Janata, Michal

Proti přemoci aparátů

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. B, Řada filozofická. 1997, vol. 46, iss. B44, pp. [63]-68

ISBN 80-210-1710-4
ISSN 0231-7664

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/106530
Access Date: 16. 02. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
B 44, 1997

MICHAL JANATA

PROTI PŘEMOCI APARÁTŮ

Již svou první knihou uveřejněnou v portugalštině — Lingua e Realidade (Jazyk a skutečnost) — naznačil Vilém Flusser (1920–1991) pole svého hlavního zájmu. Je jím „komunikologie", jak pojmenoval své ústřední myšlenkové téma. Kolem něho pak gravituje celé jeho dílo. Je však také vynikajícím znalcem brazilské kultury. Podle Flussera se dnešní filozofie liší od ostatních disciplín tím, že v „podstatě nemá žádnou geografii a dějiny. Všichni filozofové jsou našimi sousedy i současníky". Flusserovo myšlení však má — přinejmenším ve své brazilské fázi (1940–72) — svou osobitou geografii, silně poznamenanou brazilskou kulturou. V Brazílii vydal také několik svých směrodatných děl: A História de Diabo (Historie ďábla) vychází v roce 1965, v roce 1967 pak De Religiosidade (O víře). Iberoamerická fáze Flusserovy publicistické a pedagogické činnosti připravuje půdu pro koncentrovanou reflexi médií. Ta vrcholí filozofií fotografie, jíž připisoval Flusser výsostný význam. Půdou, z níž postupně vyrůstá jeho zájem o komunikaci, je nejen transcendence pojatá jako nahlédnutí lidské podmíněnosti zvnějšku, ale také pojetí člověka jako „ztracené bytnosti". Oba tyto fenomény popsal ve své „fenomenologii nedostatečné rozvinutosti" Brasilien oder der Suche nach dem neuen Menschen (Brazílie aneb hledání nového člověka). Peripetie svého myšlenkového hledání shrnul do své filozofické autobiografie Bodenlos (Bezedno — vychází však na začátku této knihy z etymologie latinského adjektiva absurdus ve smyslu bez kořenů).

Nejvlastnějším Flusserovým myšlenkovým výkonem je komunikologie, jež je spjata s jeho pedagogickou činností v Brazílii, ve Francii a naposledy v německé Bochumi. V nejobecnější poloze podal svou teorii komunikace ve dvou textech — Umbruch der menschlichen Beziehungen? (Průlom v lidských vztazích?) a ve Vorlesungen zur Komunikologie (Přednášky ke komunikologii). Východiska Flusserovy komunikologie jsou antropologická. Člověk je „zvíře vyvázané z přírody" („ein unnatürliches Tier"), idiotés ve smyslu soukromá osoba, jež se dorozumívá s ostatními pomocí seřazených symbolů neboli kódů. Protože komunikologie patří ke Geisteswissenschaften, k „humanities", je teorie komunikace bytostně uměleckým jevem. Účelem lidské komunikace je zapomenout na kontext bez významu, tedy na svět „přírody", v němž jsme odsouzeni k osamocenosti

a ke smrti. Flusser vytváří svou komunikační typologii z nejrůznějších hledisek. Například z hlediska „herních" kritérií uvádí tři hlavní klasifikační řady: „faktické" neboli indikativní informace, „normativní" neboli imperativní informace a „estetické" neboli optativní informace. Jinou typologickou polohou jsou diskurzní modely, v nichž hraje konstitutivní úlohu struktura komunikační sutuace: divadelní, pyramidální, stromový a amfiteátrový diskurz, kruhový a síťový dialog. Na tato „synchronní" měřítka pak navazují periodizační, tedy „diachronní" kritéria, jež patří ke spornější části Flusserovy komunikologie. Ekvivalentem situace je podle něho historický pojem „novověk". To, co představuje pro historiky průmyslová revoluce, je pro komunikology zavedení všeobecného školského systému. Situaci „manuskriptu" pak odpovídá Evropa před vynálezem knihtisku a „třetí svět" před vpádem masmédií. Jednotlivým komunikačním periodám — tedy obrazu, lineárnímu textu a technickým obrazům — odpovídají i prožitkové struktury času a prostoru. Tak v lineárně programovaném vědomí je čas prožíván jako proud protékající z minulosti směrem k budoucnosti. Je to nevratný, historický čas. Pro historické vědomí je přítomnost pouze bodem v linii, jíž probíhá čas. Pro technoimaginaci je přítomnost skutečná — na rozdíl od historického vědomí, pro něž je přítomnost neskutečná, protože existuje pouze jako vznikání —, neboť je místem, kam přichází možné, aby se uskutečnilo. Co se prostoru týče, zatímco pro lineárně programované vědomí jsou prostor a čas dvě odlišné formy nazírání, je pro technoimaginaci čas bez prostoru zcela nepředstavitelný.

