważania następnego, ostatniego już rozdziału.

Obraz techniczny to według Flussera szansa nie tylko na dialog z Innym, lecz także na nadanie naszemu życiu sensu. Pamiętamy: komunikacja to nadawanie sensów, ucieczka przez absurdem naszej przyrodniczej egzystencji²²⁴. Współczesne aparaty i obrazy techniczne, odpowiednio użyte, doskonale się do tego celu nadają. Kiedy Flusser mówi, że obrazy techniczne rzutują znaczenia w świat, to ma na myśli właśnie ten ich sensotwórczy charakter. To fotografia, film nadają rzeczywistości, tej „surowej materii”, znaczenie.

²²³ *Vilém Flusser interviewed by László Beke and Miklós Peternák*, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html> (dostęp: 05.01.2017) (tłum. – P. W.).

²²⁴ Zob. 2.2.1.

W swojej *O fotografii* Susan Sontag przywołuje słowa André Kertésza, wybitnego węgierskiego fotografa: „Aparat fotograficzny – to moje narzędzie. Dzięki niemu nadaję sens wszystkiemu, co mnie otacza”²²⁵. Dla Flussera ludzie aparatów – przynajmniej ci, którzy świadomie z nich korzystają – współcześni artyści, to właśnie osoby nadające sens otaczającej nas rzeczywistości. Dlatego też – powtórzę – tak ważne jest przyjrzenie się technologii, która, czy tego chcemy, czy nie, stoi za tworzonymi znaczeniami.

Pisałem na początku tego rozdziału, że teoria mediów Viléma Flussera to pewna opowieść, wciągająca historia, do której wysłuchania zaprasza jej autor, wędrowny bard współczesnej technokultury. Należy jeszcze dodać, że jest to opowieść otwarta, dziś powiedzielibyśmy: interaktywna, widząca w nas współtwórców – historia, której zakończenie musimy dopisać sami. O możliwych scenariuszach tegoż zakończenia będzie traktował ostatni rozdział.

²²⁵ Cyt. za: S. Sontag, op. cit., s. 187.

ROZDZIAŁ 4

Spółeczeństwo

Jeżeli komunikologia Viléma Flussera stanowi najbardziej podstawowy składnik jego teorii kultury, a refleksje dotyczące mediów są tego składnika rozwinięciem i uzupełnieniem, to filozofia społeczna jest niejako zwieńczeniem wspomnianej teorii. Ze swoich „komunikologiczno-mediologicznych” rozważań wyprowadza on zdecydowanie szerszą koncepcję porządku społecznego – obecnego i przyszłego. Flusser opisuje zmiany zachodzące w świecie technologicznym jako (r)ewolucję mającą charakter ogólnocywilizacyjny. Więcej nawet: przemiany w naszej kulturze, w sferze polityki, sztuki i nauki, są spowodowane zmianą naszej ludzkiej kondycji, a zmiana ta wynika z kolei z nowych możliwości (i nowych ograniczeń), które daje nam współczesna technologia. Można więc powiedzieć, że Flussera refleksje na temat komunikacji i mediów znajdują swoje praktyczne zastosowanie w jego krytyce społeczeństwa. Pojęcia wypracowane na gruncie teorii komunikacji i filozofii mediów przykładają on następnie do naszej obecnej sytuacji kulturowej. „Obecna sytuacja” oznacza tutaj co prawda schyłek ubiegłego wieku, jednak większość Flusserowskich analiz pozostaje, jak sądzę, w dalszym ciągu aktualna. Co więcej, znaczną część swojego teoretycznego wysiłku skupia on na przyszłym kształcie kultury i społeczeństwa. Pisząc o swoim „jutrze”, Flusser mówi *de facto* nie tylko o naszej teraźniejszości, lecz także o przyszłości, ponieważ zmiany, które próbuje opisać, mają charakter dalekosiężny.

Powyższe zapowiedzi mogą budzić pewne wątpliwości. Przede wszystkim: o jakie społeczeństwo może tutaj chodzić? Czeskie, niemieckie, brazylijskie? Oczywiście Flusser dokonuje tutaj pewnego uogólnienia i mówi o społeczeństwie w ogóle, choć przykłady, którymi się posługuje, wskazują, że mowa jest o czymś, co mogliby-

śmy nazwać społeczeństwem zachodnim i potraktować to pojęcie po weberowsku jako typ idealny. Wydaje się ono rozumiane przez filozofa z Pragi jako swoisty „wzór”, do którego koniec końców inne społeczeństwa będą zmierzały. I nie chodzi tu bynajmniej o to, iżby Zachód miał być dla niego stanem idealnym, do którego należy dążyć. Rzecz raczej w tym, że społeczeństwa zachodnie są cywilizacyjnie (zwłaszcza technologicznie) najlepiej rozwinięte, dlatego też nadchodzące zmiany, mające swoje źródła przede wszystkim w technologii, dają tam o sobie znać w pierwszej kolejności. Z drugiej strony Flusser wskazuje, jak w wielu przypadkach społeczeństwa te nie radzą sobie z okolicznościami, w których się znalazły. A zatem, kiedy używa on sformułowań typu: współczesne/obecne społeczeństwa/soczeństwo, ma na myśli społeczności państw rozwiniętych. Można oczywiście argumentować, że taka generalizacja jest niedopuszczalna – poszczególne kultury należące do tzw. społeczeństw Zachodu różnią się bowiem od siebie w sposób znaczny. Sądzę jednak, że pozostając na poziomie ogólności, na który wspina się Flusser, zabieg ten daje się obronić metodologicznie, powiedzmy jako wyostrzenie „w sposób jednostronny określonych cech”¹, występujących w konkretnych społeczeństwach. Zwłaszcza dziś, w dobie postępujących procesów globalizacji i homogenizacji poszczególnych „małych kultur”. Flusser zresztą widzi przyczynę tego stanu właśnie w ujednociającej sile aparatów i ich programów.

Drugi problem to postulowany zasięg Flusserowskich tez. Utopia społeczeństwa telematycznego jest bowiem koncepcją sięgającą w przyszłość, futurologicznym projektem kultury jutra. Mówiąc o przyszłości, Flusser nie pisze jednak w sposób apodyktyczny, jednoznaczny – co w jego przypadku nie jest niczym szczególnie niezwykłym. Opisuje raczej możliwe konsekwencje zaobserwowanych tendencji. Nieprzypadkowo używa tu słowa „utopia”. Flusser chce przez to oddać m.in., że koncepcja ta ma charakter idealny, jest stanem nieziszczalnym (nie w całości), ale także stanem pożądanym, a zatem – wartym dążenia. Poza tym – należy dodać – niektóre jego

¹ M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. M. Holona, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 173.

tezy dotyczące przyszłości dotyczą naszej teraźniejszości, co daje możliwość ich częściowej weryfikacji, a także ocenienia, na ile inne postulaty mają szansę się sprawdzić.

4.1. Dziś – u progu posthistorii

Druga połowa XX wieku to dla Viléma Flussera czas przejścia, kulturowej zmiany, która dokonuje się na naszych oczach. Jej źródła sięgają o wiele głębiej – do wynalezienia pierwszych aparatów i jeszcze wcześniej, do powstania nowożytnej nauki, która nie pojawiłaby się, gdyby nie medium pisma. I właśnie na styku tych trzech kategorii – pismo, nauka, aparat (obraz techniczny, program), Flusser dokonuje diagnozy/krytyki współczesności. Opisuje ten czas jako zdominowany przez dyskurs naukowy oraz – wciąż – myślenie historyczne, procesualne, linearne, innymi słowy: związane z pismem. Jest to diagnoza niekorzystna o tyle, że dyskurs naukowy, który opanował nasze „społeczne świadomości”, jest w znacznej mierze niezrozumiały lub rozumiany opacznie. Jest niezrozumiały, ponieważ kod, za pomocą którego dyskurs ten jest artykułowany, jest znany tylko garstce osób; jest rozumiany opacznie, ponieważ przyjmuje się, że nauka daje obiektywny i uniwersalnie ważny stan rzeczy, że prezentuje rzeczywistość taką, jaka jest. Dodatkowo nasz program, „program Zachodu”, czyli reguły rządzące naszym myśleniem, jest – *nomen omen* – zapisany za pomocą tradycyjnego pisma, medium, które odchodzi powoli do muzeum historii. Jesteśmy dziećmi wielkich piśmiennych cywilizacji – żydowskiej, greckiej i łacińskiej – z ich wielkimi (nie-raz świętymi) księgami. Myślimy historycznie, podczas gdy teraźniejszość, a tym bardziej przyszłość wymagają od nas nowej, posthistorycznej perspektywy.

O tym wszystkim: o nauce jako chlubie (i zgubie) nowoczesności oraz o piśmie, o którym trudno zapomnieć (a zapomnieć do pewnego stopnia trzeba), będzie mowa w pierwszej części tego podrozdziału. W części drugiej spróbuję odtworzyć Flusserowskie spojrzenie na (po)nowoczesne społeczeństwo jako wspólnotę polityczną. Do diagnozy współczesnej kondycji politycznej człowieka

korzysta on przede wszystkim z dwóch kategorii, o których pisałem w kontekście komunikologii: dyskursu i dialogu². Wartościując je wcześniej, przykłada je do konkretnych zjawisk politycznych, dokonując w ten sposób ich krytyki. Istotne w tych rozważaniach będzie także pojęcie *apparatusa* rozumianego w szerszym znaczeniu, jako zbiór pewnych pozornie nienaruszalnych mechanizmów, w trybach których przychodzi funkcjonować człowiekowi. Oczywiście nie bez znaczenia będą pozostawać także obrazy techniczne – używane dyskursywnie – jako media konsolidujące niekorzystne dla człowieka współczesnego *status quo*.

Przed przystąpieniem do omawiania wspomnianych kwestii chciałbym pokusić się po raz kolejny o krótką definicyjną wycieczkę, która, mam nadzieję, pozwoli lepiej zrozumieć nam jedno z głównych pojęć Flusserowskiej filozofii społecznej, ale także całej teorii kultury – mowa tu o „posthistorii”. W tym miejscu podam jedynie ogólne konteksty, do których można się odwołać, oraz „terminy sąsiadujące”, które można potraktować jako drogowskazy – wszystko po to, aby uzyskać bogatszy obraz tego, czym dla Flussera jest posthistoria. Szczegółowe kwestie związane z posthistoryczną kondycją będą omawiane w następnych paragrafach tego podrozdziału.

4.1.1. Posthistoria – precyzacja pojęcia

Wolfgang Welsch, filozof i teoretyk postmodernizmu, jednoznacznie stwierdza, że „z teorematem »posthistorii« [...] postmoderna nie ma nic wspólnego”. Więcej nawet: utożsamianie obu terminów – jego zdaniem – jest szkodliwe dla postmodernizmu „i stanowi jedną z najbardziej ignoranckich strategii dyskredytowania postmoderny”³. Nie zamierzam tutaj dyskutować ze stanowiskiem Welscha,

² Zob. 2.2.2.2 i 2.2.2.3.

³ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 26–27. Welsch konfrontuje postmodernę z pojęciem posthistorii, które miał wprowadzić w latach pięćdziesiątych niemiecki socjolog i filozof, Arnold Gehlen. Wedle ujęcia, które proponuje Welsch, posthistoria to czas po końcu historii, czyli okres, w którym

przyjmującego określoną definicję posthistorii, wedle której jest to czas po historii, w którym nie należy spodziewać się żadnych nowości, ponieważ możliwości historyczne się wyczerpały. Chciałbym jedynie pokazać, że Flusser zupełnie inaczej korzysta z tego pojęcia, wykorzystując zarówno jego powierzchowne znaczenie („czas po historii”, historii – dodajmy – także swoiście pojętej), jak i związki z postmodernizmem. Bo choć Flusserowska posthistoria różni się od ogólnie przyjętego znaczenia postmodernizmu⁴ (zakładam, że takowy konsens istnieje, o ile pozostanie się na pewnym poziomie ogólności), to ma z nim też wiele wspólnego (jednym z podobieństw jest nieustalony jednoznacznie zakres znaczeniowy).

We współczesnych naukach humanistycznych termin „posthistoria” nie pojawia się szczególnie często⁵, a jeżeli się pojawia, to najczęściej jest traktowany synonimicznie z pojęciem postmodernizmu/ponowoczesności⁶ – choć, jak pokazuje Welsch, tego typu utożsamienie nie jest do końca uprawnione. U Flussera o zupełnej tożsamości między tymi dwoma pojęciami mowy być nie może, jednak bez wątplenia posthistoria wykazuje wiele cech postmodernistycznych. Spróbuję zatem zrekonstruować Flusserowskie ujęcie

nie może być mowy o jakimkolwiek rozwoju, ponieważ potencjalności tkwiące w rzeczywistości wyczerpały się (przypomina to zresztą koncepcję końca historii – na gruncie filozofii polityki – zaproponowaną przez Francisa Fukuyamę. Zob. F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń i M. Wichrowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009). „Diagnoza posthistorii jest bierna, gorzka lub cyniczna i zawsze szara” – pisze niemiecki filozof (W. Welsch, op. cit., s. 27). Opis ten, jak będziemy mieli okazję zobaczyć, ma niewiele wspólnego z Flusserowskim rozumieniem posthistorii.

- ⁴ Znaczenia tego możemy szukać w serii antologii tekstów reprezentatywnych dla postmodernizmu jako „kierunku” filozoficznego. Zob. *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997; *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996.
- ⁵ Termin „posthistoria” pojawia się np. w rozważaniach współczesnego amerykańskiego filozofa sztuki, Arthura Danto. D. Novitz, S. Davies, *Danto, Arthur C(oleman)*, w: *A Companion to Aesthetics*, ed. S. Davies et al., Wiley-Blackwell, Oxford 2009, s. 226–229.
- ⁶ Takich zestawień dokonuje np. Dieter Mersch. Zob. D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 44 i 134.

posthistorii w konfrontacji z ogólnie przyjętym rozumieniem postmodernizmu, w znaczeniu najszerszym – tzn. jako nurtu kulturowego, którego rdzeń stanowi filozofia. Mam świadomość, że „postmodernizm” jest terminem – w rzeczy samej – „płynnym”, sądząc jednak, że wymienione przeze mnie cechy – pozostające na wysokim poziomie ogólności i poparte (jakże niepostmodernistycznie!) siłą autorytetów – nie będą budziły większych wątpliwości.

4.1.1.1. Postmodernistyczna posthistoria

Zacznę od cech łączących Flusserowską posthistorię z postmodernizmem. Przyjmijmy na razie, że zarówno postmodernizm, jak i posthistoria to pewne kulturowe epoki, które charakteryzuje swoisty duch (*Zeitgeist*), odróżniający je od innych epok (np. duch postmodernizmu *versus* duch oświecenia), wyrażający się – ogólnie rzecz ujmując – w pewnych schematach interpretacyjnych nakładanych przez człowieka na rzeczywistość. Piszę „na razie”, ponieważ za chwilę będziemy musieli, w przypadku posthistorii, tezę tę przeformułować.

Jedną z podstawowych cech postmodernizmu, postulowaną przez postmodernistów, czy też przez teoretyków diagnozujących naszą współczesność jako postmodernistyczną właśnie, jest zerwanie – czy może raczej: chęć/próba zerwania – z modernistycznym projektem całościowego ujęcia otaczającej nas rzeczywistości. Postulat ten – nazywany najczęściej „końcem wielkich narracji” – wyraża zwątpienie w możliwość całościowego (systemowego) uchwycenia wielości zjawisk, czy to z perspektywy politycznej (np. komunizm, liberalizm), czy naukowej (np. fenomenologia, strukturalizm). Rzeczywistość jest bowiem – dowodzą postmoderniści – zbyt pluralistyczna, niejednorodna, zmienna („płynna”)⁷ i dlatego niemożliwa do zamknięcia w jednej, spójnej opowieści. Z tego wynika inna teza – mianowicie, że każda z prób zrozumienia świata jest niczym więcej jak opowieścią, dyskursem, narracją. A co za tym idzie, każ-

⁷ Zygmunt Bauman wskazuje na płynność (zmiennosć) jako na jedną z istotowych cech ponowoczesności. Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

da z nich jest w pewnym sensie równorzędna, ponieważ kryterium oceny „dobrych” i „złych” teorii nie stanowi już klasycznie pojęta prawda (Arystotelesowska zgodność myśli z rzeczywistością), lecz pragmatyzm, użyteczność i skuteczność teorii w porządkowaniu zjawisk. Upraszczając: teoria działająca w jednych warunkach nie musi sprawdzić się w innych⁸. I – pozostając w tym kontekście – jeszcze jedna kwestia. Narracje, opowieści, teorie, czyli poznawanie naszego świata – tego wszystkiego nie sposób, zdaniem postmodernistów, oddzielić od tego, co poznawane. Wszelkie teorie są od początku uwikłane w rzeczywistość, którą próbują uporządkować. Nie mamy dostępu do rzeczy, a jedynie do słów o rzeczach. To języki – potoczne, filozoficzne, naukowe – porządkują rzeczy, to dzięki językom możemy w ogóle mówić o poznaniu. Teoria jest zatem zawsze uwikłana w praktykę, nie istnieje poznanie obiektywne, niezależne od, mówiąc ogólnie, kulturowych warunków⁹.

Flusser podobnie, choć w sobie właściwym, enigmatycznym stylu, opisuje posthistorię. Pamiętamy, jak przy rozważaniach dotyczących obrazu technicznego pisał, jak to świat rozpadł się na drobne cząstki, a zadanie poskładania go na powrót przypadło w udziale aparatom i obsługującym je ludziom¹⁰. Współczesny świat nie rozpadł się, zdaniem Flussera, jedynie w sensie fizycznym, ale także ontologicznym – swoją absolutną i uniwersalną podstawę straciły wartości (moralne, epistemologiczne, estetyczne), które służyły nam do tej pory jako niezachwiane drogowskazy. Nasza rzeczywistość zrelatywizowała się – nie wierzymy już w modernistyczny projekt gwarantujący absolutność i uniwersalność tworzonych przez nas modeli. Flusser dostrzega, że już w tej obietnicy jest zawarta pewna sprzeczność. Z jednej strony mowa jest bowiem o wiecznych formach, z drugiej zaś wiemy doskonale – wiedzieli to też

⁸ O „końcu wielkich narracji” jako konstytutywnej cesze postmodernizmu pisał jako pierwszy Jean-François Lyotard. J. F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997, s. 111–119.

⁹ Zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1–2, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

¹⁰ Zob. 3.1.3.1.

nowocześni – że to my tworzymy wspomniane formy czy modele: są to więc nasze narracje, nasze opowieści¹¹. To, że naszych opowieści nie sposób oddzielić od tego, o czym opowiadamy, dla Flussera wydaje się oczywiste. Posthistoria obnaża to, co „wtajemniczonym” było znane od dawna. Obraz techniczny, programista, *apparatus* – wszystkie te pojęcia odwołują się do tego, co teoretyczne i praktyczne zarazem. Obraz techniczny jest teoretyczny, ponieważ powstał na podstawie wysoce abstrakcyjnych algorytmów, komputacji itp.; jest on jednak także praktyczny, ponieważ zmienia nie do poznania otaczającą nas kulturą rzeczywistość.

Źródeł ponowoczesności z pewnością należy szukać m.in. w zmiarach zachodzących w światowych gospodarkach. Klasyczne (futurologiczne) studium tego procesu dał prawie pół wieku temu (w 1973 roku) amerykański socjolog, Daniel Bell. W swojej wizji przyszłego społeczeństwa – bo w istocie książka Bella, jak wskazuje tytuł (*The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*), jest swoistą futurologią – autor zauważa, że mamy do czynienia z odchodzeniem od gospodarki industrialnej, opartej na ciężkim przemyśle maszyn, na rzecz postindustrialnej, której podstawą są usługi oraz wymiana informacji. Bell dokonuje ciekawego zestawienia trzech typów społeczeństw: przedindustrialnych, industrialnych i postindustrialnych. Pierwsze z nich są oparte na – powiedzielibyśmy – pracy mięśni. W społeczeństwach tych dominują rolnictwo, górnictwo, rybołówstwo itp. Aktywność człowieka jest więc wówczas – pisze Bell – grą z naturą. W okresie industrialnym panuje zmechanizowany przemysł – człowiek gra z własnymi wytworami. W ostatnim, postindustrialnym społeczeństwie liczą się usługi i informacja – człowiek gra z człowiekiem¹².

Wspominam akurat o Bellu i jego śmiałym, futurologicznym przedsięwzięciu, ponieważ pewna jego teza zwraca szczególną uwagę w kontekście Flusserowskiej posthistorii. Oczywiście filozof z Pragi dostrzegał, że zmiany zachodzące w kulturze społeczeństwa

¹¹ V. Flusser, *Fashion: From the Bible to Bardot*, mps, AVF, 2-PHCOE-o8_1774 (COURSES 12), s. 3.

¹² D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York 1999, s. 209–211.

ponowoczesnego mają – przynajmniej częściowo – swoje źródła w kształcie współczesnej gospodarki, która jednocześnie jest uwarunkowana zmianami technologicznymi, a te z kolei odkryciami naukowymi. Kiedy Flusser pisze o zmierzaniu naszych społeczeństw w stronę kultury niematerialnej, to ma przecież na myśli właśnie odchodzenie od „twardej” kultury przedmiotów, do kultury „miękkiej”, w której przedmioty mają charakter drugorzędny, stanowiąc jedynie materialny nośnik tego, co naprawdę istotne – modeli/projektów/idei/form. W tym kontekście być może jeszcze ważniejszą cechą kondycji posthistorycznej jest ludyczny duch tejże epoki, który wyraża się w relacji człowieka z człowiekiem. Pisząc, że w społeczeństwie postindustrialnym człowiek gra już nie z przyrodą, ani ze stworzonymi przez siebie maszynami, ale z drugim człowiekiem, Bell ma zapewne na myśli co innego niż Flusser. Temu pierwszemu chodzi o prosty fakt, że usługi są wykonywane przez ludzi dla ludzi, a informacje przekazywane między ludźmi – kładzie tu więc nacisk na aspekt gospodarczy, ekonomiczny itp. Flusser dostrzega zaś w tym – w naszym zobojętnieniu wobec materii – szansę na realizację (utopijnego?) projektu kultury ludycznej, opartej na grze, zabawie. W posthistorii ta gra będzie odbywać się za pośrednictwem obrazów technicznych i wytwarzających je aparatów.

Postmodernizm – zwłaszcza w obrębie sztuki, choć nie tylko – ma charakteryzować niechęć wobec zastanych porządków. Mieszanie stylów, gatunków, konwencji – to stała postmodernistyczna praktyka. Fredric Jameson, amerykański teoretyk literatury, nazywa ją pastiszem – naśladownictwem, którego celem jest tylko naśladowanie, a nie, jak w przypadku parodii, wyśmianie jakiegoś utworu, gatunku, stylu¹³. Postmodernizm nie tyle ustanawia tę praktykę jako nową, obowiązującą konwencję (nie ma bowiem już żadnych konwencji), co obnaża to, że „od zawsze” autorzy (pisarze, filozofowie, muzycy) wykorzystywali znane wątki, style, fragmenty innych utworów. Wiąże się z tym inna cecha. Jeżeli bowiem każ-

¹³ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997, s. 195.

de dzieło (np. tekst) jest „wielowymiarową przestrzenią”, „tkanką cytatów pochodzących z nieskończonej wielu zakątków kultury”, to autor – rozumiany jako w pełni oryginalna osobowość, przedstawiająca niepowtarzalną perspektywę w sobie jedynie właściwym stylu – „nie żyje”. „Śmierć autora” jest jednak powiązana ściśle z narodzinami świadomego czytelnika, który nie jest jedynie biernym odbiorcą, ale „miejszem” w którym różnorodność stylów, wielość cytatów i przeciwstawnych sensów spaja się w jedną całość. Zasadniczo więc nie ma dzieła bez odbiorcy¹⁴.

O Flusserowskiej koncepcji twórczości jako odtwórczości oraz dialogicznym tworzeniu sensów pisałem już w tej pracy¹⁵. Nie istnieje *creatio ex nihilo*, wszystko, co nowe, każdy wytwór naszej kultury jest połączeniem starego, wariacją znanych tematów. Co więcej, wytwór ten nie może istnieć bez swojego odbiorcy – widza, czytelnika, słuchacza. To on jest przeznaczeniem konkretnego dzieła, nie tylko wydobywa zeń sensy, lecz także współtworzy je w geście stapiającym horyzonty autora, odbiorcy i całych pokoleń współtworzących kulturę, w której powstało i w której jest odbierane. Zdaniem Flussera praktyka ta towarzyszy człowiekowi „od zawsze”, ale w okresie posthistorycznym przybiera na sile i staje się oczywista. Nowe technologie pomogą w stworzeniu sieci, której jednym z podstawowych celów będzie wymiana, łączenie i przesyłanie dalej treści pomiędzy ludźmi na całym świecie, co nie tylko uczyni pytanie o autora pytaniem bezzasadnym, lecz także stworzy pierwszą iście globalną kulturę.

4.1.1.2. Swoistość posthistorii

Postmodernizm – jeśli ujmować go jako nurt myślowy, jako filozofię – jest przesiąknięty wizją końca. Wspomniana śmierć autora, koniec

¹⁴ Odwołuję się tutaj oczywiście do znanego tekstu Rolanda Barthes'a. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

¹⁵ Zob. 2.2.2.3 i 2.3.1.1.

filozofii¹⁶ czy nawet śmierć człowieka¹⁷, to tylko niektóre „apokaliptyczne” wątki podnoszone przez myśl ponowoczesną. Wśród tych postulatów znajduje się także i ten wieszczący koniec historii. Koniec ten przybiera w myśli postmodernistycznej wiele form¹⁸. Ogólnie rzecz biorąc, pojęcie to oznacza, że nic jakościowo nowego już nas nie czeka – świat wyczerpał tkwiące w nim możliwości.

Dla Flussera koniec historii – bo rzeczywiście posługuje się tym sformułowaniem – jest czymś zupełnie innym. Historia kończy się – w rzeczy samej – ale nie oznacza to, że świat przestał się rozwijać, że rzeczywistość wyczerpała wszelkie możliwości. Wręcz przeciwnie! Przyszłość skrywa w sobie wiele nowego i niespodziewanego. Jedyne, co się wyczerpało, lub powoli wyczerpuje, to linearna, procesualna świadomość historyczna, programowana przez najważniejsze dotąd medium – pismo. Teraz – w epoce posthistorycznej – wydarzenia nie następują po sobie w logicznym, historycznym ciągu, lecz są przypadkowo „wypływane” przez wszechobecne aparaty. Czas posthistoryczny ma charakter kołowy, nie linearny. Nie jest to jednak czas prehistoryczny, który był wyznaczany przez przyrodnicze bądź boskie prawa. Jest to czas odwracalny, „elastyczny”, w który możemy ingerować – oczywiście za pomocą *apparatusa*. Posthistoria nie jest więc *de facto* końcem historii¹⁹, ale historią „pisaną” (raczej: obrazowaną) na nowo.

¹⁶ M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 4–5 (28–29), s. 9–26.

¹⁷ M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 2, s. 219–220.

¹⁸ O końcu historii pisali m.in. Jean Baudrillard (J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 49–51 i 57–63) czy Gianni Vattimo (K. Wilkoszewska, *Wariacje na temat postmodernizmu*, Universitas, Kraków 2000, s. 108–112), ale także teoretycy niekojarzeni jednoznacznie z postmodernizmem – np. Francis Fukuyama (F. Fukuyama, *Koniec historii*), który zresztą krytycznie odnosi się do niektórych tez filozofii postmodernistycznej (F. Fukuyama, *Reflections on the End of History, Five Years Later*, „History and Theory” 1995, No. 2 (34), s. 36–37 i 40–43).

¹⁹ W związku z tym niektórzy argumentują, że Flusserowska posthistoria przypomina koncepcję hiperhistorii Luciano Floridiego, włoskiego filozofa informacji. Zob. V. Galanos, *Floridi/Flusser: Parallel Lives in Hyper/Posthistory*, w: *Computing and Philosophy: Selected Papers from IACAP 2014*, ed. V. C. Müller, Springer, 2014, s. 229–243.

To pierwsza cecha charakterystyczna Flusserowskiej posthistorii, jeśli trzymać się dalej porównania z postmodernizmem. O jej swoistości stanowi także szerszy zasięg i głębia – tak to nazwijmy.

Posthistoria w ujęciu Viléma Flussera – w przeciwieństwie do postmodernizmu – nie jest jedynie prądem myślowym, nurtem kultury czy nawet formułą określającą kondycję współczesności. Zasięg posthistorii jest znacznie szerszy; można go zrozumieć w zestawieniu z wcześniejszymi epokami, o których pisze filozof: prehistorią i historią. Posthistoria jest kolejną epoką rozwoju ludzkiej cywilizacji. W tej perspektywie można powiedzieć, że postmodernizm zawiera się niejako w posthistorii, jest zaledwie jednym z jej kulturowych nurtów, który pojawił się przed kilkoma dekadami, a za kilka kolejnych może zniknąć, nie naruszając swoim odejściem posthistorii.

To druga kwestia, jeśli chodzi o swoistość Flusserowskiej posthistorii w zestawieniu z postmodernizmem. Trzecia – równie ważna – wiąże się z mediami. Posthistoria, świadomość i kondycja posthistoryczna są ściśle związane z obrazami technicznymi i produkującymi je aparatami. Tak jak dominującym medium prehistorii był obraz tradycyjny, a historii pismo, tak posthistoria wyraża się przez obraz techniczny. Wspominałem już o tym, że dla Flussera każde medium jest związane z określonym rodzajem świadomości, czy nawet kondycji ludzkiej, który łączy się natomiast z czymś, co można nazwać kulturowym kontekstem²⁰. Obraz tradycyjny stworzył magiczno-mityczną świadomość prehistoryczną, pismo stworzyło procesualno-linearną świadomość historyczną. Obraz techniczny i *apparatus* tworzą zaś techno-imaginacyjną świadomość posthistoryczną (w tym sensie pisałem wyżej, że jest to koncepcja „głębsza” niż postmodernizm).

Wspomniane wcześniej trzy cechy łączące Flusserowski obraz posthistorii z postmodernizmem są przez niego wywiedzione właśnie z aparatów i obrazów technicznych – z ich „istoty” oraz praktyk kulturowych z nimi związanych. Po pierwsze, rozpadający się świat, który ucieka nam spod stóp, odbierając nie tylko fizyczne

²⁰ Zob. 3.1.

oparcie, lecz także aksjologiczny fundament, jest w stanie zebrać ponownie w pewną całość *apparatus*, który jednocześnie może – choć nie musi – dać nam wolność, której domagaliśmy się, niszcząc totalizujące „wielkie narracje” modernistycznego *ancien régime*. Po drugie, „niematerialność”, do której dąży, zdaniem Flussera, kultura posthistoryczna, wynika bezpośrednio z „niematerialności” obrazu technicznego, z tego, że w przypadku tego medium materialna podstawa, jakkolwiek w dalszym ciągu obecna, ma znaczenie drugorzędne, ponieważ obraz jako taki może swobodnie „wędrować” z jednej bazy do drugiej. O ile bowiem obraz tradycyjny jest dwuwymiarowy, pismo jednowymiarowe, o tyle obraz techniczny – wbrew temu, co może nam się *prima facie* wydawać – jest bezwymiarowy czy zero-wymiarowy, bo oparty na liczbowym kodzie. I po trzecie wreszcie, „śmierć autora”. Kultura prawdziwego dialogu, swobodnej wymiany i kreatywnego łączenia informacji, w której to kultura autor i widz/czytelnik/słuchacz, nadawca i odbiorca zlewają się w jedno – kultura taka jest możliwa dzięki aparatom przyszłości (dziś nazwalibyśmy je komputerami) i obrazom technicznym, które produkują.

Kwestie te będą podejmował w następnych paragrafach tego rozdziału. Najpierw zajmę się Flusserską diagnozą naszej posthistorycznej teraźniejszości, czyli czasu przełomu, odchodzenia w zapomnienie starego medium (pisma) i związanej z nim świadomości. Refleksje te będą także dotyczyć jednej z najważniejszych praktyk współczesności, która łączy się bezpośrednio z pismem – mowa oczywiście o nauce.

4.1.2. Społeczeństwo zaprogramowane

Zacznijmy od kolejnej definicyjnej precyzacji i zadajmy pytanie: czym dla Flussera jest społeczeństwo? Żeby zrozumieć bowiem jego krytykę współczesnych społeczeństw (i ich politycznej kondycji), musimy wiedzieć, że spogląda on na nie z perspektywy komunikologicznej, czyli takiej, której centralnym punktem jest kategoria komunikacji. Odwołajmy się w tym miejscu do krótkiego cytatu z *Into the Universe of Technical Images*:

Z perspektywy komunikacji każda struktura społeczna jest charakteryzowana przez współdziałanie między dyskursem a dialogiem. Z tego punktu widzenia społeczeństwo jest siecią, której funkcją jest produkować i przekazywać informacje, tak aby mogły być one przechowywane w pamięci. Dyskurs jest metodą, przez którą informacje są przekazywane. Dialog jest metodą, przez którą informacje są produkowane²¹.

Dialogicznym i dyskursywnym wymiarem komunikacji społecznej zajmę się za chwilę. W tym miejscu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na Flusserowskie ogólne rozumienie społeczeństwa. Z powyższego cytatu można wyłuskać dwie konstytutywne cechy. Po pierwsze, społeczeństwo to sieć, a więc mniej lub bardziej uporządkowany zbiór interakcji. O kształcie poszczególnych społeczeństw stanowią oczywiście zjawiska polityczne, gospodarcze, ekonomiczne – Flusser temu nie przeczy. Twierdzi jednak, że u podłoża tych zjawisk stoi zawsze relacja, komunikacja między ludźmi. Po drugie, funkcją społeczeństwa jest produkcja, wymiana i przechowywanie informacji, a od efektywności produkcji, szybkości i zasięgu wymiany oraz długości przechowywania zależy jego kształt. Innymi słowy: struktury komunikacyjne (dyskurs i dialog) oraz media (i aparaty), z których korzystamy przy wymianie informacji, stanowią o tym, jak wyglądają nasze społeczeństwa, ich polityka, nauka, sztuka, czyli kultura, w której funkcjonują.

Jeszcze jedna istotna kwestia. Na sieć, o której pisze Flusser, składają się nie tylko ludzie, lecz także media. Media – w znaczeniu szerokim: aparaty (urządzenia), symbole, reprezentacje – są tutaj rozumiane nie tylko jako posłańcy, pośrednicy, lecz także jako nici łączące i utrzymujące w istnieniu całą sieć. Flusser twierdzi nawet, że tym, co konkretne w społeczeństwie, tym, czego możemy sięchwycić, są właśnie wspomniane mediacje²². Widać tu jego skłonności dialogiczne – elementem „twórczym”, źródłowym, jest relacja (dialog). To zwrócenie uwagi na interakcje między ludźmi jako ele-

²¹ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 83 (tłum. – P. W.).

²² Idem, *Art and Therapy*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2716 (ESSAYS 1_ENGLISH), s. 1.

ment fundujący ludzkie społeczności nie jest tezą szczególnie nową. Perspektywę taką proponowali – *mutatis mutandis* – interakcjonści symboliczni, np. w pierwszej połowie XX wieku amerykański filozof pragmatysta i socjolog, George Mead²³. Co we Flusserowskim spojrzeniu jest szczególnie warte uwagi, to kwestia uwzględnienia w stanowieniu społecznej sieci roli mediów. Dotyczy to zwłaszcza mediów rozumianych jako urządzenia, aparaty. Flusser nie jest socjologiem, niemniej pewne jego intuicje znajdują potwierdzenie we współczesnych teoriach socjologicznych. Mam tu przede wszystkim na myśli jednego z najwybitniejszych żyjących socjologów, Brunona Latoura. Jego teoria aktora-sieci (ANT – *actor-network theory*) zakłada, że badając społeczeństwo, należy uwzględnić nie tylko byty ludzkie, lecz także „nieładzi”, naszych „mniejszych braci”, jak pisze francuski filozof, czyli wszelkie przedmioty, z którymi każdego dnia wchodzimy w interakcję²⁴.

Spojrzenie to nie powinno nas szczególnie dziwić. Pisałem już o tym, że dla Flussera w zasadzie cała kultura jest komunikacją²⁵. Ludzkie zbiorowości, należąc do tejże kultury, również są oparte na komunikacji. Brzmi to być może jak truizm, ale należy zrozumieć nacisk, z którym Flusser wypowiada tę tezę. Komunikacja stanowi pierwotną nić, z której utkane jest społeczeństwo, wszystko, co następnie w jego ramach powstaje, wszelkie wzory pojawiające się na tej społecznej tkaninie – łącznie z człowiekiem – zależą od tej komunikacyjnej podstawy. I jeżeli przyjrzeć się teorii Flussera z dzisiejszej perspektywy, to zdradza ona właściwości „profetyczne”. Przypomnijmy, że tworzy on swoją utopię społeczeństwa telematycznego w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, a tezy dotyczące komunikacji, jako podstawowego budulca społecznej tkanki,

²³ G. H. Mead, *Umysł i osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, s. 350–359.

²⁴ B. Latour, *Aramis or the Love of Technology*, trans. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge–London 1996, s. VIII. Tę część Flusserowskich refleksji można zaliczyć do nurtu *science, technology and society studies* (STS), którego przedstawiciele zajmują się wzajemnymi relacjami między nauką, technologią i społeczeństwem. W tym kontekście wspomina się także Brunona Latoura.

²⁵ Zob. 2.3.

sięgają jeszcze lat siedemdziesiątych. Biorąc pod uwagę informacyjną (i informatyczną) rewolucję – rozpoczętą zresztą zaraz po śmierci Flussera, wraz z powszechnym dostępem do Internetu – która została następnie opisana pod hasłami „społeczeństwo informacyjne”, „społeczeństwo sieci”²⁶, można powiedzieć, że ta część komunikologicznych intuicji Flussera sprawdziła się. W dobie Youtube’a, Facebooka i Instagrama jego tezy o tracącym na znaczeniu piśmie, ważności obrazu technicznego czy wreszcie o dialogicznym wymiarze kultury (zbiorowej kreatywności) ujawniają swoją aktualność. Sądzę, że Flussera teoria społeczeństwa sprzed bez mała trzech dekad może okazać się nie tylko historycznie interesująca, lecz także praktycznie – jako narzędzie krytyki współczesności – przydatna.

4.1.2.1. Tekst jako pretekst

Już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Vilém Flusser wieszczyl zmierzch pisma, jako najważniejszego dla naszej kultury medium. Z jednej strony ogólny trend czytelnictwa na świecie – jak się wydaje – potwierdza tę tezę (złośliwi mawiają, że obecnie więcej książek piszemy, niż czytamy). Można jednak zasadnie argumentować, że przecież pismo ma i nadal będzie się miało całkiem dobrze – mogą o tym świadczyć np. tony zapisanych dokumentów, produkowanych przez niezliczone instytucje na całym świecie. Flusser jednak w tym miejscu mógłby dowodzić, że fakty te nie obalają sedna jego argumentu. Nie twierdzi on bowiem, że pismo zniknie (tym bardziej nie podaje daty dziennej owego zniknięcia), ale że traci ono na kulturowym znaczeniu, że nasze społeczeństwa przestają być społeczeństwami pisma, a stają się społeczeństwami obrazu (technicznego). Oznacza to, że na kulturowo najważniejsze medium wyrasta obraz techniczny. Pismo, jeśli zachowuje swoje kulturowe znaczenie, to jedynie jako impuls, pretekst dla obrazu.

Pamiętamy, że według Flussera siłą napędową rozwoju (ewolucji) naszej kultury jest dialektyczne ścieranie się, walka medium

²⁶ Zob. M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

dominującego w danej epoce z medium, które wchodzi na arenę dziejów. Wraz z pojawieniem się pierwszych *apparatusów* pismo zaczyna tracić na znaczeniu. Aparaty – mówi Flusser – „wessały” tekst. Teksty naukowe zaaplikowane przez technikę stały się „budulcem” *apparatusa*, została im więc przypisana rola podrzędna, która ujawnia się nie tylko w wymiarze technologicznym, lecz także w szerszym kontekście kulturowym.

