

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Michał Piasecki

Nr albumu: 322458

Kinematografia urzędzeń Haruna Farockiego

Praca magisterska

na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem

dr hab. Iwony Kurz

Instytut Kultury Polskiej UW

Warszawa, wrzesień 2019

Oświadczenie kierującej pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującej pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Praca jest próbą przyjrzenia się strategiom krytycznym, które Harun Farocki wykorzystywał do analizy mediów wizualnych. Poprzez tytułową kinematografię urządzeń rozumiem skupienie się reżysera na ich wymiarze technologicznym i sposobie, w który redefiniują one doświadczenie odbiorcy. Za Hito Steyerl przyjmuję, że Farocki był autorem „ciągłe początkującym”, a więc cechą charakterystyczną jego twórczości była obserwacja przemian medialnych i poszukiwanie obrazów antycypujących nadchodzące reżimy wizualne. Twórczość Farockiego interesuje mnie w perspektywie ewolucyjnej – śledzę rozwój elementów jego języka filmowego, jak i każdorazowych diagnoz aktualności – oddania głosu obrazowi i próby wypowiedzania się w jego języku. Ważną rolę w moich rozważaniach odgrywa centralna dla teoretycznych dociekań Farockiego koncepcja „obrazu operacyjnego”. Analizuję składające się na nią wątki cielesności, sposobów widzenia, przemysłu militarnego i myślenia instrumentalnego. Następnie staram się pokazać, jak Farocki za jej pomocą próbował opisywać współczesne tendencje medialne.

Słowa kluczowe

kino niemieckie, teoria krytyczna, Harun Farocki, mediologia, obrazy operacyjne, filozofia techniki, przemysł militarny, teoria obrazu, reżimy wizualne, wojna w Wietnamie

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14700 kulturoznawstwo

Tytuł pracy w języku angielskim

Harun Farocki's cinematography of devices

Spis treści

Wstęp.....	5
Genealogia instrumentalnej wizualności	7
Kinematografia urzędów.....	8
(Nie)przejrzystość nowych mediów	10
Archeologia przyszłości	13
Twórczość jako wojna partyzancka.....	15
Rzeczywistość jako protest. Analiza filmu <i>Ogień nie do ugaszenia</i> (1969).....	18
Dialektyka Oświecenia	19
Fotografia pośmiertna Holgera Meinsa	21
Burżuazyjna i proletariacka sfera publiczna.....	26
Realizm jako protest	28
Realizm kapitalistyczny.....	29
Satyrzy, ludożercy i ich ciała.....	30
Naga prawda gestu.....	32
Co robicie bracia?.....	35
Marksistowska metoda wolnych skojarzeń	37
„Rzeczywistość jeszcze się nie zaczęła”. Analiza filmów <i>Jak widać</i> (1986) i <i>Obrazy świata i zapis wojny</i> (1988)	40
Historia obrazowania w przemyśle tkackim.....	42
Miasto, wojna, logistyka.....	44
Realizm nuklearny	47
Mapowanie poznawcze.....	49
Wizualizacja a poznanie	51
Inskrypcje wojny	54
Lata 90. – reżim obrazów operacyjnych	57
Miękki montaż.....	58
Ujęcie/przeciwujęcie	59
Wideogramy rewolucji	61
Jak żyć?.....	63
Spojrzenie nadzorujące.....	64
Obraz komputerowy nie ma dwóch rodzajów wiatru.....	66
Fenomenologia wirtualnego ciała.....	68
Zakończenie: ciało – maszyna.....	69
Bibliografia:	72

Wstęp

W punkcie wyjścia tekstów o Harunie Farockim powtarza się szczególny tryb osobistego wyznania ich autorów. U dwóch najważniejszych badaczy niemieckiego reżysera – Thomasa Elsaessera i Volкера Pantenburga – odnajdujemy opis okoliczności pierwszego spotkania z jego twórczością. Thomas Elsaesser pisze, że początkowo znał Farockiego tylko z opowieści, więc był to dla niego „najbardziej znany nieznanym niemiecki reżyser”¹. Natomiast Volker Pantenburg wspomina, że zetknął się z jego filmami incydentalnie podczas zajęć na studiach². Ta formuła biograficznego zwierzenia, charakterystyczna dla kinofilii epoki klubów dyskusyjnych i ograniczonego dostępu do kopii filmowych, pokazuje, że twórczość Farockiego była traktowana jako rodzaj jednostkowego odkrycia, a dotarcie do niej wymagało dodatkowego wysiłku. Wspomniane przykłady pochodzą z lat 80. i początku 90., więc można uznać je za pochodną ograniczonego sposobu myślenia o historii kina, które umieszczało awangardowych twórców na nieistotnych marginesach. W związku z tym zapoznanie się z ich twórczością wymagało dodatkowych kompetencji i szczególnych starań. Na tym tle ciekawsza wydaje się inna kwestia, o której wspomina Pantenburg w dalszej części swojej opowieści o pierwszym spotkaniu z Farockim:

Były to dla mnie filmy niepodobne do tych, które dotychczas widziałem, zarówno pod względem ich intelektualnej dociekliwości, jak również świadomego dialogu z historią filmu i teorią medialną. W pracach Farockiego zafascynował mnie typ krytycznego dyskursu, którego wcześniej nie znałem: precyzyjny, złożony i osadzony w historii filmu. Nie tylko dobrze ugruntowany w teoriach kulturowych i wizualnych, ale też sam wytwarzający własną teorię³.

Bliskość twórczości Farockiego z pracami teoretyków kultury, na którą wskazuje Pantenburg tłumaczy nagły wzrost zainteresowania niemieckim reżyserem na początku lat 90. Nora Alter w tekście *The Political Imperceptible in the Essay Film*⁴ opublikowanym po premierze *Obrazów świata i zapisu wojny* (1988), wpisała go w kontekst ówczesnych trendów teoretycznych. Przełom lat 80. i 90. to okres prężnego rozwoju badań nad spojrzeniem i tworzenia się fundamentów dyscypliny, którą znamy dzisiaj pod nazwą „kultura wizualna”. Wtedy zostaną opublikowane najważniejsze książki dla tej dziedziny: *Vision and Visuality*⁵ pod

¹ Thomas Elsaesser, Harun Farocki, *Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, s. 177.

² Volker Pantenburg, *Farocki/Godard. Film as theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, s. 7.

³ Tamże.

⁴ Nora Alter, *The Political Imperceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*, „New German Critique” 1996, nr 68, s. 165-192.

⁵ *Vision and Visuality*, red. Hal Foster, Bay Press, Seattle 1988.

redakcją Hala Fostera, zamieszczony w niej tekst *Scopic Regimes of Modernity*⁶ Martina Jaya, czy stawiająca sobie za cel usystematyzowanie najistotniejszych pojęć dla myślenia o wizualności *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*⁷ Jonathana Crary'ego. Stanowią one najważniejsze przywoływane przez Norę Alter konteksty dla filmu Farockiego. Podkreśla ona też rolę przyspieszenia technologicznych przemian w latach 80., czego zwieńczeniem i poligonem doświadczalnym będzie I wojna w Zatoce Perskiej (1990-91). Idąc tym tropem należałoby do wymienionych dodać jeszcze jedną wydaną w tym czasie książkę *War and Cinema*⁸ Paula Virilio. Na podstawie tych publikacji i wydarzeń, które sugerują przemianę typu spojrzenia i statusu wizualnych reprezentacji, Nora Alter podjęła próbę uspołnienienia wielowątkowej twórczości Farockiego za pomocą pojęcia „politycznej nie/percepcji”⁹. Jej zdaniem najważniejszym celem metody krytycznej Farockiego było ujawnienie, jak urządzenia medialne działają na poziomie poznawczym. W tym sensie byłby on przede wszystkim krytykiem spojrzenia władzy i analitykiem jej narzędzi do wizualizacji rzeczywistości. A co za tym idzie obserwatorem rozwoju panoptycznych formuł nadzoru w przemyśle wojskowym i ich systematycznego upowszechniania się w cywilnym zastosowaniu. Dodatkowo Alter twierdzi, że w większości prac niemiecki reżyser „problematyzuje technologie wizualnej reprezentacji i reprodukcji, aby podać w wątpliwość prezentowany przez nie obraz rzeczywistości i zestawia go z całością dostępnego materiału wizualnego w celu pokazania jego ograniczeń”¹⁰. Umieszcza więc twórczość Farockiego w nurcie kina bezpośredniego i jego konfliktu o obraz rzeczywistości z najważniejszym wówczas medium masowym – telewizją.

Ważnym teoretycznym uzupełnieniem, w którym zawiera się odkrywczość formuły „politycznej nie/percepcji” jest krytyka zawężenia kwestii widzenia wyłącznie do panoptycznego modelu spojrzenia. W myśl uwag poczynionych przez psychoanalizę, Nora Alter powołuje się na badania Kai Silverman¹¹ poświęcone lacanowskiemu pojęciu spojrzenia, aby pokazać, że istnieje jeszcze inna niż panoptyczna możliwość pomyślenia wizualności. Silverman pokazuje, że Lacanowskie „spojrzenia jako obiekt”¹² nie jest oparte na internalizacji

⁶ Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Vision and Visuality*, dz. cyt.

⁷ Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Łukasz Zaremba, Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

⁸ Pauli Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, przeł. Patrick Camiller, Verso, London, New York, 1989.

⁹ Nora Alter, *The Political...*, dz. cyt., s. 165-192.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York 1996.

¹² Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, w: *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI*, red. Jacques Miller, W.W. Norton & Co., New York, London 1981.

normatywizującego spojrzenia nadzoru, a więc redefiniuje model władzy „patrzący – obserwowany”. Ma to konsekwencje w rozumieniu ideologicznej funkcji widzenia. Spojrzenie przestaje być ujmowane wyłącznie jako uprzywilejowany punkt widzenia, a oznacza również – to, co nie zostało ujęte w reprezentacji. Na tej podstawie Alter stawia tezę, że pojmowanie wizualności przez Farockiego pozwala mu zwrócić uwagę na problem „nie/percypowanych” elementów obrazu. Nie chodzi jednak o zdolność uchwycenia w nich tego, co niematerialne czy też nienamacalne, ale brak możliwości odczytania ich treści w obrębie danego reżimu wizualnego. To, co „nie/ percypowane” znajduje się na powierzchni obrazu, ale jest osadzone w określonym dyskursie polityczno-estetycznym, który czyni je niedostępnym dla bezpośredniego poznania. W celu ilustracji swojej teorii Alter przywołuje sekwencję otwierającą *Obrazy świata i zapis wojny*, w której oglądamy nagranie z wnętrza laboratorium badań mechaniki wody w Hanowerze. Są to pionierskie badania, do tej pory zajmowano się głównie światłem, a właściwości energii wodnej pozostawały niedostrzegalne, czy jak powiedziałyby Alter „nie/ percypowane”. „Materialność fał uwalnia umysł” – dopowiada narrator.

Cennym wnioskiem wynikającym z takiego ujęcia wizualności jest spostrzeżenie, że określone sposoby użycia obrazu umożliwiają polityczną nadwidoczność pewnych kwestii, a jednocześnie celowo wytwarzają niewidzialność innych. Tak rozumiana „polityczna nie/percepcja” ma istotne konsekwencje w pojmowaniu roli technologii wizualnych: nie tylko posiadają one zdolność wytwarzania i reprodukcji reprezentacji, ale także ukrywania, wprowadzania w błąd, a nawet niszczenia. W filmach Farockiego obie te modalności obrazu nie są sprzeczne, a wręcz przeciwnie – uzupełniają się. Skutkuje to uznaniem, że obraz nie jest czymś z definicji fałszującym nasz ogląd rzeczywistości, więc może być pełnoprawnym uczestnikiem analitycznego dyskursu. Co było ujęciem polemicznym wobec popularnej wówczas koncepcji symulaków Jeana Baudrillarda¹³, która – zwłaszcza w potocznym odczytaniu – zakładała następowanie procesu całkowitego zaniku odniesienia obrazów do rzeczywistości.

Genealogia instrumentalnej wizualności

Przeczytana w ten sposób przez Norę Alter twórczość Farockiego staje się spójnym, próbującym na bieżąco diagnozować nowe fenomeny projektem analizy nowego reżimu wizualnego. Amerykańska badaczka pisząc o reżimie wizualnym nawiązuje do koncepcji

¹³ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

„reżimów skopicznych” Martina Jaya, czyli sposobu organizacji wizualnego doświadczenia podmiotu przez porządek władzy. Jay za najważniejszy wśród nich, hegemoniczny na gruncie europejskiej kultury, wskazywał kartezjański perspektywizm. Jego wyjątkowa pozycja, długie trwanie w europejskiej kulturze, wynika z retorycznej siły polegającej na „zdolności do podawania się za naturalną, jedyną i właściwą wizję widzenia i podmiotu”¹⁴. Przenikliwość Farockiego polegałaby na tym, że był on jednym z pierwszych autorów, którzy spostrzegli, że maszyny i algorytmy są gotowe do zainaugurowania nowego reżimu wizualnego. Zamiast tylko biernie wizualizować rzeczywistość, stały się zdolne do jej aktywnego wytwarzania za pomocą obrazów. To skupienie się na tym procesie miał na myśli Hal Foster, gdy nazwał niemieckiego reżysera „genealogiem instrumentalnej wizualności”¹⁵. Zyskiwanie na znaczeniu instrumentalnych właściwości obrazu będzie ważne dla koncepcji „obrazu operacyjnego”, która jest najbardziej spójnym teoretycznym pojęciem stworzonym przez Farockiego. Według zwięzłej definicji zawartej w serii instalacji Farockiego *Oko/Maszyna I-III* (2000-2003) są to „obrazy, które nie mają funkcji reprezentacji, ani nie są przedmiotem kontemplacji, lecz są częścią operacji technicznej”¹⁶. Wskazując na potencjalne niebezpieczeństwa procesu autonomizacji technologii, Farocki nie popadał w defetystyczne tony. Źródła tego procesu widział w powiązaniu przemian sposobów widzenia z historyczną transformacją organizacji pracy. Tego, jaki wpływ na ewolucje praktyk obrazowych miało przekształcenie się pracy fizycznej w pracę przy obsłudze maszyny, aż po pracę z analizą danych. To ta optyka pozwoliła mu już na wczesnym etapie zauważyć zdolność maszyn widzenia do produkcji obrazów bez udziału człowieka. Co więcej, pokazać, że nowy typ obrazu nie tylko znosi potrzebę ludzkiego widza, jak również ludzie przestali być na nim oddzielnym jakościowo bytem – stali się tylko zbiorem danych jak każdy inny obiekt.

Kinematografia urządzeń

Automatyczne powstawanie obrazu świata zewnętrznego bez twórczej interwencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych ma jednak dłuższą historię. Farocki tyle zauważa pojawienie się nowego reżimu wizualnego, ile spostrzega przejście w dojrzałą formę potencjalności stale obecnej w praktykach obrazowych. Diagnoza Farockiego dotycząca tendencji zachodzących w sposobie powstawania obrazów bliska jest realistycznej

¹⁴ Hal Foster, *Vision and Visuality...*, dz. cyt., s. IX.

¹⁵ Hal Foster, *Vision Quest: The Cinema of Harun Farocki*, „Artforum” 2004, nr 3.

¹⁶ Harun Farocki, *Oko/Maszyna I-III* (2000-2003).

teorii kina autorstwa André Bazina. Francuski krytyk lokował wyjątkowość technicznego obrazowania w:

oryginalność fotografii w stosunku do polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, który stanowi «oko fotograficzne», zastępując oko człowieka, nosi nazwę obiektywu. Po raz pierwszy między przedmiotem a jego przedstawieniem zjawia się tylko jeden przedmiot. Po raz pierwszy, obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie bez twórczej interwencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych¹⁷.

Odniesienia do twierdzeń Bazina powracają w kolejnych próbach umieszczenia twórczości Farockiego na tle historycznych podziałów w obrębie teorii filmowej. Farocki, który brał udział przy pracach redakcyjnych i wydawniczych tłumaczenia niemieckiego wyboru pism Bazina w 1975 roku, podzielał przekonanie autora *Ontologii obrazu filmowego* o wyjątkowych zdolnościach rejestracyjno-poznawczych filmu, które przekraczają dotychczasowe ludzkie możliwości. Nie ograniczał się jednak tylko do Bazinowskiej obserwacji, że wraz z pojawieniem się najpierw fotografii, a następnie filmu, świat stał się widoczny w radykalnie nowy sposób. Zamiast tego był o wiele bardziej zainteresowany materialistycznym wymiarem nowych mediów – samym sprzętem do rejestracji. Antje Ehmman i Kodwo Eshun¹⁸ sugerują wręcz, że skróconą biografię Farockiego należałoby stworzyć na podstawie technologicznych standardów, formatów plików wideo i narzędzi do montażu, którym posługiwał się przez całą swoją twórczość. Za Paulem Virilio można więc nazwać Farockiego autorem skupionym na „maszynach widzenia”¹⁹, których logikę działania starał się ujawniać. Martin Blumenthal-Barby określa próby mierzenia się Farockiego z wizualnymi porządkami wytwarzanymi przez coraz to nowe media terminem, skądinąd zaczerpniętym z tekstu Farockiego, „kinematografia urządzeń”²⁰. Rozumie przez to rodzaj kina w szczególny sposób skoncentrowanego na samych urządzeniach rejestrujących, które wytwarzają spójne modele kategoriale do opisu świata i zostają znaturalizowanego do tego stopnia, że za pomocą formatów w nich obowiązujących zaczynamy myśleć o ontologii rzeczywistości.

Hito Steyerl twierdzi wręcz, że właśnie z powodu ciągłego przemieszczania się pomiędzy kolejnymi urządzeniami i formatami, należałoby widzieć w Farockim autora „ciągle

¹⁷ André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 14.

¹⁸ Antje Ehmman, Kodwo Eshun, *A to Z of HF or: 21 instruction to HF, Harun Farocki*, w: *Against What? Against Whom?*, red. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, König Books, London 2010, s. 190.

¹⁹ Pauli Virilio, *War...*, dz. cyt.

²⁰ Martin Blumenthal-Barby, *Cinematography of Devices: Harun Farocki's Eye/Machine Trilogy*, „German Studies Review” 2005, nr 2.

początkującego”²¹, w którego twórczości jedynym powtarzającym się elementem jest zaczynanie analizy kolejnych nowych mediów. Stąd sedno jego metody filmowej da się ująć we frazie: „Jeszcze raz i jeszcze raz od początku”²². Co jest wyrażonym innymi słowami twierdzeniem, że w swoim zainteresowaniu mediami Farocki był poniekąd kontynuatorem pierwszej awangardy, a odkrywczność wielu jego prac polegała na jednorazowym geście, który otwierał nowe pole badań. Zarazem jego ciągle przyswajanie nowych formatów medialnych było związane z potrzebą wytwarzania „społecznego oprogramowania” – odzyskiwania ich na potrzeby społeczne – do kolejnych technologicznych wynalazków. To tutaj najlepiej widać, w jaki sposób niemiecki reżyser ze swojej twórczości filmowej czynił broń słabych – narzędzie zdolne do przechwycenia urządzeń zaprojektowanych i działających na rzecz obowiązującego porządku ekonomicznego.

(Nie)przejrzystość nowych mediów

W badaniach twórczości Farockiego dość dobrze opracowana jest kwestia tego, w jaki sposób przeciwstawiał się on postrzeganiu rozwoju technologii jako linearnego procesu postępu. Jak za pomocą strategii retrospektywnej kontekstualizacji teraźniejszości pokazywał, że historia techniki to ciągle ścieranie się różnych wizji rozwoju, a kierunek jej przemian jest silnie uzależniony od interesów posiadaczy kapitału i ich nastawienia na maksymalizację zysku. Wizja konfliktu pomiędzy burżuazją a robotnikami, przedstawianie jako alternatywy dla niego – kooperatywnego modelu produkcji, czy w bardziej radykalnych momentach postulowanie uspołecznienia środków produkcji, to koncepcje wyrastające z lewicowych – antyfaszystowskich – odpowiedzi na doświadczenia drugiej wojny światowej. Bliskość myślenia Farockiego o technologii z tradycją niemieckiej lewicy rewolucyjnej nie znajdowała jednak potwierdzenia w warstwie postulatywnej. Jego filmy nie były wezwaniem do rewolucyjnej zmiany, miały w dużej mierze charakter dydaktyczno-edukacyjny, interesował go niezrealizowany potencjał myśli technologicznej. Zbieżne jest to z fenomenem „lewicowej melancholii”²³, utratą nadziei przez progresywnych twórców na lepszą przyszłość i zwrotem ku pamięci utopijnych projektów, który, według Enzo Traverso, daje się zaobserwować od końca lat 70. To dlatego Jonathan Rosenbaum nazywa filmy

²¹ Hito Steyerl, *Beginnings*, „e-flux” 2014, nr 54, <https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginnings>, dostęp: 19.08.2019.

²² Tamże.

²³ Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*, Columbia University Press, New York 2016.

Farockiego „niepodjętymi ścieżkami”²⁴, bo starają się one podważać obowiązujące linearne narracje technologii rozwoju za pomocą wypartych opowieści o historii przedmiotowości. Dlatego również można zbudować pomost pomiędzy metodą Farockiego a niemieckim medioznawstwem rozwijającym się w latach 80., które szerzej jest znane jako „archeologia mediów”. Nurt, reprezentowany przez takich niemieckich badaczy jak Friedrich Kittler czy Siegfried Zielinski, stawiał sobie za zadanie wyjaśnienie związków pomiędzy przemianami epistemologicznymi opisywanymi przez Foucaulta²⁵ a ewolucją sfery technologiczno-medialnej. W tym celu jego badacze starali się dokonać takiej reinterpretacji historii techniki, która łączyłaby radykalne cięcia na poziomie dyskursu z konkretnymi wynalazkami medialnymi. W mojej pracy będę miał na uwadze alternatywne tropy rozwoju technologii podsuwane przez Farockiego i podejmę częściową próbę ich rekonstrukcji, ale bardziej będzie interesował mnie inny element wpływu mediów na postrzeganie teraźniejszości. Chcę przyjrzeć się na czym polegało skupienie Farockiego na technologicznej nowości, dlaczego wciąż na nowo rozpoczynał pracę z kolejnymi mediami, a wreszcie w jakiej relacji w jego twórczości pozostają przyszłość i teraźniejszość.

