

Piotr Dobkowski

Kamera: miasto i fotografia¹

Pomiędzy miastem a filozofią zachodzi nierozzerwalna więź. Wskazuje na to w pierwszej kolejności fakt, że sama filozofia, jako określony sposób namysłu teoretycznego, rozwinęła się w polis, formie pierwotnego miasta. Myśliciele starożytnych zajmowały kwestie o zakresie powszechnym, ważne nie tylko dla nich samych ale i dla ich współobywateli, z którymi przyszło im dzielić wspólną przestrzeń miejską. Owa fundamentalna rola miasta jest również dostrzegalna w wielu innych obszarach kultury. Fotografia nie jest tu wyjątkiem. Jako dziedzinę, której powstanie umożliwiły wynalazki dokonane w przestrzeni miejskiej, charakteryzuje ją także ten fakt, że pierwsze owoce tych odkryć, same fotografie, przedstawiają przede wszystkim scenerię miejską.² Wystąpienie niniejsze obiera sobie za cel omówienie tezy następującej: że przedmiot ośrodkowy fotografii – kamera – może zarazem posłużyć jako teoretyczny model ujmowania zmian zachodzących we współczesnej metropolii. Osiągnięcie tego celu będzie wymagało zrealizowania trzech głównych zamierzeń. Po pierwsze, określenia jakie cechy kamery pozwalają mówić o niej jako o reprezentacji miasta i pod jakim względem staje się ona jego swoistym prototypem. Po drugie, wyłożenia co w zasadzie rozumie się poprzez nowoczesne miasto; co przesądza o jego nowoczesności oraz czym komponent ten odróżnia je od przeszłych form organizacji miejskich. Po trzecie, jaką pozycję w tak nakreślonym schemacie zajmuje człowiek, co jak postaram się wykazać, sprowadzi się do pytania, w jaki sposób obywatel zespala się z użytkownikiem.

Odnosnie punktu pierwszego, kamera zostanie przedstawiona w dwojaki sposób: jako przedmiot i jako model. We wzajemnym powiązaniu tych dwóch jej aspektów pomocne okaże się zwrócenie uwagi na pochodzenie samego pojęcia kamery, które przechowuje obraz utajony współczesnego miasta. Zadanie kolejne będzie natomiast zogniskowane wokół zagadnienia różnic pomiędzy polis, a współczesną metropolią. Scharakteryzowanie relacji pomiędzy obiema formacjami miejskimi w znacznym stopniu polegać będzie na pojęciu czarnej skrzynki, tak jak przedstawił je Vilém Flusser (2015), a także na rezultatach wypracowanych w pierwszej części tekstu. Część trzecia i ostatnia poświęcona będzie umiejscowieniu człowieka w obu formach miasta, starożytnej i nowoczesnej, oraz w określeniu zakresu zmian, które zachodzą w pełnionej przez niego roli. Wystąpienie zostanie podsumowane uwagami odnośnie dalszych perspektyw zaprezentowanych idei.

Kamera – *camera* – *καμάρα*

Nawet pobieżny wgląd w historię fotografii szybko doprowadzi nas do wynalazku *camery obscura*.

1 Niniejszy tekst jest uzupełnioną wersją artykułu, który pierwotnie ukazał się w języku angielskim pod tytułem „Camera: Modern City and Photography” w czasopiśmie „Flusser Studies” nr 37 (2024).

2 „Widok z okna w Le Gras” (1826) Niépca jest wskazywany jako najstarsza zachowana fotografia; innym wczesnym przykładem jest „Boulevard du Temple” (1838) Daguerra.

Urządzenie to jest niewielką skrzynką z wyciemnionym wnętrzem i otworem wywierconym na jednej ze ścianek. Przez otwór wypada światło, które wewnątrz skrzynki ukazuje odwrócony obraz tego, co znajduje się przed kamerą. Tę zamkniętą przestrzeń oddaje łacińskie słowa *camera*, oznaczające komnatę. Chodzi tutaj przede wszystkim o komnatę prywatną, która jest dostępna tylko jej użytkownikowi, jak sypialnia, w mniejszym zaś stopniu o publiczną, jak biblioteka, czy sala tronowa. Obserwację tę może wesprzeć dociekanie konotacji starogreckiego słowa *καμάρα*, które oznacza loch, piwnicę albo grobowiec, a w szerszym kontekście każde pomieszczenie z zadaszaniem o formie łuku (Lsj.gr 2023). Warto od razu podkreślić, że definicja ta nieprzypadkowo podkreśla łukową formę sklepienia. Pomieszczenie przykryte dachem zbudowanym w ten sposób nie było przecież standardowym rozwiązaniem greckich budowniczych i nie znajdowało zastosowania przy wznoszeniu świątyń, agor oraz innych reprezentacyjnych budynków polis (Levy 2006). Sklepienie łukowe było natomiast stosowane w miejscach pozbawionych funkcji politycznych i kultowych, a należących przeważnie do architektury – dosłownie – podziemnej. Słowo *καμάρα* oznaczało ponadto zadaszony wóz albo łódź, a więc środki transportu, co jeszcze bardziej oddala konotacje łączone z tym pojęciem od wyżyn polis i poczucia stabilności związanej z zamieszkiwaniem określonego miejsca, kierując je ku pozamiejskiej sferze „bycia w drodze”.