Dla Flussera każde medium jest skierowane ostatecznie na drugiego człowieka. Pamiętamy – mediacje mają swój dialogiczny wymiar. Jednym z wyzwań, przed którym stanęli prehistoryczni artyści, była kwestia upublicznienia, „opublikowania” swoich obrazów, czyli uczynienia ich intersubiektywnymi²⁷. Podobnie rzecz się ma z pismem. Tak Flusser opisuje tekst i jego znaczenie:

Teksty są w połowie skończone. Ich znaki śpieszą do końca, ale omijają go, kierując się ku czytelnikowi, który, taką mają nadzieję, ukończy je. Nie ma znaczenia, czy piszący jest tego świadomy, a nawet czy, jak Kafka, kategorycznie odrzuca uzupełniającego czytelnika; teksty to poszukiwanie Innego. [...] wszystkie teksty są wyciągniętymi rękami, które chcą, czy to z nadzieją, czy w desperacji, być pochwycone przez inne²⁸.

Ta fundamentalna cecha tekstów zaczyna, zdaniem Flussera, zanikać wraz z pojawieniem się i rozwojem aparatów. Przykładem powolnego zatracania się istoty tekstu jest scenariusz – filmowy, serialowy, telewizyjny itp. Egzemplifikacja ta jest o tyle trafna, że nie trzeba chyba formułować szczególnych dowodów na potwierdzenie tezy, wedle której film, serial czy telewizja stanowią obecnie jedne z najważniejszych mediów, kształtujących opinię publiczną, sztukę czy politykę. Serwisy informacyjne nie podają dziś, a przynajmniej nie robią z tego „wydarzenia”, nazwisk laureatów Nagrody Nobla – chyba że nagrodę otrzyma osoba, która jest medialnie atrakcyjna (np. znany muzyk otrzymujący Nobla z literatury) – tego reliktu kultury piśmiennej. Za to możemy być prawie pewni, że kolejne wydanie

²⁷ Zob. 3.1.1.

²⁸ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012, s. 39–40 (tłum. – P. W.).

„Wiadomości” nie tylko będzie relacjonowało rozdanie nagród innej Akademii (Filmowej), ale również, że na ten jeden dzień studio serwisu przeniesie się do Hollywood, w bezpośrednie pobliże dywanu w kolorze czerwonym.

Podajmy inny przykład. Prasa drukowana. Wiele mówi się ostatnimi laty o upadku drukowanej prasy oraz o sposobach wyjścia z tego kryzysu²⁹. Bardzo ogólna recepta brzmi: należy uatrakcyjnić tradycyjne gazety. Co jednak oznacza owo uatrakcyjnienie? Sądzę, że można je zamknąć w słowie „uobrazowanie” (względnie: „ugraficznienie”). Mówi o tym wprost jeden z cenionych na całym świecie designerów prasy (Flusser z pewnością doceniłby tę terminologię) – Jacek Utko. Podczas wystąpienia na konferencji naukowej TED³⁰ (*Technology, Entertainment and Design*) Utko zaprezentował projektowane przez siebie oprawy graficzne gazet (okładki, *layout*), które nie tylko zdobywały międzynarodowe nagrody przyznawane przez zrzeszenia designerów, lecz także, jak twierdził prelegent, przyczyniły się do wzrostu sprzedaży konkretnych tytułów prasowych w wielu krajach (np. w Bułgarii o 100%)³¹. Przekaz designera jest prosty: gazeta, jeśli ma przetrwać, musi być uatrakcyjniona odpowiednimi obrazami technicznymi. Dotyczy to nie tylko okładki, ale w zasadzie każdej strony. Utko nie wspomina ani słowem o zmianach merytorycznych – np. nowych treściach – które mogły-

²⁹ Literatura publicystyczna i naukowa na ten temat jest niezwykle bogata, nie będę jej więc tutaj w całej rozciągłości przytaczał. Zaproponuję jedynie studium, w którym analizy prasy i innych mediów są przeprowadzane z perspektywy komunikowania politycznego: zob. P. Norris, *A Virtuous Circle? Political Communications in Postindustrial Societies*, Cambridge University Press, New York 2006, s. 63–89.

³⁰ TED to prestiżowa konferencja naukowa (wpisowe wynosi obecnie ponad 20 000 zł) odbywająca się corocznie (od 1990 roku; pierwsze spotkanie odbyło się w 1984 roku i zostało zainicjowane przez wybitnego francuskiego – urodzonego w Warszawie – matematyka, Benoît Mandelbrota) w miastach całego świata. Udział w konferencjach TED brały najwybitniejsze osobistości ze świata nauki, polityki czy technologii, m.in. Bill Clinton, Richard Dawkins, Al Gore, Stephen Hawking. Jacek Utko był pierwszym Polakiem, który wystąpił na konferencji TED.

³¹ J. Utko, *Can Design Save Newspapers?*, wykład wygłoszony podczas konferencji TED w Palm Springs, 5 lutego 2009 roku, https://www.ted.com/talks/jacek_utko_asks_can_design_save_the_newspaper (dostęp: 24.01.2017).

by wydobyć drukowane gazety z kryzysu; wspomina jedynie o obrazach. Wniosek: pismo bez obrazu technicznego nie ma szans na przetrwanie. Jest to, jak sądzę, przykład zjawiska, które we współczesnej humanistyce nazywa się intermedialnością, czyli terenem między medium a medium³² – w tym przypadku między tekstem a obrazem.

Wróćmy jednak do Flussera. Wybiera on więc scenariusz jako przykład zatracania się istoty tekstu – zatracania się, dodajmy, na rzecz obrazu technicznego. Czym jest bowiem scenariusz? Scenariusz – weźmy konkretniejszy przykład scenariusza filmowego – to, odpowiada Flusser, tekst hybryda. *Prima facie* scenariusz jest w dalszym ciągu skierowany w stronę odbiorcy. Z drugiej jednak strony jako tekst przestał być samodzielny, a stał się „pożywką” dla aparatu produkującego konkretny obraz³³. A wszyscy, którzy uprawiają ten nowy rodzaj pisania po pisaniu, są zaangażowani w nową, posthistoryczną kulturę obrazu technicznego, a nie w historyczną kulturę pisma – nawet jeśli o tym nie wiedzą. Zdradzają pismo, ten tonący statek – jak obrazowo pisze Flusser – na rzecz kultury aparatów, mimo iż może wydawać się, że nadal są mu wierni³⁴. To jest prawdziwa „zdrada klerków”³⁵.

W tym miejscu można by zgłosić sprzeciw – przecież i przed epoką obrazów technicznych mieliśmy do czynienia z tego typu tekstami, np. ze scenariuszami teatralnymi. Owszem, odpowiada Flusser, jednak nie znosi to istoty argumentu. Po pierwsze, scenariusz teatralny – np. *Makbet* Williama Szekspira – można czytać zupeł-

³² D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 125.

³³ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, s. 133.

³⁴ *Ibidem*, s. 137–138.

³⁵ Flusser odwołuje się tutaj do głośnej książki Juliena Bandy, *Zdrada klerków*, choć na myśl ma oczywiście coś innego niż ten ostatni autor. Francuski filozof, mówiąc o zdradzie tytułowych klerków, czyli szeroko rozumianych intelektualistów, mówi o ich odwróceniu się od abstrakcyjnych idei (dobra, prawdy, piękna) i zwróceniu się w stronę praktycznego zaangażowania społecznego i politycznego. Zob. J. Benda, *Zdrada klerków*, przeł. M. J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

nie niezależnie od wystawionej sztuki teatralnej. Ze współczesnymi scenariuszami pisanymi na potrzeby *apparatusa* jest inaczej³⁶. Wyobraźmy sobie np., że czytamy scenariusz serialu albo – jeszcze lepiej – programu telewizyjnego. W takich przypadkach zapewne czuliśmy pewien niedosyt związany z tym, że wyrwaliśmy ów tekst z przynależnego do niego kontekstu (jest nim oczywiście obraz techniczny), który stanowi o tekście. Bez owego kontekstu tekst jest niepełny. Nie stoi już o własnych siłach na kulturowej scenie współczesności. Po drugie, scenariusz teatralny służy w dalszym ciągu linearnej świadomości historycznej. Sztuka teatralna jest wydarzeniem historycznym: jest linearna (z jasno zaznaczonym początkiem i końcem) i nieodwracalna (tej samej sztuki nie sposób odegrać dwa razy tak samo). Podczas gdy współczesne scenariusze to (pre)teksty posthistoryczne: nielinearne i odwracalne³⁷.

Na przykładzie scenariuszy, jako nowego rodzaju tekstu podporządkowanego obrazowi technicznemu, widać wyraźnie, co Flusser ma na myśli, kiedy mówi, że posthistoria jest przetworzoną przez aparaty i „wyplutą” historią. Książki, te uświęcone artefakty kultury piśmiennej, przestają budzić kulturowe zainteresowanie, nie są już celem samym w sobie; podobnie jak historia nie jest już celem samym w sobie, lecz „chce” stać się posthistorią. Przytoczmy w tym miejscu ciekawy fragment *Does Writing Have a Future?*:

Są to książki³⁸, których linie będą zamienione w okręgi. Taka przemiana jest możliwa, ponieważ za książkami znajdują się aparaty, które otaczają linie, szyfrując je ponownie w obrazy. W ten sposób historia, która trzy tysiące lat temu powstała z obrazów [tradycyjnych], przepływa przez naczynia włosowate scenariuszy z powrotem do obrazów [technicznych]. [...] Nigdy jeszcze historia nie posuwała się tak pospiesznie, do utraty tchu, jak od chwili wynalazku produkujących obrazy

³⁶ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, s. 134–135.

³⁷ *Ibidem*, s. 135.

³⁸ Flusser pisze tutaj konkretnie o scenariuszach, ale rozumowanie to można swobodnie przenieść na przykład książki w ogóle.

aparatów, ponieważ w końcu historia ma konkretny cel, w którego kierunku zmierza, mianowicie przeobrażenie się w obraz [techniczny]³⁹.

Historia uprzedmiotowiona w piśmie staje się zatem – zdaniem Flussera – pretekstem, środkiem, surową materią aparatów i obrazów technicznych; innymi słowy: posthistorii jako takiej.

Chciałbym zwrócić szczególną uwagę na ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu, w którym Flusser pisze, że historia brnie w stronę obrazu technicznego, ponieważ dostrzegła w nim swój cel – cel, którego zawsze poszukiwała. Jakkolwiek teza ta może wydawać się bardzo abstrakcyjna, to sądzę, że da się ją przenieść na praktyczny grunt współczesnej kultury. Flusser mówi bowiem mniej więcej tyle: obraz techniczny jest najwyższym celem współczesnych praktyk kulturowych – nasza kultura „chce” znaleźć się na obrazie. Pozostając przy konkretnym przykładzie książki oraz filmu, wydaje się, że współczesna literatura rzeczywiście zmierza w stronę obrazu technicznego i dzieje się to nie tyle „z rozpędu”, przypadkiem, ale niejako celowo. Swoistą nobilitacją dla pisarza i jego dzieła jest filmowa adaptacja. Przeniesienie książki na ekran jawi się jako uznanie dla tejże książki; to, że „nadaje się” ona do tego, by być zekranizowana, to powód do dumy. Dlatego Flusser mówi, że obraz techniczny to najwyższy cel „starych” mediów, a także oczywiście osób, które tymi mediami się posługują. Zauważmy, że nie pisze się raczej książek na podstawie filmu, lecz odwrotnie. Pytanie: dlaczego? Ponieważ – odpowiada Flusser – poza obrazem technicznym nie ma już nic wartego uwagi. Dotyczy to także wydarzeń dziejących się w świecie, czyli w rzeczywistości w ogóle.

4.1.2.2. Rzeczywistość jako pretekst

W jednej ze scen filmu *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga tytułowy bohater – „meloman-fanatyk”, marzący o wybudowaniu opery pośrodku peruwiańskiej dżungli – w trakcie kłótni z jednym z „kauczukowych baronów” zwraca się do niego: „Szanowny panie, rzeczywistość

³⁹ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, s. 138 (tłum. – P. W.).

pańskiego świata jest niczym więcej, jak tylko zgniłą karykaturą wielkiej opery”⁴⁰. Tak mniej więcej Flusser widzi relację zachodzącą między obrazem technicznym a rzeczywistością. To nie obraz jest odbiciem rzeczywistości – to rzeczywistość stara się dorównać obrazowi. Pobrmiewają tu echa też Günthera Andersa z początku drugiej połowy XX wieku. Pisał on, że w dobie telewizji rzeczywistość obrazu staje się ważniejsza niż rzeczywistość w ogóle, że to „oryginał musi dostosować się do swojej reprodukcji”⁴¹. Jak zatem dochodzi, zdaniem Flussera, do tej radykalnej zmiany, w jaki sposób się ona objawia?

Po pierwsze, obraz techniczny „uszlachetnia” rzeczywistość, staje się jej celem. Wszystkie wydarzenia chcą znaleźć się na obrazie technicznym – mówi Flusser⁴². Warte uwagi jest tylko to, co znajduje się na obrazie. Czy jesteśmy w stanie wyobrazić sobie sytuację, w której podczas jakiegoś ważnego dla nas wydarzenia nie wykonujemy zdjęć lub filmów (ewentualnie, że nie zlecamy tego profesjonalnej firmie)? Już Sontag zwracała uwagę, że „nie fotografować własnych dzieci, zwłaszcza gdy są małe, to oznaka rodzicielskiej obojętności”⁴³. Obraz techniczny zobowiązuje, nakłada na nas powinność, która – jak w przykładzie Sontag – może mieć charakter *stricte* moralny. Pisząc o „uszlachetnianiu” rzeczywistości przez obraz techniczny, mam też na myśli to, że obraz czyni rzeczywistość wartą uwagi. Ile razy mieliśmy do czynienia z sytuacją, w której fabularny film, luźno nawet związany z życiowymi losami jakiejś mniej lub bardziej znanej postaci, kieruje społeczną uwagę na bohatera i jego

⁴⁰ *Fitzcarraldo*, reż. W. Herzog, Werner Herzog Filmproduktion, RFN–Peru 1982.

⁴¹ G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1956, s. 111. Cyt. za: J. P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 325.

⁴² V. Flusser, *Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution*, wykład wygłoszony 7 kwietnia 1990 roku w Kunsthalle Budapest, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.

⁴³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 13.

bliskich. W 2014 roku w kinach pojawił się film *Bogowie*⁴⁴ opowiadający historię Zbigniewa Religi i jego prób przeprowadzenia w Polsce pierwszego przeszczepu serca. Film ten powołał ponownie „do życia” nie tylko głównego bohatera opowieści (Zbigniew Religa zmarł w 2009 roku), lecz także jego rodzinę – żonę, córkę, syna⁴⁵. To obraz filmowy sprawił, że ogromne zasługi Zbigniewa Religi na polu kardiologii zyskały ponownie społeczne uznanie lub w ogóle trafiły do świadomości Polaków. (W perspektywie tego, co mówi Flusser, nie powinno też dziwić, że gdy później media pisały o którejś z osób z otoczenia Religi, tytułowały je np. „jeden z *Bogów*”)⁴⁶.

Ale Flusser idzie w swoich tezach dalej. Obraz techniczny nie tylko nadaje rzeczywistości powagę, splendor czy uznanie, lecz także powołuje rzeczywistość do istnienia. Pamiętamy, że opisując rozwój znaczenia aparatów dla naszej kultury, pisze on, iż obecnie wydarzenia „wytryskują” same z *apparatusa* – w nim mają swoje źródło⁴⁷. Co jednak Flusser ma dokładnie na myśli, mówiąc, że obraz techniczny tworzy rzeczywistość? Spróbujmy pokusić się o kilka przykładów.

James Bond, agent 007 – fikcyjna postać, tajny agent MI6, brytyjskiej specjalnej służby wywiadowczej. Stworzony przez Iana

⁴⁴ *Bogowie*, reż. Ł. Palkowski, Next Film, Polska 2014.

⁴⁵ Wywiady z rodziną Religi po wejściu filmu do kin były przez pewien czas „stałym punktem” programów śniadaniowych i portali internetowych. A. Tatarska, *Anna Religa: Mąż wydawał się mocny. Dzięki temu, że w swoich kryzysach wywalał do dna wszystkie emocje, potem szedł do przodu*, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16777938,Anna_Religa__Maz_wydawal_sie_mocny__Dzieki_temu_ze.html (dostęp: 10.01.2017); 7. rocznica śmierci Zbigniewa Religi. „Geniusz od serca i normalny ojciec”. Rozmowa z synem profesora, <http://viva.pl/ludzie/newsy/szczery-wywiad-z-synem-zbigniewa-religi-grzegorzem-religa-86030-r1/> (dostęp: 10.01.2017); *Córka Zbigniewa Religi o filmie „Bogowie”: Ojciec do domu przychodził późno albo w ogóle. Bywał gwałtowny*, <http://natemat.pl/118331,małgorzata-religa-o-filmie-bogowie-dla-mnie-to-nie-był-bohater-tylko-moj-ojciec> (dostęp: 10.01.2017).

⁴⁶ Tak portal Onet.pl pisał o Marianie Zembali w kontekście objęcia przez niego teki ministra zdrowia w rządzie Ewy Kopacz. *Jeden z „Bogów” ministrem*, <http://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/marian-zembala-nowym-mini-strem-zdrowia/2cgvx4> (dostęp: 21.01.2017).

⁴⁷ Zob. 3.1.3.4.

Fleminga bohater kilkudziesięciu książek i opowiadań, dziś znany głównie z filmów kręconych na ich podstawie (doskonały przykład tekstu „pożartego” przez obraz techniczny). Wybór kolejnego filmowego Bonda to zawsze wielkie wydarzenie medialne⁴⁸. Mogłoby się wydawać, że film ten ma niewiele wspólnego z rzeczywistością (poza istnieniem MI6 i agentów specjalnych Jej Królewskiej Mości). A jednak. W 2016 roku w stolicy Meksyku odbyła się huczna parada z okazji Święta Zmarłych. Nie byłoby może w tym nic dziwnego, gdyby nie to, że była to pierwsza impreza tego typu, a jej tradycja narodziła się... w filmie *Spectre*, kolejnym odcinku przygód Jamesa Bonda. W jednej ze scen filmu – kręconych w Mexico City – widzimy, jak agent 007 udaje się w pogoń za jednym z czarnych charakterów, przedzierając się przez tłumy uczestniczące w takiej właśnie paradzie. Po premierze filmu, który obejrzały miliony widzów w kilkudziesięciu krajach świata, władze stolicy Meksyku zaczęły otrzymywać pytania od osób zainteresowanych wzięciem udziału w paradzie. Ponieważ impreza taka nie była dotąd organizowana, postanowiono ją stworzyć, by w ten sposób przyciągnąć do kraju turystów⁴⁹. Tak obraz techniczny stworzył rzeczywistość (w Meksyku).

Nie musimy jednak szukać przykładów w odległych krajach Ameryki Północnej. Sandomierz – jedna z głównych siedzib Królestwa Polskiego?⁵⁰ Polski „mały Rzym”? Nie! Miasto Ojca Mateusza. Od czasów, gdy w Sandomierzu zaczęto kręcić niezwykle popularny, jak się później okazało, serial opowiadający historię księdza detektywa pomagającego (czy raczej: wyręczającego) sandomierskiemu wymiarowi sprawiedliwości⁵¹ (w tej roli Artur Żmijewski), Sando-

⁴⁸ Film ten zresztą stał się dobrem narodowym Brytyjczyków. W 2012 roku królowa Elżbieta II u boku Jamesa Bonda (w tej roli obecny Bond, czyli Daniel Craig) wzięła udział w krótkim filmie przygotowanym specjalnie na otwarcie XXX Letnich Igrzysk Olimpijskich odbywających się w Londynie. Był to filmowy debiut królowej.

⁴⁹ *Pierwsza parada z okazji Święta Zmarłych w Meksyku*, <http://www.rp.pl/Społeczenstwo/161039992-Pierwsza-parada-z-okazji-Swieta-Zmarlych-w-Meksyku.html#ap-1> (dostęp: 24.01.2017).

⁵⁰ Tak o Sandomierzu pisał Gall Anonim. Anonim tzw. Gall, *Kronika Polska*, przeł. R. Grodecki, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 72.

⁵¹ *Ojciec Mateusz*, Telewizja Polska, 2008–.

mierz przestał być miastem królewskim, a stał się miastem serialowym. Na każdym kroku spotykamy już nie historyczne zakątki związane z bogatymi dziejami miasta (choć oczywiście „pasjonaci” miejsca te znajdują), ale miejsca Ojca Mateusza (np. dziewiętnastowieczny Dworek Skorupskich przekształcił się w Dworek Ojca Mateusza)⁵². Z rynku możemy wyruszyć nowoczesnym meleksem już nie śladami królów polskich, ale śladami Ojca Mateusza. Na sandomierskim portalu turystycznym, e-sandomierz.pl, na głównej stronie znajdujemy natychmiast najważniejszą informację turystyczną: „Sandomierz – jedyne i prawdziwe miasto Ojca Mateusza”. Historia (Sandomierza) wchłonięta przez posthistoryczny aparat.

Flusser, omawiając kwestię tworzenia rzeczywistości przez obraz techniczny – powiedzielibyśmy: ich funkcję performatywną – podaje przykład ślubów. „Częścią zaślubin jest bycie fotografowanym, a śluby dopasowują się do fotograficznego programu” – pisze filozof⁵³. Jeśli spojrzymy na współczesne fotografie ślubne, to sądzę, że przyznamy Flusserowi rację. Często nie mają one nic wspólnego ze ślubem, a nawet z weselem – zwłaszcza tzw. zdjęcia plenerowe. Wyobraźmy sobie pannę młodą, która zaraz po zejściu z konia, koniem tym woniejąca, wita gości u wejścia do pięciogwiazdkowego hotelu. Jednak panna młoda konno, wraz z panem młodym, na fotografiach ślubnych to rzecz już nie tak niezwykła (podobnie, jak państwo młodzi po kolana w morskiej wodzie lub tarzający się po piasku na „bezludnej” plaży). Są to przykłady sytuacji stworzonych na potrzeby aparatu (w tym przypadku fotograficznego), mające niewiele wspólnego z wydarzeniem (ślubem), którego dotyczą. W ten sposób obraz techniczny tworzy (ślubną) rzeczywistość.

Pozostając przy zagadnieniu dopasowywania rzeczywistości do programu aparatu, warto wskazać, że współczesna moda na tzw. *selfie* (czyli zdjęcia wykonywane samemu sobie) jest tutaj dobrym przykładem, o którym Flusser nie mógł jeszcze wiedzieć, a który – jak się wydaje – potwierdza jego intuicje. I nie chodzi tutaj jedynie

⁵² Strona internetowa Dworku Ojca Mateusza, <http://dworekojcamateusza.pl/> (dostęp: 24.01.2017).

⁵³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 56.

o wymyślne pozy, które możemy obserwować na tychże fotografiach. Chodzi o utrwalanie tych póz. Ankiety przeprowadzane przez Amerykańską Akademię Chirurgii Plastycznej i Rekonstrukcyjnej (American Academy of Facial Plastic and Reconstructive Surgery) wskazały na powiązania między znacznym wzrostem zainteresowania zabiegami upiększającymi (zwłaszcza powiększającymi usta) a modą na publikowanie własnych zdjęć na portalach społecznościowych⁵⁴. Mówiąc krótko: Amerykanie i Amerykanki poddają się operacjom plastycznym, żeby lepiej wyglądać na zdjęciach. Flusser skomentowałby to zapewne następująco: rzeczywistość zmienia się, żeby lepiej pasować do programów aparatów; celem jest dostać się i wyglądać atrakcyjnie na obrazie technicznym, niekoniecznie zaś wyglądać dobrze w rzeczywistości (osoby przeprowadzające np. zabieg powiększenia ust nie zawsze po operacji wyglądają lepiej w rzeczywistości). Fakt, że to rzeczywistość zmienia się, by pasować do programu, a nie odwrotnie, może dowodzić, że Flusser miał rację: punktem wyjścia nie jest bowiem rzeczywistość, lecz jej obraz. Tak oto obraz techniczny zmienia twarz i ciała (Amerykanek i Amerykanów).

Przykłady te można oczywiście mnożyć, choć – z drugiej strony – mogą one wydawać się wrywkowe i tendencyjne. Ich celem nie jest jednak jednoznaczne dowiedzenie postawionej przez Flussera tezy (w obliczu takiego założenia pełny, niepodważalny dowód nie byłby możliwy), a jedynie zobrazowanie tego, co miał on, jak sądzę, na myśli, a także wskazanie, że pewne zjawiska współczesności potwierdzają jego intuicje sprzed bez mała trzech dekad. Wydaje się, że obraz techniczny tworzy otaczającą nas rzeczywistość. Zresztą Flusser nie jako pierwszy dostrzegł, że nasz świat jest *de facto* obrazem. Günther Anders⁵⁵ na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku pisał:

⁵⁴ K. Paul, *People Are Getting Plastic Surgery to Take Better Selfies*, <http://ny-post.com/2017/02/15/people-are-getting-plastic-surgery-to-take-better-selfies/> (dostęp: 24.01.2017).

⁵⁵ Można założyć, że zarówno Flusser, jak i Anders znali koncepcję światooobrazu Martina Heideggera, wedle której – w największym uproszczeniu – świat jest pojmowany jako obraz. „W tym ujęciu byt w całości bytuje dopiero i tylko

[...] dawniej istniały obrazy w świecie, dziś mamy do czynienia ze „światem w obrazie”, mówiąc dokładniej: ze światem jako obrazem, jako powierzchnią obrazową, która nieustannie ściąga na siebie spojrzenie, nieustannie je okupuje, nieustannie przykrywa świat⁵⁶.

W podobnym duchu wypowiada się Flusser. Obraz ściąga na siebie nasze spojrzenia, odrywając je jednocześnie od rzeczywistości, po to by potem ją przykryć i pokazywać tylko te fragmenty, które wpisują się w jego ramy.

4.1.2.3. Nauka pisma

Wróćmy teraz do pisma i jego (kończącej się) roli na kulturowej arenie współczesności. Flusser zwykł mawiać, że uczenie się nowych rzeczy jest trudne nie dlatego, że nowość sprawia nam problem, ale dlatego, że trudno jest zapomnieć to, czego już raz się nauczyliśmy⁵⁷. Współczesna kultura Zachodu jest zaprogramowana za pomocą medium pisma (używam tutaj terminu „program” w znaczeniu szerokim; program jest więc w tym przypadku zbiorem reguł etycznych, epistemologicznych, estetycznych itp., „rządzących” naszym postępowaniem, poznaniem, postrzeganiem itd.). Pamiętamy, gest pisanie i czytania wytwarza w posługującym się pismem swoisty rodzaj świadomości, inny od tego, który towarzyszył człowiekowi prehistorycznemu⁵⁸. Jest to świadomość jednowymiarowa, procesualna, która każe patrzeć człowiekowi na rzeczywistość jako na stale rozwijającą się (postępować) i niepowtarzalną. Flusser zwraca jednak uwagę na to, że jakkolwiek proces programowania naszej kultury pismem trwa od kilku tysięcy lat, to dopiero rewolucja przemysłowa XVIII

o tyle, o ile postanawia go człowiek, który przedstawia i dostawia, wytwarza”. M. Heidegger, *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: idem, *Drogi lasu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997, s. 77.

⁵⁶ G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1995. Cyt. za: A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy: film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 43.

⁵⁷ V. Flusser, *Does Writing Have a Future?*, s. 149.

⁵⁸ Pisałem na ten temat w rozdziale 3. Zob. 3.1.2.

wieku i następująca po niej epoka industrialna zaczęły przynosić ze sobą upowszechnianie się pisma wśród szerokich mas społecznych. Stało się to możliwe dzięki instytucji powszechnej edukacji, czyli dzięki nauce czytania i pisania. Perspektywa ta jest o tyle ciekawa, że w drugiej połowie XX wieku dość powszechne było przekonanie wśród teoretyków mediów (wystarczy wspomnieć Marshalla McLuhana⁵⁹ czy Waltera Jacksona Onga)⁶⁰, wedle którego to wynalazek druku był kamieniem milowym w rozwoju ludzkiej cywilizacji i stał się fundamentem nowoczesności. Flusser zasadniczo temu nie przeczy, nie odbiera Johannesowi Gutenbergowi jego zasług (choć nie oszczędza mu też uszczypliwości, zauważając np., że jego wynalazek nie był żadnym *novum*, a jedynie udanym połączeniem znanych już rozwiązań)⁶¹, argumentuje jednak, że druk, bez obowiązku szkolnego, czyli bez powszechnej alfabetyzacji, nie przyniósłby żadnych rezultatów. Pismo, w tym druk, jest bowiem medium, które domaga się „specjalistycznego” podejścia, jeśli ma nas obdarzyć choćby szcątkowym znaczeniem – innymi słowy: wymaga systematycznej nauki⁶². Jeśli spojrzymy na problem z tej perspektywy, dostrzeżemy, że druk jako taki miał znaczenie ilościowe właśnie – to dopiero zwiększenie liczby osób potrafiących czytać i pisać zapoczątkowało istotne zmiany kulturowe.

Powszechna edukacja nie była oczywiście, zdaniem Flussera, ustanowiona przez posiadających władzę – czyli w omawianym

⁵⁹ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.

⁶⁰ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992, s. 160–185.

⁶¹ V. Flusser, *On Typography*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2771 (ESSAYS 6), s. 1.

⁶² Można dodać, że według Flussera każde medium takiej nauki wymaga. Pamiętamy: nasz dzisiejszy zgubny stosunek do dominującego medium jest wynikiem błędnego przekonania, jakoby obraz techniczny cechowały prostota i przejrzystość. Nic bardziej mylnego, mówi Flusser. Pseudobiektynny charakter obrazów technicznych sprawia, że „narzucają się” one odbiorcy ze swoim powierzchownym (bo powierzchniowym) znaczeniem. *De facto* jednak obrazy techniczne skrywają swoje znaczenie bardzo głęboko (w programie aparatu), a w zasadzie ukrywają to, że niczego nie znaczą, lecz rzutują znaczenia w świat. Więcej na ten temat zob. 3.1.3 i 4.1.2.

okresie przez budzącą się do życia burżuazję – z zamiarem dokonania kulturowej zmiany; burżuazją nie powodowała idea oświecenia „ciemnego ludu”. Jej zadaniem (edukacji) było takie zaprogramowanie społeczeństwa, by nadawało się do funkcjonowania w trybach powstającego aparatu przemysłu. Należało w tym celu wyrwać lud z magicznego – programowanego przez obraz, rytuał, mit – wiejskiego kontekstu do nowego, mechanicystycznego, opartego na przemyśle, czyli na maszynach. Maszyny z kolei – pisze Flusser – powstały przecież dzięki rozwojowi technologii mającej swoje źródło w nauce, a więc i w piśmie⁶³. Powszechne programowanie społeczeństw wchodzących w epokę industrialną było więc nastawione na ich dopasowanie do tak samo zaprogramowanych maszyn, wymagających obsługi.

Nauka pisania i czytania miała też inny, polityczny wymiar:

Celem [wprowadzenia] papierowych, literackich języków (zwanych „językami narodowymi”) było wyeliminowanie lokalnych dialektów i w ten sposób zniszczenie zakorzenionych głęboko społeczności, ale także podzielenie proletariatu na narody i uniknięcie utworzenia się międzynarodowej świadomości klasowej. Jednym słowem: jednym z celów nauki pisania była chęć nauczenia [społeczeństw] języków narodowych i w ten sposób zaprogramowania uczących się na potrzeby nacjonalizmu⁶⁴.

Mówiąc o „papierowych, literackich językach”, Flusser ma na myśli język zapośredniczony przez pismo, a nie, jak w przypadku społeczeństw pierwotnych, przez mowę. O różnicy między językiem pisanym a językiem mówionym wspominałem w poprzednim rozdziale⁶⁵. Przypomnę jedynie, że dla Flussera mowa, a co za tym idzie, język mówiony jest „mniej zmediatyzowany”, jeśli można się tak wyrazić. Mowa ma charakter spontaniczny, jest bliżej człowieka, a więc

⁶³ V. Flusser, *Writing*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_28o8 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 1.

⁶⁴ Ibidem, s. 2 (tłum. – P. W.). Istnienie podobnych zależności między instytucją powszechnej edukacji a nacjonalizmem podnosił m.in. Ernest Gellner. Zob. E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołównka, Difin, Warszawa 2009.

⁶⁵ Zob. 3.1.2.

stanowi (prawie) bezpośredni sposób komunikacji. Pismo, nakładając na osobę, która się nim posługuje, określone reguły (gramatykę), ogranicza ją (programuje). Widzimy tu też marksistowskie – mówiąc ogólnie – podejście Flussera. Pismo niszczy pierwotne partykularyzmy, uprzedmiotowione w społecznościach archaicznych, lecz tylko po to, by zamienić je na inne – narodowe – nie pozwalając jednocześnie na wytworzenie się internacjonalistycznej świadomości klasowej.

Ten „wynalazek” kultury pisma – pomysł powszechnej edukacji – zdaniem Flussera przestaje przystawać do naszej współczesnej sytuacji kulturowej, zdominowanej przez aparaty i obrazy techniczne. Jeśli bowiem, jak pisałem wyżej, teksty są obecnie jedynie pretekstami dla obrazu technicznego, jeśli cała historia (literatura, poezja, filozofia) staje się zaledwie „surową materią” dla aparatu, który przetwarza ją na obrazy, to nauka tradycyjnie pojętego pisma – dodajmy alfanumerycznego lub alfabetycznego – przestaje mieć sens. Pismo jako środek komunikacji oraz nasza „podręczna pamięć” przestaje – pisze Flusser – w obecnych czasach spełniać swoje zdanie. Albo inaczej: są media, które robią to zdecydowanie lepiej. Mamy pojemne pamięci komputarów, mamy dyktafony, które mogą nagrać nasz głos, mamy obrazy, które mogą wyrażać nasze myśli i uczucia. Litera wysłużyły się – mówi Flusser – i nie są już (tak) użyteczne. W przyszłości tylko specjaliści będą musieli się ich uczyć, tak jak dziś uczą się egipskich hieroglifów i pisma klinowego⁶⁶.

Stary typ programowania (pismem) powoduje więc, zdaniem Flussera, że jesteśmy nieprzygotowani nie tylko na to, co skrywa dla nas jutro, lecz także na wyzwania teraźniejszości. Stajemy bezbronni wobec nacierających na nas każdego dnia obrazów technicznych. Flusser opisuje naszą obecną sytuację następująco:

Ci, którzy uczestniczą w zachodniej cywilizacji, to pamięci zaprogramowane na tekst [...]. Jednak nie potrafią przetrwać nieustannego strumienia informacji, które zalewają je, nadchodząc z rakotwórczych wysp, ponieważ nie są zaprogramowani na kody tych wysp. Tak więc

⁶⁶ V. Flusser, *Taking Leave of Literature*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2782 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 3.

ten rodzaj informacji nie jest przez nich przechowywany, informacje te przepływają przez nich, informacyjne węzły, którymi są, zaczynają się rozsupływać, a oni sami rozpadać. Nie są już programowani do komunikacji, ale przez komunikację. To rozsupływanie poszczególnych węzłów i będące jego następstwem poluzowanie się nici pośredniczących między węzłami jest zwykle nazywane „umasowieniem”⁶⁷.

Za tym metaforycznym opisem kryje się bardzo konkretny przekaz. „Rakotwórcze wyspy” to aparaty coraz gęściej rozsiane po naszej piśmiennej (jeszcze) kulturze, a kody tych wysp to oczywiście obrazy techniczne. Systematyczne programowanie Zachodu (systematyczne, czyli zaplanowane, np. w postaci wspomnianej wyżej instytucji powszechnej edukacji) jest nastawione na medium tradycyjnego, alfanumerycznego pisma, podczas gdy współczesna kultura zalewa nas informacjami zakodowanymi w obrazy techniczne, z którymi nie jesteśmy w stanie nic zrobić – ani zmagazynować ich, ani, co gorsza, porozumiewać się dzięki nim. A skoro nie możemy prowadzić za pomocą obrazów technicznych znaczącej komunikacji, to nasze istnienie – to, kim jesteśmy – zależne przecież od komunikacji z drugim człowiekiem, zaczyna się rozpadać. Nie potrafimy już określić własnej tożsamości budowanej dzięki relacji z Drugim. A wówczas łatwo poddajemy się procesom atomizacji, której konsekwencją może być umasowienie. Jednostki zatomizowane, „puste”, pozbawione znaczących relacji z drugim człowiekiem i społeczeństwem łatwo stają się ofiarami ideologii – daje im ona bowiem coś, czego im brak: tożsamość i poczucie przynależności (lub ich złudzenia).

Sądzę, że ta metaforyczna analiza ma swój głęboki sens. Nie jest ona być może w swych wnioskach szczególnie odkrywczą – podobne tezy co do zaniku więzi społecznych jako jednej z przyczyn umasowienia i w konsekwencji barbarzyństwa czy totalitaryzmu wysuwali wcześniej myśliciele znani i cenieni przez Flussera, m.in.

⁶⁷ Idem, *Art and Therapy*, s. 3 (tłum. – P. W.).

José Ortega y Gasset⁶⁸ czy Hannah Arendt⁶⁹ – ale za to przesłanki, które podnosi, mają swój oryginalny charakter. Wynika on oczywiście z komunikologicznej perspektywy. Sądzę, że poszukiwanie źródeł umasowienia dwudziestowiecznych społeczeństw w medialnej niekompetencji może stanowić interesującą hipotezę. Będziemy ją jeszcze w tym rozdziale podnosić.

Kulturowe niedomagania współczesnych społeczeństw biorą się więc, zdaniem Flussera, z niedopasowania programów: programu pisma, który jest nam wpajany od tysiącleci, oraz programów aparatów produkujących obrazy techniczne, z którymi coraz częściej przychodzi nam się spotykać. Jest jeszcze jeden ważny aspekt tego problemu.

4.1.2.4. Pismo nauki

Nauka to, według Flussera, nic innego, jak zbiór modeli wyrażonych za pomocą języka. Nie jest ona żadnym obiektywnym oglądem rzeczywistości, lecz naszym jej „obrazem”; powstała wraz z rozwojem pisma, a jej pojęcia są podporządkowane regułom języka, które można ostatecznie zredukować do reguł logiki i matematyki. A zatem „prawa natury”, które rzekomo odnajdujemy w świecie, są niczym więcej, jak regułami, które sami tam umieściliśmy. I są „prawdziwe” o tyle, o ile „działają”, czyli skutecznie realizują wyznaczone przez nas cele. Ta „sztuczność” (nieobiektywność) nauki uwidacznia się zwłaszcza w momentach przełomu, kiedy okazuje się, że opracowane dotychczas modele nie są kompatybilne z nowymi modelami (np. modele mechaniki klasycznej i mechaniki kwantowej)⁷⁰ oraz kiedy praktyka naukowa pokazuje, że nie można wyznaczyć jednoznacznie granicy między podmiotem a przedmiotem; innymi słowy:

⁶⁸ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Replika, Zakrzewo 2016, s. 106–107.

⁶⁹ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 29–57.

⁷⁰ V. Flusser, *Imagination*, mps, AVE, [SEM REFERENCIA]_2747 (ESSAYS 4_ENGLISH), s. 3.

gdy okazuje się, że podmiot wpływa podczas badania na przedmiot⁷¹ (pokazuje to m.in. zasada nieoznaczoności Heisenberga, a na gruncie nauk humanistycznych i społecznych stosowane np. w antropologii metody jakościowe polegające na obserwacji badanego „przedmiotu”, który może wykazywać zmiany zachowania pod wpływem świadomości bycia obserwowanym).

Kulturowa sytuacja, w której się obecnie znajdujemy, kryzys, który Flusser nazywa „rozpadaniem się świata”, jest ściśle związany ze współczesnym rozwojem i rozumieniem (a właściwie: niezrozumieniem) nauki. Wspominałem już, co ma na myśli, mówiąc o „rozpadaniu się świata”⁷². Jego „namacalnym”, fizycznym przejawem są dokonania fizyki kwantowej, wedle których świat składa się z mikroskopijnych cząsteczek (dla uproszczenia przyjmijmy, że są to atomy). Świat przedstawiany przez teorię kwantów jest o tyle „rozpadający się”, że cząsteczki, o których mowa, nie tylko nie są widoczne gołym okiem, lecz także okazują się trudne do uchwycenia nawet dla odpowiedniej aparatury (według zasady nieoznaczoności Heisenberga nie sposób z pełną dokładnością określić jednocześnie pędu i położenia obiektu kwantowego). Jest jednak także druga, można powiedzieć „nienamacalna” konsekwencja tej sytuacji. Wraz z fizycznym światem rozpada się też świat naszych wartości. Wspominałem wyżej, że według Flussera epokę posthistorii cechuje płynność norm, form i światopoglądów; jest to czas bez uniwersalnych wartości i niezachwianych autorytetów.

