

# Filozofie mediów w serialu *Black Mirror*

PRZEMYSŁAW WIATR

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

**ABSTRACT.** Wiatr Przemysław, *Filozofie mediów w serialu Black Mirror* [Media Philosophies in *Black Mirror*]. "Images" vol. XL, no. 49. Poznań 2026. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 219–228. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2026.40.49.12>.

The article seeks to answer the following question: To what extent is it possible to philosophize about the media through media images? This problem is analysed using the example of selected episodes of the anthological series *Black Mirror*. The author contrasts the theoretical insights of 20th- and 21st-century philosophers (Baudrillard, Flusser, Sloterdijk, Adorno, Horkheimer, Žižek) with examples of their pictorial implementation in *Black Mirror* episodes. The text explores two themes: the problem of appropriation of reality by the media, and issues related to the mechanisms of mass culture and possible ways to criticize them.

**KEYWORDS:** technical images, mass culture, Flusser, Baudrillard, Critical Theory

## Serialowe imaginaria – uwagi wstępne

Teoretyczna (w tym filozoficzna) refleksja nad wytworami kultury popularnej nikogo dziś nie dziwi. W obliczu ogromu i dostępności treści oraz czasu, który możemy przeznaczyć na ich konsumpcję, namysł nad filmem czy serialem stał się dla współczesnej humanistyki koniecznością. Szczególnie ważne wydają się elementy kultury wizualnej, która od XIX wieku systematycznie zawłaszcziała pole kultury jako takiej[1], by po drugiej wojnie światowej dzięki kinu i telewizji stać się dominującym obszarem społecznych praktyk i imaginariów[2]. Technologie cyfrowe procesy te jedynie pogłębiły. Dzisiaj, w trzeciej dekadzie XXI wieku, przeciętny sześciolatek, nim uda się do szkoły, uczy się angielskiego ze świnką Peppą, a „prawa fizyki” poznaje w uniwersum *Minecrafta* – być może nabywa także „społecznych kompetencji” dzięki scrollowaniu instagramowych rolek z konta któregoś ze swoich opiekunów. Pomiędzy aspekty psycho-pedagogiczny – skądinąd bardzo ważny, zwłaszcza gdy mowa o dzieciach i młodzieży – tych wciąż nowych zjawisk. Zwracam jedynie uwagę na fakt, że zapożyczane od dekad[3] kulturowe formatowanie obrazami technicznymi od najmłodszych lat stało się faktem.

Na tak – szeroko – rozumiane treści kultury wizualnej można patrzyć tradycyjnie, jako na nośniki wartości, wzorów i ideologii, które stają się następnie naszym udziałem; obrazy, które oglądamy i o których później dyskutujemy – trzymam się przykładu filmów i seriali – stają się częścią naszych społecznych praktyk: wchodzi do naszej codziennej komunikacji, stanowią punkty odniesienia dla ocen estetycznych, moralnych i innych. Bez względu na to, czy traktujemy wizualną kulturę popularną jako zwykłą rozrywkę czy ducha naszego użyźnianie, nie ulega wątpliwości, że stanowi ona część naszej społecznej i indywidualnej tożsamości. Również współcześni filozofowie – ta tradycja intelektualna interesuje mnie najbardziej – coraz chętniej sięgają do popkulturowych formatów

[1] Mówię cały czas o kręgu kultury zachodniej i zachodnim społeczeństwie.

[2] To termin Charlesa Taylora. Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Znak, Kraków 2010, s. 37–38.

[3] Literatura na ten temat jest bogata. Jedną z ciekawszych perspektyw zaproponował jeszcze w latach 80. XX wieku Vilém Flusser. Zob. np. V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, przeł. N.A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011.

medialnych nie (tylko) po to, by je analizować, ale (także) po to, by się nimi teoretycznie „bawić”, żeby w ludycznym geście użyć, nawet jeśli z przymrużeniem oka, obrazów kultury popularnej do jej krytyki. Najbardziej zmienna egzemplifikacja tych zabiegów to dziś zapewne działalność Slavoja Žižka, który daje się nagrywać podczas wywiadów i wykładów, ale który również występuje we własnych filmach[4]. Można podawać inne przykłady: Roger Scruton, brytyjski estetyk i filozof polityki, nakręcił film o pięknie[5], a Peter Sloterdijk, niemiecki filozof kultury, przez 10 lat (2002–2012) prowadził własny filozoficzny telewizyjny *talk-show*[6].

Jeżeli więc przyjmiemy tę argumentację, jeżeli zgodzimy się, że popkultura jest pełnoprawną częścią kultury, a nie jedynie jej gorszą, „niższą” wersją, to możemy pytać, czy pewne jej elementy nie mogą mieć również krytycznego charakteru. Innymi słowy: czy i jeżeli tak, to z jakim skutkiem, teoretyzują popkulturowi twórcy, np. twórcy telewizyjnych seriali? To ogólny problem poniższych refleksji. Uszczegóławiam go, przyglądając się konkretnemu przykładowi serialu *Black Mirror*[7], produkcji, która, nie tylko co do treści – serial porusza mniej i bardziej futurystyczne wizje społecznych konsekwencji wykorzystania technologii – ale też co do formy, pozostaje w zgodzie z duchem czasu. Jest to bowiem serial „postmodernistyczny”, tak go w uproszczeniu nazwijmy, antologiczny, nieciągły, zadający wiele pytań, lecz odpowiadający na nie z rzadka, często z otwartym zakończeniem. Same odcinki fabularnie nie mają ze sobą nic wspólnego; łączy je jedynie wspomniana

tematyka – prezentowana w duchu krytyczno-ironicznym – i swoisty nastrój: pesymistyczny, trzeba powiedzieć, miejscami apokaliptyczny.

