



Horyzonty Polityki
2025, Vol. 16, N° 54



MARIUSZ WOJEWODA

<http://orcid.org/0000-0003-0732-7500>
Uniwersytet Śląski w Katowicach
mariusz.wojewoda@us.edu.pl

DOI: 10.35765/HP.2708

Aparat władzy – uwagi na marginesie filozofii fotografii Viléma Flussera

Streszczenie

CEL NAUKOWY: Celem naukowym niniejszego artykułu jest ukazanie zależności między komunikacją wizualną, szczególnie rolą aparatu fotograficznego i fotografii, a odbiorem zdarzeń politycznych przez widza.

PROBLEM I METODY BADAWCZE: Zazwyczaj w badaniach koncentrowano uwagę na prawdziwości/nieprawdziwości bądź wiarygodności/ braku wiarygodności informacji lub skupiano się na analizie czynników manipulacyjnych w przekazie politycznym. Autor artykułu rozważa znaczenie aparatu fotograficznego w przekazywaniu informacji o charakterze politycznym. Tem do podjętych rozważań jest analiza koncepcji czeskiego filozofa fotografii Viléma Flussera.

PROCES WYWODU: Punktem wyjścia będzie przedstawienie kontekstu omawianej problematyki, czyli kulturowej roli aparatu fotograficznego, oraz skrótowe omówienie myśli wybranych teoretyków fotografii, następnie przeanalizowana zostanie koncepcja fotografii jako aparatu władzy w ujęciu Flussera. Autor zwróci uwagę na zagrożenia związane z manipulacyjnym wykorzystaniem obrazów technicznych, wskaże na ograniczenia aparatu fotograficznego w procesie komunikacji. W końcowej części zostanie omówiona kwestia możliwej obrony przed zawłaszczającym wyobraźnię oddziaływaniem fotografii politycznej.

WYNIKI ANALIZY NAUKOWEJ: Autor artykułu pragnie obronić tezę, że władza nad wyobraźnią wizualną użytkowników mediów stanowi zasadniczy

Sugerowane cytowanie: Wojewoda, M. (2025). Aparat władzy – uwagi na marginesie filozofii fotografii Viléma Flussera. *Horyzonty Polityki*, 16(54), 53–71. DOI: 10.35765/HP.2708.

aspekt sprawowania władzy politycznej. Obrona przed destruktywnym oddziaływaniem zmanipulowanych obrazów cyfrowych wymaga od odbiorcy umiejętności czytania obrazów i krytycznego namysłu nad zawartym w nich przesłaniem marketingowym i politycznym.

WNIOSKI, INNOWACJE, REKOMENDACJE: Studia nad procesami odbioru przekazów wizualnych w mediach powinny stanowić ważny aspekt badań społecznych i politycznych. W tym sensie filozofię fotografii i mediów należy traktować jak ważny element współczesnej filozofii polityki.

SŁOWA KLUCZOWE:

władza, wiarygodność, aparat fotograficzny, fotografia, Flusser

Abstract

THE APPARATUS OF POWER – COMMENTS
ON THE MARGINS OF VILÉM FLUSSER'S PHILOSOPHY
OF PHOTOGRAPHY

RESEARCH OBJECTIVE: The scientific objective of this article is to show the relationship between visual communication, especially the role of the camera and photography, and the viewer's perception of political events.

THE RESEARCH PROBLEM AND METHODS: Typically, studies have focused attention on the truthfulness/untruthfulness or credibility/unreliability of information, or focusing on the analysis of manipulative factors in political communication. The author of this article considers the camera's importance in transmitting political information. The background to the considerations undertaken is an analysis of the concepts of the Czech philosopher of photography, Vilém Flusser.

THE PROCESS OF ARGUMENTATION: Starting from the presentation of the context of the issue at hand, i.e., the cultural role of the camera, and a brief presentation of the thoughts of selected photographic theorists, the concept of photography as an apparatus of power as seen by Flusser will be analysed. The author will draw attention to the dangers of the manipulative use of technical images and point out the camera's limitations in the communication process. In the final part, the question of possible defence against the appropriating influence of political photography on the imagination will be discussed.

RESEARCH RESULTS: The author of this article wishes to defend the thesis that the power over the visual imagination of media users is an essential aspect of exercising political power. Defending against the destructive impact of manipulated digital images requires the viewer to be able to read images and think critically about the marketing and political messages contained in them.

CONCLUSIONS, INNOVATIONS, AND RECOMMENDATIONS:

Studying the processes of receiving visual messages in the media should be an essential aspect of social and political research. The philosophy of photography and media should be treated as a critical aspect of contemporary political philosophy.

KEYWORDS:

power, credibility, camera, photography, Flusser

W gruncie rzeczy Fotografia jest czynnikiem wywrotowym, ale nie wtedy gdy przeraża, porusza czy piętnuje, ale gdy daje zbyt dużo do myślenia (Barthes, 2020, s. 74)

WPROWADZENIE

Obecnie sposobem sprawowania władzy nad wyobraźnią społeczną są strategie wizualne związane z wykorzystaniem mediów. Ugrupowania polityczne chcące zdobyć bądź utrzymać władzę posługują się w tym celu mediami i środkami komunikacji wizualnej. Wydaje się, że odbiorcy przekazu medialnego zaakceptowali to, że przekazywanie fałszywych bądź częściowo prawdziwych informacji stanowi „codzienny” aspekt komunikacji politycznej i marketingowej. Z tym zjawiskiem wiąże się manipulacja i zagadnienie „postprawdy”. W niniejszym eseju chodzi o kwestię bardziej podstawową, mianowicie o sprawowanie władzy nad sposobami prezentowania zdarzeń. Co sprawia, że sam wytwarzany technicznie obraz (fotografia, film) uaktywnia u odbiorcy sposób postrzegania rzeczywistości i wpływa na jego percepcję zdarzeń? Niżej zostanie postawione pytanie, jak traktować prawdziwość i wiarygodność fotografii wtedy, gdy brane są pod uwagę ocena zdarzeń i ocena zachowania aktorów wydarzeń medialnych.