O ile *καμάρα* oddala nas od centrum polis, to pozwala jednocześnie zbliżyć się do wspomnianej wcześniej idei czarnej skrzynki, a więc także – jak będziemy starali się wykazać – do idei współczesnego miasta. W pierwszej kolejności musi zostać jednak ukazana relacja pomiędzy czarną skrzynką, a kamerą. Flusser dociera do istoty tego związku dzięki pojęciu aparatu, który definiuje jako narzędzie naśladujące myślenie (Flusser 2015: 147). Do definicji tej należałoby w tym miejscu dodać charakterystykę symulacji jako procesu obliczeniowego, rozumianego jako imitacja pewnych wzorców myślowych w obrębie mechanicznego, bądź cyfrowego rusztowania. Każdy byt, u którego podstawy działania odnajdujemy obliczeniowy modus myślenia może być nazwany aparatem. Ujęcie Flussera jest zatem szerokie i obejmuje swoim zasięgiem tak różnorodne formy, jak formacje socjo-ekonomiczne, konsorcja przemysłowe, a także składające się na nie poszczególne przedsięwzięcia biznesowe, oraz, rzecz jasna, komputery. Szczególnym zaś przypadkiem aparatu – jego „formą embrionalną” – jest właśnie kamera fotograficzna. Podobnie jak każdy aparat, kamera została wyposażona w swój program wewnętrzny. Program ten przysługuje jej niezależnie od tego, czy jest ona urządzeniem analogowym, czy też opartym na technice cyfrowej. Program jest tutaj bowiem ujmowany jako deterministyczny ciąg przyczynowo-skutkowy, za którego początek przyjmuje się wykonanie określonego działania na wejściu systemu, to jest naciśnięcia spustu migawki, a za rezultat – otrzymanie obrazu fotograficznego na wyjściu. Flusser kładzie nacisk na fakt, że czynnik sprawczy, którym jest fotograf, nie posiada wiedzy o zachodzącym tu procesie. Wie także niewiele o procesach, które doprowadziły do wytworzenia samych aparatów oraz ich programów. Aparat bowiem, także wtedy gdy przyjmuje formę kamery, składa się ze zbioru „programów i metaprogramów”, które w ostatecznym rozrachunku są od siebie nieodróżnialne. Powyższe rozważania prowadzą do zidentyfikowania kamery jako czarnej skrzynki. Akt wytwarzania obrazów, kiedy czyni się to za pomocą czarnej skrzynki, przybiera formę procesu technologicznego. Proces ten pozwala na wprowadzenie określonej informacji na swoim wejściu i zwraca wynik, będący funkcją swoich wewnętrznych procesów na wyjściu. Obraz otrzymany w ten sposób Flusser określa mianem obrazu technicznego, odróżniając go od obrazów otrzymywanych tradycyjnie wyrugowaniem roli wyobraźni. Ten zaś fakt ma swe źródło w tym, że reguły kodowania obrazu przez czarne skrzynki są produktem „stosowanych tekstów naukowych”. Produktem takim są więc także same obrazy. Obrazy tradycyjne, natomiast, „wyprzedzają teksty o tysiąclecia” (Flusser 2015: 49-51).

Podsumowując powyższą charakterystykę aparatu, należy zatem stwierdzić, że owa przejawiająca się w niejawności programu nieprzejrzystość czarnej skrzynki jest nieodłączną cechą

każdego przypadku aparatu. Sama zaś *camera obscura*, aparat o programie załamującym światło tak, że rzuca ono odwrócony obraz, jest tu najprostszym możliwym do rozpatrzenia przypadkiem.