Zmiany zachodzące we współczesnej nauce mają więc przełożenie na całą naszą kulturową rzeczywistość. Co ciekawe, Flusser zauważa, że najważniejsze zmiany, które zachodzą w świecie – przechodzenie naszej cywilizacji z historii z dominującym w niej medium pisma do posthistorii, którą tworzą aparaty i obrazy techniczne – są prostą konsekwencją rozwoju naszej kultury. Posthistoria nie jest odrzuceniem historii, ale wyniesieniem jej na inny poziom. Jeśli bowiem wyznacznikiem cywilizacyjnych zmian mają być w tym przypadku zmiany zachodzące we współczesnej nauce, to

⁷¹ Idem, *On the Crisis of Our Models*, w: idem, *Writings*, s. 76.

⁷² Zob. 3.1.3.1.

przecież nauka ta nie jest odrzuceniem „starej nauki”, ale kolejnym etapem jej rozwoju. Pismo ze swoją linearnością, wyjaśnianiem przyczynowo-skutkowym i klasycznie pojętą nauką (przyjmijmy, że chodzi tu o pozytywistyczny model nauki – obiektywnej, badającej uniwersalne prawa) traci na znaczeniu dlatego, że przez tysiące lat podążaliśmy za nim i wszystkim, co z nim związane. Reguły, które dominowały w epoce historycznej, przestają obowiązywać dlatego, że skrupulatnie ich przestrzegaliśmy⁷³.

Opisywany przez Flussera „rozpad świata” jest związany też ze swoiście pojętą kategorią obiektywności. Nie chodzi tu bowiem jedynie o załamanie się wiary w obiektywność jako taką, ale także o stratę zaufania do przedmiotów (łac. *objectum*). Wspominałem już o tym: według Flussera tracimy nasze zainteresowanie artefaktami kultury jako fizycznymi przedmiotami i zwracamy swoją uwagę w stronę „niematerialnej” informacji. Przedkładamy *software* nad *hardware*. Flusser po raz kolejny gra tutaj znaczeniami i bawi się etymologią. Łączy utratę wiary w obiektywność z utratą zainteresowania przedmiotami. Ale zwraca także uwagę na to, że ten powstający na naszych oczach, „nowy wspaniały świat”⁷⁴ wiąże się z poczuciem pustki. Wyzwolenie się od przedmiotów i odrzucenie absolutnych, uniwersalnych wartości sprawiają, mówi Flusser, że nie mamy się czego – znów gra znaczeniem – przytrzymać. Nie mamy już rzeczy, „w cieniu których” moglibyśmy się skryć, i wartości, które wyznaczałyby nam kierunek. Pozostaje więc pytanie: czego możemy się chwycić w tej nowej sytuacji? Odpowiedź Flussera jest

⁷³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 15.

⁷⁴ Odwołuję się tutaj oczywiście do książki Aldousa Huxleya, *Nowy wspaniały świat*. Zob. A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. Tłumacz prac Flussera, Rodrigo Maltez Novaes, we wstępie do angielskiego wydania *Post-History* sugeruje, że do pewnego stopnia można porównać obie prace (wiemy, że Flusser czytał Huxleya; w „podróznej bibliotece” możemy znaleźć dwie książki angielskiego pisarza). Obaj w swoich antyutopiach rysują pesymistyczne wizje przyszłości, zdominowanej przez technologię. Wydaje się jednak, że Flusser w przeciwieństwie do Huxleya ma – dowodzi Novaes – nadzieję, że myli się w swoich przepowiedniach. R. M. Novaes, *Translator's Introduction*, w: V. Flusser, *Post-History*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. XIII–XIV.

prosta i – biorąc pod uwagę nasze dotychczasowe rozważania – wydaje się oczywista: musimy się chwycić dłoni drugiego człowieka⁷⁵. To nasz jedyny ratunek.

Główny problem, przed którym stoją współczesne społeczeństwa, gdy mowa o kulturowym znaczeniu nauki, jest związany – nie mogło być inaczej – z medium, za pomocą którego wiedza naukowa ma być rozpowszechniana. „Słowa zaczynają być nieadekwatnym kodem do transmisji wiedzy naukowej, dokładnie w momencie, kiedy nauka staje się jedynym powszechnie akceptowanym źródłem wiedzy”⁷⁶ – pisze Flusser. Co ma na myśli?

Tradycyjne alfanumeryczne pismo przestaje być adekwatne do opisu współczesnych modeli naukowych z bardzo prostego względu – prostego, jeśli przyjąć tok rozumowania filozofa z Pragi. Świat, tak jak przedstawia go współczesna nauka – dla Flussera najbardziej reprezentatywnym przykładem jest tutaj fizyka – nie podlega już przyczynowo-skutkowemu prawom, które, jak pamiętamy, mają swoje źródło w regułach języka, powstałych „dzięki” pismu⁷⁷. Mówiąc najprościej: świat nauki, w miarę, jak się rozwija, komplikuje, przestaje być kompatybilny z tradycyjnym pismem i świadomością historyczną. Flusser nie podaje tutaj szczegółowych przykładów, jednak można domyślać się, że chodzi mu o prosty fakt, że bez znajomości wysoce formalnego (numerycznego) języka matematyki nie sposób zrozumieć współczesnej nauki, która – przypomnijmy – staje się obecnie jedynym powszechnie akceptowanym źródłem wiedzy.

Sądzę, że teza ta nie budzi dziś szczególnych kontrowersji (mam tu na myśli społeczny odbiór nauki, nie refleksje wąskich kręgów historyków i filozofów nauki). Nauka stanowi nie tylko źródło wiedzy, ale jedyne źródło wiedzy pewnej, a naukowcy cieszą się nieślabnącym autorytetem wśród tzw. opinii publicznej. Ale nie tylko „zwykli zjadacze chleba” wierzą w pewność naukowych twierdzeń. Duch scjentyzmu tak silnie zakorzenił się w świadomości współ-

⁷⁵ V. Flusser, *Architektura przyszłości*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 186.

⁷⁶ Idem, *When Words Fail*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2811 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 1.

⁷⁷ Zob. 3.1.2.

czesnych społeczeństw, że nawet przedstawiciele innych gałęzi kultury, „ulegają” jego urokowi. Weźmy tutaj najtrudniejszy, jak sądzę, przykład: religia.

Mogłoby się wydawać, że pośród wszystkich gałęzi kultury nauka i religia zajmują przeciwległe jej krańce (co nie przeszkadza Flusserowi utożsamiać miejscami mitu z nauką)⁷⁸. Myślenie naukowe i religijna duchowość wydają się trudne do pogodzenia. Jednak według Flussera nauka do tego stopnia przeniknęła naszą kulturową kondycję, że nawet „przywódcy religijni” (kapłani itp.) muszą odwoływać się do autorytetu nauki – dziś autorytetu ostatecznego. Można podać wiele przykładów prób pogodzenia religii – będziemy się trzymać najbliższego nam przykładu, chrześcijaństwa – z naukowym obrazem rzeczywistości (można tu wspomnieć problem biblijnych opisów powstania świata czy człowieka skonfrontowanych z twierdzeniami nauki). Chciałbym podać jednak inny, ciekawszy przykład.

W 2016 roku biskup legnicki ogłosił, że trzy lata wcześniej w jednej z legnickich parafii doszło do wydarzenia, które ma znamiona cudu eucharystycznego⁷⁹. W swoim komunikacie duchowny przytacza orzeczenie Zakładu Medycyny Sądowej, który stwierdza ostatecznie, że w przekazanym do analizy fragmencie hostii znajdują się szczątki ludzkiego ciała, najprawdopodobniej mięśnia sercowego. Biskup legnicki poleca także proboszczowi parafii przygotowanie specjalnego miejsca w celu wystawienia relikwii, by umożliwić wiernym oddawanie jej czci⁸⁰. Co pokazuje ten przykład? Cóż, spójrzmy nań tak: przedstawiciele jednej z najliczniej reprezentowanych religii na świecie (biskupi katoliccy) zwracają się z prośbą do naukowców (Zakładu Medycyny Sądowej oraz zapewne

⁷⁸ V. Flusser, *History of the Devil*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2014, s. 58 i 80–81.

⁷⁹ G. Szyszka, *Cud w Legnicy? W hostii odnaleziono tkanki ludzkiego mięśnia sercowego*, <http://www.gazetawroclawska.pl/dolny-slask/a/cud-w-legnicy-w-hostii-odnaleziono-tkanki-ludzkiego-miesnia-sercowego,9857266/> (dostęp: 26.01.2017).

⁸⁰ *Komunikat biskupa legnickiego w sprawie wydarzenia o znamionach cudu eucharystycznego w parafii św. Jacka w Legnicy*, <http://www.old.diecezja.legnica.pl/documents/521> (dostęp: 26.01.2017).

do innych instytucji naukowo-badawczych), aby ci potwierdzili, że nietypowe zdarzenie, do którego doszło podczas świątecznej liturgii, nosi znamiona wydarzenia nadprzyrodzonego (*sic!*). Podchwytując tezę Flussera o nauce jako ostatecznym autorytecie: bez nauki nie sposób dziś nawet ogłosić cudu.

Społeczny odbiór nauki oraz jej kulturowe znaczenie nie świadczą jednak o tym, że osiągnęła ona stan idealny. Wręcz przeciwnie. Flusser widzi zagrożenie tkwiące w naszym bezwzględnym zaufaniu do nauki. Zawdzięcza ona bowiem skuteczność stworzonych przez siebie modeli pełnemu abstrahowaniu od pytań, które nie mieszczą się w jej metodologicznych ramach. Najpierw od pytań finalistycznych (po co?), następnie od pytań przyczynowych (dlaczego?), skupiając się obecnie jedynie na pytaniach formalnych (jak?)⁸¹. Co więcej, zdaniem Flussera nauka wyklucza zupełnie te pytania, tzn. nie pozostawia ich innym dziedzinom kultury (sztuce, filozofii, religii), lecz albo przekłada je na swój formalny grunt (np. odczucie piękna tłumaczy fizjologicznymi zmianami zachodzącymi w naszym organizmie pod wpływem odpowiednich bodźców zewnętrznych), albo w ogóle nie zwraca na nie uwagi, traktując je jako pytania nonsensowne (np. „Co dzieje się z duszą po śmierci człowieka?”). Jest to zdaniem Flussera o tyle groźne – zważywszy na tak silny autorytet nauki – że ta naukowa zaborczość nie pozwala na zadawanie pytań mających charakter egzystencjalny⁸². W ten sposób współczesna nauka odwraca naszą uwagę od najważniejszych pytań, m.in. dotyczących sensu naszego istnienia oraz znaczenia śmierci. Dzięki nauce możemy więc wiedzieć o świecie wszystko, oprócz tego, co naprawdę nas interesuje, konstatuje Flusser⁸³.

Istnieje jeszcze jedno zagrożenie płynące z bezwarunkowego zaufania nauce: to, że ona również – a także technologia, mająca w niej swoje źródła – może się mylić. Autor *Ku filozofii fotografii* nie chce nas odwozдить od nauki i jej osiągnięć, a jedynie zwraca uwagę na to, że nauka jest tylko jedną z wielu gałęzi kultury, które pomagają

⁸¹ V. Flusser, *The Novel Called "Science"*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2795 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 1.

⁸² Idem, *Post-History*, s. 37–39.

⁸³ Ibidem, s. 42.

człowiekowi zrozumieć jego miejsce w świecie, oraz że ślepa wiara w naukę jest w istocie nienaukowa⁸⁴. Flusserowski człowiek współczesny jawi się niczym bohater *Dekalogu I* Krzysztofa Kieślowskiego: Krzysztof, z zawodu wykładowca akademicki, z przekonania racjonalista-ateista, który wierzy w skuteczność naukowych twierdzeń oraz sprawczą moc kryjących się za nią technologii, odrzuca religijne interpretacje fenomenu śmierci i sensu ludzkiego istnienia, pokładając zaufanie w komputerze, przypisuje mu ludzkie cechy. I choć jego ufność w technologiczne przepowiednie dotyczy – wydawałoby się – rzeczy prozaicznych (oblicza za pomocą domowego komputera wytrzymałość lodu na osiedlowym jeziorzku, na którym chce się bawić jego syn, Paweł), to konsekwencje tego zaufania są tragiczne (Paweł topi się w jeziorze)⁸⁵. Lekcja, której chce udzielić nam Flusser – i być może także Kieślowski – jest następująca: nauka przy całej swojej skuteczności i pewności dawanych odpowiedzi nie jest nieomylna i nie może odpowiedzieć na wiele z naszych pytań – nie może sama przeprowadzić nas przez życie.

4.1.2.5. Nowa idolatria i współczesny „analfabetyzm”

Spróbujmy w tym miejscu podsumować krótko to, co Flusser mówi o „niekomapatybilności” starego okcydentalnego programu pisma z nowym. Ów nowy program to – upraszczając i mówiąc ogólnie – współczesna technologia stojąca za *apparatusem* i produkowanymi przezeń obrazami technicznymi. Flusser twierdzi, że fundamenty kultury Zachodu – literatura, sztuka, filozofia – zaczynają kruszeć, ponieważ nie są sobie w stanie poradzić z krytyką współczesności, ta bowiem jest już programowana w inny sposób – za pomocą kodów cyfrowych. Prowadzi to do sytuacji podobnej do tej, z którą mieliśmy do czynienia na przełomie prehistorii i historii, kiedy dominujące medium (obraz tradycyjny) było stopniowo zastępowane przez nowe (pismo). Ponieważ niewiele osób potrafi posługiwać się no-

⁸⁴ V. Flusser, *What One Can Wish For*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2809 (ESSAYS 10_ENGLISH), s. 2.

⁸⁵ *Dekalog I*, reż. K. Kieślowski, Studio Filmowe Tor, Polska 1989.

wym medium, stosunek większej części społeczeństwa do tegoż medium przybiera postać bezrefleksyjnego oddawania czci. Stąd opisywane przez Flussera idolatria i tekstolatria. Dziś podobnie mamy do czynienia z rodzajem stosunku podległości człowieka wobec nowego, nieznanego medium. Można go nazwać nową idolatrią. Obrazy techniczne również wytwarzają swego rodzaju magiczny kontekst, przy czym tym razem jest to magia zaprogramowana.

Z jednej strony atakują nas obrazy techniczne, którym oddajemy cześć. Co prawda nie biegamy dookoła ogniska rozpalonego w jaskini pokrytej malunkami zwierząt ani nie padamy na kolana przed ołtarzem w kościele, ale „klękamy” na koncertach naszych ulubionych gwiazd muzycznych (wykreowanych przez obrazy techniczne) i mdlejemy, widząc aktorów Hollywood – jak zauważa Peter Weibel⁸⁶. Celebryci to współczesne (*sic!*) idole. Z drugiej strony język uwalnia się od pisma i dociera do nas w postaci mówionej z radia i telewizji – nie jest już poddawany rygorystycznym regułom języka pisanego i przez to znów staje się mitologiczny (dowodzą tego utyskiwania nad „jakością” języka współczesnej reklamy i wszelkich programów telewizyjnych czy radiowych). Język taki – podobnie, jak prehistoryczna mowa – nie wyjaśnia obrazów technicznych, nie „rozrywa” ich, jak pismo, ponieważ przemawia do nas z ich wnętrza, na powrót czyniąc naszą rzeczywistość magiczną.

Nowa idolatria to, zdaniem Flussera, symptomatyczne zjawisko współczesności. Charakteryzuje ona przechodzenie naszej kultury do epoki posthistorycznej i dotyczy przede wszystkim szerokich mas społecznych uwiedzionych zaprogramowaną magią obrazów technicznych. Istnieje jednak także inny rodzaj zagrożenia. Ponieważ przeważająca większość społeczeństwa nie zna najważniejszego obecnie kodu (nazwijmy go dla uproszczenia kodem numerycznym/cyfrowym), to osoby, które ten kod znają – Flusser nazywa ich programistami – mają niemalże nieskrępowaną władzę, której nikt nie sprawdza, bo niewiele osób ma takowe kompetencje. Spróbujmy podać jakiś współczesny przykład dla zobrazowania tej sytuacji.

⁸⁶ P. Weibel, *Idolatory*, w: *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015, s. 222.

Drugiego grudnia 2015 roku młode małżeństwo pakistańskiego pochodzenia zastrzeliło czternaście osób i raniło ponad dwadzieścia w ośrodku pomocy dla niepełnosprawnych w San Bernardino (Kalifornia, USA). Zamachowcy zostali zastrzeleni w wyniku obławy policyjnej⁸⁷. Przy mężczyźnie znaleziono telefon marki Apple – iPhone 5C, na którym, jak podejrzewano, mogły znajdować się informacje mogące pomóc FBI (Federal Bureau of Investigation) w ustaleniu motywów zbrodni oraz w znalezieniu ewentualnych poszlak dotyczących osób mających związek ze sprawą. Po nieudanych próbach odblokowania telefonu FBI zwróciło się o pomoc do producenta telefonu – firmy Apple. Agencja rządowa poprosiła o stworzenie oprogramowania (tzw. *backdoor*), które umożliwiłoby dostęp do danych zapisanych w telefonie. Przedstawiciele firmy Apple odmówili, argumentując, że tego typu oprogramowanie dałoby nie tylko możliwość odblokowania konkretnego telefonu, ale w konsekwencji każdego iPhone’a⁸⁸, co skutkowałoby zagrożeniem dla prywatności klientów firmy. Ostatecznie FBI znalazło sposób na odblokowanie telefonu – miała tego dokonać izraelska firma specjalizująca się w odzyskiwaniu danych⁸⁹ (inna wersja głosi, że agencja poprosiła o pomoc hakerów)⁹⁰.

Co pokazuje ten przykład? Przedstawmy go tak: jedna z najskuteczniejszych i najlepiej zorganizowanych agencji rządowych na świecie, z budżetem rocznym około dziesięciu miliardów dolarów,

⁸⁷ P. Williams, C. Siemaszko, T. Winter, A. Johnson, *At Least 14 Dead in California Shooting, Two Suspects Killed*, <http://www.nbcnews.com/storyline/san-bernardino-shooting/authorities-respond-report-shooting-san-bernardino-california-n472976> (dostęp: 27.01.2017).

⁸⁸ List otwarty Toma Cooka, dyrektora generalnego Apple Inc., do klientów firmy, <https://www.apple.com/customer-letter/> (dostęp: 27.01.2017).

⁸⁹ *San Bernardino Shooting: Israeli Company is Helping the FBI, Reports Say*, <http://www.pe.com/2016/03/23/san-bernardino-shooting-israeli-company-is-helping-the-fbi-reports-say-update/> (dostęp: 27.01.2017).

⁹⁰ E. Nakashima, *National Security FBI Paid Professional Hackers One-Time Fee to Crack San Bernardino iPhone*, https://www.washingtonpost.com/world/national-security/fbi-paid-professional-hackers-one-time-fee-to-crack-san-bernardino-iphone/2016/04/12/5397814a-00de-11e6-9d36-33d198ea26c5_story.html?utm_term=.9a9cfd7ac913 (dostęp: 27.01.2017).

działająca w kraju o największych wydatkach na obronność, będącego jednym z technologicznych liderów na świecie, prosi korporację zajmującą się produkcją elektroniki użytkowej, by ta... odblokowała telefon komórkowy. Trudno się w tym miejscu nie zgodzić z Flusserem, który mówi, że w niedalekiej przyszłości osoby zajmujące się programowaniem aparatów będą decydować o kształcie naszej rzeczywistości. Receptą na ten stan rzeczy nie jest oczywiście próba zniszczenia zniewalających nas aparatów lub pozbycie się programistów. Tego nie zdołamy uczynić – nie byłoby to zresztą pożądane. Flusser mówi jedynie, że powinniśmy odwrócić, przynajmniej częściowo, proporcje między tymi, którzy wiedzą, czym jest program aparatu, a tymi, którzy nie wiedzą o nim nic poza znajomością interfejsu, z którym na co dzień się stykają. Obecnie nasza sytuacja nie wygląda optymistycznie – jesteśmy „analfabetami” wobec najważniejszej współczesnej technologii.

Opisując schyłek obecnej epoki (historii), Flusser wieszczy upadek najważniejszego od tysięcy lat medium – pisma. Można oczywiście argumentować, że pismo ma się obecnie świetnie, o czym może świadczyć chociażby liczba publikowanych co roku książek. Flusser powiedziałby jednak, że ta inflacja tekstów jest *de facto* symptomem dekadencji pisma⁹¹. Sprawia ona jedynie, że coraz trudniej pośród pseudopisania odnaleźć wartościowy tekst⁹². W tym przypadku argumentów po obu stronach nie brakuje. Sądzę jednak, że nie ulega zasadniczo wątpliwości, że przynajmniej pewne formy pisma odchodzą w niepamięć. Świadczy o tym, moim zdaniem, to, że zaczynają one nabierać pewnej wartości sentymentalnej, modnego dziś *retro* czy *vintage*. Kiedy jakieś medium czy urządzenie wychodzi z powszechnego użycia, nabiera takiej właśnie wartości. Zaprzęgów konnych np. używa się dziś tylko przy wyjątkowych okazjach – m.in. podczas ślubu (oczywiście przejazd karetą jest natychmiast utrwalany na obrazie technicznym). Podobnie jest z pismem ręcznym. Zastanówmy się: kiedy ostatnio pisaliśmy coś odręcznie? Dzisiaj tradycyjny list wysłany do dziewczyny będzie nosił na sobie

⁹¹ V. Flusser, *Writing*, s. 3–4.

⁹² Idem, *The Gesture of Writing*, mps, AVF, 1–GEE–03_2086 (BOOKS 11), s. 7.

znamię nadzwyczajności – zwyczajność to mejl, SMS z emotikoną. Z trudem przychodzi nam dziś kupienie okolicznościowej kartki, która nie byłaby zadrukowana szablonowymi życzeniami, na której zostawiono by więcej pustego miejsca niż tylko na podpis. Zjawiska te, jakkolwiek mogą wydać się błahe, stawiają przed nami poważne pytania. Czy powinniśmy kłaść tak duży nacisk na naukę odręcznego pisma? A może skupić się – jak sugerowałby Flusser – na nowych technologiach? Czy dzieci w podstawówkach nie powinny uczyć się raczej obsługi Worda i Photoshopa niż ślęczyć godzinami nad stawianiem w zeszycie coraz to prostszych liter?

Nasza kultura programowana przez tysiące lat za pomocą medium pisma broni się przed tym, co nowe. Nawet jeśli „nowe” może w tym przypadku oznaczać „nieuniknione”. Niechęć tę widać wyraźnie w społecznym odbiorze medium pisma i obrazu technicznego. Gdy widzimy bowiem osobę czytającą książkę, myślimy: intelektualista spędzający pożytecznie czas. Gdy natomiast ktoś ogląda telewizję, to zwyczajnie traci czas (ewentualnie „zabija go”, jak zwykło się mówić). Obraz techniczny to „głupia rozrywka”, podczas gdy pismo to pożywienie dla najwybitniejszych. Co ciekawe, społeczny odbiór gotowych produktów pisma i obrazu technicznego – jak się wydaje – przeczy naszemu podejściu do odbiorców medium. Wyznaczający dziś społeczne standardy pieniądza („wolny rynek”) ceni zdecydowanie wyżej obraz techniczny niż pismo. Wystarczy zapytać (retorycznie), kto dziś zarabia więcej: uniwersytecki profesor czy drugoplanowy aktor telenoweli?

Wszystko to oczywiście jedynie pewne symptomy, którym można przeciwstawić inne argumenty. Na korzyść wizji Flussera przemawia jednak jeszcze jeden fakt: czas. Zaznacza on bowiem, że procesy, które opisuje, dopiero się rozpoczynają i nie wiemy, kiedy się zakończą. O jakim okresie mowa? Trudno jednoznacznie stwierdzić, ale przyjęcie pewnej perspektywy może nam pozwolić spojrzeć na tezy Flussera łaskawszym okiem. Jeśli weźmiemy bowiem pod uwagę, że druk jest w naszej (zachodniej) kulturze od ponad pięciu wieków i dopiero ostatnimi czasy zaczęliśmy dostrzegać powolne usuwanie się w cień pisma odręcznego (mam tu na myśli pismo odręczne mające znaczenie kulturowe – pisane odręcznie listy zaku-

pów nie będą miały tego znaczenia), to całkowity zanik pisma za tyleż czasu może nie wydawać nam się już tak abstrakcyjny.

Sytuacja, w której znajdują się nasze pokolenia, nie jest łatwa. Żyjemy rozdarci między tym, co znane, co obecne w naszej kulturze od kilku tysięcy lat, a tym, co obce, nowe i przez to budzące naszą niechęć, niepokój czy nawet strach. Najgorsze jest być może to, że – jak chce Flusser – nie przyjdzie nam, pokoleniom wychowanym na piśmie, zaznać wielu wspaniałych możliwości nadchodzącej przyszłości, mimo że to my – piśmienne generacje – jesteśmy jej fundatorami:

[...] otchłań, do której wpadamy, jest równocześnie otwarciem dla egzystencji wykraczającej poza „program Zachodu”, poza wiarę w linearny postęp. Pozwala ono wyobrazić sobie życie po „końcu historii”, które nie jest już programowane przez tekst. [...] pokolenia, które są w dalszym ciągu zaprogramowane raczej przez szkoły niż przez telewizję [...] nie będą mogły wkroczyć w krainę posthistorycznej egzystencji. Niczym Mojżesz są one skazane na spoglądanie w stronę Ziemi Obiecanej, nie będąc dopuszczone do przestąpienia jej progu. Ponieważ są niewolnikami wiary, której już nie ufają. Jednak nowe, już niezalfabetyzowane pokolenia przeskakują oczywiście tę przepaść, która nas, starszych, oddziela od posthistorycznej egzystencji. Członkowie tego pokolenia wykazują się śmiałością podobną tej, która przyświecała pierwszym „pisarzom” w Mezopotamii: porzucają pustą wiarę na rzecz innej, której możliwości nie mogą sobie nawet jeszcze wyobrazić. Co do nas: jesteśmy założycielami nowej religii, w którą nie możemy wierzyć, jesteśmy niewierzącymi założycielami religii⁹³.

W kontekście tych słów jedyne, co możemy zrobić, to starać się zrozumieć i spoglądać na próby tworzenia nowej kultury z większą wyrozumiałością; próbować docenić wysiłki tych, którzy zdecydowali się „porzucić pustą wiarę na rzecz innej”, pamiętając, że to my – dzieci pisma – jesteśmy założycielami tej nowej „religii” – „religii”, w którą nie możemy wierzyć.

⁹³ Idem, *Art and Therapy*, s. 5 (tłum. – P. W.).

4.1.3. Komunikacja i polityka

Pisząc o kondycji współczesnych społeczeństw Zachodu, Vilém Flusser nie pomija kategorii, które można zaliczyć do obszaru polityki. Mówi wiele o wolności czy sferze prywatnej i publicznej. Spogląda na nie z perspektywy komunikologicznej, wykorzystując narzędzia wypracowane wcześniej na gruncie rozważań dotyczących mediów i komunikacji. Do najważniejszych pojęć należy tutaj zaliczyć dialog, dyskurs oraz *apparatus*. Nie będzie zaskoczeniem, jeśli powiemy, że dla Flussera polityka jest komunikacją – wszak pisałem już, że jego zdaniem cała kultura, której polityka przecież jest częścią, ma swój wymiar komunikacyjny⁹⁴. Co jednak, gdybyśmy chcieli wydobyć jakieś cechy charakterystyczne polityki? Czy z Flusserowskich rozważań wyłania się jakiś obraz tego, czym jest polityka?

4.1.3.1. *Pólis*

Z jednej strony filozof z Pragi utrzymuje, że dystynkcje wprowadzane dla rozgraniczenia głównych gałęzi kultury – polityki, sztuki i nauki – mają charakter jedynie teoretyczny i są związane ze spojrzeniem na świat człowieka nowoczesnego. *De facto* jednak „nigdy nie byliśmy nowocześni”⁹⁵ – twierdzi Flusser. Nasze działanie jako ludzi zawsze jest skierowane jednocześnie na dobro (polityka), prawdę/wiedzę (nauka) i piękno/przyjemność (sztuka). Jeśli czegoś pragniemy, tzn., że już coś o tym wiemy oraz że sprawia nam to przyjemność; jeżeli wiemy coś, to dlatego, że sądzimy, że dobrze jest wiedzieć oraz ponieważ sprawia nam to przyjemność; jeśli coś sprawia nam

⁹⁴ Zob. 2.3.

⁹⁵ Odwołuję się tutaj do Brunona Latoura i książki, którą przywoływałem kilkakrotnie w tej pracy – *Nigdy nie byliśmy nowocześni*. Tezy Latoura często pokrywają się z intuicjami Flussera w ocenie nowoczesnej kondycji człowieka, oddzielającego światy, które *de facto* należą do siebie (Latour oddzielanie to nazywa pracą puryfikacji): przede wszystkim społeczny świat ludzkiej kultury i naturalny świat obiektywnych rzeczy. Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gduła, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

przyjemność, tzn., że coś o tym wiemy oraz że tego pragniemy⁹⁶. Przeciwno temu spojrzeniu można wysunąć wiele zarzutów. Jesteśmy bowiem w stanie np. wyobrazić sobie sytuację, w której coś, czego pragniemy, ostatecznie wcale nie sprawia nam przyjemności oraz że w zasadzie niewiele lub zgoła nic o tej rzeczy nie wiedzieliśmy.

To jedna z perspektyw – najogólniejsza – którą Flusser prezentuje w kontekście refleksji nad polityką. Pozostanie na tym poziomie ogólności niewiele wniosłoby do tego, co do tej pory powiedziałem o jego filozofii. Jeśli bowiem polityka jest tym samym, co sztuka i nauka, a zatem kultura w ogóle, to rozważania te zamykają się na poziomie refleksji *stricte* komunikologicznych – wszak kultura to komunikacja. Flusser jednak w kilku miejscach uszczegóławia swoje rozważania na temat polityki, starając się wydobyć z niej pewne cechy swoiste. Najczęściej wspomina więc o polityce, zwracając uwagę na źródłostw tego pojęcia – polityka jest tym, co publiczne, a aktywność polityczna to „publikowanie” czy upublicznianie, np. swoich poglądów⁹⁷ (gr. *pólis* oznacza „miasto”, ale także „społeczność” czy „sprawy publiczne”)⁹⁸. Polityka jest więc działalnością publiczną, w domyśle skierowaną na pomnażanie dobra tejże wspólnoty. Ta, w dalszym ciągu bardzo ogólna, definicja polityki musi nam teraz wystarczyć.

4.1.3.2. Rewolucja komunikacyjna rewolucją polityczną

Przy tak zdefiniowanym pojęciu polityki będziemy w stanie zrozumieć, co Flusser ma na myśli, kiedy pisze, że rewolucja komunikacyjna doprowadza do odpolitycznienia naszej kulturowej rzeczywistości. Przez rewolucję komunikacyjną rozumie on – po pierwsze – drastyczne zwiększenie liczby zalewających nas każdego dnia informacji

⁹⁶ V. Flusser, *Sociological Art*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2988 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 14.

⁹⁷ Idem, *Mutation in Human Relations? (TV Box)*, mps, AVF, 1-MHRE-20_1733 (BOOKS 17), s. 147.

⁹⁸ *Słownik grecko-polski*, t. 3, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1958, s. 575.

oraz – po drugie – zmianę sposobu przekazu i odbioru tychże informacji.

To, że większa część społeczeństwa nie rozumie politycznej sytuacji, w której się znajduje, nie jest niczym szczególnie nowym – zauważa Flusser. Z historii wiemy, że to elity najlepiej rozumiały współczesne im okoliczności. Działo się tak z prostego powodu: tylko elity miały dostęp do wiarygodnych informacji „z pierwszej ręki”, ponieważ znajdowały się w pobliżu centrum decyzyjnego danej wspólnoty. Reszta społeczeństwa, dostępu takiego nie mając, nie mogła rozumieć otaczających ją politycznych okoliczności. Dziś wszelako sytuacja wygląda inaczej. Nie rozumiemy naszej politycznej sytuacji nie dlatego, że polityka nas nie interesuje lub że mamy za mało informacji na ten temat. Przeciwnie: jesteśmy zalewani przez ogrom informacji, który nas przytłacza⁹⁹. Nie potrafimy oddzielić informacji istotnych od nieistotnych czy nawet fałszywych. Można dostrzec tu – po raz kolejny – przenikliwość intuicji Flussera. Dziś bowiem sytuacja ta jest jeszcze bardziej widoczna. Świadczy o tym m.in. kariera terminu „postprawda”¹⁰⁰ i ważność kryjących się za nim zjawisk. Obecnie ogrom docierających do nas każdego dnia informacji z radia, telewizji, a przede wszystkim z Internetu (portali informacyjnych, społecznościowych itp.), wydaje się trudny do ogarnięcia. Dziś każdy może (dzięki nowym technologiom komunikacyjnym) i chce (nie zważając na ewentualny brak kompetencji) być specjalistą, co sprawia, że – paradoksalnie – nie wiemy już, kto nim jest. Autorytety (zwłaszcza polityczne) tracą społeczną aprobatę, co widać w rosnącej niechęci do informacji pochodzących z tzw.

⁹⁹ V. Flusser, *Politics and the Theory of Communication*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2777 (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 1–2.

¹⁰⁰ Słownik Oxforda wybrał „postprawdę” (*post-truth*) na słowo roku 2016. Rozumiem przez ten termin – ogólnie – pewien rodzaj medialnej treści (najczęściej politycznej) odwołującej się do emocji, która jest mieszaniną szczątkowych faktów oraz przekłamań (celowych lub przypadkowych, będących wynikiem powielenia nieprawdy), i której celem jest skłonienie odbiorcy do pewnego rodzaju działalności społecznej lub politycznej (mobilizacja społeczna, wpływanie na decyzje wyborców itp.). *Word of the Year 2016 is...*, English Oxford Living Dictionaries, <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016> (dostęp: 28.11.2017).

mediów głównego nurtu (*mainstream media*) połączonej z aprobatą dla alternatywnych źródeł wiedzy (np. różnego rodzaju portale społecznościowe). Przy czym wiarygodność tych informacji jest oparta w głównej mierze na wspomnianej „alternatywności”.

Jeden krótki współczesny przykład. W maju 2016 roku w Houston w stanie Teksas zorganizowano w tym samym czasie i w tym samym miejscu dwie manifestacje: anty- i proislamską. Mobilizacja uczestników i wszelkie ustalenia przed manifestacjami odbyły się za pośrednictwem „wydarzeń” stworzonych na portalu społecznościowym (Facebook). Manifestacje odbyły się; wzięło w nich udział niewiele ponad 100 osób; nie doszło do żadnych incydentów. Wydawać by się mogło, że w wydarzeniu tym nie ma nic szczególnego. W roku następnym Amerykańska Senacka Komisja ds. Wywiadu ujawniła jednak, że Facebookowe „wydarzenia” zostały utworzone przez użytkowników z Petersburga, z lokalizacji znanej jako „farma trolli” („trolle” to w nomenklaturze internetowej osoby, które starają się w jakiś sposób zdenerwować innych użytkowników danego forum czy portalu internetowego). Były to wydarzenia skierowane jedno przeciw drugiemu, z wezwaniem do użycia siły „w razie potrzeby”. Przedstawiciele Komisji poinformowali, że organizacja tych wydarzeń kosztowała petersburskich „manifestantów” około 200 dolarów¹⁰¹. Takie sytuacje, jak można przypuszczać, ma na myśli Flusser, gdy mówi, że brak nam narzędzi – a w przyszłości może być jeszcze gorzej – nie tylko do odróżniania źródeł danych informacji, lecz także do weryfikowania ich prawdziwości. Według niego pomoc w takich okolicznościach może teoria komunikacji (komunikologia), jednak nie precyzuje, w jaki konkretnie sposób.

Druga cecha charakterystyczna rewolucji komunikacyjnej to zmiany zachodzące w sferze i przestrzeni publicznej. W okresie sprzed rewolucji komunikacyjnej, czyli mniej więcej przed upowszechnieniem się audycji radiowych i telewizyjnych, wymiana informacji odbywała się na przysłowiowym rynku – np. na agorze

¹⁰¹ N. Bertrand, *Russia Organized 2 Sides of a Texas Protest and Encouraged “Both Sides to Battle in the Streets”*, <http://www.businessinsider.com/russia-trolls-senate-intelligence-committee-hearing-2017-11?IR=T> (dostęp: 28.11.2017).

lub forum. Oznaczało to dla osoby, która chce brać udział w życiu publicznym, czyli chce otrzymywać i przekazywać informacje na temat spraw wspólnoty, że musi wyjść ze swojej przestrzeni prywatnej (domu) do przestrzeni publicznej (sklepu, szkoły). Wraz z nadejściem rewolucji komunikacyjnej relacja między przestrzenią prywatną a przestrzenią publiczną została zaburzona. W czasach współczesnych Flusserowi – w latach osiemdziesiątych – ludzie nie musieli już wychodzić na zewnątrz, na rynek, aby otrzymywać informacje¹⁰². Wręcz przeciwnie: aby dowiedzieć się, co dzieje się w sferze publicznej, musieli pozostać w przestrzeni prywatnej – włączyć swoje radia i telewizory (dziś komputery) i zbierać interesujące ich informacje.

Zmiana miejsca otrzymywania informacji dotyczących spraw publicznych nie miałyby być może szczególnie doniosłych konsekwencji. Jednak jest jeszcze jedna kwestia, którą podnosi Flusser. Zauważa on mianowicie, że w okresie sprzed rewolucji komunikacyjnej mieliśmy bezpośredni kontakt z osobą, która była autorem konkretnej informacji (lub przynajmniej, która pośredniczyła, przekazywała nam informację), co pozwalało na dialog z tą osobą. Obecnie, w sytuacji, w której otrzymujemy przekaz za pośrednictwem konkretnego aparatu – telewizora, komputera – nie mamy już kontaktu z nadawcą, a co za tym idzie, nie możemy wejść z nim w dialog. Tę konsekwencję rewolucji komunikacyjnej Flusser nazywa współczesnym odpolitycznieniem¹⁰³.

4.1.3.3. Polityka to dialog

Z tych też wyłania się kolejna – istotowa moim zdaniem – cecha polityki w ujęciu autora *Ku filozofii fotografii*. Píše on wyraźnie: współczesną sytuację społeczną charakteryzuje odpolitycznienie, a jego przyczyną jest brak możliwości dialogu w sferze publicznej zdominowanej przez dyskursywne przekazy medialne. Wydaje się więc,

¹⁰² V. Flusser, *The Categories of Public Space*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2790 (ESSAYS 8_ENGLISH), s. 2–3.

¹⁰³ Idem, *Toward a Phenomenology of Television*, s. 6.

że Flusser utożsamia politykę z dialogiem. Brak dialogu prowadzi do odpolitycznienia, czyli w konsekwencji do braku zaangażowania w sprawę wspólnoty. Flusser, pisząc „polityka”, ma na myśli „polityka demokratyczna”. Mamy tutaj do czynienia, jak sądzę, z greckim ideałem polityki, który jest oparty na szacunku do sfery publicznej rozumianej jako przestrzeń wymiany poglądów. Ideał ten powracał zresztą często we współczesnej filozofii polityki, z największą siłą być może u Hannah Arendt¹⁰⁴. Niemiecka filozof kładzie jednak nacisk na moralny wymiar polityki – na przyrzeczenie jako więź łączącą wspólnotę – podczas gdy Flussera interesuje głównie perspektywa komunikacyjna¹⁰⁵ (etyczna także, ale prowadzi do niej droga przez technologicznie zapośredniczoną komunikację).

To, że filozofowi z Pragi jest blisko do kategorii dialogu, nie ulega, moim zdaniem, wątpliwości. Widzieliśmy już kilkakrotnie, jak dodatnio wartościował to pojęcie – a jeszcze przyjdzie nam to zobaczyć w ostatnim podrozdziale. Nie oznacza to jednak, że traktuje on tę kategorię bezkrytycznie. O ile według Flussera nie można mówić o wolnym społeczeństwie, w którym nie występują dialogiczne struktury komunikacyjne, o tyle całkowita dominacja dialogu także może przynieść wiele szkód. Brak dialogu oznacza zanik przestrzeni, a w konsekwencji sfery publicznej, wszechogarniający dialog może prowadzić natomiast do zaniku przestrzeni prywatnej.