Filozoficznym kontekstem prowadzonych analiz będzie koncepcja Viléma Flussera (1920–1991), czeskiego komunikologa i filozofa polityki. Flusser wypowiadał się na temat tradycyjnych mediów i polityki, ale formułowane przez niego tezy można z powodzeniem uwspółcześnić i odnieść do problematyki mediów cyfrowych oraz aktualnych zagadnień związanych z komunikowaniem politycznym. Flusser urodził się w Pradze w rodzinie żydowskich intelektualistów;

jego ojciec, uczeń Alberta Einsteina, wykładał matematykę i fizykę na czeskich i niemieckich uniwersytetach. Vilém jako jeden z niewielu członków swojej rodziny przeżył faszystowski terror. Późniejszy twórca nauki o komunikacji studiował w Wielkiej Brytanii w London School of Economics, w 1941 roku emigrował do Brazylii, był związany z tamtejszymi uczelniami wyższymi. W 1972 przeniósł się do Włoch, a następnie do Francji. Pod koniec życia, po zmianach ustroju politycznego w Czechach, zamieszkał w Republice Czeskiej. W polskim piśmiennictwie studiami nad myślą Flussera zajmowali się między innymi Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Przemysław Wiatr, Marianna Michałowska, Jan Hudzok (Wiatr, 2018, s. 11–12).

Problematykę filozofii fotografii podejmowało wielu badaczy, między innymi amerykańska filozofka Susan Sontag i francuski teoretyk kultury i humanista Roland Barthes. Oboje traktowali fenomen fotografowania przede wszystkim w ujęciu egzystencjalnym. Barthes ujmował fotografię jako specyficzny zapis ulotnej chwili – określenie tego, co „było”, z dodatkiem elementu, który w sposób szczególny przykuwa uwagę odbiorców. Zdjęcie to odmiana pamięci, przeniesiona na nośnik zewnętrzny, forma „zmarłychchwstania” tego, czego już nie ma (Barthes, 2020, s. 27–29). Sontag twierdziła z kolei, że fotografia staje się zapisem ludzkiego doświadczenia, a aparat fotograficzny jest narzędziem do tworzenia osobistej mapy zamieszkiwania jednostki w świecie. Fotografowanie, zbieranie zdjęć to aktywność dostępna podobnie jak seks, taniec, kupowanie czy podróżowanie, czyli element codziennej praktyki. Zdjęcia stanowią potwierdzenie dla obowiązujących rytuałów społecznych, a także zaporę przed lękami i narzędzie sprawowania władzy, w tym ujęciu osobistej władzy nad ulotną przeszłością. Pozwalają objąć w posiadanie także ten obszar rzeczywistości, w którym nie czujemy się bezpiecznie, i uczynić go przyjaznym oraz poinformować innych o jednostkowym wyborze stylu życia autora zdjęć (Sontag, 2017, s. 14).

Późniejsi badacze odwoływali się do rozważań Barthes’a i Sontag. Na uwagę zasługują prace François’a Soulagesa i Junko Theresy Mikuriya. Ten pierwszy analizował kanony estetyczne w fotografii jako formie sztuki, badał relacje, jakie zachodzą między obrazami fotograficznymi a realnością (Soulages, 2024, s. 19–22). Mikuriya z kolei traktowała fotografię jako narzędzie komunikacji na platformach cyfrowych, rozważała znaczenie obrazu w kulturze nastawionej na

powszechną komunikację. Badaczka filozofii szukała narzędzi krytycznych do analizy fotografii u klasyków, między innymi w myśli Platona, Jamblicha, Proklosa, Fioloteusza z Batos oraz Marsilia Ficino (Mikuriya, 2018, s. 7).

Flusser koncentrował się na fotografii rozumianej jako obraz techniczny (wytworzony przy użyciu techniki), zastanawiał się nad strategiami posługiwania się tymi obrazami w mediach, szczególnie gdy chodzi o sposoby sprawowania kontroli nad użytkownikami i odbiorcami przekazu. W tym wypadku kontrola nie ma postaci zewnętrznego wymuszenia, ale jest formą regulowanego dostępu do przestrzeni prestiżu i społecznego uznania, a także potwierdzenia bądź podważania czyjejs wiarygodności.

APARAT WŁADZY

Tym, co charakteryzuje współczesną cywilizację, jest wynalezienie obrazów technicznych. Pierwszym obrazem technicznym jest obraz fotograficzny (Flusser, 1993/1994). Obecnie, przede wszystkim ze względu na charakter zapisu, używamy określenia „obrazy cyfrowe”. Cyfrowość polega na możliwości modyfikowania obrazów i wielokrotnego używania ich do potwierdzania i zobrazowania różnych zdarzeń i sytuacji. Analiza znaczenia fotografii stanowi klucz do zrozumienia zmian cywilizacyjnych i społecznych. Pokazywanie i rozumienie rzeczywistości jest zapośredniczone w obrazach technicznych (fotografia, film, wideo). Z jednej strony *techne* oznacza, że aparat i zdjęcie nie są tworam neutralnymi, ale są tworzone przez człowieka. Z drugiej strony *techne* aparatu podporządkowuje twórców i odbiorców obrazów wytworom techniki, jest to relacja obustronna. Aparat i fotografia stanowią element systemu techniki. System wpływa na kulturę, wymianę gospodarczą, pozyskiwanie wiedzy, transfer idei, a także model sprawowania władzy (stąd w tytule artykułu mowa o aparacie władzy).

