

# Vilém Flusser

## Komunikologie

(Kommunikologie, 1996)

V úvodní části Co je komunikace? (9–15) autor soudí, že lidé se mezi sebou nedorozumívají „přírodním“ způsobem, ale vytvářejí si specifické nástroje, konkrétně symboly, které uspořádávají do soustav, kódů. Tím Flusser vyvrací tradovaný předsudek o „přirozenosti“ komunikace. Zdůvodňuje to tím, že když „se naučíme nějaký kód, máme sklon zapomenout, že je umělý“ (9–10). Komunikace je vlastní pouze člověku; jde o trik (*Kunstgriff*), který nám má pomoci zapomenout „na brutální nesmyslnost života odsouzeného na smrt“ (10). Člověk komunikuje ne proto, že je „politickým zvířetem“, ani proto, že je „společenským zvířetem“, ale proto, že je „osamělým zvířetem, neschopným žít v osamělosti“ (10). V závěru autor vymezuje perspektivu, v níž chce na komunikaci nahlížet a vést svůj následující výklad: odmítá ji vidět čistě objektivně (jako věc) a trvá na „protipřírodním“ stanovisku (tj. protiromantickém, jehož nejvýraznějším představitelem je Jean-Jacques Rousseau), jímž se staví na pozici „intersubjektivní“.

V 1. kap. (16–73) autor nastiňuje základní typy komunikačních mechanismů (výklad přitom doprovázejí názorná schémata). Považuje za ně dialog a diskurz. Podle Flussera „každý dialog je možno pokládat za sérii diskurzů zaměřených na výměnu. A každý diskurz je možno pokládat za část dialogu“ (17). Záměr překonat osamělost a dát životu význam splňuje komunikace tehdy, když v ní nastává rovnováha mezi diskurzem a dialogem. — Autor představuje celkem šest modelů, konkrétně čtyři modely diskurzivních struktur a dva modely dialogů: 1) Divadelní diskurzy jsou charakteristické tím, že vysílač je z jedné strany uzavřen stěnou a své sdělení odesílá kanálem přímo k příjemci. Tím je zachována věrnost informace; nadto příjemce mohou bezprostředně odpovídat na podněty vysílače. 2) Pyramidové diskurzy jsou organizovány

Zevrubný výklad základních otázek komunikace, analýza vztahu mezi obrazem a písmem, a to v perspektivě systematické i vývojové.

tak, že vysílač předává sdělení příjemci nikoli přímo, ale přes „zesilovací relé“. Příklady těchto struktur lze najít v armádách, církvích, politických stranách fašistického a komunistického typu. Důležitá je role relé (autority), které očišťuje původní informaci od šumů, a dokáže ji tak efektivně předat většímu počtu adresátů. 3) „Stromové“ diskurzy nahrazují autoritu relé dialogem, takže v nich dochází ke křížení kanálů a k vyloučení definitivního adresáta. Přísná (pyramidální) struktura se mění ve strukturu volnější (stromovou). Tyto diskurzy zdomácněly především ve vědě a umění. 4) Amfiteátrové diskurzy sestávají ze dvou prvků: z vysílače nacházejícího se v prázdném prostoru a z vysílajících kanálů (novinový papír, elektromagnetické vlny ad.). Příjemce je bezstrukturální a neadresný, jde o masu, které se mění v „informační konzervy: neumějí nic jiného než přijímat“ (28). Tyto diskurzy jsou typické pro masmédiá, plakáty, diskotéky, počítače ad., prototypem je cirkus, zejm. římské Koloseum. Zatímco diskurz představuje mechanismus pro přenos informace, dialog je „metoda, jak různé dosažitelné informace syntetizovat v nové“ (29). 5) Kruhové dialogy mají strukturu „kulatých stolů“, při nichž je potřeba najít společného jmenovatele všech informací, které jsou k dispozici v dané chvíli. Jde o mechanismus výborů, laboratoří, kongresů a parlamentů. 6) Síťové dialogy jsou příznačné tím, že informace se šíří mnoha směry a začasť vznikají spontánně. Jsou příznačné pro tlachy, šíření drbů a fámy. Na rozdíl od kruhových dialogů jsou síťové dialogy otevřenými okruhy a jsou úspěšné vždy; představují „kolektivní paměť“. — V další části kapitoly autor usiluje o zasazení těchto šesti modelů do konkrétních historických formací. Současně se snaží nalézt určitou vývojovou logiku, tj. odpovědět na otázku, odkud a kam naše komunikační modely směřovaly. Dospívá ke třem fázím: a) situace „rukopisy“, b) situace „tištěné knihy“ a c) situace „technické obrazy“. První dvě situace byly obousměrné a zprostředkovávala se v nich sdělení mezi univerzální rovinou a lidovou rovinou (rukopisy), resp. mezi oběma rovinami prostřednictvím roviny národní (tištěné knihy). Technické obrazy jsou pouze jednosměrné a informace jimi proudí od univerzální roviny k masové rovině. Adresáti technických obrazů „kupují to, co nepotřebují, protože to musí kupovat, a tedy to potřebují“ (68).