Flusser opisuje ten proces cokolwiek metaforycznie: mówi o tym, że przyszłe domy nie będą miały już dachów i ścian, a jedynie okna, przez które będzie można nie tylko wyglądać, ale które będą zawsze otwarte, gotowe do przyjęcia – także niechcianych – gości z całego świata¹⁰⁶. Co autor mógł mieć tutaj na myśli? Brak

¹⁰⁴ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000, s. 211–218.

¹⁰⁵ Więcej na temat Flussera komunikologicznej diagnozy polityki – zwłaszcza w kontekście kategorii dyskursu i dialogu – pisałem w innym miejscu: P. Wiatr, *Dialektyka komunikacji: dyskurs i dialog. Viléma Flussera komunikologiczna diagnoza polityki*, „Kultura–Media–Teologia” 2015, nr 21, s. 46–49.

¹⁰⁶ V. Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999 (*With As Many Holes As a Swiss Cheese*), sekcja 1075–1077 z 1627.

dachów i ścian oddaje sytuację, w której jesteśmy „skazani” na niemalże nieustanną obserwację. I to nie tylko tę bezpośrednią, gdy na ulicach miast każdy nasz krok śledzą prywatne i publiczne kamery, lecz także pośrednią, kiedy naszą aktywność w Internecie – gdy robimy zakupy, gramy na giełdzie lub komentujemy zdjęcia znajomych – obserwują inni użytkownicy komputerów, a także sztuczne inteligencje, np. programy, które „czytają” naszą korespondencję mejlową w poszukiwaniu „niebezpiecznych” słów. Bardziej mroczny wymiar tej sytuacji to np. nielegalna działalność hakerów przejmujących kontrolę nad wbudowanymi do naszych laptopów kamerami i mikrofonami.

Flusser oczywiście tego wszystkiego przewidzieć nie mógł, jednak jego intuicje wyłaniające się z nieraz dość mglistych metafor wydają się aktualne, a zagrożenia, które przewiduje – niezupełnie obce. Tym bardziej sędzę, że powinniśmy poświęcić im choć trochę uwagi. Wspomniałem wcześniej, że dla Flussera brak dialogu w sferze publicznej oznacza zanik tejszy sfery i dominację dyskursu jako jedynej struktury komunikacyjnej. To z kolei oznacza groźbę powstania po raz kolejny społeczeństwa totalitarnego, przy czym tym razem skala niesionej przez niego destrukcji – choć trudno sobie to wyobrazić – może być jeszcze większa.

4.1.4. Polityka jako *apparatus*

Flusser, jak widzimy, przykłada swoje komunikologiczne rozważania do współczesnej kondycji politycznej Zachodu. Na tym jednak nie poprzestaje. Ogromne znaczenie dla Flusserskiej krytyki zachodnich społeczeństw ma zrozumienie roli, jaką odgrywa w niej zjawisko *apparatusa* oraz związany z nim obraz techniczny. W tym drugim przypadku będzie mowa o tym, w jaki sposób obrazy techniczne wpływają na współczesną politykę. Jeżeli natomiast chodzi o aparat – a sędzę, że w tym kontekście jest to pojęcie istotniejsze – to będzie tu rozważana kwestia nie tyle zastosowania aparatów w polityce (to bowiem do pewnego stopnia wyjaśnią refleksje nad obrazem technicznym), ile o to, jak mechanizmy *apparatusa* są jednocześnie mechanizmami polityki, i co to dla nas oznacza.

4.1.4.1. Początek posthistorii – Auschwitz

Pisałem wyżej, że posthistoria jest związana z powstaniem pierwszych aparatów i produkowanych przez nie obrazów technicznych. Opanowywanie naszej kulturowej kondycji przez obraz techniczny i *apparatus* było jednak pewnym procesem i jak to na ogół bywa w przypadku teoretyzowania na temat epok historycznych czy nurtów w kulturze, tak i w tym przypadku trudno jest wyznaczyć jakieś jednoznaczne cezury. Na ogół jesteśmy jednak w stanie wskazać wydarzenia, które rozpoczynają, przyspieszają lub przynajmniej czynią widocznymi pewne istotowe procesy. Tak też jest w przypadku posthistorii. Jej początek zwiastowały pierwsze aparaty i obrazy techniczne, jednak z całą siłą dała o sobie znać w wydarzeniu, które Flusser zamyka w słowie „Auschwitz”.

Wspominałem już, jak ogromne znaczenie miały dla tego żydowskiego myśliciela wydarzenia II wojny światowej i okrucieństwa z nią związane¹⁰⁷. I mowa tu oczywiście nie tylko o – nazwijmy je – zewnętrznych skutkach wojny (konieczność emigracji, śmierć najbliższych), lecz także o tym, jak te namacalne konsekwencje wpłynęły na myśl Flussera, na problemy, które podejmował, oraz na sposoby ich rozwiązywania. W kontekście posthistorii przez Auschwitz należy rozumieć całą machinę (aparat) nazistowskiego terroru, którego okrutnym „zwieńczeniem” były obozy zagłady. W eseju *The Ground We Tread*¹⁰⁸ Flusser w ten sposób pisze o obecnej sytuacji świata zachodniego:

[...] nasza sytuacja jest nieporównywalna z żadną inną sytuacją. Jest tak dlatego, że miało miejsce nieporównywalne, niesłychane, nigdy wcześniej niewidziane wydarzenie, które spustoszyło ziemię, po której stąpamy. Auschwitz. Inne późniejsze wydarzenia: Hiroszima, gułagi są niczym więcej jak wariacjami tego pierwszego. Dlatego też każda próba uchwycenia teraźniejszości prowadzi do następującego pytania: jak

¹⁰⁷ Zob. 1.1.

¹⁰⁸ Jest to tekst, o którym już wspominałem (zob. 1.2.2.2) – ma on dwanaście różnych wersji w czterech językach i traktuje o Auschwitz jako symbolu kondycji posthistorycznej. To, że Flusser poświęcił temu esejowi tak wiele miejsca, wciąż nad nim pracując, może świadczyć o tym, jak ważny był to dla niego problem.

możliwe było Auschwitz? Jak możemy po nim żyć? Pytania takie odnoszą się nie tylko do tych, którzy są bezpośrednio lub pośrednio [za to wydarzenie] odpowiedzialni, i nie tylko do tych, którzy zostali bezpośrednio lub pośrednio przez nie dotknięci: pytania te odnoszą się do każdego, kto bierze udział w naszej kulturze. Ponieważ tym, co jest tak nieporównywalne, niesłychane, nigdy wcześniej niewidziane, a przez to niepojęte, jest fakt, że w wydarzeniu tym zachodnia kultura ujawniła jedną ze swoich wewnętrznych potencjalności. Auschwitz jest CHARAKTERYSTYCZNĄ REALIZACJĄ naszej kultury¹⁰⁹.

Słowa te – kontrowersyjne – stanowią istotę Flusserowskiej krytyki współczesnej kultury. Na początku i niejako na marginesie należy zwrócić uwagę na to, że Flusser wspomina nie tylko Auschwitz, lecz także Hiroszimą oraz Gułag jako wydarzenia będące wariacją tego samego „tematu” (o samym „temacie” za chwilę). Świadczy to, jak sądzę, o tym, że mimo silnych związków z II wojną światową i tragedią Holocaustu, jego perspektywa nie jest ograniczona jedynie do tych wydarzeń. Pisząc o Hiroszynie i Gułagu jako o „wariacjach” Auschwitz, Flusser dowodzi, że optyka ta nie ma charakteru ideologicznego, a filozoficzny – krytyczny. To jednak, jak powiedziałem, zaznaczam jedynie na marginesie. Ważniejsza wydaje się inna kwestia, która uderza czytelnika w tym fragmencie, mianowicie stwierdzenie, że Auschwitz jest „charakterystyczną realizacją naszej kultury”.

4.1.4.2. Auschwitz – „konieczność historii”

Flusser pisze, że obozy zagłady „spustoszyły ziemię, po której stąpamy”. Tą metaforyczną ziemią – fundamentem, chciałoby się po-

¹⁰⁹ V. Flusser, *Post-History*, s. 4 (tłum. – P. W.). Krótka uwaga: Flusser opisuje w tym fragmencie Gułag jako wydarzenie późniejsze od Auschwitz, co jest oczywiście nieprawdą. Historia Gułagu sięga bowiem przynajmniej lat dwudziestych ubiegłego wieku. Sformułowanie to jest więc zapewne swego rodzaju skrótem myślowym wyrażającym to, iż system obozów pracy przymusowej w Związku Radzieckim funkcjonował jeszcze długo po zakończeniu II wojny światowej. Nie zmienia to zasadniczo ogólnej tezy Flussera: takie wydarzenia, jak Gułag, Auschwitz czy Hiroszima są wyrazem rozwoju pewnej tendencji w kulturze Zachodu – o tym piszę na następnych stronach.

wiedzieć – są wartości, stałe punkty odniesienia, którymi kierujemy się w naszym społecznym i indywidualnym życiu. Dlaczego jednak to konkretne zjawisko – Auschwitz – miałoby być tak „wyjątkowe”? Przecież w historii ludzkości zdarzały się już podobne okrucieństwa – wystarczy wspomnieć niewolnictwo w Stanach Zjednoczonych. Flusser oczywiście dostrzega, że historia Zachodu to (także) historia różnego rodzaju okrucieństw, twierdzi jednak, że wszystkie one były „jedynie” odstępstwem od pewnej normy, od podstawowych wartości Zachodu. Auschwitz jest natomiast czymś zupełnie innym – nie jest odejściem od programu zachodniej kultury, ale jego realizacją¹¹⁰.

Co to jednak oznacza? Otóż Flusser utożsamia Auschwitz z *apparatusem* w szerszym znaczeniu tego słowa. Wspominałem już o tym szerokim rozumieniu¹¹¹, przypomnijmy je jednak pokrótce. Aparat to zbiór reguł i mechanizmów (Flusser nazywa je programem), które mają charakter niejawni dla osób obsługujących aparat (funkcjonariuszy); do tego *apparatus* charakteryzuje stale zwiększająca się automatyzacja. W tym kontekście pytanie „co to znaczy, że Auschwitz jest realizacją programu kultury Zachodu?”, wyda się prostsze. Ponieważ Auschwitz jest aparatem, jest też jedną z potencjalności tkwiących w naszej kulturze. Pisałem o tym w poprzednich paragrafach: aparaty i obrazy techniczne, a także posthistoryczny klimat współczesności – wszystko to nie pojawiło się nagle i niespodziewanie. Przeciwnie: epoka posthistoryczna i wszystko, co z nią związane, nastąpiło, ponieważ konsekwentnie realizowaliśmy program Zachodu. Pismo dziś musi odejść, ponieważ przez ostatnie tysiąclecie wykorzystywaliśmy to medium, to ono doprowadziło nas do nowożytnej nauki i nowoczesnej technologii – to rozwój pisma doprowadził, paradoksalnie, do jego schyłku. A zatem, ponieważ *apparatus* jest jedną z potencjalności tkwiących w programie Zachodu, to również i Auschwitz jako przykład rozbudowanego politycznego aparatu był w tymże programie zapisany. Jedna uwaga: to że Auschwitz się wydarzyło, że było potencjalnością tkwiącą w naszej kulturze, nie oznacza bynajmniej, że zdarzyć się

¹¹⁰ Ibidem, s. 7.

¹¹¹ Zob. 3.2.1.

musiało. To my, ludzie, przez nasze działania i zaniechania doprowadziliśmy do tej tragedii. Pamiętamy, że dla Flussera tym właśnie jest wolność: aktualizacją potencjalności tkwiących w programie.

W tym kontekście będzie łatwiej zrozumieć, co Flusser ma na myśli, kiedy mówi, że Auschwitz „spustoszyło ziemię, po której stąpamy”. W przypadku innych okrucieństw Zachodu, jak np. wspomniane nowożytne niewolnictwo, mieliśmy do czynienia – powiedzmy – z odstępstwem od kulturowej normy. A skoro tak, to po okresie zbłądzenia możliwe było powrócenie na właściwą ścieżkę. W przypadku Auschwitz sytuacja jest zgoła inna. Nie ma tu bowiem mowy o odrzuceniu wartości Zachodu. Przeciwnie: Auschwitz jest konsekwencją realizowania programu Zachodu. A ponieważ realizacja ta okazała się największą tragedią naszej kultury, oznacza to, że wartości, które za nią rzeczywiście stoją, są nie do przyjęcia, że należy je odrzucić. Auschwitz pokazało, że to, co uważamy za fundament Zachodu – powiedzmy ogólnie: wartości judeochrześcijańskie – wcale nim nie jest. Maska kultury zachodniej opadła – mówi Flusser¹¹².

Co to jednak znaczy? Czym jest ten prawdziwy fundament kryjący się za fundamentem pozornym? O realizacji jakich potencjalności jest tutaj mowa? Innymi słowy: jak możliwe było Auschwitz?

4.1.4.3. Uprzedmiotowanie człowieka

Otóż Flusser wspomina przede wszystkim o jednej ogólnej cesze kultury zachodniej, która „pozwoliła” na obozy śmierci – jednej, za którą jednak kryje się wiele innych tendencji. Chodzi tu mianowicie o obiektywizację. Flusser rozumie przez to proces uprzedmiotowienia, czynienia obiektywnym, czyli mającym cechy, które w żaden sposób nie są związane z podmiotem. W *The Ground We Tread* czytamy:

Co charakteryzuje Zachód, to zdolność do obiektywizującej transcendencji. Transcendencja taka pozwala na zmianę każdego fenomenu,

¹¹² V. Flusser, *Post-History*, s. 7.

włączając w to fenomen człowieka, w przedmiot wiedzy i manipulacji. Miejsce dla tej transcendencji otworzyło się dzięki judeochrześcijaństwu, a jej rezultatem z biegiem naszej historii była nauka, technika i ostatnio Auschwitz. Ostateczna obiektywizacja Żydów w prochy jest ostatecznym zwycięstwem ducha Zachodu¹¹³.

Pisząc o obiektywizującej transcendencji, Flusser ma oczywiście na myśli zakorzenione w filozofii Zachodu – sięgające przynajmniej filozofii Platona – przekonanie, że człowiek jest w stanie wykraczać poza zmysłowy świat, transcendować go, i dzięki temu spoglądać nań jako na byt obiektywny, nieskażony ludzkimi idiosynkrazjami. Postępująca obiektywizacja doprowadziła do uprzedmiotowienia człowieka. Uprzedmiotowienie to odbywało się i nadal odbywa na wielu płaszczyznach: naukowej (np. człowiek – najczęściej „prymitywny” – jako przedmiot badań antropologii), ekonomicznej (człowiek jako „kapitał ludzki”) czy politycznej (człowiek jako „jednostka”, głos wyborczy). Ostateczne stadium obiektywizacja przybrała, według Flussera, za drutem kolczastym Auschwitz, gdzie ludzi traktowano jak „nie-ludzi” – jak przedmioty, na których można przeprowadzać wszelkie eksperymenty, jak narzędzia, które należy eksploatować aż do kresu ich wytrzymałości; wreszcie, gdzie tych „nie-ludzi” zamieniano – już nie figuratywnie, a dosłownie – w przedmioty: w proch i mydło¹¹⁴.

Na te zgubne konsekwencje racjonalizacji, formalizacji i uprzedmiotowienia – tego zwycięstwa oświeceniowego rozumu – przed Flusserelem zwracali uwagę także inni. Wystarczy wspomnieć pochodzącą z lat czterdziestych ubiegłego wieku *Dialektykę oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora Adorno. Niemieccy filozofowie tak piszą o procesie racjonalizacji i uprzedmiotowienia:

Im bardziej jednak proces samozachowania związany jest z burżuazyjnym podziałem pracy, tym bardziej wymusza autoalienację jednostek, które cielesnie i psychicznie mają formować się zgodnie z wymogami aparatury technicznej. Myśl oświecona znowu to uwzględnia: transcendentalny podmiot poznania – jako ostatnie wspomnienie po

¹¹³ Ibidem, s. 9 (tłum. – P. W.).

¹¹⁴ Z. Nałkowska, *Medaliony*, Kama, Warszawa 1997, s. 16–26.

subiektywności – zostaje w końcu na pozór sam wyeliminowany i zastąpiony przez bardziej gładko przebiegającą pracę samodzielnych mechanizmów porządkujących. Subiektywność ulatnia się w logikę rzekomo dowolnych reguł gry – aby tym swobodniej zarządzać. Pozytywizm, który w końcu nie cofnął się nawet przed płodami umysłu w sensie dosłownym – przed myśleniem – usunął jeszcze jedną zakłócającą instancję między indywidualnym działaniem a społeczną normą. Podmiot, wygnany ze świadomości, urzeczowia się w proces techniczny, wolny od wieloznaczności myślenia mitycznego i od znaczeń w ogóle, ponieważ sam rozum stał się tylko środkiem pomocniczym wszechogarniającej aparatury ekonomicznej. Służy jako ogólne narzędzie, zdadne do wytwarzania wszelkich innych narzędzi, sztywno nastawione na cel, fatalne niczym dokładnie wyliczone procedury w produkcji materialnej, których rezultaty dla ludzi są nieobliczalne. Oto wreszcie spełniła się dawna ambicja rozumu, by być tylko czystym organem osiągnięcia celów¹¹⁵.

Echa tego fragmentu pobrzmiwają w myśli Flussera. „Podmiot, wygnany ze świadomości, urzeczowia się w proces techniczny, wolny od wieloznaczności myślenia mitycznego [...]”. Prehistoryczny czas magiczny i mityczny zastąpiła racjonalna świadomość historyczna. Dzieje Zachodu nie okazują się jednak opowieścią o podmiocie wyzwalam się w więzów idoli i zabobonu, zmierzającym niechybnie w stronę światła rozumu, ale raczej historią kolejnych zniewoleń (pamiętamy: idolatria, tekstolatria i nowa idolatria). Rozum jednocześnie wyzwala i zniewala człowieka, doprowadzony do technicznej doskonałości, uprzedmiotowiony w *apparatusie* sam także uprzedmiotawia człowieka, czyniąc z niego kolejną funkcję.

We Flusserowskich refleksjach na temat uprzedmiotowienia człowieka widać wyraźnie tęsknotę za tym, co nazywa on celem każdej kultury: społeczną koegzystencję ludzi wzajemnie rozpoznających się jako podmioty¹¹⁶. Przez tę krytykę obiektywizacji przeziiera dość jasny przekaz, co zrobić, aby Auschwitz się nie powtórzyło. Odpowiedzią jest oczywiście dialog z drugim człowie-

¹¹⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 46.

¹¹⁶ V. Flusser, *Post-History*, s. 7.

kiem, uznanie, że Inny jest kimś, a nie czymś, a zatem, że nie może nigdy i pod żadnym warunkiem zostać uprzedmiotowiony.

4.1.4.4. Funkcjonowanie specjalistów

Inną cechą, czy wewnętrzną tendencją Zachodu, która ujawniła swoje mroczne oblicze w okrucieństwach Auschwitz, jest, zdaniem Flussera, specjalizacja. Specjalizacja, czyli – najogólniej rzecz ujmując – skupianie uwagi na konkretnym zbiorze szczegółów¹¹⁷. Specjalizacja w kulturze Zachodu – jak i zapewne w każdej innej kulturze – postępowała wraz z jej rozwojem, czyli komplikowaniem się (ciągłym zjawianiem się nowych elementów). Dlaczego specjalizacja jest niebezpieczna? Cóż, można powiedzieć, że ze względu na swoją istotę. Specjalista, skupiając się na interesujących go szczegółach, najczęściej traci ogłęd większej całości danego zagadnienia. Jest to szczególnie istotne w obszarze polityki, gdzie ostatecznie liczy się bardziej ogólny moralny cel – dobro wspólne (oczywiście mówiąc ogólnie i przyjmując klasyczną, np. starożytną wizję polityki)¹¹⁸.

Flusser podaje ciekawy przykład takiego zgrzytu między specjalizowaniem się w konkretnej dziedzinie – w tym przypadku w przemyśle – a zupełnym brakiem poczucia odpowiedzialności za coś, co można nazwać całokształtem danej sytuacji, której jedynie

¹¹⁷ Idem, *Politics and the Theory of Communication*, s. 5.

¹¹⁸ Mam świadomość, że klasyczna koncepcja polityki nie jest koncepcją jedyną. Nie zamierzam też rozstrzygać, czy jest ona słuszna. Odwołuje się tutaj – za Flusserem – do, można powiedzieć, potocznego, intuicyjnego rozumienia polityki, która – związana z rządzeniem – ma swój moralny wymiar, tzn. dotyczy „jakiegoś” dobra; jeśli nawet nie dobra określonej wspólnoty, to dobra wspólnego wszystkim członkom danej społeczności (dla przykładu: takim dobrem wspólnym w liberalizmie będzie kategoria wolności). Ten moralny wymiar był zawsze obecny w teoretycznym namyśle nad polityką. Także i dziś, mimo że punkt ciężkości w myśleniu o polityce przeniósł się na pozycje pragmatyczne czy nawet prakseologiczne, to myślenie etyczne nie straciło na znaczeniu. Widać to chociażby w ciągłym odwoływaniu się tzw. społeczności międzynarodowej do koncepcji praw człowieka, która ma przecież wymiar etyczny. Nie wspominając o współczesnych filozofach polityki, które wprost odwołują się do klasycznego modelu polityki (np. personalizizm czy filozofia polityczna wspomnianej tu niejednokrotnie Hannah Arendt).

część stanowi określona specjalność. Egzemplifikacja ta pojawia się na gruncie rozważań o etycznym wymiarze projektowania przemysłowego:

Oczywiście, nie jest to nowy problem. Stał się przerażająco oczywisty w roku 1945, kiedy zadano pytanie: kto jest odpowiedzialny za zbrodnie przeciwko ludzkości popełnione przez nazistów? Przy okazji procesów norymberskich znaleziono list napisany przez niemieckiego przemysłowca do nazistowskiego funkcjonariusza, w którym przemysłowiec prosił potulnie o wybaczenie faktu, że jego komory gazowe były źle zaprojektowane: zamiast zabijać tysiące ludzi naraz, zabijały jedynie setki¹¹⁹.

Specjalizacja, jeśli staje się celem samym w sobie, może prowadzić do zupełnego wyzbycia się odpowiedzialności za wszelkie skutki naszego działania, które wykraczają poza określoną specjalizację. Skoro świat jest tak skomplikowany i skoro nie możemy sobie poradzić bez specjalistów, to nie ma sensu zastanawiać się nad czymś, co wykracza poza naszą specjalność. Myślenie to, jeśli przenieść je na grunt moralności – a przecież także i tu mamy wielu specjalistów, np. wszelkie komisje i rady etyk lekarskich, poselskich, mediów itp. – może okazać się bardzo niebezpieczne. Na bezpiecznym, laboratoryjnym gruncie pokazał to – choć nie to było jego intencją – przed ponad pół wiekiem amerykański psycholog społeczny, Stanley Milgram. Jego seria eksperymentów z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku unaoczniała, z jaką łatwością ulegamy wpływom specjalistów (w tym przypadku naukowca – jest to znamienity przykład w kontekście refleksji Flussera na temat współczesnego znaczenia nauki dla naszej kultury), nawet gdy stoi to w sprzeczności z naszymi podstawowymi zasadami moralnymi¹²⁰.

¹¹⁹ V. Flusser, *Etyka w projektowaniu przemysłowym*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 189.

¹²⁰ Milgram postawił sobie za cel zbadanie posłuszeństwa wobec autorytetu. Motywacją do przeprowadzenia eksperymentu było zachowanie żołnierzy nazistowskich Niemiec, którzy posłusznie wykonywali polecenia swoich przełożonych, mimo że często stały one w sprzeczności z najbardziej podstawowymi ludzkimi intuicjami moralnymi. Milgram podejrzewał, że naród niemiecki wykazuje

Za tę sytuację w znacznej mierze odpowiedzialne jest, zdaniem filozofa z Pragi, współczesne szkolnictwo wyższe. Zauważa on, że obecnie uniwersytety nie kształcą już, jak dawniej, elit, których zadaniem jest stanie na czele danej zbiorowości, ale specjalistów, którzy są jedynie trybami w maszynie. Nie mając szerszej perspektywy, nie podejmują oni już decyzji dotyczących ogółu społeczeństwa – stają się funkcjonariuszami aparatu¹²¹. Zdaniem Flussera z taką sytuacją mieliśmy do czynienia w Auschwitz. Strażnicy obozu nie działali, lecz funkcjonowali, nie zachowywali się jak wolne podmioty, ale jak funkcja aparatu obozu zagłady¹²²; byli specjalistami w swoich dziedzinach (np. w obsłudze komór gazowych), którzy nie mieli i być może nie chcieli mieć szerszego oglądu sytuacji. Zło, którego dokonali, było więc niejako wynikiem mechanicznie wykonywanych czynności, w tym znaczeniu można je nazwać, jak zrobiła to Arendt, złem banalnym¹²³. Auschwitz, jak każdy aparat, dążyło zaś

szczególną skłonność do ślepego posłuszeństwa – pomylił się jednak. Eksperymenty były przeprowadzane w Stanach Zjednoczonych, najpierw na grupie czterdziestu mężczyzn z New Heaven. W każdorazowej sesji eksperymentu brały udział trzy osoby: dwóch aktorów (eksperymentator i ofiara) oraz osoba, której zachowanie było badane. Osoba badana dostawała polecenia od eksperymentatora, aby w określonych okolicznościach razić ofiarę wstrząsem elektrycznym (oczywiście żadnego wstrząsu nie było, o czym osoba badana nie wiedziała) – za każdym razem o większym natężeniu. Mimo iż ofiara wielokrotnie prosiła o zakończenie eksperymentu, skarżąc się na ogromny ból, zdecydowana większość osób nie przerwała podawania coraz silniejszych wstrząsów. Jedynym argumentem przemawiającym za kontynuowaniem proceduru była postać eksperymentatora, który odgrywał rolę specjalisty, konkretnie – naukowca. Zob. S. Milgram, *Behavioral Study of Obedience*, http://irbmember.web.unc.edu/files/2017/01/1963_Milgram_BehavioralStudy.pdf (dostęp: 29.01.2017).

¹²¹ V. Flusser, *Writing*, s. 2.

¹²² Idem, *Post-History*, s. 6.

¹²³ Sądzę, że można wyprowadzić pewną analogię między Flusserowskim obrazem strażnika Auschwitz czy jakiegokolwiek innego obozu zagłady, jako funkcji aparatu, wykonującego wynikające z programu *apparatusa* zadania, a koncepcją „banalności zła” przedstawioną przez Arendt w *Eichmannie z Jerozolimy*. Niemiecka filozof w swojej głośnej, budzącej wiele kontrowersji książce pisała, że Adolfa Eichmanna należy traktować nie tyle jako fanatyka-sadystę, ile raczej jako niezbyt bystrego służbistę, którego motywacją była nie tyle ideologia, co chęć awansu i bezproblemowego funkcjonowania w systemie. H. Arendt,

do „usamodzielnienia się”, czyli do coraz większej automatyzacji – wypracowane procedury stawały się z czasem automatycznymi funkcjami *apparatusa*.

Gdy Flusser pisze o specjalizacji oraz wynikającym z niej zniewoleniu człowieka w trybach aparatu, wspominając o Auschwitz, podaje najbardziej skrajny przykład. Można jednak przytoczyć inne przykłady. Najoczywistszym będzie chyba współczesna biurokracja. Urzędnicy, od których konkretna instytucja wymaga, aby postępowali jedynie zgodnie z, czasem niezwykle bzdurnymi, przepisami, niejako „z definicji” nie mogą pozwolić sobie na samodzielne podejmowanie decyzji, ponieważ... nie ma tego w regulaminie¹²⁴. Co gorsze, jeśli potraktować *apparatus* – jak nieraz czyni to Flusser – bardzo szeroko i zamknąć go pod nieco enigmatycznym terminem: „system”, to okaże się, że bardzo łatwo uzależnić się od jego programu. Członkowie współczesnych społeczeństw chcą dopasować się do wymogów stawianych przez aparat, nawet jeśli wiąże się to z utratą szerszej perspektywy. Opłaca się bowiem być specjalistą, dobrze jest mieć „fach w ręku”. A cóż to oznacza, jeśli właśnie nie przydatność dla systemu? Żeby być funkcją aparatu i czerpać z tego określone korzyści (ekonomiczne, społeczne), należy się wyspecjalizować. Obecnie przeciętny student nie chce być wszechstronnie wykształcony, ponieważ, jak sądzi, nie przynosi to żadnej wymiernej korzyści (przynajmniej nie od razu). Woli on bardzo konkretną specjalizację wiedzy – każdy chce mieć konkretną specjalność przydatną dla systemu. A system potrzebuje specjalistów – system chce funkcjonariuszy, nie myślicieli.

Powyższe opisy aparatu jako mechanizmu politycznego zniewalającego ludzkość powinny budzić nasze obawy. Obawy oraz pytanie: czy da się uciec od tak rozumianego *apparatusa*? Z jednej strony wydaje się to niemożliwe. Flusser pisze bowiem, że wszel-

Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła, przeł. A. Szostakiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 326, *passim*.

¹²⁴ Ciekawie o kwestii współczesnej biurokracji pisze amerykański antropolog, David Graeber. Zob. D. Graeber, *Utopia regulaminów: o technologii, tępotcie i ukrytych rozkoszach biurokracji*, przeł. M. Jedliński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

kie nasze próby buntu, przeciwstawienia się aparatom kończą się ostatecznie wtłoczeniem w ich tryby. Wydaje się, że bunt napędza jedynie program *apparatusa*¹²⁵. Dobrym przykładem będzie tu, jak sądzę, aparat kultury popularnej. Wszelkie ruchy kontrkulturowe lub subkulturowe, które są oparte na sprzeciwie wobec tzw. kulturowego *mainstreamu*, kończą ostatecznie jako jego część¹²⁶. Na przykład odrzucanie często przez „zbuntowanych” artystów wymiaru finansowego działalności artystycznej okazuje się dobrą strategią marketingową. Niekomercyjność ma, chciałoby się powiedzieć, swoją wartość komercyjną.

Wspominałem jednak wielokrotnie, że teorii kultury Viléma Flussera nie sposób zaliczyć do jednoznacznie pesymistycznych wizji. Tak jest też w przypadku roli *apparatusa* we współczesnej kulturze. Wyjściem z zakłętego kręgu programu aparatów wszelkiego rodzaju jest wejście na metapoziom – czyli zajęcie się tworzeniem programów (do tej kwestii wróć w podrozdziale drugim).

4.1.4.5. Obraz techniczny i polityka

Relacje między polityką a obrazem technicznym sprowadzają się do relacji rzeczywistość–obraz techniczny. Przypomnijmy: według Flussera na obecnym etapie rozwoju technologicznego obraz techniczny nie tylko zmienia rzeczywistość, lecz także tworzy ją¹²⁷. Nie będę tutaj przywoływał ponownie jego argumentacji. Podam jedynie kilka przykładów, które dotyczą właśnie sfery polityki jako szczególnej dziedziny kultury.

Nie trzeba, jak sądzę, silić się na szczególnie wyrafinowaną argumentację, by dowieść, że media – mam tu na myśli systemy medialne, zwłaszcza Internet i telewizję – mają wpływ na kształtowanie

¹²⁵ V. Flusser, *Post-History*, s. 86–87.

¹²⁶ Doskonałym przykładem jest tutaj *grunge* – gatunek alternatywnego rocka, który powstał w Seattle. Wyrośli w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku na gruncie młodzieńczego kontrkulturowego buntu, dekadę później stał się nieodłączną częścią amerykańskiej, a później także światowej popkultury. Zob. *Hype!*, reż. D. Pray, Prestige Pictures, USA 1996.

¹²⁷ Zob. 3.1.3.4 i 4.1.2.2.

się współczesnej sceny politycznej. Myślenie o mediach w kategoriach władzy (czwartej), sięga przynajmniej XVIII wieku¹²⁸, a „mediatyżacja polityki” jest określeniem, które na stałe zadomowiło się w dyskursie nauk społecznych i humanistycznych. Tych kwestii nie będą poruszał. Skupię się na bardziej ogólnym – choć mniej oczywistym – znaczeniu obrazów technicznych dla współczesnych praktyk z obszaru polityki.

To, że naszą polityczną rzeczywistość kształtują serwisy informacyjne, nie jest niczym szczególnym ani zaskakującym. Co jednak, gdybyśmy spróbowali opisać relację film fabularny–polityka? W 2014 roku Columbia Pictures, amerykańska wytwórnia filmowa należąca do holdingu Sony, wyprodukowała komedię zatytułowaną *The Interview* (*Wywiad ze Słońcem Narodu*)¹²⁹. Film opowiada historię dwóch „ludzi mediów” – gwiazdora popularnego *talk show* i producenta programu – którzy udają się do Korei Północnej, aby przeprowadzić wywiad z jej przywódcą-dyktatorem, Kim Dzong Unem, a przy okazji na „prośbę” CIA dokonać na niego zamachu. Jeszcze przed premierą Korea Północna potępiła film – m.in. na forum ONZ i w bezpośrednim liście do ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych, Baracka Obamy – i zagroziła, że jeśli dojdzie do jego dystrybucji, jej odpowiedź będzie „okrutna i bezlitosna”. Kilka miesięcy później doszło do ataku hakerów na serwery Sony, w wyniku którego skradziono i upubliczniono wiele wrażliwych danych osób związanych z korporacją. Dodatkowo hakerzy zagrozili, że w kinach, w których wyświetlony zostanie film, należy spodziewać się ataków terrorystycznych. W obawie przed spełnieniem tej groźby Sony wycofało się z oficjalnej premiery filmu, a poszcze-

¹²⁸ Jako pierwszy sformułowania „czwarta władza” na określenie mediów – wówczas była mowa o przedstawicielach prasy – miał użyć Edmund Burke (1729–1797), irlandzki filozof i polityk, ideowy ojciec konserwatyzmu. Co ciekawe, Burke użył podobno tego terminu w znaczeniu pejoratywnym, jako ironiczne określenie reporterów parlamentarnych, którzy jego zdaniem mieli o sobie i swojej pracy zbyt wysokie mniemanie. J. Schultz, *Reviving the Fourth Estate. Democracy, Accountability and the Media*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 49.

¹²⁹ *The Interview*, reż. E. Goldberg i S. Rogen, Columbia Pictures, USA 2014.

gólne kina z powszechnej dystrybucji. Głos w sprawie zabrał Barack Obama, stwierdzając, że Stany Zjednoczone nie powinny uginać się przed groźbami „jakiegoś dyktatora” oraz że Sony popełniło błąd, wycofując film z dystrybucji. Ostatecznie *The Interview* trafił do kinowej dystrybucji, choć w ograniczonym zakresie – zaledwie do 331 kin w całych Stanach¹³⁰.

Co pokazuje ten przykład? Spójrzmy na to tak: niezbyt ambitny – delikatnie mówiąc – film komediowy wywołuje międzynarodową aferę. Pod słowem „afera” kryje się tutaj skuteczny atak hakerski na jedną z największych światowych korporacji, groźby zamachów terrorystycznych i ostatecznie interwencja prezydenta światowego mocarstwa. Każdego roku pisze się setki artykułów prasowych i naukowych, książek dotyczących koreańskiego reżimu, jednak żaden z tych tekstów nie wywołał tak stanowczej reakcji. Dlaczego? Flusser zapewne powiedziałby, że przyczyna jest jedna: obraz techniczny jest dzisiaj medium dominującym, także w sferze polityki, a pismo traci na znaczeniu. (A władze Korei Północnej doskonale zdają sobie z tego sprawę – należałoby dodać).

Wspominałem wyżej, że według Flussera podporządkowanie się *apparatusowi* prowadzi do stopniowego zaniku moralnej odpowiedzialności człowieka. Zdani na wiedzę specjalistów, wierząc w niezawodność technologii, przestajemy działać jak wolne podmioty, a zaczynamy przypominać funkcję aparatu, która dopasowuje się do wszelkich zmian w nim zachodzących. Także obraz techniczny ma takie właściwości, także i on, stając się dla nas celem samym w sobie, zakrywa przed nami prawdziwy cel – drugiego człowieka. Zjawisko to zostało doskonale zobrazowane w filmie *Nightcrawler* (*Wolny strzelec*). Opowiada on historię samotnego, inteligentnego introwertyka (zapewne psychopaty), który szukając dla siebie odpowiedniego zajęcia, zostaje „reporterem” – dostarcza materiały wideo lokalnej telewizji. Im bardziej szokujący przekaz – tym lepiej. Wraz z rozwojem swojej „pasji” tytułowy bohater nie tylko

¹³⁰ M. Kube, *Czy Korea Północna i Amerykanie mają dystans do siebie?*, <http://www.rp.pl/arttykul/1168530-Czy-Korea-Polnocna-i-Amerykanie-maja-dystans-do-siebie-.html#p-1> (dostęp: 02.02.2017).

nie pomagają ofiarom wypadków czy strzelanin, które nagrywa, lecz także preparuje filmowane miejsca – np. przesuwając zwłoki tak, aby lepiej „prezentowały się” w telewizji. W jednej z ostatnich scen doprowadza do śmierci swojego partnera tylko po to, aby sytuację tę uchwycić swoją kamerą¹³¹. Obraz ten jest oczywiście hiperboliczny, przejawiskowy na potrzeby filmu fabularnego utrzymanego w konwencji dreszczowca. Myślę jednak, że to zjawisko nie ma charakteru jedynie fikcyjnego. Ile razy przychodziło nam bowiem spoglądać na fotografie lub oglądać nagrania wideo, które nie powinny były powstać? Czyli kiedy na obrazie widzimy budzącą grozę czy litość scenę, której – jak sądzimy – dałoby się zapobiec lub przynajmniej, której należało próbować zapobiec zamiast spoglądać na nią przez szkiełko *aparatusa*¹³².

Czas, w którym przyszło nam żyć, to zdaniem Flussera okres przełomu. I nie chodzi tu tylko o zmianę kulturowych nurtów, ale o fundamentalną zmianę kulturową, porównywalną ze zmianami, które rozpoczęło wynalezienie pisma. Posthistorię można porównać jedynie do epok jej podobnych: prehistorii i historii. Czasy przełomu są zazwyczaj okresem trudnym. Podobnie jest w tym przypadku. Nie do końca świadomi znaczenia nadchodzących zmian, tkwimy w przeszłości, nie potrafiąc przez jej pryzmat spojrzeć w przyszłość. Jest to, zdaniem Flussera, bardzo trudne. Aby spojrzeć w przyszłość i coś w niej dostrzec, należy odrzucić – przynajmniej częściowo – dawne schematy (w tym przypadku: stare media).

Posthistoria niesie ze sobą wiele zagrożeń dla istoty kultury – tak, jak pojmuje ją Flusser, czyli opartego na wzajemnym szacunku dialogu z drugim człowiekiem. Kilka tysięcy lat rozwoju pisma, związane z nim procesualne myślenie, mająca w nim swoje źródło

¹³¹ *Nightcrawler*, reż. D. Gilroy, Bold Films, USA 2014.

¹³² Wystarczy wspomnieć np. głośną okładkę „New York Post” z 4 grudnia 2012 roku. Widać na niej mężczyznę stojącego na torach metra, który nie może wydostać się na platformę – kilkanaście metrów przed nim widzimy rozpędzony pociąg. Fotografie opatrzone słowami: *Doomed. Pushed on the Subway Track, This Man is About to Die*. Sfotografowany mężczyzna zginął. *New York Post Covers*, <http://nypost.com/cover/post-covers-on-december-4th-2012/> (dostęp: 02.02.2017).

nauka oraz technologia na niej oparta – to wszystko doprowadziło do powstania człowieka nowoczesnego, który co prawda dzięki piśmie wyrwał się z zakłętego kręgu magii, ale został jednocześnie zniewolony przez nieugięty nowożytny rozum. W tym procesie nowoczesnego „zniewalania” ogromną rolę odegrała nauka. W *Człowieku bez właściwości* – jednej z ważniejszych dla Flussera pozycji beletrystycznych – czytamy:

Naprawdę nie warto wiele o tym gadać, jest to bowiem dla większości dzisiejszych ludzi i tak jasne, że matematyka niczym demon opętała wszelkie przejawy naszego życia. Zapewne nie wszyscy spośród tych ludzi wierzą w historyjkę o diable, któremu można sprzedać własną duszę, ale wszyscy ci, którzy powinni coś o duszy wiedzieć, ponieważ jako duchowni, historycy czy artyści czerpią z tego poważne dochody, twierdzą, że matematyka ich zrujnowała i jest źródłem diabelskiego rozumu, który czyni człowieka panem ziemi, ale równocześnie i niewolnikiem maszyny. Wewnętrzna oschłość, potworna mieszanina wnikliwego rozumienia szczegółów w połączeniu z obojętnym stosunkiem do całości, straszne osamotnienie człowieka na pustyni szczegółów, jego niepokój, złość i niesłychany indyferentyzm serca, żądza pieniędzy oraz chłód lub zapalczliwość, tak znamienne dla naszej epoki, mają być, zgodnie z powyższymi twierdzeniami, jedynie i wyłącznie następstwem szkód, wyrządzonych duszy ludzkiej przez logiczne i precyzyjne myślenie¹³³.