Jednakże nawet biorąc pod uwagę dotychczasowe rozważania, samo stwierdzenie, że program w jakiś sposób znajduje się w kamerze, czy że jest jej zasadą działania, która wprawia w ruch poszczególne elementy urządzenia, byłoby niewystarczające. Szczególny sens, jaki Flusser nadaje pojęciu programu, każe ujmować wykonywane przezeń instrukcje w sposób szerszy niż to wynika z samej jego logiki, zamykającej się w fazie pomiędzy bramkami wejścia i wyjścia. Tak rozumiany program kamery zawiera w sobie niejako w potencji wszystkie fotografie, jakie kiedykolwiek i gdziekolwiek można by za jej pomocą wykonać. Skoro bowiem kamerę zaprojektowano do robienia zdjęć poprzez implementację stosownego programu, to każde zdjęcie jest „ureczywistnieniem którejs z możliwości zawartej w programie kamery” (Flusser 2015: 65). Dopiero po uwzględnieniu tego faktu wysnuwa się wiodący w niniejszych rozważaniach wniosek, że mianowicie fotograf sam nie wykonuje zdjęcia, a jedynie jest elementem funkcji wykonawczej programu kamery. Sprawczość jednostki zostaje niniejszym zakwestionowana. Nie ma ona twórczego udziału w procesie wytwarzania obrazu. Jako „człowiek z aparatystycznej przyszłości”, fotograf może się jedynie bawić, przedstawiając symbole i osiągać rezultaty pozbawione faktycznej wartości i znaczenia, o ile tylko nie uda mu się przechytryć kamery poprzez przemycenie do jej deterministycznych procesów czegoś, co nie zostało w nich przewidziane.

Za uprawnione można teraz uznać stwierdzenie, że akt wykonywania fotografii różni się znacząco od aktu dostarczania do kamery danej wejściowej. To drugie jest bowiem jedynie ruchem, podczas gdy przypadek pierwszy należy rozumieć jako gest. Kolejną korzyścią z podążania dotychczasowym tropem Flussera jest naświetlenie swego rodzaju problematyki ontologicznej, tego, za jakiego rodzaju przedmiot należy uznawać kamerę, co w połączeniu z eksploracją różnorodnych konotacji konstytuujących ten termin jako pojęcie, otwiera drogę do ujęcia kamery jako modelu.

Modelowanie metro-polii

Niezbywalną cechą każdego modelu jest to, że powtarza on pewne cechy przedmiotu modelowanego. Tego rodzaju reprodukcję odróżnia się jednak od repliki tym, że ujawnia ona swój przedmiot kontrastowo, wydobywając z niego to, co wcześniej pozostawało w ukryciu. Przypadkiem tego rodzaju jest prawdopodobnie każdy model naukowy, jak na przykład model atomu Bohra, czy matematyczne modele pogody. Jeśli zaś wziąć nauki humanistyczne, to również same teksty mogą być postrzegane jako modele zjawisk, które omawiają. Jak dotąd próbowaliśmy jedynie wskazać w jaki sposób modelem współczesnego miasta staje się kamera. Odzwierciedla ona pewne cechy miasta, gdyż oba człony relacji – to, co modelowane oraz jego model – dzielą wspólną formę aparatu. Wróćmy teraz ponownie do Flussera w celu lepszego wyklarowania nakreślonej tu idei. Gdy mianowicie fotograf ulega aparatowi, oznacza to, że ponosi porażkę w swym zamiarze wykonania gestu, zamiast tego przyciskając jedynie spust migawki i zdając się tym samym w całości na wewnętrzny proces programu aparatu. Wobec takiego stanu rzeczy Fotograf sam staje się elementem szerszego obrazu, w którym wiodąca rola przypada operacjom obliczeniowym. Aby ukazać zakres wywieranego przez nie wpływu należy poddać inspekcji sam akt wykonywania fotografii. Aparaty zostały bowiem zaprojektowane jako narzędzia, lecz nie w technicznym, czy przemysłowym tego słowa znaczeniu, czyli nie jako środki służące przekształcaniu substancji materialnej. Celem ich jest nie tyle „zmienić świat, lecz jego znaczenie” (Flusser 2015: 64) i właśnie z tego względu przynależą one do społeczeństwa postindustrialnego, które za swą zasadę przyjmuje operacje polegające na przekształcaniach symboli, nie zaś obiektów materialnych. Fotografia, sama oczywiście będąca tego rodzaju obiektem, jest jednak przy tym nośnikiem obrazu,

który należy rozumieć jako swego rodzaju nagromadzenie idei oraz symboli wzajemnie odnoszących się do siebie. Gest fotograficzny polega na dokonaniu świadomej repozycji elementów symbolicznych. O braku gestu mówi się natomiast, gdy elementy te zostają rozlokowane na mocy samego programu.

Jednym z prekursorów tak rozumianego gestu fotograficznego był przywołany przez Waltera Benjamina (1975) Eugène Atget. Atget był fotografem, który uwieczniał ulice Paryża na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Tą cechą jego twórczości, która zwróciła uwagę Benjamina, była zdolność do unikania narzucających się tematów fotograficznych, a także chęć artystycznej eksploracji scenerii pozostającej zazwyczaj poza zasięgiem wzroku, lub określanej jako nieciekawa.