Nie zamierzam tu dokonywać filmoznawczych analiz poszczególnych odcinków *Black Mirror*. Nie sposób też podchodzić to tego serialu jako do pewnej całości, z powodów wspomnianych powyżej. Interesowały mnie będą dwa krytyczne wątki pojawiające się w różnych odcinkach serii: pierwszy dotyczy społecznych konsekwencji dominacji mediów masowych we współczesnym świecie, drugi mechanizmów szeroko pojętej kultury masowej. W obu przypadkach będę konfrontował serialowe obrazy z pewnymi filozoficznymi teoriami mediów i ich metaforami. Mówiąc o filozoficznych teoriach mediów czy po prostu o filozofii mediów[8], mam na myśli tę część tradycji namysłu nad mediami, która prowadzi refleksję najbardziej abstrakcyjną, ogólną, ale przez to wytrzymującą dobrze próbę czasu, co wydaje mi się szczególnie istotne w kontekście szybko zmieniających się form technologicznych. Towarzysząmi tych refleksji będą dla mnie m.in. Vilém Flusser, Jean Baudrillard, Peter Sloterdijk i przedstawiciele pierwszego pokolenia szkoły frankfurckiej: Theodor W. Adorno i Max Horkheimer.

### Rzeczywistości (pozamedialnej) nie ma

Już pierwszy odcinek pierwszego sezonu *Black Mirror* zatytułowany *The National Anthem* przyciągnął uwagę widzów i krytyków na całym świecie – przede wszystkim kontrowersyjną fabułą. W największym skrócie: porwana zostaje brytyjska księżniczka, a porywacz zamiast okupu żąda od premiera Wielkiej Brytanii, żeby ten odbył stosunek seksualny ze świnią... Cały akt ma być transmitowany na żywo w brytyjskiej i światowej telewizji. Angielskie służby starają się zrobić wszystko, żeby do spełnienia tego skandalicznego żądania nie doszło. Porywacz jest jednak zawsze o krok przed nimi; w konsekwencji premier ulega społecznej presji i poddaje się szantażowi. W tym czasie zniesmaczona, zszokowana, ale jednocześnie zafascynowana i pobudzona publiczność – łącznie ponad miliard osób – zasiada przed telewizorami. W domach, restauracjach, pubach,

[4] *The Pervert's Guide to Cinema* (reż. S. Fiennes, 2006) oraz *The Pervert's Guide to Ideology* (reż. S. Fiennes, 2012).

[5] *Why Beauty Matters* (BBC, 2009).

[6] *Das Philosophische Quartett* (ZDF, 2002–2012).

[7] *Black Mirror* (Chanel 4, 2011–2014, Netflix, 2016–). Pomysłodawcą serii i scenarzystą większości odcinków jest brytyjski satyryk Charlie Brooker.

[8] Zob. J.P. Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy do nauk o komunikowaniu*, PWN, Warszawa 2017.

a nawet szpitalach wszyscy w napięciu czekają na „wydarzenie dnia”. Do stosunku ostatecznego dochodzi, księżniczka zostaje wypuszczona, a porywacz popełnia samobójstwo. Brytyjskie służby nie ujawniają jednak – ani opinii publicznej, ani samemu premierowi – jednej istotnej informacji. Mianowicie, że księżniczka została wypuszczona przez porywacza 30 minut przed transmitowanym na żywo pornograficznym spektaklem. Odurzona lekami błąkała się po pustych ulicach Londynu – nikt nie znalazł jej odpowiednio wcześniej, by powiadomić służby, wszyscy w napięciu czekali przed ekranami telewizorów na rozpoczęcie perwersyjnego *show*.

Zaproponowana przez twórców (scenarzystą tego odcinka był pomysłodawca serii – Charlie Brooker) metafora jest bardzo sugestywna. Rewolucja komunikacyjna drugiej połowy XX wieku – pojawienie się telewizji, potem cyfrowej przestrzeni internetu – była również rewolucją ontologiczną. Człowiek Zachodu – o nim tu mowa – stracił zainteresowanie bytem (nazywanym przez filozofów samym-w-sobie), kierując swoją uwagę i swoje pragnienia w stronę medialnych obrazów świata. Była to podróż w jedną stronę, która rozpoczęła się *de facto* kilka tysięcy lat temu. Flusser dla przykładu identyfikuje jej początki z wynalezieniem pierwszego medium, czyli obrazu tradycyjnego – to on miał wyrwać człowieka z przyrodniczej rzeki instynktów i wprowadzić go na brzeg zdystansowanego oglądu (wyobraźni)[9]. Kolejnym etapem tej podróży było pismo (jego kolejne odsłony), które pozwala człowiekowi wejść na ścieżkę pojęciowego, historycznego i racjonalnego myślenia[10]. Różnica między tymi tradycyjnymi technologiami komunikacyjnymi a naszą współczesną sytuacją – zobrazowaną doskonale w odcinku *The National Anthem* – polega na tym, że dziś dominujące media audiowizualne nie otaczają nas, jak otaczało nas pismo, lecz oplatają, są wszechobecne i towarzyszą nam nieodłącznie: z książką czy gazetą zdarzało nam się rozstawać – ze smartfonem już nie. Szantażowany premier nie jest więźniem terrorysty, lecz światowego systemu medialno-rozrywkowego i zaprogramowanej na jego potrzeby globalnej publiczności. Medium – w tym przypadku telewizja – staje

się bronią silniejszą niż samo wydarzenie, które miało relacjonować.