Ve 2. kap. (74–170) autor pojednává o tom, co jsou to kódy (tj. v jeho chápání „obraz“, „text“ a „technický obraz“) a jakým vývojem prošly. Na počátku tohoto vývoje stojí magie jako prvotní forma, již člověk reaguje na svět (Flusser zde mluví o „prvním odcizení“); později se vyvinuly písmo a text z obrazu (na tomto stupni došlo ke druhému odcizení a vznikla historie) a jako poslední stadium se objevil technický obraz (třetí odcizení); smysl

tohoto kroku, jakož i to, co v jeho důsledku vzniká, označuje autor otazníkem. Trojí odcizení světu (či tři kvalitativní civilizační skoky) je pro Flussera procesem, v jehož průběhu jsme jako uživatelé těchto kódů postupně ztráceli důvěru ve viděné, a to tím, že jsme na úkor viděného posilovali reflexi, tedy odstup. V období technických obrazů (Flusser jejich dominanci umísťuje zhruba do počátku 20. století) pak ztrácíme vazbu na svět zejména proto, že tyto obrazy „nejsou obrazy obrazů, ale obrazy textů“, navíc obrazy ustrojené tak, že „texty v nich jsou překonány a zahrnuty do jednoho univerzálního kódu“ (145–146).

3. kap. (171–231) je cele věnována technickým obrazům: prvním z nich byla fotografie, následují film, video, televize a kino. Autor se každému z nich věnuje ve fenomenologicky soustředěném pohledu, přičemž se zaměřuje především na okolnosti vzniku, dále pak na způsob, jak se jednotlivé technické obrazy postupně vyvinuly jeden z druhého. Stejně tak ho zajímají i způsoby, jimiž se člověk — právě prostřednictvím toho, jak na něj tyto technické obrazy působí — odcizuje světu jako něčemu, co se neustále děje a vždy znovu vzniká. Neutrální hledisko soustředěného fenomenologa je v této části výkladu často střídáno stanoviskem nezakrytě kritickým. Tak např. filmy považuje Flusser za manipulace příběhů; v souvislosti s masovou kulturou se zmiňuje o synchronizaci supermarketu a kina: „Kino evakuuje programovanou masu, která proudí (*strömt*) do otevřené tlamy supermarketu“, „následně je [masa] svedena do řad před pokladnami, aby se živil aparát“, a nakonec proniká na ulici, „kde — hnána dalšími technickými obrazy — je dovedena před vchody tím, aby zaplatila další úplatky, pronikla do sítí mysterií a dala se naprogramovat“ (206). V další části autor — opět na pomezí analytického a kritického přístupu — charakterizuje hlavní rysy technické imaginace (*Technoimagination*). Technickou imaginací míní Flusser skutečnost, že obrazy se tvoří z pojmů, přičemž podstatnou součástí je zakrývání objektivního stanoviska, resp. nivelizace různých stanovisek. Z toho plyne závěr, že „uvědomění si technicko-imaginárního obrazu znamená konec humanismu“ (223). Flusser je přesvědčen, že v současné situaci (tj. na konci 80. let) se nás stále více zmocňují amfiteátrové diskurzy, a sice proto, abychom byli programovatelní. Vzniká tak svého druhu autonomní aparát, který je navíc do sebe uzavřený „veřejné mínění zrcadlí vysílané programy, čímž je zesiluje“ (223). Podle Flussera hrozí všeobecné zhroupenutí, přičemž toto nebezpečí je doprovázeno uzavíráním se do sebe, osamělostí lidských mas; jednou z příčin je také fakt, že odborníci nejsou s to přeložit sdělení ze svých omezených kódů do kódů všeobecnějších. V samém závěru se autor obloukem vrací na počátek a po tónech kulturního a civilizačního pesimismu přece