Atget prawie zawsze przechodził obojętnie »obok wielkich widowisk i tak zwanych symboli«; ale nie obok długiego rzędu szewskich kopyt czy paryskich podwórz, gdzie od rana do wieczora wystawały w szeregu ręczne wózki, obok stołów zastawionych naczyniami po skończonym posiłku, jakich są setki tysięcy; czy obok burdelu *rue... nr 5*, gdzie olbrzymia piątka widnieje w czterech miejscach fasady (Benjamin 1975).

Fotografie miasta wykonane przez Atgeta noszą znamię końca pewnego okresu historycznego. W tym mniej więcej czasie Ford uruchomił pierwszą linię produkcyjną samochodów, rozpoczynając proces automatyzacji i początek społeczeństwa postindustrialnego. Benjamin odczytuje w pracach Atgeta symboliczny wyraz tego przejścia.

Dziwnym trafem jednak prawie wszystkie te miejsca są puste. Puste Porte d'Arcueil na *fortifs*, puste paradne schody, puste podwórza, puste kawiarniane tarasy, pusty jak się patrzy, Place du Theatre. Miejsca są nie tyle osamotnione, co pozbawione nastroju; miasto na tych zdjęciach jest opróżnione niczym mieszkanie, czekające na nowego lokatora (Benjamin 1975: 38).

Osiągnięcie Atgeta było możliwe dzięki jego zdolności do przeobrażowania symbolicznego imaginarium miasta. Zdołał dokonać on tego, co Flusser określa mainem fotograficznej praktyki wolności poprzez „zmuszenie kamery do wytworzenia czegoś nieprzewidzianego, nieprawdopodobnego, informatywnego” (Flusser 2015: 142).

Choć zaledwie nakreślone, kontury aparatu powinny przybierać już teraz rozpoznawalny kształt, gdyż mogliśmy je zobaczyć zarówno w obrazie pozytywowym, jak i negatywowym. Podsumowując ujęcie pierwsze, pozytywne, które znajdujemy u Flussera, należy stwierdzić, że aparat wykonuje operacje obliczeniowe pomiędzy zdarzeniami wejścia i wyjścia, poprzez realizację swojego programu, który pozostaje niejawny dla użytkownika. Z drugiej strony mamy natomiast ujęcie Benjamina, który w swym omówieniu historii fotografii zaopatruje nas w przykład tego, jak może wyglądać uniknięcie deterministycznej siły programu aparatu, w przekonujący sposób kreśląc portret Atgeta poza czarną skrzynką.

Powróćmy teraz do zagadnienia związku pomiędzy kamerą, a miastem. Związek, który nas tutaj szczególnie interesuje to ten, który zachodzi nie w odniesieniu do jakiegokolwiek miasta, czy też miasta w ogóle, lecz pewnej szczególnej formy miejskiej jaką jest forma współczesna. Powinniśmy zatem wyjaśnić, co uważamy za miasto współczesne, albo przynajmniej na drodze negatywnej wskazać, jakiej jego formy za takie nie uważamy. Kwestia ta nie ogranicza się do płaszczyzny historycznej, gdyż zdefiniowanie nowoczesności jako przynależnej do dziewiętnastego, dwudziestego, bądź dwudziestego pierwszego wieku nie przybliżyłoby nas w ogóle do rozwiązania postawionego tu zadania. Żywotny aspekt, który należy w tym miejscu uwzględnić dotyczy określenia zakresu rozważań tak, by obejmowały one kulturalne presupozycje, które regulują określone sposoby życia. Przyjęliśmy uprzednio pogląd, że kamera stanowi formę embrionalną aparatu. Odniesmy się teraz ponownie do tej figury myśli, by ukazać polis jako

embrion miasta nowoczesnego. Poprawność tej analogii nie może zostać uznana bez odniesienia jej do wcześniejszego rozbioru pojęcia *καμάρα*. Zobaczyliśmy już komarę jako nieodłączną część polis, odseparowaną zarazem od fundamentalnych zasad, na których polis została wzniesiona. Status kamary jest zatem nieoczywisty, dwójaki w swej naturze i taka też jest jej relacja do polis. Obserwacja ta rodzi pewne pytania. Czy nie jest przypadkiem tak, że pewien wyolbrzymiony obraz polis przyczynił się do tego stanu rzeczy? Z pewnością przechowujemy swego rodzaju mentalną fotografię polis. Przywołując uwagę Derridy (2010), że każde zdjęcie jest fetyszem, czy możemy być pewni, że nie fetyszyzujemy polis? Wspomniana myśl pochodzi z pracy Derridy poświęconej refleksji nad Atenami – teraźniejszymi i przeszłymi – a inspiracją dla niej był zbiór fotografii Jean-François Bonhomme. Praca ta podejmuje tematy śmierci, straty i żałoby – żałowania Aten, które Derrida ogląda na własne oczy i które, jak te starożytne, też kiedyś przestaną istnieć; żalu wywołanego faktem własnego przemijania, ale nade wszystko żałoby za polis – miastem do którego wступujemy już tylko po to, by oglądać jego ruiny.

