

Vilém Flusser

Poza papier

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (147), 194-198

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Prezentacje

Vilém Flusser

Poza papier

Treści alfanumeryczne i ikoniczne zaczynają uwalniać się od swojej materialnej podstawy, zwłaszcza od papieru, odradzając się w polu elektromagnetycznym. Nabierają pędu niczym uskrzydłone. Dla przyszłej kultury będzie to miało daleko idące konsekwencje. Kultura jest urządzeniem do wytwarzania, przekazywania i składowania informacji. Informacje pozbawione podstawy są wytwarzane, dystrybuowane i składowane inaczej niż informacje zawarte w podstawie materialnej (na przykład buty) lub też w podstawie materialnej zapisane (na przykład teksty). Niniejszy artykuł jest próbą uchwycenia mutacji kreatywności pisania – przemiany w wytwarzaniu informacji, której należy oczekiwać w obliczu elektromagnetyzacji tekstów alfabetycznych.

Słowo wstępu w kwestii pojęcia „kreatywność”: jeżeli pozbawić je mitycznej i ideologicznej otoczki (jak na przykład *creatio ex nihilo*), stanie się ono uchwytne naukowo, a może nawet kwantyfikowalne. Oznacza ono wówczas wytwarzanie informacji, której nie było wcześniej. Wychodzi więc na to, że wszystkie nowe informacje bazują na przeszłości i są „nowe”, ponieważ wbudowują w przeszłość nowe elementy („szumy”), zmieniając jej strukturę. Takie sformułowanie nie sprawia, że problematyka

Vilém Flusser – (1920-1991), pisarz filozof i teoretyk komunikacji, profesor Escola Superior de Cinema in São Paulo. Zajmował się nowoczesnymi przemianami przestrzeni komunikacji międzyludzkiej. Jest pionierem filozofii nowych mediów, fotografii i filmu. Pisał głównie po niemiecku, angielsku, portugalsku i francusku. W jego bogatej twórczości wymienić można *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) oraz *Kommunikologie* (1998).

kreatywności staje się bardziej przejrzysta, lecz co najwyżej bardziej złożona. Pojawiają się bowiem pewne wątpliwości: „Według jakich kryteriów permutable dostępne informacje?” – „Czym są szumy i skąd pochodzą?” – „W jakiej mierze przypadek towarzyszy wytwarzaniu informacji, a ile w tym świadomego działania?”. Bez względu na to, jakich problemów to ujęcie przysparza, pozwala ono, by kreatywność postrzegać jako możliwość. Można sobie przynajmniej wyobrazić, że w przyszłości będziemy mogli tworzyć nie z pomocą empirii (dzięki intuicji, inspiracji itd.), lecz na podstawie teorii. Tworzenie nie będzie sprawą rękodzieła, lecz techniki. W takim wypadku należałoby się liczyć z eksplozją ludzkiej kreatywności.

Pisząc o kreatywnych tekstach alfabetycznych, trzeba wyróżnić przynajmniej dwie płaszczyzny informacyjne: myśli i języka. Na płaszczyźnie myśli przetwarzaniu (przeformułowaniu, syntetyzowaniu, kondensowaniu, wnioskowaniu itd.) podlegają myśli składowane w pamięci piszącego w celu wytworzenia nowych myśli. Na płaszczyźnie języka przetwarza się fonetyczne, rytmiczne, syntaktyczne i semantyczne aspekty języka, co umożliwia sformułowanie nowej wypowiedzi. Na obie płaszczyzny można wprowadzić szumy: na płaszczyźnie myśli będą to na przykład elementy nieświadomości, na płaszczyźnie języka – słowa obce. Obie te płaszczyzny ograniczają się i włączają wzajemnie. Ta nieprzejrzysta złożoność twórczego pisania wyjaśnia, dlaczego do dziś nie udało się stworzyć faktycznie kreatywnego edytora tekstów (*word processor*), choć ciągle podejmuje się próby w tym kierunku.

Gdy piszemy na papierze, tekst kreatywny tworzą wersy, które zmierzają do punktu końcowego. Tekst staje się „dyskursywny”. Niczym ogniwo wewnątrz kulturowego łańcucha będzie wprawdzie tworzył informacje z już wykreowanych, umożliwiając jednocześnie dalsze tworzenie informacji. Jednak jego charakter dyskursywny, jego jednoznaczne dążenie do punktu końcowego sprawi, że tekst spisany na papierze będzie się jawił jako zamknięte w sobie i odrębne „dzieło” (na przykład książka z taką a taką liczbą stron). Nawet jeżeli zamiar piszącego miałby polegać na unikaniu ograniczenia. Wówczas tekst – jako przerwany – stanie się „fragmentem”. Jest to sprzeczne z dynamiką kreatywną.

