

TOMASZ FERENC  
Łódź

### VILÉMA FLUSSERA TRAKTAT O BŁĘDNYM KOLE PROGRAMOWANEJ WOLNOŚCI

Większość aparatów fotograficznych obok automatycznych trybów ustawiania parametrów ekspozycji światłoczułego materiału ma także funkcje manualne — dzięki nim użytkownik sam decyduje o czasie otwarcia migawki oraz o wielkości przesłony. Paradoksalne jest to, że chociaż wielu klientów pyta o to, czy ich nowy aparat wyposażony jest w tryb manualny, niewiele później z niego korzysta. Szybko okazuje się, że programy aparatu doskonale radzą sobie niemal z każdą sytuacją zdjęciową, są szybsze i precyzyjniejsze niż ludzkie oko. Rezygnacja z ręcznego ustawiania parametrów wydaje się nie tylko korzystna, ale wręcz nieunikniona. Jest ona całkowicie naturalną konsekwencją zmiany wyposażenia ludzkiej antroposfery — zastąpienia narzędzi przez aparaty. Traktat czeskiego filozofa dotyczy właśnie owych konsekwencji, fotografia zaś staje się dla niego modelowym przykładem służącym opisaniu zachodzących zmian. Od pierwszego wydania książki Viléma Flussera upłynęło ponad dwadzieścia lat. Angielskie tłumaczenie ukazało się w 1984 r., już w rok po niemieckojęzycznym oryginale. Kiedy kilka lat temu miałem okazję zapoznać się

z angielską wersją książki, brak jej polskiego tłumaczenia wydał mi się wielkim przeoczeniem. Dziś dzięki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach możemy poznać ten wyjątkowy tekst<sup>1</sup>.

Rozważania o fotografii w Polsce zwykle wspierają się na autorytecie trzech autorów. Są to Susan Sontag, Roland Barthes i, nieco rzadziej wspominany, Walter Benjamin. Sontag koncentruje się na społecznych aspektach funkcjonowania medium, Barthes poszukuje ontologicznej natury fotografii, trzeci z wymienionych autorów analizuje pionierskie początki fotografii i zmiany, jakie dokonały się wraz z pojawianiem się mechanicznych środków reprodukcji (w tym kluczowe zagadnienie zaniku aury sztuki). Ta „wielka trójka” wyznaczyła, a może nawet zdominowała ramy teoretycznego dyskursu wokół fotografii. Pojawianie się książki Flussera wprowadza nowy, ważny punkt widzenia, którego nie można zignorować w rozważaniach o medium, a szerzej — w analizie społeczeństwa posthistorycznego. Fotografia stała się tutaj bardziej pretekstem do rozważań nad współczesną kulturą, nad nową antroposferą człowieka oto-

---

Adres do korespondencji: t.ferenc@fotofestival.com

---

<sup>1</sup> Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wstęp i red. Piotr Zawojski, tłum. Jacek Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004, stron 75.

czonego aparatami. Możemy zatem zgodzić się z Wiesławem Michalakiem, który podkreśla, że czytając Flussera mamy do czynienia raczej z antropologią kulturową niżli z teorią mediów<sup>2</sup>.

Centralnym elementem analizy staje się aparat, a wraz z nim pojawiające się pytanie o możliwość bycia wolnym w świecie zdominowanym przez aparaty. Zadaniem filozofii fotografii jest poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie.

Zacząć należy jednak od podstawowej hipotezy Flussera o dwóch przełomowych punktach zwrotnych w historii naszej cywilizacji. Pierwszy z nich to moment wynalezienia pisma linearnego, a wraz nim narodziny historii w dzisiejszym tego słowa rozumieniu, drugi to odkrycie obrazów technicznych. Zanim jednak doszło do wynalezienia tego typu obrazów, naszą cywilizację charakteryzowało nieustanne napięcie między pismem a obrazem, między myśleniem pojęciowym a myśleniem magicznym. Zagadnienie relacji obrazu i tekstu jest, według Flussera, kluczowe dla historii cywilizacji. Tekst oddalił człowieka od świata, stał się środkiem mediacji między człowiekiem a obrazem, pozbawił obraz pierwotnej magii. Przykładem takiego starcia są średniowieczne wojny wiernych tekstowi chrześcijan z czczącymi obrazy poganami. Mowa tutaj o obrazach „tradycyjnych”, określanych przez Flussera jako „prehistoryczne”. Z czasem jednak chrześcijaństwo, walczące z obrazami i myśleniem magicznym, wchłonęło obrazy i samo zaczęło je wykorzystywać. Myślenie pojęciowe poddając analizie myślenie magiczne nie może całkowicie uchronić się od jego wpływu. Podobnie jak nauka zwalczająca ideologię sama staje się ideologiczna, ponieważ nasycy się wyobrażeniami, czyli odszyfrowanymi obrazami. Walka ma charakter dialektyczny i w jej toku teksty stają się bardziej wyobrażeniowe, obrazy zaś coraz bardziej pojęciowe. Najbardziej pojęciowe są konceptualne obrazy komputerowe.