jenom nachází jistou metafyzickou útěchu: „Všichni se angažujeme pro komunikaci, neboť nejsme schopni přijmout svou existenci směřující ke smrti. V jiném člověku musíme hledat nesmrtelnost, pokud chceme snést vědomí vlastní smrti“ (230).

Knihu uzavírá v podobě appendixu dodaný cyklus přednášek (235–344), které souvisejí s komunikologií. Autor se v nich zabývá např. hranicemi a motivy lidské komunikace, fenoménem hry, způsoby a formami zveřejňování, diskurzivními a dialogickými médii a dalšími tématy. Stejně jako vlastní kniha jsou i tyto přednášky postaveny na propojení systematického a historického zkoumání. Nad rámec knihy přibyla typologie tří základních tříd komunikémů (molekul komunikace): a) imperativy, b) optativy, c) indikativy. Imperativy jsou informace, které se týkají chování (etické, morální a politické hodnoty); optativy jsou informace týkající se prožívání (estetické, umělecké a náboženské hodnoty) a indikativy jsou informace týkající se poznání (oblast epistemologických hodnot). I zde dochází na otázky civilizačního zlomu, který autor v předcházejících kap. dal do souvislosti s nástupem technických obrazů. Tento zlom nepochází z médií, ale „z neudržitelnosti elitárního programu“ (328).

*Komunikologie* byla vydána v roce 1996, tj. až pět let po Flusserově tragické smrti. Autorův koncept komunikologie jako jakési zastřešující vědy o komunikaci s filozofickými nároky (ba s nároky nahradit tradičně pojímanou filozofii) je však časnější. Zárodky tohoto způsobu myšlení můžeme sledovat už v jeho působení v Brazílii v 50. letech, kde pracoval mj. jako manažer v továrně na výrobu radiopřijímačů. Konkrétní odkazy na takto koncipovaný obor či vědní oblast lze nalézt ve Flusserově korespondenci s Alexem Blochem, jenž byl stejně jako Flusser pražským Židem, který se na konci 30. let uchýlil před Hitlerem do exilu a zakotvil také v Brazílii.<sup>1</sup> Koncept komunikologie pojímá Flusser jako interdisciplinární pokus o nalezení vědy či oboru, v němž by se dokázaly potkat nejen motivy různých věd (filozofie, historie, médiologie, antropologie, literární teorie, sociologie, technických věd); současně jde o kritickou bilanci civilizace postavené na dominanci písma, přičemž toto bilanční ohlédnutí vyúsťuje do prognóz. Tyto prognózy mají povahu znejistňujících otázek týkajících se směřování civilizace, která dala tak velkou moc médiím a to, co bylo kdysi obousměrnou komunikací, nahradila pouhou agresivní produkcí vysílače bez ohledu na požadavky a stanoviska přijímačů. Lze říct, že Flusser ve své knize předkládá i jakési varování naší civilizaci: pozor, fáze technických obrazů z nás dělá daleko manipulovatelnější objekty, než jak tomu bylo v obdobích předchozích (ve fázi obrazů a fázi písma).

