

Bartosz Zając

Wszystko pod kontrolą? (Post)panoptyczne dystopie Haruna Farockiego

Jeśli mielibyśmy wskazać najbardziej reprezentatywne dystopie, jakie powstały na gruncie filmu, byłyby to zapewne utwory fikcjonalne, których akcja rozgrywa się w przyszłości (względnie w zamierzczłej przeszłości), lub też na odległych lądach; futurystyczna wizja Fritza Langa w filmie *Metropolis* (1927), amalgamat nazistowskiej przeszłości i niedalekiej przyszłości w *Fahrenheit 451* (1966) Francis Truffaut'a, *Mechaniczna pomarańcza* (1971) Stanleya Kubricka czy wreszcie *Łowca androidów* (1982) Ridleya Scotta. Wszystkie te filmy, nie rezygnując z odniesienia do terażniejszości, akcentowały czasowy dystans, wydawałoby się niezbędny, by dystopia mogła zachować swój dydaktyczny charakter, by mogła pozostać przestrożą. Z drugiej strony, zwróćmy uwagę na dzieła takie jak *Inwazja porywaczy ciał* (1956) Dona Siegela czy *Alphaville* (1965) Jean-Luca Godarda. W obu przypadkach dystans czasowy i związane z nim oddalenie zagrożenia ulegają redukcji. Autorzy zrezygnowali też z kostiumu science fiction, realizując swoje obrazy w realistycznej scenerii: amerykańskiej prowincji w filmie Siegela czy Paryża nocą u Godarda; była to więc wizja rzeczywistości do złudzenia przypominająca tę, którą widzowie znali z codziennego doświadczenia. Jednocześnie wskazywała ona, że punktem odniesienia nie jest jakaś mająca na horyzoncie przyszłość, ale poddana hiperbolizacji terażniejszość.

Dystans czasowy i geograficzny, mające określać utwory zaliczane do gatunku dystopii, nie są jednak inwariantem, co pokazuje przykład wspomnianych wyżej filmów. Pozostaje jeszcze kwestia fikcjonalności. Czy można wskazać utwory rezygnujące z fikcji, które nadal można by określić dystopią? Wydaje się, że tak, a potwierdza to twórczość niemieckiego reżysera Haruna Farockiego. Zanim jednak przyjrzymy się bliżej konkretnym realizacjom filmowym tego artysty, spróbujmy sprecyzować, czym jest dystopia i co odróżnia ją od utopii.

W *Słowniku terminów literackich* jako najważniejsze źródło utopii, gatunku literackiego ukształtowanego w dobie renesansu, wskazane są „traktaty filozoficzno-polityczne autorów starożytnych, m.in. Platona, Arystotelesa, Ksenofonta, projektujące idealne organizmy społeczne”¹. Tymczasem Tomasz A. Winiarczyk, w tekście poświęconym utopii, zwraca uwagę, że z perspektywy doktryn polityczno-prawnych termin utopia definiuje się jako „sposób uprawiania myśli społeczno-politycznej, w którym myśliciel

stawia sobie za cel krytykę systemu społeczno-politycznego istniejącego w otaczającej go rzeczywistości, wykorzystując jedno z dwu możliwych przedstawień: 1) pozytywny obraz idealnego (a przynajmniej w miarę idealnego) systemu, jaki miałby według tegoż myśliciela zastąpić stary, choć w danym momencie urzeczywistnienie takiego nowego systemu wydaje się obiektywnie nierealne (wówczas nazywamy to eutopia); 2) negatywny obraz zastanego systemu ukazany w sposób mniej lub bardziej pośredni, z reguły przy użyciu hiperboli, stający się często symbolem lub alegorią takowego i ukazujący przy tym bezsens jakiegokolwiek jego reformy (dystopia albo kakotopia)².

Winiarczyk, co warto podkreślić, wskazuje, że niezależnie od tego, czy utopijna wizja posługuje się pierwszą, czy drugą strategią, „postawa utopisty to zawsze postawa krytyczna, nigdy aprobatywna”³. Z drugiej strony, funkcjonujące w literaturoznawstwie określenia „utopia ilustratywna” czy „utopia zachowawcza” akcentują rezygnację z krytycznego stanowiska autora na rzecz gloryfikacji współczesnej sytuacji polityczno-społecznej⁴.

Twórczość Haruna Farockiego już na pierwszy rzut oka wpisuje się w tradycję sztuki krytycznej. Związany w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ze środowiskiem sytuacionistów, swój styl ukształtował częściowo właśnie pod wpływem myśli Guya Deborda. Francuski teoretyk twierdził, że w obliczu spektaklu dominującego w społeczeństwie późnego kapitalizmu władza posługuje się już nie przemocą fizyczną – którą można łatwo wskazać (dokonując rozróżnienia: my/oni), i której łatwo można się przeciwstawić – ale „obrazami”, stanowiącymi nową „przestrzeń” komunikacji społecznej, zapośredniczającą to, co w ramach dystopijnej perspektywy Deborda było niegdyś przeżywane bezpośrednio⁵.

Jako narzędzie subwersji Debord zaproponował technikę *détournement*⁶ (przechwytywania), polegającą na wykorzystywaniu elementów kontestowanego spektaklu – najczęściej chodziło tu o artefakty kultury popularnej: komiksy, reklamy, grafiki, kino amerykańskie (czy szerzej, kino w ogóle), przekazy telewizyjne, kroniki – i osadzanie ich w nowym kontekście, zwykle na przekór intencjom twórców, których sytuacioniści przewrotnie „cytowali”. Najlepsze przykłady wykorzystania tych technik znajdziemy w autorskich – choć to określenie budziło u Deborda szczególną niechęć⁷ – filmach Francuza, zwłaszcza w jego adaptacji *Społeczeństwa spektaklu*.