Pisanie na papierze wiąże się z koniecznością postawienia granicy jego kreatywności. Nie tylko dlatego, że struktura linijek zmierza do punktu końcowego, lecz również dlatego, że granice narzuca podstawa materialna (papier). Nawet tzw. *livres-fleuve* muszą się kiedyś i gdzieś skończyć. Można rzecz jasna granice wytyczyć bardzo szeroko, choć wtedy pojawiają się zagrożenia dwojakiego rodzaju: z jednej strony kreatywność wytraca siłę w jałowym biegu, skraca się twórczy oddech pisania, z drugiej – coraz dłuższe dyskursy ograniczają liczbę odbiorców. Stąd też powodzenie strategii świadomego samoograniczenia: skupić kreatywność tak, by zapisać ją na minimum papieru

i z minimalnym wykorzystaniem znaków pisarskich. Ta strategia jednak ogranicza kreatywność.

Gdy piszemy w polu elektromagnetycznym, kreatywny tekst wprawdzie również będzie tworzył wersy, jednak te nie będą przebiegać jednoznacznie. Staną się „miękkie”, plastyczne, podatne na manipulację. Można je na przykład przerwać, otworzyć w nich okno, lub zapętlić. Wpisane w nie punkty końcowe mogą być jednocześnie uznane za punkty początkowe. Tego rodzaju tekst pisany jest „dialogiczny” i to przede wszystkim w sensie rozmowy projektowanej z wnętrza piszącego. Tekst nie jest już, jak na papierze, rezultatem procesu kreatywnego, lecz sam staje się tym procesem, przetwarzaniem informacji w nowe informacje. Jest zapewne zbyt wcześnie, by można było zbadać, jak na moc twórczą oddziałuje owo projektowanie kreatywnej pracy myślowej i pisarskiej z mroków wnętrza piszącego na jasność monitora. Czy krytyczny dystans, który można stąd czerpać dla własnej kreatywności, działa jak hamulec, czy jak dodatkowy bodziec? Platońskie pojęcie „dialogu wewnętrznego”, który tu staje się zewnętrznym, może pomóc w tych rozważaniach.

Tekst wpisany w pole elektromagnetyczne jest „dialogiczny” także w innym znaczeniu tego słowa. Nie jest już mianowicie ukierunkowany na odbiorcę, który go umieszcza w pamięci, krytykuje (analizuje) lub komentuje (rozwija). Jest raczej ukierunkowany na odbiorców, którzy ze swoich informacji tworzą nową informację. Jest skierowany do odbiorcy kreatywnego. Piszący nie stara się już wytworzyć zamkniętej w sobie, skończonej, „doskonałej” informacji, lecz stara się, by już dostępne informacje tak przekształcić i wzbogacić o szumy, żeby inni mogli prowadzić z nimi kreatywną grę. Mówimy zatem o angażowaniu się w proces kreatywny, a nie jedynie o próbie wytworzenia czegośkolwiek. W tym celu piszący przyjmuje dla swojego tekstu swoiste „menu”, czyli propozycje manipulowania tekstem, z których – z jego woli – można skorzystać. Odbiorca może skorzystać z tego menu, równie dobrze jednak może się kierować innymi wytycznymi podczas manipulacji tekstem. Opracowanie menu wymaga od piszącego postawienia się w pozycji odbiorcy, to znaczy patrzenia na własny tekst ze stanowiska odbiorcy i jego krytycznej analizy. Ów szerszy krytyczny dystans ma ten skutek dla kreatywnej pracy piszącego, że oto autokrytyka staje się częścią kreatywności.

Odbiorca przetwarza informacje proponowane mu przez piszącego, dodając kolejne informacje i szumy. Nie robi tego wyłącznie po to, by wytworzyć nowe informacje, lecz również, by te informacje przesłać z powrotem do piszącego, wchodząc tym samym w kreatywny dialog z innymi odbiorcami tekstu. Tak powstają rozgałęziające się, płaczące i powracające ścieżki, a z uwięzionych w papierze wersów powstaje sieć – jednowymiarowość pisania przechodzi w wielowymiarowość. Tym samym radykalnie zmieniają się funkcje wydawcy. W przypadku pisania na papierze wydawca jest soczewką,

przekaznikiem i anteną: promienie tekstu przechodzą przez niego, wybiera z nich te, które mają zostać „wydane”, dopuszcza je do dalszego promieniowania („gotowy do druku”) i rozprowadza dalej niczym wiązkę w pustej przestrzeni, zdolną trafić do odbiorcy (np. przez księgarnię). W przypadku pisania elektromagnetycznego wydawca staje się niewralgicznym punktem sieci: swego rodzaju bazą danych, stale uzupełnianą o nowe informacje, które z niej promieniują oraz są wewnątrz niej ze sobą porównywane i konfrontowane.