W przywoływanych tekstach Blumenthal-Barby i Steyerl zwracają uwagę na zmagania się Farockiego z procesem naturalizacji właściwości kolejnych mediów. Z powodu skupienia się na tej kwestii próbował on we wczesnej fazie, zanim media staną się immanentną częścią codziennych praktyk społecznych, przyglądać się wpisanej w nie logice działania i wpływie na postrzeganie rzeczywistości. Postawa Farockiego była mocno inspirowana koncepcjami mediów Viléma Flussera, z którym w 1986 roku zrobił wywiad w formie odcinka programu telewizyjnego²⁶. Flusser twierdził, że w urządzeniach rejestrujących, które nazywał „aparatami” bądź „apparatusami” – i porównywał je z czarnymi skrzynkami: „Znamy tylko jego input i output, [...] nie wiemy, co dzieje się w jego wnętrzu, bo aparat jest nieprzejrzysty”²⁷. Nieprzejrzystość mediów u Flussera stanowiła następstwo nowej epoki obrazów technologicznych²⁸. Twierdził on, że wraz z upowszechnieniem się sprzętu fotograficznego i przyroście ilości wytwarzanych obrazów, ludzie zaczęli postrzegać rzeczywistość i życiowe wydarzenia z perspektywy możliwości jej sfotografowania. Podkreślał

²⁴ Jonathan Rosenbaum, *The Road Not Taken: Films by Harun Farocki*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, dz. cyt., s. 157-163.

²⁵ Michel Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, przeł. Michał Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 40.

²⁶ Mowa o *Catch Phrases – Catch Images. A Conversation with Vilém Flusser* (1986).

²⁷ Vilém Flusser, *Taking Photographs alias Making Pictures*, „European Photography” 1982, nr 9, z. 1, s. 29.

²⁸ Tamże.

jednak, że nie oznacza to, że człowiek zyskał nieograniczone możliwości kreacyjne. Jego zdaniem relacja pomiędzy sprzętem rejestracyjnym a użytkownikiem była dwustronna: „*Apparatus* robi to, czego chce od niego funkcjonariusz, ale ten musi chcieć tego, co *apparatus* potrafi – wolność funkcjonariusza jest wolnością zaprogramowaną”²⁹. W konsekwencji to użytkownicy pozostawali na usługach sprzętu, zderzali się z jego nieprzejrzystością i realizowali program wpisany w konstrukcje urządzeń.

Postrzeganie zmiany roli mediów Farockiego i Flussera było bliskie na poziomie diagnoz: obaj zgodnie twierdzili, że maszyny zamiast jedynie tworzyć reprezentacje rzeczywistości, zysały zdolność do jej aktywnego wytwarzania. Jednak niemiecki reżyser wyciągał z tej tezy inne wnioski. Był o wiele bardziej skoncentrowany na roli władzy i kapitału, postrzegał zmiany technologiczne w relacji do przemian stosunków pracy, nie tracił z pola widzenia masowych mediów. Zamiast skupiać się na zmianie wywoływanej przez media w zachowaniu wyabstrahowanego podmiotu, interesował go ich wpływ na losy konkretnych grup społecznych. Równie istotne było dla niego to, że same obrazy stały się aktorami społecznymi, co ma daleko idące konsekwencje dla różnych dziedzin życia: od charakteru pracy i przemysłowej produkcji, po rozumienie polityki i wspólnoty, od działań wojennych i planowania strategicznego po myślenie abstrakcyjne i teoretyczne, a także relacje międzyludzkie i ludzką afektywność, jak również ontologiczne rozgraniczenie na podmiot i przedmiot.

Różne było też ich pojmowanie „nieprzejrzystości” wynikającej z procesu emancypowania się technologii wizualnych. Według Flussera, im większe stawało się skomplikowanie technologiczne, a więc „nieprzejrzystość” nowych mediów, tym bardziej zubożałe było rozumienie własnej praktyki przez odbiorców. Natomiast Farocki zainteresowany był tym, w jaki sposób nowe media kształtują jednostkową zmysłowość. Podążał tu śladem przedwojennych niemieckich autorów – Adorna, Kracauera, Benjamina – znanych w skrócie jako przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Badaczka tego nurtu Miriam Hansen wartość tekstów z początku XX wieku widzi nie w tym, że są wciąż zdolne bądź nie opisywać współczesność, lecz w tym, „że oświetlają one podobne kwestie, tylko robią to z przedwczesnego punktu widzenia”³⁰. To właśnie ich „przedwczesność”, przyglądanie się rozwojowi mediów we wczesnej fazie nowoczesności, pozwala zobaczyć rzeczy, które z

²⁹ Tamże.

³⁰ Miriam Hansen, *Cinema and Experience Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Oakland 2011, s. IX.

czasem znaturalizowaliśmy, a ich widoczność zanikła. Hansen za najważniejszą dla swojej pracy uznaje koncepcje doświadczenia (*Erfahrung*). Zauważa także, że na niemieckie słowo *Erfahrung* składają się *fahren* (jazda, podróże, rejsy) i *gefahr* (niebezpieczeństwo), co sprawia, że inaczej niż w potocznym znaczeniu nie ma ono równie mocnego odniesienia do bezpośredniego doświadczenia. Zamiast tego podkreśla ruch i niepewność właściwe sytuacji percepcyjnej nowoczesnego podmiotu. Następnie dodaje, że Benjamin, twierdził, że wraz z nastaniem epoki nowoczesności nastąpiło wyparcie doświadczenia w znaczeniu *Erfahrung* przez *Erlebnis*, czyli typ bezpośredniego, ale pojedynczego doświadczenia w warunkach kapitalizmu przemysłowego. Hansen konkluduje, że z utratą *Erfahrung* była utrata „zdolność pamięci wspólnotowej, jak również całościowych zdolności poznawczych i umiejętność wyobrażenia sobie innej przyszłości”³¹.

Archeologia przyszłości

O uwagę o roli przedwczesności diagnozy należy uzupełnić twierdzenie Steyerl, że Farocki był autorem ciągle początkującym. Szczególnie istotne jest podkreślenie przez Hansen powiązania przemian medialnych ze zdolnościami poznawczymi podmiotu i umiejętność wyobrażenia sobie innej przyszłości. Te tezy pozornie brzmią bardzo podobnie do diagnoz stawianych równoległe – w końcu lat 60. – przez francuskich sytuacjonistów, z którymi często porównywana jest zwłaszcza wczesna twórczość Farockiego. Według Deborda i jego współtowarzyszy władza spektaklu sprawiła, że anulowane zostało myślenie o historii jako procesie emancypacji ludzkości, a społeczeństwa utknęły w permanentnej terażniejszości. Farocki zgadzał się, że medialne reżimy mają zdolność do blokowania pracy społecznej wyobraźni, która odgrywa istotną rolę w budowaniu politycznej sprawczości jednostek. Jednak tym, co jego zdaniem zostaje anulowane w wyniku tego procesu jest to terażniejszość, czyli zdolność do politycznego działania. Medialny spektakl w rozumieniu Farockiego polega na ramowaniu za pomocą obrazów – pojmowanych możliwie szeroko jako spójny reżim wizualny – terażniejszości jako minionej. Mam tu na myśli strategię podobną do tej, którą Frederic Jameson opisywał w *Archeologii przyszłości* jako zabieg charakterystyczny dla powieści science fiction:

Twierdzą jednak, że autorzy SF nie próbują na poważnie wyobrazić sobie «prawdziwej» przyszłości naszego systemu społecznego. Przeciwnie, tworzą wiele pozornych wizji przyszłości w zupełnie innym

³¹Tamże, s. XIV.

celu: przekształcania naszej teraźniejszości w zdeterminowaną przeszłość – w coś, co ma z pewnością nadejść³².

Zdeterminowanie teraźniejszości przez wizję przyszłości stanowi ogromne wyzwanie dla obrazowania rzeczywistości. Próbą odpowiedzi na ten problem jest wypracowana przez Hito Steyerl formuła krytycznego dokumentalizmu:

Tylko z perspektywy przyszłości możemy odzyskać krytyczny dystans. Tylko odwołanie się do przeszłości ma zdolność do uwolnienia obrazów z ich uwikłań w pozorne spory współczesności. Krytyczny dokumentalizm ma obowiązek pokazywać nie tylko to, co już istnieje, a również osadzenie obrazów w logice współczesnej rzeczywistości. Tylko te obrazy, które są zdolne uchwycić to, co jeszcze nie istnieje, a może dopiero nadejść, są naprawdę dokumentalne³³.

Przyszłość według Steyerl staje się jedyną perspektywą, z której możliwa jest krytyczna wypowiedź dokumentalna, bo osadzenia obrazów w obowiązujących reżimach władzy nie da się pokazać z punktu widzenia teraźniejszości. Rafael K. Dernbach w komentarzu do twórczości Steyerl nazywa tę strategię dokumentalną „realizmem antycypującym”³⁴, czyli krytycznym wykorzystaniem obrazów przyszłości do opowiadania o teraźniejszości. Zwraca uwagę na paradoks, że chociaż ich przedmiotem jest wizja przyszłości, to zarazem są to obrazy radykalnie realistyczne. Nie tworzą fikcyjnych światów, a jedynie wykorzystują zdolność wizualizacji maszyn widzenia. W ten sposób ujawniają, że obrazy mają możliwości modelowania zachowań społecznych w teraźniejszości za pomocą antycypowania wizji przyszłości. Pokazują, że wytwarzanie się nowych reżimów wizualnych jest napędzane przez określone interesy i pragnienia.

W tym miejscu należy wspomnieć o bezpośredniej inspiracji koncepcji obrazu operacyjnego z tezami dotyczącymi języka, które pojawiają się w *Mitologii* Rolanda Barthes’a. W tekście poświęconym tym związkom³⁵ Volker Pantenburg stawia tezę, że Farocki rozszerzał barthesowską koncepcję języka operacyjnego na teorię obrazu. W esejach z *Mitologii* Barthes opisuje język operacyjny w opozycji do języka mitycznego³⁶. Francuski filozof zwraca uwagę, że podczas gdy współcześnie mityczny język ma zdolność do wytwarzania poczucia spójnego postrzegania rzeczywistości przez grupy społeczne; język operacyjny, który jest zredukowany

³²Frederic Jameson. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London 2005, s. 288.

³³Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, https://www.turia.at/titel/hito_s.php, dostęp: 19.08.2019.

³⁴Rafael K. Dernbach, *Anticipatory Realism: Constructions of Futures and Regimes of Prediction in Contemporary Post-cinematic Art*, University of Cambridge, Cambridge 2018.

³⁵Volker Pantenburg, *Working Images: Harun Farocki and the „operational image”*, w: *Image Operations: Visual Media and political conflict*, red. Jens Eder, Charlotte Klonk, Manchester University Press, Manchester 2017.

³⁶Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

do jego nagiej funkcjonalności może przekroczyć te uwikłania. A więc to jego funkcja dokumentalna daje mu zdolność do ujawnienia formacji ideologicznych. Należy więc wystrzec się interpretacji obrazów, bo grozi to popadnięciem w kolejny mit, a zamiast tego – dać im możliwość mówienia o swoich działaniach, nie tylko w ramach systemów nadzoru i wywiadu, ale także w kinie lub galerii sztuki.

Twórczość jako wojna partyzancka

Farocki sięgał po określony typ obrazów – sposobów wizualizacji – przyszłości, które pochodziły z przemysłu wojkowego. Uznawał, ponownie za niemiecką mediologią, że nowe urządzenia wizualne miały genezę w przemyśle zbrojeniowym. Nie oznacza to, że kolejne media są wymyślane wyłącznie w czasie wojny lub na potrzeby wojska, ale że najważniejszym impulsem ich rozwoju – zwłaszcza dla uzasadnienia finansowania kosztowych badań – jest chęć zdobycia przewagi nad przeciwnikiem na froncie wojennym. A momentem testowym w ewolucji technologii jest jej wykorzystanie wojskowe. W związku z tym kolejne konflikty zbrojne były przestrzeniami doświadczalnymi również dla przemian sposobów widzenia. Śledził więc rozwój praktyk bitewnego obrazowania, to, w jaki sposób podczas operacji wojskowych wykorzystywane są obrazy do antycypacji możliwych scenariuszy przebiegu militarnego starcia.

Skupienie na rozwoju przemysłu zbrojeniowego łączyło się z biograficzną historią zaangażowania politycznego Farockiego. Od wczesnych studenckich lat aktywnie uczestniczył w dyskusji o rozliczeniu – wykluczeniu winnych z powojennego życia publicznego – nazistowskich zbrodni podczas drugiej wojny światowej. Twierdził, podobnie jak wówczas cała antyfaszystowska lewica, że wojna jest stałym elementem imperialistycznego kapitalizmu, więc należy traktować ją jako stan permanentny. Co zresztą wyciągali krytycy jego twórczości, nazywając go „bezradnym antyfaszystą”³⁷. Militarną metaforykę można odnaleźć też w autotematycznym tekście poświęconym perspektywie, z której mówi. Farocki sięga w nim po cytaty z *Teorii partyzanta*³⁸ Carla Schmitta, aby obrazowo oddać nieproporcjonalny rozkład sił przeciwników w medialnej walce i podkreślić bezwarunkowe poświęcenie towarzyszące stawianiu oporu:

³⁷ Harun Farocki, *About Images of the World and the Inscription of War*, <http://www.kunstnerneshus.no/harun-farocki/>, dostęp: 19.08.2019.

³⁸ Carl Schmitt, *Teoria partyzanta*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2016.

Jeśli wewnętrzna, i wedle optymistycznych opinii immanentna racjonalność zorganizowanego technologicznie świata miałyby zostać w pełni urzeczywistniona, wówczas partyzant nie byłby nawet wicherzycielem; wówczas zniknąłby na własne życzenie... jak psy zniknęły z autostrad³⁹.

Figura „partyzanta” ma opisywać kondycje zaangażowanego politycznie eseisty – może on, podobnie jak podczas wojny w obliczu przeważających sił wroga, tylko próbować przechwytywać sprzęt i starać się uczynić z niego własną broń. Thomas Elsaesser stwierdza, że tworzenie filmów stanowiło dla Farockiego „jego własną partyzancką wojnę”⁴⁰. Należy przez to rozumieć czynienie formy oporu z narzędzi edycji materiału filmowego. Im bardziej media rozwijają zdolność do czynienia rzeczywistości widzialną, a jej obrazu – przezroczystym, tym pilniejsze jest pokazywanie innych podziałów i związków obrazów, ujawnianie braku ciągłości w linearnych narracjach.

Wypowiadanie się z pozycji marginesu, pozostawanie w ciągłym konflikcie i nieustanne śledzenie ruchów wroga charakteryzuje pracę dokumentalisty, która wyłania się z partyzanckiej metody. Militarny język opowieści o partyzancie nie jest odległy od formuły ciągłego rozpoczynania „raz jeszcze” Steyerl czy zwracania się ku nowym urządzeniom według koncepcji „kinematografii urządzeń”. Łączy je ciągłe skupienie na aktualności i przeświadczenie o istotności technologicznych nowinek. Dodatkowo pozostawanie na pierwszej linii frontu sprawia, że praktyka filmowa jest szczególną formą wytwarzania wiedzy o zagrożeniach ze strony technologii. To w tym miejscu można szukać bliskości praktyki reżyserskiej Farockiego z kwestią antycypacji. Należy zwrócić uwagę na dwojakie rozumienie pojęcia antycypacja: z jednej strony – odnoszące się do militarnej interwencji, a więc „uprzedzenia” lub „działania z wyprzedzeniem” a z drugiej – „przewidywania” lub „ostrzegania”. Podczas gdy pierwsze opisuje działanie logiki władzy, która jest nakierowana na wykrywanie wroga; drugie odnosi się do obowiązku wyczulania nas na nadchodzące katastrofy, a więc nakłada na twórcę szczególnego rodzaju posłannictwo. To właśnie te drugie znaczenie: rodzaj proroczego – alarmującego – spojrzenia miał na myśli Walter Benjamin, gdy w tekście *Ulica jednokierunkowa* z 1933 roku pisał, że powinnością antyfaszystowskich twórców jest traktować historię niczym „sygnalizator pożarowy”⁴¹ i podejmować natychmiastowe działanie, bo „zanim iskra dotrze do dynamitu, trzeba przeciąć płonący lont”⁴². W ostateczności więc skupienie Farockiego na aktualności, można nazwać postawą głęboko

³⁹ Thomas Elsaesser, *Pracując na marginesach – film jako forma rozumowania*, przeł. Bartosz Zajac, <http://archiwum-obięgu-jazdowski.pl/teksty/19242>, dostęp: 19.08.2019.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Walter Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Andrzej Kopacki, Sic!, Warszawa 1997, s. 3.

⁴² Tamże.

antyfaszystowską. A jego skłonności do „ciągłym początków” wraz z pojawianiem się nowych mediów uznać za pochodną tej samej obawy o skolonizowanie społeczeństwa przez urządzenia medialne.

Rzeczywistość jako protest. Analiza filmu *Ogień nie do ugaszenia* (1969)

Harun Farocki wywodził się ze środowiska awangardowych filmowców, więc jego życiorys opowiadany jest od momentu twórczej inicjacji. Wiedza dotycząca dorastania streszcza się w kilku podstawowych faktach biograficznych: wiemy, że urodził się obozie tymczasowym w 1944 roku w Czechach, jego ojciec był Hindusem, a matka – Niemką. Dorastał w Hamburgu, a następnie przeniósł się do Berlina Zachodniego, żeby studiować reżyserię filmową. Znalazł się w gronie pierwszych studentów Berlińskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej, z której został wydalony wraz z grupą znajomych za działalność wywrotową w 1968 roku. Najważniejszym czynnikiem kształtującym jego filmową aktywność przez pierwsze dekady – od końca lat 60. do 1989 roku – było zmaganie się z systemem telewizyjnej produkcji. Mechanizmy dopuszczania do emisji zaangażowanych politycznie filmów dokumentalnych przez niemiecką publiczną telewizję wymagały dostosowania się do szeregu wymogów, co skutecznie ograniczało swobodę twórczą. Z tego powodu Farocki został odkryty przez międzynarodowych badaczy filmowych jako krytyk filmowy. Jak dziwił się Thomas Elsaesser, wiele jego produkcji istnieje w dwóch wersjach: jako tekst pisany i jako film. Paradoksalnie, z powodu braku szans na regularne produkcje telewizyjne, a zarazem za sprawą przykładania dużej wagi do dystansowania się wobec obrazu i spędzania mnóstwa czasu nad montażem, pisanie było dla Farockiego już formą filmowania. Elsaesser podkreśla, że nie należy jednak myśleć o pisaniu Farockiego jako namiastce filmowania, bo są to dwa różne media – słowo i obraz – z właściwymi sobie gramatykami, które oddziałują na siebie. W dalszej części tego wywiadu dopowiadał: „Z drugiej strony mam również poczucie, że kino nie jest dla ciebie substytutem pisania. Wręcz przeciwnie, od czasu pojawienia się kina, pisanie zostało zdefiniowane na nowo, zyskało nową formę zapisu, właśnie paradoksalnie z powodu rozwoju kina”⁴³. Bycie krytykiem i filmowcem długo będzie wyznaczało tożsamość twórczą Farockiego, w latach 70., pracując nad *Pomiędzy dwoma wojnami* (1975), określił tę metodę jako „system powiązań”:

Staram się łączyć moje różne zajęcia na wzór przemysłu stalowego, w którym każdy odpadek wraca do procesu produkcyjnego, przez co prawie nic się w nim nie marnuje. Finansuję wstępne badania z audycji radiowych, przeglądam niektóre książki w innych programach oraz niektóre kupuję z pracy w programach telewizyjnych⁴⁴.

⁴³ Harun Farocki, *Notwendige Abwechslung und Vielfalt*, „Filmkritik” 1975, nr 8, s. 360–369.

⁴⁴ Tamże.

Powstałe w ten sposób hybrydyczne formy – łączące słowo i obraz – są klasyfikowane jako eseje filmowe. W przypadku filmów Farockiego eseistyczna relacja tekstu i obrazu to też relacja obrazu i teorii. Jego twórczość często uznawana jest za przeniesiony w obręb wizualny odpowiednik filozoficznej tradycji myśli krytycznej – szkoły frankfurckiej. Trudno jednak jednoznacznie wskazać jedną linię ideowego pokrewieństwa pomiędzy konkretnym krytykiem kultury a Farockim. Z racji skupienia na problematyce reprodukcji technicznej wielokrotnie bywa zestawiany z Walterem Benjaminem, jednak równie trafne jest poszukiwanie pokrewieństwa ze sztukami dydaktycznymi (*Lehrstücke*) Bertolda Brechta, w którym Farocki zaczytywał się w czasach studenckich, czy ambiwalentnym stosunkiem wobec idei oświeceniowego postępu najważniejszego wówczas filozofa – Theodora Adorno. Każde z podobnych zaszeregowień trzeba uznać za niepełne, bo Farocki należał już do powojennego pokolenia twórców, którzy zapoznali się z teorią krytyczną jako tradycją historyczną, więc swobodnie czerpał z różnych wątków twórczości wymienionych autorów. Równie ważne jest też to, że w swoich filmach dużą rolę przyznawał słownej narracji, na którą w dużej części składały się cytaty z lektur. Budowanie wypowiedzi zgodnie z regułami dyskursywnej argumentacji wiązało się z narażeniem na niebezpieczeństwo konwencjonalizacji teoretycznego języka. Starał się temu przeciwdziałać sięganiem po pojęcia i tezy – jako redaktor czasopisma filmowego śledził trendy wydawnicze – z nowych publikacji. Dlatego też w późniejszych dekadach jego nazwisko będzie łączone z postaciami Flussera, Virilo, Deleuze’a, Foucaulta.

Dialektyka Oświecenia

Zdaniem Georges’a Didi-Hubermana, chociaż sednem metody twórczej Farockiego jest montaż, co sprawia, że bliska jest ona dziennikowi wojennemu – *Arbeitsjournal*⁴⁵ Bertolda Brechta, to równie istotnym punktem odniesienia jest dla niej *Dialektyka Oświecenia*⁴⁶ Theodora Adorno i Maxa Horkheimera. Francuski filozof twierdzi, że to oba użyte w jej tytule słowa – *dialektyka* i *oświecenie* – są najbardziej adekwatne do opisanego zagadnienia, które Farocki poddawał problematyzacji. Zauważa, że niemiecki reżyser dzielił z Adorno i Horkheimerem to samo fundamentalne przeświadczenie o autodestrukcyjnych wewnętrznych tendencjach Oświecenia, które najpełniej wyrażały się w nieskrępowanej i niszczylielskiej sile technologii. Przypomina o paradoksie, że „spełnieniem oświecenia okazała się całkowita

⁴⁵ Bertold Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.

⁴⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukaszewicz. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.

katastrofa⁴⁷, a przecież w założeniu: „wiedza, która jest potęgą, nie zna granic – ani w niewoleniu stworzenia, ani w uległości wobec Panów świata?”⁴⁸. Cytowany fragment kończy się jednoznacznym oskarżeniem niemieckich filozofów wobec wiedzy technicznej, która „daje się użyć do wszelkich celów burżuazyjnej ekonomii w fabryce i na polu bitwy, i podobnie służy każdej przedsiębiorczej jednostce bez względu na jej pochodzenie”⁴⁹. Jak również „nie zmierza do wykształcenia pojęć, ni obrazów, nie przyświeca jej szczęście poznania, jej celem jest metoda, wykorzystanie cudzej pracy, kapitał”⁵⁰.