Důležitá u Flussera není příliš schematizovaná typologie médií, ani periodizace dělící čas na magický, historický a posthistorický. Nejvlastnějším výkonem jeho myšlení je, že ukázal technické obrazy (fotografie, film, video atd.) v jejich specifičnosti jako abstrakce vyššího stupně. Oč více ulpívá na technických obrazech iluze přímého průhledu do skutečnosti, o to silnější je potřeba je dešifrovat. Technické obrazy nejsou produktem magického myšlení, ale vědeckého pojmosloví. Neprůhlednost aparátů, jež spoluvytvářejí technické obrazy, v sobě skrývá velký manipulační potenciál. Dešifrace technických obrazů — a aparátů za nimi skrytých — znamená současně i odhalování iluze, že nám tato média přímo prostředkují realitu. Flusser přehodnocuje mylný „ontologický" statut technických obrazů, které slouží symbolizaci světa. Fotoaparáty, televizní kamery apod. jsou aparáty, jejichž složitá technická kombinatorika slouží svou odvrácenou stranou proti zájmům člověka. Pojem aparát hraje u Flussera klíčovou roli, neboť se nejedná pouze o technické zařízení, ale také o administrativní útvar, který podobně jako „hračka simulující myšlení" sestavená z „kombinací symbolů obsažených v jejím programu" činí z člověka komplice a funkcionáře svého programu.

Výsostné postavení mezi médii zaujímá ve Flusserově myšlení fotografie. „Dnes, na počátku virtuálních prostorů, mohou vděčit všechny věci za svůj původ nikoli válce, ale fotografii", říká v jedné ze svých posledních přednášek Fotografie, die Mutter aller Dingen (Fotografie, matka všech věcí). V tomto ohledu hraje klíčovou roli v jeho komunikologii kniha Für eine Philosophie der Fotografie z roku 1983 (česky Za filosofii fotografie v roce 1994). V protikladu

k estetické pozici Rolanda Barthese (v díle La Chambre claire — Světlá komora), jenž považuje fotografii za transparentní, „nekódované" médium, jež je „mechanickým opakováním toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo", považuje Flusser fotografii naopak za abstrakci třetího stupně. V této fázi abstrakce překonává fotografie dvojí pokušení — idolatrii jako pokušení obrazu a textolatrii jako pokušení lineárního textu. Filozofická esej Za filosofií fotografie je přelomovou nejen ve způsobu, jakým problematizuje postindustriální svět fungování a vstřebávající moc aparátů, ale i ve východiscích, jež nám prostřednictvím filozofie fotografie jako způsobu boje proti aparátům předestírá. V tomto smyslu lze toto kruciální Flusserovo dílo považovat za úvahu o svobodě, respektive o jejích nových možnostech v posthistorické době.