Ścieranie się tekstu i obrazu oraz wzajemne przenikanie się tych dwóch kodów osiąga punkt kulminacyjny w momencie wynalezienia fotografii. To właśnie jej wszechobecność i wiara

w prawdziwość obrazu fotograficznego doprowadziły do tego, że dla współczesnego człowieka świat staje się światem jedynie obrazowym, „imaginacja staje się halucynacją” (s. 23). Fakt, że obrazy „wnikają” bezpośrednio do kamery (bez pośrednictwa ułomnych zmysłów), sprawia, iż zdają się one funkcjonować na tym samym poziomie co uchwycona na nich rzeczywistość. I właśnie w tym przekonaniu Flusser zauważa wielkie niebezpieczeństwo; fotografia miała ponownie włączyć obrazy w życie, sprawić, aby hermetyczny tekst stał się wyobraźalny i łatwiej zrozumiały. Jej zadaniem było reaktywowanie magii w świecie linearnej tekstualności. Obraz fotograficzny miał powstrzymać systematyczny rozpad cywilizacji i stać się kodem czytelnym dla wszystkich, miał pomóc w przełamaniu kryzysu w sztuce, nauce i polityce (s. 29). Tak się jednak nie stało. Antidotum, jakim miała stać się fotografia, okazało się kolejnym zagrożeniem, może nawet bardziej niebezpiecznym. Fotografie, zamiast tchnąć nowe życie w stare tradycyjne obrazy, stały się ich substytutami i zajęły ich miejsce, zamiast uczynić hermetyczny tekst zrozumiałym, zamieniły go w obrazy, jeszcze bardziej komplikując zrozumienie, a stara magia, oparta na micie, została zastąpiona nową, opartą na programie. Konkluzja, do jakiej dochodzi Flusser, jest następująca: fotografia nie tylko nie zrealizowała żadnego z tych postulatów, ale przyczyniła się do powstania masowej, homogenicznej cywilizacji.

Zasadnicza różnica między obrazem tradycyjnym, „prehistorycznym” a obrazem technicznym polega na procesie rozszyfrowania, rozpracowania symboli, na nadawaniu znaczeń. Chcąc zrozumieć dzieło malarza, musimy rozszyfrować kod, który wyłonił się bezpośrednio „z głowy” artysty. W przypadku obrazu technicznego pojawia się nowy pośrednik — czarna skrzynka — aparat. To, co dzieje się we wnętrzu czarnej skrzynki pozostaje dla nas utajone. Flusser podkreśla przy tym, że obecność pośrednika — aparatu — wcale nie przesądza o obiektywności obrazów fotograficznych. Podnoszony u zarania historii argument za obiektywnością fotografii, dzięki której świat nijako sam się reprodukuje, musi zostać obalony. Skutkiem dominującej wiary w przekaz fotograficzny jest

<sup>2</sup>W. Michalak, *Vilém Flusser a filozofia fotografii*, „Fototapeta” 2003, nr 2, s. 37.

to, że oglądając zdjęcia analizujemy ukazany na nich świat, a nie wytwarzanie samych obrazów. Z przytoczonych powyżej argumentów wynika: po pierwsze, że w stosunku do obrazów technicznych wciąż jesteśmy analfabetami (nie wiemy bowiem, co dzieje się w zasadniczym momencie powstawania obrazów), po drugie nasza wiara w fotografię jest dowodem niebezpiecznej bezkrytyczności, i to teraz, gdy: „obrazy techniczne właśnie zmierzają do wyparcia testów ze świata” (s. 26).