Człowiek to „pan ziemi i niewolnik maszyny”, który charakteryzuje się „wnikliwym rozumieniem szczegółów” i jednocześnie „obojętnym stosunkiem do całości”. Sądzę, że w opisach, które proponuje Robert Musil, można odnaleźć – wyrażoną w literackiej formie – istotę Flusserowskiej krytyki człowieka współczesnego. Dzięki nauce opanował on przyrodę, ale jednocześnie postawił naprzeciw siebie technologię, która zaczęła wykazywać skłonności do „emancypacji”. To nic innego jak „odwieczna” dialektyka kultury, o której pisał Flusser: człowiek, przedzierając się przez świat przyrodniczy, próbu-

¹³³ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, t. 1, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski i J. Zeltzer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 52.

je ułatwić sobie tę podróż, tworząc kulturę, która jednak sama staje się przeszkodą na jego drodze.

Ale epoka posthistoryczna, jak każda inna, kryje w sobie także pozytywne potencjalności. Należy tylko dostrzec je i uwolnić. Flusser uwielbiał prowokować. W jednym z wywiadów, opowiadając o Bogu, judaizmie i współczesnej technologii, kończy wypowiedź stwierdzeniem, że obraz techniczny może być naszą odpowiedzią na Auschwitz¹³⁴. Jest to oczywiście pewna metafora. Flusser ma tutaj na myśli to, że dzięki obrazom technicznym możemy znów zwrócić się ku Drugiemu, rozpocząć na nowo dialog, który został okrutnie przerwany podczas II wojny światowej. Współczesność pokazuje jednak, że słowa Flussera można traktować bardzo dosłownie. W 2016 roku bawarski oddział Krajowej Policji Śledczej Niemiec (Landeskriminalamt – LKA) stworzył wirtualny model Auschwitz. Pozwala on odtworzyć perspektywę strażników obozu, czyli zobaczyć, co i z jakiego miejsca mógł widzieć dany strażnik. Model został stworzony do celów procesowych i był już wykorzystywany. Ma on służyć przede wszystkim sprawdzaniu zeznań strażników, którzy bronili się przed oskarżeniami, twierdząc, że z miejsca, w którym się znajdowali, nie mogli widzieć dziejących się zbrodni. Wspomniany model twierdzenia te weryfikuje. Co więcej, wydaje się on skuteczniejszy niż zwykła wizja lokalna, ponieważ jego „architekci” odtworzyli całość obozu, uwzględniając w nim, na podstawie zarchiwizowanych planów, budynki zniszczone podczas ewakuacji obozu na początku 1945 roku¹³⁵. Można zatem powiedzieć, że w tym przypadku obraz techniczny dosłownie stał się odpowiedzią na Auschwitz.

¹³⁴ *On Religion, Memory and Synthetic Image*, wywiad przeprowadzony 7 kwietnia 1990 roku w Budapeszcie przez László Bekego i Miklósa Peternáka, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.

¹³⁵ D. Z. Morris, *A VR Model of Auschwitz is Helping Lock Up the Last Nazis*, <http://fortune.com/2016/10/02/vr-auschwitz-nazi-prosecution/>; D. Cole, *Virtual Reality Helps Net Last Auschwitz Criminals*, <http://www.timesofisrael.com/virtual-reality-helps-net-last-auschwitz-criminals/> (dostęp: 02.02.2017).

4.2. Jutro – utopia społeczeństwa telematycznego

Flusserowska diagnoza współczesności ma zdecydowanie pesymistyczny wydźwięk. Jednocześnie, jak już wspominałem, całość jego filozofii społecznej nie jest pozbawiona wątków optymistycznych lub przynajmniej takich, które dają nadzieję na optymizm. Dotyczą one naszej bliższej lub dalszej przyszłości. I choć Flusser jest dość ostrożny w mówieniu o swojej utopii społeczeństwa telematycznego jako o odwołującej się do przyszłości¹³⁶, to trudno nie ulec wrażeniu, że takie właśnie ambicje ma ta koncepcja. Aby od razu odsunąć na bok pewne niejasności: mowa tu nie tyle o przewidywaniu przyszłości, ile o spoglądaniu w przyszłość. Flusser pisze o tym następująco:

Ta nowa struktura społeczna zaczęła pojawiać się zaledwie kilka dekad temu, przedzierając się przez wcześniejsze struktury społeczne niczym łódź podwodna przez wodę. Gdy się w ten sposób przedziera, grupy społeczne spajające ludzką interakcję załamują się. Rodziny, narodowości, klasy rozpadają się. Socjologowie i krytycy kulturowi typowo dla siebie są bardziej zainteresowani upadkiem wcześniejszej struktury społecznej niż powstawaniem nowej. Przywiązują więcej uwagi do łamiącego się lodu niż do wznoszącej się łodzi¹³⁷.

To „przywiązanie” naukowców do starych struktur społecznych wynika, zdaniem filozofa z Pragi, z ich – nazwijmy to – ideologicznego podejścia. Bliskość, „swojskość” tego, co znane, każe im wartościować to dodatkowo, traktować z pewnym sentymentem¹³⁸. Flusser twierdzi natomiast, że podejście takie nie ma większego sensu – „reakcjonizm” ten jest skazany na niepowodzenie. Można ubolewać nad zmianami, które w relacje rodzinne wprowadziła telewizja czy komputer¹³⁹, ale nie można ich cofnąć. Nie można zabrać raz danej tech-

¹³⁶ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 3–4.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 61 (tłum. – P. W.).

¹³⁸ *Ibidem*, s. 62.

¹³⁹ Zob. N. Postman, *Zabawić się na śmierć: dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Muza, Warszawa 2002; G. Sartori, *Homo videns: telewizja i postmyślenie*, przeł. J. Uszyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

nologii – można ją jedynie usprawniać. Można też – i to dla Flussera jest najważniejsze – uczyć jej, pokazywać tkwiące w niej możliwości oraz ich konsekwencje. W tym znaczeniu należy mówić o utopii społeczeństwa telematycznego jako o teorii spoglądającej w przyszłość.

Przed przystąpieniem do szczegółowych rozważań, jeszcze jedna uwaga wstępna. Flusserowska utopia to projekt ogarniający swym zasięgiem wiele zagadnień. Filozof z Pragi poświęcił mu wiele esejów, a nawet całych książek (*Into the Universe of Technical Images* jest w znacznej części poświęcona społeczeństwu telematycznemu). Choć pewne kategorie, którymi posługuje się Flusser, zostały już w prezentowanej pracy wyjaśnione (przede wszystkim: dialog, *apparatus*, obraz techniczny), to w dalszym ciągu przedstawienie całości tej wizji pozostaje poza możliwościami objętościowymi jednego podrozdziału. Do analizy wybrałem więc jedynie jej określone wycinki. Po pierwsze, przewidywania Flussera, które niewątpliwie się sprawdzają. Po drugie, kwestie, które, jak przypuszczam, mają duże szanse na to, żeby się sprawdzić. Po trzecie wreszcie, postulaty, moim zdaniem, interesujące, warte uwagi ze względu na swoją oryginalność – mam tu na myśli wątki etyczne, eschatologiczne i teologiczne.

4.2.1. Telematyka i utopia – precyzacja pojęć

Zacznijmy – znów – od krótkiego definicyjnego wprowadzenia. Jest to konieczne, ponieważ, jak pamiętamy, Flusser ma skłonność do redefiniowania używanych przez siebie pojęć, których znaczenia w konsekwencji odbiegają od dotychczasowego ich rozumienia. W tym miejscu wyjaśnienia wymagają dwa terminy: telematyka oraz utopia.

4.2.1.1. Telematyka, czyli dialog

„Telematyka” to neologizm, który po raz pierwszy pojawił się pod koniec lat siedemdziesiątych. Miał on oznaczać technologię powstającą z połączenia narzędzi telekomunikacyjnych („tele” od „teleko-

munikacja”) oraz komputera („matyka” od „informatyka”)¹⁴⁰. Termin ten jednak się nie przyjął. Obecnie jest kojarzony najczęściej z technologiami związanymi z transportem (wszelkiego rodzaju systemy nawigacji).

Dla Flussera telematyka oznacza – etymologicznie – wspomniane połączenie „telekomunikacji” oraz „informatyki”. Termin ten jest, jego zdaniem, uprawniony, ponieważ zarówno telekomunikacja – czyli przesyłanie informacji na odległość (zwłaszcza informacji wizualnych, a zatem zamkniętych w ramy obrazu technicznego) – jak i informatyka – czyli produkcja tychże informacji – działają, opierając się na tej samej zasadzie: komputacji danych. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze strumieniem cząsteczek przesyłanych z jednego urzędnika na drugie urządzenie i wizualizowania ich w postaci obrazu, w drugim jest mowa natomiast o „chwytaniu” przez aparat nacierających nań cząsteczek i „układaniu” ich na płaszczyźnie obrazu¹⁴¹.

To tyle, jeśli chodzi o kwestie „techniczne”, a co za tym idzie, dla Flussera poboczne. Istotą telematyki jest bowiem coś zupełnie innego, mianowicie dialogiczność. Telematyka jest technologią, która zdaniem Flussera umożliwi powszechny dialog. „Powszechny” oznacza tu: taki, do którego dostęp będzie miał każdy, bez względu na miejsce, w którym się znajduje, pod warunkiem dostępu do określonej technologii oraz posiadania odpowiednich medialnych kompetencji. Nie będę rozwijał tutaj tej kwestii, ponieważ będzie ona przedmiotem następujących paragrafów.

4.2.1.2. Utopia – obszar możliwości

Utopia to – ogólnie rzecz ujmując – wyrażona literacko lub filozoficznie wizja idealnej organizacji społecznej. Choć ten termin pojawia się dopiero w XVI wieku za sprawą Thomasa More’a¹⁴², to pierwsze utopie możemy znaleźć już w starożytności – autorem naj-

¹⁴⁰ S. Nora, A. Minc, *The Computerization of Society*, MIT Press, Cambridge 1980, s. 4–5.

¹⁴¹ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 79.

¹⁴² T. More, *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Daimonion, Lublin 1993.

głośniejszej jest Platon¹⁴³. Nie będę tutaj wchodził w szczegóły dotyczące historii tego pojęcia. W kontekście Flusserowskich rozważań wystarczy nam wspomniane ogólne rozumienie utopii – tzn. filozof z Pragi, podobnie jak Platon i More, formułuje pewien projekt idealnej organizacji społecznej. Istotna będzie także – oczywiście – etymologia. More, wprowadzając w swoim dziele termin „utopia”, postawił czytelników przed pewnym kalamburem, w którym zresztą tkwią do dziś. „Utopia” może bowiem oznaczać zarówno miejsce, którego nie ma (gr. *outopos* – „nie-miejsce”), jak i dobre miejsce (gr. *eutopos*)¹⁴⁴. Flusser wykorzystuje tę etymologiczną niejednoznaczność – zatrzymajmy się przy niej na moment.

Po pierwsze, utopia społeczeństwa telematycznego jest z całą pewnością projektem pozytywnym. Nieporozumieniem jest więc – co czynią niektórzy – umieszczanie tej futurystycznej koncepcji w jednym rzędzie z Flussera diagnozą współczesności zaprezentowaną wyżej¹⁴⁵. Projekt dotyczący przyszłości jest oparty na krytyce współczesności, ale nie jest tym samym. Flusser wychodzi od krytyki zastanego porządku kulturowego – i jako „utopista” nie jest w tym osamotniony¹⁴⁶ – by następnie przejść do nowej, właściwej

¹⁴³ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003.

¹⁴⁴ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 11–12.

¹⁴⁵ W ten sposób o Flussera koncepcji społeczeństwa telematycznego pisze polski krytyk sztuki, Adam Mazur, który w swojej recenzji *Ku filozofii fotografii* stwierdza: „Wizja zmediatyzowanego świata zamieszkanego przez »społeczeństwo telematyczne«, 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” (A. Mazur, *Wymancypowana technika, zniewolony człowiek*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 268). Sądzę, że Mazur myli tutaj Flussera krytykę współczesności z jego projektem przyszłej organizacji społecznej. Współczesność zamieszkuje społeczeństwo masowe, zaprogramowane przez *apparaty*. Przyszłość zaś może, choć nie musi, należeć właśnie do społeczeństwa telematycznego, które przejmie władzę nad aparatami i świadomie zaprogramuje je na swoje potrzeby.

¹⁴⁶ Utopia – z „definicji” niejako – ma charakter krytyczny wobec obecnego stanu rzeczy. Skoro bowiem w utopii wyraża się pewien ideał, który jest uważany za „fantastyczny”, oznacza to, że teraźniejszość nie spełnia jego wymogów. Utopia jako projekt „dobrego miejsca” może dać ogląd tego, co w teraźniejszości jest złe.

jego zdaniem organizacji społeczeństwa. Autor *Ku filozofii fotografii* pisze wprost, że społeczeństwo telematyczne to koncepcja pozytywna:

Biorąc współczesne obrazy techniczne jako punkt wyjścia, odnajdujemy dwie rozbieżne tendencje. Pierwsza kieruje się w stronę centralnie zaprogramowanego, totalitarnego społeczeństwa odbiorców i administratorów obrazów, druga w stronę dialogicznego, telematycznego społeczeństwa twórców i kolekcjonerów obrazów. Z naszego punktu widzenia obie te społeczne struktury mają charakter fantastyczny, mimo że pierwsza prezentuje cokolwiek negatywną, druga pozytywną utopię¹⁴⁷.

Widzimy więc tutaj wyraźnie, że kategoria społeczeństwa telematycznego ma dla Flussera pozytywne konotacje – oznacza społeczeństwo dialogiczne, a zatem wolne i kreatywne. Oczywiście przyszłość może przynieść kontynuację aktualnych negatywnych tendencji – o nich pisałem w poprzednim podrozdziale – wówczas jednak nie będziemy mówili o społeczeństwie telematycznym, lecz dyskursywnym.

We Flusserowskiej utopii wyraża się jednak także drugie znaczenie terminu „utopia”. I nie chodzi tu jedynie o utopię jako „nie-miejsce” – miejsce, którego nie ma – czyli projekt niezrealizowany. Flusser pisze bowiem, że jego utopia nie jest wizją określonego miejsca i czasu, ponieważ jej czas i miejsce zostały wchłonięte przez obraz techniczny¹⁴⁸. Pamiętamy: czas obrazu technicznego charakteryzuje odwracalność (czas posthistoryczny), a sam obraz ma charakter „niematerialny”, może swobodnie „przemieszczać się” z miejsca na miejsce – stąd nie ma jednego na stałe określonego miejsca. Tak wygląda drugie, nieco metaforyczne znaczenie Flusserowskiej utopii.

Utopia często jest dyskredytowana jako niemająca pokrycia w rzeczywistości literacka fantazja, zwykła mrzonka. Jeżeli jednak spojrzymy na utopię jako na pewien sposób krytycznego zmierze-

¹⁴⁷ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 4 (tłum. – P. W.).

¹⁴⁸ Ibidem, s. 4.

nia się z rzeczywistością społeczną, dostrzeżemy w niej wówczas potencjał poznawczy. Jerzy Szacki zauważa, że utopią można nazwać nie tylko wspomniany „pionierski” tekst More’a, lecz także np. *Umowę społeczną*¹⁴⁹ Jean-Jacques’a Rousseau¹⁵⁰. W tej książce także mamy przecież do czynienia z normatywnymi postulatami dotyczącymi tego, jak powinna wyglądać polityczna organizacja ludzkiej społeczności, co nie przeszkadza jej stanowić punktu odniesienia dla badaczy w naukach społecznych (np. politologia) czy humanistycznych (np. filozofia).

Podobnie Flusserowskiej utopii nie należy traktować jedynie jako literackiej fantazji – przeciwnie, jak będę starał się pokazać, jego tezy sprzed bez mała trzydziestu lat znajdują w wielu miejscach potwierdzenie, co każe pozostać czujnym co do innych tez, które przecież jeszcze sprawdzić się mogą. Ernst Cassirer – jeden z mistrzów Flussera – pisał przed laty, że „wielką misją utopii jest dać miejsce możliwości jako przeciwieństwu biernego godzenia się na istniejący faktyczny stan rzeczy”¹⁵¹. Tym właśnie jest utopia społeczeństwa telematycznego: obszarem możliwości, który wynika z niezgody na aktualny stan rzeczy, alternatywą dla obecnego, niekorzystnego rozwoju naszej kultury – jest to sięgający w przyszłość „suplement” do historiozofii mediów Flussera.

4.2.2. Obrazy techniczne jako obrazy dialogiczne

Technologiczne podstawy społeczeństwa telematycznego sprawdzają się, po pierwsze, do obrazu technicznego – jest on niejako treścią kultury przyszłości – oraz, po drugie, do dialogicznych struktur komunikacyjnych, które stanowią formę tejże kultury. Zwizualizowane płaszczyzny będą nie tylko stanowiły podstawowe medium dla sztuki, ale także dla polityki, nauki czy filozofii. Ponadto dzięki obrazom technicznym możliwe stanie się, po raz pierwszy w (post)hi-

¹⁴⁹ J. J. Rousseau, *Umowa społeczna*, przeł. A. Peretiatkowicz, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.

¹⁵⁰ J. Szacki, op. cit., s. 13–14.

¹⁵¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 141.

storii, stanąć „twarzą w twarz” z bliźnim mimo dzielących nas odległości. Więcej nawet: obraz techniczny pozwoli nam w przyszłości spojrzeć na świat „oczami” drugiego człowieka. Żeby jednak obrazy techniczne ujawniły cały swój potencjał, konieczne jest, aby były wykorzystywane dialogicznie. Tylko wówczas dane nam będzie żyć w świecie, który wszyscy współtworzymy w globalnym dialogu.

Flusser, mówiąc o konkretnych przykładach obrazów technicznych, które zdominują przyszłą kulturę i których technologia pozwala na „udialogicznienie”, a które jednocześnie mają w sobie potencjał kulturotwórczy (nie tylko estetyczny, lecz także poznawczy), wymienia przede wszystkim wideo oraz telewizję. Na tych dwóch aparatach skupimy teraz naszą uwagę.

4.2.2.1. Wideo-poznanie

Przez wideo Flusser rozumie ruchomy obraz z dźwiękiem, który jest efektem działania kamery wideo, odróżniając go zdecydowanie od filmu, jako ruchomego obrazu – wyświetlanego najczęściej w kinie lub telewizji – złożonego z wykonanej w bardzo krótkim odcinku czasu serii fotografii. Obrazy te różnią się także funkcjonalnością: film jest obrazem artystycznym – reprezentuje, wideo natomiast to obraz epistemologiczny – „prezentuje, spekuluje, filozofuje”¹⁵². Co to dokładnie oznacza? Oddajmy głos Flusserowi:

Film reprezentuje teraźniejszy ruch dla przyszłej kontemplacji: tym, co widzimy podczas oglądania filmu, jest przeszły ruch. Film jest zatem reprezentacją „historyczną”. Wideo może być tym samym, ale może być czymś zupełnie innym. Może reprezentować teraźniejszy ruch dla teraźniejszej kontemplacji. Proces i kontemplacja mogą zostać skoordynowane synchronicznie. Reprezentacja ta nie jest już „historyczna”, lecz lustrzana. Film jest zatem zupełnie różny od wideo: film jest obrazem na ścianie, wideo jest lustrem¹⁵³.

¹⁵² V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne – telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 232.

¹⁵³ Idem, *Toward a Theory of Video*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_28o1 (ESSAYS 1o_ENGLISH), s. 2 (tłum. – P. W.).

Wideo jako lustro jest narzędziem spekulacji, refleksji (Flusser „bawi się” tutaj znaczeniami – w lustrze widzimy refleksy). Co istotne, ma też charakter natychmiastowy. Uzyskany obraz możemy poddać analizie, ale także dialogowi. Sprawia to, że wideo będzie można – jeśli upowszechni się technologia telematyczna – przesłać bezpośrednio innym osobom, które będą oczywiście mogły na otrzymany obraz odpowiedzieć innym obrazem. Zdaniem Flussera wideo jako narzędzie epistemologiczne otwiera przed nami wiele możliwości: dzięki niemu możemy np. zarejestrować zjawiska trudno dostępne; możemy też nagrywać coś bez naszej fizycznej obecności w danym miejscu. Wideo to medium filozofowania, które może zastąpić teksty. Dzięki niemu po raz pierwszy w historii będziemy mogli ujrzeć idee¹⁵⁴ (Flusser znów „bawi się” tutaj znaczeniami: grecki źródłosłów „idei” odwołuje się do widzenia – gr. *eido*¹⁵⁵ – i obrazu – gr. *eidolon*)¹⁵⁶.

Można przypuszczać, że współczesne podłączone do Internetu smartfony przypadłyby filozofowi z Pragi do gustu (pisał on zresztą, że w przyszłości wideo będzie połączone z „audiowizualnym telefonem”)¹⁵⁷. Możliwość nagrywania filmów wideo telefonem, z jednoczesną możliwością przesłania go zainteresowanym, to Flusserskie dialogiczne wideo. Pojawianie się ogromu różnego rodzaju wideoblogów – tendencja, którą obserwujemy od kilkunastu lat – na których ludzie z całego świata dzielą się swoimi przemyśleniami, odkryciami, ale także prezentują praktyczne rady dotyczące najróżniejszych sfer ludzkiego życia, świadczy, że stawiamy już pierwsze kroki na drodze do uniwersum obrazów technicznych.

Oczywiście otwarte pozostaje pytanie, czy obraz techniczny – zostawmy na razie na boku wideo jako konkretną egzemplifikację – rzeczywiście jest w stanie zastąpić pismo w kontekście poznania. Wiemy, że niejednokrotnie pomaga nam on zobaczyć to, czego nie moglibyśmy dostrzec gołym okiem – w tym znaczeniu z pewnością ma wartość poznawczą (przykład może stanowić chociażby diagno-

¹⁵⁴ Ibidem, s. 3.

¹⁵⁵ *Słownik grecko-polski*, t. 2, s. 28–30.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 30.

¹⁵⁷ V. Flusser, *Toward a Theory of Video*, s. 1.

styka obrazowa w medycynie). Pytanie jednak – po pierwsze – czy obraz techniczny jest w stanie tworzyć i wyjaśniać pojęcia oraz – po drugie – czy można rzeczywiście mówić o języku obrazu technicznego, podobnym do języka pisma? Nie sposób rozstrzygnąć tej kwestii na kartach tej pracy. Można jedynie wskazać na pewne stanowiska i praktyki, które potwierdzałyby tezy Flussera. Co do punktu pierwszego: orędownikiem podobnego postulatu jest słoweński filozof, Slavoj Žižek, który w swoich tekstach nie stroni od powoływania się na przykłady pochodzące ze współczesnej popkultury – głównie filmy i seriale – jako mogące zobrazować konkretne pojęcia. W jednym ze swoich filmów (!) traktujących o... filmach, omawiając obrazy Alfreda Hitchcocka, stwierdza: „[...] możemy tutaj zobaczyć, jak filmy i filozofia spotykają się. Jak wielcy reżyserzy pozwalają nam myśleć w kategoriach wizualnych”¹⁵⁸. W innym miejscu dodaje:

Aby zrozumieć dzisiejszy świat, potrzebujemy kina, dosłownie. Tylko w kinie możemy znaleźć ten kluczowy wymiar, z którym nie jesteśmy w stanie zmierzyć się w naszej rzeczywistości. Jeśli szukasz tego, co w rzeczywistości jest bardziej realne niż sama rzeczywistość, popatrz na fikcję kina¹⁵⁹.

Žižek zakłada więc, że we współczesnym obrazie technicznym, a konkretnie w filmie, jest zawarty klucz do zrozumienia otaczającego nas świata. Inne, klasyczne narracje o rzeczywistości (Flusser powiedziałby: historyczne, linearne, piśmienne) – literatura, filozofia, nauka – są już niewystarczające.

Jeżeli natomiast mowa o języku obrazu technicznego jako o autonomicznym i uniwersalnym kodzie, to próby prezentacji obrazów technicznych w ten właśnie sposób także następowały i nadal się

¹⁵⁸ *Z-Boczona historia kina*, reż. S. Fiennes, Against Gravity, Austria–Holandia–Wielka Brytania 2006 (tłum. – P. W.). Podstawą scenariusza filmu były teksty ze zbioru esejów Žižka: S. Žižek, *Lacrimae rerum: Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

¹⁵⁹ *Z-Boczona historia kina* (tłum. – P. W.).

pojawiają. Do jednej z najgłośniejszych i jednej z pierwszych zarazem należy *Człowiek z kamerą* (1929) Dzigi Wiertowa. Na wstępie filmu widnieje komunikat:

Uwaga widzowie. Ten film to eksperyment kinematograficznej komunikacji prawdziwych wydarzeń. Bez pomocy plansz tekstowych, bez pomocy opowieści, bez pomocy teatru. Ta eksperymentalna praca cełuje w stworzenie prawdziwie międzynarodowego języka kina opartego na całkowitym oddzieleniu od języka teatru i literatury¹⁶⁰.

Wydaje się, że o tego typu eksperymentach mówi Flusser, kiedy pisze, że obrazy techniczne są w stanie komunikować treść równie dobrze, a nawet lepiej niż pismo. Patrząc jednak na film Wiertowa, można zadać pytanie, czy autor, dodając przed filmem napisy wyjaśniające, czym jest ów film, nie przeczy tezie Flussera o możliwości wyrażania za pośrednictwem obrazu technicznego treści równie precyzyjnie jak za pomocą pisma. Oczywiście pomysł radzieckiego reżysera był inny – szukał on nowej, autonomicznej formy wyrazu artystycznego. Flusser natomiast twierdzi, że obraz techniczny jest w stanie przekazywać z powodzeniem zarówno treści estetyczne, jak i epistemiczne. Niemniej nie uważa – jak chciał z kolei Wiertow – że obraz techniczny musi obywać się zupełnie bez tekstu czy mowy.

Wideo będzie zatem, zdaniem Flussera, nowym medium rejestrującym otaczającą nas rzeczywistość – wykorzystywanym nie tylko przez artystów, lecz także np. przez filozofów – zadaniem którego będzie tworzenie informacji w dobie kultury społeczeństwa telematycznego. Medium odpowiedzialnym za dystrybuowanie – dialogiczne! – tych informacji będzie natomiast telewizja.

4.2.2.2. Dialogiczna telewizja

Na początek krótka uwaga terminologiczna. Flusser używa słowa „telewizja” w znaczeniu najogólniejszym: technologia przesyłania obrazu z dźwiękiem na odległość. Nie mówi więc o konkretnych stacjach czy programach telewizyjnych, te mają i będą miały bowiem

¹⁶⁰ *Człowiek z kamerą filmową*, reż. D. Wiertow, VUFKU, ZSRR 1929 (tłum. – P. W.).

charakter dyskursywny. Dialogiczna telewizja, tak, jak rozumie ją Flusser, mogłaby funkcjonować niejako obok tradycyjnie pojętej telewizji. Jak więc ta dialogiczna technologia miałaby wyglądać i skąd pomysł, że w ogóle jest możliwa?

Flusser uważa, że oryginalny projekt kryjący się za odbiornikiem telewizyjnym, czyli *apparatusem* telewizji, mija się z jego powszechnym użyciem. Z jednej strony przypomina on dyskursywne kino i radio – emituje obrazy i dźwięki – z drugiej zaś dzieli pewne cechy z dialogicznym telefonem. Telewizja, podobnie jak telefon, wymaga od nas stałej uwagi, podczas gdy radio może jedynie grać w tle. To zdaniem Flussera świadczy o potencjalnej dialogiczności telewizji. Konieczność utrzymywania stałej uwagi wynika bowiem z tego, że przekaz – zarówno telefoniczny, jak i telewizyjny – domaga się odpowiedzi¹⁶¹. W tym miejscu można zgłosić dwie wątpliwości. Po pierwsze, wyświetlany w kinie film także wymaga naszej uwagi – o ile chcemy wiedzieć, o czym jest wyświetlany obraz. Po drugie, po kilku dekadach od wynalezienia telewizji telewizor do tego stopnia wtopił się w nasze domowe otoczenie, że w wielu domach jest włączony właściwie przez cały czas, pełniąc funkcję „wypełniacza tła”. Drugą cechą, która zdaniem Flussera upodabnia telewizor do telefonu, a tym samym świadczy o potencjalnej dialogiczności telewizji, jest etymologiczne podobieństwo. Oba słowa – „telewizja”/„telewizor” i „telefon”/„telefonia” – łączy bowiem przedrostek „tele-”¹⁶² (gr. *têle* – „daleko, z daleka”)¹⁶³.

Argumenty te mogą wydać nam się niewystarczające, a nasza współczesna sytuacja technologiczna – jak się wydaje – nie potwierdza postulatów Flussera. Mamy co prawda do czynienia, jeśli nie z dialogiczną telewizją, to z dialogicznym telewizorem (Smart TV) – jeśli uznać, że Internet jest siecią dialogiczną – jednak to komputer, jako *apparatus*, zdominował współczesność (przez komputer – można dodać – należałoby rozumieć tutaj nie tylko komputery osobiste i laptopy, lecz także tablety, smartfony i inne przenośne urządzenia,

¹⁶¹ V. Flusser, *Two Approaches to the Phenomenon "Television"*, s. 13.

¹⁶² Ibidem, s. 12–13.

¹⁶³ *Słownik grecko-polski*, t. 4, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966, s. 319.

które dysponują technologią umożliwiającą im podłączenie się do sieci oraz wykonywanie, przerabianie i przysyłanie obrazów technicznych). Warty odnotowania jest jednak postulat „udialogicznienia” mediów jako recepty na dolegliwości dręczące ponowoczesne społeczeństwa. Postulaty takie zresztą pojawiały się dużo wcześniej: „demokratyzować” radio chciał Bertolt Brecht¹⁶⁴, uczynić telewizję „zwrotną” – mniej więcej w tym samym czasie co Flusser – proponował Hans Magnus Enzensberger¹⁶⁵. Filozof z Pragi jednak wypowiada je z większą siłą i pokazuje ich liczne konsekwencje:

Patrząc na telematyczne gadzety, nie jest od razu jasne, co w nich drzemie, na przykład, że dyskursywne gazety dostarczane pod nasze drzwi mogłyby zostać zastąpione przez dyski wideo, na które moglibyśmy odpowiedzieć, lub że zamiast pisać listy, moglibyśmy wzajemnie wymieniać doświadczenia myśli i uczucia w formie obrazów. Zamiast iść do miasta, moglibyśmy robić zakupy i zajmować się sprawami politycznymi, jak na przykład głosowanie, z terminalu w domu¹⁶⁶.

Przemieni to strukturę społeczeństwa w kosmiczne sąsiedztwo z oknami otwartymi dla wszystkich, w stronę wszystkich¹⁶⁷.

Jak widzimy, Flusser mylił się co do szczegółów – dziś raczej nie dostarcza się nam do domów gazet w postaci wideodysków – ale co do zasady ma rację – gazety są dziś dostarczane nie tylko pod drzwi, ale do naszych domów na nasze laptopy, a nawet bezpośrednio do naszych kieszeni na nasze smartfony. Można argumentować, że ta część Flusserowskiej utopii nie spełniła się w całości. W dalszym ciągu mamy do czynienia – jeżeli mowa np. o mediach, z których czerpiemy informacje – z centralną dystrybucją treści – to przecież medialne korporacje stoją za wiadomościami, które otrzymujemy. Także możliwość komentowania tych treści jest reglamentowana. Komen-

¹⁶⁴ D. Mersch, op. cit., s. 73.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 75. Wspomniałem w rozdziale pierwszym, że Flusser miał okazję spotkać się z Enzensbergerem w 1974 roku podczas nowojorskiej konferencji *Open Circuits*, na której poruszano kwestie przyszłości telewizji. Zob. 1.1.4.

¹⁶⁶ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 81 (tłum. – P. W.).

¹⁶⁷ Idem, *Toward Phenomenology of Television*, s. 14 (tłum. – P. W.).

tarze zamieszczane pod internetowymi artykułami (np. na portalach wydawców gazet) przechodzą przez sito moderatorów (współczesnych cenzorów), którzy mogą nie dopuścić pewnych wpisów do publikacji. We Flusserowskiej utopii mamy natomiast do czynienia z powszechnym dialogiem: informacje są wysyłane od prywatnych osób i odbierane przez inne prywatne osoby¹⁶⁸. Nie zmienia to jednak zasadniczo tego, że dialogiczność – choć do pewnego stopnia ograniczona – cechuje tzw. nowe media (przyjmijmy na potrzeby tej pracy, że są to media związane z Internetem). Przykład może tu stanowić to, że każdy z nas może dziś z własnego domu prowadzić „program informacyjny” na portalu Youtube czy publikować artykuły na własnej stronie internetowej – a dodatkowo na tym zarabiać.

Jeżeli mowa o współczesności w konfrontacji z Flusserowskimi pomysłami w kontekście komunikacyjnym: sądzę, że dzisiejsze rozwiązania technologiczne i programistyczne przypadłyby mu do gustu (inna rzecz, jeśli chodzi o ich obecne wykorzystanie). Smartfon, którym można robić zdjęcia, nagrywać filmy, a także przerabiać je i w tej samej chwili wysyłać do znajomych i udostępniać nieznajomym, który daje dodatkowo możliwość przeprowadzania wideorozmów – wszystkie te cechy są technologicznym ucieleśnieniem tego, co Flusser nazywa dialogicznością obrazu technicznego.

4.2.2.3. Przez twarz Innego do Boga, czyli obraz techniczny w komunikacji

Produkujące obrazy techniczne *apparatusy* podpięte do dialogicznych struktur komunikacyjnych to, według Flussera, technologia jutra warunkująca pojawienie się społeczeństwa telematycznego. Dialog jednak jest jedynie środkiem, który w wymiarze społecznym może zagwarantować człowiekowi wolność, koniecznym co prawda, ale mimo wszystko jedynie środkiem. Celem – celem „ostatecznym” – jest natomiast drugi człowiek.

Flusser twierdzi, że komunikacja za pomocą obrazu technicznego różni się zasadniczo od dotychczas nam znanej – mowa tu

¹⁶⁸ Idem, *Phantom City*, mps, AVF, M25-CIUTAT-01_819 (ESSAYS 7_ENGLISH), s. 4.

o komunikacji zapośredniczonej technologicznie. Łączy ona bowiem w sobie linearność dźwięku (np. języka mówionego) z dwuwymiarowym obrazem. Podczas takiej (tele)komunikacji możemy więc nie tylko rozumieć (pamiętamy: za rozumienie odpowiedzialne jest pismo/język)¹⁶⁹, lecz także postrzegać i wyobrażać (wyobrażaniu służą za to dwuwymiarowe, nieprecyzyjne symbole obrazu). Co więcej, mamy wówczas do czynienia nie tylko, jak np. w przypadku tekstu, z „czystym” językiem – słyszymy bowiem pauzy, intonację, akcent itp.; obraz, który widzimy, nie jest natomiast „zamrożony” – widzimy gesty, mimikę twarzy¹⁷⁰.

Flusser mówi, że na obrazie technicznym widzimy *Gestalt* osoby, z którą rozmawiamy¹⁷¹. Odwołuje się tutaj do terminu, który dał początek tzw. psychologii postaci¹⁷² (niem. *Gestalt* – „postać, kształt, forma”). Flusser ma na myśli, jak można przypuszczać, że podczas audiowizualnej komunikacji mamy do czynienia z pewną całością – z „całym” człowiekiem, jego słowem, gestem i wyrazem twarzy – w przeciwieństwie do innych form zapośredniczonej komunikacji, gdzie spotykamy się np. jedynie ze słowem (pisanym bądź mówionym). Komunikacja zapośredniczona przez obraz tech-

¹⁶⁹ W przypadku komunikacji za pośrednictwem obrazów technicznych Flusser pisze o mowie jako linearnej części przekazu, którą pojmujemy (rozumiemy). Można tutaj zarzucić mu niekonsekwencję. W innym miejscu pisze bowiem, że mowa ma charakter mityczny, należy do zdominowanej przez magię tradycyjnego obrazu prehistorii (zob. 3.1.2.2). Zarzut ten da się jednak oddalić – przynajmniej częściowo. Mowa XX wieku, o której wspomina w tym przypadku Flusser, jest już *de facto* mową pisma. Przeszła ona bowiem przez trwającą kilka tysięcy lat „musztrę” reguł gramatyki. To podług nich ocenia się, czy konkretna wypowiedź jest poprawna, czy też nie.

¹⁷⁰ V. Flusser, *Two Approaches to the Phenomenon “Television”*, s. 15–16.

¹⁷¹ Ibidem, s. 15.

¹⁷² Psychologia postaci (gestaltizm) to kierunek w psychologii zaliczany do nurtu psychologii humanistycznej, powstały na początku XX wieku. Jego przedstawiciele (np. Max Wertheimer) uważali, że życie psychiczne człowieka – także jego percepcja – powinno być traktowane jako nierozrwalna całość, że poszczególne części, które się na nie składają, mogą być rozumiane jedynie w kontekście całości. *Gestalt* jest właśnie taką strukturą spajającą poszczególne elementy składowe.

niczny jest więc niemalże komunikacją pełną, jeśli za ideał przyjąć komunikację twarzą w twarz.

Flusser wyprowadza z tego bardzo ciekawe wnioski, przyjmując do interpretacji wyżej wspomnianych kwestii perspektywę judaistyczną (na marginesie należy zaznaczyć, że w wielu miejscach zastrzega on, że jest to jego indywidualna wykładnia, która może nie mieć wiele wspólnego z oficjalnym nauczaniem judaistycznym). Pojawiający się w Starym Testamencie zakaz tworzenia obrazów (i rzeźb) i oddawania im czci wynika z przekonania, że Bóg nie może zostać przedstawiony na żadnym obrazie ani w żadnej rzeźbie. Nie można też mówić o Bogu, a jedynie do Boga. Jedynym obrazem Boga na ziemi – mówi Flusser – jest człowiek. A zatem tylko przez drugiego człowieka możemy „dosięgnąć” Boga. Nie trudno się domyślić, co Flusser stwierdza dalej: obraz techniczny, jako medium, które jest w stanie ukazać *Gestalt* Drugiego, jest także medium, które prowadzi do Boga¹⁷³. Dotyczy to, należy nadmienić, jedynie obrazów technicznych, które mają charakter dialogiczny, na które można odpowiedzieć. Dyskursywne obrazy – techniczne, tradycyjne – nie pokazują twarzy Innego, lecz zasłaniają ją, mówi Flusser¹⁷⁴. Zastrzeżenie to należy, jak sądzę, interpretować z perspektywy filozofii dialogu. Według dialogików przez twarz Drugiego do Boga można dojść jedynie w sytuacji dialogicznej. Dialog zaś to relacja, której zagadnięcie i odpowiedź są konstytutywnymi cechami; zagadnięcie jest *de facto* skierowane na odpowiedź, nie sposób pomyśleć jednego bez drugiego¹⁷⁵. Stąd jakikolwiek dyskursywny, nieczekający na odpowiedź przekaz nie odsłania prawdziwego oblicza Innego, a zatem nie prowadzi do Boga.

Widzimy tutaj, po raz kolejny, jak Flusser miesza – nieprzystające, mogłoby się wydawać – porządki: medioznawcze, filozoficzne i religijne. Obraz techniczny nie tylko jako odpowiedź na Auschwitz, lecz także jako droga do Boga. Kategoria dialogu pozwala Flusserowi – znów – z perspektywy komunikologicznej wyciągać

¹⁷³ *On Religion, Memory and Synthetic Image*.

¹⁷⁴ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 156.