Flusser nalézá v dějinách kultury dva periodizační mezníky: „vynález lineárního písma" okolo poloviny druhého tisíciletí před Kristem a „vynález technických obrazů", jehož počátky lze situovat do doby zhruba před sto padesáti lety. Prvním periodizačním předstupněm textů i technických obrazů je obraz jako takový. Specifickou vlastností obrazu je schopnost abstrahovat od čtyřrozměrného prostoru jeho kódováním do dvourozměrné plochy. Dekódování obrazového kódu nazývá Flusser imaginací. K tomu, aby člověk mohl proniknout pod povrch plochy, je třeba zrekonstruovat abstrahované dimenze. Tuto rekonstrukci Flusser pojmenovává ve shodě s původním anglickým významem slova scanning jako bedlivé pozorování. V tomto aktu se mísí struktura obrazu s intencí pozorovatele. Při bedlivém zkoumání obrazu ovšem nejde jen o obousměrný pohyb rekonstrukce plochy v prostor a naopak, jde též o časovou rekonstrukci průběhu časových modalit „předtím" a „potom". V takto rekonstruovaném časoprostoru se vytvářejí trsy významů. Vzhledem k povaze tohoto časoprostoru — vše se v něm opakuje a zároveň participuje na významové souvislosti celku — můžeme hovořit zároveň o obrazovém univerzi jako o světě magie, jenž je strukturálně odlišný od světa historické linearity. Aby se člověk mohl orientovat ve světě magie, nesmí pustit ze zřetele, že obrazy slouží k prostředkování světa, jenž je svou bytností dostupný pouze v modu zprostředkovanosti. Pokud se z obrazů — map stanou obrazy — paravany, ocitá se člověk v zajetí idolatrie, tedy neschopnosti obrazy dešifrovat. Schopnost imaginace se mění v pasivitu halucinace. Krizi smyslu obrazu překonává podle Flussera vynález lineárního písma, jež překódovává kruhový čas magie do lineárního času dějin. Tento periodizační model však nelze brát staticky. Boj písma proti obrazu, respektive dějinného vědomí proti magii se neomezuje pouze na předěl vynálezu písma, ale provází celé dějiny. Schopností konceptualizace, pojmového myšlení, se člověk vzdálil ještě více konkrétnímu světu. Texty jako abstrakce druhého stupně totiž vysvětlují obrazy, jejich referenčním bodem tedy není „skutečnost", ale dvourozměrná plocha obrazu. Texty jsou metakódy obrazů. Text i obraz si navzájem propůjčují sílu. Pokud se však mezi text a obraz vsune bariéra, pak se člověk stává zajatcem, „funkcionářem" textu, jinými slovy propadne textolatrii. Vystupňovanou tendenci nepřevoditelnosti textu na představy pak představuje diskurz novověké vědy, tedy vědecké moderny. Není-li co vysvětlovat, nevězí-li za texty žádné obrazy, pak jsou dějiny u konce. S touto krizí textu je spojen zrod