Kiedy Flusser pisze o maszynach i zmianie relacji, w jakich człowiek pozostaje w stosunku do nich, rodzi się pewne skojarzenie z Gillo Dorflesem<sup>3</sup>, który w *Człowieku zwielokrotnionym* opisał alienację człowieka względem maszyn, systematyczną utratę kontroli nad nimi oraz fetyszyzację techniki. Współczesna alienacja nie jest jednak już stanem wyobcowania jednostki względem środków produkcji, ale formą „stapiania się” człowieka i aparatu. Jest to inny, bardziej niebezpieczny rodzaj alienacji; w przypadku robienia zdjęć sprowadza się to *de facto* do wyłączenia świadomości człowieka z procesu fotografowania. Flusser jakże trafnie pisze, że kiedy narzędzia przekształciły się w maszyny, czyli w urządzenia mające uwolnić nas od żmudnych i uciążliwych prac, nastąpiła znamienita kulturowa transformacja. Mówiąc najdosadniej — narzędzia pozostawały w posiadaniu ludzi, służyły im, maszyny zaś wzięły w posiadanie człowieka. Po maszynach pojawiły się aparaty, a wraz z nimi po raz kolejny nasze bycie w świecie uległo zmianie. Aparat jest urządzeniem symulującym myśli, jest zdolny do wytwarzania symboli, ale co najważniejsze — wydaje się autonomiczny w stosunku do człowieka. Każdy aparat jest zaprogramowany, pozwala na stosowanie pewnej liczby kombinacji gotowych rozwiązań. Aparat fotograficzny zaprogramowano po to, by robił zdjęcia. Przyglądając się temu, co stanowi większość powstających zdjęć, czyli fotografiom pamiątkowym, można odnieść wrażenia, że program jest skuteczny — wszystkie one są niemalże identyczne. Między aparatem a jego właścicielem wytwarza się nowa specy-

ficzna relacja — człowiek staje się „funkcjonariuszem” aparatu, staje się funkcyjnym, obsługującym swój sprzęt. Dramat sytuacji polega na tym, że kompetencje aparatu przewyższają kompetencje jego użytkownika. W rezultacie aparat robi to, co chce człowiek, ale w ramach możliwości, jakie oferuje jego program. Przypomina się tu slogan reklamowy Forda, mówiący o tym, że można mieć samochód w dowolnym kolorze pod warunkiem, że będzie to kolor czarny. W przypadku fotografii brak wyboru jest zakamuflowany. Producenci sprzętu przechwalają się coraz większymi możliwościami swoich aparatów, nowymi programami, funkcjami, szybkością rejestrowania obrazów itp., jednak niezależnie od tego wciąż pozostajemy w polu tej samej gry. „Funkcjonariusz panuje nad grą, w odniesieniu do której nie jest w stanie być wystarczająco kompetentny. Jak u Kafki” (s. 35). Nawet całe uniwersum fotografujących zebrane razem nie będzie w stanie przejrzeć do końca zaprogramowanego aparatu. Analogicznie jak w szachy, w której nikt nie potrafi opanować wszelkich możliwych kombinacji, nie jesteśmy w stanie przejrzeć czerni fotograficznej skrzynki ani rozwiązać kombinacyjnej gry, jaką jest każdy program.

W dzisiejszym świecie władzę posiadają nie właściciele kapitału, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, ale ci, którzy „programują” — operatorzy i programiści. Flusser odnotowuje charakterystyczną prawidłowość: podczas gdy *hardware* systematycznie tanieje, to oprogramowanie, *software*, staje się coraz droższe. Innymi słowy, władzę mają twórcy symboli i sprzedawcy informacji, to na nie jest dziś największe zapotrzebowanie. Władza aparatu nad „funkcjonariuszem” polega na tym, że aparat programuje gesty fotografa. Ten z kolei ma władzę nad oglądającymi, programując ich zachowania, wikłając ich w grę swoją i swojego aparatu. Wolność fotograficznego gestu jest wolnością programowaną, „w świecie fotograficznym aparat robi to, czego chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi” (s. 40). Co z tego, że możemy wybrać motyw, który chcemy utrwalić, jeśli wybór ten podyktowany jest funkcją programu. Tak właśnie wygląda opisany przez Flussera paradoks zaprogramowanej wolności. Z łatwością,

<sup>3</sup>G. Dorfles, *Człowiek zwielokrotniony*, tłum. T. Jekiel, I. Wojnar, PIW, Warszawa 1973.

jak sądzę, możemy przenieść analizę fotografii na inne aparaty, najbardziej oczywiste wydaje się skojarzenie z komputerem, ale kamera wideo czy telefon komórkowy, coraz częściej z funkcją robienia zdjęć, także wnikają nas w sieć programowanej wolności.

