

Piotr Witek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

„ROZBITE LUSTRA HISTORII. ROZMYTE ŚLADY HISTORII”.

METODOLOGICZNE PROBLEMY AUDIOWIZUALNEJ KONCEPCJI

ŹRÓDŁA HISTORYCZNEGO

Wprowadzenie

Tekst niniejszy podejmuje refleksję nad rolą przekazu audiowizualnego jako źródła historycznego. Jego celem nie jest zaprezentowanie jakiejś normatywnej, gotowej do zastosowania koncepcji czy teorii źródła audiowizualnego, a jedynie wskazanie na określone problemy, jakie pojawiają się w momencie, gdy jako wytrenowani w paradygmacie kultury werbalnej historycy zaczynamy myśleć o ruchomych obrazach jako źródłach historycznych i próbujemy je jako źródła wykorzystać. Założeniem wyjściowym rozważań jest rozumienie audiowizualnego źródła historycznego jako wytworu kultury, przy czym kultura jest tu ujmowana jako system komunikacyjny. Kultura współczesna ma bowiem charakter audiowizualny. O ile wcześniej, w kulturze oralnej, dominowała komunikacja oparta na przekazie ustnym – słowie mówionym i relacji komunikacyjnej „twarzą w twarz”, a wiedza społeczności oralnych była archiwizowana w postaci zapamiętywanych słownych rymowanek, w kulturze werbalnej dominowała komunikacja oparta na piśmie, a następnie, po wielkim przełomie związanym z wynalazkiem Gutenberga, na druku, co pozwoliło uchylić warunek współobecności w akcie komunikacji, archiwizować i upowszechniać na skalę masową wiedzę, przekazywać ją następnym pokoleniom w postaci pisanych i drukowanych relacji¹, to w kształtującej się współcześnie kulturze audiowizualnej przestrzeń komunikacyjną opanowały ruchome obrazy. Mówiąc nieco inaczej, o ile w kulturze werbalnej to język pojęciowy współtworzył jej typ, wyznaczał granice poznania i świat poznawany, w kulturze audiowizualnej system stanowi już nie język, a konglomerat różnej proveniencji ruchomych obrazów, które w nowy sposób wyznaczają granice poznania i świat poznawany.

Medioznawcy powiadają, że obrazy, oprócz tego, że są wytworami percepcji, stanowią swoiste formacje epistemologiczne utworzone przez technologie widzialności. Dlatego nie sposób oderwać widzialności od maszyn, które powołują do istnienia obrazy. Dzieje się tak dlatego, że owe maszyny – narzędzia, nośniki, powierzchnie, kanały dystrybucyjne – umożliwiają funkcyjono-

¹ *Antropologia słowa*, red. G. Godlewski, Warszawa 2004.

wanie postrzegania, i to one właśnie stanowią niezbywalną część widzialności, jako aparatu wiedzy i zarazem władzy². W związku z powyższym – jak zauważyła Edyta Stawowczyk – „współcześnie to właśnie technologie wyznaczają nam określone porządki widzenia, a zatem dostarczają nowych sposobów nadawania światu znaczeń”³. Audiowizualność wraz z jej przekąźnikami stanowi o wzorach uczestnictwa w praktykach komunikacji społecznej oraz obiegu informacji we współczesności, co oznacza, że przejmuje na siebie większość funkcji konstytuujących i regulujących granice możliwego i niemożliwego w zakresie konstruowania i oswajania widzialnego (zmysłowo-myślowego) spektrum świata przeżywanego w jej obrębie. Oznacza to, że ruchome obrazy, wytwory technologii widzialności, mają czynny udział w kształtowaniu nowych form społecznej percepcji, wrażliwości i myślenia. Typograficzny styl percepcji i linearna forma myślenia w języku ustępują percepcji mozaikowej, powiązanej z relacyjnym stylem myślenia w obrazach. Kultura audiowizualna rezygnuje z wielości rozłącznych wobec siebie monomedialności na rzecz zintegrowanych multimedialności i intermedialności. Jest nastawiona na łączenie i integrowanie ze sobą aspektów werbalnych i niewerbalnych, audialnych i wizualnych, różnych estetyk, ontologii, technologii, porządków czasowych i przestrzennych, które poddaje permanentnej rekontekstualizacji w procesie usieciowienia. W istocie, jak powiada Maryla Hopfinger, kultura audiowizualna ustanawia własne kryteria i hierarchizacje, zasady i preferencje⁴.

Przedstawiona wyżej skrótowa charakterystyka kondycji kultury współczesnej każe nam zwrócić uwagę, że kamery filmowe i telewizyjne, a szerzej – różnorodne media audiowizualne, w tym także komputerowe, w różnym stopniu, z rozmaitym natężeniem, miały czynny udział we współtworzeniu społecznej rzeczywistości ostatniego stulecia, zwłaszcza drugiej połowy XX w. W związku z powyższym, o ile jeszcze do niedawna programowe pomijanie obrazowych

² A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997, s. 161.

³ E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Stłuczone lustra rzeczywistości*, Poznań 2002, s. 42.

⁴ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 9–70; eadem, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 7–73; N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London–New York 2003; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago–London 1995; *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London–New York 1995; J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester–New York 1997; B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Kraków 2003; K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008; *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998; N. Stevenson, *Understanding Media Cultures. Social Theory and Mass Communication*, London–Thousand Oaks–New Delhi 1995; D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 2001.