Podczas pisania pozbawionej materialnej podstawy nie chodzi już o to, by wytworzyć zamknięte w sobie, „doskonałe” informacje (dzieła), lecz o to, by wprowadzić własną kreatywność do swobodnej rozmowy z innymi. Celem nie jest wytworzenie czegokolwiek, lecz stworzenie wolnej przestrzeni dla działań twórczych. Jest to źródłem niepowtarzalnego zachwyty, którego doświadczy każdy, kto się na tę przygodę odważy. Nie chodzi tu też właściwie o „dzieło otwarte” w rozumieniu Eco, ponieważ w zamyśle nie ma tu dzieła, tylko działanie i oddziaływanie. Wypada raczej powiedzieć, że kreatywność rozwija swoje skrzydła, więzione dotychczas przez papier.

Konsekwencji tego rodzaju uwolnienia mocy twórczej, zarówno w dziedzinie pisania, jak i w wielu innych, nie można na razie przewidzieć. Konserwatydom i reakcjonistom ułatwia to zgłaszanie obiekcji, które można podzielić na trzy grupy. Pierwsza grupa, mityczno-magiczna, podkreśla, że kreatywność jest procesem tajemniczym, że jedynie niektórzy, „geniusze”, są do tego zdolni i dlatego akt twórczy zachodzi w samotności. Druga grupa, romantyczno-sentymentalna, stawia zarzut, że przecież kreatywność oznacza naładowany uczuciami wybuch wewnętrznego napięcia, a każdy krytyczny dystans ów wybuch powstrzymuje. Naszkicowany wyżej proces pisania dialogicznego ma być rzekomo metodą ograniczenia niezbędnej dla kreacji naiwności („pierwotności”). Trzecia grupa, „zdroworozsądkowa”, wskazuje, że naszkicowany tu proces pisania dialogicznego nie jest niczym nowym. Zawsze tak pisano; każda papierowa książka jest przecież elementem rozwidlających się łańcuchów tekstowych, sytuacja stała się co najwyżej „dogodniejsza” technicznie. Owe udogodnienia zaś, jak wszystkie gadżety czy nowinki techniczne, należy traktować z pewną dozą nieufności. Ponieważ konsekwencji nowej sztuki pisania nie sposób obecnie przewidzieć, nie można owych obiekcji łatwo odrzucić. Wypada jednak zaznaczyć, że bardzo podobne zastrzeżenia wobec rewolucji przemysłowej nie zatrzymały gruntownej przemiany naszego życia, mimo że niektóre z nich okazały się uzasadnione.

Bez żadnych wątpliwości natomiast pozostaje fakt, że pisanie z pomocą komputera zmienia radykalnie nastawienie piszącego i odbiorcy do tekstu. Zaangażowanie twórcze staje się innym przeżyciem niż dawniej. Pojawił się nowy rodzaj autokrytycyzmu i odpowiedzialności wobec innych, a tekst zyskał

nowy wymiar własnego życia. Krótko mówiąc, pisząc w ten sposób, zaczynamy myśleć, tworzyć i żyć dialogicznie. Również i przede wszystkim w sensie, który miał na myśli Martin Buber.

(1987)

Przełożył Bogdan Balicki

Abstract

Vilém Flusser

ESCOLA SUPERIOR DE CINEMA (SÃO PAULO)

Beyond paper, transl. Bogdan Balicki

The author analyzes the transformation of the creative dimension of writing emerging at the wake of new, non-paper forms of record. In a culture understood as a means for the production and processing of information, writer's creativity which has so far been linked to its material basis (paper), is transformed due to the possibility of creation in the electromagnetic field, as the author names it. Framework and the constraints of paper have at the same time determined the framework related to inserting some creative noise into the process of information creation, thus limiting their activity to the levels of thoughts and language. Text inscribed into the electromagnetic field seems free of these limitations, it becomes plastic, processual and prone to creative manipulations also on the part of the reader.