Następnie Didi-Huberman dodaje, że współcześnie – tekst został napisany w 1991 roku – odpowiedź na to pytanie równie mocno wymaga zaangażowania w pracę z obrazami, bo stały się one istotną częścią negatywnych procesów technologicznych. Dzieje się tak, autor *Strategii obrazów* ponownie przywołuje Adorno i Horkheimera, ze względu na postępujący proces abstrakcji ludzkiego doświadczenia – pogłębienia się rozdźwięku pomiędzy jednostkową percepcją a złożonym procesem produkcji. Jak czytamy w *Dialektyce Oświecenia*: „Abstrakcja, narzędzie oświecenia, odnosi się do swych przedmiotów niczym los, którego pojęcie chce wyeliminować: jako likwidator. Pod niwelującym panowaniem abstrakcji, które sprowadza całość przyrody do tego, co powtarzalne, oraz przemysłu, któremu w ten sposób przyrządzona natura na służyć, na koniec także wyzwoleni stają się ową «gromadą», którą Hegel uważa za owoc oświecenia”⁵¹.

Napięcie między konkretem a abstrakcją, innymi słowy, między częścią a całością – przybiera tutaj postać procesu całkowitej anihilacji tego, co jednostkowe, różne i osobliwe. Adorno i Horkheimera nazywają ten proces „represyjnym egalitaryzmem”, który skutkuje formatowaniem społeczeństwa w bezrefleksyjne – pozbawione umiejętności odniesienia się do całości – masy. Wzorcowym obrazem mechanizmu abstrakcji doświadczenia była fabryka Forda, w której z rozczłonkowanej produkcji powstawał abstrakcyjny produkt finalny. Didi-Huberman kończy swoje rozważania powrotem do dialektyki. Stawia tezę, że skupienie się na tej ambiwalencji sprawiło, że w swojej twórczości Farocki nieustannie zadawał pytanie: „dlaczego i w jaki sposób produkcja obrazów bierze udział w zabijaniu ludzi?”⁵². W tym miejscu ujawnia się bliskość twórczości Farockiego z pracami Adorno.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *How to open your eyes?*, w: *Against What? Against Whom?*, dz. cyt., s. 45.

⁴⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, dz. cyt., s. 20. Cyt. za: Georges Didi-Huberman, *How to open your eyes?*, w: *Against What? Against Whom?*, dz. cyt., s. 45.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *How to open your eyes?*, dz. cyt., w: *Against What? Against Whom?*, dz. cyt., s. 45.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 29.

⁵² Tamże.

To właśnie Adorno, rozwijając koncepcje „dialektyki negatywnej”, starał się przeformułować pojęcie dialektyki tak, by sprostać zadaniu przecięcia fundamentalnej dla nowoczesnego rozumu instrumentalnego zasady poświęcenia pojedynczości w imię historycznego postępu⁵³. Dla Adorno niedyskutowanym dowodem na ważność pojedynczego istnienia było cielesne doświadczenie bólu⁵⁴. Jak komentuje Michał Pospiszyl: „To na nim miałyby zatrzymywać się wszelka absolutyzująca dialektyka pozytywna i od niego powinna wychodzić każda rozumiana właściwie dialektyka negatywna”⁵⁵.

Fotografia pośmiertna Holgera Meinsa

Oglądanie fotografii cierpiących ciał wystawionych na publiczne spojrzenia – w ich publikacjach przodować będzie tabloidowa prasa koncernu Alexa Springera – to jedno z doświadczeń formacyjnych dla pokolenia niemieckich reżyserów uczących się i debiutujących w latach 60. Stanie się tak z powodu dwóch ważnych dla tej dekady i powiązanych ze sobą wydarzeń: prowadzonej przez Stany Zjednoczone wojny z komunistyczną partyzantką „Vietkongu” w Wietnamie i anarchistycznych prób bezpośredniego oporu – swoją kulminację osiągnął pod szyldem RAF (Frakcji Czerwonej Armii) – wobec nowego imperialistycznego układu zbrojnego. Oba te zjawiska będą bardzo szczegółowo relacjonowane przez rozwijające się masowe media. Sprawi to, że zostaną one zapośredniczone przez obrazy i wprost ujawni się ich mniej eksponowany wcześniej wizualny aspekt. Wzrost rangi obrazów wynikał z lepszej jakości sprzętu, co dawało możliwość ich szybszego reprodukcji, a w konsekwencji pozwalało na ich stałą obecność w medialnych relacjach. Towarzyszyło temu wrażenie tego, co Philip Auslander nazwał: „nażywością”⁵⁶ – dziania się „na naszych oczach”⁵⁷ wojennego spektaklu w dużej odległości. Wojna o obrazy – traktowanie obrazów jako dowodów zbrodni przeciwnika – w dużej mierze tłumaczy epizod studiów na wydziałach reżyserii filmowej w biografii wielu czołowych przedstawicieli radykalnych ruchów lewicowych w Niemczech. Na tym samym roku w Berlińskiej Szkole Filmowej – podczas protestów w 1968 roku przemianowanej przez studentów na imienia Dżigi Wiertowa – z Farockim studiował Holger Meins, późniejszy członek RAF, który zmarł głodową

⁵³ Michał Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 56.

⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 219.

⁵⁵ Michał Pospiszyl, dz. cyt., s. 57.

⁵⁶ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge, London, New York 2008.

⁵⁷ Nawiązanie do tytułu filmu *Na naszych oczach Wietnam* (1967).

śmiercią w areszcie, Philip Sauber – działacz „Ruchu 2 lipca”, a na zajęcia chodziła nawet globalna ikona całego ruchu – Ulrike Meinhof.

Działalność polityczna przenikała się wówczas z eksperymentowaniem z formą filmową, co pozwala postawić pytanie o związki między radykalnymi ruchami społecznymi a wizualnością. Zapytać o powiązanie wzrostu znaczenia terroryzmu z rozwojem masowych mediów informacyjnych. Jak również przyjrzeć się roli i sposobowi funkcjonowania obrazów w tym procesie. Leith Passmore, autorka książki poświęconej Ulrike Meinhof i historii RAF, określa relację pomiędzy masowymi mediami a terroryzmem od lat 60. jako ściśle symbiotyczne. Wychodzi z powszechnie podzielanego przeświadczenia, że „terroryści zapewniali mediom głośne historie i spektakularne obrazy, których te pożądały do napędzania sprzedaży, a w zamian media dostarczały organizacjom politycznym przestrzeni niezbędnej do dotarcia do opinii publicznej”⁵⁸. Jej argument o symbiotycznych relacjach nowoczesnego terroryzmu z rozwojem środków masowego przekazu oparty jest na powiązaniu terroryzmu i mediów z wykorzystaniem retorycznej siły obrazów – to one są źródłem sukcesu obu jako wizualny zapis zaplanowanych zdarzeń przemocy, których spektakularność przyciąga odbiorców. Passmore zauważa, że późniejsi badacze działalności terrorystycznej RAF bardzo krytycznie podchodzili do umieszczania obrazów w centrum swoich analiz⁵⁹. Jej zdaniem ten sceptycyzm metodologiczny wobec wizualności był reakcją na wyjątkowe nasycenie obrazami medialnej historii RAF. Autorka powołuje się na twierdzenia Petra Terhoevena, który w pewnym momencie zasugerował wręcz, że należy przywrócić znaczenie obrazów w analizie niemieckiego terroryzmu. Niezbędny jest „zwrot obrazowy” w badaniu działalności RAF⁶⁰ – postrzeganie obrazów nie tylko jako biernych rejestracji zdarzeń, ale też czynników, które aktywnie je wytwarzały. Taka perspektywa pozwala ustrzec się pokusy prostego skrytykowania mediów za niezdrowe gonienie za sensacją i tym samym budowanie rozpoznawalności rządym sławy terrorystom, co jest powtarzającym się elementem obiegowych krytyk generacji RAF⁶¹. Zamiast tego zachęca, żeby skupić się na samych wizualnych właściwościach nowego typu obrazów, tego w jaki sposób wykorzystanie nowych narzędzi rejestracji – zwłaszcza rozwój fotografii reportażowej – wpłynął na kształt sfery publicznej. Skoro zdjęcia mają

⁵⁸ Leith Passmore, *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction: Performing Terrorism*, Palgrave Macmillan, New York 2011, s. 5.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Przykładem takiego myślenia jest książka Bettiny Röhl, córki Ulrike Meinhof, *Zabawa w komunizm!: Ulrike Meinhof, Klaus Rainer Röhl i prawdziwe korzenie Nowej Lewicy (1958-1968)*, przeł. Ewa Stefańska, Fronda, Warszawa 2007.

współtworzyć wydarzenia, to implikuje to inną niż czysto mimetyczną koncepcję obrazu. Obraz staje się kreacyjnym zdarzeniem, a jego performatywna siła ma kluczową rolę dla osiągnięcia dyskursywnego efektu. Ma to zasadnicze znaczenie dla zrozumienia tezy, że główną przestrzenią walki RAF była sfera obrazów. Jednak twierdzenie, że obraz posiada performatywną sprawczość, domyślnie zakłada, że jest on obdarzony szczególną siłą, która jest potencjalnie niebezpieczna. Rozstrzygnięcie na wstępie o retorycznych właściwościach obrazów, utożsamienie performatywności z siłą, jest czymś co różni politycznych aktywistów od Farockiego, który starał się przyglądać realnemu funkcjonowaniu konkretnych obrazów i ich indywidualnej kondycji. Nasuwa się pytanie dlaczego – poza etycznym sprzeciwem wobec używania przemocy – Farocki, skoro należał do tego samego kręgu towarzyskiego i zgadzał się na poziomie postulatycznym z głoszonymi hasłami, nie dołączył do radykalnej działalności po stronie RAF? Na ile wynikało to również z innego pojmowania rozumienia obrazu i jego funkcji sprawczej?

W biografii twórczej Farockiego szczególne znaczenie miał Holger Meins. Wspomnieniom ich znajomości niemiecki reżyser poświęcił oddzielny tekst *Staking One's Life: Images of Holger Meins*⁶², a także wystąpił w wspomnieniowym filmie *Starbuck – Holger Meins* (2002). Meins zajmował się kinem wyłącznie epizodycznie, jego najslynniejszą realizacją był *Koktajl Mołotowa* (1968), krótkometrażowy film instruujący, jak przygotować tytułowe płonące butelki z benzyną. W jego końcówce jedna z postaci pojawia się w okolicy siedziby gazety „Bild”, co zostało odebrane jako oczywista sugestia ataków na redakcje i wywołało oskarżenia o nawoływanie do aktów terroru. Meins pełni także epizodycznie rolę asystenta kamery w *The Words of the Chairman* (1967) Farockiego. Jego późniejsze związki ze środowiskiem filmowym polegały już tylko na utrzymywaniu przyjacielskich relacji. Farocki wielokrotnie podkreślał znaczenie spotkania z Meinssem dla początków swojej filmowej twórczości, można uznać, że był to jeden z jego pierwszych nauczycieli. U Meinsa cenił styl montażu, w którym sposób łączenia kadrów ściśle powiązany był z ich politycznym przekazem. We wspomnieniach Farocki podziwiał sprawność fizycznych gestów Meinsa, obserwuje go przy swoim stole montażowym, który „zdominował niczym instrument muzyczny, pracując przy filmie o Oskarze Langenfeldzie”⁶³. Etyczny wymiar montażowych gestów Meinsa wynikał z odrębnego traktowania każdego z obrazów, co było dla Farockiego wzorcowym przykładem postępowania montażysty. Meins szybko porzucił zawód reżysera i

⁶² Harun Farocki, *Staking One's Life: Images of Holger Meins*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, dz. cyt.

⁶³ Tamże, s. 87.

zaangażował się politycznie: dołączył do RAF. Wkrótce po tym został aresztowany w czerwcu 1972 roku, a następnie razem z Andream Baaderem i Janem-Carlem Rasperem oskarżony i skazany za terroryzm. W więzieniu w sprzeciwie wobec sposobu traktowania swoich współwięźniów podjął 58 dniowy strajk głodowy, który ostatecznie doprowadził go do śmierci z wycieńczenia.

Pierwsza część tekstu Farockiego poświęconego Meinsowi skupiona jest wokół jednego zdjęcia: gazetowej fotografii wycieńzonego z głodu martwego ciała Holgera Meinsa, które zostało opublikowane na pierwszej stronie tabloidów 9 listopada 1974 roku. Zdjęcie powstało we współpracy z niemiecką policją i miało być medialnym triumfem władzy zwalczającej lewicowy terroryzm. Farocki natrafił na tę fotografię przypadkiem w gazecie. Jak wspomina: „Kiedy przeczytałem w gazecie, że to zdjęcie martwego jednego z uwięzionych terrorystów, miałem nadzieję, że to ktoś inny, bo jego nazwisko zostało wydrukowane «Möns», jednak okazało się, że to tylko błąd drukarski”⁶⁴. Niemiecki reżyser zauważył, że opublikowanie zdjęcia zwłok Meinsa było komunikatem ze strony władzy, że nie ma ona nic do ukrycia. Zdjęcie miało nieść przekaz: nie zabiliśmy go, zrobił to sam, poza naszymi możliwościami było, żeby temu zapobiec. Jednak, kontynuuje Farocki, często wymowa – społeczny odbiór – zdjęć jest różna od założonych intencji jego twórców. W tym przypadku o wiele bardziej intuicyjnym odczytaniem zdjęcia Meinsa było, że to: „wystawienie na pokaz ciała zmarłego potwierdziło siłę władzy, a tym samym było przestrogą dla innych jak blisko jest więzienie. Został wystawiony jak trofeum, co przywoływało wspomnienie sakralizowanej i rytualizowanej prehistorii cielesnej kary, długotrwałego torturowania aż do śmierci na oczach tłumu gapiów”⁶⁵. Ideał pełnej transparentności, który stał za gestem wystawienia martwego ciała przez władzę na widok publiczny za pośrednictwem mediów, przytoczone traktowanie zdjęcia jak wojennego trofeum, zderza się tutaj, czego nie przewidzieli rządzący, z ikoniczną gęstością samej fotografii. Zdaniem Farockiego przeoczony paradoks polega na tym, że fotografia jednocześnie mówi zbyt wiele i zbyt mało – pozornie zamraża w zastygnięciu rzeczy i ich sensy, a zarazem uchwytuje złożoność rzeczywistości politycznej, a więc zawiera inne potencjalności odczytania.

W interpretacji Didi-Hubermana zdjęcie wygłodzonego ciała Meinsa zostaje uznane za część pasyjnej ikonografii i nazwane „obrazem wypełnionym przez czas”⁶⁶. Autor *Obrazów*

⁶⁴ Tamże, s. 90.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Metan*, przeł. Paweł Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 3, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/94/110>, dostęp: 19.08.2019.

mimo wszystko nawiązuje tutaj do koncepcji obrazu dialektycznego Benjamin, która zakładała, że czytelność, a więc „widzialność” historii ujawnia się „jedynie w rozbłyskach, eksplozjach, podwójnych wybuchach, owych montażach czasu”⁶⁷. Didi-Huberman rozwija tę myśl i stawia tezę, że:

nigdy nie ma jednej katastrofy: w każdym momencie katastroficznym istniałoby więc połączenie, ukryty konflikt albo superpozycja co najmniej dwóch katastrof. Podobnie jak w każdym niebezpieczeństwie połączenie co najmniej dwóch zagrożeń, w każdej interwencji politycznej co najmniej dwóch stawek, w każdym rytmie co najmniej dwóch rodzajów tempa, w każdym symptomie co najmniej dwóch nieszczęść, w każdym zdaniu co najmniej dwóch słów, w każdym obrazie zaś co najmniej dwóch widzialności⁶⁸.

„Dwie widzialności” historii w pośmiertnej fotografii Meinsa to trop, który podejmuje Habbo Knoch w książce poświęconej funkcjonowaniu ciała w powojennych Niemczech Zachodnich⁶⁹. Knoch zauważa, że zdjęcie wygłodzonego ciała członka RAF czerpało z ekonomii obrazów zbrodni nazistowskich z drugiej wojny światowej. Przy czym nie chodzi tu o proste skojarzenie ze wciąż świeżymi wojennymi zdarzeniami, a zwrócenie uwagi na dynamikę takich wizerunków w zbiorowej świadomości, która rozwijała się w rytm wyparcia i regularnych powrotów w kolejnych dekadach. Pierwsie zdjęć niemieckich zbrodni użyli alianci – zawieszane w dużym formacie w przestrzeni publicznej były środkiem perswazyjnym, który miał uświadamiać Niemcom zbrodnie nazistowskich żołnierzy. Jednak od końca lat 40. podobne obrazy zniknęły z publicznej świadomości. Knoch nazywa ten okres czasem „wizualnej amnezji”⁷⁰, świadectwa zbrodni zostały zredukowane do reprezentacji obozów koncentracyjnych – metonimią Zagłady stanie się Auschwitz. Dopiero w latach 70. w Niemczech Zachodnich za sprawą obrazów głodujących terrorystów można mówić o pojawieniu się kolejnej fali powrotu obrazów z wojny i Holocaustu. Wskazuje na kulturowe „kodowanie” takich obrazów, które najpierw były częścią nazistowskiej propagandy wojennej, później pełniły dydaktyczną rolę w ramach powojennych wysiłków reedukacyjnych Aliantów, aż do ich stania się częścią ikonografii oporu politycznego antyfaszystowskich aktywistów w latach 70. To właśnie stopniowy proces, o którym pisał Didi-Huberman od „widzenia na tle” do „podwójnej widzialności”, miał ogromny wpływ na funkcjonowanie obrazów ciała w niemieckiej sferze publicznej.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburger Edition, Hamburg 2001. Cyt. za: Leith Passmore, dz. cyt., s. 7-8.

⁷⁰ Tamże.

Nim jednak nastąpiły lata 70., dekadę wcześniej pojawiły się w prasie zdjęcia poparzonych ciał po ataku napalmem podczas wojny w Wietnamie. O jednym z takich gazetowych zdjęć przypomina Farocki w relacji ze spotkania z Meinsem:

Na początku 1968 roku odwiedziłem go w jego mieszkaniu przy Hauptstrasse w Berlinie-Schöneberg. Miałem ze sobą zdjęcie w formacie gazetowym, które wkleiłem na tekturze. Przedstawiało wietnamską kobietę trzymającą w ramionach ranne lub martwe dziecko. Holger Meins wziął narzędzie do edycji i wzmocnił kontrast między kobietą a tłem. Potem zaczął oceniać twarz, mówiąc coś w stylu: «Jeśli masz zamiar to zrobić w ogóle, to musisz trochę przesadzić. Tak mówili w Hollywood, kiedy próbowali pokonać nazistów»⁷¹.

Rada Meinsa, żeby „trochę przesadzić” na wzór strategii amerykańskiej propagandy antynazistowskiej, a więc uznanie, że to szok jest niezbędnym afektem, który może wywołać empatię wśród odbiorców, stanie się częścią namysłu Farockiego nad próbą ukazania zbrodni wojennych w Wietnamie. Fotografia poparzonego ciała po ataku napalmem z Wietnamu, podobna do tej którą zaniósł na spotkanie z Meinsem, będzie jednym z podstawowych elementów *Ognia nie do ugaszenia* (1969). Filmowcy, tak jak polityczni aktywiści, zderzają się w czasie wojny w Wietnamie z podobnym problemem społecznej obojętności, tak samo też muszą poszukać sposobu przebiccia się przez nią. Tutaj na nowo można postawić pytanie o podobieństwa i różnice w wizualnych strategiach radykalnych lewicowych aktywistów i twórczości Farockiego.

Burżuazyjna i proletariacka sfera publiczna

„Sfera publiczna bez doświadczenia (*Erfahrung*) – tym jest dzisiejsze kino”⁷² stwierdza Alexander Kluge w podsumowaniu analizy wpływu kina hollywoodzkiego na sposób odbioru filmu przez widza. Związki pomiędzy tymi dwoma porządkami – mediami i strefą publiczną – są tematem napisanej przez niego w duecie z Oskarem Negtem książki *Public sphere and experience*⁷³, która ukazała się w Niemczech w 1972 roku. Pomyślana jako polemiczna odpowiedź na głośną publikację *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*⁷⁴ Jurgena Habermasa, była zarazem powrotem do refleksji rozwijanej przed drugą wojną światową, a więc powstającej w obliczu narastających faszystowskich nastrojów, dotyczącej wpływu mediów opartych na technologii reprodukcji na sposób doświadczania rzeczywistości przez

⁷¹ Harun Farocki, *Staking...*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, dz. cyt., s. 84.

⁷² Stuart Liebman, *On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge*, „October” 1988, nr 46, s. 29.

⁷³ Alexander Kluge, Oskar Negt, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Verso, London 2016.

⁷⁴ Jurgen Habermas, *Strukturalna przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. Wanda Lipnik, Małgorzata Łukaszewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

masową publiczność. Habermas twierdził, że sfera publiczna jest przestrzenią opartą na ciągłej debacie, w której ludzie uczestniczą w niekończącym się procesie dyskusji nad kwestiami politycznymi, spornymi tematami etycznymi i sprawami, które mają bezpośredni wpływ na ich problemy i interesy. „Sfera publiczna jest tym, co można nazwać fabryką polityczną – miejscem produkcji idei i jako taka stanowi podstawę procesów zmian społecznych”⁷⁵. Kluge i Negt zarzucili mu, że jego koncepcja ma charakter mocno ekskluzywny i w gruncie rzeczy należałoby mówić o „burżuazyjnej sferze publicznej”, bo wykluczył on formy organizowania się robotniczego proletariatu. Stąd w tytule ich książki pojawia się proletariacki odpowiednik habermasowskiej koncepcji. Dodatkowo Kluge i Negt uważali, że do rozumienia funkcjonowania sfery publicznej konieczne jest uwzględnienie jej mediatyzacji, a więc próba przemyślenia sposobu funkcjonowania telewizji, która zyskała wówczas ogólnokrajowy zasięg i stawała się głównym źródłem informacji o rzeczywistości społecznej. W rozdziale *Public-Service Television: The Bourgeois Public Sphere Translated into Modern Technology*⁷⁶ autorzy analizują wpływ telewizji na kształt sfery publicznej i podejmują próbę poszukiwania alternatywnego wykorzystania potencjału, jaki dawały dokumentalne i informacyjne programy telewizyjne. Kluge i Negt, w nawiązaniu do adornowskiej koncepcji „przemysłu kulturalnego”, rozważają telewizję jako zaprogramowany przemysł (programming industry). Stawiają pytanie o polityczną świadomości widza, który ogląda polifoniczny telewizyjny przekaz i próbują dociekać jakie znaczenie ma fakt, że treści informacyjne coraz częściej przenikają się w telewizji z czystą rozrywką.