Fotografia sama zresztą jest pewną pozostałością. Jest ona obrazem związanym z pewnym wydarzeniem w przeszłości, które miało miejsce się w chwili odmierzonej „dźwiękiem nieuchronnie zapadającej migawki”. Jeśli więc fotografia odnosi nas do przemijania, to czy żałoba za Atenami jest opłakiwaniem rzeczywistej polis, która odeszła, czy może raczej obrazu polis, który tak bardzo chołubimy? Spróbujmy zastanowić się, co w zasadzie opłakujemy w odejściu polis. Innymi słowy, co polis miała, czego my nie mamy dzisiaj. Czy jest o teatr, sympozjum, igrzyska olimpijskie i inne starożytne odpowiedniki współczesnych instytucji kulturalnych? Czy może raczej wyraźne rozgraniczenie pomiędzy sferą prywatną (*οἶκος*) i publiczną (*ἀγορά*)? A może chodzi tutaj o przewidywalny cykl życia, odmierzany powtarzającymi się regularnie festiwalami i misteriami ku czci bogów? Przyjmijmy nawet, że tęsknimy za tym wszystkim. Jednocześnie musimy przecież zdawać sobie sprawę, że najbardziej znaczące wyróżniki kultury starożytnej nie są i dziś zupełnie nieobecne, nawet jeśli przetrwały w zmienionych formach.

Stajemy zatem wobec konieczności rozpoznania żalu, który dotyczy nie czegoś, co zostało utracone, lecz czegoś co zostało uzyskane, a co dopiero w kolejnym kroku skutkuje opuszczeniem formy starogreckiej. Zdarzenie, o którym tu mowa proponujemy określić mianem *inkluzji aparatu*. Zmiana ta nie zaszła w jasnej przestrzeni agory. Zapewne nie była także dyskutowana pomiędzy wiodącymi aktorami tamtejszej sceny politycznej. Owa inkluzja miała miejsce w ciemnościach przestrzeni, którą zidentyfikowaliśmy jako *καμάρα*. Wspomnijmy raz jeszcze, że kategoria ta obejmowała głównie sferę gospodarzenia. Miała ona charakter ekonomiczny, który w dużej mierze polegał na organizacji i przewozie dóbr. Cele takie wymagały księgowania, inwentaryzowania, katalogowania, indeksowania oraz wszelkiego rodzaju operacji pokrewnych, które wspólnie podpadają pod kategorię obliczania – naczelną zasadę aparatu. Operacje te zachodziły niejako na drugim planie polis, nie grając głównej roli, która była zarezerwowana dla słowa i gestu, głównych narzędzi politycznych. Ten stan rzeczy uległ jednak zmianie w chwili gdy zjawisko inkluzji aparatu wyniosło komarę do pozycji zagrażającej starogreckim instytucjom społecznym, politycznym i religijnym, w których gest i porządek gestów dyktował tradycyjny kształt polis. Jean-Pierre Vernant zwraca uwagę na logocentryczny charakter pierwotnego państwa-miasta, w którym rozum dochodził do głosu za pośrednictwem dialogu. Nie tyle pokonanie oponenta było zadaniem mówcy, co pozyskanie w nim sojusznika dla racji, której jego mowa była tylko nośnikiem. Zmiar ten realizowany był poprzez dobór odpowiedniej argumentacji i właściwej formy wypowiedzi: „sztuka polityczna polega, w gruncie rzeczy, na władaniu mową, logos zaś poprzez swą funkcję polityczną zaczyna zyskiwać świadomość samego siebie, swoich reguł, swojej skuteczności” (Vernant 1996: 65). Nie mniej znaczącą cechą polis, a wręcz warunkiem jej ukonstytuowania się w znanej nam formie, była jawność życia społecznego. Zasady rządzące funkcjonowaniem polis miały bowiem charakter rozumny, to jest powszechnie uznany. Owa oparta na logosie zasada organizacji miasta,

była w istocie odzwierciedleniem praw kosmicznych, które wyobraźnia mityczna utożsamiała z porządkiem wertykalnym: górą i dołem, Olimpem i Hadesem, Akropolem i *kamarą*. Vernant wskazuje na ten niejawny rewers polis.