Podobnie jak twórcy utożsamiani z „nowym kinem niemieckim”, Wim Wenders, Werner Herzog, Alexander Kluge, Farocki poddawał krytyce współczesną kulturę zachłystniętą obrazami, produkowanymi w nadmiarze, które obejmowały niejako sukcesję po władzy „spektakularnej”, właściwej ustrojom totalitarnym. Jako teoretyk mediów, nie tylko filmowiec, starał się w uprawianym przez siebie kinie problematyzować warunki produkcji współczesnej ikonosfery, a także logikę współczesnych „maszyn widzenia”. To, co interesuje autora *Wideogramów rewolucji* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), niewiele ma jednak wspólnego z melancholijnym oplakiwaniem rzeczywistości, prawdy obrazów skrytej pod stosem symulaków; to raczej praca krytyczna mająca na celu poznanie wroga. Dodajmy na koniec, że jest to krytyka opierająca się na odkrywanych stopniowo strategiach jego funkcjonowania, i przy użyciu tych samych narzędzi.

W niniejszym tekście chciałbym przyjrzeć się dwóm filmom niemieckiego reżysera, które stanowić mogą swoisty przypis do rozważań francuskich (post)strukturalistów, Gilles’a Deleuze’a i Michaela Foucaulta, poświęconych społeczeństwu kontroli. Postaram się też przedstawić, jak opisane przez nich relacje władzy dyscyplinarnej i kontroli realizują się zdaniem Farockiego w konkretnej rzeczywistości społecznej. Opisywane

w niniejszym tekście filmy stanowią też ilustrację najważniejszych wątków powracających w twórczości Farockiego, takich jak symulacja, kontrola, technologie widzenia, będących punktem wyjścia dla jego krytyki kultury, ale także prób jej rewitalizacji.

Doskonałym punktem wyjścia do analizy dystopii w filmach Farockiego jest zrealizowany w przeddzień upadku muru berlińskiego dokument kompilacyjny *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* (Leben BRD, 1990)⁸. Listopadowe wydarzenia nie zdezaktualizowały wyłaniającej się z filmu refleksji. Przeciwnie, upadek granicy między komunistycznym Wschodem i kapitalistycznym Zachodem możemy postrzegać jako swoiste *postscriptum* do zawartych tu obserwacji.

Z uwagi na brak komentarza i fragmentaryczną strukturę *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* przychodzi na myśl poetykę amerykańskiego kina bezpośredniego. Farocki rejestruje różne epizody z codziennego życia mieszkańców RFN, które dopiero z czasem ujawniają łączący je wspólny mianownik. To, co jeszcze przed chwilą byliśmy skłonni uznać za amorficzny obraz niemieckiej rzeczywistości roku 1989, okazuje się skrywać jeśli nie retoryczny wywód, to przynajmniej metaforę. Czar kina bezpośredniego jednak nie pryska. Pamiętajmy, że kino dokumentalne powstające w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie rezygnowało nigdy z autorskiej wypowiedzi. Choć poetyka postulowana przez twórców *direct cinema* w powszechnej świadomości zakładała brak jakichkolwiek struktur ujawniających dyskursywność⁹, były to filmy podejmujące głos w debacie społecznej.

Temat filmu Farockiego sygnalizuje już pierwsza scena, w której widzimy zbliżenie ekranu komputera osobistego. Szybko rozpoznajemy, że na monitorze widoczna jest gra pornograficzna, jedna z wielu robiących furorę zwłaszcza w początkowym okresie popularyzacji komputerów domowych. Po chwili w kadrze pojawia się dłoń anonimowej postaci zaciśnięta na dżojstiku. Szybkie poruszanie kontrolera podbija ilość punktów i zbliża gracza do finału, który oznacza tu zaspokojenie seksualne widocznej na ekranie wirtualnej kobiety. Rezygnację gracza z własnej fizycznej rozkoszy, przeniesionej w sferę symulowanych doznań, rekompensuje przyjemność czerpana z samej gry, *widoczna* pod postacią punktów i finałowego sukcesu, ale nie tylko. To także przyjemność kontrolowania, sprawowania władzy, której poczynania są natychmiast widoczne, które można poddać weryfikacji.

Choć pozornie może się to wydawać marginalne, Farocki filmuje jedynie obraz pojawiający się na monitorze i postać gracza, kadruje jednak w taki sposób, aby nie było widać jego twarzy, aby mężczyzna mógł pozostać anonimowy. Mamy prawo przypuszczać, że to wstyd decyduje o nieujawnianiu przez gracza tożsamości. Co jednak, jeśli to reżyser zdecydował o takim, a nie innym kadrze? Jak w porządku dyskursywnym moglibyśmy uzasadnić taką kompozycję kadru?

Farockiemu udaje się zarejestrować pewien nieznaczny gest, który pozwala nam odczytać w tej scenie metaforę współczesnego charakteru władzy. Po dotarciu do finału gracz zdejmuje dłoń z kontrolera i wykonuje nią ruch ewokujący jednocześnie profesjonalizm i nonszalancję, pewność płynącą ze świadomości opanowania narzędzia. Choć w realnej, prefilmowej rzeczywistości ów gracz miał swojego widza (Farockiego), co sytuowałoby ten nieznaczny ruch ręki jako coś w rodzaju ukłonu składanego przed publicznością po skończonym spektaklu, to już nam jawi się on w sposób odmienny. Jest to gest władzy, panowania. Gest, który domaga się zaznaczenia swojej obecności,

a jednocześnie, ku czemu kieruje naszą uwagę anonimowość mężczyzny, gest, który pragnie pozostać bezosobowy, niczym głos dobywający się zza kurtyny. To, co w tej scenie dostrzegamy, jest więc quasi-obecnością władzy – widzimy jej efekty na monitorze, widzimy *gest* zdradzający charakter tej władzy, lecz ona sama pozostaje niewidoczna.



Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec – gest władzy pozostający w ukryciu

wet nauka striptizu – wszystkie one zdają się opierać na podobnej strategii – treningu, który ma zmniejszyć ryzyko porażki w realnej sytuacji, zwiększając przewidywalność skutków i efektywność. Wydawać by się mogło, że jest to jak najbardziej uzasadnione, i przede wszystkim racjonalne podejście. Dlaczego zatem interpretacja rzeczywistości jako sfery zdominowanej przez symulację zasługuje na miano dystopii?