Flusser w książce *Ku filozofii fotografii* używał określenia „społeczeństwo informacyjne” lub „społeczeństwo telematyczne”. Istnieje jednak różnica między „społeczeństwem informacyjnym”, nastawionym na rozwój technik przekazywania informacji, a „społeczeństwem informatycznym”, gdzie chodzi o selekcję i dystrybucję informacji

przy wykorzystaniu algorytmów, sieci komputerowych, technik cyfrowych i obrazów wizualnych (Zawojski, 2015). Obecnie na opisanie ścisłej zależności człowieka od techniki używa się określenia „społeczeństwo 5.0”. Przyrost możliwości, jakie stwarza technika, pozwala na dostęp do Internetu z każdego miejsca przy użyciu sieci 5G, wykorzystanie rzeczywistości wirtualnej (VR) i Internetu rzeczy (IoT), jak również sztucznej inteligencji (AI) (Wojewoda, 2024). Należy pamiętać, że Flusser analizował kwestię fotografii jeszcze przed nastaniem mediów cyfrowych i powszechnej digitalizacji tekstów kultury.

Według czeskiego filozofa fotografia to obraz wytworzony i dystrybuowany przez aparaty zgodne z ich wewnętrzną regułą, czyli programem. Pojęcia, których używa w kontekście fotografowania (obraz, aparat, program, informacja), odnoszą się do siebie wzajemnie. „Obraz” obejmuje magię, „aparat” – automatyczność, mechanikę, „program” – konieczność i pewną dozę przypadku, zaś „informacja” – symbol i układ detali. Wszystkie te elementy tworzą system techniki. Czym w takim ujęciu jest obraz? To powierzchnia znacząca, wskazuje na coś zewnętrznego w czasoprzestrzeni wobec odbiorcy. Istnieje oczywiście powiązanie między wyobraźnią i kulturą odbiorcy a techniczną realizacją imaginacji twórcy, która warunkuje tworzenie i możliwość odczytywania znaczeń obrazów (Flusser, 2015, s. 41–42).

Obecnie w komunikacji społecznej dominują obrazy techniczne (cyfrowe), za pomocą których możemy modyfikować nieatrakcyjną dla odbiorców rzeczywistość, a jednocześnie uwolnić ich od konieczności interpretowania zdarzeń (Wiatr, 2018, s. 209). Zwolnienie z krytycznego myślenia przynosi zapomnienie o wcześniejszej funkcji obrazów. Fotografia miała odzwierciedlać rzeczywistość, ułatwiać jej zrozumienie. Jednak nagromadzenie i dostępność fotografii tworzy szum i powoduje utratę zdolności do ich hermeneutycznego odszyfrowywania, prowadzi do patrzenia powierzchownego, bez zatrzymania i refleksji, bądź powoduje traktowanie zdjęcia dosłownie, jak otworu bez szyby, odsłaniającego wiernie rzeczywistość. W ten sposób imaginacja twórcy staje się halucynacją dla widza (złudzeniem, fikcją). Dostęp do wielu źródeł informacji, które można zestawiać ze sobą, oznacza porównywanie różnych fikcji fotograficznych. W ten sposób poznanie prawdy na temat określonych zdarzeń staje się konstrukcją nakładających się planów.

Flusser badał zależności między sposobami myślenia i aktywnością ludzi a obrazami technicznymi oraz aparatami służącymi do ich wykonywania. Używał w tym wypadku metafory gry, w której mimowolnie biorą udział operator, widz i bohater obrazu. Gra to obraz magicznego (niezrozumiałego) stanu rzeczy, automatycznie wytworzony i dystrybuowany przez zaprogramowane aparaty. Ich działanie opiera się na powiązaniu konieczności wynikającej z mechanizmu oraz przypadku uchwyconych zdarzeń. Oglądający tylko pozornie są wolni w oglądaniu, podlegają nie tyle przymusowi, ile sugestii – nie tylko twórcy zdjęcia, ale i technicznym możliwościom samego aparatu. Gra z aparatem polega na kombinacji symboli zawartych w jego programie. Całkowicie zautomatyzowane aparaty nie potrzebują ludzkiej interwencji, ale wiele aparatów wymaga ludzi jako graczy i funkcjonariuszy (Flusser, 1992). Zwykły użytkownik aparatu to, zdaniem Flussera, funkcjonariusz, inaczej dodatek do maszyny zaprogramowanej do wykonywania zadań przez producenta. Tutaj pojawia się rozróżnienie na narzędzie, maszynę i aparat. Narzędzie jest czymś zależnym od człowieka, natomiast maszyna przez automatyzację działania zwalnia użytkownika z myślenia na temat tego, co jest wykonywane. Sprawia, że staje się on automatem wykonującym zaprogramowane zadania. Aparat zaś jest urządzeniem, w którym relacje dotyczą obu stron – człowiek oddziałuje na aparat i na odwrót (Bonse, 2001/2002).

Flusser używa pojęcia „aparat” na dwa sposoby: 1) do określenia obiektów mikroskopijnych, które umykają z pola naszej uwagi ze względu na swoje niewielkie rozmiary 2) obiektów na tyle abstrakcyjnych, że nie dostrzegamy ich wpływu na życie jednostek, jak aparaty zarządzania i aparaty władzy. Aparat nie jest przedmiotem neutralnym, funkcjonuje w kolejnych obszarach systemu techniki.

W aparacie występują dwa splatające się programy: pierwszy prowadzi do automatycznego robienia zdjęć, drugi zezwala fotografowi na grę. Za nim stoją inne programy – program przemysłu fotograficznego, który zaprogramował aparat; program parku przemysłowego, który zaprogramował przemysł fotograficzny; program socjoekonomicznego aparatu, który zaprogramował park przemysłowy itd. „Ostatni” program „ostatniego” aparatu nie może istnieć, gdyż każdy program wymaga metapoziomu, który go programuje (Flusser, 2015, s. 69).