„Można nawet powiedzieć, że polis istnieje tylko o tyle, o ile wyodrębniona została sfera życia publicznego w dwóch różnych, choć związanych ze sobą znaczeniach tego słowa: jako dziedzina, która – w przeciwieństwie do spraw prywatnych – wszystkim interesuje, oraz jako dziedzina działań wszystkim dostępnym, wykonywanych w pełnym świetle dnia – w przeciwieństwie do działań tajemnych” (Vernant 1996: 65).

W stronę miasta

W tym miejscu przywołanie innej pracy Flussera, artykułu „The City as a Wave-Through in the Image-Flood [Miasto jako dolina fali w strumieniu obrazów]” (2005) może okazać się pomocne w ustabilizowaniu powyższych rozważań względem jego myśli. W tekście tym Flusser poddaje krytyce pewien obraz miasta, jako nie przystający do stanu faktycznego i proponuje zastąpienie go bardziej adekwatną teorią. Dotychczasowy model charakteryzuje Flusser przy pomocy trzech przestrzeni: ekonomicznej, politycznej i teoretycznej. Pierwsza związana jest ze sferą prywatną, druga – z publiczną, trzecia natomiast – z tym, co święte. W toku historii proporcje pomiędzy trzema wymienionymi sferami ulegały zmianie. W antyku przestrzeń ekonomiczna służyła politycznej, a obie były zadłużone były u sakralnej. Następnie, w okresie renesansu, sfera polityczna nabrała większego znaczenia względem dwóch pozostałych. W okresie współczesnym za najważniejszą uznaje Flusser sferę ekonomiczną, podporządkowując jej sferę prywatności i sferę świętości. Jednakże i ten opis ulega przedawnieniu, nie oddaje już bowiem formy jaką przyjęło miasto nowoczesne. Wraz z rozwojem mediów oraz upowszechnieniem zaawansowanych środków komunikacji, trzy sfery miasta zaczęły wzajemnie się na siebie nakładać i nie jest już możliwe ich jednoznaczne rozgraniczenie. W związku z powyższym Flusser sugeruje odejście od zaprezentowanego tu modelu, by ująć miasto jako „sieć relacji pomiędzy istotami ludzkimi, »intersubiektywne pole relacji« [a net of relations among human beings, an »intersubjective field of relations«]” (Flusser 2005: 325). Intersubiektywność jest tutaj pojęciem, które samo wymaga pewnej rekonceptualizacji. Nie powinniśmy bowiem, jak przekonuje Flusser, postrzegać siebie jako podmiotów, czy jaźni wyposażonych w wolę i zdolność do wywierania wpływu na swoje otoczenie. Jak czytamy: „człowiek nie może już być ujmowany jako indywidualny, ale wręcz przeciwnie, jako upakowanie rozproszonych części; jest on obliczalny [The human being can no longer be seen as an individual but rather as the opposite, as a dense scattering of parts; he is calculable]” (Flusser 2005: 324). Zgodnie z tą koncepcją, miasto nie jest już miejscem, lecz pewnym obszarem, który nie tyle powinien być lokalizowany geograficznie, co ujmowany w obrębie przestrzeni zdefiniowanej poprzez ukształtowaną sieć interrelacji – szczególnie zwartą w miejscu ich zawiązywania się, które działa jak atraktor, ugięcie w polu rozchodzących się fal.

Podczas omawiania relacji pomiędzy polis, a *kamarą* odnieśliśmy się do kategorii polityczności i ekonomii, ledwie wspominając o sakralnej. Doprecyzujmy te pojęcia. Kategorią zasadniczą *kamary* jest ekonomia. W przywoływanym znaczeniu, przestrzeń ekonomiczna nie jest dokładnie tym samym co ta, którą wyznacza działanie zmierzające do zaspokojenia potrzeb oikos, sfery prywatnej, nawet jeśli sfery te są ze sobą powiązane. Krytyka Flussera uznaje podobne ujęcie za przestarzałe i pozbawione jakiejkolwiek użyteczności przy tropieniu zmian zachodzących w nowoczesnej metropolii. Tak jest faktycznie, o ile osadzamy tę kategorię w jej oryginalnym kontekście. Chcielibyśmy jednak myśleć o niej w sensie ściśle Flusseriańskim. Szczególnie wyraźnie powinno więc zabrzmieć stwierdzenie, że ekonomiczne znaczy obliczalne.