W scenie, w której obserwujemy kolejne etapy kursu dla przyszłych matek, wyraźna jest niezwykła wprost precyzja w odgrywaniu najdrobniejszych szczegółów imitujących realną sytuację. Trening zakłada, że doświadczenie właściwe nie będzie już tak traumatyczne, ponieważ kobiety będą posiadały rozległą wiedzę na temat przebiegu porodu, ewentualnych powikłań i tego, jak sobie z nimi radzić. *Wydarzenie* będzie więc jedynie *powtórzeniem* tego, co miało już miejsce. Jak jednak wpływa to na status wydarzenia jako czegoś z natury „traumatycznego”, czegoś, co wkraczając zaburza zastany porządek rzeczy – także wiedzy? Czy w kontekście porodu możemy nadal mówić o doświadczeniu granicznym, jeśli w pewnym sensie jego traumatyczny potencjał został już osłabiony przez próbę, symulację? Ten przykład może się wydawać zbyt prostym uproszczeniem, ponieważ z punktu widzenia rodzącej kobiety wszelkie przygotowania stanowią jedynie namiastkę wydarzenia właściwego. Niemniej mechanizmy symulacji nakierowane są nadal na neutralizację szoku, na upłynnienie granicy między tym, co stanowi „bagaż doświadczeń”, a tym, co dopiero ma się wydarzyć.

Gerard Richter, zwracając uwagę na traumatyczny charakter wydarzenia, porównuje je do wypadku i zadaje pytanie, czy można się do niego przygotować. Jeśli wydarzenie niesie ze sobą zmianę, zaburzenie, jeśli wkracza w porządek rzeczy na zasadzie dialektycznej antytezy, bez uprzedzenia, to czy w obliczu uprzedniej symulacji nadal możemy mówić o wydarzeniu, czy już tylko o zdarzeniu¹⁰?

Pamiętając o wadze pojęcia „doświadczenia” dla teorii krytycznej, na co wskazuje już Richter, powołując się w swoim tekście na koncepcję doświadczenia u Waltera Benjamina, przyjrzyjmy się etymologii tego słowa. W pracy Martina Jaya czytamy: „Wyraz angielski, jak się uznaje, pochodzi bezpośrednio od łacińskiego *experimentia*, oznaczającego «próbę, dowód, eksperyment». Francuskie *expérience* i włoskie *esperienza* oznaczać może także eksperyment naukowy (jeśli użyte zostaje w formie nieokreślonej). Ponieważ «próbować» (*expereri*) zawiera ten sam rdzeń co *periculum*, «niebezpieczeństwo», istnieje tym samym ukryty związek między doświadczeniem i zagrożeniem. Sugeruje on, że doświadczenie wynika z przetrwania pewnego ryzyka i czerpie z tej konfrontacji pewną naukę (*ex* oznacza wychodzenie z czegoś). Zapewne z tego powodu słowo to może także oznaczać światowe obycie, właściwe komuś, kto stan niewinności pozostawił za sobą, mierząc się z niebezpieczeństwami i wyzwaniem, jakie przyniosło mu życie”¹¹.

W filmie Farockiego ten potencjał niebezpieczeństwa związany z doświadczeniem zostaje zniesiony. Treningi, symulacje, testy mają za zadanie przygotować uczestników na przyjęcie innego, i czynią to w cieplarnianych warunkach. Nie konfrontujemy się już z wydarzeniem wyłaniającym się z bezforemnej rzeczywistości, ale z poddanym standaryzacji scenariuszem, który składa się na nową, skarlłowaciałą postać naszego *Bildung*. Sugeruje to już tytuł filmu¹², *Jak żyć...*; w wywiadzie z Randallem Halle Farocki zwraca uwagę, że jest to aluzja do języka instrukcji, „być może jedynej kapitalistycznej literatury kapitalizmu”¹³.

Reżyser dostrzega obecność scenariusza na różnych etapach i w odmiennych sferach życia, zarówno tych „społecznych”, jak i ściśle prywatnych. Za wytycznymi opracowanych instrukcji podążają pracownicy socjalni, żołnierze, młode matki, ale i dzieci, na których egzaminowaniu opiera się obszerna część filmu. Symptomatyczne są tu zwłaszcza dwie sceny. W pierwszej z nich widzimy dziewczynkę w gabinecie psychologa. Dziecko pod okiem specjalisty przy użyciu lalek ma przedstawić swój stosunek do otoczenia, wspomagając w ten sposób terapię. Niewinny charakter zabawy, której zasady nie są dziecku wyeksplikowane, ujawnia się za pomocą pytań kierowanych przez psychologa. Dziecko zachęcane jest subtelnie do narratywizacji. Jednocześnie pilotująca tę zabawę kobieta skrupulatnie notuje swoje obserwacje, zamieniając „wątki znalezione” w potoku mniej lub bardziej precyzyjnych wyznań dziewczynki w znane jej schematy, wzorce zachowań, archetypy, na podstawie których przedstawi później diagnozę matce dziecka. W drugiej scenie kilkuletni chłopiec poddawany jest testom w przychodni pedagogicznej. Kobieta nadzorująca przebieg testu podaje mu kolejne formy, do których chłopiec ma dopasować odpowiedni kształt klocków. W obu przypadkach zabawa (lalki, klocki) przyjmuje postać egzaminu. Każda czynność podlega tu weryfikacji, stając się częścią wiedzy na temat jednostki. Może zostać zapisana, porównana do obowiązującej normy, sklasyfikowana.

Foucault uznał egzamin za jedno z najważniejszych narzędzi społeczeństwa dyscyplinarnego. „Egzamin łączy w sobie techniki hierarchii, która nadzoruje, i sankcji, która normalizuje. Jest normatywnym spojrzeniem, nadzorem pozwalającym oceniać, klasyfikować i karać. Zapewnia jednostkom widzialność, dzięki której różnicuje się je i sankcjonuje. Dlatego też egzamin jest najbardziej zrytualizowanym spośród wszystkich dyscyplinarnych urządzeń. Ceremoniał władzy i forma doświadczenia, pokaz siły i ustalanie prawdy spotkały się w jego obrębie. W centralnym punkcie dyscyplinarnych procedur manifestuje *ujarzmienie* tych, których postrzega się jako obiekty, i obiektywizację tych, których się *ujarzmia*. Przy egzaminie nakładanie się stosunków władzy na relacje wiedzy staje w pełnym blasku”¹⁴.



Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec – weryfikacja umiejętności

ponowana jest tak, że mamy wrażenie klaustrofobicznego osaczenia dziecka przez rytm upływającego czasu i spojrzenie kamery. Zabawa bardzo szybko zaczyna przypominać pracę przy taśmie produkcyjnej. Chłopiec działa w sposób coraz bardziej automatyczny. Co ciekawe, pedagog nie zmusza go do takiego trybu, przeciwnie, sugeruje mu, by dawał sobie więcej czasu na podejmowanie decyzji. Wydaje się, że to *on sam* uwewnętrzniając mechanizm egzaminu, którego świadomość nie budzi tu żadnych wątpliwości, zwiększa tempo *pracy*. Chociaż kamera nie stanowi tu pozornie żadnego zagrożenia, to jednak „pod jej okiem” obserwujemy proces samoujarzmienia, „autotresury”. Trudno wyobrazić sobie lepszą wydajność. Wystarczy sama świadomość obecności kontroli, aby jej obiekt uwewnętrzniał prawo. Żadnej przemocy, minimalne koszty sprawowania nadzoru i przede wszystkim edukacja od podstaw; już nie władza działająca z zewnątrz, narzucana jednostce, ale jednostka jako nosiciel władzy, działającej permanentnie.

Te same mechanizmy uwewnętrznienia schematów egzaminacyjnych dostrzegamy w scenach, w których dorośli odgrywają role w ramach poszczególnych symulacji. Szkolenia położnych, przeprowadzane równie drobiazgowo jak kursy dla przyszłych matek, pokazują, że celem treningu nie jest już tylko nauka pewnych procedur, zachowań, ale także emocjonalna mimikra, która wykracza poza samą symulację. Drobne gesty, osobliwa gracja, jaką starają się nadać swoim ruchom kobiety podczas treningu, sposób artykulacji głosu w zwrocie do kobiet odgrywających rolę matek nie kończą się, gdy ustaje „gra”. Mimo zakończenia ćwiczeń kobiety pozostają w roli, utrzymują w mocy reguły symulacji, nadal obchodząc się ze swoistym namaszczeniem wobec fantomów-noroworodków. Pozwala to Farockiemu skonstruować metaforę społeczeństwa, w którym symulacja i egzamin obejmują swoim zasięgiem całe ciało społeczne¹⁵.

W książce *Nadzorować i karać* Foucault analizował mechanizmy władzy dyscyplinarnej realizujące się w takich instytucjach zamknięcia, jak rodzina, koszary czy szkoła (system edukacyjny), dla których modelem, nie tylko wizualnym, ale i teoretycznym, był panoptikon Jeremy’ego Benthama. Choć obserwacje zawarte w filmie Farockiego zdradzają wyraźne związki z Foucaultowskim wywodem i stawianymi tam diagnozami (kwestia ujarzmienia, rola egzaminu jako narzędzia kontroli, szczegółowo katalogowana

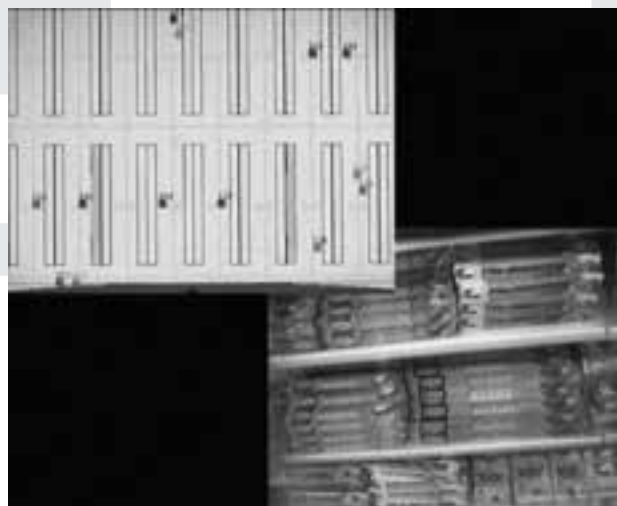
wiedza o jednostkach i jej związku z władzą), na horyzoncie dostrzegamy już symptomy zmian. Dotyczą one zwłaszcza nowej postaci władzy, która nie jest już scentralizowana, którą trudniej wskazać, i jeszcze trudniej się jej przeciwstawić. Tę nową postać władzy w jego kolejnych filmach wpierać będą też nowoczesne technologie oraz coraz bardziej zróżnicowane obszary wiedzy.

Obrazy więzień (*Gefängnisbilder*, 2000) i *Wydawato mi się, że widzę skazańców* (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000) to niemal ta sama praca, wykorzystująca jako materiał fragmenty filmów fabularnych, w których powraca motyw zakładów penitencjarnych, wideo-dokumentacje treningów personelu więziennego, nagrania z kamer monitorujących amerykańskie więzienia i komputerowe diagramy przetwarzające dane pozyskane z (pan)optycznego nadzoru. *Obrazy więzień* zostały jednak zrealizowane w formie klasycznego filmu, podczas gdy *Wydawato mi się, że widzę skazańców* to dwuekranowa instalacja wideo. W filmie Farocki wykorzystał znacznie więcej materiałów archiwalnych, między innymi dokumentalne zdjęcia z czasów Republiki Weimarskiej zarejestrowane w zakładach odosobnienia dla ludzi niepełnosprawnych. Tematem obu prac są jednak technologie inwigilacji, nowoczesne „maszyny widzenia”, które stopniowo przekraczają mury panoptikonu i to, co rozumieliśmy dotychczas pod pojęciem instytucji zamknięcia.