Ta odwrócona, a właściwie w proponowanej przez twórców *Black Mirror* optyce całkowicie zniszczona relacja między medium a rzeczywistością dekadę wcześniej została opisana przez Jeana Baudrillarda na przykładzie ataków terrorystycznych z 11 września 2001 roku:

Pośród innych broni systemu, które terroryści obrócili przeciwko niemu [Nowemu Jorkowi – przyp. P.W.], znajduje się czas rzeczywisty obrazów, ich błyskawiczna transmisja na cały świat. [...] Rola obrazu jest wysoce dwuznaczna. Obraz wzmacnia wydarzenie, ale jednocześnie czyni je swoim zakładnikiem. [...] Obraz konsumuje wydarzenie, w tym sensie, że je pochłania i wydaje konsumpcji. Oczywiście nadaje wydarzeniu nieznaną dotychczas moc oddziaływania, ale jako wydarzeniu obrazowi. [...] Zawalenie się wież World Trade Center jest niewyobrażalne, ale to nie wystarcza, aby uczynić z niego wydarzenie rzeczywiste. Większa niż zwykle dawka przemocy nie otwiera jeszcze na rzeczywistość. Ponieważ rzeczywistość to pewna zasada i właśnie tę zasadę utraciliśmy. Rzeczywistość i fikcja nie dają się rozdzielić i fascynacja zamachem jest przede wszystkim fascynacją jego obrazem [...]. W naszym przypadku rzeczywistość dodaje się do fikcji jak terrorystyczna premia, nadprogramowy dreszczyk. Na zasadzie – to nie tylko przerażające, ale też rzeczywiste. Nie jest tak, że to rzeczywista przemoc jest pierwsza i do niej dodaje się dreszczyk obrazu; to raczej obraz jest pierwszy i to do niego dodaje się dreszczyk rzeczywistości. Coś w rodzaju spódogowanej fikcji, fikcji, która przewyższa fikcję[11].

Baudrillardowska „zasada rzeczywistości” zostaje – w obu przypadkach: ataków na WTC i serialowego porwania – zniesiona przez medialny spektakl, wzmacnia wydarzenia, zawłaszczając je jednocześnie. Zafascynowani obrazem (nie wy-

[9] V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, op. cit., s. 11–12. Na ten temat zob. także P. Wiatr, *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.

[10] V. Flusser, *Komunikologia. Mutacja w relacjach międzyludzkich*, przeł. P. Wiatr, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2024, s. 127–150.

[11] J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 31–33.

darzeniem!), nie możemy się oderwać od ekranu, jak serialowi widzowie, którzy ze wzdrganą pomieszaną z obrzydzeniem i fascynacją oglądają perwersyjne przedstawienie[12]; szukamy prawdy w obrazie, nie orientując się, że to, z czym mamy do czynienia, jest jedynie „dreszczykiem” prawdy.

Kilka lat po publikacji cytowanego wyżej tekstu Baudrillarda Peter Sloterdijk napisze, że terroryzm i przemysł inforozrywkowy stanowią część posthistorycznej kondycji człowieka Zachodu, wspólnie „tworząc system teatru przemocy dla ostatnich ludzi”[13]. Masowe media audiowizualne – mowa przede wszystkim o telewizji – odgrywają raczej rolę technologiczno-symbolicznego ekosystemu[14] niż zwykłego narzędzia, którym można się świadomie i celowo posługiwać. W metaforach Baudrillarda (i szerzej: w optyce poststrukturalistycznej[15]), podobnie jak w wizjach twórców *Black Mirror*, media mówią nami, nie odwrotnie. Przy czym w *The National Anthem* nie znajdziemy optymizmu, który towarzyszył Barthesowi i innym poststrukturalistom. Po „śmierci autora” nie następują „narodziny odbiorcy” – ten przyklejony dziś do ekranu nie potrafi się od niego oderwać, zdystansować; zafascynowany obrazami prze-

mocy, kiczu i perwersji czeka na przekroczenie kolejnych granic. To, jak się zdaje, diagnoza twórców *The National Anthem*, którzy w swoich pesymistycznych wizjach idą dalej. W serialu autor umiera fizycznie – porywacz-szatnażysta, który okazuje się „artystą-performerem” pełni samobójstwo. Nie wiemy, czy ze strachu przed karą, czy żeby nie stać na drodze, którą ma przed sobą jego „dzieło”[16], pozostające tym samym na zawsze już „dziełem” otwartym.

Krytyka przeprowadzana w *The National Anthem* diagnozuje więc rzeczywistość jako znikającą za woalem masowych przekazów. Wiemy to, co powiedzą nam media (serwisy informacyjne, programy rozrywkowe, a dziś przede wszystkim tzw. portale społecznościowe). Nieco starsze diagnozy (również filmowe) widziały inne instytucje społeczne jako zasłaniające świat-tu-oto. W cudownie absurdalnym stylu pokazał to w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Luis Buñuel w *Widmie wolności* (1974). Tam „zaginięcie” małej dziewczynki „ukrywane” było przez państwowe instytucje: szkołę i policję. Mała Aliette nie jest w stanie przekonać swoich rodziców, że wcale nie zagięła, ponieważ rodzice każą dziecku, zgodnie z duchem czasu, „siedzieć cicho i słuchać”, co na temat jej „zaginięcia” mają do powiedzenia nauczycielki i policjanci. W serialu *Black Mirror* krytyka instytucji społecznych i obszaru polityki związana jest zawsze z jakimś rodzajem technologii. W jednym z bardziej politycznych odcinków, zatytułowanym *The Waldo Moment*, kreskówkowy awatar (tytułowy Waldo), który jest wytworem sfrustrowanego brytyjskiego komika, staje do wyścigu o fotel w Parlamencie Wielkiej Brytanii. Ostatecznie w wyborach nie zwycięża, ale polityczny ferment, który udaje mu się wywołać, ma skłonić widza do zadawania pytań, np. o sens tego, co polityczne: czy wizerunek polityczny (w tym przypadku przerysowany, sprowadzony do „czystego” – czyt. pustego – obrazu) współczesnych polityków odpowiada w jakikolwiek sposób temu, co realne? Czy w ogóle w XXI wieku, w świecie polityki zmediatyzowanej, możemy mówić o wizerunku polityka jako stojącym w zgodzie lub w sprzeczności z jakąś pozamedialną rzeczywistością?