W jakiej relacji obraz miasta rozumianego jako sieć interrelacji odnosi się do pojęcia

καμάρα? Związek ten powinien teraz zostać odkryty. Na początku zauważmy, że zamiast diagnozować sytuację, w jakiej znalazł się podmiot, Flusser przedstawia ją raczej jako zadanie, wzywając nas do wymyślenia samych siebie na nowo: „musimy wyrwać się z kapsuły jaźni i wpisać w faktyczną intersubiektywność. Z podmiotów musimy stać się projektami [We must break out of the capsule of the self and draw ourselves into concrete intersubjectivity. We must become projects out of subjects]” (Flusser 2005: 327). Wezwanie to, jednakże, nie powinno zostać odebrane jako bezpośredni nacisk na radykalne wprowadzenie takiej czy innej zmiany w nas samych. Działanie takie byłoby w ogóle zbędne, jako że zmiana i tak już się dokonała. Flusser podkreśla jedynie potrzebę rozpoznania nowego stanu rzeczy, w którym to nie poszczególne jednostki, ale tworzona przez nie sieć jest przyczyną sprawczą zdarzeń. Opis „nowego ja” bierze pod uwagę fakt rozszczepienia podmiotu na wiele obszarów, które postrzegane są niezależnie od siebie. „Nie tylko atomy mogą być podzielone na cząsteczki, ale również wszystkie przedmioty teoretyczne; działania stają się »akcjami«, decyzje – »decydami«, postrzeżenia przeistaczają się w symulacje, a reprezentacje – w piksele. [Not only can atoms be split into particles but so can all mental objects; actions become »aktomes«, decisions become »dezidemes«, perceptions become stimulations, representations become pixels]” (Flusser 2005: 324). Tego rodzaju radykalna operacja przeprowadzona na podmiocie wymaga „nowej antropologii” (Wojnowski 2017). Trzeba również zauważyć, że wspomnianego rozszczepienia podmiotu nie można dokonać z wnętrza jego samego. Musi być ono zatem wobec niego zewnętrzne, co oznacza, że sam podmiot postrzega siebie jako będącego częścią sieci, a nie jako jej decyzyjnego twórcę. Jakim rodzajem bytu jest zatem sieć? Flusser postrzega ją jako przecięcie kanałów „poprzez które płyną informacje dotyczące reprezentacji, uczuć, motywów albo wiedzy” (Flusser 2005: 325). Podejście takie otwiera drogę do poszerzenia idei miasta o nowe obszary (Darroch 2008). Miasta nie ma już tam, gdzie znajdują się budynki i otoczony nimi rynek, lecz przybiera ono formę społeczności wymieniającej się informacjami niezależnie od miejsca przebywania, przy użyciu elektronicznych środków komunikacji (Guasque 2008).

Korzyści jakie niesie ze sobą nowe miasto mają jednak swoją cenę. Poszczególne jednostki mogą wprawdzie włączać się w różnorodne praktyki komunikacyjne, a nawet tworzyć całe społeczności, niezależnie od dzielących je dystansów, ale czyniąc to wkroczą w obszar czarnej skrzynki. Sieć komunikacyjna, kanały służące do przesyłania wiadomości i wszelkiego rodzaju aplikacje zapraszają w swe progi każdego, jednak nie troszą się o swoich gości. Zostały zaprogramowane, by zrealizować naczelną dla nich zasadę umożliwienia jak najsprawniejszego przepływu informacji między dwoma punktami. Treść przesyłanych informacji, słowa faktycznie wypowiedzane, bądź zapisywane, nie są jednak istotne z punktu widzenia działania systemu. Definiowanie podmiotu w kategoriach różnorodnych praktyk partycypacyjnych w sieci interrelacji jest zatem obciążone ryzykiem, ponieważ nadawcy i odbiorcy nie są jedynymi węzłami w sieci. Rezydują w niej również aktorzy pozaludcy – programy i algorytmy, sprzężone w piętrowe zależności obliczeniowe. Każda wprowadzona w ich systemy informacja, zanim dotrze do miejsca swojego przeznaczenia, jest rozkładana na bity oraz wielokrotnie przetwarzana. O ile więc sieć zapewnia nam wolność w tworzeniu informacji (Wojnowski 2017), to pozbawia nas również wglądu w jej ostateczny los.

Los użytkownika

Diagnoza kondycji współczesnego miasta wymaga uściślenia, co w zasadzie wydarzyło się wraz z inkluzją aparatu. Zasady kierujące przestrzenią kamary zostały zintegrowane w spis instrukcji określonego programu i zastosowane już nie tylko do obsługi ograniczonego pola działań ekonomicznych, ale do polis jako takiej. Gdy zaś program zajmuje miejsce polityki, miasto staje się

zakryte, nieodgadnione, ciemne. Zasady określające działanie jego instytucji przestają być zrozumiałe. Co uprzednio przynależało do pola gry społecznej, zostaje przeniesione na inną płaszczyznę. Gdy kultura miasta ulega władzy programu aparatu, puste miejsce dotychczasowych praktyk zajmują funkcje oferowane przez najróżniejsze rodzaje urządzeń typu „smart”, które przy pomocy algorytmów mają odpowiadać na potrzeby mieszkańców. Obywatel staje się wtedy użytkownikiem.