Farocki rozpoczyna *Obrazy więzień* w duchu Foucaultowskiego wywodu, który pamiętamy z *Nadzorować i karać*. W kolejnych scenach zestawione zostają różnego typu ośrodki odosobnienia, więzienie, a wreszcie fabryka, której przestrzeń i funkcje przenikają się z tymi, które odnajdziemy w zakładach karnych. W scenie z dokumentalnego filmu powstałego w nazistowskich Niemczech narrator mówi o korzyściach, jakie wynikają z utrzymywania skazańców. W więzieniu znajduje się zakład produkcji obuwia, w którym zatrudnieni są mężczyźni odsiadujący wyrok. Narrator podkreśla produktywność instytucji penitencjarnej, co stanowiło ważny element propagandy nazistowskiej w czasach III Rzeszy. W odpowiedzi na argument o pracy więźniów zwiększającej dochód państwa, Farocki ujawnia w komentarzu ponadkadrowym to, co jego zdaniem stanowiło podprogowy przekaz słów wypowiedzianych przez narratora archiwalnego dokumentu: ci ludzie nie powinni być zabijani ze względu na przydatność ich pracy. Znika etyka, pozostaje jedynie czysta ekonomia, bilans zysków i strat.

W innym fragmencie filmu reżyser zwraca uwagę na przestrzenne odosobnienie współczesnych więzień, które stopniowo przestają być wkomponowywane w tkankę miast. Z punktu widzenia peryferyjnego usytuowania zakładów penitencjarnych w ramach nowoczesnej ekonomii widzialności (władzy), biorąc też pod uwagę architekturę tych zakładów, reżyser porównuje je z elektrowniami, lotniskami i fabrykami, a wreszcie z centrami handlowymi.

Instalację *Wydawato mi się, że widzę skazańców* otwiera diagram będący komputerową reprezentacją klientów supermarketu. Rozbudowany system mo-



Obrazy więzień – diagram reprezentujący klientów marketu

onitoringu, który służył początkowo do przeciwdziałania kradzieżom, został z czasem zaadoptowany przez strategie marketingowe mające na celu maksymalizację sprzedaży poprzez badanie nawyków zakupowych. W oparciu o materiał zebrany z kamer zainstalowanych w sklepach specjaliści badają ruch konsumentów w przestrzeni komercyjnej, dzięki czemu mogą z większym prawdopodobieństwem kontrolować „spontaniczne zakupy”. Po chwili Farocki zestawia diagram reprezentujący konsumentów z kolejnym, tym razem przedstawiającym ruch skazańców na terenie więzienia. Mężczyźni noszą specjalne opaski, których sygnał pojawia się na monitorze, umożliwiając nie tylko lokalizację skazańców w przestrzeni, ale i szybkie ustalenie tożsamości konkretnego więźnia.



Obrazy więźni – komputerowa reprezentacja więźniów

Podobnie jest zresztą w prezentowanym w pierwszej scenie diagramie sklepowym. Kliknięcie operatora na wybrany punkt reprezentujący klienta poruszającego się na terenie marketu pozwala sprawdzić, co znajduje się w jego wózku. Diagram rejestruje i pozwala też analizować trajektorię jego ruchu w tej przestrzeni. Zarówno konsument, jak i więzień znajdują się pod szczegółową kontrolą; w konsekwencji wybory konsumenta wydają się równie wolne i spontaniczne, co trajektorie spaceru na więziennym deptaku. Stąd też tytuł instalacji, którą otwiera zestawienie montażowe obu diagramów – *Wydawało mi się, że widzę skazańców* – stanowi bezpośrednio wskazanie na istniejące między tymi obrazami paralele.

Farocki zaczerpnął tytuł swojej pracy z krótkiego tekstu Deleuze’a, zatytułowanego *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*. Wspominając tam wykorzystanie przez Foucaulta panoptycznego więzienia jako conceptualnego modelu do opisu społeczeństwa dyscyplinarnego, Deleuze przywołuje scenę z filmu Roberta Rosselliniego *Europa '51* (1952), w której Irene Girard (Ingrid Bergman), widząc ubogich robotników, wypowiada wspomnianą kwestię („Wydawało mi się, że widzę skazańców”). W filmie Rosselliniego mamy zresztą idealny obraz poruszania się bohaterki między takimi instytucjami zamknięcia, jak rodzina, fabryka, zakład psychiatryczny. Jednak w swoim tekście Deleuze zauważa, że podobne instytucje chylą się ku upadkowi. „Jesteśmy świadkami generalnego kryzysu wszystkich przestrzeni zamknięcia – więzienia, szpitala, szkoły, fabryki, rodziny. Rodzina, jako «ognisko domowe», przeżywa kryzys tak samo jak wszystkie inne ogniska: szkolne, zawodowe itd. Odpowiedni ministrowie stale ogłaszają niezbędne reformy: trzeba reformować szkołę, przemysł, szpitale, armię, więzienia. A jednak wiadomo już, że czas tych instytucji prędzej czy później dobiegnie końca. [...] Tym, co wkracza na miejsce społeczeństw dyscyplinarnych, są społeczeństwa kontroli”¹⁶.

Dla zilustrowania różnic między społeczeństwem dyscyplinarnym a społeczeństwem kontroli Deleuze sięga między innymi po przykład płac. W fabrykach płace utrzymywane były na względnie stałym poziomie, podczas gdy w korporacjach pojawia się system premii. Tym samym rozładowane zostaje napięcie, które wcześniej groziło niebezpieczeństwem buntu – strajkiem. Teraz o wysokości wynagrodzenia decyduje niejako *sam*

pracownik. W konsekwencji rozbita też zostaje masa (pracownicy fabryki), ponieważ system premii zakłada konkurencję, swoisty konflikt między jednostkami. „Fabryka – pisze Deleuze – tworzyła z jednostek jedno ciało, co było z korzyścią zarówno dla pracodawców, nadzorujących każdy element w obrębie masy, jak i dla związków zawodowych, które mobilizowały ową masę do stawiania oporu. Tymczasem przedsiębiorstwo stale wprowadza, w imię zdrowego współzawodnictwa, czynnik niezbędnej rywalizacji [...]. W rzeczy samej, tak jak przedsiębiorstwo zastępuje fabrykę, permanentne kształcenie zaczyna stopniowo wypierać szkołę, a ciągła kontrola – egzamin¹⁷”. Nieustanna fluktuacja i płynność granic zobrazowane na przykładzie systemu wynagrodzeń w nowoczesnych korporacjach dotyczą w równym stopniu innych przestrzeni życia społecznego. Ich efektem jest niestabilność wszelkich hierarchii, zlikwidowanie prostych podziałów, binarnych opozycji, co znacząco utrudnia między innymi określenie topografii władzy i możliwości przeciwstawienia się jej.