źródeł w badaniach historycznych nie było traktowane jako błąd warsztatowy, a jedynie jako efekt selekcji w akcie heurystyki, który postawie omijania dawał metodologiczne alibi, to obecnie i w przyszłości praktyka ich przemilczania powinna się jawić jako niedopuszczalna aberracja, porównywalna z pominięciem jakiegoś zespołu tradycyjnych archiwaliów. Nakreślony wyżej szkic charakteru kultury współczesnej sygnalizuje również, że zderzenie wytrenowanego w werbalnym wymiarze kultury historyka z wytworami praktyk audiowizualnych, a więc z całkowicie innym, niż powszechnie używany przez badaczy przeszłości typem źródeł, jakimi są głównie pisane i drukowane dokumenty, generuje liczne problemy, którym historyk, chcący użyć jako źródeł ruchomych obrazów, musi sprostać. Na problem ten zwrócił uwagę Hayden White, pisząc, iż „współcześni historycy powinni być świadomi, że analiza obrazów wizualnych wymaga sposobu »czytania« odmiennego niż wypracowany do lektury dokumentów pisanych. (...) Zbyt często historycy traktują dane fotograficzne, kinematograficzne i wideo tak, jak czyta się dokumenty pisane”⁵. Chcąc zrealizować postulat White’a, konieczna jest interdyscyplinarna refleksja, czerpiąca inspirację z takich dziedzin jak współczesne kulturoznawczo zorientowane medioznawstwo oraz współczesna antropologia mediów i antropologia obrazu, które dostarczają wielu kategorii pozwalających operacjonalizować niesione przez audiowizualność problemy badawcze i warsztatowe, na gruncie tradycyjnej metodologii historii niezauważalne, nieistotne bądź nierozwiązywalne⁶.

Historycy wobec źródeł audiowizualnych

Niemal od samego początku, kiedy ówczesnie nowa technologia pojawiła się w postaci filmu i aparatu projekcyjnego w formie kina, historycy interesowali się ruchomymi obrazami, dostrzegając w nich, jak mawiał pionier refleksji historyczno-filmowo-źródłoznawczej Bolesław Matuszewski, nowe źródło historii⁷.

⁵ H. White, *Historiografia i historiofotia* [w:] *Film i historia*, pod red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 118.

⁶ Zob. przykładowe pozycje: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007; A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2005; *Widzieć – myśleć – być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001; F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków 2007; *Ekrany piśmienności. O przyjemności tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008; *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska Pasterczyk, Kraków 2008; R. W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999; idem, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Kraków 2002; L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006; P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005; G. Rose, *Visual Methodologies*, London–Thousand Oaks–New Delhi 2005; N. Lacey, *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies*, New York 1998; J. Monaco, *How to Read a Film. Movies – Media – Multimedia*, New York–Oxford 2000; D. Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, Warszawa 2008; *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska Kraków 2001; M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York 2001.

⁷ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii* [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, pod red. A. Gwoźdź, Warszawa 2002, s. 33–39.

W refleksji historycznej w roli źródła audiowizualnego najczęściej występuje film wraz z programem/filmem telewizyjnym. Rozważa się go/je w czterech podstawowych obszarach, które zdefiniował amerykański badacz John E. O'Connor: 1) jako źródło do badania faktów historycznych; 2) jako źródło do badania historii społecznej i historii kultury; 3) jako źródło do badania historii filmu i historii sztuki filmowej; 4) jako źródło z zakresu przedstawiania historii⁸. W pierwszym przypadku chodzi głównie o tzw. kroniki filmowe, uważane za posiadające nieporównywalną z innymi mediami zdolność dokumentowania zewnętrznych, widzialnych przejawów przeszłości, przez co jawią się one jako mniej lub bardziej wierne rejestracje konkretnych dziejących się przed kamerą wydarzeń. W drugim przypadku film postrzega się jako swoistą bazę danych na temat ukrytych za powierzchnią zdarzeń struktur społecznych, znaczeń, sposobów myślenia, świadomości społecznej, systemów wartości, jakie obowiązywały w badanej przez historyka epoce, z której pochodzi film. W trzecim przypadku chodzi o badanie historii filmu w perspektywie genologicznej, produkcyjnej, technologicznej, estetycznej, tekstologicznej i komunikacyjnej. Jest to domena raczej filmoznawców niż historyków, którzy historią filmu i historią sztuki filmowej, jako takimi raczej się nie zajmują, głównie z powodu niekompatybilności metodologii historii i metodologii badań nad mediami. W czwartym przypadku chodzi o tzw. film historyczny, to znaczy taki, który, na wzór historiografii, rekonstruuje i przedstawia jakiś fragment przeszłości. W historiografii często określa się takie filmy źródłami wtórnymi albo źródłami drugiego stopnia, w przeciwieństwie np. do realizowanych na miejscu zdarzeń kronik filmowych, które mają status źródeł pierwotnych⁹.

Audiowizualne źródła historyczne, których głównym reprezentantem jest zazwyczaj film, poddawane są tradycyjnej obróbce historycznej, tzn. krytyce wewnętrznej i zewnętrznej. Jej celem jest ustalenie: 1) autora przekazu oraz rekonstrukcja jego intencji; 2) czasu i kontekstu powstania filmu oraz ustalenie okresu, jakiego film dotyczy; 3) autentyczności i wiarygodności filmu i jego au-

⁸ *Images as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, red. J. E. O'Connor, Malabar, Florida 1990, s. 27–42, 108–119, 169–177, 203–217.

⁹ *Ibidem*, s. 27–42, 108–119, 169–177, 203–217. Zob. także: D. J. Staley, *Computers, Visualisation, and History. How New Technology will Transform Our Understanding of the Past*, New York–London 2003, s. 60–64; P. Burke, *The Use of Images as Historical Evidence*, New York 2001; Na temat wykorzystania mediów audiowizualnych w warsztacie historyka zob. np.: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008; *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. M. Szczurowski, Toruń 2004. Na temat przedstawiania historii w filmie zob.: R. A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts–London, England 1995; idem, *History on Film. Film on History*, Longman Publishing Group 2006; *The Historical Film. History and Memory in Media*, red. M. Landy, New Brunswick, New Jersey 2001; R. Brent Toplin, *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*, Urbana, Chicago 1996; *Revisoring History. Film and the Construction of a New Past*, red. R. A. Rosenstone, Princeton, New Jersey 1995; zob. także: *Film i historia...*; P. Witek, *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