[12] Fascynacja ta przypomina – *mutatis mutandis* – tę, której ulega Max Renn, główny bohater *Wideodromu* Davida Cronenberga z 1983 roku.

[13] P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 51. Więcej na temat Sloterdijka teorii mediów zob. P. Wiatr, *Peter Sloterdijk – ćwiczenia z prowokacji. Rzecz o niedogmatycznej teorii mediów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2024.

[14] Francuski teoretyk mediów Régis Debray nazywa te ekosystemy mediosferami. R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 52–55.

[15] R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 248.

[16] Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia Róży”* pisał prowokacyjnie, że „autor powinien umrzeć po napisaniu powieści, by nie stawać na drodze, którą ma przed sobą tekst”. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] idem, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Kolekcja Gazety Wyborczej, Kraków 2004, s. 504.

### W zaklętym kręgu kultury masowej

Drugi, wciąż i na nowo powracający w *Black Mirror*, obszerny wątek krytyczny dotyczy problemu nowej (w sensie: nowoczesnej, korzeniami sięgającej XIX wieku) kultury – nazywanej masową. Jej mechanizmy sprzęgnięte są nierozzerwalnie z kapitalizmem: oryginalne wytwory kultury są odtąd traktowane jako reprodukowalne towary, a poszczególne jej gałęzie jako nastawione na zys przemysły (filmowy, fonograficzny itp.)[17]. Literatura przedmiotu na ten temat jest niezwykle bogata[18]. Krytyka kultury masowej przeprowadzana była często z pozycji (post)marksistowskich, źródłowo zaprogramowanych antykapitalistycznie. Podobnie – można odnieść takie wrażenie – rzecz przedstawia się w serialu *Black Mirror*. Ostrze krytyki poszczególnych odcinków serii skierowane jest przeciwko, mówiąc najogólniej, zniewalającemu jednostkę, masowemu charakterowi kultury konsumpcjonizmu. W krytyce tej wyraźnie wybija się dystopijna wizja przedstawiona w drugim odcinku pierwszej serii zatytułowanym *Fifteen Milion Merits* (autorem scenariusza jest Charlie Brooker).

Fabula odcinka osadzona jest w bliżej nieokreślonej przyszłości, w świecie, którego mieszkańcy zamknięci są w otoczonych przez ekrany pomieszczeniach: w ciągu dnia jeżdżą na rowerach stacjonarnych (stanowiących zapewne główne źródło energii totalitarnie zarządzanego społeczeństwa), wpatrując się w przygotowane specjalnie dla nich infantylne treści, wieczorami leżą w ciasnych, interaktywnych celach. Stale obserwowani nie mogą nawet odwrócić wzroku od wysoce personalizowanych reklam, wówczas bowiem systemy bezpieczeństwa włączają alarm, nie pozwalając spać. W tej iście orwellowskiej scenerii spotykamy głównych bohaterów, skrojonych także w duchu postaci z *Roku 1984*: Abi Khan, nieśmiała dziewczyna o pięknym głosie oraz Bingham Madsen (nazywany Bingiem), chłopak, który zakochuje się w pięknej nieznanym. Jedynym sposobem na wydostanie się z zaklętego kręgu codziennego pedałowania jest uzbieranie odpowiedniej liczby kredytów (rozwryżki otrzymują je za przejechane kilometry i mogą wydać np. na cyfrowe treści) i wzięcie

udziału w swoistym *talent show* (*Hot Shot*). Zwycięstwo w konkursie może uwolnić nieszczęśnika od konieczności pracy fizycznej i zamienić w celebrytę, którego pracą będzie dostarczanie rozrywkowych treści (najczęściej są to różnego rodzaju programy typu *reality show*) dla reszty społeczeństwa. Bing postanawia oddać Abi swoje 15 milionów kredytów, ponieważ, jak sądzi, ma ona talent (pięknie śpiewa). Dziewczyna faktycznie urzeka jurorów, ale bardziej swoją urodą i nieśmiałością niż śpiewem, i zamiast piosenkarką zostaje... aktorką filmów dla dorosłych. Zrozpaczony Bing postanawia zemścić się na systemie. Zbiera ponownie 15 milionów kredytów, sam bierze udział w *Hot Shot*, lecz zamiast zaprezentować jakiś talent postanawia zabić się na scenie, wygłaszając wcześniej płomienną mowę na temat fałszu, hipokryzji i cynizmu świata, w którym przyszło mu żyć. Systemu nie rozbija, dostaje natomiast propozycję pracy: od teraz zabawia widzów swoimi pełnymi pasji przemówieniami – zawsze z kawałkiem szkła przystawionym do szyi.

Ta jednoznaczna, prosta historia jest zamierzona, jak można przypuszczać, jako ostra krytyka współczesnej kultury masowej i – szerzej – epoki (turbo)kapitalizmu[19]. Choć porównywać ją można do wizji George'a Orwella (skojarzenia nasuwają się same), to bliżej jej chyba do dystopii Aldousa Huxleya z *Nowego wspaniałego świata*[20]. Tam bowiem dowartościowany zostaje aspekt otepiałej rozrywki („czuciofilmy” i soma) jako warunku *sine qua non* sprawnie działającego państwa totalitarnego. W *Fifteen Milion Merits* rozrywka zostaje przedstawiona jako główny mechanizm pozwalający niewidzialnej władzy (jedynymi

[17] Zob. np. klasyczne teksty Waltera Benjamina: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

[18] Zob. np. antologię tekstów zebranych w latach 50. XX wieku przez Czesława Miłosza: *Kultura masowa*, red. i przeł. C. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

[19] E. Luttwak, *Turbokapitalizm. Zwycięzcy i przegrani światowej gospodarki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