Dlatego nie ma sensu rozważać kwestii właściciela aparatu. To, za co płacimy przy zakupie aparatu fotograficznego, nie jest ceną metalu czy plastiku, lecz ceną programu, który z aparatu czyni urządzenie do wytwarzania obrazów, a z użytkowników – funkcjonariuszy aparatu. Obecnie powiedzielibyśmy: funkcjonariuszy systemu. O wartości aparatu nie decydują plastik i metal służące do jego wytworzenia, ale jego program. W tym sensie władza nad rzeczami przechodzi z rąk właścicieli przedmiotów w ręce programistów i operatorów. Gra z symbolami jest grą o hierarchię władzy – fotograf posiada władzę nad obserwatorem obrazów, gdyż programuje jego zachowanie, aparat ma władzę nad fotografem, gdyż programuje jego gesty. Fizyczne praktyki robienia zdjęć wynikają z pragnienia wykonania jak najlepszej fotografii. Wszystkie aparaty są maszynami liczącymi i w tym sensie „sztucznymi inteligencjami”. Wymuszają na osobach fotografowanych dostosowanie się do kulturowych zasad wizualnej atrakcyjności i kulturowych modeli społecznej wiarygodności, a na osobach wykonujących zdjęcia uznanie możliwości, jakie stwarza aparat. Zwrot od władzy nad rzeczami do władzy nad symbolami jest dla autora pracy *Ku filozofii fotografii* wyznacznikiem społeczeństwa informacyjnego, dziś powiedzielibyśmy: cyfrowego.

Obraz techniczny to obraz stworzony przez człowieka przy użyciu aparatu. Fotografia jest jednak czymś innym od tradycyjnych obrazów. W procesie tworzenia obrazów malarskich istotną rolę odgrywała ludzka wyobraźnia koncepcyjna, podporządkowująca wizerunek regułom artystycznego i społecznego odbioru obrazów. W przypadku obrazów technicznych użytkownik jest podporządkowany mechanizmowi działania aparatu i skazany na przypadek. Wprawdzie zdjęcia zostały wykonane w jakimś czasie, ale przenoszą to, co przeminęło, w czas oglądającego. Flusser ludzką świadomość historii łączy z kulturą pisma; w odróżnieniu od niej kultura postpiśmienna stanowi powrót do kultury bez czasu (brak zapisu wyklucza historię). Fotografia, film sprawiają, że zapisane w nich ludzkie działania traci swój jednostkowy, konkretny, historyczny charakter, staje się częścią magicznego rytuału, w którym następuje ciągły powrót do tych samych zdarzeń i stale odtwarzanych relacji międzyludzkich i napiętości, sławy i prestiżu, obaw, nadziei i przyjemności.

O ile obrazy archaiczne, przedhistoryczne, wyprzedzały tekst, o tyle obrazy techniczne wynikają z tekstów, i w tym sensie są

posthistoryczne. Obrazy techniczne nie odnoszą nas do zjawisk, ale w odczytaniu Flussera odnoszą nas do abstrakcyjnych pojęć zapisanych w tekstach. Na pozór nie widać w nich symboli koniecznych do rozumienia. Wydaje się, że zdjęcia stanowią odbicie tego, co rzeczywiste, i nie trzeba ich interpretować.

Ten pozornie niesymboliczny, obiektywny charakter obrazów technicznych skłania widza do uznania ich nie za obrazy, ale za okna. Odbiorca ufa im tak samo jak własnym oczom. Toteż krytykuje je nie jako obrazy, lecz jako widoki świata (o ile w ogóle je krytykuje). Jego krytyka nie jest analizą wytwarzania obrazów, lecz analizą świata (Flusser, 2015, s. 50).

W konsekwencji krytyka odbiorcy obrazów technicznych skupia się na bohaterach zdarzeń medialnych, a z pola uwagi umyka im samo narzędzie (czyli aparat bądź kamera), które posłużyło do wykonania zdjęć. Ten brak krytycznego rozumienia działania aparatu okazuje się szczególnie niebezpieczny w sytuacji, gdy obrazy zastępują tekst w komunikacji politycznej. Widać tu przenikliwość Flussera, który wskazuje, że obecnie komentarze do wydarzeń społecznych opierają się na przekazie wizualnym – najpierw oglądamy, potem czytamy podpis, a dopiero w dalszej kolejności komentarz i interpretacje zdarzeń (o ile rzeczywiście poświęcamy czas na lekturę). Dzisiaj konsumentom sfery wizualnej brakuje krytycznej świadomości tego czym jest, i jak powstaje fotografia. Zagrożenie jest tym większe, że obrazy techniczne mogą być traktowane jako faktyczne potwierdzenie zachodzących zdarzeń, wręcz dokumentalne świadectwo ich prawdziwości.

Oddziaływanie obrazów technicznych polega na uwolnieniu odbiorców od myślenia pojęciowego i zastąpienia go myśleniem magiczno-obrazowym. Cechą charakterystyczną użytkowania aparatu fotograficznego (chodzi tu o każde urządzenie do robienia zdjęć, także kamer i smartfonów) jest ich wykorzystywanie bez zrozumienia istoty działania. W opinii czeskiego filozofa w XX wieku wydawało się, że obrazy techniczne pozwolą na stworzenie wspólnego kodu komunikacyjnego dla nauki, sztuki i polityki. Uznawano, że w ten sposób uda się zapobiec kryzysowi kultury i stworzyć wspólnotę rozumienia przekazu. Jednak zamiast powrotu do realnego obrazowania rzeczywistości, fotografie i filmy umożliwiły tworzenie

reprodukcji i fikcji. W konsekwencji nie sprowadzają kultury do wspólnego mianownika, ale stale miały i przetwarzają jej treści, w efekcie czego powstaje kultura masowa (Flusser, 2015, s. 56–57).