tora; 4) adresata, do którego skierowany był obraz. Historycy, zgodnie ze swoim zwyczajem, klasyfikują uznane za źródła ruchome obrazy pod względem ich pragmatycznej przydatności poznawczej. Najczęściej stosują się do znanego powszechnie kryterium rodzajowo-gatunkowego, na podstawie którego starają się odróżnić obrazy fikcyjne i kreacyjne (filmy fabularne, rozrywkowe widowiska TV) od obrazów realistycznych i naturalistycznych – niefikcyjnych (kronik dokumentalnych, telewizyjnych programów informacyjnych). Na gruncie nieco bardziej zawansowanej refleksji źródłoznawczej, czerpiącej inspirację z klasycznej metodologii historii, mamy do czynienia z próbami wniknięcia w strukturę dzieła audiowizualnego i wyróżnienie poszczególnych poziomów (pierwszy, elementarny – kadrów, drugi – ujęć, trzeci – kontekstów/sekwencji), warstw, płaszczyzn (przedstawiająca, przedstawiana, komunikowana), które się na nią składają¹⁰.

Reasumując powyższy wątek, w pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że historycy, w zależności od respektowanej epistemologii historii, przy mniejszej lub większej świadomości konwencjonalności filmowych źródeł historycznych, czasem zwracając uwagę, a czasem nie, na konwencjonalność własnych ustaleń, starają się dotrzeć do zakłętej w ruchomych obrazach różnie rozumianej przeszłej rzeczywistości i odczarować ją na kartach swoich pisanych narracji. Dla historyków ważne jest przede wszystkim to, co obraz w sobie zawiera, mówiąc inaczej, czego ruchomy obraz – ślad przeszłości – jest obrazem i do czego, do jakiej rzeczywistości historycznej odsyła. W takim właśnie sensie ruchome obrazy są, a może lepiej byłoby powiedzieć – bywają, źródłami historycznymi.

Od obrazów mentalnych do obrazów medialnych

Wobec wyżej scharakteryzowanych zmian związanych z powszechną mediatyzacją kultury współczesnej i pamiętając o licznych przełomach, jakie miały miejsce we współczesnej nauce, w tym w historiografii, przemyslenia wymaga również idea czy koncepcja audiowizualnego źródła historycznego, które można zdefiniować jako będący wytworem kultury artefakt w postaci ruchomego, najczęściej udźwiękowionego, obrazu, prowadzącego nas w kierunku widzialnego (zmysłowo-myślowego) spektrum świata przeżywanego, będącego – w myśl

¹⁰ Zob. przykładowe teksty: R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo” 1974, t. XVIII, nr 2, s. 181–194; H. Karczowa, *Reportaż filmowy i kronika jako źródło historyczne*, „Studia Źródłoznawcze” 1971, T. XVI; J. Rulka, *Film dokumentalny jako źródło do dziejów Polski Ludowej* [w:] *Film jako źródło historyczne*, pod red. J. Pakulskiego, Toruń 1974; J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 273–274; W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny jako źródło historyczne* [w:] *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, pod red. D. Skotarczak, Poznań 2008; M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000; M. Szczurowski, *Dokument filmowy i telewizyjny. Określenie problematyki badawczej* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny*, pod red. M. Szczurowskiego, Toruń 2004, s. 21–37; G. Szlagowska, *Film w warsztacie historyka*, „Kwartalnik Historyczny” 2008, R. CXV, nr 1, s. 63–68.

zasady, że nic jawi się jako źródłowo dane (gotowe) – wytworem uwarunkowanych kulturowo, wielowymiarowych procesów wizualizacji.

* * *

W myśl zasady formułowanej przez wielu współczesnych badaczy, że nie ma obserwacji czystej – bezzałożeniowej, wizualizacja jawi się jako forma modelowania albo projektowania kulturowej rzeczywistości w oparciu o określone kulturowe reguły sterujące, które moglibyśmy zdefiniować jako wyuczone w procesie socjalizacji, zmienne w czasie nawyki albo wzory percepcyjne, których efektem jest powstawanie czegoś, co powszechnie określa się mianem obrazu. Percepcja, jako zestaw zmiennych historycznie kulturowych wzorów postrzegania – schematów wyobraźni wizualnej, np. kształtów, barw, linii, proporcji, wielkości, długości, ruchów, punktów widzenia, relacji pomiędzy nimi, składających się na różne systemy perspektyw, rozumiane tu za Panofskym jako formy symboliczne, które będąc społecznymi konstruktami, są tym samym pewnymi strategiami, za pomocą których tworzymy widzialną przestrzeń oraz narzucamy jej ład i porządek¹¹ – ma wpływ na końcowy efekt procesów wizualizacji w postaci określonych rodzajów różnie wyskalowanych obrazów, składających się na kulturowy, wielowymiarowy społeczny świat-obraz. W związku z powyższym obraz, jak twierdzi Hans Belting, „powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji. Wszystko, co pojawia się w polu spojrzenia lub przed okiem wewnętrznym, można na tej zasadzie ukonstytuować lub zmienić w obraz. Dlatego pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym”¹². Konkluzja jest więc taka, że percepcja nie jest czymś, co zapewnia nam bezpośredni kontakt z jakąś zewnętrzną materialną realnością; raczej nigdy nie jest jakimś absolutnym objawieniem „tego, co jest”. To, co widzimy, stanowi zapośredniczoną kulturowo formę przewidywania, jest naszą własną konstrukcją zaprojektowaną w taki sposób, aby dawać nam najlepsze z możliwych założeń dla przeprowadzania naszych celów w zdefiniowanej kulturowo fizycznej rzeczywistości, w określonym układzie odniesienia. Chociaż może się wydawać, że to, co widzimy, jakaś materialna rzeczywistość, jest usytuowane naprzeciw naszych oczu, takie, jak się nam jawi, to faktycznie jest ona produktem tego, co można określić, jako „wewnętrzna logika” wizualnego systemu umysłu¹³.