[20] A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

jej widzialnymi przedstawicielami jest trójka jurorów z serialowego *talent show*, choć także oni zdają się być jedynie fasadami, twarzami głęboko ukrytych struktur politycznych) zachować sprawczość: to dzięki niej udaje się utrzymać pedałówujących we względnie dobrym nastroju, gdy pracują lub odpoczywają, i dać im nadzieję, gdy tracą siły. Nadzieja ta materializuje się w szansie, jaką posiada każda jednostka, o ile zdecyduje się na wzięcie udziału w *Hot Shot*, zbierawszy wcześniej odpowiednią liczbę kredytów. To zatem rozrywka, a nie bezpośrednia ingerencja władzy (np. pod postacią przemocy) czy inwigilacja (choć jej też nie brakuje) zdaje się być głównym mechanizmem umożliwiającym funkcjonowanie totalitarnego państwa. Dowodzi tego również fakt, że klasyczny platoński trójpodział społeczny – wytwórcy, strażnicy, królowie – zostaje w serialu nieco zmodyfikowany: wytwórcy, dostarczyciele rozrywki, królowie.

[21] Zostawiam tu na boku motyw krytyki zaawansowanych technologii inwigilacji obrazem, które stanowią dziś nieodłączną część systemu społecznego. Filozofie mediów i techniki II połowy XX wieku przewidywały ich powstanie. Jeszcze w latach 80. XX wieku Paul Virilio nazywał je „maszynami widzenia”: „Teraz przedmioty mnie postrzegają» – napisał malarz Paul Klee w swoich *Dziennikach*. – To co najmniej zdumiewające twierdzenie od niedawna staje się obiektywne, wiarygodne. Czyż nie mówi się o nadchodzącej produkcji «maszyny widzenia», już nie tylko rozpoznającej zarysy form, ale całkowicie interpretującej pole wizualne, *mise en scène*, dalekie lub bliskie złożone otoczenie. Czyż nie mówi się nadto o nowej dyscyplinie technicznej – «wizjonice», o możliwości **widzenia bez patrzenia**, gdzie kamera sterowana jest przez komputer, a ten ostatni przejmuje – w imieniu maszyny, już nie telewizja – zdolność analizy otaczającego środowiska, automatycznej interpretacji sensu wydarzeń, zarówno w dziedzinie produkcji przemysłowej, zarządzania, jak i w robotyce militarnej?». P. Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 39 (wyróżnienia – P.V.).

[22] S. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020, s. 483.

Punktem centralnym przeprowadzanej w *Fifteen Milion Merits* krytyki – w odniesieniu do interesujących mnie tutaj problemów filozofii mediów, w tym przypadku w kontekście kultury masowej – jest *talent show*, który, jak już wspomniałem, stanowi nie tylko jedno z głównych źródeł rozrywki zniewolonych tłumów, ale też jedyną szansę na wyrwanie się z zakłętego kręgu pedałowania. Nie wiemy nic na temat innych możliwych sposobów ucieczki od codziennej, monotonnej pracy fizycznej. W tym przypadku to nie praca czyni wolnym (jak głosiły hasła na bramach obozów koncentracyjnych narodowo-socjalistycznych Niemiec), lecz rozrywka. Ta krytyka nowego totalitaryzmu<sup>[21]</sup> – można go nazwać za współczesnymi badaczami *surveillance studies* „cyfrowym totalitaryzmem”<sup>[22]</sup> – domaga się nowego ujęcia zniewolenia. Bohaterowie *Fifteen Milion Merits* nie przypominają w niczym fizycznie i psychicznie upodlonych, odzianych z wszelkiej godności ofiar systemów totalitarnych (nazistowskiego czy komunistycznego) – nie głodują, nie marzną, nie umierają w trakcie przekraczających ludzkie możliwości prac fizycznych. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że ich wolność nie jest zagrożona. To oczywiście pozory wynikające z faktu, że cyfrowe narzędzia – w przypadku serialowych bohaterów są to przede wszystkim interaktywne ekrany – mogą być używane jednocześnie do zabawy, ochrony, inwigilacji i dominacji. Patrząc na ten problem mniej metaforycznie, a bardziej filozoficznie wypada nam się zgodzić ze Slavojem Žižkiem, który w jednej ze swoich ostatnich książek pisze tak:

Sprawy mają się jednak jeszcze gorzej, ponieważ fichteński projekt kontroli policyjnej różni się istotnie od dzisiejszej rzeczywistości kontroli cyfrowej: wizja Fichtego pozostaje „totalitarna” w standardowym sensie zewnętrznej instancji, która w sposób jawny nas kontroluje, podczas gdy dzisiejszej cyfrowej kontroli nie doświadczamy jako jakiegoś zewnętrznego ograniczenia naszej wolności. Mamy tutaj wyjątkową nową formę „jedności przeciwieństw”, w której subiektywne korzystanie z wolności zbiega się z obiektywną kontrolą. [...] Najniebezpieczniejsze zagrożenie dla wolności nie pochodzi od jawnie autorytarnej władzy. Zachodzi raczej, gdy naszej niewoli jako takiej doświadczamy jako wolności. Skoro permissywność i wolny wybór

zostały wyniesione do racji wartości najwyższych, kontrola społeczna i dominacja nie mogą już naruszać wolności podmiotu: muszą przejawiać się jako (i być podtrzymywane przez) doświadczenie jednostek samych siebie jako wolnych. Istnieje różnorodność form tego, jak zniewolenie przejawia się pod pozorem swojego przeciwieństwa: kiedy jesteśmy pozbawieni powszechnej opieki zdrowotnej, mówi się nam, że mamy wolność wyboru (możemy sobie wybrać dostawcę usług zdrowotnych); gdy nie możemy opierać się już na długoterminowym zatrudnieniu i co kilka lat musimy szukać nowej prekarnej pracy, mówi się nam, że możemy ponownie zbudować samych siebie i odkryć nieoczekiwany twórczy potencjał drzemiący w naszej osobowości; gdy musimy płacić za edukację naszych dzieci, mówi się nam, że stajemy się „przedsiębiorcami samych siebie”, działającymi niczym kapitalista, który musi w nieskrępowany sposób decydować, jak zainwestuje swoje (lub pożyczone) środki – w edukację, zdrowie, podróże... Nieustannie bombardowani narzucanym nam „wolnym wyborem”, zmuszani do podejmowania decyzji, do których podejmowania zazwyczaj nie mamy kwalifikacji (lub nie mamy wystarczających informacji), coraz bardziej doświadczamy naszej wolności jako ciężaru wywołującego w nas lęk nie do zniesienia.