Flusser z refleksji nad aparatem fotograficznym dość płynnie przechodzi do namysłu nad rzeczywistością polityczną. Jego zdaniem jednym z najbardziej „miękkich” aparatów władzy jest aparat polityczny. W tym sensie filozofia aparatu fotograficznego staje się ważnym aspektem filozofii polityki. W społeczeństwie informacyjnym znika zagadnienie własności i podziału dóbr, zastępują ją kwestie dotyczące programowania i dystrybucji informacji. Zdjęcia są jak nieme ulotki powielane przez reprodukcję, rozprowadzane przez korporacyjne aparaty dystrybucji. Ich faktyczna wartość nie tkwi w tym, co materialne, ale w informacji, którą niosą ze sobą. Czeski filozof w tym wypadku wskazuje na kontekst historyczny. W latach trzydziestych XX wieku fotografia stała się narzędziem działania politycznego. Naziści w Niemczech organizowali zjazdy polityczne, aby je fotografować, filmować, a następnie multiplikować. Ich bezkrytyczni konsumenci, niesieni nasyconym emocjonalnie i angażującym przekazem wizualnym, stawali się częścią magicznie wytworzonego tłumy, przygotowanego do entuzjastycznego uczestnictwa w wojnie. Terrorysty z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku fotografowali uprowadzone ofiary, aby tworzyć przez obrazy techniczne atmosferę grozy i w efekcie potęgować lęk społeczny (Flusser, 2018, s. 334). Oddziaływanie na widza magią obrazu dotyczy też wydarzeń wyjątkowych lub naznaczonych jako wydarzenia doniosłej wagi, jak lądowanie ludzi na Księżycu, inauguracje urzędujących prezydentów czy wydarzenia sportowe, pogrzeby znanych osób itp. Wskazane przez Flussera prawidłowości dotyczą także fotografii politycznej w XX i XXI wieku.

Osoby zarządzające instytucjami medialnymi stały się świadome swojego wpływu na decyzje polityków. Wydarzenia polityczne zaczęto traktować jak surowiec do produkowania nowych obrazów. Aby uzyskać „lepszy” obraz, niektórzy z fotografów retuszowali kompozycję wizualnego obrazu, starając się nadać większego dramatyzmu pokazywanym zdjęciom, na przykład poprzez przesuwanie (przenoszenie) martwych ludzi. Flusser podawał takie przykłady z lat siedemdziesiątych, z okresu wojny domowej w Wietnamie. Do podobnych manipulacji dochodzi także współcześnie. Po nieudanej

przeprawie syryjskiej rodziny z wybrzeży Turcji do Grecji utonął chłopiec. Jego ciało zostało odnalezione między skałami, w obszarze nieatrakcyjnym dla wykonania zdjęcia, dlatego przeniesiono zwłoki na plażę. Zasadniczym celem nie jest tutaj oszukiwanie odbiorców, chociaż paradoksalnie do niego dochodzi, ale wykonanie „lepszego” zdjęcia, o większej sile oddziaływania. Dzięki temu zdjęciu symbolicznie zostaje ukazana sytuacja kryzysu imigracyjnego. Dzieje się tak do momentu, w którym dowiadujemy się, że mamy do czynienia w manipulacją fotoreportera. Wiarygodność w tym wypadku rozmija się z zaufaniem wobec fotografa (Bańkowska, 2015).

POSTPRAWDA I WIARYGODNOŚĆ FOTOGRAFII

Czym w takim razie jest wiarygodność? Zgodnie z definicją jest to wartość związana z psychologicznym odbiorem informacji. W sensie ogólnym wiarygodność polega na realizacji oczekiwań i zobowiązań jednostki wobec innych lub przynajmniej gotowości do takiego zachowania. Przypisanie wiarygodności to przekonanie, że inni ludzie spełnią nasze oczekiwanie, wywiązując się z podjętych zobowiązań (Sztompka, 2023, s. 43). Wiarygodność dotyczy przede wszystkim osób, a wtórnie zdarzeń, i odgrywa ważną rolę w polityce. Wydaje się, że obecnie większą niż prawda. Wobec niemożności poznania prawdy w większym lub mniejszym stopniu jesteśmy zmuszeni do obdarzenia zaufaniem określonego nadawcy informacji. Niekiedy też nie obdarzamy zaufaniem żadnego nadawcy, przyjmując postawę stałej nieufności.

Decyzje rządzących wpływają na życie wielu osób, a w przypadku legislacji norm prawa – na wszystkich obywateli państwa. W mniejszej skali dotyczy to także instytucji publicznych. Wiarygodność urzędów, banków, szpitali, uniwersytetów, szkół wpływa na przekonanie o konieczności przestrzegania reguł społecznych i prawnych przez obywateli. W myśleniu potocznym wiarygodność instytucji zazwyczaj wiąże się z wiarygodnością osób, które w niej pracują. Obecnie trudno zdobyć wiarygodność, jeszcze trudniej ją utrzymać i bardzo łatwo ją utracić. Wynika to z powszechnej dostępności do urządzeń pozwalających na fotografowanie i filmowanie oraz umieszczanie zdjęć i filmów w mediach społecznościowych. Wysoka

wiarygodność instytucji państwowych zazwyczaj wiąże się ze spadkiem przestępczości, a niska wiarygodność może stać się pretekstem do nieprzestrzegania zasad prawa (Sztompka, 2023, s. 242). Osoby pełniące funkcje publiczne stanowią obiekt ciągłej obserwacji. Medialne doniesienia o skorumpowanych urzędnikach i nieuczciwych politykach skutkują obniżeniem poziomu wiarygodności państwa, ale co ciekawe – także samych mediów, które nas o tym informują. Stajemy przed dylematem, którym mediom ufać bądź czy w ogóle powinniśmy obdarzać media zaufaniem?