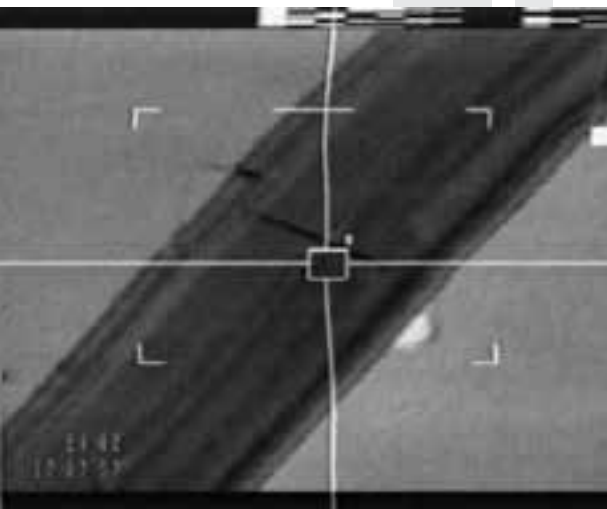
Spółeczeństwa kontroli definiują też nowe typy *maszyn*¹⁸; Już nie maszyny energetyczne, jak to było w przypadku społeczeństw dyscyplinarnych, ale informacyjne – komputery. Informacja stała się nowym kapitałem, zdobywana przy wykorzystaniu strategii znanych z analiz Foucaulta, wsparta co prawda o nowe technologie, ale też funkcjonująca poza tym, co określaliśmy jako instytucje zamknięcia. Techniki inwigilacji odnalazły doskonałe zastosowanie w dziedzinie marketingu, którego prawom, podobnie jak w przypadku diagramów panoptycznych, podlega cała rzeczywistość społeczna. Wszystko zostaje tutaj sprowadzone do cyfry, będącej, jak pisze Deleuze „hasłem dostępu”. „Numeryczny język kontroli składa się z cyfr, otwierających dostęp do informacji albo wzbraniających go. Nie mamy tu już do czynienia ze sprzężeniem masa-jednostka. Indywidualna stała się «dywidualna», a masy stały się wzorami, danymi, rynkami albo «bankami»¹⁹. Sytuację tę ilustrują doskonale diagramy przywołane w scenie z filmu Farockiego. Wszystko zostaje tam sprowadzone do numerycznego kodu, który redukuje tożsamość jednostki do baz danych, poddawanych następnie szczegółowym analizom. W oparciu o nie jednostka może uzyskać dostęp do wybranej przestrzeni lub spotkać się z odmową, niezależnie, czy będzie to sektor w więzieniu, czy kredyt w banku albo lepsze oferty na rynku dóbr konsumpcyjnych.

W omawianych powyżej filmach Harun Farocki swoją uwagę koncentrował przede wszystkim na symulacji i związanych z nią technikach kontroli. W *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* maszyny widzenia, w sensie zawężonym do techniki zapisu wideo i wykorzystania komputerów, stanowiły jeszcze margines jego refleksji, ale w szerszym ujęciu, jako aparaty (*apparatus*) społecznej kontroli, sprawujące władzę poprzez czynienie „widzialnym” (a więc przewidywalnym, weryfikowalnym i niejako policzalnym), stanowiły podstawowy diagram definiujący obrazowane przez reżysera społeczeństwo. W *Obrazach więzień* Farocki skoncentrował się na nowoczesnych technikach inwigilacji, wykorzystywanych w tak wydawałoby się odległych, a wręcz antagonistycznych względem siebie obszarach, jak system penitencjarny i rozrywkowy (konsumpcyjny). Spostrzeżenia zawarte w tych filmach należy jednak uzupełnić jeszcze o kluczową dla twórczości Farockiego problematykę obrazu, a konkretnie „obrazów operacyjnych” (technicznych)²⁰.



Wojna na odległość

W *Wojnie na odległość* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003)²¹ odnajdziemy z łatwością wątki obecne we wcześniejszych filmach Farockiego – przede wszystkim symulacji i nowoczesnych maszyn widzenia. Tym razem pojawiają się one w kontekście przemysłu zbrojeniowego. Punktem wyjścia dla rozważań Farockiego jest pierwsza wojna w Zatoce Perskiej (1991). Jak powszechnie wiadomo, była to przede wszystkim „wojna medialna”. Pamiętając, jaką rolę w interwencji Amerykanów w Wietnamie w latach sześćdziesiątych odegrała telewizja i niezależna prasa, tym razem rząd i podległe mu wojsko zadbały o to, by wszelkie „obrazy wojny” podlegały ich kontroli. Korespondenci wojenni komercyjnych stacji telewizyjnych relacjonowali „na żywo” przebieg konfliktu, jednak podług szczegółowych wytycznych Ministerstwa Obrony. Dzięki temu reporterzy i widzowie przed telewizorami mogli mieć wrażenie, że są tak blisko (spektaklu), jak to tylko możliwe. W istocie jednak to, co pozwolił zarejestrować dziennikarzom amerykański rząd, było tylko precyzyjnie wyreżyserowanym widowiskiem, które w żaden sposób nie mogło zachwiać patriotycznymi uczuciami opinii publicznej. Przywołując słowa amerykańskiego komika George’a Carlina, reporterzy wojenni odgrywali w tym konflikcie rolę „nieoficjalnych agentów public relations amerykańskiego rządu”. Nie znaczy to jednak, że obrazy zarejestrowane podczas wojny w Zatoce „nie były prawdziwe”, ani tym bardziej, że „nie posiadały znaczenia”. Lekturze (i konsekwencjom) tych obrazów poświęcony jest właśnie film Farockiego.