Ponadto większość naszych aktywności (i biernych działań) jest teraz rejestrowana w jakiejś cyfrowej chmurze, która również nieustannie nas ocenia, śledząc nie tylko nasze działania, ale i nasze stany emocjonalne. Gdy doświadczamy siebie jako bez reszty wolnych (surfując w sieci, gdzie wszystko jest dostępne), jesteśmy całkowicie „zeksternalizowani” i w subtelny sposób zmanipulowani. Cyfrowa sieć nadaje nowe znaczenie staremu powiedzeniu, że „to, co prywatne, jest polityczne”. I nie chodzi tylko o kontrolę naszego życia intymnego: wszystko dzisiaj jest regulowane przez jakąś cyfrową sieć, od transportu po zdrowie, od elektryczności po wodę[23].

Žižek dowodzi, że dzisiejsze zniewolenie typowego przedstawiciela zachodniego społeczeństwa jest nieoczywiste, nie pochodzi w sposób jawny z zewnątrz jako napierająca na nas nieodparta siła, która chce od nas czegoś, czego my nie chcemy, lecz kryje się pod pozorem wolności wyboru, której z różnych powodów nie jesteśmy w stanie sprostać. Serialowi bohaterowie, „zabawiani na śmierć”[24], także mają wybór: mogą wybierać, na jaki cyfrowy gadżet wydadzą swoje kredyty, mogą też – jak Abi – zdecydować, czy chcą w nieskończoność pedałowac czy

wolą zostać aktorami filmów pornograficznych. Mogą wybierać, o ile ich na to stać. Bing po „sukcesie” Abi w *Hot Shot* zostaje skonfrontowany z telewizyjną zapowiedzią kolejnego odcinka pornograficznego *reality show*, w którym występuje Abi. Nie chce jej oglądać, jednak nie stać go na to – wszystkie swoje kredyty oddał Abi, a żeby przewinąć reklamę trzeba zapłacić, trzeba mieć, powiedzielibyśmy, konto *premium*. W przeciwnym wypadku kontrolujące systemy będą niezdolnie wyły, uniemożliwiając normalne funkcjonowanie (np. sen), za każdym razem, gdy odwróci wzrok od reklamy czy zatka uszy.

Adorno z Horkheimerem „wolność” taką nazwali ironicznie „wolnością głodowania”[25]. To oni jako jedni z pierwszych zwrócili uwagę na polityczny charakter masowej rozrywki, czyli coś, czego doskonały przykład znajdujemy w *Fifteen Million Merits*. Przywołajmy odnośne fragmenty ze znanego eseju *Przemysł kulturalny*:

Pierwotne powinowactwo interesu i rozrywki ujawnia się zaś w tym, co stanowi właściwy sens rozrywki: w apologii społeczeństwa. Dobra zabawa oznacza zgodę. Rozrywka jest możliwa tylko, gdy oddziela się szczerlnie od całości społecznego procesu, ogłupia i od początku krnąbrnie ignoruje roszczenie, jakie wysuwa nieuchronnie każde dzieło, nawet najlichsze: roszczenie, by w swym ograniczonym kształcie odzwierciedlić całość. Dobrze się bawić znaczy zawsze: nie musieć o tym myśleć, zapomnieć o cierpieniu, nawet jeżeli jest pokazywane. U podstaw dobrej zabawy leży bezsilność. Jest to faktycznie ucieczka, ale nie – jak sama twierdzi – ucieczka od złej rzeczywistości, lecz ucieczka przed ostatnią myślą o oporze, jaką rzeczywistość jeszcze dopuszcza. Wyzwolenie, jakie

[23] S. Žižek, *Hegel i mózg podłączony*, przeł. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, s. 43–44.

[24] Związek metafor zaproponowanych w *Fifteen Million Merits* i głośną teorią rozrywki Neila Postmana także są widoczne. Zob. N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2006.

[25] M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Przemysł kulturalny*, [w:] i idem, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 150.

obietuje rozrywka, jest wyzwoleniem od myślenia jako od negacji. Bezwstyd retorycznego pytania „czego chcą ludzie” polega na tym, że powołuje się ono na ludzi jako na myślące podmioty, choć specyficznym zadaniem rozrywki jest właśnie tychże samych ludzi odzwyczaiać od podmiotowości. Nawet tam, gdzie publiczności zdarza się wzdragać na przemysł rozrywkowy, przemysł ten już zdążył wychować ją do konsekwentnego braku oporu[26].

Rozrywka jako „apologia społeczeństwa” – dobrze się bawić oznacza zgodzić się na społeczne *status quo*. Skoro mamy czas i energię na aktywność, która poza czystą przyjemnością – dodajmy: wulgarnie pojętą – nie wnosi do naszego życia niczego innego, to znaczy, że nie mamy innych zmartwień (lub udajemy, że ich nie mamy). Skoro dobrze się bawimy, nie chcemy zmian. Rozrywka nie jest ucieczką od złej rzeczywistości, lecz potwierdzeniem rzeczywistości jako czegoś dobrego/słusznego/nieuniknionego. Sytuacja bohaterów *Fifteen Milion Merits* wygląda nieco inaczej. Oni są niejako zmuszani do rozrywki, jednak mimo tego przymusu wydają się nie wykazywać chęci oporu. Jedynie główny bohater, Bing, decyduje się na bunt, choć także w jego przypadku punktem zapalnym nie jest sam system, lecz miłość, której został brutalnie pozbawiony.