W społeczeństwie nieufności bardziej wiarygodne wydają się te informacje, które wskazują na egoistyczne i niemoralne zachowania polityków i celebrytów. Dobre narracje na temat bohaterów zdarzeń medialnych kojarzone są z marketingiem politycznym. Współczesny styl komunikowania politycznego wiąże się z takimi aspektami jak: a) ograniczony dostęp do informacji, b) wielość i różnorodność informacji, których znaczenia nie potrafimy odczytać, c) śledzenie uchybień i „przyłapywanie” bohaterów wydarzeń politycznych na niezręcznościach językowych i potknięciach wizualnych. Nieufni odbiorcy mediów nie tworzą jednej grupy. Na portalach społecznościowych funkcjonują rywalizujące ze sobą wspólnoty przekonań. Pozorna anonimowość i brak wstydu społecznego w mediach sprawia, że zwolennik najbardziej niedorzecznych poglądów zawsze znajdzie kogoś, kto podziela jego spiskowe poglądy. To konsekwencje fenomenu postprawdy w komunikacji politycznej (Zyzik, 2018).

Zwykle analizując kwestię kryzysu wiarygodności, zwracamy uwagę na aktorów wydarzeń medialnych. Skupmy się jednak na roli aparatu fotograficznego umożliwiającego wykonanie obrazów cyfrowych. Fotograf dokonuje wyboru informacji ukierunkowanych na określony cel. Mają one mimowolnie i niejako automatycznie przyciągać uwagę odbiorców i kierować ją na wybraną postać medialną lub zdarzenie. Patrząc na zdjęcie, dużą wagę przywiązujemy do wyrazu twarzy i oczu, do tego, na kogo lub na co spoglądają postacie fotografowane:

1. Jeżeli postać patrzy w obiektyw, skupiamy się na niej, jej nastroju, emocjach, postawie.
2. Jeżeli na zdjęciu postacie patrzą na siebie, to analizujemy relację, która ich łączy – czy jest przyjacielska, neutralna czy wroga.

3. Jeżeli postacie znajdują się blisko siebie, to wnioskujemy, że są w jakiejś istotnej relacji ze sobą. Na przykład na zdjęciu Kevina Cartera z 1993 roku *Dziewczynka i sep* – nagrodzonym na konkursie World Press Foto (Marinovich & Silva, 2012) – mamy do czynienia z fotograficzną iluzją: postacie były oddalone, a my je widzimy w fotograficznym ujęciu jako usytuowane dramatycznie blisko siebie.
4. Jeżeli postać jest odwrócona tyłem, to skupiamy się na otoczeniu – widzimy otaczającą ją przestrzeń, np. krajobraz po katastrofie.
5. Płaskie zdjęcie nasz mózg jest w stanie zinterpretować jako trójwymiarowe (Białkowski, 2017).

Wymienione zasady dotyczą reguł konstruowania obrazu, ale mogą być wykorzystywane w celach manipulacyjnych. Wielość przekazów wizualnych powoduje u odbiorcy pewnego rodzaju ślepotę, skłonność do pomijania konieczności ich rozkodowywania. Dla twórców przekazu istotne jest więc zainteresowanie odbiorcy. Oddziaływanie przyjmuje subtelny kształt przyciągania uwagi i drażnienia widza zaskakującym skojarzeniem, szokującym przekazem.

Fotografia musi zostać dostrzeżona. Musi wzbudzić ze strony odbiorcy dociekliwość, pewien rodzaj zaintrygowania. Taki rodzaj spokojnego zainteresowanego nastawienia Roland Barthes określał łacińskim terminem *studium*. W perspektywie *studium* interesujemy się wieloma zdjęciami. Odbieramy je jako świadectwo polityczne lub opis zdarzeń aktualnych i historycznych. Dzięki znajomości kodów kulturowych i gestów odczytujemy znaczenia wynikające z wyrazu twarzy, dostrzegamy komizm lub dramatyzm określonych zdarzeń. *Studium* wpisuje odbiorcę w kulturę języka wizualnego, sprawia, że zdjęcie komunikuje zrozumiałą treść. Kultura, do której należy *studium*, wynika z niezapisanej umowy między nadawcami i odbiorcami, umożliwia wejście w przestrzeń mitologii obrazu, o której pisał przywoływany wcześniej Flusser. Drugi element czytania obrazów to *punctum*. Jego oddziaływanie polega na obecności elementu radykalnie zatrzymującego uwagę. Jeżeli fotografowi udaje się wywołać zainteresowanie odbiorcy, to sprawuje władzę nad odbiorcą, bez systemu opresji i przymusu.

Do funkcji fotografii należy informowanie, prezentowanie, nadawanie znaczenia i wzbudzanie pragnienia. Nie można tego

zrealizować bez określenia wcześniejszego *punctum*, które przyciągnie uwagę. *Punctum* często jest szczegółem, jakimś przedmiotem, układem elementów lub gestem jednej z fotografowanych postaci. Pojęcia *spectrum* i *punctum* pozwalają na określenie fenomenu władzy nad odbiorcami zdjęć (Barthes, 2020, s. 53–56), przy czym jest to „miękki” sposób sprawowania władzy, taki, którego nie można identyfikować z systemem represji i przymusu, ale bardziej z czymś pociągającym, wręcz niedostrzegalnym. Wobec przyjemnej formy sprawowania kontroli trudno się zbuntować. Intrygujące zdjęcie wywołuje nastawienia i emocje ze strony odbiorcy, powoduje określone reakcje. Wydaje się, że obecnie nie są to reakcje prowokujące do namysłu czy radości życia, wprost przeciwnie – są nakierowane na wzbudzanie obaw, stanu przestrawu zbliżającymi się katastrofami, wyolbrzymionej podejrzliwości i agresji skierowanej w stronę wyobrazonego wroga.