Wojna na odległość – obrazy pozbawione ludzi

W *Wojnie na odległość* Farocki koncentruje swoją uwagę na charakterystycznym dla obrazów z wojny w Zatoce Perskiej braku ludzi – i to w podwójnym znaczeniu. Paradoksem telewizyjnego przekazu „na żywo”, relacjonowanego „bezpośrednio” z amerykańskich maszyn wojennych, było to, że docierające do nas obrazy niszczonej celów wojskowych pozbawione były realistycznych reprezentacji śmierci; bez rozlewu krwi, bez rannych dzieci i kobiet, bez wstrząsających obrazów „przypadkowych ofiar”. Z produkcji obrazów z Zatoki wymazane zostało ryzyko poruszenia widza. Były to raczej czyste obrazy-dane, obrazy-informacje, wobec których trudno się było ustosunkować, obrazy bez podmiotów, z którymi można

się było utożsamić, lub którym można by było współczuć. Podobnie jak w przypadku przekazów rejestrowanych przez dziennikarzy, które były kontrolowane przez armię, zapis z kamer umieszczonych na inteligentnych pociskach, spektakl nowoczesnej techniki wojskowej, podlegał nowej, zupełnie dotąd nieznannej ekonomii widzialności. Właśnie dlatego, że wróg nie był na nich reprezentowany jako podmiot, a jedynie punkt w przestrzeni rozpoznawany przez program sterujący pociskiem; całkowicie zmieniało to etyczny wymiar wojny, która nie różniła się już – na poziomie reprezentacji – od obrazów znanych z symulatorów wojskowych czy choćby gier wideo. W drugim znaczeniu „brak człowieka” w/n tych obrazach oznaczał, że nie tylko uniemożliwiały one rozpoznanie wroga (ofiary), ale też żołnierza. Wojna „prowadzona na odległość” ozna-

czała, że osoba odpowiedzialna za „kontrolę” inteligentnego pocisku znajdowała się w innej przestrzeni, z dala od frontu, a samo *działanie* odbywało się zaledwie na poziomie symbolicznym – w uniwersum obrazów (operacyjnych), a nie realnych przedmiotów i podmiotów konfliktu.

W filmie Farockiego kluczowa wydaje się właśnie konstatacja funkcji obrazów operacyjnych. Ich celem nie jest informowanie, poruszenie, wywołanie refleksji czy nawet rozrywka. Obrazy operacyjne są informacją, ale nie przeznaczoną do naszej lektury. Z punktu widzenia swojej komunikacyjności pozostają nieme. I taki właśnie – nie tylko w przypadku wojny w Zatoce Perskiej – jest ich cel.

W pracy poświęconej filozofii fotografii, kresząc genealogię obrazów technicznych, Vilém Flusser rozpoczyna od konstatacji dotyczącej obrazów w ogóle, a mianowicie, że są one formą mediatyzacji świata. Obrazy tradycyjne, które na osi genealogicznej Flussera sytuują się przed wynalazkiem pisma linearnego, były przedstawieniami; „W ontologicznym sensie tradycyjne obrazy są abstrakcjami pierwszego stopnia o ile wyabstrahowane są z konkretnego świata, podczas gdy techniczne są abstrakcjami [reprezentacjami – B.Z.] trzeciego stopnia: abstrahują z tekstów, te z tradycyjnych obrazów, które z kolei wyabstrahowane są ze świata”²². W odróżnieniu od obrazów tradycyjnych, obrazy techniczne tracą więc jakąkolwiek *uchwytną* relację ze światem: są wyobrazonymi płaszczyznami myślenia pojęciowego, tekstu. Ze względu na postępującą automatyzację kodowania tekstu w obraz (postępującą wraz z procesem digitalizacji), stają się one coraz bardziej niezrozumiałe dla człowieka, który w rezultacie tak pojętego zapośredniczenia rzeczywistości staje się ich funkcją („funkcjonariuszem”). Prowadzi to przede wszystkim do emancypacji obrazów technicznych, do wyłączenia człowieka z procesu komunikacyjnego z obrazami technicznymi i ze światem, do którego (już tylko w sposób symboliczny, abstrakcyjny) odsyłają.

Chociaż metaforyka Flussera wsparta jest głównie na przykładach z dziedziny fotografii, jego koncepcje odnoszą się zarówno do innych (późniejszych) mediów, filmu i technik komputerowych, jak i szerzej, do innych obszarów kultury. Wprowadzone przez niego pojęcie aparatu (*apparatus*) – narzędzia symulującego myślenie za pośrednictwem obrazów technicznych – możemy zastosować zarówno w odniesieniu do sposobów wytwarzania współczesnej ikonosfery, jak i w sferze polityki. Podobnie jak w przypadku obrazów technicznych, cechą konstytutywną wytwarzających je aparatów jest automatyzacja. „Aparaty zostały wynalezione po to, by mogły automatycznie funkcjonować, to znaczy autonomicznie względem przyszłej, ludzkiej interwencji. Taki właśnie był zamiar, który je wytworzył: żeby wykluczyć z nich człowieka. I niewątpliwie zamiar ten się powiódł”.

W *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* Farocki pokazał, jak człowiek, stając się funkcją aparatu, ewewnętrznia logikę symulacji jako nowego paradygmatu kulturowego, podlegając tym samym prawom produkcji, co wytwarzane „przez niego” masowo towary. Aby uniknąć ryzyka, aby wyeliminować traumatyczny potencjał wpisany immanentnie w doświadczenie, redukuje swoją egzystencję do serii powtarzanych automatycznie gestów, prowadzących do samoujarzmienia. W *Obrazach więzień* obserwujemy, jak wykorzystanie nowoczesnej techniki, obrazów technicznych generowanych przez rozbudowany aparat inwigilacji, zaciera granice między wolnością a zniewoleniem. Wreszcie przykład *Wojny na odległość* porusza problem konsekwencji wyłączenia człowieka z produkcji i komunikacji obrazów – form, które w dobie społeczeństwa informacyjnego stały się nową, symboliczną przestrzenią egzystencji, fundamentem wyłaniającej się w drugiej połowie XX wieku ontologii.