technických obrazů jako možnosti učinit texty znovu předtavitelnými. Technický obraz se od tradičního liší „ontologicky" i historicky. Zatímco tradiční obrazy jsou abstrakcemi prvního stupně, pak technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně, neboť abstrahují z textů, jež zase abstrahují z konkrétního světa. Technické obrazy jsou produktem pojmů, nejsou tedy přímým průhledem do skutečnosti, jak snadno sugeruje například televize. Historicky vzato jsou obrazy předdějinné, zatímco technické obrazy posthistorické. Přes tuto míru abstrakce jsou technické obrazy všeobecně pokládány za snadno dešifrovatelné. Z této zdánlivé transparence vzniká nebezpečná nekritičnost vůči technickým obrazům, jež jsou vnímány jako okno do světa. Technické obrazy jsou metakódy textů, a proto je třeba z nich dešifrovat pojmy „uvnitř", nikoli svět „tam venku". Vznikem písma začínají v polovině druhého milénia před Kristem dějiny jako boj proti idolatrii, vynálezem fotografie v 19. století pak posthistorie jako boj proti textolatrii. V 19. století, kdy kulminovaly důsledky vynálezu knihtisku a zavedení povinné školní docházky, dochází k rozštěpu kultury. Tradiční obrazy se uchylují před inflací textu do ghett jako jsou muzea, galerie a podobně, na druhé straně se věda brání proti této inflaci produkcí hermetických textů. Toto schizma se pokouší překlenout fotografie jako obecně platný kód tak, aby přivedla obrazy zpět do života, esoterické texty učinila představitelnějšími a podprahovou magii tuctových textů učinila zjevnou. Technické obrazy však nesplnily očekávání tohoto společného jmenovatele. Naopak, obrazy nahradily reprodukcemi, pojmy a rovnice vědy zfalšovaly věcnými konfiguracemi a z podprahové magie tuctových textů učinily programovanou magii. To vše rozmělnilo kulturu do amorfnosti masové kultury. Technické obrazy takto vstřebávají celé dějiny. Vše ústí do obrazovky, před objektiv fotoaparátu, vše chce být navěky reprodukovatelné. Konání tak ztrácí historický charakter a proměňuje se v magický rituál a věčně opakovatelný pohyb. Abychom pochopili tuto vstřebávací moc technických obrazů, musíme opustit půdu „industriálních" kategorií a začít uvažovat v jiných, „postindustriálních" souvislostech. Zatímco ústřední kategorií industriální společnosti byla práce, je dominantní oblastí postindustriální éry informace. Současnost nespoluvytvářejí nástroje a stroje, ale aparáty. Ty především připravují, v etymologickém smyslu „apparare", tedy programují a kontrolují skutečnost, alespoň v její společenské dimenzi. Fotograf je tedy naprogramován tak, aby produkoval fotografie. S každou novou fotografií přichází program fotoaparátu o jednu možnost, ale zároveň se touto produkcí rozšiřuje univerzum technických obrazů. Fotograf si nehraje s aparátem, ale proti němu, neboť kompetence fotografa vždy přesahuje kompetenci aparátu. S každým zdokonalením aparátu se snižuje kompetentnost jejich funkcionářů, tedy i fotografů. Fotografické gesto je podřízeno programu, který je číháním aparátu. Fotograf loví v houštinách kulturních objektů, jež kladou fotografovi ve své podmíněnosti odpor. Úkolem fotografické kritiky je tuto kulturní podmíněnost rekonstruovat. Dešifrování kulturní podmíněnosti je však téma nemožné pro povahu aparátu samotného. Protože hustá síť aparátu má tendenci filtrovat kulturní podmíněnost, vnímáme protřednictvím aparátu všude stejnou síť kategorií. Výsledkem rozprostření aparátů po celém světě je nivelizovaná a nivelizující masová kultu-