To, na co decyduje się Bing, stanowi najciekawszy moment krytyki kultury masowej zaproponowany w *Black Mirror*. Planowany samobójczy performans głównego bohatera zostaje zawłaszczony przez system i wykorzystany dla jego własnych potrzeb. Nauczka wydaje się prosta: mechanizmy kultury masowej są nieuniknione, są w stanie nie tylko pokonać, ale też wchłonąć i skomercjalizować, czyli wykorzystać dla własnej korzyści wszelkie elementy rewolucyjne i antysystemowe. Flusser w swojej pochodzącej jeszcze z lat 80. XX wieku teorii *ap-*

*paratusa*, pod którym to pojęciem kryło się wiele zjawisk, w tym szczególnie zachodni system medialny (czy po prostu kultura masowa), opisał mechanizm pokazany w *Fifteen Milion Merits*: „walka jest zwykłą iluzją, ponieważ i ona sama i jej rezultaty są zaprogramowane, żeby służyć jako sprzężenie zwrotne dla *apparatusa*”[27].

Motyw krytyki mechanizmów kultury masowej i – szerzej – systemu kapitalistycznego jako takiego, znajduje swoje analogie i prefiguracje nie tylko w filozofiach mediów. Nie powinno dziwić, że krytyczne kino wątki te wielokrotnie podnosiło. Ciekawy przykład podobieństwa (inspiracji?) stanowi zapomniany dziś nieco film Sidneya Lumeta z 1976 roku pt. *Network*. Jest to historia Howarda Beale’a, dziennikarza-nestora, prezentera stacji UBS, „króla serwisów informacyjnych”, którego gwiazda zaczyna gasnąć. Ponieważ oglądalność jego programu słabnie, władze stacji postanawiają go zwolnić. Howard nie zna życia poza swoją pracą, postanawia więc w jednym ze swoich ostatnich programów zapowiedzieć na wizji własne samobójstwo. Ten dramatyczny apel sprawia, że oglądalność programu nagle rośnie, a prezen-ter wraca do łask stacji. Dostaje swój *talk show*, w którym pozostaje „autentyczny” i może mówić, co chce. Staje się fenomenem. Znow: na jakiś czas. Oglądalność programu Howarda powoli spada, a on sam swoimi „natchnionymi” wypowiedziami naraża się włodarzom stacji, którzy ostatecznie postanawiają... zabić go (rękami radykałów z komunistycznej bojówki) na wizji, w trakcie jego programu. W filmie pojawia się też ciekawy wątek krytyki mediów masowych jako nowej formy religijności – Howard staje się bowiem w pewnym momencie kimś w rodzaju telewizyjnego guru, który, jak sam twierdzi, ma bezpośredni kontakt z Bogiem.

### Ekranizacja rzeczywistości – kilka wniosków

W *Black Mirror* – w niektórych odcinkach antologii – daje się zauważyć ciekawą pracę krytyczną, polegającą na metaforycznym wplataniu filozoficznych konceptów w popkulturową narrację. Można to nazwać spekulacją poprzez obraz, o której piszą[28] (i mówią[29]) współcześni filozo-

[26] Ibidem, s. 164.

[27] V. Flusser, *Post-History*, przeł. R. Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013, s. 87 (tłum. – P.W.).

[28] V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne – telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 232. Flusser nadaje epistemologiczne pokład

fowie. Twórcom serialu udaje się wczuć w dzisiejszą potrzebę spisywania scenariuszy przyszłości w odniesieniu do technologii, które są już dostępne. Nawet jeśli bowiem mamy w *Black Mirror* do czynienia z artystycznymi hiperbolami, to nie są one oderwane od rzeczywistości na tyle, byśmy nie mogli się z nimi utożsamić. Jak chociażby w omawianym *Fifteen Million Merits*. Tam obrazy obserwują ludzi, nie pozwalając odwrócić od siebie wzroku (zmuszając np. do oglądania reklam). My dziś co prawda wzrok odwrócić możemy, ale nie zawsze jesteśmy w stanie przewinąć treść, której wcale nie mamy ochoty oglądać – często nie możemy zamknąć aplikacji czy otworzyć nowej karty w przeglądarce, jeśli chcemy otworzyć treść ukrytą po reklamie. A w obliczu systemów rozpoznawania twarzy dostępnych dziś w wielu urządzeniach (np. smartfonach), możemy też wyobrazić sobie sytuację, w której reklama nie ruszy się, o ile nie będziemy patrzeć wprost na nią.

Wszechobecność technologii obrazowania służących do nauki, rozrywki, zapewniania bezpieczeństwa, ale przede wszystkim do inwigilacji i zachowania władzy stanowi tło wielu odcinków *Black Mirror*. Serwis Netflix, który w roku 2016 przejął kontrolę nad produkcją i dystrybucją serialu, wyczuł, że te wątki są dla widzów szczególnie ciekawe. Dodatkowo Netflixowi udaje się je łączyć z autopromocyjnym autotematyzmem. W niektórych produkcjach z uniwersum *Black Mirror* sam Netflix występuje jako jeden z elementów narracji. Na przykład w pełnometrażowym interaktywnym filmie *Black Mirror: Bandersnatch* (reż. D. Slade, 2018), w którym widzowie mogą sterować fabułą, podejmując decyzje w imieniu głównego bohatera. Jedno z możliwych zakończeń filmu czyni z głównego bohatera programistę Netflixa pracującego właśnie nad interaktywnym filmem. Natomiast w pierwszym odcinku szóstej serii pt. *Joan Is Awful* główna bohaterka pada ofiarą platformy streamingowej o nazwie *Streamberry* (logotyp nie pozostawia złudzeń, że parodia dotyczy Netflixa), która śledzi jej każdy ruch, po czym kopiuje życie kobiety i w czasie rzeczywistym czyni z niej serialową postać.