¹¹ Zob. E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Warszawa 2008; zob. także charakterystykę różnych perspektyw w: E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2003; M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie obecności od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

¹² H. Belting, *Antropologia...*, s. 12–13.

¹³ Zob. W. C. Wees, *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1992, s. 63.

W tym przypadku mamy do czynienia z dwoma rodzajami obrazów wewnętrznych. Pierwszy to obraz rozumiany jako uwarunkowana społecznie, zmysłowo-mentalna projekcja świata widzialnego, charakteryzująca się określonym porządkiem i ustrukturuowaniem wynikającym ze wzorów percepcyjnych i schematów wyobraźni wizualnej, które mają mniej lub bardziej bezpośredni wpływ na ową projekcję, gdzie to, jak widać, konstytuuje to, co widać. Jak powiada Belting:

Owo „co”, którego szuka się w takich obrazach, nie daje się pojąć bez „jak”, czyli bez zrozumienia sposobu, w jaki się „co” sadzi w obrazie lub w jaki staje się obrazem. Wątpliwe, czy w przypadku obrazu można w ogóle określić „co” w sensie treści lub tematu, na takiej samej zasadzie, jak wyodrębnia się jedną wypowiedź z danego tekstu, w którego języku i formie tekstowej zawartych jest wiele możliwych wypowiedzi. Owo, „jak” jest właściwym komunikatem, jest prawdziwą formą językową obrazu¹⁴.

Drugi obraz wewnętrzny to efekt przekształcania zmysłowo-myślowego obrazu projekcji w myślowo-zmysłowy obraz mentalny, tj., kiedy obrazy-projekcje stają się obrazami mentalnymi¹⁵.

W sensie, jaki zasygnalizowano powyżej, uwarunkowane kulturowo procesy wizualizacji są w takim samym stopniu strategiami kreowania zarówno widzialnego, jak i niewidzialnego już na poziomie percepcji, która najpierw w procesie selektywnej projekcji, a następnie, w akcie przemiany zmysłowego w myślowe, powołuje do życia obrazy projekcje, przekształcając je w obrazy mentalne. W tym przypadku percepcja jawi się jako filtr, który w zależności od tego, jaki schemat wyobraźni wizualnej zostanie zastosowany, kreuje konkretny wariant świata widzialnego w wyniku napięcia pomiędzy tym, co czyni widzialnym, a tym, co czyni niewidzialnym. Innymi słowy, w zależności od wyboru filtra wizualizacja w ograniczonym zakresie, w określonym układzie odniesienia, ma zdolność przemieniania widzialnego w niewidzialne i niewidzialnego w widzialne, tzn. jest jednocześnie aktem dewizualizacji oraz rewizualizacji.

Z podobnym zabiegiem, jak ten przywołany wyżej, mamy do czynienia w przypadku przemiany zmysłowego obrazu projekcji w myślowy obraz mentalny. Dzieje się tak dlatego, że jedną z własności aktywności umysłowej, jak sugeruje Hannah Arendt, jest jej niewidzialność¹⁶. Oznacza to, że akt przekształcania zmysłowego obrazu projekcji w myślowy obraz mentalny jest przemianieniem go w niewidzialny myślowy obraz pamięci dostępny temu, kto takiego aktu dokonał. Efektem tego jest zdolność podmiotu do przedstawienia sobie tego, co i jak w danym czasie i miejscu zwizualizował w postaci zmysłowego obrazu projekcji. Przy czym należy tu zwrócić uwagę na to, że myślo-

¹⁴ H. Belting, *Antropologia...*, s. 14.

¹⁵ H. Arendt, *Myślenie*, Warszawa 1991.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 120–125.

we obrazy mentalne nie mają jedynie charakteru obrazów pamięci. Aktywność umysłowa, poprzez schematy wyobraźni wizualnej, potrafi projektować także niewidzialne, mentalne obrazy antycypacje, mające charakter opisywanych wcześniej przewidywań, które razem z mentalnymi obrazami pamięci niejako zwrotnie mają wpływ na kształt zmysłowych obrazów projekcji, a w konsekwencji na konstruowanie określonych wersji świata widzialnego, albo inaczej – widzialnego spektrum świata przeżywanego¹⁷.

Jak nietrudno zauważyć, oba scharakteryzowane wyżej rodzaje obrazów są wewnętrzne w tym sensie, że są widzialne, a co za tym idzie, dostępne jedynie dla podmiotów, które powołały je do życia, natomiast są niewidzialne i niedostępne dla podmiotów postronnych. Aby obrazy wewnętrzne mogły być percypowane przez innych, muszą zostać „uzewnętrznione”, tzn. zakomunikowane, w określonym zobiektywizowanym systemie komunikacji wizualnej, w czym czynny udział bierze określone medium-nośnik, które zapewnia im powierzchnię ekranu, na której, w zależności od rodzaju dyspozytywu, mogą się materializować bądź aktualizować, co niejako na nowo definiuje ich status kulturowy wewnątrz owego systemu komunikacyjnego, a co oznacza, że określone „uzewnętrznione” obrazy medialne są takie, jakie są, tylko w obrębie tego systemu, są więc obrazami wewnątrzsystemowymi. Jak powiada Belting: „Od najstarszych wyrobów ludzkich aż do procedur digitalnych obrazy podlegały uwarunkowaniom technicznym. Dopiero one wydobywają medialne własności obrazów, dzięki którym możemy te ostatnie percypować. Inscenizacja przez medium przedstawiana ugruntowuje dopiero akt percepcji”¹⁸. Powtórzmy raz jeszcze: mediatyzacja mentalnych obrazów projekcji i mentalnych obrazów myślowych umożliwia to, że mogą one stać się przedmiotami naszej kolektywnej percepcji na płaszczyźnie ekranu, przy czym obrazami stają się dopiero wówczas, gdy są percypowane w obrębie określonego układu odniesienia w postaci współistniejących i współoddziałujących na siebie wzajemnie nawyków percepcyjnych, systemów komunikacji oraz technologii widzialności. Oznacza to, że sposoby kreowania, istnienia oraz funkcjonowania obrazów w kulturze są sterowane zarówno przez media, jak i przez nawyki percepcyjne w taki sposób, że percepcja mając wpływ na mediatyzację, sama znajduje się pod jej wpływem, co z kolei skutkuje tym, że niejako zwrotnie zmianie ulegają wzory i nawyki percepcyjne odpowiedzialne za praktyki wizualizacyjne, dzięki czemu zmianie ulegają również te ostatnie oraz generowane przez nie obrazy. Jak powiada Belting: „Nasze doświadczenie obrazowe ufundowane jest wprawdzie na konstrukcji, którą sami tworzymy, sterowane jest ono jednak przez aktualne uspo-

¹⁷ Por. H. Belting, *Antropologia...*, s. 85.