¹⁷⁵ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, red. i przeł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992, s. 85, 87–89 i 104.

wnioski mające charakter religijny. Dialog ma tutaj znaczenie fundamentalne – społeczeństwo telematyczne to społeczeństwo dialogiczne. Może więc dziwić, że w literaturze mediologicznej pojawiają się głosy, że myślenie podobne Flusserowskiemu może stać na przeszkodzie zrozumieniu roli obrazów technicznych w ich dialogu z widzem, ponieważ tego typu „potoczny schemat myślowy” ma kłaść nacisk na sposób ich produkcji oraz oddziela go radykalnie od dawnych mediów – zwłaszcza obrazu tradycyjnego. Stanowisko takie wyraził niemiecki historyk sztuki i teoretyk obrazu, Hans Belting, w swojej *Antropologii obrazu*¹⁷⁶. Zważywszy na niezliczone antropologiczne wątki filozofii mediów Flussera, trudno zgodzić się ze stanowiskiem niemieckiego uczonego. Filozofa z Pragi interesuje oczywiście wymiar „materialny”, technologiczny mediów i *apparatusów*, ale zainteresowanie to wynika „zawsze” z zainteresowania człowiekiem. Od technologicznej struktury medium zależy bowiem w znacznie mierze, sądzi Flusser, co człowiek z medium tym może zrobić i do czego może mu ono służyć.

4.2.3. *Homo ludens* i szkoła kreatywności

Widzieliśmy już, że dla autora *Ku filozofii fotografii* przyszłe wykorzystanie telematycznych możliwości „nowych mediów” powinno być skierowane na drugiego człowieka. W perspektywie tego, co pisałem w rozdziale drugim, np. na temat kategorii dialogu jako „źródła” ludzkiej podmiotowości lub nieśmiertelności, która zależy od naszych bliźnich¹⁷⁷, nie powinno dziwić, że także społeczeństwo przyszłości jest, według Flussera, społeczeństwem dialogicznym, skierowanym na drugiego człowieka. Na tym jednak nie koniec, jeżeli chodzi o cele społeczności jutra. Konstruując swoją utopię społeczeństwa telematycznego, Flusser zakłada, że w przyszłości społeczeństwa, jako całości, będą świadomie skierowane na tworzenie informacji – to wszak utrzymuje całą naszą kulturę przy życiu. Co

¹⁷⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 54.

¹⁷⁷ Zob. 2.2.1.

więcej, twórczość ta nie tylko ma być świadoma, lecz także ma wpływać z zabawy.

4.2.3.1. *Homo ludens versus homo faber*

Człowiek społeczeństwa telematycznego, społeczeństwa przyszłości, nie jest już człowiekiem wytwarzającym (*homo faber*), lecz człowiekiem bawiącym się (*homo ludens*). Rewolucja informacyjna zmienia, zdaniem Flussera, kulturowy obraz świata – także gospodarczy i ekonomiczny. Wspominałem już o tym: na znaczeniu traci „klasyczna” praca związana z produkcją przedmiotów, a zyskuje działalność polegająca na tworzeniu, opracowywaniu i przesyłaniu informacji. Człowiek przyszłości

[...] jest w zasadzie bez rąk. Nie zajmuje się już przedmiotami [...]. Jedynie, co pozostało mu po rękach, to koniuszki palców, których używa do stukania w klawisze, aby bawić się symbolami. Nowa ludzka istota nie jest już człowiekiem działania, lecz graczem: *homo ludens* przeciwstawiony *homo faber*. Życie nie jest już dla niego dramatem, ale performansem. [...] Nowa ludzka istota nie chce już działać czy posiadać, lecz doświadczać. Chce doświadczać, wiedzieć i ponad wszystko dobrze się bawić. Nie troszczy się już o przedmioty, nie ma problemów. Zamiast tego ma programy¹⁷⁸.

Termin *homo ludens* Flusser zaczerpnął z teorii holenderskiego historyka, Johana Huizingi, który wysunął w swojej głośnej książce, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (1938), tezę, że „prawdziwa, czysta zabawa sama stanowi podstawę i czynnik kultury”¹⁷⁹, człowiek jako podmiot tworzący kulturę przez zabawę jest właśnie *homo ludens*. Flusser oczywiście korzysta z Huizingowskiej kategorii, jak to ma w zwyczaju, bardzo swobodnie. *Homo ludens* w jego wydaniu to gracz, który siedzi przed monitorem i syntetyzuje otrzy-

¹⁷⁸ V. Flusser, *The Shape of Things (The Non-Thing 2)*, sekcja 1149–1154 z 1627 (tłum. – P. W.).

¹⁷⁹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 17.

mane informacje, a następnie przesyła je dalej. Nie wytwarza więc *de facto* informacji, ale gra informacjami dostępnymi¹⁸⁰. Podobieństwo do Huizingowskiego *homo ludens* występuje co prawda, jednak na dość ogólnym poziomie. Jeśli bowiem przyjąć, że w geście tworzenia informacji, który wyraża się obecnie w syntetyzowaniu obrazów technicznych, kryje się działalność leżąca u podstaw kultury, a tak sądzi Flusser, to można powiedzieć, że obie teorie mają wspólny fundament. Oczywiście gdy tylko uszczegółowilibyśmy nasze porównanie, naszym oczom ukazałyby się liczne różnice.

Homo ludens bawi się więc, a w zasięgu jego zainteresowania nie stoją już przedmioty, lecz symbole; nie zajmuje się już pracą (w znaczeniu: wytwarzania przedmiotów), swoją uwagę skupiając na obrazowych płaszczyznach; pracę zostawia zautomatyzowanym robotom¹⁸¹. Człowiek przyszłości – obywatel społeczeństwa telematycznego – jest więc istotą, której kciuki są mniejsze od naszych kciuków, nie musi on już bowiem zajmować się przedmiotami, a jedynie symbolami. Do tego natomiast wystarczą mu koniuszki palców, to będą najważniejsze „organy” przyszłych istot ludzkich¹⁸².

Jeśli spojrzeć na Flusserowskiego *homo ludens* z dzisiejszej perspektywy, to nietrudno dostrzec przenikliwość tego projektu. Człowiek współczesny coraz więcej czasu spędza przed monitorem telewizora czy komputera, bawiąc się. I nieważne, czy (oglądając film) z Harrym Potterem szuka kamienia filozoficznego, (grając na konsoli) zdobywa z Lionelem Messim Puchar Ligi Mistrzów, czy gra w pokera lub na giełdzie (przez Internet) – w każdym przypadku bawi się. Jest też z każdej strony zabawiany (na śmierć?)¹⁸³: oglądając serwisy informacyjne (*infotainment*), reklamy (*advertainment*), ale

¹⁸⁰ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 89.

¹⁸¹ Ibidem, s. 161.

¹⁸² V. Flusser, *Humanizations*, w: idem, *Writings*, s. 190.

¹⁸³ Odwołuję się tutaj do głośnej książki Neila Postmana *Zabawić się na śmierć* (1985) i wyłożonych w niej obaw związanych z nowym dyskursem publicznym zdominowanym przez media elektroniczne, którego głównym celem jest ciągle zabawianie odbiorcy w oderwaniu od faktów czy racjonalnej argumentacji (N. Postman, op. cit.). Flusser kontaktował się z Postmanem na początku lat osiemdziesiątych. Było to jeszcze przed wydaniem *Ku filozofii fotografii*. Wówczas Postman nie przyjął do druku w czasopiśmie, które redagował („Et Cetera”),

także ucząc się w szkole (*edutainment*). Dziś ma też do dyspozycji multimedialne, mobilne, dialogiczne urządzenie – smartfon (wspomniany „audiowizualny telefon”) – dzięki któremu może bawić się zawsze i wszędzie, właściwie bez ograniczeń (ewentualną barierą jest internetowy zasięg i moc baterii). Czy jest to rodzaj kreatywnej zabawy, podczas której są tworzone informacje w prawdziwym dialogu z Drugim? To kwestia dyskusyjna (o kreatywności za chwilę). Trzeba jednak zauważyć – nie bez ironii – że co do jednego Flusser zdecydowanie się pomylił. Człowiek przyszłości to człowiek, którego kciuki nie będą mniejsze od naszych kciuków – być może będą nawet większe. Potrzebuje on bowiem kciuków – przede wszystkim kciuków! – do obsługi swoich tabletów i smartfonów...

4.2.3.2. Kreatywność jutra

Wiemy już, że kreatywność, według Flussera, to umiejętność twórczego łączenia ze sobą starych informacji w taki sposób, aby w wyniku tego połączenia powstała nowa jakość. W społeczeństwie telematycznym nie będziemy mieli już do czynienia z (jednym) autorem (ani, co za tym idzie, z autorytetem). Autorem stanie się całe społeczeństwo, które po raz pierwszy w historii będzie miało możliwość bezpośredniego ingerowania w kulturę, tworzenia jej¹⁸⁴. Będzie to prawdziwie demokratyczna kultura. Jeśli spojrzymy na współczesność, to, jak sądzę, ślady tak pojętej demokratyzacji kultury da się zauważyć. Już w latach osiemdziesiątych Joseph Beuys, niemiecki artysta i teoretyk sztuki, stwierdził, że każdy jest artystą¹⁸⁵, a dwie dekady wcześniej inny znany twórca, Andy Warhol, przewidywał, że w przyszłości każdy będzie sławny – co prawda jedynie przez piętnaście minut (co, jak się wydaje, także się sprawdza), ale jednak¹⁸⁶.

jednego z esejów Flussera. Zob. Korespondencja Viléma Flussera z Neilem Postmanem, 1.07.1982, mps, AVF, Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5 (20).

¹⁸⁴ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 90.

¹⁸⁵ Cyt. za: P. Weibel, *Power to the People: Images by the People*, <http://zkm.de/en/blog/2012/08/power-to-the-people-images-by-the-people> (dostęp: 01.03.2017).

¹⁸⁶ Cyt. za: J. Guinn, D. Perry, *The Sixteenth Minute: Life in the Aftermath of Fame*, Penguin Group, New York 2005, s. 1.

Można oczywiście argumentować, że jeszcze i dzisiaj nie każdy jest artystą oraz że jest wielu takich, którzy nie byli sławni nawet przez pięć minut. Trudno jednak zaprzeczyć, że współczesne „multimedia” – Internet – sprawiło, że szansę na zostanie artystą oraz na swoje pięć minut sławy ma każdy (z dostępem do Internetu i odpowiednimi kompetencjami). Peter Weibel tak pisze o możliwościach, które dał nam Internet:

W Internecie każdy może wystawić swoją kreatywność na próbę i udostępnić swoje teksty i obrazy światowej społeczności. Media masowe straciły swój monopol na dystrybucję. Z tego powodu nie mówimy już o mediach wizualnych, ale, od 2004, o mediach społecznościowych¹⁸⁷.

Sądzę, że Flusserowski postulat udialogicznienia mediów można równie dobrze nazwać postulatem uspołecznienia mediów (skojarzenia z marksizmem nie są nieuzasadnione – o tym za chwilę). Stąd uważam, że dzisiejsze tzw. media społecznościowe należy uznać – do pewnego stopnia – za realizację tego postulatu. Do pewnego stopnia, ponieważ oczywiście media społecznościowe nie są w żadnym wypadku uspołecznione (w znaczeniu własnościowym) – należą przecież do konkretnych korporacji, którymi kierują konkretni ludzie. Nie są też w pełni dialogiczne, ponieważ wspomniane korporacje i stojący za nimi ludzie nie dopuszczają do niczym nieograniczonej wymiany informacji. Nie zmienia to jednak tego, że media te są bardziej dialogiczne niż np. telewizja czy radio.

W telematycznym, powszechnym dialogu biorą udział nie tylko ludzie, lecz także aparaty. Dzięki nim będziemy tworzyć informacje i przekazywać je do globalnej sieci. Ich automatyzm i precyzja sprawi, że w przyszłości będziemy mówili raczej o klonach niż o kopiach konkretnych informacji¹⁸⁸ (tu, jeśli spojrzymy na współczesność, Flusser również się nie pomylił). To także dzięki aparatom będziemy w stanie przechowywać ogrom informacji, wobec którego ludzka pamięć jest dalece niewystarczająca¹⁸⁹. A skoro tak, to

¹⁸⁷ P. Weibel, *Power to the People* (tłum. – P. W.).

¹⁸⁸ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 97.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 99.

nasza kreatywność będzie w przyszłości zależała przede wszystkim od naszych umiejętności posługiwania się *apparatusem*. „Tworzenie nie będzie sprawą rękodzieła, lecz techniki”¹⁹⁰. Flusser opisuje tę relację następująco:

Kreatywna inspiracja staje się naprawdę wizjonerską siłą jedynie wówczas, gdy wpadnie na raster teorii ucieleśniony w aparatach. Przyszłe obrazy będą sztuką wyższego rzędu, ponieważ będą zawdzięczały swoją produkcję dialektyce między teorią osadzoną w aparatach oraz intuicyjną fantasmagoryczną siłą wizjonerów (*envisioners*)¹⁹¹.

Kreatywność jutra zależy więc od tego, jak nasza „intuicyjna fantasmagoryczna siła” wyjdzie ze starcia z teorią stojącą za *apparatusem*. Siła ta to nic innego jak artystyczna wyobraźnia, która musi zmierzyć się z ramami nakładanymi na nią przez program aparatu. Nie sztuką jest zrobić zdjęcie, sztuką jest zrobić zdjęcie „ponad-oczekiwanie, które da więcej niż to, co stan techniczny fotografii potrafi racjonalnie obiecać”, jak pisał Roland Barthes o jednej z fotografii Nadara¹⁹². O tym właśnie mówi Flusser: tworzyć informacje za pomocą aparatów, które (informacje) będą jakimś sposobem wykraczały poza zaprogramowane możliwości *apparatusa*, które przekroczą jego stan techniczny. Pozostaje pytanie: jakim sposobem? Tutaj Flusser nie jest niestety precyzyjny. Mówi o tym, że artysta (czyli w przyszłości w zasadzie każdy człowiek) powinien zainteresować się teorią stojącą za aparatem, aby wiedzieć, czemu przeciwstawia swoją artystyczną wyobraźnię, do jakich reguł musi ją nagiąć lub – lepiej – jakie reguły powinien ją złamać. W najlepszym przypadku artyści powinni zająć się nie tyle walką z programem aparatu, co programowaniem.

¹⁹⁰ V. Flusser, *Poza papier*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 195.

¹⁹¹ Idem, *Into the Universe of Technical Images*, s. 103 (tłum. – P. W.).

¹⁹² R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 127.

4.2.3.3. Niematerialne medium nieśmiertelności

Społeczeństwo telematyczne będzie, zdaniem Flussera, odróżniało się znacząco od poprzednich form społecznych tym, że jako pierwsze w historii rozpozna, co jest istotową cechą, główną funkcją każdego społeczeństwa – mianowicie produkcja informacji. Świadomość ta uczyni zeń także pierwsze w historii prawdziwie wolne społeczeństwo¹⁹³. Wspominałem już o tym: według Flussera kultura, aby przetrwać, nie poddać się entropii, musi wytwarzać coraz to nowsze informacje. Podobnie wygląda sytuacja każdej ludzkiej wspólnoty, która przecież jest zanurzona w kulturze. Społeczeństwo telematyczne jako pierwsze rozpozna dialogiczne możliwości tkwiące w dostępnej technologii i twórczo je wykorzysta¹⁹⁴. Społeczeństwo telematyczne jest więc społeczeństwem informacyjnym.

Inną cechą charakterystyczną społeczeństwa przyszłości jest świadomość, że celem wspólnoty nie jest samo wytwarzanie informacji, ale wytwarzanie takich informacji, które uchronią się przed entropią. Dawne społeczności – zamieszkiwane przez *homo faber* – myślały o informacjach jako naniesionych na określony materiał: glinę, kamień, papier itp. Trwałość tak magazynowanych informacji zależy od materiału, na którym są przechowywane. Wówczas można mówić jedynie o mniej lub bardziej trwałych materiałach, które i tak w końcu poddadzą się prawom przyrody. W przypadku technologii dostępnych społeczeństwu telematycznemu, zdaniem Flussera, rzecz ma się inaczej. Obrazy techniczne mają bowiem potencjał, aby „wyzwolić się” z niewoli materialności, aby stać się niematerialne¹⁹⁵.

Pamiętamy oczywiście, jak w innym miejscu Flusser definiował niematerialność obecnej i przyszłej kultury. Była to nie tyle niematerialność, co „nomadyczność” – obraz techniczny jako medium, które może „przemieszczać się” z jednego materiału na inny materiał. W dalszym ciągu jednak mamy tutaj do czynienia z konkretnym materiałem „podtrzymującym” medium. Internet nie jest

¹⁹³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 92.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 116.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 107–108.

przecież zawieszony w próżni, lecz zależy od konkretnych (materialnych) serwerów, a zdjęcia oglądamy dziś na telefonach, laptopach czy tabletach. W dalszym ciągu jesteśmy więc uzależnieni od konkretnej materii. W *Into the Universe of Technical Images* Flusser pisze natomiast o czystej informacji jako naszej nadziei na ucieczkę od zapomnienia¹⁹⁶. Na ile jest to nadzieja, która może doczekać spełnienia? – tego nie sposób rozstrzygnąć.

W tym miejscu znów pojawia się wątek zapomnienia, czyli w perspektywie indywidualnej – śmierci. Społeczeństwo telematyczne, ze swoją dialogiczną i niematerialną technologią, może zapewnić swoim członkom nieśmiertelność, która, jak pamiętamy, jest jednym z podstawowych celów komunikacji – a zatem i kultury – w ogóle. Flusser pisze, że zapewnienie nieśmiertelności jest prawdziwym celem telematyki¹⁹⁷. Tego typu eschatologiczne konkluzje mogą wydać się przesadzone, choć pojawiają się one także u innych filozofów mediów, np. u pozostającego pod wpływem Flussera Friedricha Kittlera¹⁹⁸. Gdy jednak przyjrzeć się współczesnej kulturze, to te, wydawałoby się, odrealnione wątki znajdują potwierdzenie. Oto dwa krótkie przykłady.

Obecnie coraz więcej portali i aplikacji internetowych skupia się nie tylko na życiu swoich użytkowników, lecz także na ich śmierci, czy raczej na tym, co po ich śmierci. Zsynchronizowana z Facebookiem aplikacja *If I Die* pozwala nam na pozostawienie swojego ostatniego słowa w formie tekstu czy nagrania wideo, które po naszej śmierci zostanie automatycznie opublikowane na naszym profilu¹⁹⁹. Inna aplikacja, tym razem „przypięta” do Twittera – *LivesOn* (niegdyś promowana hasłem: „Bóg nie istnieje, serwery tak – zapisz się do prawdziwego życia po śmierci”)²⁰⁰ – pozwala na automatyczne publikowanie postów i linków na profilu. Najpierw aplika-

¹⁹⁶ Ibidem, s. 108.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 107.

¹⁹⁸ F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 10–13.

¹⁹⁹ Strona internetowa aplikacji *If I Die*, <http://ifidie.net/> (dostęp: 01.03.2017).

²⁰⁰ D. Gayle, „*When Your Heart Stops Beating, You'll Keep Tweeting*”: *Controversial App that Updates Your Twitter Feed from Beyond the Grave*, <http://www>.

cja przez dłuższy czas śledzi informacje wprowadzane na naszym koncercie – sympatie, zainteresowania, udostępniane strony i posty, a nawet nasz styl pisania – a następnie, opierając się na tych danych, publikuje odpowiednie wpisy po naszej śmierci²⁰¹.

Inny rodzaj „życia po śmierci” w mediach – być może jeszcze bliższy Flusserowskiej wizji – to wykorzystanie hologramów podczas koncertów. Pierwszy tego typu performans na dużą skalę odbył się w kwietniu 2012 roku podczas Coachella Valley Music and Arts Festival w Kalifornii²⁰². Na scenie, obok znanych amerykańskich raperów – Snoop Doga i Dr. Dre – wystąpił wówczas inny znany raper: Tupac Shakur. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że ten ostatni nie żyje od ponad dwudziestu lat. Fani na wspomnianym występie widzieli hologram Tupaca – bardzo realistycznie wyglądający hologram, należałoby dodać.

Wspomniane przykłady to jedynie pewne pojedyncze zjawiska, które mają wciąż ograniczony zasięg, a dodatkowo bardzo często budzą wiele kontrowersji (co do wykorzystania hologramów zmarłych osób na koncertach, należałoby zadać pytanie: czy zmarli artyści życzyliby sobie wykorzystania ich wizerunku i głosu w danym kontekście?). Nie zmienia to jednak tego, że są to pewne przejawy procesów, o których Flusser pisze jako o cechach społeczeństwa telematycznego.

4.2.3.4. Artyści zarządzający „supermózgiem”

Filozof z Pragi zwykł nazywać społeczeństwo telematyczne „supermózgiem”, strukturą złożoną z wielkiej liczby mózgów (osób) i połączeń między nimi (*apparatusów* i dialogicznych obrazów technicznych). Dwie szczególne cechy upodabniają sposób działania społeczeństwa telematycznego do mózgu. Po pierwsze, mózg – ludz-

daily.mail.co.uk/sciencetech/article-2281603/When-heart-stops-beating-youll-tweeting-The-app-updates-Twitter-feed-grave.html (dostęp: 01.03.2017).

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Występ Snoop Doga i Dr. Dre (oraz Tupaca Shakura) na Coachella Valley Music and Arts Festival, 4.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TGbrFmPB-VoY> (dostęp: 01.03.2017).

ki mózgu, należałoby dodać – działa, opierając się na relacji między przyrodniczą materią, czyli genetycznie nabytym organem, a duchem, czyli kulturowo ukształtowanym umysłem²⁰³. Jest to kolejna przyrodniczo-kulturowa dialektyka: mózgu jest biologicznym organem, który rozwija się prawidłowo jedynie w sytuacji kulturowej – umysł jest zjawiskiem kulturowym, które nie może istnieć bez mózgu. Podobnie społeczeństwo telematyczne: jego istotą jest czysta informacja, która nie może jednak istnieć bez konkretnej dialogicznej technologii. Po drugie, jak pisze Flusser, mózgu nie jest organem centralnie sterowanym, nie istnieje w nim żaden ośrodek decyzyjny, który byłby odpowiedzialny za działanie całego mózgu, a raczej „zarządzany” jest przez interakcje poszczególnych obszarów. To samo tyczy się społeczeństwa telematycznego jako całości. Nie jest ono sterowane centralnie (dyskursywnie), lecz „partykularnie” (dialogicznie). Zarządzają nim wszyscy uczestniczący w powszechnym dialogu. Flusser nazywa ich artystami.

Pisałem już, że filozof z Pragi za nie do utrzymania uważał podział kultury na, ogólnie rzecz biorąc, sztukę, naukę i politykę. Nie przeszkadza mu to stwierdzić, że społeczeństwem telematycznym będą rządzić artyści²⁰⁴ (topos to znany: pamiętamy, jak np. Platon chciał królem dobrego państwa uczynić filozofa)²⁰⁵. Oczywiście są to artyści swoiście pojęci, którzy są jednocześnie naukowcami (muszą znać naukowe teorie stojące za aparatami) i politykami (ich zaangażowanie ma charakter społeczny). Ich głównym zadaniem jest tworzyć rzeczywistość, powoływać ją do życia przez tworzenie

²⁰³ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 90–91.

²⁰⁴ Flusser często wspomina także o designerze jako o człowieku przyszłości. A przez designera rozumie osobę odpowiedzialną za projektowanie. W tekście *O terminie „design”* stawia niejako znak równości między designem a sztuką, a miejscami nawet podporządkowuje sztukę designowi. Sądzę, że szukanie we Flusserowskim słowniku różnic między tymi dwoma terminami nie ma większego sensu i należy po prostu przyjąć, że są one synonimiczne. Designer/artysta to osoba odpowiedzialna za tworzenie idei/form/modeli/projektów, które następnie są „odciskane” na przedmiotach, lub w które przedmioty są „wciskane”. Zob. idem, *O terminie „design”*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 190–194.

²⁰⁵ Platon, op. cit., s. 177.

informacji (podobnie polityk, pisze Flusser, zajmuje się informowaniem, nadawaniem formy wspólnocie, przeciwdziałaniem anarchii)²⁰⁶. Człowiek przyszłości będzie więc artystą w najszerszym możliwym znaczeniu tego słowa. Na marginesie można dodać, że ujawniają się tu pewne podobieństwa do Nietzscheańskiej koncepcji nadczłowieka, który miał być „przywódcą ludzkości”, lecz nie w znaczeniu politycznym, a kulturowym właśnie. Nadczłowiek to genialny twórca wartości, którego ogranicza jedynie własna wyobraźnia i „woła mocy”²⁰⁷. Różnica między Flusserem a Nietzschem – oczywiście poza szczegółami – polega tu na tym, że u tego pierwszego twórcą może być każdy, u drugiego twórcami zostają jedynie najwybitniejsze jednostki. Wracając do teorii filozofa z Pragi – domeną człowieka przyszłości będzie przede wszystkim nowoczesna dialogiczna technologia (*téchnē = ars*) – to za jej pomocą będzie tworzył. I jeśli przyjrzeć się współczesności, to trudno się z tym nie zgodzić. Czy współcześni „technokraci” pokroju Steve’a Jobsa, Marka Zuckerberga czy Elona Muska nie są w istocie „artystami” w rozumieniu Flussera? Czy nie tworzą rzeczywistości, dając nam do rąk coraz to nowe narzędzia (komunikacyjne, służące celom politycznym, artystycznym i innym)? A czy przy tej „artystycznej” aktywności nie mają także wpływu na politykę? Czy działalność innych „artystów”, takich jak Julian Assange czy Edward Snowden, nie jest nazywana przez zachodnich decydentów wywrotową działalnością polityczną, a nawet terroryzmem²⁰⁸, mimo że żaden z nich nigdy nie podłożył żadnej bomby?

Podsumowując: w największym skrócie utopia społeczeństwa telematycznego przedstawia się następująco:

[...] ludzie będą siedzieli w oddzielnych komórkach, grając koniuszkami palców na klawiaturach, wpatrując się w niewielkie ekrany,

²⁰⁶ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 124.

²⁰⁷ Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2004, s. 129–131.

²⁰⁸ Były wiceprezydent Stanów Zjednoczonych, Joe Biden, nazwał swego czasu Assange’a „terrorystą nowej technologii”. *Julian Assange Like a Hi-Tech Terrorist, Says Joe Biden*, <https://www.theguardian.com/media/2010/dec/19/assange-high-tech-terrorist-biden> (dostęp: 03.03.2017).

odbierając, zmieniając i wysyłając obrazy. Za ich plecami roboty będą dostarczały im rzeczy potrzebne do podtrzymywania i reprodukowania ich opuszczonych ciał. Ludzie będą ze sobą w kontakcie przez koniuszki palców i w ten sposób stworzą dialogiczną sieć, globalny supermózg, którego funkcją będzie obliczać i przetwarzać nieprawdopodobne sytuacje w obrazki, sprowadzając informacje [...]. Sztuczne inteligencje również będą w dialogu z ludzkimi istotami [...]. Z perspektywy pełnionej funkcji będzie więc bezsensowne próbować rozróżniać między naturalnymi i sztucznymi inteligencjami (między naczelnymi i drugorzędnymi mózgami). Całość będzie funkcjonowała jako cybernetyczny kontrolowany system, który nie może być podzielony na poszczególne elementy [...]”²⁰⁹.

Wizji tej można zarzucić, że jest zbyt ogólna – z drugiej strony trudno oczekiwać od tego typu futurologicznych koncepcji rozważań o szczegółowym charakterze. W niektórych przypadkach intuicje Flussera są jednak zaiste przenikliwe. Kiedy formułuje on tezę, wedle której społeczeństwo przyszłości stanie się w końcu samoświadome, czyli rozpozna swój własny cel (produkcja informacji), to wówczas nie tylko antycypuje rozważania tworzących później teoretyków (np. Manuela Castellsa)²¹⁰, lecz także przewiduje, choć w mglistej formie, nadejście cyfrowej epoki informacji. Flusserowskie społeczeństwo telematyczne można przecież nazwać społeczeństwem informacyjnym czy społeczeństwem sieci. We wszystkich trzech przypadkach cechą istotową takiej organizacji jest skupienie uwagi na rozwoju technologicznym, na akumulacji wiedzy oraz na wyższym poziomie złożoności w tworzeniu i przetwarzaniu informacji²¹¹ – tworzeniu i przetwarzaniu, dodajmy, kolektywnym, w którym rzadko jedna osoba jest odpowiedzialna za powstanie „informacji końcowej” (bez względu na to, czy jest to jakaś idea, czy konkretny materialny wytwór – np. smartfon). Jeśli spojrzymy na współczesne społeczeństwa rozwinięte, to szybko dostrzeżemy, że informacja ma w nich znacze-

²⁰⁹ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 161 (tłum. – P. W.).

²¹⁰ M. Castells, op. cit.

²¹¹ Tak Manuel Castells pisze o informacjonizmie, formie rozwoju nowej organizacji społecznej związanej z epoką Internetu. Ibidem, s. 33.

nie fundamentalne. Weźmy technologię jako przykład ważnej informacji. Dziś kraje technologicznie rozwinięte nie muszą fizycznie ani nawet wirtualnie atakować innych państw, by w ten sposób wzbogacić się i zdobyć potrzebne wpływy (takie działanie to relikty społeczeństwa industrialnego, w którym przemysł był nastawiony na produkcję przedmiotów materialnych, produkcja których musiała się opłacać – czołgi np. należało sprzedać albo dokonać nimi inwazji). Wystarczy technologia, która zostanie sprzedana, z zastrzeżeniem, że korzystanie z niej jest ograniczone, że odsprzedaje się jedynie interfejs, a nie dostęp do programu czarnej skrzynki.

Wspominałem wyżej, że utopia społeczeństwa telematycznego może przypominać utopijne wizje Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. W literaturze przedmiotu takie głosy rzeczywiście się pojawiają²¹². I oczywiście do pewnego stopnia je przypomina – łączy je idea uspołecznienia (dla Flussera: „dialogicznienia”) rzeczywistości: dla Marksa i Engelsa rzeczywistości politycznej (czytaj: ekonomicznej), dla Flussera, szerszej, kulturowej, w której polityka się zawiera. Nie można tu wykluczyć inspiracji marksizmem. Pisałem w rozdziale pierwszym, że Flusser pozostawał – w różnych okresach, w różnym stopniu – pod jego wpływem. Nie zmienia to jednak tego, że utopia społeczeństwa telematycznego jest przede wszystkim filozofią kultury, która skupia się na wolności twórczej, artystycznej, a nie ekonomicznej, a drogą do niej nie jest rewolucja i uspołecznienie środków produkcji, lecz teoretyczna wiedza i dostęp do dialogicznej technologii.

Artysta jako człowiek przyszłości? Pomysł ten może budzić nasze wątpliwości. I jeśli przyjrzeć się współczesności, nic nie wydaje się zapowiadać, aby politycy i naukowcy mieli zniknąć z powierzchni ziemi i aby ich miejsce mieli zająć twórcy sztuki. Jeśli jednak spojrzymy na ten postulat nieco życzliwiej i jeśli przyjmiemy za Flusserem, że artystą należy nazwać także np. programistę komputerowego, wówczas wizja ta może nie wydawać się już tak surrealistyczna. Nie trzeba bowiem dziś, jak sądzę, nikogo przekonywać o znaczeniu technologii dla współczesnej nauki czy polityki. Pomysł

²¹² Zob. V. Campanelli, *Telematics*, w: *Flusseriana*, s. 394–396.

Flussera można poprzeć także spojrzeniem programistów na swoją pracę. Przywoływany tutaj Alex Kipman w wywiadzie dla „Business Insider” powiedział: „Oprogramowanie jest jedyną istniejącą formą sztuki, która nie jest związana ograniczeniami fizyki”. Jedyną rzeczą, która ogranicza, jest brak wyobraźni²¹³. Programowanie jest więc, według Kipmana, sztuką. Co więcej, przedstawiciel Microsoftu mówi o programowaniu podobnie, jak Flusser trzydzieści lat temu: programista nie jest związany prawami fizyki (u Flussera: materialnością), a jedynie własną (techno-)wyobraźnią²¹⁴.

Flusserowskiej wizji przyszłej kultury nie należy traktować jako przepowiedni. Jest ona pewnym myślowym eksperymentem, badaniem możliwości. I choć część wypowiedzianych w ramach tego eksperymentu tez nie sprawdziła się (jeszcze), nie oznacza to, że cały projekt jest fałszywy. Realizacja utopii zależy bowiem zarówno od zewnętrznych okoliczności, jak i od nas – podmiotów (post)historii. Robert Musil w swoim *Człowieku bez właściwości* pisał o utopii tak, jak najprawdopodobniej rozumiał ją Flusser:

Utopie są jednak nieomal tym samym, co możliwości. To, że jakaś możliwość się nie zrealizowała, oznacza po prostu, że okoliczności, w jakie obecnie jest wpleciona, na to nie pozwalają, gdyż inaczej byłaby tylko niemożliwością; jeśli wyrwie się ją z kontekstu i pozwoli na rozwinięcie, wtedy powstaje utopia. Jest to proces podobny do tego, jak kiedy badacz obserwuje przemianę jakiegoś elementu w złożonym zjawisku i wyciąga z tego wnioski; utopia to eksperyment, w którym obserwujemy możliwą przemianę jakiegoś elementu i skutki, jakie wywołałaby w złożonym zjawisku zwanym życiem²¹⁵.

²¹³ L. Eadicicco, *Meet the Man Behind Microsoft's Ambitious Vision for the Future of Computing*, <http://www.businessinsider.com/microsoft-alex-kipman-holo-lens-kinect-2015-1?IR=T> (dostęp: 03.03.2017) (tłum. – P. W.).

²¹⁴ Należy tu uwzględnić uwagi dotyczące Flusserowskiego rozumienia materialności i niematerialności w kontekście technologii (zob. 3.1.3.5 i 4.2.3.3), a Kipmanowi zwrócić uwagę na to, że postulowany przez niego brak ograniczeń programisty jest jedynie umowny – o ile ucieka on od jednych praw fizyki (np. prawa grawitacji), to zostaje ograniczony innymi (np. mocą obliczeniową komputera, na którym pracuje).

²¹⁵ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, t. 1, s. 350.

U Flussera okoliczności, o których pisze Musil, to w znacznej mierze konsekwencje naszych własnych działań. To my – indywidua tworzące społeczeństwo – musimy zadbać o to, aby kultura przyszłości, która będzie zdominowana przez technologię – tego nie zmienimy – miała charakter dialogiczny. Jak możemy to zrobić? Przede wszystkim musimy być świadomymi, a to znaczy rozeznanymi w teorii stojącej za *apparatusami* podmiotami, gotowymi demaskować dyskursywne struktury kryjące się pod fasadą dialogiczności, nie tylko zdolnymi obsługiwać aparaty, lecz także potrafiącymi zmuszać je do „nieprawdopodobnych” (niewpisanych w ich program) zachowań, aby w ten sposób tworzyć i utrzymywać przy życiu („informować”) naszą kulturę. Tyle możemy dla siebie zrobić.

Człowiek przyszłości to *homo ludens*. Flusser, pisząc swoją utopię, formułując jej postulaty, stara się je wypełniać. Dlatego bawi się teorią, igrza z czytelnikiem, zaczepia go, prowokuje. Jego utopijne myśli chcą być „przyłapanie” na zabawie. „Mają nadzieję, że zostaną otrzymane, zmienione i wysłane przez odbiorcę w tym samym ludycznym duchu”²¹⁶. Kończąc swoją utopijną wizję, autor stwierdza: przewidywanie jest niemożliwe – każda prognoza zasłania bowiem przyszłość, przykrywa ją osadem wątpliwych przypuszczeń, wykluczając inne możliwości. A tego, co nieprzewidywalne z definicji, nie sposób przewidzieć²¹⁷. Tak oto Flusser – niczym przed niespełna wiekiem Ludwig Wittgenstein²¹⁸ – każe nam odrzucić drabinę, po której się dzięki niemu wspięliśmy, i już nie prognozować, lecz działać.

Podsumowanie

Filozofia społeczna Viléma Flussera to wielobarwna opowieść, na którą składa się krytyka współczesności i prognozy dotyczące przy-

²¹⁶ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, s. 104 (tłum. – P. W.).

²¹⁷ Ibidem, s. 159–161.

²¹⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 83.

słości. Oczywiście obie te perspektywy przenikają się i oddzielanie jednej od drugiej ma jedynie charakter teoretyczny. Jeżeli jednak trzymać się już tego podziału, to widać tutaj dwie różne tendencje, dwa „duchy” unoszące się nad każdą z perspektyw.

Krytyka współczesności, wyłaniającej się na naszych oczach posthistorii, to wizja pesymistyczna. Zniewolony przez *apparatusa* człowiek nie może wyrwać się z zakłętego kręgu programowanych działań. Każda próba oporu jest wpisana w program aparatu. Człowiek żyjący na progu posthistorii, pragnący się zbuntować, jest więc niczym Dzikus z *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya, który nie chcąc żyć we „wspaniałym świecie”, udaje się do pustelni, w której szybko zostaje odnaleziony, stając się niebawem „maskotką” społeczeństwa, do którego nie chciał należeć. W końcu pojmuję, że jedyną ucieczką jest śmierć²¹⁹. Według Flussera naszą jedyną szansą na wyzwolenie się z programu jest zrozumienie – zarówno własnej sytuacji, jak i mechanizmów rządzących *apparatusem*. Da to nie tyle wyzwolenie się z władzy aparatu, co zapanowanie nad nim. Wówczas sami będziemy ustalać reguły gry, w którą gramy i grać musimy.

Jest to o tyle trudne – owo zrozumienie – że wciąż żyjemy przywiązani do starego medium, znajomość którego w przyszłości nie będzie szczególnie przydatna. Jesteśmy niewolnikami potocznej opinii kształtowanej przez sentyment do pisma, który każe nam twierdzić, że „czytanie książek jest czymś dobrym, a telewizja w każdym razie czymś złym”²²⁰. Flusser odwraca perspektywę i każe się przyjrzeć nie temu, co za nami, ale temu, co przed nami. Oczywiście zdaje sobie sprawę, że nie jest to łatwe, sam bowiem jest człowiekiem pisma, które, jak szczerze przyznaje, jest dla niego koniecznością²²¹.

Mimo że współczesność jawi się Flusserowi w ciemnych barwach, to widzi on szansę na zmianę naszej sytuacji. Dialogiczna

²¹⁹ A. Huxley, op. cit., s. 252–268.

²²⁰ J. Meyrowitz, *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Beltz, Weinheim 1987, s. 26–27. Cyt. za: J. P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów*, s. 27.

²²¹ Zob. V. Flusser, *Scribere necesse est vivere non est*.

(znaczy: wolna) kultura jest w zasięgu naszych możliwości. Społeczeństwo telematyczne może stać się naszym domem. Flusser nie daje gotowych szczegółowych rozwiązań, wskazuje jedynie na tendencje, które, należycie rozwinięte, mogą dać pożądane skutki. I wydaje się, że XXI wiek przyniósł wiele rozwiązań, które do pewnego stopnia pokrywają się z tymi prognozami. Dzisiejsza wszechobecność aparatów dookoła nas (a niebawem w nas)²²² jest faktem. Smartfony, laptopy, tablety, telewizory – to wszystko aparaty, bez których dziś „nie możemy żyć”. Co więcej, Internet (ta dialogiczna sieć, jak zapewne powiedziałby Flusser) zaczyna być uznawany za „przestrzeń” mającą znamiona dobra wspólnego. W 2016 roku Organizacja Narodów Zjednoczonych wydała rezolucję ustanawiającą, że dostęp do Internetu jest prawem człowieka, jednocześnie potępiając państwa, które blokują swoim obywatelom dostęp do konkretnych treści zawartych w sieci²²³. Rezolucja ta co prawda nie jest wiążąca, a poszczególne kraje nadal blokują i będą blokować swoim obywatelom dostęp do Internetu, inne zaś nie będą jeszcze długo mogły ze względów ekonomicznych zapewnić wszystkim swoim mieszkańcom takiego dostępu. Chodzi tu jednak o pewien sposób myślenia, który zaczyna pojawiać się na horyzoncie naszych czasów, a który dla Flussera był oczywistością: dostęp do dialogicznej technologii będącej źródłem informacji oraz środkiem komunikacji jest podstawowym warunkiem istnienia wolnego społeczeństwa.

W swoich rozważaniach na temat kwestii społecznych Flusser najwięcej miejsca poświęca technologii. Nie powinno to jednak zmylić czytelnika co do intencji stojących za tymi refleksjami. Mają one charakter emancypacyjny: musimy poznać technologię, którą

²²² Coraz częściej dziś mówi się o sposobach na ulepszenie komunikacji między człowiekiem a aparatem. Elon Musk ogłosił ostatnio powstanie nowej firmy, Neuralink, której jednym z zadań będzie stworzenie elektronicznych implantów do mózgu, pozwalających na bezpośrednią komunikację człowieka z komputerem. S. Masunaga, *A Quick Guide to Elon Musk's New Brain-Implant Company, Neuralink*, <http://www.latimes.com/business/technology/la-fi-tn-elon-musk-neuralink-20170421-htmllstory.html> (dostęp: 03.03.2017).