Wraz z pojawianiem się zapisu cyfrowego ujednociono sposób utrwalania informacji; wszelkie dane zostają przekształcone w kod numeryczny. Wymaga to innych niż uprzednio programów, ale skutek ich działania jest w rezultacie taki sam, z tą może różnicą, że procesy rozpoznane przez Flussera obecnie podlegają zwielokrotnieniu i przyspieszeniu. Technologicznie nowe aparaty stają się coraz bardziej autonomiczne, a ich programy są o wiele bardziej złożone niż programy aparatów analogowych. Sprzężenie aparatów z komputerami powoduje uruchomienie nowych programów służących obróbce zdjęć, wraz z nimi pojawiają się nowe pola walki i napięć między człowiekiem a maszyną. Zmiana technik rejestrowania obrazu nie dezaktualizuje tekstu Flussera w najmniejszym stopniu. Jest ona kontynuacją opisanego przez niego postępującego kultu obrazów — ikonolatrii.

Czy zatem w konfrontacji z aparatem z góry jesteśmy postawieni na przegranych pozycjach? Czy pozostaje nam tylko realizować za każdym razem jedną z opcji programu?

Otóż, fotografowanie zawsze jest sytuacją walki i współpracy człowieka z programem. Ustalenie zakresu walki i kooperacji jest pierwszym krokiem do rozszyfrowania fotografii. Wszędzie tam, gdzie fotografowi uda się podporządkować sobie program, możemy mówić o zwycięstwie czynnika ludzkiego. Nierozszyfrowane aparaty fotograficzne służą temu, do czego zostały zaprogramowane, czyli programowaniu społeczeństwa. Fotografia udaje, że jest oknem na świat, odbiciem rzeczywistości, źródłem informacji, traktowana bezkrytycznie stała się „iluzją” doskonałą i służy tłumieniu myślenia krytycznego. Doprowadza to do tego, że „fotograficzne uniwersum” steruje nami, uruchamia łańcuch rytuałów postindustrialnego człowieka. Świetnie ukazuje to Flusser, pisząc o szczołeczkach do zębów i daninie, jaką co dzień składamy „Bogu Próchnicy” (s. 57).

Trzeba zatem podejmować nieustanną krytykę aparatów i programów, ponieważ prowadzą one do robotyzacji społeczeństwa. Opisane przez filozofa fotograficzne uniwersum jest tylko przykładem jednego z wielu takich uniwersów. Filozofia fotografii ma za zadanie ukazać walkę człowieka z aparatem i szukać sposobów na przewyżczenie dominacji aparatów. Kończąc swój esej, Flusser podkreśla konieczność uprawiania filozofii fotografii, rozumianej jako poszukiwanie wolności w świecie automatycznych i programowanych aparatów. Jest ona „jedyną formą rewolucji, jaka nam ciągle pozostaje” (s. 70).

Polskie wydanie książki opatrzone zostało wstępem Piotra Zawojkiego, redaktora naukowego publikacji, słowniczkiem podstawowych pojęć oraz notką biograficzną o autorze. Wstęp Zawojkiego wprowadza czytelnika w zagadnienia podejmowane przez Flussera, umiejscawia zainteresowanie fotografią w dorobku filozofa, wskazuje na podobieństwa do prac innych teoretyków, podkreśla to, co oryginalne.

Dla teoretyków fotografii i badaczy mediów esej Flussera jest źródłem wskazówek co do nowych możliwości analizy, ukazuje, że zajmowanie się różnymi technikami wytwarzania obrazów technicznych może być w rezultacie antropologicznym procesem badawczym. Dla socjologów, przy zachowaniu wymienionych powyżej zalet, tekst ten jest próbą zwrócenia uwagi na doniosłość zjawiska, jakim jest fotografia i wytwarzane za jej pomocą techniczne obrazy. Ale trzeba sobie powiedzieć także to, że książka Flussera tylko pozornie jest książką o fotografii, tak naprawdę filozof stawia w niej fundamentalne pytania o nasze bycie w świecie, o to, czy możemy być w nim wolni, czy też skazani jesteśmy na to, aby w nieświadomości poddawać się coraz głębszej robotyzacji i automatyzacji życia. W tym kontekście rozprawa Flussera staje się bardziej uniwersalna niż poświęcone fotografii teksty Sontag czy Barthesa.

Na koniec należy podkreślić intelektualną satysfakcję, jaka płynie z lektury tego tekstu, jasność i precyzję wywodu, zdolność stawiania śmiałych hipotez i umiejętność argumentowania wniosków. Przypuszczam, że wie-

lu czytelników książki będzie miało poczucie obcowania z tekstem wyjątkowym, ze względu na sposób, w jaki autor pisze, odbiegając od sztywności akademickiego wywodu, głównie zaś z powodu poruszanych treści, ich aktualno-

ści, błyskotliwości wywodu i doniosłości podejmowanych problemów. Stosunkowa niewielka objętość eseju rekompensowana jest całkowicie bogactwem służącego przemyśleniom materiału.