¹⁸ Ibidem, s. 26.

sobienie modelujące medialne obrazy”¹⁹. W związku z powyższym obrazy są wewnętrzne albo zewnętrzne nie ze względu na odrębny status ontologiczny, a paradoks usytuowania, w jaki instrumentalnie czy pragmatycznie uwikłała je kultura w określonym układzie odniesienia. W taki sposób aporetyczny wymiar istnienia obrazu w kulturze w postaci dychotomii wewnętrzne – zewnętrzne, zostaje unieważniony, bo za każdym razem jest on relatywizowany do obserwatora i jego wewnątrz-kulturowego systemu postrzegania.

Medium jako przekaz

Z powyższych rozważań wypływa wniosek, że kiedy mówimy o audiowizualnym źródle historycznym, powinniśmy mieć na uwadze, iż nie chodzi tu jedynie o ruchomy obraz, ale również o (dyspozytyw) medium-nośnik, które go programuje i w którym może on występować jako obraz aktualizujący się na ekranie w akcie podmiotowej percepcji. **Medium** jest tu rozumiane jako „całość aparatury technicznej (wraz z limitującym jej możliwości zapleczem technologicznym) służącej przekazywaniu w czasoprzestrzeni produktów własnych lub przejętych z innych mediów, wraz ze wszelkimi konsekwencjami natury zmysłowo-fizycznej i społeczno-kulturowej, jakie wywierają one w uniwersum kultury”²⁰. W tym przypadku mamy również rozróżnienie na **formy mediów** – czyli przekazy audiowizualne oraz **media formy** np. kino, telewizja, video/DVD, komputer/Internet, w których ruchome obrazy się przejawiają²¹. Oznacza to, że różne media, maszyny widzenia, dysponując różnymi nośnikami, produkują różnorodne ruchome obrazy, które manifestując się na różnych ekranach, pozostają ze sobą nawzajem w skomplikowanych relacjach, co przekłada się na problemy w badaniu ich jako źródeł historycznych.

Każde medium jest wyposażone we własny program, według którego generuje jakieś obrazy, który jednocześnie wyznacza sposoby pojmowania obrazów oraz rozumienia społecznej rzeczywistości przedstawianej w obrazach na ekranach. W naszym przypadku oznacza to, że przede wszystkim obcujemy z zaprogramowanymi przez nas samych mediami i ich obrazami, a także ekranami, a dopiero niejako wtórnie z przedstawianymi w obrazach czy za ich pomocą światami czy rzeczywistościami historycznymi²². W procesie podmiotowej per-

¹⁹ Ibidem, s. 28.

²⁰ A. Gwóźdź, *Obrazy...*, s. 24. Zob. przede wszystkim: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 43–53; por. N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture...*, s. 3: „Kultura wizualna koncentruje się na wizualnych wydarzeniach, w których informacja, znaczenie czy przyjemność jest poszukiwana przez konsumenta/odbiorcę w zetknięciu/kontakcie z technologią wizualną. Przez technologię wizualną rozumiem każdą formę aparatu/urządzenia, sprzętu zaprojektowanego zarówno do oglądania/patrzenia na niego, jak i do poszerzania czy potęgowania naturalnego widzenia, od malarstwa olejnego do telewizji i Internetu”.

²¹ A. Gwóźdź, *Obrazy...*, s. 24.

²² Zob. ibidem, s. 38.

cepcji obrazów i światów przedstawionych w obrazach, oprócz nawyków percepcyjnych, uczestniczą także media obrazowe, które nie tylko w sensie technicznym sterują naszą uwagą, ale sugerują też wynikającą z programu medium formę postrzegania, w perspektywie której dokonuje się akt odbioru. Tak więc status ontyczny, wygląd i kształty przeszłego świata przedstawionego w obrazie oraz samego obrazu w ogromnym stopniu są pochodną (konstrukcją) systemu oprogramowania medium – maszyny widzenia, która wygenerowała dany obraz. Oznacza to, że różne technologie widzialności poprzez swoje programy sterujące maszynami widzenia, na różne sposoby definiują nie tylko świat przedstawiony w obrazach, ale i same obrazy jako nośniki informacji oraz relacje między obrazem a tym, co obrazowane, a ponadto praktyki odbioru, co ma konsekwencje dla użycia ich w charakterze źródeł historycznych.