Zwłaszcza na początku tego rozdziału bardzo często powracają odniesienia do wojny w Wietnamie, której sposób transmitowania przez telewizję był dla obu autorów paradygmatycznym przykładem ograniczeń przemysłu medialnego. To podczas transmisji działań wojennych w Wietnamie po raz pierwszy można było w pełni dostrzec w jak funkcja informacyjna telewizji przenika się z jej rozrywkowym charakterem – tworząc coś co Kluge i Negt nazywali „formą otwartą”. Następnie przywołują oni wypowiedzi szefów największych kanałów telewizyjnych i radiowych oraz krytyków kultury, którzy odpowiadali za to, w jaki sposób był przedstawiany przekaz o wojnie w Wietnamie i czym stał się dla widzów w Niemczech. W ich wypowiedziach przeważają tezy o rosnącym znaczeniu rozrywkowych programów, jednak Hans-Gerd Wiegend, odpowiedzialny za program stacji „WDR” twierdzi,

⁷⁵ Alexander Kluge, *On Film and the Public Sphere*, w: *Alexander Kluge: Raw Materials for the Imagination*, red. Tara Forrest, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, s. 41.

⁷⁶ Alexander Kluge, Oskar Negt, dz. cyt., s. 169.

że „czysta rozrywka jest już passe”⁷⁷, a najlepszym sposobem na przyciągnięcie uwagi widzów jest łączenie informacji i rozrywki. Wciąż wzbudzało to wówczas sprzeciw: „Zdarzyło się niedawno, że po pokazaniu ciał zmarłych w Wietnamie następnym był taniec rytmiczny z Soho. Pojawiły się wylewne listy od oburzonych widzów, ich poczucie przyzwoitości zostało urażone”⁷⁸. W podsumowaniu Kluge i Negt przywołują uwagi Hansa Magnusa Enzensbergera, który dekadę po Adornie i Horkheimerze, twierdził, że telewizja jest „przemysłem świadomości”⁷⁹. Jego zdaniem branża medialna, jak każda inna, czerpała zysk z generowania nadwyżki ekonomicznej, a produktami, które dostarczała ludziom były opinie, osady, uprzedzenia i wszelkiego rodzaju treści świadomości. Enzensberger nie wierzył w możliwość alternatywnego wykorzystania telewizji, twierdził, że dawną cenzurę zastąpiła samokontrola wydawców, zależność od presji ekonomicznej reklamodawców oraz monopolizacja rynku. Te dziś oczywiste spostrzeżenia były wówczas ostatecznym wyzbyciem się iluzji o edukacyjnym wykorzystaniu telewizji.

Realizm jako protest

Niemiecka mediologia z dużą uwagą rozpatrywała związki wojny, mediów i przemysłu rozrywkowego. W słynnym cytacie Friedrich Kittler stwierdził wręcz, że „wykorzystywanie mediów do tworzenia przemysłu rozrywkowego, w jakimkolwiek możliwym sensie tego słowa, jest tylko nadużywaniem sprzętu wojskowego”⁸⁰. Niemieccy badacze przyjmowali mocne założenie, że każde medium nim stało się masowe, było rozwijane na potrzeby przemysłu militarnego. Nie oznaczało to jednak ciągłego stanu zmilitaryzowania społeczeństwa wraz z rozpowszechnieniem radia czy telewizji. Paradoksalnie Kittler twierdził, że kolejne „nowe media”, gdy zaczynają być wykorzystywane na masową skalę wypierają całkowicie swój wojskowy rodowód i prowadzą wręcz do zanegowania samej koncepcji wojny⁸¹. Ich sposób informowania o działaniach wojennych sprawia, że wojna ze stanu wyjątkowego przechodzi w stan naturalny, staje się nieodłączną częścią programów informacyjnych. Ta zdolność do neutralizacji politycznych komunikatów przez media, a więc utrzymywania społecznego statusu quo, była nazywana postawą realistyczną. Stanowiło to przedmiot polemik Klugego na temat tego, czym jest naprawdę owa postawa jest. Uważał, że prawdziwie realistyczne

⁷⁷ Tamże, s. 170.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 172.

⁸⁰ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, przeł. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 96-97.

⁸¹ Geoffrey Winthrop-Young, *Drill and Distraction in the Yellow Submarine: On the Dominance of War in Friedrich Kittler's Media Theory*, „Critical Inquiry” 2002, nr 4, s. 835.

podejście wymaga umiejętności aktywnej pracy wyobraźni w celu próby stworzenia alternatywy dla obecnej sytuacji. Jak pisał: „jeśli protestuje przeciwko zasadzie rzeczywistości, przeciwko temu, co ta rzeczywistość robi ze mną, to oznacza, że jestem realistą”⁸².

Podejście, które Kluge nazywał „realizmem protestu” wymagało niezgody na zastany porządek rzeczy i chęci zaprotestowania przeciwko niemu. Taka postawa była pochodną wytworzenia odpowiedniej formy subiektywności. Kluge uważał, że można ją osiągnąć za pomocą tworzenia produkcji, które zachęcają widzów do bycia aktywnymi uczestnikami procesu tworzenia sensów, pozwalają czerpać z własnych doświadczeń i próbują im nadać szerszy sens. „Ta zdolność do wytyczenia, wytężenia czegoś w sobie, wytężenia czegoś w zmysłach”⁸³ jest nieodłączną częścią tego, co oznacza prowadzenie żywotnej i produktywnej egzystencji.

Realizm kapitalistyczny

W tym miejscu chciałbym przejść do rzadko podejmowanej w kontekście *Ognia nie do ugaszenia* analizy sposobu wykorzystania przez Farockiego estetyki telewizyjnej. Należy zgodzić się z Norą Alter, że ten film jest przykładem eseju filmowego, który definiuje ona jako „hybrydyczną formę na styku dokumentu i fikcji”⁸⁴. Konwencją gatunkową równolegle odkrytą i rozwijaną w tym samym czasie przez kilku reżyserów. Produkcja Farockiego w dużej mierze przypomina program informacyjny. W takiej stylistyce utrzymana jest scena otwierająca, w której ubrany w garnitur Farocki czyta z kartki, w manierze telewizyjnego prezentera, fragmenty wstrząsającej relacji Wietnamczyka That Binh Danha, który został poważnie poparzony podczas amerykańskiego nalotu zrzucającego napalm: „Ogarnęły mnie płomienie i nieznośny żar, aż straciłem przytomność. Napalm spalił moją twarz, obie ręce i nogi. Przez trzynaście dni byłem nieprzytomny”.

Farocki reprezentuje tutaj postawę realisty, której domagał się Kluge w swojej koncepcji „realizmu protestu”, jego niezgoda na sposób przedstawiania informacji przez telewizję nie przybiera jednak dydaktycznej formy, pozostaje on o wiele bardziej skupiony na samym obrazie i mierzy się z problemem reprezentacji cierpienia wywołującego etyczną identyfikację. Po latach Farocki wyjaśniał, że na początku swojej twórczości nie używał

⁸² Alexander Kluge, Ulrich Gregor, *Interview von Ulrich Gregor*, w: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, red. Christian Schulte, Vorwerk 8, Berlin 1999, s. 229.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Nora Alter, *One, Two, Three Montages... Harun Farocki's War Documentaries*, w: *The Blackwell Companion to Contemporary Documentary Film*, red. Alexandra Juhasz, Alisa Lebow, Wiley Blackwell, West Sussex 2015, s. 434.

dokumentalnych zdjęć, a zamiast tego wolał kreować fikcyjne światy, bo „chodziło o utopijny moment, który nagle pojawił się w świecie. Nie można było tego zobaczyć w zewnętrznym świecie, przynajmniej nie można go nagrać kamerą. I w tym przypadku – nadal czuję się w ten sposób – udało mi się stworzyć całkowicie sztuczny świat, przypominający animację 3D”⁸⁵. Chociaż słowa te odnoszą się bezpośrednio do studenckiego filmu *Słowa przewodniczącego Mao* (1965), to można je uznać za reprezentatywne dla całej wczesnej twórczości Farockiego. Takim całkowicie sztucznym światem jest też studio telewizyjne z *Ognia nie do ugaszenia*. Niemiecki reżyser mierzył się z problemem braku dostępnego języka, w którym mógł wyrazić swój sprzeciw. To właśnie z tego powodu krytyczna debata w tamtym czasie była skupiona na odzyskaniu pojęcia realizmu, tylko ono mogło pozwolić na inne odniesienie się do rzeczywistości. Dla lepszego zrozumienia tych trudności może być pomocne odwołanie się do przypomnianej w ostatnim czasie przez Marka Fishera kategorii „realizmu kapitalistycznego”⁸⁶, czyli przedstawienia porządku kapitalistycznego jako znaturalizowanego modelu reprezentacji świata, co sprawia, że staje się on nieprzekraczalnym horyzontem myślenia i nie sposób wyobrazić sobie wobec niego logicznej alternatywy. Nie jest to jednak nowe pojęcie, zaczęło być używane właśnie w Niemczech w latach 60. przez grupę artystów popowych i Michaela Schudsona w książce *The Uneasy Persuasion*⁸⁷, którzy tworzyli parodystyczne przedstawienia kapitalistycznego dobrobytu na wzór realizmu socrealistycznego.

Satyry, ludożercy i ich ciała

Uważam, że do tego nurtu można dopisać również Farockiego, który też posługiwał się satyryczną drwiną wobec przezroczyści konwencji programów informacyjnych. Farocki bardzo jednoznacznie wypowiadał się na temat sposobu przedstawiania rzeczywistości przez media:

W tym smutnym gatunku prawie wszystkie sposoby przedstawiania są środkami oszustwa. To jak materiał jest edytowany, w jaki sposób informacja jest selekcyjowana, to jak obrazy odnoszą się do dźwięku: wszystko to ma na celu oszustwo. Niczym ktoś, kto nie ma nic do powiedzenia, więc próbuje ukryć to w okrągłych zdaniach. Archiwum i stół do edycji są szczególnie skutecznym instrumentem przeciwko tym retorycznym sztuczkom⁸⁸.

⁸⁵ Harun Farocki, Philipp Goll, *Harun Farocki: Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen*, „Jungle World” 2014, nr 32.

⁸⁶ Mark Fisher, *Capitalism Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009, s. 16.

⁸⁷ Michael Schudson, *Uneasy Persuasion*, Basic Books, New York 1984. Cyt. za: Mark Fisher, dz. cyt.

⁸⁸ Harun Farocki, *Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature/Der Ärger mit den Bildern*, „Frankfurter Rundschau”, 02.08.1973.

Nie ograniczał swojego sprzeciwu tylko do działania na gruncie filmowym, czego przykładem jest finałowa scena filmu *Break the Power of the Manipulators* (1969) w reżyserii Helke Sander i Ulricha Knaudta, w której Farocki razem ze znajomym zostają wyrzuceni ze spotkania klubu prasowego, gdzie wkradli się, żeby wdać się w polemiczną kłótnię z Axelem Springerem.

Otwarta wrogość Farockiego wobec dominacji medialnych frazesów pozwala na zestawienie go z niemiecką tradycją walki z tabloidowymi mediami. Walter Benjamin poświęcił osobny tekst przedwojennemu wydawcy niezależnej prasy Karlowi Krausowi, który „całą swą energię skupił na walce z frazesem, stanowiącym językowy wyraz owej samowoli, z jaką żurnalistyczna aktualność narzuca rzeczom swoją władzę”⁸⁹. Benjamin podkreślał, że frazes jest wytworem techniki masowej reprodukcji, ciągłego przymusu, żeby wszystko, co się wydarzyło w porę pochwycić i poddać dziennikarskiej obróbce, a przez to samo „dziennikarstwo jest zawsze wyrazem przeobrażonej funkcji języka w świecie rozwiniętego kapitalizmu”⁹⁰.

Autor *Pasaży* uważał, że zaangażowane tyrady Krausa przeciw miałkości prasy należało czytać za pomocą figury satyra, bo tylko taka lektura mogła „zaowocować najgłębszym wglądem w tę postać”⁹¹. Satyryczny wymiar pisarstwa Krausa wynikał z faktu, że żył on „pośród ludzi, którym zabrakło już łez, ale śmiać się jeszcze potrafią”⁹², co było odniesieniem do etycznego zubożenia społeczeństwa wobec narastającego militarystycznego nacjonalizmu w Niemczech. Satyryczna twórczość – utożsamianie żywiłowej polemiki z pożarciem przeciwnika – zwiastowała, więc cywilizacyjną katastrofę, a sam satyr to „postać, pod którą cywilizacja przyswoiła sobie ludożercę”⁹³. Jego prowokacyjne sugestie „by właścicielom domów przyznać prawo do spieniężania ciał niewypłacalnych lokatorów”⁹⁴, miały testować „człowieczeństwa swoich bliźnich”⁹⁵. Enigmatyczna wzmianka o ludożercy, jest interesującym odesłaniem do cielesności, przejściem między brutalizacją języka debaty publicznej a szerszą tendencją społecznego pragnienia nasycenia się ludzkim mięsem – mówiąc wprost potrzebą zabijania wroga – co jest niezwykle trafną próbą diagnozy ówczesnych nastrojów społecznych. Tak jak w przypadku opisywanego wcześniej realizmu

⁸⁹ Walter Benjamin, *Karl Kraus*, przeł. Adam Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 241.

⁹⁰ Tamże, s. 242.

⁹¹ Tamże, s. 265.

⁹² Tamże.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże.

kapitalistycznego, sięgnięcie po język satyry pojawia się w momencie poczucia niemożności przebicia przez dominujący frazes. To wtedy Kraus odkrywa, że „to nie czystość, lecz oczyszczenie stoi u źródeł świata stworzonego”⁹⁶. I jak dodaje Benjamin „dopiero popadłszy w zwątpienie, odkrył on w cytacie siłę, która pozwala nie tyle zachować, ile oczyścić, wyrwać z kontekstu, zniszczyć; jedyną siłę dającą jeszcze nadzieję, że coś z tej czasoprzestrzeni przetrwa – ponieważ ktoś to z niej wytrąci”⁹⁷. Farocki również nazwie „oczyszczaniem” swoją pracę z obrazami: „Moja metoda jest podobna do poszukiwania zagruzowanego znaczenia, muszę usunąć gruz, aby dotrzeć do obrazu”⁹⁸. O ile obu autorów będzie łączyła też skłonność do cytatu, to warto również przyjrzeć się w jaki sposób Farocki posłużył się ciałem w filmie *Ogień nie do ugaszenia*. Czy tak, jak to sugerował Benjamin w kontekście Krausa, Farocki za pomocą satyry uprawia ludożerstwo?

Naga prawda gestu

Peter Sloterdijk w *Krytyce cynicznego rozumu* przywołuje przerwanie przez półnagie studentki wykładu Adorna w maju 1968 roku i próbuje zdiagnozować związki pomiędzy domaganiem się prawdy a wykorzystywaniem ciała przez protestujących jako strategię „cyników”:

Gdziekolwiek oszustwa są konstytutywne dla kultury, gdziekolwiek życie w społeczeństwie ulega przymusowi kłamania, tak naprawdę mówienie prawdy ma element agresji, niepożądaną ekspozycję. Niemniej instynkt ujawniania jest na dłuższą metę silniejszy. Tylko radykalna nagość i wyprowadzenie rzeczy na wolność może nas uwolnić od przymusu nieufności w imputacjach. Chęć dotarcia do «nagiej prawdy» jest jednym z motywów desperackiej zmysłowości, która chce przedrzeć się przez zaslonę konwencji, kłamstw, abstrakcji i dyskrecji, aby dotrzeć do sedna rzeczy⁹⁹.

Gdy podążymy za uwagą Sloterdijka o bliskości dyskursu prawdy i działania zmysłowego, zauważymy, że radykalna nagość, a więc gest odsłonięcia, bliski jest definiowaniu pracy z obrazami jako oczyszczenia. Natomiast po same nagie ciało, a wręcz mięso, Farocki sięga w dalszej części sceny w studiu informacyjnym, gdy podnosi wzrok znad kartki, patrzy w kamerę i pyta: „Jak mogę ci pokazać szkody spowodowane przez napalm? Początkowo zamkniesz oczy na zdjęcia. Potem zamkniesz oczy na wspomnienia. Wtedy zamkniesz oczy na fakty. A na końcu zamkniesz oczy na cały kontekst”. Następie gasi

⁹⁶ Tamże, s. 276.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Harun Farocki, Stefan Reinecke, *Gespräch mit Harun Farocki*, <https://www.hgb-leipzig.de/~uly/essayfilm>, dostęp: 19.08.2019.

⁹⁹ Peter Sloterdijk, *Krytyka rozumu cynicznego*, przeł. Piotr Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 10.

na dłoni zapalonego papierosa i dodaje, że: „Papieros płonie w temperaturze 400 stopni. Napalm płonie w temperaturze 3000 stopni”.

Zamiast posłużyć się w tej scenie dokumentalnym obrazem, Farocki proponuje „słabą” demonstrację działania napalmu na własnym ciele. Można uznać, że dystansuje się tutaj od rady Meinsa, że należy „trochę przesadzić”, bo owszem – przekracza standardowy repertuar środków wykorzystywanych przez filmowców, ale jednocześnie jego gest jest gestem słabym, bo rezygnuje z siły oferowanej przez obrazowe dowody. Jak dopowiada, czyni go takim celowo, żeby nie stracić relacji z publicznością. Autoagresywne zachowanie wobec własnego ciała to odwołanie się do jedynej instancji, która zdaje się mieć status realności w mediach zdominowanych przez „przemysł świadomości”. Dodatkowo można powiedzieć za Krausem, że to część „ludożerczej” – w tym wypadku pożywką staje się własne ciało – strategii satyrycznej, która chce „testować człowieczeństwo swoich bliźnich”¹⁰⁰. Posłużenie się ciałem przez Farockiego odsyła też w stronę rozważań nad samym gestem społecznym, zapoczątkowanych przez Brechta refleksją nad *gestusem* w teatrze, co podejmuje Jacques Rancière w książce *The Intervals of Cinema*¹⁰¹. Francuski filozof poświęca oddzielny rozdział kinu post-brechtowskiemu, na przykładzie filmów Jean-Marie Strauba i Danièle Huilleta, dobrych znajomych i autorów z tej samej generacji co Farocki, próbuje pokazać jak ich siła oparta była właśnie na wykorzystaniu gestu. Rancière analizuje scenę dialogu między ojcem a synem w *From the Clouds to the Resistance* (1980) na temat zasadności poświęcenia w polityce. Mają oni przeciwstawne poglądy, reprezentują opozycyjne stanowiska na temat sprawiedliwości i niesprawiedliwości, ucisku i emancypacji. W pewnym momencie Straub i Huillet przerywają debatę polityczną – nie pozwalają ojcu na ostatnie słowo, zamiast tego robią zbliżenie na rękę syna, gdy zsuwa się ona po ubraniu. Jak komentuje Rancière: „Wielokrotny gest jest otwarty na znaczenie, sprawia, że widz musi sam go syntetyzować”¹⁰², a dalej dodaje: „Retorycznym gestem ręki wprowadzają dialektykę, w której można odnaleźć zrozumienie dla niesprawiedliwości ofiary”¹⁰³. To właśnie tego rodzaju pozornie drobne gesty niezgody miał na myśli Kluge, gdy pisał o „realizmie protestu” i wytwarzaniu się form subiektywności zdolnych do sprzeciwu. To również słaby gest czyniący ze słabości wartość, podobnie jak w przypadku gestu Farockiego.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Karl Kraus*, dz. cyt., s. 256.

¹⁰¹ Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, przeł. John Howe, Verso, London 2014.

¹⁰² Tamże, s. 109.

¹⁰³ Tamże.

Gest Farockiego, inaczej niż u Rancière'a i Kluge, pozostaje w bliskiej relacji z obrazem, jest do pewnego stopnia rekonstrukcją fotografii, przy czym otwarcie przyznaje się do swoich ubogich środków i niedoskonałości. Volker Pantenburg twierdzi, że stanowi on rodzaj metaobrazu, bo mówi o problemie reprezentacji za pomocą innego obrazu, a więc to obraz „zdolny do prowadzenia refleksji o sobie”¹⁰⁴. Niemiecki filmoznawca uważa, że ta scena „powinna być odczytywana jako reprezentacja aktu reprezentacji, która wprowadza własne ciało zamiast oczekiwanego obrazu. Szokiem większym jest zobaczyć «autentyczną ranę», która jest minimalna, niż obrazy z konfliktu w Wietnamie i zdjęcia ofiar do których się przyzwyczailiśmy. Radykalnie konstruktywistyczny gest, wykreowany pokaz «realnego» – jest tym, co pobudza do myślenia o obrazach rzeczywistości”¹⁰⁵. W gruncie rzeczy Farocki osiąga efekt szoku poprzez rozczarowanie ciekawości widza. Tutaj widać różnice między strategią Farockiego a sposobem traktowania obrazów przez terrorystów z RAF. Podczas gdy ci drudzy poszukiwali wyłącznie mocnych obrazów, które pozwalały im zdobywać rozgłos, Farocki zauważa również potencjał tkwiący w słabości, dowodzi, że może ona też być uznana za wartość.

Dodatkowo pozostając przy kwestii związku gestu Farockiego z obrazem, za Hito Steyerl, możemy powiedzieć, że jego etyczny wymiar uobecnia się w „pragnieniu stania się obrazem”¹⁰⁶. Steyerl podsumowuje, że działalność RAF w latach 70., przeszła w przepelnione narcystycznym kultem osobowości sekciarstwo polityczne. Niemiecka badaczka odnajduje odpowiedzi na postępującą degenerację ruchów społecznych w haśle z okładki albumu „The Strangers”: „Żadnych bohaterów”. Za jego realizację uznaje singiel *Heroes* Davida Bowiego, którego bohater „nie jest już podmiotem, lecz przedmiotem: rzeczą, obrazem, wspaniałym fetyszem – towarem przesiąkniętym pożądaniem, wskrzeszonym z nędzy własnej zguby”¹⁰⁷. Steyerl krytykuje zaangażowanych twórców, twierdzi, że błędnie w walce o emancypację próbowali przeciwstawić sobie podmiot i przedmiot, realność rzeczy i stereotypowość obrazu. Jak pisze: „Ale co jeśli prawda nie jest ani reprezentowana, ani reprezentacją? Co jeśli prawda znajduje się w jej materialnej konfiguracji? A co jeśli medium naprawdę jest przekazem? [...] Uczestnictwo w obrazie – a nie tylko identyfikacja z nim – może znieść tę relację. Oznaczałoby

¹⁰⁴ Volker Pantenburg, *Farocki/Godard...*, dz. cyt., s. 60.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlin 2012, s. 49.