Flusser i Barthes analizowali znaczenie fotografii analogowej, obecnie posługujemy się fotografią cyfrową. Ze względu na charakter zapisu w większym stopniu można modyfikować taką fotografię w porównaniu z fotografią analogową, co oznacza także większą możliwość jej wpływu na wyobraźnię odbiorców. Dotyczy to między innymi obróbki cyfrowej, dokonywanej w celu wyostrenia obrazu, poprawy wskaźnika gamma, zbalansowania kolorów. Bez tych poprawek zdjęcie wydaje się nam rozmyte, przyciemnione, matowe. Uzasadnieniem dla tych ingerencji jest zrekompensowanie ludzkich ułomności percepcji obrazów. Nie podważa to jednak ich prawdziwości. Ingerencja w zdjęcie może być jednak bardziej poważna, może wiązać się z manipulacją, która wpływa na odczytanie fotografii i reakcje emocjonalne odbiorców, np. przez nakładanie zdjęć lub dodanie do zdjęcia nieobecnych elementów (Walden, 2013). W ten sposób zmanipulowane fotografie wpływają na utratę wiary odbiorców w prawdziwość ich przekonań percepcyjnych. Brak zaufania wobec fotografii przekłada się ostatecznie na brak zaufania wobec mediów, a w konsekwencji niszczy wiarygodność instytucji medialnych. Ostatecznie wpływa to na nasze postrzeganie polityków i polityki.

CZY MOŻNA SIĘ OBRONIĆ PRZED TYRANIĄ APARATU FOTOGRAFICZNEGO?

Współczesne style komunikowania politycznego wydają się opierać na schemacie rywalizacji, walki i dehumanizacji przeciwnika. Wobec wielości wykluczających się informacji na dany temat rozwiązania poszukuje się na poziomie sztucznie kreowanej wiarygodności. Bezradność wynikająca z niezdolności dotarcia do faktycznego stanu rzeczy prowadzi z jednej strony do zjawiska „bezkrytycznego” zaufania jednemu środowisku i medium, dysponującym jednoznaczną, jasną i autorytatywną interpretacją, a z drugiej strony do „bezmyślnej” nieufności wobec środowiska przeciwników. Fenomen ten nazywa się „bańką informacyjną”. Postprawda (subiektywny ogląd wzmocniony przekonaniem emocjonalnym) prowadzi do dehumanizacji świata polityki. W modelu rzeczywistości społecznej postprawda służy: 1) do identyfikowania niedomówień i kłamstw przeciwników, 2) podważenia ich wiarygodności w przestrzeni publicznej, 3) wskazania działań wynikających z wymuszonej poprawności politycznej.

Nadawcy medialni odkryli, że przekaz zbudowany na emocjonalnym zaangażowaniu i skrajnej nieufności politycznej stanowi ten rodzaj narracji o świecie, który odbiorcy uznają za najbardziej wiarygodny. W efekcie, pomimo tęsknoty za „rajem utraconym” ludzi życzliwych i troskliwych, najbardziej podziwiani są zwycięzcy w rywalizacji wizerunkowej. Następnie owi „zwycięzcy” wybierani są na przywódców partii politycznych, nastawionych na mocny („wodzowski”) styl zarządzania partią polityczną, a po wygranych wyborach także państwem. Deklarowane pragnienie spokoju i współpracy nie daje się pogodzić z tym, że ich realizacją mają się zajmować sprawni pragmatycy, zwycięzcy w rywalizacji politycznej. Ta specyficzna niekonsekwencja wydaje się znakiem naszych czasów. W atmosferze nieufności trudno aktywność medialną połączyć z dobrem publicznym, z rozwiązywaniem sytuacji trudnych i mediacją (Lakomy, 2018).

Niejako przewidując powyższe zjawiska, Flusser pisał o śmierci polityki:

Najpierw mamy ludzi *apparatusa* [aparatu], którzy są tego świadomi, i aktorów politycznych, którzy go ignorują. Komedia pomyłek:

ludzie *apparatusa* są przekonani, że manipulują politykami i vice versa. Jednak nieporozumienie to szybko się wyjaśnia, gdy tylko politycy uświadomią sobie władzę ludzi *apparatusa* i starają się ją wykorzystać (Flusser, 2018, s. 335).

W konsekwencji politycy posługują się fotografiami i filmami do celów politycznych. Akceptują, że ludzie *apparatusa* wykorzystują ich wizerunek do realizacji swoich własnych oczekiwań, czyli do przyciągnięcia i utrzymania uwagi odbiorców mediów. Ostatecznie o tym, co zostanie pokazane, decydują funkcjonariusze aparatu. Narracja polityczna nadawców i odbiorców informacji podlega oddziaływaniu obrazów. Wydarzenia stanowią podstawę dla konstruowania obrazów, ale można kreować realne wydarzenia polityczne, inspirując ludzi do aktywności za pomocą obrazów technicznych. Flusser podaje w tym wypadku przykład przewrotu politycznego w Rumunii w roku 1990. Stworzono wówczas obrazy, które uruchomiły rewolucję i sprowokowały ludzi do aktywności w celu obalenia starego reżimu i stworzenia nowego porządku politycznego. Niezależnie od tego, jak oceniamy polityczne skutki tego przewrotu, nie można już mówić o świadomości politycznej ówczesnych aktorów politycznych wydarzeń, ale o magicznej manipulacji. Ostatecznie dominacja obrazu nad wydarzeniem sprawia, że aktywna działalność polityczna zostaje zastąpiona deklaracją bez zaangażowania. Innymi słowy ideologią obserwatorów emocjonalnie reagujących na wydarzenia, oczekujących ekscytujących epizodów politycznych rozgrywek – tasiemcowego „serialu”, opartego na oczekiwaniu ciągłej rozrywki (Flusser, 2018, s. 336).