1 V. Flusser, *Briefe an Alex Bloch*, Göttingen 2000.

Z hlediska metodologického je zřejmé, že autor je poučen zejména fenomenologií, kterou však v co největší míře spojuje s historickým zkoumáním. Pokud jde o způsob uchopení, ten u Flussera kolísá mezi analýzou a kritikou; analytičtější jsou spíše části pojednávající o starších epochách, kritičtější pak ty, které se týkají věku, kdy nastupují technické obrazy (od počátku 20. století). Páteří Flussera konceptu jsou dvě řady: *obraz — text — technický obraz a rukopis — kniha — technický obraz*. V obou případech jde o řady vývojové, jimiž se sleduje mediální proměna západní civilizace. (Technickým obrazům věnoval Flusser samostatnou knihu *Do universa technických obrazů*, 1985, č. 2001.) Mediální proměnu nepojímá autor pouze jako proměnu technologií, které posléze vnucují jiné vnímání, ale chápe ji v širším, antropologickém, či dokonce etickém smyslu. Jde o proměnu způsobu vnímání, mentality, hodnotového nastavení, jakož i organizace času a prostoru.<sup>2</sup>

V *Komunikologii* se protíná několik klíčových témat příznačných pro poststrukturalistické diskuse od konce 60. let (konec historie, posthumanismus jakožto konec subjektu, rozpětí a moc diskurzu ad.). Přitom některými svými okruhy zasahuje Flussera kniha i témata starší. Motivem úpadku západní civilizace, jejího zpronevěřování se původním kořenům, se *Komunikologie* dostává do blízkosti Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872, č. 1923) či Spenglerova *Zániku Západu* (1918 a 1922, č. 2010). Motiv odcizování, který Flusser dává do souvislosti s tím, jak se postupně upouští od smyslové názornosti ve prospěch reflexe, je hegelovský, resp. hegelovsko-marxovský; v poslední době ho rozvedl německý historik kultury Erich Schön.<sup>3</sup> Problém masy jako fenomén moderní doby uvádí *Komunikologii* do vztahu ke všem výrazným koncepcím davu a masového člověka (Gustave Le Bon, → José Ortega y Gasset, David Riesman a Elias Canetti). Přitom Flussera pojetí masy není nijak detailně rozpracováno; autor jí rozumí to, co je žádoucím předpokladem pro působení technických obrazů (jejich anonymním adresátem), a to zejm. prostřednictvím amfiteátrových diskurzů. Masa — to jsou ti, u nichž není potřeba zjišťovat zpětnou vazbu, tedy ti, o které se není nutno ucházet individuálním přístupem.

V recepci *Komunikologie*, která je ve značné míře kritická, zaznívaly jako nejčastější bliženecká jména či školy, jako jsou Frankfurtská škola, → Walter Benjamin, → Herbert Marshall McLuhan a → Michel Foucault. Sám Flusser však na žádné autory neodkazuje, žádnou literaturu necituje; nepracuje ani s poznámkami. S mysliteli Frankfurtské školy spojuje *Komunikologii* pojetí teorie nikoli pouze jako čistého nástroje poznání, nýbrž jako nástroje

<sup>2</sup> Flussera triadické vývojové schéma se nabízí ke srovnání s diadickým schématem, rovněž vývojovým, Waltera J. Onga: „kultura mluvené řeči“ (*orality*) — „kultura písma“ (*literacy*); pojednáno mj. in: *Technologizace slova*, Praha 2006 [1982]. Oba výklady spojuje to, že dané změny se v nich pojmají jako proměny zasahující samotný hodnotový a mentální základ naší (západní) civilizace.

<sup>3</sup> E. Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993.