²²³ A. Turek, *Internet prawem człowieka – jest rezolucja ONZ*, <http://businessinsider.com.pl/wiadomosci/internet-prawem-czlowieka-jest-rezolucja-onz/6r8pnyo> (dostęp: 03.03.2017).

posługujemy się na co dzień, aby używać jej świadomie, w sposób wolny. Ostatecznym celem tych refleksji jest więc człowiek. Marianna Michałowska ma rację, nazywając filozofię Flussera „technologicznym humanizmem”²²⁴. Jest to, w rzeczy samej, (post?)humanizm świadomy tego, że nie sposób dziś mówić o człowieku, nie mówiąc jednocześnie o technologii. To ona wszak prowadzi nas do drugiego człowieka, a nawet do Boga samego.

²²⁴ M. Michałowska, *Flusser – technologiczny humanizm*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92), s. 178–182.

Zakończenie

Filozofia Viléma Flussera to w istocie projekt ogarniający całość naszej kultury. W jego centrum znajdują się rozważania na temat technologii: aparatów, mediów i struktur komunikacyjnych. Wynika to z przekonania, że współcześnie (przypomnijmy: dla Flussera oznacza to najpóźniej lata osiemdziesiąte) nie sposób myśleć o człowieku i tworzonej przez niego kulturze bez technologii. W XXI wieku ta teza staje się jeszcze bardziej aktualna. Z jednej strony pesymistyczne tendencje, które dostrzegał Flusser, wydają się w dalszym ciągu nas dotyczyć. „Emancypacyjne dążenia” *apparatusów* i ich postępująca automatyzacja, które wpływają na nasze uzależnienie od nich, są dla nas codziennością. Z drugiej strony nadzieje Flussera na dialogiczną kulturę, wyrażone w utopii społeczeństwa telematycznego, również – jak się wydaje – znajdują obecnie potwierdzenie we współczesnej globalnej sieci (Internet) i praktykach z nią związanych. Praktyki te, jak sądzę, otrzymałyby jego uznanie. Można zarzucić współczesnym internetowym twórcom amatorom (bloggerom, vlogerom), że ich twórczość – na pewno częściowo – ma infantylny charakter. Flusser jednak odpowiedziałby na ten zarzut następująco: początki zawsze są trudne, wystarczy spojrzeć na pierwsze próby piarskie starożytnych cywilizacji. I tutaj zapewne ma rację.

Nauka płynąca z Flusserowskiej filozofii jest następująca: to człowiek jest twórcą kultury, dlatego też nie powinna mu się ona jawić jako obca, powinien znaleźć drogę do jej zrozumienia. Traktowanie kultury jako bytu nieprzejrzystego i obcego grozi naszym zniewoleniem. Dziś najbardziej skomplikowaną częścią kultury jest technologia, a zatem to przyjrzenie się technologii może dać nam nadzieję na wolność. W tym miejscu można zarzucić Flusserowi formalizm i pewną naiwność. Czy bowiem sama technologia jest w stanie coś zmienić? A co z dostępem do niej? Co z kompetencja-

mi niezbędnymi do jej używania? Co z treściami, które za pomocą technologii będą tworzone i przekazywane? Wydaje się, że Flusser miał świadomość tych problemów, choć rzeczywiście, jeśli spojrzeć na jego teorie bez zagłębiania się w szczegóły, jego wizja udziałowości kultury prezentuje się jako *panaceum* mające rozwiązać wszelkie problemy dręczące ludzkość. Gdy jednak przyjrzeć się bliżej jego tezom, to trudno ów zarzut formalizmu utrzymać. Celem komunikacji jest nadanie życiu sensu, nieśmiertelność osiągnięta przez drugiego człowieka, a nawet sam Bóg! Wątki dialogiczne, egzystencjalne i religijne stanowią istotowe części składowe teorii komunikacji/mediów/kultury filozofa z Pragi. Rację ma Jan Hudzik, kiedy mówi o „teologii mediów” Flussera¹.

Walka z dualizmem – to jeden z głównych filozoficznych projektów Viléma Flussera. Niemal z każdego eseju przebiega chęć przekonania czytelnika – czy raczej: odnalezienia w nim tego przekonania – że klasyczne dualizmy, którymi „karmiła się” przez tysiąclecia myśl zachodnia, są jedynie teoretycznymi konstruktami, że rzeczywistość dualizmów takich nie wykazuje, jest „jednorodna” w swojej różnorodności. Głosząc ten antydualizm, Flusser jednak posługuje się pewnymi dualizmami (dyskurs–dialog, denotacja–konotacja). Okazuje się więc, że dla celów teoretycznych operowanie nimi jest konieczne. Podobny problem pojawia się, gdy przyjrzymy się Flusserowskiej krytyce posthistorii – tej fundamentalnej kategorii, którą opisuje on współczesność. Jest to czas zdominowany przez obraz techniczny, *apparatusa* i stojące za nim numeryczne kody. Flusserowska krytyka przybiera natomiast ostatecznie postać tradycyjnego pisma (wyłączając z tego pewne próby wyjścia poza nie, o których wspominałem) – jest to więc perspektywa, jak filozof przyznaje – odchodząca z areny dziejów. Można zapytać: jaką siłę wobec nowoczesnego *apparatusa* ma pismo, ten relikwiarz przeszłości? Flusser mógłby jednak odpowiedzieć, że jego celem nie jest krytyka konkretnych aparatów (to zadanie dla młodszych pokoleń), ale raczej zwrócenie uwagi na to, że krytyka taka jest potrzebna, nawet

¹ J. P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 364.

konieczna, że *apparatus* nie jest zwykłym szkłem powiększającym (żadna technologia nie jest), lecz bardzo skomplikowanym mechanizmem, w którym zachodzą „tajemnicze” procesy. I tu moglibyśmy przyznać mu rację.

Vilém Flusser w dalszym ciągu pozostaje źródłem inspiracji głównie dla niemieckich badaczy – teoretyków mediów, Friedricha Kittlera i Norberta Bolza, czy filozofa, Dietmara Kampera². Tam też odwołują się do niego najznamienitsze postaci współczesnej humanistyki – np. Peter Sloterdijk³ czy wspomniani tu Peter Weibel i Siegfried Zielinski. Oczywiście Flusser jest znany i doceniany także w Brazylii. Jednak z każdym rokiem wiedza na świecie dotycząca jego myśli rośnie. Widać to w przyroście publikowanych tłumaczeń i niepublikowanych wcześniej, napisanych po angielsku tekstów Flussera. W Polsce zainteresowanie jego filozofią wciąż jest niewielkie. Cieszy się on obecnie zdecydowanie większą popularnością wśród artystów niż teoretyków, co sprawia, że brak jest opracowań dotyczących jego twórczości. Odpowiedni wysiłek translatorski mógłby, jak sądzę, zmienić tę sytuację na lepszą.

Prezentowana praca celuje w wypełnienie tych braków polskiej humanistyki. Nie oznacza to jednak, że wyczerpuje ona myśl Flussera jako przedmiot badań. Pozostają jeszcze spore obszary, które poruszyłem jedynie zdawkowo. Należy tu wymienić, po pierwsze, fenomenologię gestów oraz, po drugie, refleksje nad designem. Mogą one zainteresować, oczywiście, teoretyków designu, ale także badaczy zajmujących się performansem, teoretyków mediów czy kulturoznawców.

Vilém Flusser był „bardem” dwudziestowiecznej humanistyki, wędrownym poetą, który uważał, że wiedza może powstawać i być przekazywana w ciekawy sposób, że może być zabawą – tak jak termin ten rozumiał Johan Huizinga – bo w istocie kultura, a zatem także i filozofia, jest zabawą. Flusser próbował wchodzić w interakcje z nowymi, dla niego i jego pokolenia, mediami. Nie tylko wy-

² A. Ströhl, *Introduction*, w: V. Flusser, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002, s. XXX.

³ P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 146.

korzystując je, lecz także korzystając z nich, próbował, choć jedynie incydentalnie, testować swoją kreatywność w kontakcie z *apparatusem*. Opowieści Flussera – w istocie są to opowieści, filozoficzne fikcje – mają zadanie poruszyć czytelnika do myślenia, do otworzenia się na paradoksy i nietypowe intuicje; zapraszają nas nie tylko do lektury, ale przede wszystkim do dialogu. Dajmy się zaprosić, a być może – kto wie? – dialog ten w syntezie przyniesie nową, oryginalną myśl.

Bibliografia

I. Literatura podmiotu

1. Publikacje

a) Publikacje w języku polskim

- Flusser V., *Architektura przyszłości*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92).
- Flusser V., *Etyka w projektowaniu przemysłowym*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92).
- Flusser V., *Fotografie Andreasa Müllera-Pohlego*, przeł. J. Holzman, „Fotografia” 1989, nr 1 (59).
- Flusser V., *Fotografowanie jako definiowanie*, „Format” 1997, nr 24–25.
- Flusser V., *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997.
- Flusser V., *Gesty. Próba fenomenologiczna*, przeł. A. Lipszyc, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/384/692> (dostęp: 19.12.2017).
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.
- Flusser V., *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pokinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.
- Flusser V., *O terminie „design”*, przeł. P. Wiatr, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92).
- Flusser V., *Pilpul*, „Dekada Literacka” 1997, nr 8–9 (132–133).
- Flusser V., *Pisanie w celu publikacji elektronicznych*, przeł. A. Hudzik, w: *Ekran y piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, WSiP, Warszawa 2008.
- Flusser V., *Poza papier*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.
- Flusser V., *Refleksje na temat pokazu video, który odbędzie się w Galerii Współczesnej RSW w Warszawie*, AVF, M25–GALWAR–01_814 (ES-SAYS 7_ENGLISH).

Flusser V., *Spoleczeństwo alfanumeryczne*, przeł. A. Kopacki, „Lattre Internationale” 1993–1994.

b) Publikacje w języku angielskim

- Flusser V., *Artforum Essays*, Metaflux Publishing, 2017.
- Flusser V., *Bottles*, „Main Currents in Modern Thought” 1972, No. 28 (4).
- Flusser V., *Change of Paradigms*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *Criteria–Crisis–Criticism*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *Does Writing Have a Future?*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012.
- Flusser V., *Gestures*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Kindle Edition, Minneapolis–London 2014.
- Flusser V., *Groundless*, trans. R. Maltez Novaes, Metaflux Publishing, 2017.
- Flusser V., *Humanizations*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *Immaterialism*, Metaflux Publishing, 2015.
- Flusser V., *In Search of Meaning (Philosophical Self-Portrait)*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *Into the Immaterial Culture*, trans. R. Maltez Novaes, Metaflux Publishing, 2015.
- Flusser V., *Into the Universe of Technical Images*, trans. N. A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011.
- Flusser V., *Line and Surface*, „Main Currents in Modern Thought” 1973, No. 29 (3).
- Flusser V., *Natural: Mind*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.
- Flusser V., *On Art and Politics*, w: idem, *Artforum Essays*, Metaflux Publishing, 2017.
- Flusser V., *On Doubt*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2014.
- Flusser V., *On Doubt*, trans. V. A. Pakis, „Flusser Studies”, No. 16, www.flusserstudies.net/page/16/vilem-flusser-on-doubt.pdf (dostęp: 27.02.2016).
- Flusser V., *On the Crisis of Our Models*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *On Unspeakable Future*, w: idem, *Artforum Essays*, Metaflux Publishing, 2017.

- Flusser V., *Philosophy of Language*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2016.
- Flusser V., *Photography and History*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *Post-History*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.
- Flusser V., *Science Fiction*, „Flusser Studies”, No. 20, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanff-science-fiction-en.pdf> (dostęp: 22.04.2016).
- Flusser V., *Surprising Phenomenon of Human Communication*, Metaflux Publishing, 2016.
- Flusser V., *Taking Photographs alias Making Pictures*, „European Photography” 1982, No. 1 (3).
- Flusser V., *The City as Wave-Trough in the Image-Flood*, „Critical Inquiry” 2005, No. 31.
- Flusser V., *The Codified World*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *The Freedom of the Migrant – Objections to Nationalism*, ed. A. Finger, trans. K. Kronenberg, University of Illinois Press, Urbana–Chicago–Springfield 2003.
- Flusser V., *The Future of Writing*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *The History of the Devil*, trans. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2014.
- Flusser V., *The Influence of Existential Thought Today – On Music*, trans. R. Maltez Novaes, „Flusser Studies”, No. 17, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/on-music-17.pdf> (dostęp: 12.09.2016).
- Flusser V., *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, „Leonardo” 1986, No. 4 (19).
- Flusser V., *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999.
- Flusser V., *Towards a Philosophy of Photography*, ed. D. Bennett, European Photography, Göttingen 1984.
- Flusser V., *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, London 2000.
- Flusser V., *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, London 2006.
- Flusser V., *Vilém Flusser’s Brazilian Vampyroteuthis Infernalis*, ed. R. M. Novaes, Antropos Press, New York–Dresden 2011.

- Flusser V., *Waiting for Kafka*, w: idem, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Flusser V., Bec L., *Vampyrotheuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, trans. V. A. Pakis, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012.

c) Wywiady

- Vilém Flusser interviewed by László Beke and Miklós Peternák*, Osnabrück 1988, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html> (dostęp: 05.01.2017).
- Vilém Flusser interviewed by Miklós Peternák*, Budapeszt 1988, <http://www.goethe.de/ms/bud/depsymp.htm> (dostęp: 23.02.2016).

d) Publikacje w innych językach

- Flusser V., *Die Neuen Ideale*, AVF, M19-VOGUE-01_632 (M19_PRAKTI-SCHE PSYCHOLOGIE).
- Flusser V., *Ein Kalifornischer Standpunkt?*, AVF, M19-SWISS-01_627 (M19_PRAKTISCHE PSYCHOLOGIE).
- Flusser V., *Filosofia da Caixa Preta*, Hucitec, São Paulo 1985.

2. Maszynopisy

a) Eseje

- Flusser V., *“Battlefields” by Antonio Amaral*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2720 (ESSAYS 2_ENGLISH).
- Flusser V., *Art and Therapy*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2716 (ESSAYS 1_ENGLISH).
- Flusser V., *Art: The Beautiful and the Nice*, mps, AVF, 2-PHCOE-09_1775 (COURSES 12).
- Flusser V., *Beds*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2721 (ESSAYS 2_ENGLISH).
- Flusser V., *Bernard Plossu: The Science of the Imprecise*, mps, AVF, M17-EP-22_2404 (ESSAYS 2_ENGLISH).
- Flusser V., *Bibliophagus convictus*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2726 (ESSAYS 2_ENGLISH).
- Flusser V., *Bibliophagus*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2725 (ESSAYS 2_ENGLISH).

- Flusser V., *Bottles*, mps, AVF, M20-MAINCU-01_640 (ESSAYS 2_ENGLISH).
- Flusser V., *Communication in Underdevelopment*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2730 (ESSAYS 2_ENGLISH).
- Flusser V., *Communication Media*, mps, AVF, 2-PHCOE-03_1769 (COURSES 12).
- Flusser V., *Fashion: From the Bible to Bardot*, mps, AVF, 2-PHCOE-08_1774 (COURSES 12).
- Flusser V., *Film Production and Consumption*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2737 (ESSAYS 3_ENGLISH).
- Flusser V., *From Family Dialogue to the Telephone*, mps, AVF, 2-PHCOE-06_1772 (COURSES 12).
- Flusser V., *From Information to Decision*, mps, AVF, 2-PHCOE-02_1768 (COURSES 12).
- Flusser V., *From Scientific Discourse to Demagoguery*, mps, AVF, 2-PHCOE-05_1771 (COURSES 12).
- Flusser V., *How not to be Devoured by the Box*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2742 (ESSAYS 4_ENGLISH).
- Flusser V., *How We Are Programmed*, mps, AVF, 1-PHE-17_2161 (BOOKS 13).
- Flusser V., *Image and Text*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2746 (ESSAYS 4_ENGLISH).
- Flusser V., *Imagination*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2747 (ESSAYS 4_ENGLISH).
- Flusser V., *In the Reservoir of Images*, mps, AVF, M25-BB-01_824 (ESSAYS 4_ENGLISH).
- Flusser V., *Kitsch and Post-History*, mps, AVF, M22-NATCUL-01_718 (M22_2000_2205).
- Flusser V., *Language and Science*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2752 (ESSAYS 5_ENGLISH).
- Flusser V., *Lilliput*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2753 (ESSAYS 5_ENGLISH).
- Flusser V., *Man as Subject or Project*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2814 (ESSAYS 5_ENGLISH).
- Flusser V., *Motor Cars*, [SEM REFERENCIA]_2756 (ESSAYS 5_ENGLISH).
- Flusser V., *Mutation in Human Relations? (Discourse and Dialogue)*, mps, AVF, 1-MHRE-2_1715 (BOOKS 17).
- Flusser V., *Mutation in Human Relations? (How Techno-Imagination Might Work)*, mps, AVF, 1-MHRE-22_1735 (BOOKS 17).

- Flusser V., *Mutation in Human Relations? (Post-Alphabet)*, mps, AVF, 1-MHRE-09_1722 (BOOKS 17).
- Flusser V., *Mutation in Human Relations? (TV Box)*, mps, AVF, 1-MHRE-20_1733 (BOOKS 17).
- Flusser V., *On a Few Linguistic Aspects of Brazilian Civilization*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2760 (ESSAYS 6_ENGLISH).
- Flusser V., *On Being Subject to Objects*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2815 (ESSAYS 6_ENGLISH).
- Flusser V., *On Edmund Husserl*, mps, AVF, M22-REVJEW-01_723 (ESSAYS 6_ENGLISH).
- Flusser V., *On the Role of Art in the Present Situation*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2769 (ESSAYS 6_ENGLISH).
- Flusser V., *On Typography*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2771 (ESSAYS 6).
- Flusser V., *Phantom City*, mps, AVF, M25-CIUTAT-01_819 (ESSAYS 7_ENGLISH).
- Flusser V., *Phenomenology: A Meeting of West and East?*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2772.
- Flusser V., *Photography and History*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2773.
- Flusser V., *Photography and the End of Politics?*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2775 (ESSAYS 7_ENGLISH).
- Flusser V., *Plant Life*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2776 (ESSAYS 7_ENGLISH).
- Flusser V., *Politics and the Theory of Communication*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2777 (ESSAYS 7_ENGLISH).
- Flusser V., *Releaser*, mps, AVF, X_3180 (ESSAYS 7_ENGLISH).
- Flusser V., *Scribere necesse est vivere non est*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2780 (ESSAYS 8_ENGLISH).
- Flusser V., *Sociological Art*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2988 (ESSAYS 8_ENGLISH).
- Flusser V., *Symbols and Their Meanings*, mps, AVF, 2-PHCOE-04_1770 (COURSES 12).
- Flusser V., *Taking Leave of Literature*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2782 (ESSAYS 8).
- Flusser V., *Text-Image*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2784 (ESSAYS 8_ENGLISH).
- Flusser V., *The Categories of Public Space*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2790 (ESSAYS 8_ENGLISH).
- Flusser V., *The Future of Writing*, mps, AVF, [SEM REFERENCIA]_2792 (ESSAYS 9_ENGLISH).
- Flusser V., *The Gesture of Writing*, mps, AVF, 1-GEE-03_2086 (BOOKS 11).

- Flusser V., *The Mediterranean and Images*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2794 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *The Novel Called "Science"*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2795 (ESSAYS 8_ENGLISH).
- Flusser V., *Toward a Phenomenology of Television*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_3114 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *Toward a Theory of Video*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2801 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *Two Approaches to the Phenomenon "Television"*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_3110 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *Two Different Kinds of Jew*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2812 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *What One Can Wish for*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2809 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *When Words Fail*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2811 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *Words*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2422 (ESSAYS 10_ENGLISH).
- Flusser V., *Writing*, mps, AVF, [SEM REFERENCJA]_2808 (ESSAYS 10_ENGLISH).

b) Korespondencja i inne materiały

- Curriculum vitae* Flussera, mps, AVF, Cor_55_6_ENGLISH_3_OF_5 (9).
- Korespondencja Viléma Flussera z Arthurem Kaplanem, 6.06.1978, 16.06.1978, 21.06.1978, 17.04.1979, 26.04.1979, mps, AVF, Cor_144_GENERAL_CORRESPONDENCE_ENGLISH_2 of 4, (69, 76, 77, 79, 80).
- Korespondencja Viléma Flussera z Eduardo Kacem, 17.01.1991, mps, AVF, Cor_67_WITH_ARTISTS_3_OF_5 (133).
- Korespondencja Viléma Flussera z George'em Gessertem, 1.05.1989, mps, AVF, Cor_66_WITH ARTISTS_2 OF 5 (71).
- Korespondencja Viléma Flussera z Jerzym Olkiem, 27.07.1991, 23.10.1990, 22.11.1990, 11.12.1990, 14.10.1990, mps, AVF, Con_10_CANCELLED_3 of 4 (212-215, 219).
- Korespondencja Viléma Flussera z Joaem Fontcubertą, 13.07.1984, 1.01.1986, mps, AVF, Cor_66_WITH ARTISTS_2 OF 5 (62, 66).
- Korespondencja Viléma Flussera z Lionelem Rubym, 2.11.1962, 18.12.1962, mps, AVF, Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5 (47-49).
- Korespondencja Viléma Flussera z Lisą Bornstein, 13.12.1985, mps, AVF, Cor_60_LEONARDO_1_OF_2 (10).

- Korespondencja Viléma Flussera z Maxem Kozloffem, 26.04.1986, mps, AVE, Cor_67_WITH_ARTISTS_3_OF_5 (154).
- Korespondencja Viléma Flussera z Neilem Postmanem, 1.07.1982, mps, AVE, Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5 (20).
- Korespondencja Viléma Flussera z Paulem Neagu, 16.06.1990, mps, AVE, Cor_68_WITH_ARTISTS_4_OF_5 (208).
- Korespondencja Viléma Flussera z Wen-Ying Tsaiem, 7.11.1973, mps, AVE, Cor_69_WITH_ARTISTS_5_OF_5 (269).

II. Literatura przedmiotu

1. Opracowania dotyczące Viléma Flussera

- Bartnicka I., *Pod rządami apparatusa, czyli o nowej sytuacji człowieka oczami Viléma Flussera*, „Slavia Occidentalis” 2009, t. 66.
- Bernardo G., *One of the Most Important Brazilian Philosophers*, „Flusser Studies”, No. 3, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-bernardo-one-brazilian-phil.pdf> (dostęp: 14.12.2017).
- Bernardo G., *Science as Fiction: Vilém Flusser's Philosophy*, www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Gustavo-Bernardo.pdf (dostęp: 27.06.2016).
- Calderon A. S., Guldin R., „*To Document Something which Does Not Exist*”. *Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A Collaboration*, „Flusser Studies”, No. 13, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-to-document.pdf> (dostęp: 28.02.2017).
- Ferenc T., *Viléma Flussera traktat o błędnym kole programowanej wolności*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4.
- Finger A., Guldin R., Bernardo G., *Vilém Flusser. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011.
- Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015.
- Galanos V., *Floridi/Flusser: Parallel Lives in Hyper/Posthistory*, w: *Computing and Philosophy: Selected Papers from IACAP 2014*, ed. Vincent C. Müller, Springer, 2014.
- Gochenour P., *Introduction*, w: V. Flusser, *The City as Wave-Trough in the Image-Flood*, „Critical Inquiry” 2005, No. 31.
- Gochenour P., *Masks and Dances: Cybernetics and Systems Theory in Relation to Flusser's Concepts of the Subject and Society*, „Flusser Studies”, No. 1,

- <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gochenour-masks-dances01.pdf> (dostęp: 14.12.2016).
- Gottlieb B., *Translations and Transcriptions from Bielicky's Recordings with Flusser in Summer 1991*, „Flusser Studies”, No. 17, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gottlieb-flussers-fluss.pdf> (dostęp: 21.12.2016).
- Grygiel M., *Flusser po polsku*, <http://fototapeta.art.pl/2005/fsr.php> (dostęp: 21.03.2017).
- Guldin R., Bernardo G., *O homem sem chão. Biografia de Vilém Flusser*, Anablume, 2017.
- Guldin R., Bernardo G., *Vilém Flusser (1920–1991). Ein Leben in der Bodenlosigkeit. Biographie*, Transcript, Bielefeld 2017.
- Hanke M., *Vilém Flusser's Philosophy of Design: Sketching the Outlines and Mapping the Sources*, „Flusser Studies”, No. 21, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanke-flusser-philosophy-design.pdf> (dostęp: 28.12.2016).
- Hanley F., *The Gesture of Essaying*, „Flusser Studies”, No. 18, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanley-the-gesture-essaying.pdf> (dostęp: 21.06.2016).
- Ieven B., *How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser's Theory of Media*, „Image & Narrative” 2003, No. 6, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/bramieven.htm> (dostęp: 19.11.2016).
- Leão M. L., *Milton Vargas, w: Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015.
- Markowska M., *Flusser and Polish (Photography) Novels*, „Flusser Studies”, No. 10, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/markowska-polish-novels.pdf> (dostęp: 20.12.2016).
- Mazur A., *Wyemancybowana technika, zniewolony człowiek*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51 (111).
- Michalak W., *Vilém Flusser a filozofia fotografii*, „FotoTAPETA” 2003, nr 2.
- Michałowska M., *Flusser – technologiczny humanizm*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92).
- Mozzini C., *For a Flusserian Method*, „Flusser Studies”, No. 10, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/mozzini-for-a-flusserian-method.pdf> (dostęp: 27.06.2016).
- Müller-Pohle A., *Immatrix Publications, w: Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015.

- Novaes R. M., *A Sketched Life*, w: V. Flusser, *Groundless*, Metaflux Publishing, 2017.
- Novaes R. M., *Translator's Introduction*, w: V. Flusser, *Post-History*, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.
- Popley M., *Introduction*, w: V. Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, Reaktion Books, Kindle Edition, London 1999.
- Popiel A., *Of Pixels and Particles: The Digital Connection between Nature and Art in Vilém Flusser's Philosophy*, LAP Lambert, 2012.
- ReMEDIATING Flusser*, sympozjum naukowe poświęcone myśli Flussera, University of Connecticut, 1–3.11.2014, <http://symposium.digitalmediauconn.org/> (dostęp: 23.03.2016).
- Residency Programme for Artistic Research*, stypendium finansowane przez Archiwum Flussera w Berlinie, <http://www.flusser-archive.org/> (dostęp: 23.03.2016).
- Roth N. A., *The Photographer's Part*, www.nancyannroth.com/?page_id=158 (dostęp: 23.12.2016).
- Roth N. A., *Translator's Preface*, w: V. Flusser, *Gestures*, University of Minnesota Press, Kindle Edition, Minneapolis–London 2014.
- Schwendener M., *Vilém Flusser's Theories of Photography and Technical Images in a U.S. Art Historical Context*, „Flusser Studies”, No. 18, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/schwendener-vilem-flusser-theories-photography.pdf> (dostęp: 21.04.2016).
- Ströhl A., *Introduction*, w: V. Flusser, *Writings*, ed. A. Ströhl, trans. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
- Strona Archiwum Flussera w Berlinie, <http://www.flusser-archive.org/> (dostęp: 23.02.2016).
- Strona czasopisma internetowego „Flusser Studies”, <http://www.flusserstudies.net/flusser-studies> (dostęp: 23.02.2016).
- Śliwczyński W., *Vilém Flusser. Ku filozofii fotografii*, „Fotografia” 2005, nr 18.
- Transcoding Flusser: Synthetic Thinking*, Den Haag, 15–16 kwietnia 2016 roku, www.westdenhaag.nl/exhibitions/16_04_Flusser/more2 (dostęp: 21.09.2016).
- Vilém Flusser Theory Award* – nagroda wręczana przez Transmediale i Archiwum Flussera w Berlinie za wybitnie osiągnięcia teoretyczne lub praktyczne związane ze sztuką cyfrową, <https://transmediale.de/vilem-flusser-theory-award-2010-en> (dostęp: 23.03.2016).
- Weibel P., *Idolatriy*, w: *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, ed. S. Zielinski, P. Weibel and D. Irrgang, Univocal Publishing, Minneapolis 2015.

- Wiatr P., *Dialektyka komunikacji: dyskurs i dialog. Viléma Flussera komunikologiczna diagnoza polityki*, „Kultura–Media–Teologia” 2015, nr 21.
- Wiatr P., *Magia zaprogramowana, czyli Vilém Flusser o fotografii*, w: *Fotografia w czasie, czas w fotografii*, red. M. A. Długosz i M. Suchodolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016.
- Wiatr P., *Vilém Flusser – komunikologia*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2 (82).
- Wiatr P., *Vilém Flusser o komunikacji – wybrane zagadnienia*, „Lingua ac Communitas” 2015, nr 25.
- Winthrop-Young G., *Groundless Provocation: A Note in Praise of Flusser’s “Towards a Philosophy of Photography”*, „Flusser Studies”, No. 10, <https://eprints.soton.ac.uk/179859/1/photography-beyond.pdf> (dostęp: 21.04.2016).
- „Without Firm Ground – Vilém Flusser and the Arts”, wystawa poświęcona Flusserowi, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 15.04–18.10.2015, <http://zkm.de/en/event/2015/08/globale-without-firm-ground-vilem-flusser-and-the-arts> (dostęp: 23.03.2016).
- Zajdel J., *Czy warto zostać funkcjonariuszem aparatu?*, „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9.
- Zawojski P., *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii*, w: V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wyd. 2, Wydawnictwo Altheia, Warszawa 2015.
- Zawojski P., *Vilém Flusser. Aparat jako filozoficzne wyzwanie*, <http://www.zawojski.com/2012/03/30/vilem-flusser-aparat-jako-filozoficzne-wyzwanie-2/#more-268> (dostęp: 23.03.2017).
- Zielinski S., *Vilém Flusser: A Brief Introduction to His Media Philosophy*, http://www.flusser-archive.org/public/uploads/archive/projects/mecad/pdfs/introduction_II.A_brief_introduction_to_his_media_philosophy.pdf (dostęp: 23.12.2016).

2. Literatura uzupełniająca

- Afeltowicz Ł., Pietrowicz K., *Maszyny społeczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Anders G., *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1956.
- Anders G., *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1995.

- Apel K. O., *From Kant to Peirce: The Semiotical Transformation of Transcendental Logic*, w: *Proceedings, of the Third International Kant Congress*, ed. L. W. Beck, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1972.
- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostakiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
- Arendt H., *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000.
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, red. M. Krąpiec i A. Maryniarczyk, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1996.
- Augustyn św., *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Bachelard G., *Kształtowanie się umysłu naukowego: przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, przeł. D. Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes R., *The Photographic Message*, w: idem, *Image, Music, Text*, trans. S. Heath, Fontana Press, London 1977.
- Baudrillard J., *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.
- Bell D., *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York 1999.
- Belting H., *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Benda J., *Zdrada klerków*, przeł. M. J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poźnańskie, Poznań 1975.

- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Berger P., Luckmann T., *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przeł. J. Niżnik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Berners-Lee T., Fischetti M., *Weaving the Web. The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web*, Harper Collins Publishers, New York 2000.
- Bertalanffy L. von, *Ogólna teoria systemów: podstawy, rozwój, zastosowania*, przeł. E. Woydyło-Woźniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1984.
- Biblia Tysiąclecia*, wyd. 4, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003.
- Breuer I., Leusch P., Mersch D., *Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie – Deutschland*, Rotbuch Verlag, 1996.
- Bryl-Roman W., *Design – zasłona mai*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 4 (92).
- Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992.
- Camus A., *Dżuma*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Camus A., *Mit Syzyfa*, przeł. J. Guze, DeAgostini i Altaya, Warszawa 2001.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Castells M., *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Celiński P., *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Cieszkowski A., *Prolegomena do historiozofii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1972.
- Cioran E., *Wyznania i anatemy*, przeł. K. Jarosz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.
- Cyceron, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, w: idem, *Pisma filozoficzne*, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1961.
- Debray R., *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Derrida J., *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: idem, *Pismo filozofii*, red. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Derrida J., *Różnica*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.

- Dilthey W., *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Diringer D., *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, przeł. W. Hensla, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Ebner F., *Słowo i realności duchowe. Fragmenty pneumatologiczne*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006.
- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, w: idem, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Kolekcja Gazety Wyborczej, Kraków 2004.
- Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Radkowie, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Fernandez-Armesto F., *Historia prawdy*, przeł. J. Ruszkowski, Zysk i S-ka, Poznań 1999.
- Feuerbach L., *Zasady filozofii przyszłości*, w: idem, *Wybór pism*, t. 2, przeł. K. Krzemieniowa i M. Skwieciński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988.
- Feyerabend P., *Przeciw metodzie*, przeł. S. Wiertlewski, Siedmioróg, Wrocław 2001.
- Fish S., *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2000, nr 3 (62).
- Fleck L., *Powstanie i rozwój faktu naukowego: wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*, przeł. M. Tuszkiewicz, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Foucault M., *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trans. A. Sheridan, Vintage Books, New York 1995.
- Foucault M., *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1–2, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
- Foucault M., *The Confession of the Flesh*, w: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977 by Michel Foucault*, ed. C. Gordon, trans. C. Gordon et al., Pantheon Books, New York 1980.
- Foucault M., *The History of Sexuality*, Vol. 1, trans. R. Hurley, Pantheon Books, New York 1978.

- Fukuyama F., *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń i M. Wichrowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Fukuyama F., *Reflections on the End of History, Five Years Later*, „History and Theory” 1995, No. 2 (34).
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Gall Anonim, *Kronika Polska*, przeł. R. Grodecki, Ossolineum, Wrocław 2008.
- Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Difin, Warszawa 2009.
- Głosik J., *W kręgu Światowita*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Graeber D., *Utopia regulaminów: o technologii, tępcie i ukrytych rozkoszach biurokracji*, przeł. M. Jedliński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Guinn J., Perry D., *The Sixteenth Minute: Life in the Aftermath of Fame*, Penguin Group, New York 2005.
- Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy: film między mediami*, Universitas, Kraków 2003.
- Habermas J., *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1, przeł. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Hegel G. W. F., *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: idem, *Drogi lasu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Hölderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 2: *Od fenomenologii do egzystencjalizmu; Estetyzm i „new criticism”*, red. S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Heidegger M., *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 4-5 (28-29).
- Heidegger M., *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.
- Heller M., *Ostateczne wyjaśnienia wszechświata*, Universitas, Kraków 2008.

- Higgins D., *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. A. Lam, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR i Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor w Pułtusk, Pułtusk–Warszawa 2010.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Horkheimer M., *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, przeł. J. Łoziński, w: *Szkoła frankfurcka*, t. 2, cz. 1, wybrał J. Łoziński, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987.
- Hudzik J. P., *Filozofia razem z życiem pisana – przypadek Agnes Heller*, w: W. Bulira, *Nowoczesności a polityka w ujęciu Agnes Heller*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Hudzik J. P., *Prawda i teoria*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
- Hudzik J. P., *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Husserl E., *Badania logiczne*, t. 1: *Prolegomena do czystej logiki*, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo COMER, Warszawa 1996.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 1, przeł. D. Gierulanka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967.
- Husserl E., *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1993.
- Husserl E., *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przeł. S. Walczewska, Papieska Akademia Teologiczna, Kraków 1987.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982.
- Huxley A., *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 2, cz. 1, przeł. D. Gierulanka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987.
- Ingarden R., *Wstęp do fenomenologii Husserla*, przeł. A. Półtawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.

- Kamiński S., *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przeł. R. Ingarden, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1957.
- Kant I., *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1960.
- Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1950.
- Kartezjusz, *Zasady filozofii*, przeł. I. Dąmbska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1960.
- Kittler F., *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Kołąkowski L., *Husserl i poszukiwanie pewności*, przeł. P. Marciszuk, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
- Koneczny F., *Cywilizacja bizantyjska*, „Myśl Narodowa” 1937, nr 13–17.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Kuderowicz Z., *Nietzsche*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2004.
- Kuhn T., *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Latour B., *Aramis or the Love of Technology*, trans. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge–London 1996.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gduła, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Levinas E., *Twarz*, przeł. T. Gadacz, w: *Twarz Innego*, red. B. Baran, T. Gadacz i J. Tischner, Papieska Akademia Teologiczna, Kraków 1985.
- Lyotard J. F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Manovich L., *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York 2013.

- Maritain J., *Pisma filozoficzne*, przeł. J. Fenrychowa, Wydawnictwo Znak, Kraków 1988.
- Marks K., *Tezy o Feuerbachu*, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 3, przeł. S. Filmus et al., Książka i Wiedza, Warszawa 1975.
- McLuhan M., *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.
- McLuhan M., *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
- Mead G. H., *Umysł i osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975.
- Mersch D., *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.
- Meyrowitz J., *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Beltz, Weinheim 1987.
- Michałowska M., *Niepewność przedstawienia: od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.
- Michałowska M., *Piękno entropii – o „anamnesis” obrazów technicznych*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 2–3 (28–29).
- Milgram S., *Behavioral Study of Obedience*, http://irbmember.web.unc.edu/files/2017/01/1963_Milgram_BehavioralStudy.pdf (dostęp: 29.01.2017).
- Mitchell W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago–London 1995.
- Mitchell W. J. T., *Zwrot piktoralny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23).
- Mitterer J., *Ucieczka z dowolności*, przeł. J. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- More T., *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Daimonion, Lublin 1993.
- Musil R., *Człowiek bez właściwości*, t. 1–2, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski i J. Zeltzer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Nagel T., *Pytania ostateczne*, przeł. A. Romaniuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997.
- Nałkowska Z., *Medaliony*, Kama, Warszawa 1997.
- Nietzsche F., *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1994.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, bis, Warszawa 1990.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz. Czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, bis, Warszawa 1991.

- Nora S., Minc A., *The Computerization of Society*, MIT Press, Cambridge 1980.
- Norris P., *A Virtuous Circle? Political Communications in Postindustrial Societies*, Cambridge University Press, New York 2006.
- Novitz D., Davies S., Danto, Arthur C(oleman), w: *A Companion to Aesthetics*, ed. S. Davies et al., Wiley-Blackwell, Oxford 2009.
- Olson D. R., *Papierowy świat: pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, przeł. M. Rakoczy, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Replika, Zakrzewo 2016.
- Patočka J., *Człowiek duchowy a intelektualista*, przeł. E. Szczepańska, w: idem, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1998.
- Philipse H., *Heidegger's Philosophy of Being. A Critical Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Philosophie of Martin Buber*, Evaston 1963.
- Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003.
- Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1957.
- Postman N., *Zabawić się na śmierć: dyskurs publiczny w epoce showbusinessu*, przeł. L. Niedzielski, Muza, Warszawa 2002.
- Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. Uwieszona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, przeł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2001.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 3, przeł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999.
- Rorty R., *Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy*, w: *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method (with Two Retrospective Essays)*, ed. R. Rorty, University of Chicago Press, Chicago–London 1992.
- Rosenstock-Huessy E., *Gramatyka duszy*, przeł. T. Gadacz, w: *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991.

- Rosenzweig F., *Gwiazda Zbawienia*, przeł. T. Gadacz, iTON Society, Warszawa 2012.
- Rousseau J. J., *Umowa społeczna*, przeł. A. Peretiatkowicz, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.
- Sapir E., *Kultura, język, osobowość*, przeł. B. Stanosz i R. Zimand, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Sartori G., *Homo videns: telewizja i postmyślenie*, przeł. J. Uszyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Sartre J.-P., *Byt i nicość: zarys fenomenologii ontologicznej*, przeł. J. Kiełbasa et al., Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
- Saussure de F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1961.
- Schopenhauer A., *Metafizyka życia i śmierci*, przeł. J. Marzęcki, ETHOS, Łódź 1995.
- Schultz J., *Reviving the Fourth Estate. Democracy, Accountability and the Media*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Schulz B., *Księga listów*, red. J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Schütz A., *O wielości rzeczywistości*, w: idem, *O wielości światów*, przeł. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2008.
- Schütz A., *Tereźjasz, czyli nasza wiedza na temat przyszłych zdarzeń*, w: idem, *O wielości światów*, przeł. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2008.
- Shannon C. E., Weaver W., *The Mathematical Theory of Communication*, The University of Illinois Press, Urbana 1949.
- Sloterdijk P., *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Słownik grecko-polski*, t. 1–4, red. Z. Abramowiczówna, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1958–1966.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Spaemann R., *Utopia dobrego władcy. Dyskusja Jürgena Habermasa z Robertem Spaemannem*, przeł. J. Merecki, w: idem, *Granice. O etycznym wymiarze działania*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Spaemann R., *Utopia wolności od panowania*, przeł. J. Merecki, w: idem, *Granice. O etycznym wymiarze działania*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Strona internetowa aplikacji *If I Die*, <http://ifidie.net/> (dostęp: 01.03.2017).
- Strona internetowa Dworku Ojca Mateusza, <http://dworekojcamateusza.pl/> (dostęp: 24.01.2017).