Z powyższej perspektywy wynika, że to, co i jak pokazuje obraz, płynie z oprogramowania systemowego medium. Jak ważny jest to problem, możemy dostrzec, kiedy weźmiemy pod uwagę analogowe i cyfrowe maszyny widzenia wytwarzające analogowe i digitalne obrazy, kreujące odrębne warianty kulturowej rzeczywistości, mające odmienne usytuowanie ontyczne, zdefiniowane przez technologię medium. O ile media analogowe poruszają się w widzialnym spektrum świata przeżywanego, zdefiniowanego przez podmiotową wizualizację, co oznacza, że wytwarzane przez nie optyczne obrazy charakteryzuje klasyczna referencja i indeksalność w obrębie kultury, to media cyfrowe są mediami niewidzialnego, które zamieniają w widzialne, generują i penetrują obszary kultury niedostępne dla nieuzbrojonej w technologię podmiotowej wizualizacji – procesy mentalne, energetyczne, ekonomiczne itp. O ile w pierwszym przypadku mamy do czynienia z uwarunkowanymi kulturowo (konstrukcjami) obrazowymi *mimesis* powstałymi w oparciu o trójzasadę: 1) rejestracji, 2) transformacji, 3) kreacji, to w drugim przypadku są to uwarunkowane kulturowo, generowane algorytmicznie obrazowe *simulacra*. O ile pierwsze posiadają jakiś „przedmiot odniesienia” w postaci percepcyjnego obrazowego modelu kulturowej rzeczywistości utrwalonego na materialnej taśmie filmowej, do której „autorytetu fotograficznego” zawsze można się odwołać, to drugie jawią się jako autoreferencyjne i interreferencyjne, są efektem mentalnego przetwarzania informacji i tworzenia modeli obrazów za pomocą algorytmów, mówiąc inaczej, są kopiami bez oryginałów. O ile tradycyjny optyczny obraz jest „analogonem” kulturowej rzeczywistości, to obraz cyfrowy posiada zdolność symulowania efektu obrazu analogowego. O ile obraz analogowy jest foto-graficzny, to obraz syntetyczny jest infograficzny. Obraz analogowy jest stabilny, mało podatny na ingerencję w obrębie swojego medium, podczas gdy obraz cyfrowy, jako immaterialny algorytm, jest podatny na wszelkie możliwe ingerencje

w obrębie własnego medium. O ile zmaterializowane na kliszy obrazy analogowe manifestują się w postaci świetlnych fantomów – światło-obrazów – na ekranie kinowym w wyniku prześwietlenia taśmy filmowej, to obrazy cyfrowe jako zdematerializowane matryce informacyjne (nie-obrazy), zdeponowane na cyfrowym lub magnetycznym nośniku, aktualizują się na płaszczyźnie ekranu monitora. O ile aparat kina obsadza widza w roli obserwatora śledzącego zmieniające się na ekranie obrazy, to aparat w postaci komputera czy DVD obsadza odbiorcę w roli użytkownika, który zarządza obrazami na ekranie monitora. W obu przypadkach ekran jest interfejsem, miejscem, gdzie dokonuje się przetwarzanie danych wizualnych oraz danych informacji w audiowizualne obrazy-dyskursy wiedzy. Obie technologie, analogowa i cyfrowa, spotykając się np. w aparacie telewizyjnym czy aparacie wideo, tworzą dodatkowo formę hybrydową w postaci obrazu elektronicznego, gdzie obraz elektroniczny jawi się jako efekt elektronicznego syntetyzowania danych optycznych pochodzących z interakcji kamery cyfrowej z kulturowo zdefiniowanym otoczeniem, przez co obraz wyjściowy, mimo że „ikoniczny”, tzn. odwołujący się do zasady podobieństwa z podmiotowym obrazem percepcyjnym, funkcjonuje jako obraz zsyntetyzowany – algorytmiczny model infograficzny²³.

W związku z powyższym mogłoby się wydawać, że media i obrazy analogowe oraz media i obrazy cyfrowe mają odmienny status ontyczny, przez co pierwsze, jako źródła historyczne, byłyby obrazami uwarunkowanego kulturowo realnego świata zewnętrznego – światło-obrazami, natomiast drugie, jako źródła historyczne, byłyby obrazami uwarunkowanego kulturowo wirtualnego – wewnętrznego świata wyobrażonego – obrazo-światami. Tymczasem, jak powiada Andrzej Gwóźdź, między obrazo-światem a światło-obrazem nie istnieje konflikt natury ontologicznej, a jedynie paradoks usytuowania:

„Świat „realny” – zewnętrzny, i świat wirtualny – wewnętrzny są konstrukcjami obserwacyjnymi, powstającymi jako efekt interfejsu postrzegania ze względu na usytuowanie obserwatora. Mówiąc inaczej – świat jawi się jako obszar styku, taki, w którym postrzeżenia wewnętrzne (endoprzestrzenie) przeplatają

²³ Zob.: A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963; S. Krakauer, *Teoria filmu*, Warszawa 1975; R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996; Z. Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983; A. Gwóźdź, *Obrazy...*, s. 13–44; 45–77–106, 160–198; P. Zawojski, *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Kielce 2000, s. 9–30, 64–82, 101–116; A. Renaud, *Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów* [w:] *Pejzaże audiowizualne*, pod red. A. Gwoźdź, Kraków 1997, s. 331–342; N. Bolz, *Estetyka cyfrowa* [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, Kraków 1997, s. 343–360; R. Berger, *Między magią a jasnowidzeniem*, „Opcje” 1997, nr 3, s. 45–47; *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997; E. Stawowczyk, *O widzeniu...*; eadem, *Obrazy, cyfry, analogi*, „Opcje” 1999, nr 2, s. 26–27; K. Chmielecki, *Estetyka...*, s. 156–182; A. Gwóźdź, *Powierzchnie rozkładu, czyli kino jako celulooid* [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, pod red. E. Wilka, I. Kolasińskiej-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 135–141; J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

się nieustannie z przestrzeniami zewnętrznymi (egzoprzestrzeniami), a każda z takich fałd stanowi rezultat obiektywizacji pozycji obserwatora, który pozostaje częścią opisu i obserwacji²⁴!

W związku z powyższym oznaczałoby to, że nie istnieje, jak powiada Norbert Bolz²⁵, żadne poza mediami, ponieważ to one definiują i określają naszą techno-kulturową rzeczywistość.