kritického. Je znát, že Flusser se tuto kritičnost snaží co nejvíce brzdít (vesměs je spíše implicitní), ale jeho inklinace k poznání s názorem, tedy k vědě hodnotově orientované a orientující, je až příliš silná. Benjamin bývá připomínán jako autor vlivné studie Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (1936), tedy jako ten, kdo první poukázal na ztrátu „aury“, která plyne z masového šíření, konkrétně fotografie. Ostatně i fotografii Flusser věnoval samostatnou knihu.<sup>4</sup> K Foucaultovi odkazuje pojem diskurzu, který ve Flusserově konceptu hraje klíčovou roli. Podstatné jsou spíše rozdíly obou pojetí: Foucault chápe diskurz jako způsob, jímž je organizováno naše vědění; jde tedy o jakási nevyčtená pravidla (soubor předpokladů), která všichni dodržujeme, aniž si je potřebujeme uvědomovat. U Flussera je diskurz pojímán jako část dialogu (dialog jako série diskurzů) a jeho působnost není vázána na vědění, ale na komunikaci, ba na mediální prezentaci. Flusser jako by domýšlel Foucaulta dále: moc neznamená ani tak vědět, ani mít možnost toto vědění pořádat či ovládat, nýbrž mít možnost toto vědění co nejefektivněji šířit. Flusser postřehl, že média v moderní době nejsou pouze kanály na šíření informace. To ho spojuje s McLuhanem<sup>5</sup> jako prvním teoretikem, který se zabýval úvahami o konci Gutenbergovy éry, jakož i tím, kdo v naší civilizaci odhalil nebezpečí médiokracie. — Koncept komunikologie, stejně jako jeho původce, došel velkého ohlasu zejm. v Německu, kde byly založeny různé platformy na způsob diskusních fór a projektů inspirované tímto pojetím. Z Viléma Flussera se v kruzích některých médiologů a filozofů stala postava bezmála kultovní. V roce 2005 byl dokonce založen několika-jazyčný internetový časopis *Flusserstudies.net*, který se věnuje teorii kultury a médií.

## Vydání

**Kommunikologie**, Mannheim 1996; **Frankfurt** 1998, **2000** (z tohoto vyd. citováno), 2003, 2007. Japonské vyd., Tokio 1997. *Komunikológia*, Bratislava 2002.

4 V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994 [1983].

5 Viz např. N. Röller, Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur Tragödie des Hörens, in: H.-P. Schwarz (ed.), *Zweiter Zürcher Jahrbuch der Künste*, Zürich 2005, on-line: [www.malstrom.ch/McLuhanund-Flusser\\_roeller.pdf](http://www.malstrom.ch/McLuhanund-Flusser_roeller.pdf) [přístup 30. 9. 2012].

## Literatura

V. Rapsch (ed.), *Über Flusser. Die Festschrift zum 70 von V. Flusser*, Düsseldorf 1990. T. Knöfel, Vom Überfluß der Schrift zum Fließen der Bilder, *Ästhetik und Kommunikation* 1994, č. 84, s. 93–96. A. Kosík, *Pospojovaný svět*, Praha 1998. E. Neswald, *Medien-Theologie. Das Werk V. Flussers*, Köln 1998. A. Ströhl, Hommage an Vilém Flusser, *Bohemia* 2000, č. 1, s. 102–112. J. Moucha, Flusserova komunikologie, *Iluminace* 2003, č. 2, s. 121–123.

N. Röller – S. Wagnermaier (eds.), *Absolute Vilém Flusser*, Freiburg im Breisgau 2003. Z. Uhlř, *Komunikologie a posthistorie*, *Ikaros* 2003, č. 1, [www.ikaros.cz/node/127](http://www.ikaros.cz/node/127) [přístup 30. 9. 2012]. R. Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*, München 2005. N. Röller, Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur „Tragödie des Hörens“, in: H.-P. Schwarz (ed.), *Zweiter Zürcher Jahrbuch der Künste*, Zürich 2005.

### Vilém Flusser (1920–1991)

Česko-německo-brazilský teoretik kultury a médií. Jeho zájem, jakož i pole působnosti jsou široké, nadto mimo pevnou vazbu na akademickou či institucionální pozici. Po celý život byl nezávislým intelektuálem, zabýval se zejm. komunikací, fotografií, mocí obrazu, vztahem jazyka a skutečnosti. Představuje jednoho z nevlivnějších médiologů. Další díla: *Lingua e realidade* (1963), *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), *Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1987), *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie* (1992), *Eine Geschichte des Teufels* (1993), *Kommunikologie* (1996).

### České překlady

*Za filosofii fotografie* (1994), *Moc obrazu. Výbor filosofických textů z 80. a 90. let* (1996), *Příběh ďábla* (1997), *Bezedno. Filosofická autobiografie* (1998), *Do universa technických obrazů* (2001), *Jazyk a skutečnost* (2005). Stati: Čekáme na Kafku, *Aluze* 2002, č. 1, s. 51–56; Gesto telefonování, Gesto psaní, Gesto filmování, *Revolver Revue* 2004, č. 56, s. 63–74.

/jt/