Oto przykład totalnej ekranizacji rzeczywistości rozumianej jako tłumaczenie każdego

aspektu naszego życia na język cyfrowo kodowanych obrazów. Świat, którego jeszcze nie zamieszkujemy, ale który być może czeka tuż za rogiem. Refleksja nad tym światem nie pozostaje dzisiaj jedynie domeną tradycyjnie pojętych teorii, pisanych językiem filozofii czy humanistyki jako takiej, ale coraz częściej filmów i seriali. Nestor polskiego filmoznawstwa, ale też teoretyk mediów, Andrzej Gwóźdź, w jednym ze swoich ostatnich artykułów porusza problem filozofowania obrazami:

Trudno powstrzymać się od stwierdzenia, że dzięki takim filmom, jak wspomniane, Netflix (oraz inne filmowe platformy VoD) znajduje się w trybie permanentnej autorefleksji; prowadząc namysł nad własną naturą, filmy te stają się narzędziem poznania strumieniowania oraz siebie w tym strumieniowaniu. Podobnie jak w końcu XX w. wspomniany już *Wideodrom* Davida Cronenberga, filmy Wima Wendersa czy Petera Greenawaya stanowiły laboratorium epoki wideo i teoretyzowały na temat (XX-wiecznej) cyfrowości, opisane wyżej produkcje urastają do rangi laboratorium epoki streamingu. Odwołując się do poetyki przekazów strumieniowych, tworzą metakomunikaty na swój temat, dzięki czemu *obecność teorii mediów w obszarze samych mediów*<sup>[30]</sup> – teoretyzowanie nad strumieniowaniem za pomocą filmów – zyskuje nową, fascynującą odsłonę<sup>[31]</sup>.

Jako przykłady obrazów teoretyzujących na temat streamingu – tego przede wszystkim dotyczy cytowany tekst – oraz, szerzej, mediów

w technologii wideo raczej niż w filmie, jednak ogólna zasada jego filozofii mediów brzmiała: obrazy techniczne jako takie nadają się (także) do snucia teoretycznej spekulacji.

[29] Zob. wspomniany film z Żiżkiem w roli głównej pt. *The Pervert's Guide to Cinema*. Podstawą scenariusza filmu były teksty ze zbioru esejów słoweńskiego filozofa: S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

[30] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 248. Cyt. za: A. Gwóźdź, *Po prostu włącz. Strumieniowanie jako praktyka technokulturowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 124, s. 20.

[31] A. Gwóźdź, op. cit., s. 20.

Gwóźdź podaje m.in. te powstające w ramach serii *Black Mirror* (*Black Mirror: Bandersnatch* oraz *Joan Is Awful*). Praktyki te dają rzeczywistość fascynujące możliwości, a namysł nad nimi wydaje się koniecznością nie tylko dla filmoznawstwa, ale także dla filozofów czy teoretyków mediów, którzy – jak Flusser, Sloterdijk czy Žižek – szukają nieszablonowych inspiracji i sposobów artykułowania własnych teorii. Do ujęcia, które zaproponowałem, należałoby jednakowoż dodać jedną wątpliwość, którą zresztą zasiewają twórcy *Black Mirror*. Mianowicie pytanie o intencje tych, którzy wspomniane krytyczne, obrazowe treści tworzą. Czy są one wynikiem potrzeby głębszego namysłu nad współczesną kulturą mediów i chęci „oświecania” oglądających mas, które w XXI wieku zdecydowanie częściej zaglądały do biblioteki Netflix niż do bibliotek uniwersyteckich? Czy może motywują je (przede wszystkim) względy komercyjne, świadomość, że dzisiejszy widz-użytkownik potrzebuje treści nieoczywistych, dających poczucie demaskowania, udziału w odkrywaniu czegoś, co domaga się odkrycia – innymi słowy, czy i w tym przypadku nie powinniśmy pozostać otwartymi na przypuszczenie, że krytyka została pożąta przez tryby kultury masowej?

#### BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Baudrillard Jean, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, red. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Debray Régis, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. Alina Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] Umberto Eco, *Imię Róży*, przeł. Adam Szymanowski, Kolekcja Gazety Wyborczej, Kraków 2004.
- Flusser Vilém, *Gest wideo*, przeł. Andrzej Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne – telewizja, wideo, komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 229–233.
- Flusser Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, przeł. Nancy A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011.
- Flusser Vilém, *Post-History*, przeł. Rodrigo Maltez Novaes, Univocal Publishing, Minneapolis 2013.
- Flusser Vilém, *Komunikologia. Mutacja w relacjach międzyludzkich*, przeł. Przemysław Wiatr, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2024.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Przemysł kulturalny*, [w:] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Hudzik Jan P., *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy do nauk o komunikowaniu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2017.
- Huxley Aldous, *Nowy wspaniały świat*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Kultura masowa*, red. i przeł. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Luttwak Edward, *Turbokapitalizm. Zwycięzcy i przegrani światowej gospodarki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.
- Postman Neil, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. Lech Niedzielski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2006.
- Sloterdijk Peter, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. Arkadiusz Żychliński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
- Taylor Charles, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Znak, Kraków 2010.
- Virilio Paul, *Maszyna widzenia*, przeł. Barbara Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 39–78.
- Wiatr Przemysław, *Peter Sloterdijk – ćwiczenia z prowokacji. Rzecz o niedogmatycznej teorii mediów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2024.
- Wiatr Przemysław, *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.
- Zuboff Shoshana, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. Alicja Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020.
- Žižek Slavoj, *Hegel i mózg podłączony*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.
- Žižek Slavoj, *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. Grzegorz Jankowicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.