ra. To, co můžeme z fotografií skutečně vyčíst, jsou kategorie fotografického časoprostoru. Protože fotograf je determinován kategoriemi fotoaparátu, je fotografova svoboda naprogramovanou svobodou. Fotografické gesto se člení do skoků, jimiž fotograf překonává neviditelné překážky časoprostorových kategorií. Toto členění má povahu kvant. Fotograf pochybuje při zaujímání stanoviska, protože si je vědom mnohosti a rovnocennosti hledisek vůči fotografovanému „objektu". Vůči němu neexistuje privilegované hledisko. Fotograf musí realizovat tolik hledisek, kolik mu dovoluje jeho tvůrčí invence a program fotoaparátu. Jeho volba tedy nemá kvalitativní, ale kvantitativní charakter. Praxe fotografa je tedy postideologická, neboť ideologie je setrvávání na jednom privilegovaném hledisku. To však platí pro celé postindustriální jednání — je „fenomenologické" ve smyslu antiideologie a programového jednání. Programování je jedinou formou postideologického manipulování. Kvantové, bodové rozhodování je společné pro celou postindustriální společnost. Fotografie je produkt teorie, optiky a chemie, a převedení jejich pojmů do plochy. Proto je věrohodnější černobílá fotografie, neboť ta nezastírá tento vědecký, teoretický původ. Strukturální složitost a zároveň funkční jednoduchost fotoaparátu umožnily obrovské zmasovění fotografování. Toto rozšíření však paradoxně vytváří fotografickou analfabetizaci, tedy neschopnost fotografii dešifrovat. Navíc je s hromadnými magickými účinky fotografie vytlačován na okraj společnosti text a s ním i dějinné vědomí a kritická schopnost. Budoucnost uvolňuje nové místo masové analfabetizaci. Snadná dostupnost fotografování vyvolává všeobecné povědomí o snadnosti vytváření a dešifrování fotografií. Ve skutečnosti nás fotoaparáty zpracovávají k rituálnímu chování ve službě těchto aparátů. Tuto službu nejlépe vykonávají redundantní fotografie, to jest ty, které nepřinášejí vizuální informaci, a naplňují tedy programy aparátů. Fotografické univerzum má stejně jako fotografické gesto atomickou strukturu, neboť aparáty simulují karteziánské rozprostraněné věci. Významový vektor se obrátil: symboly již nepředstavují svět „tam venku", ale program „zde uvnitř". Naprogramovanost fotografického univerza tak robotizuje celou postindustriální společnost. Od vynálezu fotografie nahrazuje lineární strukturu hladkého plynutí staccatová struktura programového kombinování. Fotografické univerzum programuje lidi k magickému, funkcionálnímu chování. Proti tomu bojuje fotograf, který vytváří informativní, nepravděpodobné obrazy, jež nejsou obsaženy v programu přístroje. Avšak aparáty, včetně těch distribučních, mají tendenci tuto snahu o emancipaci asimilovat. Úlohou filozofie fotografie je tedy odhalovat tento boj vytvářením alternativ. Pokud by se zhostila filozofie fotografie své úlohy s úspěchem, mělo by to pozitivní důsledky pro celou postindustriální společnost. Flusser nabízí hypotézu, podle níž myslíme imaginačně, funkcionálně pragmaticky a informaticky, souhrnně posthistoricky, protože myslíme ve fotografických kategoriích. Rozhodně neplatí Flusserova teze, že tím dochází k proměnám základních kategorií lidské existence, nastoluje jí však nově otázku svobody v kontextu „posthistorické" či raději spíše postindustriální společnosti. A svoboda je také základním podložím Flusserovy filozofie fotografie. Jestliže se — podle Flusserovy periodizace — kladla v historicky lineárním kontextu otázka svobody

v rámci podmíněnosti lidské existence, pak nyní, když víme, že z příliš spletitých příčin povstávají příliš nepravděpodobné důsledky, si klademe otázku svobody v kontextu absurdity, kdy nic nutně nevede k ničemu. V tomto prostoru nezměrné robotozace a programování bezhraničními aparáty odpovídají na tuto otázku podle Flussera fotografové, lidé budoucnosti. Ti žijí ve své praxi již dávno posthistoricky, byť neuvědoměle. Přivést tuto fotografickou praxi k vědomí je základním požadavkem filozofie fotografie. To znamená: pokusit se nastolovat prostor svobody ve světě, jenž je stále více ovládán aparáty.

Flusserova kniha Za filosofií fotografie může demonstrovat jako pars pro toto základní metodologii jeho ostatního díla. Jedno z důležitých pojmových východisek Flusserovy filozofie představuje model kvantové fyziky. Ten Flusser amalgamuje s terminologií teorie informace a obojí východiska osobitě integruje do svého filozofického diskurzu. „Korpuskulární" povaha Fluisserovy komunikologie, tedy neprivilegovanost jednoho hlediska, zakládá — v rámci nutné hierarchizace uvnitř samotného diskurzu ovšem — pluralitní rovnocennost názorů. Staccatová, bodová, atomární struktura technických obrazů a fotografie zvlášť pak poznamenává i Flusserovy exkurzy do jiných oborů — estetiky apod.

Flusser se ovšem spíše řadí do linie Marshall McLuhan, Alvin Toffler, Neil Postman či Bernard Berelson než do linie tvořené Ludwigem Wittgensteinem či Martinem Buberem, abychom zůstali u myslitelů se středoevropským kulturním zázemím. Na druhé straně přesahuje Flusser výše zmíněné teoretiky médií étosem boje proti přemoci aparátů.