Obraz medialny jako źródło historyczne

Villem Flusser powiada, że „żyjemy w świecie wyobrażonym obrazów technicznych i coraz bardziej przeżywamy, poznajemy, wartościujemy, działamy w funkcji tych obrazów”²⁶. Według tego badacza zarówno obrazy analogowe, jak i cyfrowe są obrazami technicznymi, ponieważ są skalkulowane w obrębie mediów, które je wygenerowały. W związku z powyższym rozróżnianie obrazów na te, które są odbiciami, i te, które są modelami, nie za bardzo ma sens, bo zarówno obrazy analogowe, jak i cyfrowe są przede wszystkim produktywne. Oznacza to, że jedne i drugie są projekcjami świata wyobrażonego. Mówiąc nieco inaczej, zarówno obraz analogowy, jak i cyfrowy są funkcjami uwarunkowanego kulturowo wyobrażonego, poddanego technicznej kalkulacji medium, dzięki której wyobrażenie aktualizuje się na ekranie monitora²⁷. Tu wracamy do wątku poruszonego wcześniej. Okazuje się bowiem, że obrazy techniczne są techno-kulturową konstrukcją zaprojektowaną w taki sposób, aby dawać nam najlepsze z możliwych założeń dla przeprowadzania naszych celów w zdefiniowanym kulturowo (medialnie) układzie odniesienia. Jak pisze Flusser: „Obrazy techniczne, które nas dziś otaczają, oznaczają modele (instrukcje) przeżywania, poznania, wartościowania i zachowań społeczeństwa”²⁸. Uznanie obrazów technicznych za projekcje pociąga za sobą odwrócenie wektorów znaczeniowych. W tym przypadku, jak powiada badacz, pytanie, co przedstawia i co oznacza obraz techniczny, jest pytaniem źle postawionym. Dzieje się tak dlatego, że:

„Obrazy techniczne niczego nie przedstawiają (choć wydają się to czynić), lecz coś rzutują. To, co one oznaczają [rzutują, konstruują – P. W.], jest czymś, co zostaje zaprojektowane od wewnątrz na zewnątrz (obojętnie, czy chodzi o sfotografowany dom, czy też o obraz komputerowy przyszęłego samolotu), i co znajdzie się na zewnątrz dopiero wtedy, kiedy zostanie zaprojektowane. Dlatego obrazy techniczne należy odszyfrowywać nie ze względu na to, co oznaczają,

²⁴ A. Gwóźdź, *Obrazy...*, s. 186.

²⁵ Ibidem, s. 131.

²⁶ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych* [w:] *Po kinie?*, pod red. A. Gwoźdźcia, Kraków 1994, s. 58.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 67.

lecz ze względu na samo znaczące. Nie ze względu na to, co pokazują, ale odnośnie tego, ku czemu pokazują. Właściwe im pytanie brzmi: „Ku czemu oznaczają obrazy techniczne?” Odszyfrować obraz techniczny nie oznacza odszyfrować to, co on pokazuje, lecz wyczytać zeń jego program²⁹.

Obrazy techniczne oznaczają według Flussera programy typu imperatywnego³⁰.

Przywołana wyżej koncepcja ma istotne znaczenie dla historyka chcącego wykorzystywać obrazy techniczne w funkcji źródła historycznego. Okazuje się bowiem, że tradycyjne historyczne pytanie: co obrazy pokazują, co przedstawiają, co znaczą jest niewystarczające. Dzieje się tak dlatego, że są one przede wszystkim narzędziami konstruowania, modelowania i rozumienia kulturowej rzeczywistości, co skutkuje tym, że to, co pokazują, jest wytworem obrazów, przez co jest uzależnione od programu medium, w oparciu o który, został wytworzony określony ruchomy obraz. Jak pisze Flusser:

„Pytania w rodzaju: „Czy sfotografowany dom jest rzeczywiście tam, na zewnątrz czy też jest to tylko dekoracja?” albo: „Czy obraz telewizyjny polityka nie jest przypadkiem obrazem imitującego go aktora?” – są złymi pytaniami. Nie pozwalają one udzielić odpowiedzi ze względu na obraz techniczny, który zniósł wszelkie rozróżnienie na „prawdę” i „fałsz”. To bowiem, co obraz techniczny pokazuje, nie stanowi jego znaczenia, które przedstawiałby w sposób symboliczny; to jego sposób na wskazywanie nam drogi. Przekazem nie jest to, co obraz techniczny pokazuje, lecz jest nim on sam³¹.”

W związku z powyższym wydaje się, że należy zadawać inne pytania: 1) z jakiego rodzaju obrazami technicznymi mamy do czynienia; 2) w obrębie jakiego medium zostały wygenerowane obrazy techniczne; 3) jak obrazy techniczne pokazują; 4) jak obrazy techniczne konstruują kulturową rzeczywistość (wizualizują, rewizualizują, dewizualizują). Potraktowane w taki sposób wydają się zawierać określone, zdefiniowane przez media modele antropologicznego doświadczenia i rozumienia kulturowej rzeczywistości, którą współtworzą. Mówiąc nieco inaczej, nie przedstawiają świata, nie kalkują go, a kreślą mapę świata, mapę człowieka (np. od obrazów fotograficznych i filmowych po RTG, USG i TK) i mapę zależności zachodzących pomiędzy nimi (np. filmy, animacje komputerowe, TV, Internet). Medialna mapa, manifestująca się w postaci obrazów technicznych, nie przedstawia żadnego terytorium, a wskazuje określone sposoby „bycia w świecie” – jakby powiedział Manuel Castells – realnej wirtualności³², wskazuje na medialne tryby organizowania świata i przypisywa-

²⁹ Ibidem, s. 65.

³⁰ Ibidem, s. 67.

³¹ Ibidem.

³² M. Castells, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, Poznań 2003, s. 229.

nia mu znaczeń, jakie oferują kolejne generacje środków medialnej komunikacji i generowanych w ich obrębie obrazów technicznych. Audiowizualne przekazy matrycują tym samym tożsamość kulturową, wyznaczają granice możliwego i niemożliwego w jej obrębie, określają w trybie relatywnym i relacyjnym jej czasoprzestrzeń, geografę, topografię oraz poczucie realności. W tym sensie można powiedzieć, że obrazy techniczne, mapując w procesie medialnej wizualizacji, utrwalają pewne, będące w ciągłym ruchu, treści – owo kulturowe „co” – i w takim trybie mogą stać się źródłami historycznymi³³.