¹⁰⁷ Tamże.

to udział w materiale obrazu, a także w pragnieniach i siłach, które on gromadzi. Jak i uznaniu tego, że jest obrazem”¹⁰⁸.

Zdaniem Steyerl „pragnienie stania się obrazem” związane jest z początkiem neoliberalnych przemian, które powiązane były z postępującym utowarowieniem rzeczywistości. *Ogień nie do ugaszenia* powstał dekadę wcześniej, więc nie wyrasta jeszcze z podobnej atmosfery społecznej. Jednak skupienie się Farockiego na refleksji nad sposobem funkcjonowania mediów, próba uczestnictwa w obrazie poprzez jego słabą rekonstrukcję, sprawia, że interpretacje gestu jako odwołania się do cielesności, czyli jedynej dostępnej rzeczywistości, należy uzupełnić o etyczne konsekwencje wynikające ze zniesienia różnicy między realnym a obrazowym. Próba stania się „obrazem cierpienia” wyzwala z etyki bohaterskiego heroizmu, tworzy formułę słabego gestu, która może zachęcać również innych do podjęcia działania.

Co robicie bracia?

Część druga *Ognia nie do ugaszenia*, najdłuższa i centralna dla konstrukcji całości, skupiona jest na globalnych powiązaniach militarno-ekonomicznych. Jej bezpośrednim przedmiotem zainteresowania jest fabryka „Dow Chemical” w Michigan, w której produkowany był napalm używany na wojnie w Wietnamie. Farocki aranżuje serię odgrywanych rozmów z pracownikami – są one fikcyjne, ale oparte na oficjalnych komunikatach prasowych – z kierownikami zakładu, naukowcami, inżynierami, urzędnikami Departamentu Stanu USA. Rozmowy toczą się wokół etycznych, militarnych i ekonomicznych konsekwencji posługiwania się napalmem przez wojsko USA. Oprócz próby stworzenia eksperckiego dokumentu, który porusza pomijane przez oficjalne media niewygodne kwestie, skupia się też na obrazowej stronie przekazu telewizyjnego. W myśl teorii dyspozytywu Farocki przygląda się sposobowi odbioru telewizji – pokazuje telewizor jako przedmiot, podkreśla obramowanie prezentowanych w nim obrazów, robi zbliżenia na wyświetlane wydarzenia. Wszystkie te zabiegi mają na celu potwierdzenie tezy, że telewizyjny przekaz nie pozwala widzowi na uchwycenie wszystkich powiązań pomiędzy kluczowymi elementami, które dawały poczucie prawdziwości oglądanych komunikatów.

¹⁰⁸ Tamże.

W komentarzach do filmu Farocki podkreślał, że wówczas w 1967 roku, tuż po skończeniu szkoły filmowej, był bardzo mocno zadurzony w przeświadczeniu wyrastającym z materialistycznego postrzegania rzeczywistości, „że powiązania społeczne są niewidzialne, bo to, co jest oczywiste jest zarazem nieprawdziwe. W każdym razie prawda może objawiać się tylko w rewolucji, tak jak to jest w przypadku Boga. Z tego powodu chciałem przede wszystkim przedstawić konstrukcję myśli lub idei tak, jak robi to fotomontaż”¹⁰⁹. Z tego sposobu myślenia wynikała też głęboka nieufność Farockiego wobec wszelkiego kina dokumentalnego. Dobrze widać to w dalszej części tej sekwencji, którą teoretycznie należałoby sytuować blisko, wypracowanej podczas drugiej wojny światowej teorii fotografii Brechta. Autor *Matki Courage* wraz z rozwojem fotografii dokumentalnej zauważał, że problemem staje się jej czytelność, szczególnie dotyczyło to fotografii przemysłu i pracy: „Proste «odzwierciedlenie rzeczywistości» mniej niż kiedykolwiek mówi coś pewnego na jej temat. Zdjęcia zakładów Kruppa czy AEG nie mówią praktycznie nic na temat tych instytucji”¹¹⁰. Przemysłowa produkcja zbrojna jest, zdaniem Brechta, odpowiedzialna za proces wojennych zniszczeń. Na jednym ze zdjęć umieszczonych w *Kriegsfilmbel*¹¹¹ widzimy robotników przygotowujących arkusze blach do załadunku, jest ono uzupełnione o krótki dialog: „Co robicie bracia? – Wóz pancerny./ A z tych płyt obok?/ Pociski, które przebijają pancerne ściany./ I po co to wszystko? – Żeby żyć”¹¹². Pytanie „co robicie bracia?” zostaje zadane wprost w ostatniej sekwencji. Wcześniej kwestia etycznej odpowiedzialności padnie jeszcze w kończącej drugą część rozmowie z głównym chemikiem firmy, który na pytanie o protesty studentów wzrusza ramionami i podkreśla, że „napalm jest tylko jednym z 600 różnych użytecznych produktów wytwarzanych przez fabrykę „Dow Chemical”, dostarcza też ona olej kokosowy i pestycydy, które są niezbędne w rolnictwie”.

Ostatnia część filmu rozgrywa się w fabryce odkurzaczy, które właśnie zaczęły być produkowane na masową skalę. Pierwszy z wypowiadających się w niej mężczyźni jest robotnikiem. Opowiada, że odkąd jego żona wyraziła chęć posiadania odkurzacza w domu, zaczął kraść kolejne jego części, aby skompletować całość. Jednak za każdy razem gdy próbuje poskładać zgromadzone części wychodzi mu... broń maszynowa. Druga wypowiadająca się

¹⁰⁹ Harun Farocki, Jill Godmilow, Jennifer Horne, Jonathan Kahana, *PERFECT REPLICA. An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow*, w: *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*, red. Jonathan Kahana, Oxford University Press, Oxford 2016, s. 920.

¹¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów – Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, ha!art, Kraków 2011, s. 36.

¹¹¹ Bertold Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, dz. cyt.

¹¹² Tamże, s. 56.

postać, student, również zwierza się z podobnego problemu ze złożeniem elementów w oczekiwaną całość. Jest on przekonany, że fabryka odkurzaczy tak naprawdę produkuje pistolety maszynowe dla portugalskiego wojska, kradnie więc kolejne części broni, aby złożyć jeden z nich i ujawnić prawdę o nielegalnej działalności. Jego podstęp nie osiąga zamierzonego celu, bo gdy łączy ze sobą elementy karabinu składają mu się one w... odkurzacz. Trzecią wypowiadającą się postacią jest inżynier, który również pracuje w tej fabryce, przedstawia syntezę obu stanowisk, twierdzi, że chociaż pracownicy myślą, że robią odkurzacze, a studenci myślą, że robią karabiny maszynowe, to obie grupy mają rację, bo „ostatecznie odkurzacz może stać się potężną bronią, a pistolet maszynowy może mieć domowe zastosowanie”. Film kończy się pełnym moralnej prostoty stwierdzeniem, że „to, co produkujemy, zależy od robotników, studentów i inżynierów”. Farocki ponownie podkreśla, że wszyscy są zamieszani w kompleks militarno-przemysłowy, a rozmycie odpowiedzialności poprzez postrzeganie samego siebie wyłącznie jako trybiku w złożonej maszynie produkcji jest jedynie wygodnym unikami etycznym.

Marksistowska metoda wolnych skojarzeń

Zestawienie przez Farockiego ze sobą karabinu maszynowego z odkurzaczem, sugestia, że mogą one spełniać podobną rolę, na poziomie zdroworozsądkowego rozumowania może być odebrane jako pozbawione sensu. Ten zabieg ponownie należy odczytywać w bliskości sugestii Brechta, jego albumu ze zdjęciami wojennymi – *Kriegsfibel*, który kończy się absurdalnym katalogiem przedmiotów: zestawieniem ze sobą na stole parasola i dwóch kul, zużytej opony i protezy nogi, młynka do kawy i owoców granatu¹¹³. Didi-Huberman twierdzi, że Brechtowi chodzi o to, „by w montażu obrazów najbardziej oczekiwanych (Hitler w towarzystwie Göringa) z nieoczekiwanyymi «dokumentami nonsensu» (parasol w towarzystwie protezy i zużytej opony), wyzwolić epickie i liryczne ujęcie rozpalającej się w każdym zakątku świata wojny”¹¹⁴. Odczytanie *Kriegsfibel* Brechta, które proponuje Didi-Huberman jest przepełnione żalobną tonacją, wydobyte epickich i lirycznych aspektów opowieści o wojnie jest czynione z perspektywy „po katastrofie”. Natomiast Farocki w *Ogniu nie do ugaszenia* pyta, jak zobaczyć katastrofę dziejącą się na odległość, a więc interesuje go możliwość powiązania lokalnego doświadczenia z globalną świadomością. Obaj twórcy czynią zabiegi, by wojna, która jest zdarzeniem przestrzennym, zyskała też wymiar rzeczowy, w tym celu posługują się przedmiotami. Wytwarza to typ narracji opartej na zasadzie wolnych skojarzeń pomiędzy

¹¹³ Tamże, s. 60.

¹¹⁴ Tamże.

poszczególnymi elementami, która pozwala spotkać się ze sobą karabinowi maszynowemu z odkurzaczem.

To między innymi z tego powodu Christian Petzold nazywa Farockiego modernistyczno-joyce'owskim artystą montażu i podkreśla jego precyzję w obserwacji świata, która pozwala mu wydobywać najdrobniejsze szczegóły. Joyce'owskie wpływy często bywają podnoszone w kontekście rozwoju struktur narracyjnych, innego ważnego dla Farockiego twórcy, Sergieja Eisensteina. Fredric Jameson twierdzi jednak, że joyce'owska formuła „dnia z życia”, która momentami zbyt „przypomina scholastyczny katechizm”¹¹⁵, jest różna od docelowego efektu Eisensteina. Radziecki reżyser chciał stworzyć „coś w stylu marksistowskiej wersji freudowskiej metody wolnych skojarzeń – łańcucha powiązanych ogniw, który prowadzi nas od powierzchni codziennego życia i sposobu doświadczania do samych źródeł jej produkcji”¹¹⁶. Zestawienie montażu Eisensteina z metodą Freuda wydobywa mierzenie się obu twórców z mechanizmami aparatu psychicznego, ich chęć przebiccia się przez mechanizmy wyparcia i cenzury.

To, jak ewoluowała próba radzenia sobie Farockiego z społeczną niewiedzą – niewidzeniem – można obserwować na przykładach montowania obrazów wojny i codzienności niemieckiego społeczeństwa. Od gniewnej próby pokazania ignorancji mas w krótkometrażowym, trwającym zaledwie trzy minuty *White Christmas* (1968), w którym zestawiał nagrania masowej konsumpcji w czasie świąt Bożego Narodzenia ze zdjęciami cierpienia cywilów podczas wojny w Wietnamie. Po wypowiedź sugerującą, że widzowie zamkną oczy na widok fotografii zbrodni, a więc stwierdzenie, że działanie na poziomie świadomości może skończyć się jedynie odrzuceniem przez odbiorców. Gdy więc pod koniec *Ognia nie do ugaszenia* odwołuje się do metody wolnych skojarzeń, przeprowadza analogie pomiędzy karabinem maszynowym i odkurzaczem, zależy mu na powiązaniu ze sobą poziomu życia codziennego ze sposobem produkcji i dystrybucji. Dodatkowo sprawieniu, żeby znane rzeczy poprzez odległe asocjacje wydawały się niepokojąco bliźniacze. Montaż rzeczy nie wykluczał jednak posługiwania się słowem. W krótkim tekście dotyczącym narracji filmowej – wstępnym szkicu do scenariusza programu telewizyjnego na ten temat – Farocki podkreślił jedną cechę wyróżniającą jego podejście do tej kwestii. Jak twierdził: „Łamię podstawową zasadę kina dokumentalnego, że treści pokazywane na obrazie nie są dodatkowo opisywane

¹¹⁵ Fredric Jameson, *Marx and montage*, „New Left Review” 2009, nr 5, <https://newleftreview.org/II/58/fredric-jameson-marx-and-montage>, dostęp: 19.08.2019.

¹¹⁶ Tamże.

przy pomocy słów”¹¹⁷. Sięgnięcie po powtórzenie, zwrócenie się ku formie tautologicznej narracji, jest środkiem dydaktycznym zaczerpniętym z – analizowanej wcześniej na podstawie przykładu zdjęcia fabryki – metody twórczej Brechta. Był to sposób, żeby podważyć przeźroczystość poznawczego status materiałów wizualnych. Nie chodziło w nim o proste obnażenie kłamstwa i ustalenie właściwego znaczenia widzianych rzeczy, a o uruchomienie pracy wyobraźni, która jest podstawą zaangażowania politycznego.

¹¹⁷ Harun Farocki, *On Narration*, w: „Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies” 2019, nr 2.

„Rzeczywistość jeszcze się nie zaczęła”. Analiza filmów *Jak widać* (1986) i *Obrazy świata i zapis wojny* (1988)

W tym rozdziale chcę się zająć analizą widzenia maszynowego i wyrastającej z niej koncepcji „obrazu operacyjnego”. Jednak, aby ustrzec się uproszczenia sprowadzenia zainteresowań Farockiego wyłącznie do przemian sfery wizualnej, chcę przeczytać obok siebie dwa filmy Farockiego powstałe w tym samym czasie: *Jak widać* (1986) i *Obrazy świata i zapis wojny* (1988). Zgodnie z uwagami Jonathana Crary’ego, że „widzialność zbyt łatwo odsyła ku modelowi percepcji i podmiotowości odciętemu od bogatszego w znaczeniu i w większym stopniu determinowanego «ucieleśnienia»; ucieleśniony podmiot jest zarówno polem operacji władzy, jak i dziedziną potencjalnego oporu”¹¹⁸. Będzie mnie interesowało również postrzeganie cielesności przez Farockiego, które w przyjmowanej przez niego perspektywie – inspirowanej filozoficznym ujęciem pracy przez Marksa – powiązane było z przemianami sposobów produkcji fabrycznej. Stałym motywem całej jego twórczości jest tematyka postępującej abstrakcji procesu pracy w relacji do sposobu organizacji produkcji i rozwoju technologicznego, co ważne – rozpatrywana w ścisłym związku z cielesnością robotników. Benedykt Seymour próbuje ująć sposób postrzegania pracy przez Farockiego w kategoriach zaproponowanych przez Marksa, w tym celu sięga po opis procesu dewaluacji, który pojawia się w pierwszym tomie *Kapitału*:

Jeśli dewaluacja jest wielkim motywem Farockiego, to wynika to z faktu jego ciągłego zainteresowania eliminacją pracy fizycznej. To wydaje mi się powtarzalnym motywem jego filmów, od pojawienia się abstrakcyjnej pracy w formie wykorzystania maszyn do «surrealistycznego podporządkowania» ich kapitałowi, który ma tendencję do stopniowego wypierania wszelkiej pracy ludzkiej na rzecz automatyzacji¹¹⁹.

Farocki będzie rozwijał analogię pomiędzy pokojem montażowym a fabryką, a w związku z tym między reżyserem a robotnikiem, w projekcie *Interface* (1995) poświęconym pracy montażowej reżysera. Samą tematyką pracy zajmie się w *Wyjście robotników z fabryki* (1995), który był próbą stworzenia kompletnego archiwum scen z historii filmu przedstawiających robotników wychodzących z fabryki lub będących w trakcie strajku. W towarzyszącym mu katalogowym tekście Farocki nazwie opuszczenie fabryki przez robotników z filmu braci Lumière „jedynym motywem, który kino przerabiało przez sto lat”¹²⁰, a w pewności ruchu robotników i robotnic dostrzeże „substytut nieobecnego i niewidocznego

¹¹⁸ Jonathan Crary, dz. cyt., s. 16.

¹¹⁹ Benedict Seymour, *Eliminating Labour: Aesthetic Economy in Harun Farocki*, „Mute” 2010, nr 2, s. 76.

¹²⁰ Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Julian Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35-36, s. 61.

przepływu towarów, pieniędzy i idei krążących w przemyśle”¹²¹. Następstwem tego projektu będzie między innymi późniejsza *Praca w jednym ujęciu* (2011), która skupiała się na stworzeniu globalnych obrazów pracy, a tym samym falsyfikacji obiegowych twierdzeń o zaniku pracy fizycznej na rzecz kognitywnej na początku XXI wieku. Ujęcia ograniczonego tylko do najbardziej zaawansowanych technologicznie obszarów produkcji, podczas gdy globalnie wciąż większość wykonywanej przez ludzkość pracy nadal opiera się na sile fizycznej robotników.

Oprócz tworzenia wizualnych reprezentacji pracy, Farockiego interesowała ona też na poziomie ekspresji ludzkiej cielesności. Niemiecki reżyser postrzega ludzką pracę jako zestaw powtarzalnych fizycznych gestów, które wymagają umiejętności przełożenia teoretycznej instrukcji (intelektu) na koordynację dłoni i oka. Przez długi czas modelowym typem takiej pracy był tradycyjny rzemieślnik. O nim też opowiada jego telewizyjny dokument *Georg K. Glaser – Writer and Smith* (1988). Poświęcony Georgowi K. Glaserowi, który był z zawodu kowalem, a równocześnie politycznym pisarzem ideowo związanym z lewicą rewolucyjną, a wreszcie też legendą niemieckiego antyfaszyzmu z czasów drugiej wojny światowej. Glaser opowiada w nim o fenomenologicznym wymiarze doświadczenia dłoni w przypadku pracy fizycznej i pisarskiej. Wskazuje na wspólne aspekty obu aktywności, twierdzi, że wyobrażenie o ich przeciwnym charakterze jest fałszywe, bo ręka ludzka „myśli” tak samo, gdy wykonuje powtarzalne gesty uderzeń młotkiem, jak gdy zapisuje kolejną stronę rękopisu. Oddzielenie zdolności manualnych od intelektualnych u robotników to problemem wynikający z podziału pracy, który nastąpił wraz z rozwojem przemysłowego kapitalizmu w XIX-wieku. Próbę jego zdiagnozowania na bieżąco znajdziemy w pismach Marksa, który był żywo zainteresowany wynalazczością i nowinkami technicznymi. Uznał on maszyny za „środek do wytwarzania wartości dodatkowej”¹²², a poświęconą im analizę umieścił w *Kapitale* po rozdziale o podziale pracy:

Oddzielenie duchowych sił (potenzen) procesu produkcji od pracy ręcznej i przekształcenie ich w siły (machte) kapitału panujące nad pracą dokonuje się ostatecznie w wielkim przemyśle opartym na produkcji maszynowej. Umiejętność cząstkowa indywidualnego, pozbawionego treści duchowej robotnika maszynowego traci znaczenie, stając się czymś ubocznym i znikomym wobec nauki, wobec potężnych sił przyrody i wobec masowej pracy społecznej, które ucieleśnione są w systemie maszyn i wraz z nim stanowią potęgę «pryncypała»¹²³.

¹²¹Tamże.

¹²² Karol Marks, *Proces wytwarzania kapitału*, w: MED, t.1, przeł. Konstanty Jażdżewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 467.

¹²³ Tamże, s. 501.

Na podstawie tego krótkiego cytatu, który mógłby być komentarzem do filmu o Glaserze, daje się zauważyć, że dociekania Farockiego dotyczące wypierania pracy ludzkich rąk przez technologię były wyprowadzane z marksowskiego odczytania maszynowości. Niemiecki reżyser w skróconym kalendarium¹²⁴ swojej twórczości odnotowuje, że w latach 70., razem z Hartmutem Bitomsky'ím planowali nakręcić pierwsze rozdziały *Kapitału* Marksa, które chcieli zatytułować *The Division of all Days*. Plany zostały pokrzyżowane przez brak wystarczających funduszy do jego zrealizowania, a ostatecznie projekt stał się okazją do wspólnej lektury pism Marksa dotyczących semiotyki, cybernetyki, dydaktyki i uczących się maszyn. Nawiasem można dodać, że pojęcie maszyny u Marksa jest w ostatnich latach żywo dyskutowane za sprawą szybkiego rozwoju sztucznej inteligencji i autonomizacji algorytmów. Autorzy tych analiz często powołują się na fragmenty interesujące Farockiego, potwierdzają to przewrotną aktualność archaicznego przywiązania niemieckiego reżysera do materialistycznego pojmowania technologii.

Historia obrazowania w przemyśle tkackim

Powstającemu w tym samym czasie, co *Obrazy świata i zapis wojny*, lecz szybciej zmontowanemu filmowi *Jak widać*¹²⁵ nie poświęca się zbyt wiele uwagi krytycznej. Moim zdaniem przeoczenie tej produkcji jest błędem, bo przedstawione w niej źródła przemian nowoczesnej podmiotowości mogą być traktowane jako dopełnienie tez o maszynowym widzeniu, które znamy z *Obrazów świata i zapisu wojny*. Farocki w *Jak widać* przygląda się nowemu rodzajowi skupienia uwagi w dyscyplinarnym porządku pracy. Cofa się do rozwoju fabrycznych modeli pracy w XIX wieku, aby precyzyjnie zlokalizować moment rozpoczęcia procesu wypierania pracy ludzkich rąk przez zautomatyzowany maszynowy przemysł. Film swoją logiką konstrukcji przypomina tematyczną wystawę, na której różnorodne obiekty prezentowane są w linearnym ciągu narracyjnym. Sprawia to, że tworzą one luźną konstelację materiałów wizualnych, które wytwarzają dialogiczne relacje między sobą. A jednocześnie na różne sposoby oświetlają one spajający je główny temat, pokazują wiele ścieżek tkwiących u źródeł znanych nam dzisiaj zjawisk. I rzeczywiście określenie „film-wystawa” znajduje potwierdzenie w samej jego treści. Część prezentowanych elementów w *Jak widać* to muzealne eksponaty, a w jednej ze scen przenosimy się do Muzeum Techniki w Monachium. Dodatkowo Farocki wprowadza w przestrzeń kadru ważne dla niego książki. Pojawiają się one w formie

¹²⁴ Antje Ehmman, Kodwo Eshun, dz. cyt., s. 150.

¹²⁵ Farocki podkreślał, że różnica w dacie premiery obu filmów wynikała z tego, że praca nad montażem *Obrazów świata i zapisu wojny* zajęła mu aż dwa lata.

fizycznych obiektów, co dzisiaj jest już oswojoną praktyką w ramach wystaw artystycznych. Wówczas miało to o wiele silniejszy cel informacyjno-dydaktyczny dla widzów. Oglądamy cyklicznie pojawiające się okładki książek, których tematyka dotyczyła wpływu rozwoju technologii, autonomizacji i maszynizacji na społeczeństwo, a wybrane cytaty z nich stanowią ramę teoretyczną dla prezentowanej kolekcji.