- Szacki J., *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Weber M., *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. M. Holona, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.
- Weibel P., *Power to the People: Images by the People*, <http://zkm.de/en/blog/2012/08/power-to-the-people-images-by-the-people> (dostęp: 01.03.2017).
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.
- Werner G., *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz o nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, przeł. P. Brożyński, K. Doepfner i M. Jędrzejczyk, w: *Obraz/ciało*, red. P. Brożyński i M. Jędrzejczyk, SPLOT, Kraków 2013.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.
- Whorf B. L., *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na temat postmodernizmu*, Universitas, Kraków 2000.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Wywiad dla „Playboya”, w: *Wybór tekstów – Marshall McLuhan*, red. E. McLuhan i F. Zingrone, przeł. E. Różalska i J. M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Zawojski P., *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią*, Szumacher, Kielce 2000.
- Zielinski S., *After the Media. News from the Slo-Fading Twentieth Century*, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Zielinski S., *Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment*, w: *The Routledge Companion to Research in the Arts*, ed. M. Biggs and H. Karlsson, Routledge, London–New York 2011.
- Żiżek S., *Lacrimae rerum: Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

3. Materiały prasowe

- Bartkiewicz A., *Pierwsza parada z okazji Święta Zmarłych w Meksyku*, <http://www.rp.pl/Spoleczenstwo/161039992-Pierwsza-parada-z-okazji-Swieta-Zmarlych-w-Meksyku.html#ap-1> (dostęp: 24.01.2017).
- Bertrand N., *Russia Organized 2 Sides of a Texas Protest and Encouraged "Both Sides to Battle in the Streets"*, <http://www.businessinsider.com/russia-trolls-senate-intelligence-committee-hearing-2017-11?IR=T> (dostęp: 28.11.2017).
- Cole D., *Virtual Reality Helps Net Last Auschwitz Criminals*, <http://www.timesofisrael.com/virtual-reality-helps-net-last-auschwitz-criminals/> (dostęp: 02.02.2017).
- Eadicicco L., *Meet the Man Behind Microsoft's Ambitious Vision for the Future of Computing*, <http://www.businessinsider.com/microsoft-alex-kipman-hololens-kinect-2015-1?IR=T> (dostęp: 03.03.2017).
- Gayle D., *"When Your Heart Stops Beating, You'll Keep Tweeting": Controversial App that Updates Your Twitter Feed from Beyond the Grave*, <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2281603/When-heart-stops-beating-youll-tweeting-The-app-updates-Twitter-feed-grave.html> (dostęp: 01.03.2017).
- Gądek J., *Prof. Marian Zembala – jeden z „Bogów”*, <http://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/marian-zembala-nowym-ministrem-zdrowia/2c-gvx4> (dostęp: 21.01.2017).
- Komunikat biskupa legnickiego w sprawie wydarzenia o znamionach cudu eucharystycznego w parafii św. Jacka w Legnicy*, <http://www.old.diecezja.legnica.pl/documents/521> (dostęp: 26.01.2017).
- Księga rekordów Guinnessa, *Fastest-Selling Gaming Peripheral*, <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/fastest-selling-gaming-peripheral/> (dostęp: 03.01.2017).
- Kube M., *Czy Korea Północna i Amerykanie mają dystans do siebie?*, <http://www.rp.pl/artykul/1168530-Czy-Korea-Polnocna-i-Amerykanie-maja-dystans-do-siebie.html#ap-1> (dostęp: 02.02.2017).
- List otwarty Toma Cooka, dyrektora generalnego Apple Inc., do klientów firmy, <https://www.apple.com/customer-letter/> (dostęp: 27.01.2017).
- MacAskill E., *Julian Assange Like a Hi-Tech Terrorist, Says Joe Biden*, <https://www.theguardian.com/media/2010/dec/19/assange-high-tech-terrorist-biden> (dostęp: 03.03.2017).
- Masunaga S., *A Quick Guide to Elon Musk's New Brain-Implant Company, Neuralink*, <http://www.latimes.com/business/technology/la-fi-tn-elon-musk-neuralink-20170421-htmllstory.html> (dostęp: 03.03.2017).

- Morris D. Z., *A VR Model of Auschwitz is Helping Lock Up the Last Nazis*, <http://fortune.com/2016/10/02/vr-auschwitz-nazi-prosecution/> (dostęp: 02.02.2017).
- Nakashima E., *National Security FBI Paid Professional Hackers One-Time Fee to Crack San Bernardino iPhone*, https://www.washingtonpost.com/world/national-security/fbi-paid-professional-hackers-one-time-fee-to-crack-san-bernardino-iphone/2016/04/12/5397814a-00de-11e6-9d36-33d198ea26c5_story.html?utm_term=.9a9cfd7ac913 (dostęp: 27.01.2017).
- New York Post Covers, <http://nypost.com/cover/post-covers-on-december-4th-2012/> (dostęp: 02.02.2017).
- Nowicka B., *7. rocznica śmierci Zbigniewa Religi. „Geniusz od serca i normalny ojciec”. Rozmowa z synem profesora*, <http://viva.pl/ludzie/newsy/szczery-wywiad-z-synem-zbigniewa-religi-grzegorzem-religa-86030-r1/> (dostęp: 10.01.2017).
- Paul K., *People Are Getting Plastic Surgery to Take Better Selfies*, <http://nypost.com/2017/02/15/people-are-getting-plastic-surgery-to-take-better-selfies/> (dostęp: 24.01.2017).
- San Bernardino Shooting: Israeli Company is Helping the FBI, Reports Say*, <http://www.pe.com/2016/03/23/san-bernardino-shooting-israeli-company-is-helping-the-fbi-reports-say-update/> (dostęp: 27.01.2017).
- Szyska G., *Cud w Legnicy? W hostii odnaleziono tkanki ludzkiego mięśnia sercowego*, <http://www.gazetawroclawska.pl/dolny-slask/a/cud-w-legnicy-w-hostii-odnaleziono-tkanki-ludzkiego-miesnia-sercowego,98-57266/> (dostęp: 26.01.2017).
- Tatarska A., *Anna Religa: Mąż wydawał się mocny. Dzięki temu, że w swoich kryzysach wywalał do dna wszystkie emocje, potem szedł do przodu* http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16777938,Anna_Religa_Maz_wydawal_sie_mocny_Dziki_temu_ze.html (dostęp: 10.01.2017).
- Trybalski Ł., *Córka Zbigniewa Religi o filmie „Bogowie”: Ojciec do domu przychodził późno albo w ogóle. Bywał gwałtowny*, <http://natemat.pl/118331,malgorzata-religa-o-filmie-bogowie-dla-mnie-to-nie-byl-bohater-tylko-moj-ojciec> (dostęp: 10.01.2017).
- Turek A., *Internet prawem człowieka – jest rezolucja ONZ*, <http://businessinsider.com.pl/wiadomosci/internet-prawem-czlowieka-jest-rezolucja-onz/6r8pnyo> (dostęp: 03.03.2017).
- Williams P., Siemaszko C., Winter T., Johnson A., *At Least 14 Dead in California Shooting, Two Suspects Killed*, <http://www.nbcnews.com/story-line/san-bernardino-shooting/authorities-respond-report-shooting-san-bernardino-california-n472976> (dostęp: 27.01.2017).

Word of the Year 2016 is..., English Oxford Living Dictionaries, <https://en.oxford-dictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016> (dostęp: 28.11.2017).

III. Filmografia

- Amator*, reż. K. Kiesłowski, Studio Filmowe Tor, Polska 1979.
- Bogowie*, reż. Ł. Palkowski, Next Film, Polska 2014.
- Człowiek z kamerą filmową*, reż. D. Wiertow, VUFKU, ZSRR 1929.
- Dekalog I*, reż. K. Kiesłowski, Studio Filmowe Tor, Polska 1989.
- Fitzcarraldo*, reż. W. Herzog, Werner Herzog Filmproduktion, RFN-Peru 1982.
- Flusser V., *Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution*, wykład wygłoszony 7 kwietnia 1990 roku w Kunsthalle Budapest, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.
- Fragment wywiadu z Vilémem Flusserelem zaprezentowany podczas sympozjum poświęconemu Flussrowi, *Transcoding Flusser: Synthetic Thinking*, Den Haag 15–16 kwietnia 2016 roku, www.westdenhaag.nl/exhibitions/16_04_Flusser/more2 (dostęp: 24.06.2016).
- Frida*, reż. J. Taymor, Miramax Films, USA 2002.
- Hype!*, reż. D. Pray, Prestige Pictures, USA 1996.
- Kinect – The Controller is You – Xbox360*, <https://www.youtube.com/watch?v=wWSzo-YbTbU> (dostęp: 03.01.2017).
- Možnosti dialogu*, reż. J. Švankmajer, Krátký Film Praha, Czechosłowacja 1983.
- Nightcrawler*, reż. D. Gilroy, Bold Films, USA 2014.
- Ojciec Mateusz*, Telewizja Polska, 2008–.
- On Religion, Memory and Synthetic Image*, wywiad przeprowadzony 7 kwietnia 1990 roku w Budapeszcie przez László Bekego i Miklósa Peternáka, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.
- On Writing, Complexity and Technical Revolutions*, Interview in Osnabrück, European Art Festival, 1988, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.
- The Interview*, reż. E. Goldberg i S. Rogen, Columbia Pictures, USA 2014.
- Utko J., *Can Design Save Newspapers?*, wykład wygłoszony podczas konferencji TED w Palm Springs, 5 lutego 2009 roku, https://www.ted.com/talks/jacek_utko_asks_can_design_save_the_newspaper (dostęp: 24.01.2017).

- Vilém Flusser on Technical Images, Chance, Consciousness and the Individual*, Interviewed by Miklós Peternák, Monachium 17 października 1991 roku, w: *Vilém Flusser: We Shall Survive in the Memory of Others: Flusser Lectures (DVD)*, ed. M. Peternák, 2010.
- Występ Snoop Doga i Dr. Dre (oraz Tupaca Shakura) na Coachella Valley Music and Arts Festival, 4.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TGbrFmPBVoY> (dostęp: 01.03.2017).
- Z-boczona historia kina*, reż. S. Fiennes, Against Gravity, Austria–Holandia–Wielka Brytania 2006.

Summary

In the shadow of post-history – introduction to the philosophy of Vilém Flusser

The topic of the presented work is – as the title implies – the philosophy of Vilém Flusser (1920–1991), a culture theorist from Prague, who was famous mostly due to his acute and at times prophetic theses from the 80's of the previous century concerning technical images. His theories, however, reach far beyond reflexions on media studies or communicology. Although the starting point of Flusser's analyses are phenomena related to media and communication, they constitute merely a 'vantage point', from which he views broader social and political phenomena. Ultimately, he is interested in culture as such, and within it a human being, human existence and condition, which in his opinion change under the influence of transformations within the culture itself, and in technology, which constitutes its essential part. It is thus truly a humanist thought, philosophical in the full sense of the word, which takes into consideration categories such as freedom, good or beauty. In addition, in the case of Flusser we are dealing with not only an experienced reflexion – originating from life, from the author's personal, sometimes tragic experiences – but also with one referring to life – willing to influence life (it can thus be said – making a certain simplification – that it is a some version of the critical theory, even if distant from the "original"). Moreover, it is a project which is unfinished – firstly, because its author died suddenly and unexpectedly, and secondly, because it was originally intended as such. Flusser never wrote philosophical treatises or scientific articles, expressing his thoughts by means of an essay, always open to the multitude of interpretations by a critical and conscious reader. In relation to the reader, he did not want to be a guide pointing to the only right way, choosing rather to be a journey companion, a nomad who was himself searching for the ultimate goal.

The above sketch points to the intention which was driving the author in the course of writing this work: it is making the reader familiar with the philosophy of Vilém Flusser by reconstructing his main theses on broadly understood culture. The aim also includes an attempt to construct a kind of coherent story, an interpretative pattern which will allow for reading

Flusser's dispersed body of works as a more or less unified theory. The theory, in turn, is meant to – at least in theory – serve as a contribution to criticism of contemporary times and thus be pragmatic, not only historical in its nature. The dissertation's main problem comes down to the question: what categories, devised by Flusser as a result of thought on communication and media, have the biggest influence on the concept of the new society emerging in front of our eyes, and the vision of culture it is shaping? How does Flusser make use of those categories in relation to criticism and analysis of contemporary cultural phenomena? The problem needed clarification, which I did, making use of four specific questions. First of all, I ask from which intellectual (especially philosophical) tradition Flusser's thought derives. What "methodological paradigms" and styles of philosophizing/theorizing related to it are the closest to him, how does he use them, and how do they leave a mark on the whole of his philosophy? Secondly, I wonder which concepts and categories created as a result of thought on communication (analysed in historical and ontological terms) are the most applicable in Flusser's criticism of modernity, and which of them have special significance for his vision of the culture of the future, expressed in the utopia of telematic society. Thirdly, I ask in what way, according to Flusser, the media dominant in given periods of our culture's history influenced a human beings as an individuals and the society and culture they create. What media, in his opinion, are dominant today, how they determine us, and how our attitude towards them will influence our future? Fourthly, I am interested in what Flusser's diagnosis of contemporary society and its culture looks like? What constitutes the utopia of telematic society? What symptoms of such society's emergence can already be observed today? In other words: it is also a question concerning the topicality of Flusser's thought.

The presented dissertation is divided into four chapters according to the problem tackled. I start my analyses with combining biographical elements with a methodological characteristics of Flusser's works – it is about identifying the styles of philosophizing – possibly: the research paradigms – which he was using. At the same time, I define the visible sources of influence and theoretical inspirations. I start by brief introduction of facts from Flusser's life, his wandering, which left a mark on his works, as it resulted in the philosopher's adoption of the nomad category, not only to describe his own existence, but also the manner of philosophizing. It was also here – in his rich biography – that, in my opinion, one should search for his tendency to express his thoughts in a non-standard forms, styles and "genres": in an essay written in a metaphoric, poetic language, which (the essay) frequently

changed into a kind of philosophical fiction. Among Flusser's inspirations I find, first of all the philosophical traditions/schools such as philosophy of dialogue, phenomenology, hermeneutics, existentialism, Marburg school's neo-Kantianism, and Marxism. However, in each case he chooses only the threads of his interest, modifying or rejecting others. Obviously, he adopts the category of dialogue and its significance from philosophers of dialogue – dialogue is the essence of politics, science, art; phenomenological description and lack of presuppositions are the core of his method, which should be supplemented with hermeneutic interpretation; he adopts certain problems from existentialists – for example freedom, sense or death; neo-Kantianism – above all as the philosophy of symbolic forms by Ernst Cassirer – constitutes a basis for Flusser's concept of culture as communication; Marxism, on the other hand, provided him – as he admitted himself – with an anthropological model, according to which a human beings are, to a certain extent, a product of their history and circumstances in which they find themselves. There are also other threads, for instance of religious nature – sometimes almost eschatological, which originate from Judaist tradition, as well as some motifs drawn from literature, for example prose by Franz Kafka or Robert Musil. I also try a more detailed approach to the methods used by Flusser – the above-mentioned phenomenology (hermeneutic) and linguistic analysis, which consists of etymology and translatology.

The second chapter is devoted to presentation of Flusser's theses on communication, placing emphasis on those categories and concepts which have the biggest significance in his philosophy of media, and at the same time influence the shape of the whole theory of culture. I start by analysing the concept of language as reality. Grasping this aspect of Flusser's philosophy of communication allows for understanding why, in his opinion, the dimension of communication in our reality is at the same time its cultural one. I also present here the essence of communication according to Flusser – its "natural" sources (human fear of loneliness) and transcendent goals (immortality), I describe the course of the communication process and introduce a number of terms important for it. First of all, the categories of dialogue and discourse as two forms of communication, which to a large extent determine how we can use different media and what kind of culture we can create thanks to them. The above reflexions are concluded with a reconstruction of Flusser's concept of culture as such, associated with communication, whose goal is to give our lives significance by breaking it from the nonsense of biological existence.

In the work's next part, I deal with Flusser's philosophy of media. It reveals, on the one hand, old categories and concepts adopted from

thoughts on communication, but new ones also appear, being reflected in his diagnosis of modernity and the utopia of telematic society. Here, I take a closer look at Flusser's philosophy of media, which are subsequent stages of media development and accompanying cultural and existential changes of a human being. In respective paragraphs I describe three main media (traditional images, writing, technical images) and the periods of domination of each of them. That part is preceded with attempts to reconstruct Flusser's definition of media and to provide explanations of the category of historiosophy which I have introduced. Next, I conduct a more in-depth and detailed analysis concerning the technical image, focusing on the term of *apparatus* and categories related to it (program, functionary).

The final, fourth, chapter is an attempt to reconstruct Flusser's diagnosis of the present, and the prediction concerning the future culture (both hidden in the shadow of the new epoch – post-history) from the perspectives of categories and concepts of philosophy of communication and the media presented in previous parts. His criticism of modernity is pessimist in its nature. The domination of one-directional (discursive) communication structures and putting our will at the disposal of *apparatus* – are, in simple terms, two most negative contemporary tendencies, which may lead to a tragedy similar to the one we experienced in years 1939–1945. Flusser, who lost his whole family in concentration camps, barely escaping with his life himself, warned us of the return of the Holocaust. He was trying to teach us that seemingly irrelevant details, various cultural practices, can have social and political significance. He was, obviously, aware that those dangerous contemporary tendencies do not necessarily have to fully materialize. A counter-balance for this unfavourable situation is the concept known as the utopia of telematic society. It is a vision of the first fully free and creative society, which in an appropriate (dialogical) manner makes use of tools (apparatuses) producing the most influential media of our time (technical images). The telematic society is, of course, only a potentiality, one of the possible ways which we must ourselves decide to take. Finally, it turns out that Vilém Flusser's recipe is simple: our involvement in politics, science or art – which constitute culture as such – should take into account the essence of culture, its goal, which is – in fact – another human being.

Indeks osobowy

A

Abgarowicz Kazimierz 332
Abramowiczówna Zofia 53, 69, 83,
159, 184, 307, 340
Adorno Theodor. W. 38, 318
Afeltowicz Łukasz 239
Amaral Antonio Henrique 71, 75, 98
Anders Günther 284, 289
Apel Karl Otto 109
Archimedes 159
Arcimboldo Giuseppe 145
Arendt Hannah 23, 38, 83, 127,
294, 311, 320, 322
Arkezylaos 60
Arystoteles 108–109, 125, 224, 269
Assange Julian 355
Augustyn, św. 78

B

Bachelard Gaston 114
Balicki Bogdan 14, 349
Banasiak Bogdan 85, 203, 250
Baran Bogdan 56, 63, 105, 122, 124,
128, 190, 296
Barth Edith 26, 28, 31
Barthes Roland 28, 47, 80–81, 86,
128, 136, 172, 208, 218–220,
233–234, 251, 272, 350
Bartnicka Iwona 15, 27, 210
Bateson Gregory 135
Baudrillard Jean 48, 221–224, 233–
–234, 253, 273
Bauman Zygmunt 173, 268

Beaumarchais Pierre 241–242
Bec Louis 99
Beck Lewis White 109
Beke László 26, 215, 260, 328
Bell Daniel 66, 270–271
Belting Hans 344
Benda Julien 281
Benjamin Walter 48, 112, 218–219,
225–226, 233–234, 257
Bennett Derek 13, 187
Berent Waclaw 33, 129, 189
Berger Peter 114
Bernardo Gustavo 11, 22, 25–26,
31–32, 36, 42, 53, 92, 96, 98,
101, 127, 175
Berners-Lee Tim 239
Bertalanffy Ludwig von 135
Bertrand Natasha 309
Biden Joe 355
Bieroń Tomasz 267
Biggs Michael 22
Boehm Gottfried 230, 232
Bolz Norbert 365
Bond James 286
Bornstein Benedykt 110
Bornstein Lisa 43
Brecht Bertolt 340
Brentano Franz 59
Breuer Ingeborg 11
Brożyński Paweł 230
Bryl Mariusz 344
Bryl-Roman Weronika 15

Buber Martin 25, 27–29, 55–56, 79,
96, 122–123, 128, 146–
–147, 344
Bulira Waldemar 121
Burke Edmund 324

C

Calderon Andrea Soto 228
Campanelli Vito 356
Camus Albert 99–100, 124
Cartier-Bresson Henri 76
Cassirer Ernst 34–35, 114, 121, 146,
157, 163, 166, 334–335, 395
Castells Manuel 278, 356
Celiński Piotr 253
Cieszkowski August 181–183
Cioran Emil 83
Clinton Bill 280
Cole Deborah 329
Coleman Arthur 267
Cook Tom 302
Craig Daniel 286
Cyceron (Marcus Tullius Cicero)
159
Cypriański Piotr 253
Czapliński Przemysław 271
Czerniak Stanisław 267

D

Daguerre Louis 221
Danto Arthur 267
Davies Stephen 267
Dawkins Richard 280
Dąbwska Izydora 196
Debray Régis 174
Deckner Karin 42
Defoe Daniel 100
Derrida Jacques 85, 88, 119, 203
Dilthey Wilhelm 53
Diringer David 194–195

Długosz Anna Magdalena 15
Doepfner Karolina 230
Doktór Jan 55, 122, 344
Domańska Ewa 99
Dr. Dre (Andre Romelle Young) 352
Drabek Marcin 230

E

Eadicicco Lisa 357
Ebner Ferdinand 124
Eco Umberto 167
Eichmann Adolf 322
Einstein Albert 25
Eisel Erik 13, 21, 107, 175, 365
Eliade Mircea 64, 189
Elżbieta II, królowa Anglii 286
Engels Fryderyk 28–29, 69, 356
Enzensberger Hans Magnus 41, 340

F

Fenrychowa Janina 180
Ferenc Tomasz 14, 210
Fernandez-Armesto Felipe 98
Ferreira da Silva Dora 40
Ferreira da Silva Vincente 36, 39
Feuerbach Ludwig Andreas 69, 192
Feyerabend Paul K. 52
Ficowski Jerzy 98
Fiennes Sophie 338
Finger Anke K. 13, 25–26, 31–32,
36, 42, 51, 92, 127, 175
Fischetti Mark 239
Fish Stanley 45
Fleck Ludwik 114
Fleming Ian 286
Flusser David 31
Flusser Dinah 36
Flusser Edith (z domu Barth) 26,
28, 31, 35, 36, 42, 49–50
Flusser Gustav 25, 31

Flusser Ludovika 25
 Flusser Melitta (z domu Basch) 25
 Flusser Miguel Gustavo 36
 Flusser Victor 36
 Fontcubert Joan 46, 227–228
 Forest Fred 41
 Foucault Michel 85, 114, 249–250,
 269, 273
 Freud Sigmund 59
 Fukuyama Francis 267, 273

G

Gadacz Tadeusz 23, 122, 128
 Gadamer Hans Georg 11, 63–64,
 83, 92, 130
 Galanos Vasileios 273
 Gall Anonim 286
 Gayle Damien 352
 Gduła Maciej 165, 181, 307
 Gehlen Arnold 266
 Gellner Ernest 291
 Gessert George 46
 Gierulanka Danuta 60, 73
 Gilliam Terry 333
 Gilroy Dan 326
 Głosik Jerzy 190–191
 Gochenour Phil 135, 150
 Goethe Johann Wolfgang 30–31
 Goldberg Evan 325
 Gordon Colin 250
 Gore Al 280
 Gottlieb Baruch 44, 198–199, 202,
 204
 Graeber David 322
 Grinberg Daniel 294
 Grodecki Roman 286
 Grygiel Marek 14
 Guinn Jeff 348
 Guldin Rainer 22, 25–26, 31–32,
 36, 42, 92, 127, 175, 228

Guze Joanna 100, 124
 Gwóźdź Andrzej 13–16, 150, 212,
 215, 229, 289, 336

H

Habermas Jürgen 11, 63, 148–150
 Hanke Michael 224
 Hawking Stephen 280
 Hayek Salma 226
 Heath Stephen 136
 Hegel George Wilhelm Friedrich
 113, 182
 Heidegger Martin 22, 32–34, 56,
 63–64, 82–83, 85, 98, 102, 116,
 124, 146, 152, 203, 273, 289
 Heller Ágnes 121
 Heller Michał 133
 Henryk Żeglarczyk (Dom Henrique
 o Navegador) 120
 Hensla Wojciech 194
 Herzog Werner 283–284
 Higgins Dick 281
 Hitchcock Alfred 337–338
 Hobbs Thomas 183
 Holona Marian 264
 Hołówka Teresa 112, 291
 Holzman Joanna 13
 Horacy 127
 Horkheimer Max 93, 318
 Hudzik Agnieszka Helena 14
 Hudzik Jan 15, 93, 96, 98, 105, 121,
 150, 284, 360, 364
 Huizinga Johan 346, 365
 Hurley Robert 249
 Husserl Edmund 25, 27–29, 56–62,
 64–68, 70–74, 77, 79–81, 96,
 104, 146
 Huxley Aldous 296, 359

I

Ieven Bram 171
 Ingarden Roman 28, 61–62, 64, 67,
 73, 109, 185
 Irrgang Daniel 25, 235, 301

J

Jabłońska Barbara 63
 Jachowicz Witek 169
 Jakobson Roman 25
 James Ian 80
 Jameson Fredric 271
 Jankowicz Grzegorz 338
 Japola Józef 199, 290
 Jarosz Krzysztof 83
 Jedliński Marek 322
 Jędrzejczyk Małgorzata 230
 Jobs Steve 355
 Johnson Alex 302
 Johnson Mark 97
 Joyce James 30

K

Kac Eduardo 46
 Kafka Franz 25, 30, 49, 146, 167,
 252, 279, 395
 Kamiński Stanisław 52–54
 Kamper Dietmar 365
 Kaniowski Andrzej Maciej 63, 148
 Kant Immanuel 23, 30, 34, 108–
 –114, 184–185
 Kapciak Alina 174
 Kaplan Arthur 39, 149
 Karlsson Henrik 22
 Karneades z Cyreny 60
 Kartezjusz (René Descartes) 64,
 112, 196, 206
 Kasprzyk Krystyna 203
 Kertész André 261
 Khalo Fridy 226

Kiełbasa Jan 155
 Kieślowski Krzysztof 168–169, 300,
 338
 Kim Dzong Un 325
 Kipman Alexa 247, 357
 Kittler Friedrich 230, 244, 352, 365
 Klee Paul 98
 Kołakowski Leszek 64
 Komendant Tadeusz 250, 269
 Koneczny Feliks 207
 Kopacki Andrzej 14, 204
 Kopacz Ewa 285
 Kowalska Małgorzata 65, 118, 269
 Kozloff Max 46
 Kracauer Siegfried 77, 229
 Krauss Ewa 15, 171, 267
 Krawczyk Piotrek 169
 Krąpiec Mieczysław A. 224
 Kronenberg Kenneth 13, 51
 Królak Sławomir 223, 273
 Krzemieniowa Krystyna 85, 178, 192
 Krzeszowski Tomasz Paweł 97
 Kube M. 325
 Kubiak Zygmunt 78
 Kubicki Roman 266
 Kuderowicz Zbigniew 354
 Kuhn Thomas Samuel 52
 Kunz Tomasz 268
 Kurecka Maria 346

L

Lakoff George 97
 Lam Andrzej 127
 Landman Adam 113, 182
 Latour Bruno 114, 164–165, 180–
 –181, 277, 306–307
 Leão Maria Lilia 40
 Leibniz Gottfried Wilhelm 92, 206
 Leszczyński Damian 114
 Leusch Peter 11

- Levinas Emmanuel 64–65, 79, 118,
128, 147
Lévi-Strauss Claude 161
Lipszyc Adam 13
Lis Renata 223
Locke John 183
Lorris Guillaume de 162
Luckmann Thomas 114
Luhmann Niklas 11
Lumière, bracia August Marie
Louis i Louis Jean 214
Lynch David 338
Lyotard Jean-François 269
- Ł**
Łagodzka Anna 127, 311
Łoziński Jerzy 93
Łukasiewicz Małgorzata 318
- M**
Magala Sławomir 76, 219, 284
Maltez Novaes Rodrigo 13, 24, 40,
82, 109, 118, 143, 164, 202,
220, 296, 298
Mandelbrot Benoît 280
Maniecki Jacek 13, 76, 179, 187
Mann Thomas 30
Manovich Lev 253–257
Marciszek Piotr 64
Margański Janusz 88, 119
Maritain Jacques 179–180
Markowska Martyna 218
Markowski Michał Paweł 251, 272
Marks Karol 27–29, 69, 356
Marody Mirosława 278
Maryniarczyk Andrzej 224
Marzęcki Józef 125
Masaryk Tomáš 25
Masunaga Samantha 360
Mathews Anthony 13, 24, 122, 177,
187, 236, 312
Matuszewski Krzysztof 203, 250
Maur Terencjan 167
Mazur Adam 14, 210, 333
McLuhan Eric 178
McLuhan Marshall 47, 135, 171,
175, 178, 200–201, 233, 253,
257, 290
Mead George Herbert 277
Meinong Alexius 59
Merecki Jarosław 149
Merleau-Ponty Maurice 80
Mersch Dieter 11, 15, 171, 267, 340
Messi Lionel 347
Meyrowitz Jashua 360
Michalak Wiesław 15, 49, 66
Michalski Krzysztof 56, 116, 203,
273
Michałowska Marianna 15–16, 361
Migasiński Jacek 269
Milgram Stanley 321
Minc Alain 331
Mitchell William John Thomas
230–233
Mitterer Josef 95
Molina Alfred 226
More Thomas 332, 334
Morris David Z. 329
Mosakowski Marek 281
Mosz Filip 168
Mozzini Camila 53–54, 98, 101
Müller Vincent C. 273
Müller-Pohle Andreas 13, 42, 44
Munch Edvard 78
Musil Robert 30, 102–103, 328,
358, 395
Musk Elon 355, 360

N

Nagel Thomas 130
 Nakashima Ellen 303
 Nałkowska Zofia 318
 Neagu Paul 46
 Niedzielski Lech 330
 Niépce Nicéphore 221–224
 Nietzsche Friedrich 21, 32–34,
 104–105, 129, 189–190, 249,
 354
 Niklewicz Piotr 294
 Niżnik Józef 114
 Nora Simon 331
 Norris Pippa 280
 Norton Edward 226
 Novitz David 267
 Nycz Ryszard 267, 271

O

Obama Barack 325
 Olek Jerzy 46
 Olson David R. 199
 Ong Walter Jackson 199, 290
 Orłowski Hubert 219
 Ortega y Gasset Jesé 33, 294
 Ostromęcka Helena 52

P

Paczkowska-Łagowska Elżbieta 53
 Pakis Valentine A. 13, 97, 99, 111
 Palkowski Łukasz 285
 Patočka Jan 70
 Paul Kari 288
 Pawley Martin 24
 Peirce Charles Sanders 109
 Peretiatkowicz Antoni 334
 Perry Douglas 348
 Peternák Miklós 26, 48, 128, 215,
 220, 224, 242, 260, 284, 328
 Petronio Rodrigo 40

Philipse Herman 22
 Pietrowicz Krzysztof 239
 Platon 108, 127, 154, 168, 203, 317,
 332, 354
 Plossu Bernard 255
 Pomian Krzysztof 161
 Porter Catherine 277
 Postman Neil 39, 330, 347
 Póltawski Andrzej 28
 Pray Doug 323
 Proust Marcel 131

R

Radkowie Magda i Paweł 189
 Radziwiłł Krzysztof 103, 328
 Rakoczy Marta 199
 Reale Giovanni 60, 109
 Reale Miguel 36, 40
 Religa Anna 285
 Religa Zbigniew 285
 Rilke Rainer Maria 30
 Riviera Diego 226–227
 Rockefeller Nelson 226–227
 Rogen Seth 325
 Rorty Richard 119
 Rosa Guimarães 36
 Rosenstock-Huessy Eugen 122
 Rosenzweig Franz 23, 79
 Roth Nancy Ann 13, 72, 81, 86, 89,
 120, 122, 164, 179, 184, 186,
 276, 279
 Rousseau Jean-Jacques 183, 334
 Różalska Ewa 178
 Ruby Lionel 39
 Ruszkowski Janusz 98
 Rypson Piotr 281

S

Sapir Edward 112
 Sartori Giovanni 330

Sartre Jean-Paul 33, 64, 99, 155
Saussure Ferdinand de 203
Scheler Max 64
Schleiermacher Friedrich 63, 82
Schopenhauer Arthur 125–126
Schultz Julianna 324
Schulz Bruno 98
Schütz Alfred 63–64
Schwarz Angelo 227–228
Schwendener Martha 48
Sensui Takashi 247
Seurat Georges 213
Shakur Tupac 352
Shannon Claude E. 132
Sheridan Alan 250
Sidorek Janusz 58, 62
Siemaszko Corky 302
Siemek Andrzej 85
Sikorski Janusz 219, 225
Skwarczyńska Stefania 116
Skwieciński Mirosław 192
Sloterdijk Peter 365
Snoop Dog 352
Snowden Edward 355
Sontag Susan 48, 76, 172, 218–220,
234–235, 246, 261, 284
Spaemann Robert 149
Staniewska Anna 121
Stokłosa Jacek M. 178
Ströhl Andreas 13, 21, 49, 53, 80,
107, 175, 365
Suchodolska Monika 15
Švankmajer Jan 145
Szacki Jerzy 332, 334
Szahaj Andrzej 45, 267
Szczepańska Elżbieta 70
Szczucka Natalia 135, 175
Szostakiewicz Adam 322
Szymanowski Adam 167
Szyszka Grażyna 298

Ś

Śliwczyński Waldemar 15
Śmigaj Józef 159

T

Tarkowski Andriej 338
Tatarska Anna 285
Taymor Julie 227
Tischner Józef 56, 128, 203
Truchanowski Kazimierz 103, 328
Trznadel Jacek 81, 128, 208
Tsai Wen-Ying 46
Tupac Shakur 352–353
Turek Adam 361
Tuszkiewicz Maria 114
Twardowski Kazimierz 59

U

Uszyński Jerzy 330
Utko Jacek 280

V

Vargas Milton 36, 40
Vattimo Gianni 273
Virilio Paul 28, 80, 253
Vivaldi Antonio 78

W

Wachowscy, bracia Laurence
i Andrew Paul 333
Wajs Andrzej 60
Walczevska Sławomira 62
Warhol Andy 348
Weaver Warren 132
Weber Max 264
Weibel Peter 25, 50, 235, 301, 348,
365
Welsch Wolfgang 266–267
Werner Gabriele 230, 232
Wertenstein Wanda 77, 229

- Wertheimer Max 343
 White Hayden 99
 Whorf Benjamin Lee 112
 Wichrowski Marek 267
 Wiertlewski Stefan 52
 Wiertow Dziga 338–339
 Wilczyński Marek 99
 Wilkoszewska Krystyna 273
 Williams Pete 302
 Winter Tom 302
 Winthrop-Young Geoffrey 48, 244,
 352
 Wirpsza Witold 346
 Wittgenstein Ludwig 23, 30, 34–
 –35, 88, 111–113, 117, 119,
 146, 166, 359
 Witwicki Władysław 127, 154, 203,
 332
 Wojciechowska Wanda 112
 Wolicki Krzysztof 289
 Wolińska Zofia 277
 Wolniewicz Bogusław 35, 112, 117,
 359
 Woydyłło-Woźniak Ewa 135
 Wutz Michael 244, 352
 Wyrzykowski Stanisław 249
Z
 Zajdel Janusz A. 15, 210, 250
 Zawojcki Piotr 15–16, 92, 210
 Zeidler-Janiszewska Anna 95, 266
 Zeltzer Janina 103, 328
 Zembala Marian 285
 Zepf Irmgard 31
 Zielinski Siegfried 12, 21–22, 25,
 50, 84–85, 98, 101–102, 178,
 181, 235, 257, 301, 365
 Zielińska Teresa 281
 Zieliński Edward Iwo 60, 109
 Zieliński Marek 281
 Zimand Roman 112
 Zingrone Frank 178
 Žižek Slavoj 337–338
 Zuckerberg Mark 355
Ż
 Żeleński Tadeusz (Boy) 131
 Żeleźnik Tadeusz 224
 Żmijewski Artur 287

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium. Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach, wraz z wypełnionym wnioskiem. Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl

www.fnp.org.pl/monografie

<http://monografie.fnp.org.pl/>



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*
Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”.
Kościół w pismach Cypriana Norwida
Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej
w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*
1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej*
(Boliwia w XX wieku)

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu*
socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*
III Rzeczypospolitej Polskiej

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*
w życiu kobiety

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*
Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość.*
Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Sojn, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górska, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*



2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*
Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*
Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*
Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*
Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy*
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce*
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy*
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*
Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*
Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*
Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzki, *Władca i wojownicy.*
Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyki bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki*
w Polsce międzywojennej



Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczycją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grybień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*



Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość.*
Modele, gradacje, eksperymenty

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani.*
Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski.*
Polityki rządowe w latach 1918–2004

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów.*
Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.
Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą.*
Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje

Łukasz Wróbel, *„Hylé” i „noesis”.*
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*
„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera



Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*
Studium filozoficzne i metodologiczne

Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii.*
Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie
pamięci kulturowej

Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo*
holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć.*
Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy

2015

Paweł Gładziejewski, *Wyjaśnianie za pomocą*
reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna

Piotr Majdanik, *Tora dla narodów świata.*
Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa

Paweł Majewski, *Tekstualizacja doświadczenia.*
Studia o piśmiennictwie greckim

Jakub Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego.*
Refleksja teoretyczna Haydena White'a

Sylwia Urbańska, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*
migracyjnych robotnic 1989–2010

Filip Schmidt, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*
Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych
i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji

Andrzej Słowikowski, *Wiara w egzystencji.*
Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach
pseudonimowych Sorena Kierkegaarda

Jan Swianiewicz, *Możliwość makrohistorii.*
Braudel, Wallerstein, Deleuze

Krzysztof Rzepkowski, *Złoty kciuk.*
Młyn i młynarz w kulturze Zachodu



2016

Filip Doroszewski, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

Anna Kordasiewicz, *U/sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

Karol Myśliwiec, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

Józef Piórczyński, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

Wojciech Ryzek, *Antystrofa dialektyki*

Ewa Skwara, *Komedia według Terencjusza*

Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*

2017

Karol Kłodziński, „*Officium a rationibus*”.
Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu

Jacek Kubera, *Francuzi, Algierczycy?*
*Relacje między identyfikacjami Francuzów
algierskiego pochodzenia*

Urszula Lisowska, *Wyobraźnia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*

Agata Lubowicka, *W sercu „Ultima Thule”.*
*Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji
Knuda Rasmussena*



Agnieszka Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia.*
Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki

Anna Markwart, *Bogactwo uczuć moralnych.*
Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach
w perspektywie filozofii Adama Smitha

Nicole Dołowy-Rybińska, *„Nikt za nas tego nie zrobi...”*
Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów
mniejszości językowych Europy

Joanna Szewczyk, *Historiografia i mitologia kobiecości.*
Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego

Michał Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie.*
Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty

Przemysław Urbańczyk, *Bolesław Chrobry – lew ryczący*

Przemysław Wewiór, *Wstępując w ślady Salomona.*
Religia i nauka w myśli Francisca Bacona

Tymoteusz Zych, *W poszukiwaniu pewności prawa. Precedens*
a przewidywalność orzeczeń sądowych w tradycji prawa
anglosaskiego

2018

Waldemar Bulira, *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej.*
Od totalitaryzmu do postmodernizmu

Anna Grześkowiak-Krwawicz, *Dyskurs polityczny*
Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee

Marek Węcowski, *Dylemat więźnia.*
Ostracyzm ateński i jego pierwotne cele

Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii.*
Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera

W PRZYGOTOWANIU

Radosław Bugowski, *Miasto w ruchu.*

*Studium z dziejów przemieszczania na przykładzie społeczeństwa
Torunia 1891–1939*

Katarzyna Kalinowska-Sinkowska, *Praktyki flirtu i podrywu.*

Studium z mikrosocjologii emocji