Siłą myśli Flussera jest to, że nie pozostawia nas jednak z tą ponurą konstatacją i stara się wskazać możliwe drogi oporu, przeciwstawienia się takiemu stanowi rzeczy. Dostrzegając dominację obrazów technicznych w społeczeństwie postindustrialnym, zwraca uwagę na konieczność ich odszyfrowywania, zatrzymania potoku obrazów, ich nieustannej zmiany. „To właśnie owa nieustanna zmiana jest tym, do czego się przyzwyczailiśmy: redundantna fotografia wypiera inną redundantną fotografię. Zmiana jako taka jest zwyczajna, zbyt częsta, «postęp» zaś stał się nie informujący, lecz pospolity. Za to informującym, niezwykłym, dziwnym dla nas okazałby się zastój: codziennie te same gazety lub przez cały miesiąc te same plakaty. Bylibyśmy wstrząśnięci»²³. W tym miejscu w myśli Flussera pojawia się koncepcja „fotografa” jako „funkcjonariusza” aparatu, który nie realizuje jednak wpisanego w aparat i obrazy techniczne programu, ale stara się grać z ich symbolami. Podobnie jak w przypadku innych terminów pojawiających się w refleksji Flussera, „fotograf” nie musi w dosłownym rozumieniu wytwarzać obrazów, ale w procesie lektury czynić z obrazów technicznych „obrazy prawdziwie informujące”, dialogiczne.

Metoda Farockiego, wyrastająca w prostej linii z subwersywnych strategii sytuacjonistycznej *détournement*, opiera się bardzo często na takim właśnie zatrzymaniu obrazów, na wykorzystywaniu obrazów gotowych (*found footage*, zdjęć archiwalnych) i ich pogłębionej lekturze (*close reading*)²⁴. Kluczowe jest jednak to, że dziś kontekst społeczeństwa informacyjnego sprawia, iż twórczość Farockiego (filmy i instalacje) nie może być już postrzegana jedynie jako krytyka rzeczywistości z zewnątrz, z pozycji meta-, ale przeciwnie – jako praktyka bardziej świadomego, wolnego bycia w świecie, którego fundamentem (synonimem?) stały się obrazy techniczne.

Przypisy

- ¹ Hasło „utopia” w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1976.
- ² T.A. Winiarczyk, *Rozumienie utopii*, „Studenckie Zeszyty Naukowe UMCS” 2001, z. 7, s. 4.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Zob. ibidem.
- ⁵ Zob. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.
- ⁶ Zob. ibidem, s. 136–138; G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, [w:] idem, *Dziela filmowe*, tłum. M. Kwaterko, Kraków 2007, s. 58–60.
- ⁷ Debord wielokrotnie krytykował zarówno koncepcję kina autorskiego, jak i samą „instytucję autora” (na długo przed przewrotem poststrukturalistów). Zob. G. Debord, *O pospiesznym przejściu kilku osób przez słotunkowo krótki odcinek czasu*, [w:] idem, *Dziela filmowe*, op. cit., s. 35.
- ⁸ Zdjęcia do filmu powstawały w roku 1989, a premiery telewizyjna w stacji ZDF miała miejsce już po „Wende”, 10 lutego 1990 roku.
- ⁹ Najlepszym przykładem będą tu dokumenty Fredericka Wisemana, które w znakomitej większości, choć w odmiennej formie, podejmują problematykę bardzo zbliżoną do kina Farockiego. Już same tytuły filmów zrealizowanych przez Amerykanina pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych – *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Basic Training* (1971) – ewokują problematyzowane w twórczości Haruna Farockiego „instytucje zamknięcia”.
- ¹⁰ Zob. G. Richter, *Harun Farocki and the Cinematic Non-Event*, „Journal of Visual Culture” 2004, № 3 (367–371), s. 367.
- ¹¹ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 26.
- ¹² Pod takim tytułem film był dystrybuowany poza granicami Niemiec.
- ¹³ R. Halle, H. Farocki, *History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki*, „Camera Obscura” 2001, № 46, s. 57.

¹⁴ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 180–181.

¹⁵ Por. ibidem, s. 134.

¹⁶ G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, tłum. M. Herer, <http://www.ekologiasztuka.pl/seminarium.foucault/readarticle.php?article_id=18>.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Deleuze używa tego terminu w podwójnym znaczeniu; ma na myśli maszyny zarówno jako urządzenia przetwarzające energię i wspomagające pracę, jak również jako „urządzenia społeczne”, narzędzia władzy.

¹⁹ Ibidem; na temat koncepcji „dywiduum”, jednostki podzielonej wewnątrznie, zob. D. Lyon, *Nadzór jako segregacja społeczna. Kody komputerowe i mobilne ciała*, tłum. M. Heberle, M. Ożóg, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2 (60).

²⁰ Termin „obrazy operacyjne”, którym Farocki posługuje się w swoich filmach, reżyser zaczerpnął z prac Viléma Flussera i jego koncepcji „obrazów technicznych”. Powróć do tego tematu w dalszej części tekstu.

²¹ Podobnie jak *Obrazy więzień*, praca ta została też zrealizowana w formie instalacji wideo – tryptyku *Okol/Maszyna (Auge/Machine, 2001–2003)*.

²² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Folia Academiae, Katowice 2004, s. 25–26.

²³ Ibidem, s. 59.

²⁴ Por. V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 53–54.

Summary

The author discusses the dystopian vision of contemporary world that gradually limits the freedom of individual using as illustration cinematic works of German documentary filmmaker and media theorist Harun Farocki. In the context of phenomena such as simulations, usage of innovative techniques of invigilation outside the gates of contemporary panopticons, functions of technical images and apparatus creating them, the author searches through Farocki's works in order to find and answer to the question of where to find a space that would enable the strategies of resistance.