Farocki wskazuje na dwa wynalazki, które najpełniej wyrażają dążenie ze strony kapitału do wyparcia ludzkiej pracy. Ten pierwszy to maszyna Maudslaya, mechaniczna obrabiarka, uznana przez Marksa za pierwszy przykład pełnego uwolnienia technologii od ludzkiej pracy. Drugi to krosno Jacquarda, które zrewolucjonizowało przemysł tkacki, przez długi czas najbardziej prężną gałąź przemysłowej produkcji. Było ono też jednym z czynników odpowiadających za wykształcenie się sposobu organizacji nowoczesnej fabryki. Przełomowość krosna Jacquarda polegała na zastosowaniu performowanej karty do wizualizowania złożonych wzorów tkanin. Jej mechanizm opierał się na zero-jedynkowym rozróżnieniu, czyli tej samej zasadzie, którą zastosował później Charles Babbage w pierwszej maszynie liczącej – kalkulatorze, a która następnie stała się podstawą języka programowania komputerowego. W tym mechanizmie ma też swoje źródło postrzeganie obrazu jako całości złożonej z wielu drobnych elementów – które w języku technologii cyfrowych nazywamy pikselami. Szczegółowo zajmę się obrazem cyfrowym w ostatnim rozdziale, tutaj chciałbym tylko zauważyć, że w przypadku „obrazowania” wzorów tkanin mamy po raz pierwszy do czynienia z sytuacją, w której dochodzi do pełnej racjonalizacji powstającego obrazu, jest on całkowicie obliczalny i traktowany czysto użytkowo do osiągnięcia zamierzonego efektu końcowego.

Funkcjonalizacja technologii tkackiej miała też znaczący wpływ na intensyfikację interakcji pomiędzy ludzkim ciałem a maszyną. W *Jak widać* widzimy ten proces na przykładzie niepełnosprawnego młodego chłopaka, który tka na ręcznym krośnie. Wykonuje on zestaw powtarzalnych ruchów, a jego ciało staje się w pełni zsynchronizowane z narzędziem. Mechanizację ludzkiego ciała za sprawą technologii Farocki nazwie „industrializacją”¹²⁶, kładąc nacisk na formatowanie przez maszyny naszych zmysłowych umiejętności, ich wymogu precyzyjnej koordynacji działania rąk i oczu. Za widmo wcielające ostateczną fazę logiki rozwoju technologii można uznać fragmenty z laboratorium pracującego nad stworzeniem sztucznej ręki – oglądamy w nim jak prototyp dłoni uczy się chwycić, w

¹²⁶ Harun Farocki, *Industrialization of thought*, „Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 1993, nr 15.

kolejnych próbach doskonalili naśladowanie ludzkich gestów. Oba te przykłady pozwalają zauważyć dwoistość zachodzącej mechanizacji: z jednej strony, mamy do czynienia z wypieraniem ludzkiej pracy przez maszyny; a z drugiej, z maszynizacją ludzkiego ciała, a więc to, co prezentuje się jako wyzwolenie dla ludzkiej fizyczności, staje się narzędziem dla jej jeszcze większej kontroli. Jednak Farocki w historycznej lokalizacji tego procesu wychodzi poza ramy nowoczesności, pokazuje, że robotnik nie zrodził się wraz z pojawieniem się pracy najemnej, a historycznie było wiele reżimów ekonomicznych opartych na niewolniczej eksploatacji ciał. W konsekwencji pojmowanie cielesności przez Farockiego częściowo przypomina ujęcie proponowane w latach 30. przez Laszlo Moholy-Nagy'a. Pionier awangardy uważał, że konsekwencją przemiany technologicznych jest ciągły trening ciała i zmysłów, więc zadaniem sztuki jest przyznawać równą uwagę wszystkim wymiarom doświadczenia, aby jednostka mogła zrozumieć konsekwencje technologicznych, kulturowych oraz społecznych modernizacji¹²⁷.

Miasto, wojna, logistyka

Śledzenie przemian kategorii „uwagi” w odniesieniu do dyscyplinarnych technik stosowanych w nowych formach pracy to jednak dociekania z porządku historycznego. Farocki rozwijał je o analizę bieżących modeli skupienia uwagi w działaniach wojennych z maszynami widzenia. Poniekąd obie te kwestie w rozumieniu Farockiego były sobie bliskie, bo wojna stanowiła dla niego najwyższe stadium kapitalistycznej ekonomii w imperialistycznych krajach. A szerzej, działania jednostkowego żołnierza również można zobaczyć w perspektywie pracy.

Warto więc przyjrzeć się zastosowaniu w *Jak widać*, wśród różnych sposobów genealogicznego dociekania, klasycznej metody filologicznego poszukiwania źródłowych znaczeń słów. W pewnym momencie narrator zwraca uwagę, że po niemiecku tkanina, czyli *gewebe* oznacza dosłownie „przeplatanie”, „krzyżowanie się”. Te uwagi stanowią dopowiedzenia do sekwencji otwierającej, w której dowiadujemy się, że pierwsze miasta powstały na skrzyżowaniach dróg, wynikało to z ich ścisłych związków z handlem. Dwie przecinające się proste zastosowane w przemyśle tkacki i budownictwie dróg urastają do rangi jednej z podstawowych zasad geometrii, która organizuje naszą przestrzeń. Dalsza część tej sekwencji poświęcona jest związkom planowania przestrzeni miejskiej z przemysłem

¹²⁷ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 162.

militarnym – tutaj za przykład służy program budowy dróg przez hitlerowskie Niemcy, który podporządkowany był wymogowi szybkiego przemieszczania się pojazdów wojskowych. Farocki podkreśla, że sposób budowania dróg, współczesne płataniny krzyżujących się autostradowych zjazdów, jest pomyślany w takim sposób, aby pasażer miał możliwie niewielki kontakt z krajobrazem. W myśl tego, co pisał Rancière w tekście o figurze „policji”: „W przestrzeni ruchu ulicznego ma prawo odbywać się wyłącznie ruch uliczny. Polityka chce zmienić tę przestrzeń ruchu w przestrzeń manifestowania się jakiejś podmiotowości: ludu, robotników, obywateli”¹²⁸. W przytaczanych przykładach miasta mają stać się miejscami, w których „nie ma niczego do zobaczenia”¹²⁹, opierać się na ciągłym przepływie i być podporządkowane wyłącznie określonej celowości. Opowieść o zarządzaniu przestrzenią ma swój odpowiednik wizualny w postaci licznych wszechogarniających ujęć z lotu ptaka, które pokazują organizację przestrzeni.

Wielokrotnie przytaczane związki pomiędzy pojmowaniem „maszyn widzenia” przez Farockiego i francuskiego teoretyka mediów Paula Virilio, daje się rozszerzyć również na ich sposób myślenia o mieście. Jak zauważa Ian James, historycznie fenomen wojny był dla Virilio nierozdzielnie związany z jego zainteresowaniem przestrzenią miasta i planowaniem urbanistycznym. Często jest to tłumaczone biograficznie tym, że był on w wieku 10 lat świadkiem bombardowania i zniszczenia jego rodzinnego miasta Nantes podczas drugiej wojny światowej¹³⁰. Miasto, zdaniem Virilio, było podstawowym czynnikiem kształtującym życie polityczne, którego stałą składową jest wojna. Inaczej niż teoretycy wskazujący na związki rozwoju miast z rozwojem kapitalizmu, uważał on, że codzienne aktywności gospodarcze, które regulują przepływ towarów w czasie pokoju są tylko zjawiskiem wtórnym wobec gospodarki wojennej. Dokładnie w ten sam sposób opowiadał Farocki o związkach miejskości z wojną w analizowanym wcześniej fragmencie *Jak widać*, ważnym pojęciem łączącym rozważania obu autorów jest „logistyka”. Słowo „logistyka” jest pojęciem z języka operacji wojskowych, rozumie się przez nią precyzyjnie skoordynowany proces dostarczania niezbędnych materiałów, sprzętu i zaopatrzenia żywnościowego dla wojska. Logistyka wymaga drobiazgowego planowania w czasie i w przestrzeni, a do osiągnięcia tego posługuje się reprezentacjami rzeczywistości – wojskowymi mapami, zdjęciami lotniczymi – które opisane są ze względu na zakładany cel. Virilio wyprowadza z tego wniosek, że „organizacji logistyki

¹²⁸ Jacques Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. Iwona Bojadziejewa, Jan Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 29-31.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Ian James, *Paul Virilio*, Routledge, London 2007, s. 67.

wojskowej podporządkowane było kształtowanie przestrzeni miejskiej, jak również życia gospodarczego”¹³¹, bo kluczem do zwycięstwa w wojennych konfliktach był element zaskoczenia wynikający z prędkości działań.

Farocki w wywiadzie z Rembertem Hüserem opowiada, że podczas badań, które prowadził nad centrami handlowymi w USA, a które później wyewoluowały w film *The Creators of Shopping Worlds* (2005), natknął się na książkę studentów Rema Koolhaasa *The Harvard Book of Shopping*. Zasugerowali oni, że wiele firm z branży zaawansowanych technologii, które kiedyś zajmowały się produkcją broni, obecnie produkuje zaawansowane technologicznie aplikacje dla branży detalicznej m.in. mapy elektroniczne przedmieści do określania wskaźników przestępczości. A jeden z amerykańskich generałów, który był odpowiedzialny za logistykę podczas I wojny w Zatoce Perskiej, później pracował dla firmy handlowej „Sears”, którą uratował przed bankructwem¹³². Relacje między handlem a wojskowością, których skomplikowaną sieć próbuje drobiazgowo odtwarzać Farocki, mają również swój wizualny punkt wspólny. Kreowane przez obie dziedziny reprezentacje świata, pozwalające jednostce w możliwie prosty sposób zrealizować powierzone jej zadanie – aby dokonała zakupów, czy zlikwidowała wroga, a więc stawiają sobie za zadanie organizację ludzkiej uwagi. Farocki daleki jest od krytyki otępienia zmysłów bezmyślnych konsumentów przez branżę handlową. Zauważa, że radzenie sobie handlu i wojskowości z tym, co Walter Benjamin nazwał „rozproszeniem”¹³³, a więc rozbiciem doświadczenia zmysłowego jednostki przez nadmiar bodźców, polegało na zapośredniczeniu świata przez jego obrazy, które tworzyły wizję przestrzeni zawierającą tylko docelowe punkty. Tak rozumiane obrazy porządkują doświadczenie zmysłowe, wzywają do skupienia się na celu. Sprawiają też jednak, że wszystko, co nie jest na nich zaznaczone jako warte uwagi zostaje przeoczone, innymi słowy – blokują prace wyobraźni. Są one miejscem spotkania faktu i fikcji, słów i obrazów, a przez to gwarantują uzyskanie „spójności optycznej” potrzebnej jednostce do skutecznego działania na dużą skalę.

¹³¹ Tamże, s. 68.

¹³² Harun Farocki, Rembert Hüser, *Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 303.

¹³³ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemień, w: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Warszawa 1972.

Realizm nuklearny

Historię recepcji *Obrazów świata i zapisu wojny* (1988) da się opisać jako historię pewnego nieporozumienia. Farocki opowiadał, że zaskoczył go międzynarodowy sukces filmu – wszystkie jego wcześniejsze produkcje były niszowe, więc nagłe zainteresowanie było nietypowym zjawiskiem. Zdziwienie wynikało z jego odbioru przez międzynarodową publiczność: „Nakręciłem w 1987 roku film przeciwko broni jądrowej i pociskom samosterującym rozmieszczanym na terenie Niemiec, po pokazach w Ameryce w 1990 roku okazało się, że to film o Holocauście”¹³⁴. W zdziwieniu Farockiego spotykają się ze sobą w interesujący sposób elementy takie jak: lokalny aktywizm (sprzeciw wobec broni jądrowej), globalna pamięć historyczna (nowa fala zainteresowania badaniami nad Holocaustem po upadku Związku Radzieckiego) i geopolityczna aktualność (I wojna w Zatoce Perskiej). Farocki tłumaczył, że jego wyjściową intencją było zwrócenie uwagi na niebezpieczeństwo płynące z udoskonalenia i rozpowszechnienia się samosterownych pocisków, które nazywał „widzącymi bombami”. Skupiał się przede wszystkim na wykorzystywaniu obrazów przez technikę wojskową do działań destrukcyjnych. Zamiarem Farockiego było opowiedzenie o nowym typie obrazu, „który służy do unicestwienia rzeczy”¹³⁵, tym samym starał się wydobywać zawartą w logice wojennego zniszczenia paradoksalną strukturę ikonoklazmu, którego nieodłączną składową jest ikonofilia. Jak zauważał: „Tak sam jak w *Owalnym portrecie* Poe: gdy obraz zostaje udoskonalany, przedmiot staje się zagrożony. Tak, więc konsekwencją zrobienia zdjęcia jest zagrożenie dla przedmiotu. To starożytna mądrość, ale dopiero od czasów Hiroshimy musieliśmy zacząć obawiać się, że świat może stać się przedmiotem ostatecznej zagłady”¹³⁶.

Wyrażenie sprzeciwu wobec rozmieszczania broni jądrowej i pocisków samosterujących na terenie Niemiec Zachodnich pozwala wpisać *Obrazy świata i zapis wojny* w szerszy nurt antymilitarnego aktywizmu z czasów zimnej wojny. Rens van Munster i Casper Sylvest nazywali go zbiorczym terminem „realizm nuklearny”¹³⁷, w którym można dostrzec zmaganie się z tym samym problemem bezalternatywności, co w przypadku realizmu kapitalistycznego. Realizm nuklearny odnosił się do formacji intelektualistów i aktywistów politycznych, którzy podzielali głęboki lęk przed autodestrukcyjnymi konsekwencjami dla całej

¹³⁴ Thomas Elsaesser, *Stepping sideways*, „Cinema Journal” 2009, nr 1, s. 122.

¹³⁵ Harun Farocki, Rembert Hüser, dz. cyt., w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 303.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Rens van Munster, Casper Sylvest, *Nuclear Realism: Global Political Thought During the Thermonuclear Revolution*, Routledge, London 2016.

planety wynikającymi z wyścigu zbrojeń imperiów wojskowych. Głównym celem ich protestów były plany rozwoju broni atomowej, po Hiroszimie jednogłośnie uważanej za narzędzie zdolne do globalnego zniszczenia. Władze prezentowały atomowe zbrojenia jako czysto obronne, czynione wyłącznie w celu odstraszenia potencjalnych agresorów. Polityka państwowa przedstawiała się więc jako wcielenie zdrowego rozsądku, wynik geopolitycznej konieczności. Z tego rodzaju „realizmem politycznym” starali się polemizować jego przeciwnicy, którzy wskazywali, że prawdziwie realistyczne w obliczu wizji kolektywnego samobójstwa ludzkości jest zaprzestanie zbrojeń i o wiele bardziej krytyczne podejście do rozwoju technologii wojskowych.

Farocki w *Obrazach świata i zapisie wojny* przywołuje sentencjonalną wypowiedź filozofa politycznego i aktywisty antimilitarystycznego Günthera Andersa: „Rzeczywistość jeszcze się nie zaczęła. To oznacza, że blokady muszą być kontynuowane tak długo, jak istnieją instalacje śmiercionośnej broni”¹³⁸. Anders w tych słowach wzywał do prowadzenia fizycznych blokad prób zwiększenia arsenału broni nuklearnej na terenie Niemczech Zachodnich w 1983 roku. W następnym zdaniu Farocki dopowiada, że „nie jest to nowa idea”¹³⁹, bo przypomina ona o braku działania aliantów w obliczu możliwości zbombardowania obozu koncentracyjnego w Auschwitz, co mogło zapobiec późniejszej śmierci milionów ludzi. Wyrazista historyczna analogia nie ma na celu patetycznego uwznioślenia rozmiarów zagrożenia płynącego z postępu militaryzacji Niemiec Zachodnich. Zastosowana formuła „jeszcze nie” jest próbą przemyślenia, w jaki sposób działać w obliczu potencjalnej katastrofy, jak nauczyć społeczeństwo umiejętności jej widzenia i stworzyć skuteczną formę jej figuracji. Jak twierdzi Didi-Huberman, odpowiedzią na te wyzwania jest „montaż, na którym opiera się każde przypomnienie, każda czytelność czasu”¹⁴⁰. Postulowany przez niego montaż czasu historycznego polega na tym:

Aby powiązać ze sobą indywidualne wspomnienia i historię społeczną, której stanowią one jedynie kilka rozsypanych ziaren, muszę rozwiązać nitki nałożonych na siebie – dużych i małych, niewspółmiernych, lecz współistniejących – katastrof, których skutki mogłem mniej lub bardziej wyraźnie dostrzeżeć. Aby odczytać coś z materiału historycznego, muszę więc przedrzeć się przez czas (zawrócić ku wciąż nierozpoznanej przeszłości), a nawet przemontować czasy (złożyć razem rozdzielone elementy chronologii). To kontrast, różnica czynią rzeczy widzialnymi i przywracają im krytyczną moc wypełniającą «teraz» ich «poznawalności»¹⁴¹.

¹³⁸ Harun Farocki, *Reality Would Have to Begin*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 193.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, przeł. Paweł Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 6, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/212/375>, dostęp: 19.08.2019.

¹⁴¹ Tamże.

W ten sposób należy rozumieć analogię historyczną, którą Farocki zauważa w wypowiedzi Günthera Andersa, jako próbę uczynienia widzialnym zaniechań z przeszłości w świetle aktualnych niebezpieczeństw. Tego rodzaju montaż ma pobudzać wyobraźnię i przełamywać społeczną apatię w obliczu zagrożenia, bo, przypomnijmy, „blokady muszą być kontynuowane tak długo, jak istnieją instalacje śmiertelnej broni”¹⁴². Farockiego łączy z Andersem poczucie, że do osiągnięcia zaangażowanej politycznie postawy widza niezbędne jest wybitcie odbiorcy z nawyków poznawczych, sproblematyzowanie mechanizmów empatii i identyfikacji. Dlatego uważa on, że odwołanie się po prostu do konwencji realistycznej nie pozwalało już niczego zobaczyć. Rzeczywistość może „zacząć się” dopiero, gdy utarte formuły odbioru zostaną zaburzone w taki sposób, żeby krytyczny osąd rzeczywistości był impulsem do działania na rzecz społecznej zmiany. W dużej mierze przypomina to propozycję pojmowania realizmu przez Brechta, który twierdził, że w problematyce realizmu nie można rozróżniać estetycznej formy od etycznej treści. Jak komentuje jego stanowisko Katarzyna Bojarska: „Udziwnienie i efekt obcości otwierają świat ponownie na widzenie, a więc na zaskoczenie i szok rozpoznania, który realizuje rozciągnięte w czasie spotkanie z obrazem/tekstem”¹⁴³.

Mapowanie poznawcze

Anders w swoich pismach zauważał, że dużym problemem z uświadomieniem sobie przez ludzkość planetarnego zagrożenia jest brak wyobrażenia „obrazu globu jako całości”¹⁴⁴. Jak pisał: „Wszelkie rozróżnienie między bliskimi i dalekimi, sąsiadami i obcokrajowcami stało się nieistotne, wszyscy jesteśmy tylko pośrednikami”¹⁴⁵. Podobną tezę skupioną na pokazaniu wizji całości stawiał Fredric Jameson w tekście *Mapowanie poznawcze*, w którym postulował stworzenie tytułowej estetyki mapowania poznawczego, „aby przeciwdziałać alienacji i przywrócić jednostce zrozumienie całości kapitalizmu”¹⁴⁶. Tekst Jamesona został napisany w 1991 roku, czyli prawie w tym samym momencie, gdy premierę miały *Obrazy świata i zapis wojny*. Świadomość tej zbieżności czasowej sprawia, że interesujące jest przyjrzenie się fragmentom, w których Jameson sugeruje powrót do estetyki Brechta – autora intensywnie czytanego przez Farockiego w młodości, którego wpływy można odnaleźć w całej twórczości

¹⁴² Harun Farocki, *Reality...*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 193.

¹⁴³ Katarzyna Bojarska, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spigelman*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 220.

¹⁴⁴ Günther Anders, *Theses for the Atomic Age*, „Massachusetts Review” 1962, nr 3, s. 493.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Fredric Jameson, *Cognitive Mapping*, w: *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. Cary Nelson, Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, Illinois 1988, s. 347.

niemieckiego reżysera. Jameson zauważa, że pedagogiczna funkcja dzieła sztuki została zaniechana przez współczesnych twórców, a to ona przez długi czas stanowiła podstawę zaangażowanej twórczości artystycznej. Gdy więc próbuje szukać spójnej tradycji estetyki pedagogicznej, to sięga do koncepcji sztuki dydaktycznej Brechta, „któremu wszelka współczesna estetyka poznawcza powinna składać należyty hołd”¹⁴⁷. Zdaniem Jamesona siła twórczości Brechta polegała na umiejętności posługiwaniu się gęstym od przykładów językiem, który nie tracił surowej prostoty, zdolnej do powiązania ze sobą wydarzeń historycznych z codziennością najniższych klas społecznych. Jednak w kolejnych fragmentach Jameson wyjaśnia, że nie chodzi mu o prosty powrót do Brechta, bo twórczość niemieckiego dramaturga przynależy do wcześniejszej formy produkcji kapitalistycznej, której odpowiadał inny sposób reprezentacji. Wyróżnia on trzy historyczne fazy kapitalizmu: XIX-wieczny kapitalizm przemysłowy, imperialistyczny kapitalizm kolonialny i współczesny okres postmodernistyczny. Właściwe im estetyczne sposoby powiązań jednostki i zbiorowości, które pozwalały na zrozumienie obowiązujących relacji władzy. Podobnie, jak w przypadku realizmu kapitalistycznego w poprzednim rozdziale, problemem z przedstawieniem tych powiązań jest bezalternatywność obowiązującego systemu reprezentacji, brak jakiegokolwiek politycznej estetyki, która była zdolna nadać figuratywny kształt panującym stosunkom społecznym. Farocki sygnalizuje podobną trudność w jednym z wywiadów:

Kamery są zbudowane tak, aby być odpowiednikiem ludzkiego oka. Przemysł ciężki wykonuje złożoną pracę, której nie da się badać ludzkim okiem. Przemysł rozszerza proces pracy na ogromne odległości, a jednocześnie koncentruje się i łączy pracę wielu różnych form produkcji. To agresywny organizm wykraczający poza pole widzenia i somnambuliczną precyzję. Jak można go uchwycić za pomocą obrazów? Czy nie powinno być obrazów, które nie mieszczą się w domach, ani na ścianach, ani w kieszeniach, ani w ilustrowanych książkach? I na żadnej siatkówce?¹⁴⁸.