Ten nowoczesny obywatel nie zamieszkuje już miasta, stara się je natomiast *używać*, podobnie jak fotograf używa kamery. Jego działania są danymi wejściowymi. Wprowadza on dane w różnych punktach miasta poprzez korzystanie z jego rozlicznych usług. Jeździ do pracy, zamawia produkty i korzysta z oferty kulturalnej. Działania te przynoszą każdorazowo spodziewany efekt, co utwierdza jednostkę w przekonaniu, że jest ona kompetentnym użytkownikiem miasta. W żadnym jednak razie nie dochodzi tu do podjęcia działania, które określiliśmy jako gest. Gest jest czynem. Czyny mają konsekwencje. Mogą być sądzone lub oceniane i jako takie wymagają odpowiedzialności, albo chociaż zdolności do przewidzenia ich skutków. Żadne z powyższych nie ma jednak miejsca w przypadku wprowadzania danych wejściowych. Ten rodzaj działań nie ma swoich konsekwencji, a jedynie wyniki. W przypadku współdziałania z aparatem nie można zatem mówić o odpowiedzialności w znanym nam sensie. O ile tylko użytkownik wykonuje akt wprowadzania danych poprawnie, może oczekiwać, że nie zostanie potępiony w przypadku niepożądanego obrotu spraw. Swoista lekkość, której użytkownik może tu doświadczać ma swe źródło w tym, że nie jest on już czynnikiem sprawczym zdarzeń. Rolę tę przejął program aparatu.

Jeśli zatem ostatecznym celem filozofii fotografii, jak przedstawia to Flusser, jest dążenie do praktyki wolności, to podobne zadanie stoi przed filozofią miasta. Tak jak fotograf podejmuje z aparatem grę o niemal przesądzonym wyniku, podobnie musi postąpić użytkownik, by na powrót stać się obywatelem. Trzeba nauczyć się „grać przeciwko kamerze” (Flusser 2015: 144), jednocześnie pamiętając, że gra ta nie jest nakierowana na uzyskanie jednego z dwóch możliwych wyników: porażki albo zwycięstwa, ale raczej zasadza się na przyjęciu postawy ciągłego skierowania ku miastu i ku kamerze. Sposób wykonywania gestu musi zostać na powrót przemyślany. Dzięki Benjaminowi zobaczyliśmy, czym mógł być gest w określonym momencie historycznym. Czy jest to wystarczająca podstawa do wypracowania praktyki wolności w mieście? Jak wieść taką praktykę? Czy ma być ona jednostkowa, czy wspólnotowa; polityczna, czy artystyczna? Zdajemy sobie sprawę, że na te pytania nie ma jednej odpowiedzi i że jeśli mają one liczyć w ogóle na jakąkolwiek, to musi ona paść w formie nie innej, niż gestu.

Bibliografia

Araujo, Yara Rondon Guasque, „The City as a Medium in McLuhan and Flusser”, *Flusser Studies*, Issue 06 (2008).

Benjamin, Walter, *Selected Writings, Volume 2: Part 2, 1931-1934*, trans. Rodney Livingstone and Others, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin. Cambridge MA, London: Harvard University Press, 2005.

Benjamin, Walter, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski. Poznań, 1975.

Darroch, Michael, „Language, translation, and the Telematic City, *Flusser Studies*, Issue 06 (2008).

Derrida, Jacques, *Athens, Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. New York: Fordham University Press, 2010.

Flusser, Vilém, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki. Warszawa, 2015.

Flusser, Vilém, „The City as Wave-Through in the Image-Flood”, trans. Phil Gochenour, *Critical Inquiry*, Volume 31: No. 2 (2005): 320-328.

Fuller Mathew, „The Camera that Ate Itself”, *Flusser Studies*, Issue 04, (2007).

Liddell-Scott-Jones Ancient Greek Lexicon, „καμάρα”, <https://lsj.gr/wiki/καμάρα> [dostęp: 19 Marca 2023 roku].

Levy, Matthys, „The Arch: Born in the Sewer, Raised to the Heavens”. *Nexus Network Journal: Architecture and Mathematics*, Volume 8: Issue 2 (2006): 7-12.

Vernant, Jean-Pierre, *Źródła myśli greckiej*, przeł. Jerzy Szacki. Gdańsk, 1996.

Wojnowski, Konrad, „Telematic Freedom and Information Paradox”, *Flusser Studies*, Issue 23 (2017).