Tych przewidywań Flussera wydają się nie potwierdzać wydarzenia związane z „arabską wiosną” z lat 2010–2012. Pretekstem do tych wystąpień była aktywność protestujących na portalach społecznościowych. Młodzi ludzie, którzy brali udział w marszach protestacyjnych, między innymi w Tunezji, Egipcie, Libii i Algierii, wobec represyjnego działania władz państwowych umawiali się przy użyciu Facebooka lub Twittera (Czapnik, 2012). Obecnie protesty społeczne inicjują się w przestrzeni medialnej i następnie z tej przestrzeni przechodzą do świata realnego. Przykładem takich zachowań są protesty społeczne przeciw rosyjskiej agresji na Ukrainie i wojnie izraelsko-palestyńskiej na Bliskim Wschodzie. Pojawia się jednak

problem, czy zaangażowanie społeczne, o którym pisał Flusser, może być czymś więcej niż bezpiecznym protestem „na odległość”, i czy ma szansę przerodzić się w działanie nastawione na realizację projektu społecznego. Taka postawa jest trudniejsza, wymaga nie tylko nastawienia, ale także umiejętności współdziałania i wypracowywania konsensusu w konstruktywnej rozmowie, w jaki sposób realizować zamierzone cele polityczne.

Aby zmienić schemat komunikacji społecznej oparty na bezkrytycznym zaufaniu i bezmyślnej nieufności wynikającej z medialnego obrazu polityki, potrzebny jest powrót do formuły rozumu i idei krytycznego myślenia. Medialna przestrzeń publiczna nie musi wykluczać tych, którzy nie podzielają poglądów ugrupowań kontrolujących media. Wracamy w tym miejscu do podstawowej myśli Barthes'a – fotografia jest niebezpieczna dla systemów władzy, ponieważ daje do myślenia. Nie należy podzielać zdania Flussera, że w interpretacji fotografii nie można wyjść poza system aparatu władzy. W społeczeństwie opartym na komunikacji wizualnej niezbędna jest umiejętność rozumienia mechanizmów tworzenia i dobierania odpowiednich obrazów ukazujących prawdziwy stan rzeczy. Zwraca na to uwagę Barthes, gdy pisze o namyśle nad zdjęciem, w którym oglądający „odczytuje” mity wpisane w obraz przez fotografa, nawet nie w pełni w nie wierząc (Barthes, 2020, s. 56). Nie chodzi przecież o wiarygodność fotografa, polityka czy nadawcy treści wizualnych, raczej o świadomość relacji między strategiami przyciągającymi uwagę odbiorców a wielością punktów widzenia obserwatorów. Odbiorca nie jest skazany na uleganie tyranii obrazów technicznych. Zmęczenie dehumanizacją politycznych narracji i nadprodukcją fotografii prowadzi do konkluzji, że nie wszystko trzeba oglądać, nie wszystko też należy fotografować i udostępnić do oglądania.

BIBLIOGRAFIA

- Bańkowska, A. (2015, 3 września). Ciało 3-latka wyrzucone na plażę. Co zmieni podejście Europy, jeśli nie ta historia? *Gazeta.pl*. Pobrano z: <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114871,18701992,cialo-3-latka-wyrzucone-na-plaze-co-zmieni-podejscie-europy.html> (dostęp: 18.08.2024).
- Barthes, R. (2020). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. J. Trznadel (Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Białkowski, Ł. (2017). Kto musi być obecny. „Paradygmat widzialności” a przestrzeń publiczna. W Ł. Białkowski & K. Oczkowska (Red.), *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategię widzenia* (s. 117–130). Kraków: Muzeum Fotografii w Krakowie.
- Bonse, E. (2001/2002). The Adventure of Future: Vilém Flusser’s Last Interview. *European Photography*, 20(2), 11–13.
- Czapnik, S. (2012). Pies łańcuchowy prawdy, pokoju i sprawiedliwości. Etyka dziennikarska Roberta Fiska na przykładzie relacjonowania Arabskiej Wiosny Ludów. W E. Pawlak-Hejno, J. Pleszczyński, *Etyka dziennikarska. Edukacja. Teoria. Praktyka* (s. 31–50). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Flusser, V. (1992). Glossary. A. Müller-Pohle, B. Neubauer (Red.). *European Photography*, 13(2).
- Flusser, V. (1993/1994). Społeczeństwo alfanumeryczne. A. Kopacki (Tłum.). *Lettre internationale*, 45–50.
- Flusser, V., (2015), *Ku filozofii fotografii*. J. Manicki (Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Flusser, V. (2018). *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*. P. Wiatr (Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Lakomy, M. (2018). Postprawda w dyskursie publicznym. Wprowadzenie. W T.W. Grabowski, M. Lakomy, K. Oświecimski (Red.), *Postprawda jako zagrożenie dla dyskursu publicznego* (s. 9–14). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- Marinovich, G., & Silva J. (2012). *Bractwo Bang Bang*. W. Jagielski (Tłum.). Kraków: Sine Qua Non.
- Mikuriya, J.T. (2018). *Historia światła. Idea fotografii*. P. Nowakowski (Tłum.). Kraków: Universitas.
- Sontag, S. (2017). *O fotografii*. S. Magala (Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Soulages, F. (2024). *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. B. Mytych-Forajter & W. Forajter (Tłum.). Kraków: Universitas.
- Sztompka, P. (2023). *Wiarygodność. Sekret dobrych relacji*. Kraków: Znak – Horyzont.

- Walden, S. (2013). Prawda w fotografii. W *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*. I. Zwiech (Tłum.) (s. 111–3134). Kraków: Universitas.
- Wiatr, P. (2018). *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wojewoda, M. (2025). Society 5.0: in search of a technological utopia. W M. Banaś, G. Wlazlak (Red.), *Language, Technology, Humanities in Society 5.0*. Göttingen: V&R unipress, Brill D.
- Zawojski, P. (2015). Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii. W V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*. J. Maniecki (Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Zyzik, R. (2018). Post-prawda a kaskada dostępności. Ślepa uliczka dyskursu publicznego. W T.W. Grabowski, M. Lakomy, & K. Oświecimski (Red.), *Postprawda jako zagrożenie dla dyskursu publicznego* (s. 85–98). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.

Copyright and License



This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution – NoDerivs (CC BY- ND 4.0) License
<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>