Obrazy, „które nie mieszczą się w domach, ani na ścianach, ani w kieszeniach, ani w ilustrowanych książkach i na żadnej siatkówce” można potraktować jako odpowiedniki jamesonowskiego mapowania poznawczego, łączącym je elementem jest próba stworzenia formy reprezentacji właściwej obowiązującemu sposobowi produkcji. O nawiązanie do koncepcji Jamesona zapytał Farockiego w wywiadzie Randall Hall. W odpowiedzi uzyskał mało entuzjastyczne przypomnienie, że berlińska krytyka źle przyjęła *Obrazy świata i zapis wojny*. Zostały one uznane za gawędziarski esej, który pozostaje niekomunikatywny dla masowych odbiorców. Krytycy twierdzili, że „film jest całkowicie niezrozumiały.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Thomas Elsaesser, *Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 143.

To, co Farocki chciał osiągnąć ze swoim filmem pozostaje niewyobrażalne, jego drażniący bełkot pogrąża go w bezsensie¹⁴⁹. Odrzucenie przez krytykę języka proponowanego przez Farockiego jest bardzo symptomatyczne, gdy pomyślimy o nim jako o formie mapowania poznawczego, czyli poszukiwaniu nowej formuły figuralności i reprezentacji dla współczesnego kapitału. Niezwykle trafne jest odwołanie cytowanej krytyki do wyobraźni – „trudne do wyobrażenia”, bo to jej pobudzenie było celem Farockiego i podstawową stawką tego projektu.

Wizualizacja a poznanie

Do jamesonowskiej koncepcji „mapowania poznawczego” wracają Toscano i Kinkle w książce *Kartografia absolutu*¹⁵⁰. Zauważają oni, że wraz z rozwojem nowoczesności praktyka mapowania stała się jedną z ważniejszych czynności poznawczych, która porządkuje doświadczenie rzeczywistości. Ich zdaniem „tworzenie map oznacza czynność techniczną, której kryterium jest dokładność odwzorowania. A nasze życie codzienne jest przepełnione imperatywem nawigacji lub bardziej złowieszczo: celowania”¹⁵¹. Podsumowują oni, że zwrot „kartograficzny” oparty jest na kartezjańskiej fantazji o przejrzystości reprezentacji, co tłumaczy dlaczego mapy stały się fetyszem władzy, której domeną jest wizualizacja przestrzeni. *Obrazy świata i zapis wojny* są poświęcone w dużej mierze wieloznaczności praktyki mapowania. Farocki przygląda się w nich złożonym warunkom niezbędnym do tego, żeby obiekt zyskał widzialność i konsekwencjom wynikającym z faktu znajdowania się w polu widzenia. Interesują go sposoby wizualizacji przez władze – wykorzystywanie fotografii lotniczej w wojskowości, ale też przechwycenia tych mechanizmów – etyczne momenty, w których jedna przypadkowa fotografia staje się przyczyną odzyskiwania twarzy przez anonimowe ofiary wojenne.

Tom Keenan podejmuje wątek przejrzystości obrazu w analizie *Obrazów świata i zapisu wojny*, uznaje że głównym tematem filmu jest światło, bo „stawką jest obraz, nieruchome ślady po tym, jak światło utrwaliło się na filmie, pozostałości srebra, które zamienia się w czerń w ziarnie zdjęcia”¹⁵². Keenan zestawia film Farockiego z koncepcją „wojny światła” Virilio, według której mechanizmem napędzającym technologię wojskową było dążenie do zwiększenia zdolności poznawczych przez wizualizację. Według tego ujęcia wojna polega

¹⁴⁹ Randall Hall, Harun Farocki, *History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki*, „Camera Obscura” 2001, nr 46, s. 59-60.

¹⁵⁰ Alberto Toscano, Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, Zero Books, Winchester 2015.

¹⁵¹ Tamże, s. 32.

¹⁵² Tom Keenan, *Light Weapons*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt.

na ciągłej obserwacji wroga, więc tylko wykorzystanie zaawansowanej technologii poszerzającej możliwości ludzkiej percepcji dawało gwarancję, że będzie się widzieć lepiej i szybciej niż inni. W rozdziale książki *War and Cinema* zatytułowanym *Cinema isn't I see, it's I fly*¹⁵³, Virilio przygląda się rozwojowi technologii zdolnej do robienia z zdjęć z powietrza i kreśli alternatywną historię początków kina, która skupiona jest na poszerzaniu zdolności percepcyjnych widzów. Procesu postępującej militaryzacji percepcji upatruje on już we wczesnej kinematografii, w jej skłonności do ciągłego bombardowania bodźcami aparatu sensorycznego odbiorcy. W jego analizie sale kinowe z lat 20. XX wieku są nazywane „katedrami światła”, w których inkubuje się wojenna percepcja i przygotowują przyszli uczestnicy działania na polu bitwy¹⁵⁴. Francuski teoretyk mediów przywołuje też kolejne próby stworzenia techniki zdolnej do tworzenia zdjęć z powietrza: balony do obserwacji, kamery-latawce, kamery-gołębie¹⁵⁵, jak również wczesne samoloty zwiadowcze. Chce w ten sposób pokazać, że nowe sposoby widzenia rzeczywistości powstawały w ścisłym związku z potrzebami technologii wojskowej, były one rozwijane równie intensywnie, co inne elementy języka filmowego, które znamy z kanonicznej historii filmu.

Również Hito Steyerl w rozwoju lotnictwa widzi czynnik, który zrewolucjonizował dotychczasową stabilną kartezyjską perspektywę¹⁵⁶. To zdjęcia z powietrza, podstawowa technika lotniczej obserwacji, stały się przyczynkiem do powstania nowego reżimu wizualnego, w którym „subiektywność bezpiecznie wkomponowana jest w technologię inwigilacji”¹⁵⁷. W *Obrazach świata i zapisie wojny* Farocki kilkakrotnie przywołuje niemieckie słowo Oświecenie (*Aufklärung*), stosuje metodę dociekania źródłowego znaczenia, podobnie jak w przypadku etymologii „gewebe”, aby wskazać na wieloznaczność rejestrów semantycznych, w których bywa ono wykorzystywane. Oprócz dobrze wszystkim znanej nazwy epoki z historii idei, w języku niemieckim używane jest ono też w wojskowości na nazywanie „rozpoznania lotniczego” i na „wyjaśnienie sprawy” w języku policyjnym. W rozpoznaniu lotniczym i zdjęciach, które są jego efektem, mamy do czynienia z przykładem nowej epistemologii wizualnej, która tak jak w tezach Virilio jest powiązana z praktyką

¹⁵³ Pauli Virilio, *War...*, dz. cyt., s. 15-16.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Hito Steyerl, *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>, „e-flux” 2011, nr 24, dostęp: 19.08.2019.

¹⁵⁷ Tamże.

oświetlania i jak to interpretował Keenan jest próbą radzenia sobie z nieprzejrzystością działań na froncie wojennym.

Farocki zwraca również uwagę, będzie to punktem wyjścia jego koncepcji „obrazu operacyjnego”, że typ widzenia wykorzystywany w operacjach wojskowych konsekwentnie zmierzał ku oderwaniu się spojrzenia od ograniczeń ludzkiej cielesności. Maszyny widzenia były pomyślane na wzór ludzkiego oka – „jak maszyny w fabryce początkowo brały pracowników za model do naśladowania, a wkrótce potem ich przewyższyły zdolnością i wydajnością, na tej samej zasadzie maszyny widzące w przyszłości mogą zastąpić pracę ludzkiego oka”¹⁵⁸. Co prawda spojrzenie stało się już mobilne i zmechanizowane za sprawą wynalezienia fotografii, ale dopiero jej zaadaptowanie do technologii wojskowych umożliwiło całkowite oderwanie widzenia od obserwatora. To z kolei pozwoliło osiągnąć efekt wszechwiedzącego spojrzenia, które następnie będzie wykorzystywane do masowej inwigilacji.

(Nie)obecność ciała w procesie powstawania fotografii jest przedmiotem opowieści Farockiego o początkach fotogrametrii, za pomocą tego przykładu chce on pokazać powiązanie medium fotograficznego z wytwarzaniem dystansu pomiędzy podmiotem a rzeczywistością. Niemiecki reżyser przytacza anegdotę o pionierze techniki fotogrametrii Albrechcie Meydenbaueru, któremu zostało zlecone dokonanie pomiarów fasady katedry w Wetzlar w 1858 roku. Meydenbauer, żeby zaoszczędzić na kosztach montażu rusztowania, chciał wykonać pomiar z kosza latającego balonu, podobna metoda była wówczas wykorzystywana do mycia okien na wysokości. Mało brakowało, żeby Meydenbauer przyplącił to życiem, szczęśliwie uniknął wypadnięcia z kosza balonu, to wtedy też stwierdził, że bezpieczniej jest zrobić zdjęcie zamiast narażać się na fizyczne niebezpieczeństwo. Farocki wyciąga z tego wniosek, że „Meydenbauer wpadł na pomysł zrobienia pomiarów za pomocą zdjęć w wyniku zagrożenia śmiercią. Oznacza to, że niebezpieczna jest fizyczna obecność w przestrzeni. Bezpieczniej – zrobić zdjęcie”¹⁵⁹. Pojęcie dystansu jest przedmiotem filmu *Wojna na dystans* (2003), a także ważną częścią debaty wokół odpowiedzialności społecznej za wojnę w Wietnamie. Warto przyjrzeć się jak dystans łączy się z zapewnieniem sobie bezpieczeństwa. Już w *Jak widać* Farocki przypomina, że broń automatyczna została wprowadzona jako narzędzie do obrony, które ma mieć funkcje odstraszącą i zmniejszyć liczbę zabitych na

¹⁵⁸ Harun Farocki, *Phantom Images*, „Public” 2004, nr 29, s. 17.

¹⁵⁹ Thomas Elsaesser, *Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 30.

froncie. Gdy rozważamy widzenia maszynowe i generowane przez nie obrazy operacyjne, których sposób funkcjonowania próbował zgłębiać Farocki, warto odwołać się do najnowszych technologii wojennych posługujących się obrazowaniem – wśród których najwięcej uwagi poświęca się sposobowi funkcjonowania dronów.

Gregoire Chamayou w książce *A Theory of the Drone*¹⁶⁰ zauważa, że drony, będące rozwinięciem i udoskonaleniem tendencji automatyzacji broni diagnozowanych przez Farockiego w czasie I wojny w Zatoce Perskiej, mają swoją genezę w próbie poradzenia sobie z samobójczymi atakami japońskich pilotów kamikadze. Odpowiedzią na zagrożenie samobójczymi atakami była propozycja inżyniera Zworykina, żeby wysłać – prototypy dronów – sterowane radiowo samoloty przeciwko kamikadze. Przypomina ona rozumowanie Meydenbauera, że odcieleśnienie i posługiwanie się obrazowaniem może stać się źródłem przewagi. Zworykin uważał, że należy „usunąć z samolotu jakąkolwiek obecność ciała pilota, wykorzystać elektroniczne obrazowanie, a rzeczywiste ciało pilota powinno sterować operacją z bezpiecznej odległości poza zasięgiem wroga”¹⁶¹. Strategie kamikaze i dronów są więc opozycyjne na poziomie stosunku do ciała: ta pierwsza oznacza całkowitą fuzję ciała i samolotu, ta druga zapewnia ich radykalną separację. Tak, więc kamikaze posługuje się heroiczną logiką: moje ciało jest bronią, natomiast dron etyką samoobrony: moja broń nie ma ciała. Gdy wrócimy do wezwania Günthera Andersa, żeby blokować rozmieszczenie broni nuklearnej na terenie Niemiec Zachodnich, to zauważymy podobieństwo: z jednej strony aktywiści gotowi, by poświęcić się dla sprawy, a drugiej bezmyślne narzędzia militarne niosące śmierć. Chamayou podkreśla, że „polaryzacja jest przede wszystkim ekonomiczna. To podział na tych, którzy nie mają nic oprócz swoich ciał, i tych, wręcz przeciwnie, którzy posiadają właśnie kapitał i technologię. Ale te dwa reżimy, jeden taktyczny, drugi technologiczny, również odpowiadają dwóm różnym systemom etycznym: z jednej strony – etyka heroicznej ofiary, a z drugiej – etyka życiowej samoobrony”¹⁶².

Inskrypcje wojny

Narracja *Obrazów świata i zapisu wojny* uzupełniona jest o sekwencje składające się z fotografii anonimowych ofiar przemocy wykonanych przez oprawców. Pierwsza z nich przedstawia zdjęcie kobiety, która właśnie przybyła do Auschwitz – zostaje ona sfotografowana podczas dokumentacji transportu, druga to seria zdjęć policyjnych

¹⁶⁰ Grégoire Chamayou, *A Theory of the Drone*, przeł. Janet Lloyd, Penguin, London 2015.

¹⁶¹ Tamże, s. 84.

¹⁶² Tamże, s. 86.

podejrzanych o przestępstwa algierskich kobiet; a trzecia to zdjęcie uśmiechającej się na widok aparatu więźniarki z Auschwitz wykonane przez żołnierza Wehrmachtu. Farocki prezentuje te fotografie w formie fizycznych obiektów, wielokrotnie bierze je do ręki, próbuje kadrować za pomocą dłoni, przygląda się jak na zrobionych przypadkowo zdjęciach uwiecznione postacie odtwarzają cielesne gesty i zachowania na widok aparatu fotograficznego, a w przypadku zdjęć wykonanych przez władze konfrontuje widzów ze spojrzeniami anonimowych kobiet z policyjnych kartotek. Wszystkie te zabiegi są próbą odzyskania jednostkowych historii ofiar przemocy, Farocki próbuje drobiazgowo odtwarzać biografie sfotografowanych kobiet, zależy mu na przywróceniu im twarzy i imienia.

Etyczna praca przywracania historii ofiar kontrastuje z praktyką czytania zdjęć lotniczych przez dowódców wojskowych. Pozornie dowódcy wojskowi zachowują się w stosunku do fotografii bardzo podobnie: również pochylają się nad zdjęciami, długo się w nie wpatrują, próbują wyczytać z nich drobne szczegóły. Wszystko to w celu stworzenia możliwie szczegółowych tytułowych inskrypcji, które będą służyły za podstawę do wykonywania zadań na froncie. Zdaniem Bruno Latoura inskrypcje są bardzo ważnym elementem metody naukowej, sprawiają, że „naukowcy zaczynają coś widzieć”¹⁶³. Jak pisze: „W dyskusjach o percepcji zawsze zapomina się o tym prostym przejściu od oglądania zagmatwanych trójwymiarowych obiektów do badania dwuwymiarowych obrazów, które przetworzono w mniej pogmatwane.” Latour uważa, że obraz naukowy, a więc obraz traktowany użytkowo do uzyskania wiedzy, to „miejsce spotkania faktu i fikcji, słów i obrazów.”¹⁶⁴, jego podstawową cechą jest „płaskość”, która gwarantuje omawianą wcześniej transparentność widzenia, na obrazie wyposażonym w inskrypcje „nic nie jest ukryte czy pofałdowane, nie ma żadnych cieni, żadnych «dwuznaczności»”¹⁶⁵.

Farocki podejmuje problem z widzeniem za pomocą inskrypcji na przykładzie zdjęć lotniczych wykonanych przez alianckie samoloty zwiadowcze w sierpniu 1944 r. Uwieczniły one budynki krematoriów w Auschwitz, jednak ich celem było rozpoznanie dotyczące zakładów „Buna” – tak też podpisano miejsca eksterminacji, więc nie podjęto żadnych działań w celu zniszczenia obozów zagłady. Te fotografie zostały ponownie odkryte dopiero w latach 70., gdy amerykański dowódca poruszony serialem *Holocaust*, przypomniał sobie o zdjęciach, które zrobili Amerykanie. Wtedy też uzmysłowiono sobie, co one naprawdę

¹⁶³ Bruno Latour, *Wizualizacja i poznanie: zarysowywanie rzeczy razem*, przeł. Maciej Frąckowiak, Aleksandra Derra, „Avant. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej” 2012, nr 3, s. 230.

¹⁶⁴ Tamże, s. 221.

¹⁶⁵ Tamże, s. 235.

przedstawiły. To przeoczenie jest dla Farockiego potwierdzeniem jego tez o ograniczeniach wynikających z instrumentalnego posługiwania się fotografią, o tym że nie potrzebuje więc przedstawień, a wystarczy tylko odpowiednio patrzeć na te, które są już dobrze nam znane. Tutaj też widać różnicę między jego sposobem pracy ze zdjęciami a ich wojskowym użyciem: fantazji władzy o wszechwidzącym „oku”, gwarantującym pewne poznanie, Farocki przeciwstawia to, co Laura Marks nazwała widzeniem „haptycznym” a więc zachęca do tego, żeby brać obrazy do rąk, „błądzić wzrokiem po powierzchni obrazu, oglądać kawałek po kawałku, zatrzymywać wzrok na formie, fakturze, materii”¹⁶⁶. Ponownie zarysowana opozycja przebiega między ciałem i odcieleśnieniem widzenia, pomiędzy fizycznym zaangażowaniem w pracę z obrazami a wyłącznie przyswajaniem ich za pomocą spojrzenia. Maszyny widzenia, nie są zmuszane do narażania cielesności, aby wykonać wizualizacje, ani do dotyknięcia zdjęcia, żeby rozszyfrować jego treść. Przez to jednak nie mają zdolności ludzkiej wyobraźni, która jako ucieleśniona władza poznawcza potrafi wyjść poza mechanizm kodowania i dekodowania treści, bo swoją kondycją odpowiada kondycji obrazów, które również są zawieszane pomiędzy byciem obecnymi w rzeczywistości a materialno-symbolicznym przekazem do odczytania. Na przykładzie amerykańskich zdjęć Auschwitz widać też, jak ważna w fenomenologicznej koncepcji mediów Farockiego była zbiorowa pamięć, to zachodzące w niej przemiany są zdolne do uruchamiania procesów pracy wyobraźni i w konsekwencji inne spojrzenia na dostępne materiały wizualne.

¹⁶⁶ Kuba Mikurda, *Touching Images. Proszę dotykać*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2016, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/307/683>, dostęp: 19.08.2019.

Lata 90. – reżim obrazów operacyjnych

Lata 90. stanowiły punkt zwrotny w karierze Farockiego. Po zyskaniu globalnego rozgłosu przez *Obrazy świata i zapis wojny*, jego twórczość doczekała się krytycznych omówień akademickich, a następnie została zauważona przez przedstawicieli sztuki współczesnej. W kolejnych dekadach jego filmy zaczęły być pokazywane na wystawach i finansowane przez galerie. Była to istotna zmiana, bo dotyczyła ważnych dla Farockiego przemian w sposobie produkcji, które na nowo zdefiniowały rozumienie jego pracy reżyserskiej. W rozmowie z Steyerl nazywa kino dokumentalne „magiczną imitacją rzeczywistości”¹⁶⁷. Fraza, która posłużyła za tytuł dla całego wywiadu, odnosi się do pytania o obecność filmów dokumentalnych w przestrzeni galeryjnej. Zdaniem Farockiego dają one prawo twierdzić sztuce, że ma ona związek z rzeczywistością, a więc pełnią taką samą rolę, jak niegdyś urynał Duchampa. Innymi słowy, wyparcie krytycznych produkcji z emisji w państwowych stacjach telewizyjnych na rzecz ich ochoczego przyjęcia przez galerie sztuki jest pozornym zyskaniem autonomii przez twórców. Nie muszą oni już zmagać się z formalnymi ograniczeniami, ale za to funkcjonują w niszowym obiegu, który jest bezpieczny dla porządku władzy. Paradoks, wyrażony za pomocą porównania gestu do Duchampa, polega więc na tym, że film umieszczony w galeryjnych ramach staje się hiperkrytyczny, a poza nimi traci moc swojego oddziaływania.

Steyerl rozwinię później myśl dotyczącą związków filmu i przestrzeni galeryjnych w oddzielnym tekście *Czy muzeum jest fabryką?*¹⁶⁸. Wskaże w nim na odwrócenie, które dokonało się w sposobie funkcjonowania przestrzeni fabrycznej i muzealnej. Na to, że kino zaangażowane nie jest już pokazywane robotnikom, a zamiast tego pojawia się w ramach wystaw organizowanych w upadłych fabrycznych wnętrzach. Zauważa też, że muzeum stało się częścią post-fordystowskiej logiki produkcji kapitalistycznej, która „wykracza poza tradycyjne granice i «przelewa się» na niemal wszystko. Wkracza do sypialń i snów, jak również, do naszej percepcji, naszego czucia i naszej uwagi. Przekształca wszystko czego się dotknie w kulturę, o ile nie w sztukę. To a-fabryka, która wytwarza afekt jako efekt. [...] Sfera prywatna i publiczna zostają powiązane w rozmytej przestrzeni hiperprodukcji”¹⁶⁹. Podobnie jak wcześniej w przypadku telewizji, Farocki w rozmowie ze Steyerl wychodzi z założenia, że nowy sposób produkcji wytwarza nie tylko przedmiot, ale także sposób

¹⁶⁷ Hito Steyerl, Harun Farocki, dz. cyt., s. 16.

¹⁶⁸ Hito Steyerl, *Czy muzeum jest fabryką?*, przeł. Julian Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35-36, s. 98-105.

¹⁶⁹ Tamże, s. 100.

konsumpcji, nie tylko obiektywnie, ale także subiektywnie. Są zgodni, że pojawienie się niematerialnej pracy i cyfrowych form reprodukcji doprowadziło do zatarcia się granicy między produkcją a konsumpcją. Niegdyś bierni widzowie zyskali możliwość produkcji własnych treści, które stały się integralną częścią ekonomii kognitywnego kapitalizmu. Doprowadziło to też do zmiany statusu uzyskania widoczność, która kiedyś pozwalała uzyskać podmiotową sprawczość, obecnie wystawienie na spojrzenie stało się równoznaczne z włączeniem w tryb produkcji.

Miękki montaż

Wraz z pojawieniem się filmów Farockiego w galeriach sztuki ujawniła się jeszcze jedna znacząca różnica: zmienił się sposób funkcjonowania obrazu w jego pracach. Dotychczasowe produkcje filmowe były ograniczone przez następstwa czasowe, ich narracja była linearna – obrazy pojawiały się po sobie. Teraz zyskały one możliwość eksponowania w przestrzeni, a dodatkowo przestały być ograniczane przez taśmę filmową, więc mogły być pokazywane obok siebie w tym samym czasie. Poszukiwanie takiego sposobu pracy z obrazami było rozwijano przez Farockiego w pracach teoretycznych. Niemiecki reżyser z dużą uwagą śledził możliwość innego sposobu zestawiania obrazów, którą udawało się wydobyć niektórym twórcom w swoich produkcjach. Ważną rolę w tych poszukiwaniach odgrywała książka *Notatki o kinematografie*¹⁷⁰ Roberta Bressona i film *Numer Dwa* w reżyserii Jeana-Luca Godarda. Farocki w wywiadach będzie wielokrotnie przywoływał je jako dzieła paradygmatyczne dla koncepcji miękkiego montażu. Jak mówił o jednym z nich: „Nasz magazyn «Filmkritik» był zbyt lekki, *Dialektyka natury* Engelsa była zbyt ciężka, *Notatki o kinematografie* Bressona były doskonałe”¹⁷¹.