* * *

Pisałem wyżej, że różne media, maszyny widzenia, dysponując różnymi nośnikami, produkują różnorodne ruchome obrazy, które manifestując się na różnych ekranach, pozostają ze sobą nawzajem w skomplikowanych relacjach, co przekłada się na problemy w badaniu ich jako źródeł historycznych. Dla historyka oznacza to kolejną trudność, którą trafnie wyartykułował Dominique Chateau: „Nowe technologie stawiają przed badaniami naukowymi nowy problem: ich ciągłe odnawianie się uniemożliwia traktowanie ich jako niezmiennego przedmiotu badań. Są jak mydło, które ślizga się w rękach badacza za każdym razem, kiedy myśli, że unieruchomił je w ujęciu teoretycznym”³⁴. Dzieje się tak dlatego, że obrazy techniczne charakteryzują się modularnością, wariacyjnością, transkodowalnością oraz automatyzacyjnością. Oznacza to, że dany obiekt audiowizualny, obraz techniczny, nie jest czymś ustalonym raz na zawsze, jest raczej czymś, co istnieje w wielu odmiennych od siebie wersjach, aktualizowanych na różnych, np. komputerowych terminalach, których liczba może być teoretycznie nieskończona. Dzieje się tak, ponieważ poszczególne elementy obrazów technicznych zachowują „indywidualną tożsamość” i mogą być łączone w obrębie programu, tworząc niemal nieskończone obrazowe i dźwiękowe sekwencje, które mogą podlegać procesom transkodowania, tzn. przeddefiniowania na inny format³⁵.

Zakończenie

Skomplikowane relacje pomiędzy obrazami i mediami to nic innego jak wielokierunkowo przechodnia multimedialność, manifestująca się w postaci intermedialności wynikającej z technologicznych możliwości nowych mediów. Używając retoryki Andrzeja Gwoździa, moglibyśmy powiedzieć, że ruchome

³³ Por. K. Banaszkiwicz, *Medialne ekrany przestrzeni. Przestrzeń – topografia – mapa* [w:] *Wiek ekranów*, pod red. A. Gwoździa, P. Zawojskiego, Kraków 2002, s. 97–109.

³⁴ D. Chateau, *Nowe technologie a luki w myśleniu* [w:] *Widzieć – myśleć – być. Technologie mediów*, pod red. A. Gwoździa, Kraków 2001, s. 19.

³⁵ L. Manovich, *Język nowych...*, s. 95–118.

obrazy techniczne funkcjonują we współczesnej kulturze jako efekt różnorodnych strategii intermedialnych, balansują w rozmaitych przestrzeniach między-medialnych, co skutkuje tym, że w jednym przekazie mogą spotykać się ze sobą różne techniki, technologie oraz praktyki audiowizualne³⁶. Ma to niebagatelne znaczenie dla historyka chcącego wykorzystać audiowizualny ruchomy obraz w funkcji źródła historycznego. Postrzeganie i badanie poszczególnych audiowizualnych artefaktów kultury jako źródeł w kategoriach jednego typu medium, wytwarzającego jeden typ ruchomych obrazów, w oparciu o jeden charakterystyczny dla niego program, wydaje się obecnie niewystarczające. Dzieje się tak dlatego, że w epoce interfejsów udźwiękowione bądź nieme ruchome obrazy nie są przypisane na stałe do swojego macierzystego nośnika-medium. Wędrując po różnych mediach, są, jak powiada Belting³⁷, kulturowymi nomadami bez konkretnego miejsca, bez jednoznacznego usytuowania w jakimś konkretnym medialnym i kulturowym kontekście, które są płynne, znajdują się w ciągłym ruchu. Stąd audiowizualne źródło historyczne jawi się tu jako płynna – intermedialna hybryda.

W tym miejscu dochodzimy do sedna interesującej nas kwestii. Parafrazując wypowiedź Wojciecha Wrzoska³⁸, można rzec, że pytanie, jakie się nasuwa w obliczu nakreślonej wyżej sytuacji, brzmi następująco: Czy idea audiowizualnego źródła historycznego jest w stanie wyrazić węzłowe problemy poznawcze historii w kontekście zmian, jakich doświadczamy we współczesnej kulturze? Odpowiedź na postawione wyżej pytanie może być pozytywna, jeśli zamiast pytać o to, co może być audiowizualnym źródłem historycznym oraz czego źródłem jest lub nie jest audiowizualne źródło historyczne, zapytamy, **w jaki sposób** audiowizualny przekaz, udźwiękowiony bądź niemy ruchomy obraz techniczny, może stać się dla nas źródłem historycznym. Tak sformułowane pytanie wydaje się być istotne zwłaszcza w kontekście współczesnej refleksji medioznawczej, gdzie audiowizualne media postrzega się jako biotechno-system³⁹, co stawia przed historykiem kolejne niezwykle trudne wyzwania.

Konkludując można powiedzieć, że technologizacja kultury pociąga za sobą techno-logizację historii, co oznacza, że historycy, chcący sprostać wyzwaniom niesionym przez zmediatyzowaną współczesność, powinni stać się medioznawcami. W przeciwnym wypadku, uprawiana tylko w tradycyjny sposób historia stanie się nauką pomocniczą medioznawstwa, które jako jedyne będzie zdolne prowadzić refleksję nad **techno-historią**.

³⁶ A. Gwóźdź, *Obrazy filmowe w epoce interfejsów* [w:] *Panoramy i zbliżenia. Problemy wiedzy o filmie. Antologia*, pod red. A. Gwoździa, Katowice 1999, s. 471-479.

³⁷ Zob. H. Belting, *Antropologia...*, s. 42-43.

³⁸ Zob. W. Wrzosek, *Losy źródła historycznego (refleksje na marginesie idei R. G. Collingwooda)* [w:] *Świat historii*, pod red. W. Wrzoska, Poznań 1998, s. 417.

³⁹ Zob. W. Chyła, *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Poznań 2008.