Wyrażona w skrócie główna myśl postulowana przez Bressona i Godarda poległa na postrzeganiu aparatu kinematograficznego jako maszyny do obserwacji świata i wytwarzania jego obrazów. Implikowało to określony – inny od konwencjonalnego – tryb pracy z obrazami, który odchodził od ich sekwencyjnego montowania, na rzecz pracy z wieloma przedstawieniami równocześnie. Farocki rozwinął te twierdzenia w ramach autorskiej koncepcji miękkiego montażu, czyli takiej formy montażu obrazów, w której sens wyłania się z ich zestawienia niejako samodzielnie. Jak podkreślał: „Zdecydowanie nie chcę być mądrzejszy niż filmy. Staram się pozwolić filmowi myśleć. Dosłownie, kiedy pracuje przy stole

¹⁷⁰ Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*. Green Integer, Kopenhaga 1997.

¹⁷¹ Antje Ehmman, Kodwo Eshun, dz. cyt., s. 190.

montażowym, próbuje myśleć razem z obrazami”¹⁷². Na tej podstawie Volker Pantenburg stawiał tezę, że filmy Farockiego są już formą teorii¹⁷³. Jego zdaniem, miękki montaż jest nie tylko techniką filmową, a z pewnością nie jest nią w pierwszej kolejności, ale przede wszystkim modalnością teoretyczną, z której wynika zupełnie nowy tryb epistemologiczny obrazu:

Mówienie o obrazie w filmie oznacza mówienie o rzeczywistości przedstawianej, a mówienie o rzeczywistości oznacza również medium, przez które jest ona przedstawiana. W *Chince* Godard skondensował to do zwięzłej formuły: «sztuka nie ma nic wspólnego z odbiciem rzeczywistości, ale z rzeczywistością refleksji». W tym sensie filmy Godarda i Farockiego kierują podwójne spojrzenie na świat. Próbując obserwować medium tak samo jak to, co jest przekazywane przez nie, są one wrażliwe na materialność zarówno odbijającego narzędzia, jak i odbijanego obiektu¹⁷⁴.

W tym sensie miękki montaż jest też próbą przekroczenia – zaburzenia – granicy pomiędzy rzeczywistością a obrazem, odnalezieniem przestrzeni do wypowiedzi pomiędzy nimi. Zdaniem Pantenburga, praktyka filmowa Farockiego ma na celu uruchomienie językowych zdolności obrazów, w efekcie sprawia również, że obrazy same tworzą metajęzyk na swój temat. Prowadzi to do zanegowania wąsko rozumianego sprawstwa arbitralnych wyborów montażysty. Daje możliwość przyjrzenia się pokrewieństwu obrazów, które ujawniają się w niespodziewanych asocjacjach i wyrazistych analogiach, poprzez bliskość, ale również poprzez oddzielenie.

Ujęcie/przeciwujęcie

Za sprawą skupienia na montażu, Farocki uważał, że jednym z kluczowym elementów w historii rozwoju języka filmowego był mechanizm ujęcia/przeciwujęcia. Jak podkreślał: „ujęcie/przeciwujęcie jest kinowym odpowiednikiem kapitalistycznego prawa wartości, opiera się na ukryciu realnego procesu produkcji”¹⁷⁵. Twierdził, że to narzędzie nie jest jednak traktowane na równi z innymi elementami montażu filmowego. Domagał się więc, żeby ujęcie/przeciwujęcie zostało uznane za pełnoprawną składową praktyki montażowej, a nie tylko było postrzegane jako część procesu edycji. Wynikało to z tego, że Farocki dokonywał rozróżnienia między montażem a edycją, które polegało na tym, że „montaż jest zauważalny, a edycji nie widać. Montaż jest interpretowany jako łączenie obrazów zgodnie z autorską intencją, a edycja to jedynie tworzenie przepływu i znajdowanie rytmu”¹⁷⁶. A więc mechanizm

¹⁷² Thomas Elsaesser, Harun Farocki, *Making ...*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt., s. 184.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże, s. 31-32.

¹⁷⁵ Harun Farocki, *Bresson a Stylist*, w: *Harun Farocki: Working On the Sightlines*, dz. cyt.

¹⁷⁶ Tamże.

ujęcia/przeciwujęcia, który ma ogromny – o ile nie największy – wpływ na intensyfikację ekonomii spojrzenia widza pozostaje wartościowany jako drugorzędny i nie jest poddawany szczegółowej analizie.

Zdaniem Farockiego najważniejszym innowatorem w sposobie wykorzystania ujęcia/przeciwujęcia był Robert Bresson. W artykule *Bresson jako stylist* pisał, że w swoich filmach „uprawia on krytykę tego mechanizmu, wykorzystując go jeszcze bardziej intensywnie”¹⁷⁷. Dla Farockiego zastosowanie ujęcia/przeciwujęcia przez Bressona różniło się od konwencjonalnego sposobu, bo budował on wrażenie przeciwieństwa poprzez kadrowanie ludzkiej fizyczności, za pomocą zbliżeń wydobywał zdolności ekspresji ciał i ich potencjał gestyczny. Fragment jego filmu *Pieniądz* (1983) Farocki umieścił w filmowym leksykonie gestów z historii kina *Ekspresja dłoni* (1996). To w lekturze Bressona można lokować źródło zainteresowania Farockiego znaczeniem gestu filmowego. Próby domyslenia się, w jaki sposób maszyny (widzenia) warunkują ludzką cielesność, późniejsze opracowywanie szczegółowych gramatyk historycznych kina.

Natomiast Godardowi, wówczas najważniejszemu punktowi odniesienia dla krytycznych twórców – jak żartobliwie mówił Farocki „każdy chciał być «małym Godardem»”¹⁷⁸, poświęcił rozmowę-rzekę z amerykańską filmoznawczynią Kają Silverman. Niemiecki reżyser w *Rozmowach o Godardzie* następująco opisuje metodę obserwacyjną Godarda zastosowaną w *Numer Dwa*: „Z uporem poprzestaje na tym, co najzwyczajniejsze. Pokazuje masturbującą się żonę, męża, który maluje krzesło, rodzinę przed telewizorem. Ale w rezultacie nie powstaje konceptualny minimalizm, lecz – przeciwnie – wielość eksplodujących znaczeń. Godard pozwala nam dostrzec, że nawet rutynowe prace domowe i aktywności cielesne są nabrzmiałe sensem”¹⁷⁹. Umiejętność uchwycenia codzienności przez Godarda wynika, zdaniem Farockiego, z jego metody pracy z obrazami opartej na miękkim montażu. Takim ich zestawieniu, żeby jeden komentował drugi, co daje efekt, że „nie mamy tu do czynienia z uprzednio założoną formą relacji, w jakie wchodzi ze sobą dwa dane obrazy; te powiązania winniśmy raczej odsłaniać samodzielnie, wraz z rozwojem filmu”¹⁸⁰. Największe wrażenie na Farockim zrobił długi monolog Godarda, nazywa go „godnym podziwu”¹⁸¹, który w rozmowie z Silverman odtwarza z pamięci: „Coś tam [machin], nie coś tylko maszyna.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Harun Farocki, *Passion*, „Filmkritik” 1983, nr 7, s. 317–328.

¹⁷⁹ Harun Farocki, Kaja Silverman, *Rozmowy o Godardzie*, przeł. Paulina Kwiatkowska, Fundacja Mammal, Warszawa 2014, s. 181.

¹⁸⁰ Tamże, s. 182.

¹⁸¹ Tamże.

Zadrukowujemy, drukujemy papier, jesteśmy, więc drukarnią. Nie, czytamy książki, jesteśmy biblioteką. Ten pokój jest fabryką, ja jestem szefem. Jestem też robotnikiem”¹⁸². W filmie monolog Godarda jest o wiele dłuższy, oparty na ciągu binarnych opozycji, zdawkowo komentowanych i rozwijanych przez kolejne asocjacje. Jego główna tematyka krąży wokół maszyny (filmowej), trybu produkcji i próby zdefiniowania specyfiki pracy wykonywanej przez reżyserów filmowych.

Rola miękkiego montażu nie ograniczała się tylko do zmiany trybu ekspozycji obrazów w przestrzeni, stanie się on ważnym narzędziem do pokazywania uwikłań ideologicznych obrazów operacyjnych. Obrazy operacyjne – sprowadzone wyłącznie do funkcji użytkowej, będące częścią matematyczno-technologicznej operacji – pozornie pozbywają się swojej obrazowej kondycji i jawią się jako neutralne narzędzia. W związku z tym, tylko osadzanie ich w nowych kontekstach, próby równoległego zestawienia ze sobą w celu wytwarzania nowych powiązań między nimi. Tworzenie zapętających się projekcji nagrań fragmentów percepcji z punktowych kamer – wszystkie tego typu możliwości oferowane przez galeryjną przestrzeń – mogą pozwolić zobaczyć przynależność operacyjności do konkretnych reżimów wizualnych. Zasadnicza zmiana polega na innym trybie czytania obrazów: zamiast stosować ich interpretację, w ramach ekspozycji wykorzystującej miękką montaż można pozwolić obrazom mówić za siebie.

Wideogramy rewolucji

Próbie wyjaśnienia na czym polega zmiana funkcji obrazów, którą można datować na 1989 roku, czyli symboliczny moment upadku autorytarnego porządku władzy w bloku wschodnim, znajdziemy u Steyerl:

Pamiętasz rumuńskie powstanie w 1989 roku, gdy protestujący przejęli studia telewizyjne, aby stworzyć historię? W tym momencie obrazy zmieniły swoją funkcję. Transmisje z okupowanego studia telewizyjnego stały się aktywnymi katalizatorami wydarzeń – nie zapisem czy dokumentem. Odtąd stało się jasne, że obrazy nie są obiektywnymi lub subiektywnymi interpretacjami wcześniejszego stanu, czy tylko fałszywymi pozorami. Są raczej skupiskami energii i materii, które migrują przez różne nośniki, kształtują i wpływają na ludzi, krajobrazy, politykę i systemy społeczne. Zdobyły niesamowitą zdolność do proliferacji, transformacji i aktywacji. Około 1989 r. obrazy telewizyjne zaczęły przechodzić przez ekran wprost do rzeczywistości¹⁸³.

¹⁸² Tamże, s. 183-184.

¹⁸³ Hito Steyerl, *Too much world: Is the internet dead?*, „e-flux” 2013, nr 49, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>, dostęp: 19.08.2019.

Steyerl nie powołuje się tu wprost na Farockiego, ale mamy tu do czynienia z czytelnym nawiązaniem do filmu zrobionego przez niego w duecie z Andreją Ujicy *Wideogramy rewolucji* (1991). Film ukazuje proces upadku dyktatury Nicolasa Ceașescu w Rumunii w 1989 roku. Oglądamy w nim rekonstrukcje ostatnich pięciu, przełomowych dni protestu. Autorzy próbują pokazać, jaki wpływ miała obecność kamer na obalenie rządzącej partii, jak telewizyjna transmisja kształtowała przebieg wielotysięcznej demonstracji w Bukareszcie. Istotne znaczenie dla przebiegu protestu miało przemówienie Ceașescu z balkonu Komitetu Centralnego, nadawane na żywo w ogólnokrajowej telewizji, którym dyktator planował uspokoić nastroje społeczne. To ono stało się katalizatorem gniewu tłumu i zrozumienia znaczenia obrazów dla powodzenia protestu, co doprowadzi do okupacji państwowej telewizji, a następnie do uwięzienia Ceașescu wraz z małżonką i wykonania na nich kary śmierci. Farocki i Ujica do stworzenia rekonstrukcji tych zdarzeń posłużyli się wyłącznie archiwalnymi nagraniami. Zestawiają ze sobą obrazy wyprodukowane przez państwową telewizję z amatorskimi nagraniami protestujących, aby odsłaniać rolę obrazów w kształtowaniu politycznych zdarzeń. Ten wpływ na dynamikę rumuńskiej rewolucji ma na myśli Steyerl, gdy pisze, że „obrazy telewizyjne zaczęły przechodzić przez ekrany wprost do rzeczywistości”¹⁸⁴. Obrazy nie pozbawiają nas dostępu do rzeczywistości, ani jedynie biernie jej nie odtwarzają, są one zdolne do szybkiej proliferacji i wchodzenia w rolę aktora społecznego, co Farocki i Ujica pragną uwidocznic.

W oddzielnym tekście poświęconym *Wideogramom rewolucji* Farocki zwrócił uwagę na dwa rodzaje kamer i różne formaty obrazu wykorzystywane przez rumuńską władzę:

Pierwszy *betacam* w Rumunii znajdował się w dziale filmowym Komitetu Centralnego i został kupiony, żeby skupić się na kreowaniu wizerunku Ceașescu, pokazywaniu go na uroczystościach i podczas przemówień. Ceașescu robił tylko rzeczy, które były ustalone z protokołem, jeśli coś od niego odbiegało, miało nie być pokazywane. Zaletą technologii *betacam* była mobilność kamery, co umożliwiało nagrywanie z każdego miejsca. Czy reżim nabył mobilną kamerę, ponieważ podejrzewał, że przyszłość przyniesie nieprzewidziane zmiany? W naszym filmie zamieściliśmy ujęcia z tej telewizyjnej kamery i kamery *betacam* z poranka 22 grudnia 1989 r. Tłum gromadził się przed budynkiem Komitetu Centralnego, nagle dokumenty i zdjęcia wyleciały z okien i z balkonu, co zostało zarejestrowane przez kamerę *betacam*. Ustawiono ją na trzecim piętrze bocznego skrzydła, aby nagrać w całości zgromadzonych protestujących¹⁸⁵.

Sugestia, że reżim Ceașescu kupił mobilną kamerę *Betacam*, bo podejrzewał, że przyszłość przyniesie nieprzewidywalne zmiany, dobrze oddaje jak Farocki postrzegał oddziaływania na siebie rzeczywistości i dostępnych technologii rejestracji, ich wzajemne

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Harun Farocki, *Substandard*, <http://www.disobediencearchive.com/texts/substandard.html>, dostęp: 19.08.2019.

wytwarzanie się. Zakup mobilnej kamery *Betacam* można też odczytać jako chęć rumuńskiej władzy do legitymizowania się poprzez telewizyjne ujęcia zgromadzonego tłumu z odległości, co przewrotnie okazało się być elementem, który przyczynił się do jej upadku. Ten wątek rozwija Łukasz Zaremba, prowokacyjnie pytając „Cóż bowiem, jeśli ludzie zmieniani przez Lewiatana-Ceaușescu podczas świątecznych uroczystości w piksele – składowe obrazu, w pojedynkę nieposiadające możliwości «pokazywania» czegokolwiek – obalili go narzędziami właściwymi swojej kondycji?”¹⁸⁶. Uznanie obrazów za integralną część rzeczywistości to odejście od myślenia o nich jako narzędziu do manipulacji emocjami, a zamiast tego, otwarcie się na ich nieprzewidywalność, wieloznaczność i nieuchwytną dynamikę politycznych sojuszy. Wydobyty przez Zarembę status „pikseli” demonstrantów, użycie języka właściwego technologii cyfrowej do opisu sytuacji społecznej, pozwala na zaprzestanie mówienia o zapośredniczeniu wydarzenia przez obrazy, dzięki temu możemy zauważyć, że nie tylko miały one wpływ na dynamikę zdarzeń, ale były też częścią pełnowartościowego doświadczenia tłumu.

Jak żyć?

Zrozumienia zachodzących przemianach w sposobie funkcjonowania obrazów Farocki nie zaczął jednak od stawiania jednoznacznych diagnoz, a od prostej obserwacji życia codziennego, tego, w jaki sposób zmieniały się formy społecznych zachowań wraz z przejściem do postindustrialnej gospodarki. Próby wczesnego uchwycenia wytwarzania się kolejnej, można nazwać ją dojrzałą, formy realizmu kapitalistycznego na początku lat 90. Aby podważyć jego uniwersalne roszczenia, Farocki postanowił pokazać pęknięcia w tej wizji poprzez odwołanie się do podziału pracy, a więc klasowego rozwarstwienia sposobów widzenia. W *Jak żyć w Niemieckiej Republice Federalnej* (1990) Farocki przygląda się w jaki sposób przejście od fabrycznego modelu organizacji pracy do modelu przedsiębiorstwa wpłynęło na oczekiwania wobec pracowników – czego zaczęto wymagać od ich cielesności, a wreszcie: czym stała się ich praca. Zauważa, że na początku lat 90. jedną z gwarancji sukcesu zawodowego stała się umiejętność naśladowania i upodobnienia się do instruktażowych obrazów. Konwencja scenariusza stanie się główną inspiracją w całej późnej twórczości niemieckiego reżysera – jej uzupełnieniem będzie pojęcie „gry” jako performatywnej realizacji scenariuszowych założeń. W *Wojnie na dystans* (2001) Farocki będzie przyglądał się jak amerykańscy żołnierze ćwiczą na symulatorach walki przed wojną w Afganistanie, w *Deep*

¹⁸⁶ Łukasz Zaremba, *Obraz jako przedmiot sporu w kulturze polskiej po 1989 roku w ujęciu studiów nad kulturą wizualną*, Archiwum prac dyplomowych UW, s. 31.

play (2006) będzie poszukiwał powtarzalnych boiskowych schematów w finale piłkarskich mistrzostw świata, a w *The Interview* (1995) rozwinie problem rynku pracy, na przykładzie szkolenia z rozmów kwalifikacyjnych w ośrodku dla osób długotrwale bezrobotnych. Tym co Farocki wydobywa jest obrazowy charakter scenariuszowych projektów. Jeśli performatywne podejście do życia społecznego i osobistego coraz bardziej zaczynało dominować w procesie pracy i międzyludzkich relacjach, to było ono w dużym stopniu zapośredniczone przez instruktażowe obrazy. Ważne jest podkreślenie samego procesu upodabniania się, to jak obrazowe wzory przekładają się na pełnowartościowe doświadczenia – poprzez powtarzalność są przeżywane przez konkretne ciała. Trafna jest uwaga Elsaesser, że *Jak żyć w Niemieckiej Republice Federalnej* jest „prawdziwym kompendium różnego rodzaju pracy afektywnej”¹⁸⁷. Farocki za pomocą obrazów instruktażowych wprowadza w pole widzenia ten nowy – nie posiadający wówczas jeszcze swojej nazwy – typ pracy. Nie skutkuje to natychmiastowym zdiagnozowaniem problemu, ale uwidocznieniem go. Dopiero ze współczesnej perspektywy, gdy praca afektywna stała się wszechobecna, widzimy istotność tej kwestii.

Spojrzenie nadzorujące

Reżim obrazów operacyjnych daje maszynom i algorytmom do tworzenia obrazów sprawczą autonomię, co wynika z zyskania mobilności przez kamery i ich rozpowszechnienia się w przestrzeniach publicznych. Temat nadzoru stał się centralnym zagadnieniem prac Farockiego przez ostatnie dwie dekady, zainteresowanie tą kwestią powracało w kolejnych projektach: *Obrazach więziennych* (2000), *Myślałem, że widzę skazanych* (2000), *Oko/maszyna I, II, III*, *Wojna na dystans* i *Counter-Music* (2004). W wszystkich tych filmach Farocki sięga po zdjęcia z kamer monitoringu – z przestrzeni miejskiej, więzienia, miejsc pracy i supermarketów, operacji wojskowych i badań naukowych – aby pokazać, że nadzorujące spojrzenie stało się paradygmatycznym modelem widzenia władzy. Zainteresowanie Farockiego obrazami z monitoringu odnajdujemy już w jego krytycznych tekstach. W recenzji napisanej w 1983 roku poddaje analizie jeden z pierwszych filmów wykorzystujących nagrania z monitoringu *Der Riese* Michaela Kliera. Film przygląda się nagraniom wykonanym przez pierwsze kamery, które zaczęły pojawiać się w przestrzeni publicznej w celu monitorowania berlińskich ulic, centrów handlowych, parkingów i lotniska Tegel. Celem tej prezentacji nowego typu obrazów była próba wyjaśnienia widzom w jaki

¹⁸⁷ Tamże, s. 223.

sposób działa nadzorujący ich system monitoringu. Farocki podkreślał również znaczenie niskiej jakości nagrań, określone możliwości ruchu kamery i umieszczenie jej na podwyższonej pozycji. Jego zdaniem, wszystkie te kwestie pokazywały, że właściwości infrastruktury technologicznej są ściśle powiązane z kondycją powstającego obrazu. Hal Foster twierdzi, że diagnozowany przez Farockiego proces można nazwać „uprzemysłowieniem braku wzroku”¹⁸⁸. Paradoksalną konsekwencją poszerzenia się zdolności maszyn do wytwarzania obrazów jest usunięcie wymogu obecności widza, a więc usunięcie potrzeby ludzkiego spojrzenia. Foster kontynuuje: „Farocki daje do zrozumienia, że nowy typ «robo-oka» w przeciwieństwie do «kino-oka» wywyższanego przez Dzigę Wiertowa, nie zwiększa zakresu ludzkich zmysłów, nie jest protetycznym przedłużeniem ciała, tylko zastępuje człowieka robotem”¹⁸⁹. „Brak wzroku” maszyn widzenia to konsekwencja mechanizmów czytania obrazów przez algorytmy, które identyfikują treści na podstawie obecności bądź braku danego elementu na obrazie. Ten rodzaj spojrzenia zakłada potrzebę przejrzystości materiału wizualnego, a więc traktuje obraz jako zestaw informacji, które dają się zaklasyfikować. Stoi za nim scjentystyczny ideał oparty na przekonaniu, że wszystko co możemy zobaczyć – każdą przestrzeń – można sprowadzić do naukowego modelu i szczegółowo opisać. Co można uznać za dojrzałą formę procesu ciągłego – począwszy od przyjęcia renesansowej perspektywy za obowiązujący model przedstawiania rzeczywistości – ujednoczenia obszaru poznania wynikającego z postępującej matematyzacji wiedzy.

Farockiego interesowało jakie konsekwencje wynikają z przyjęcia takiego modelu poznania na poziomie władzy – zwłaszcza jej funkcji kontroli. Dążenie do stworzenia możliwie przezroczystego obrazu sprawia, że rolą władzy jest skupienie na zapobieganiu utracie tego stanu. Brian Massumi nazywał tę formę epistemologii: paradygmatem antycypacji – „ontowładzy”¹⁹⁰. Twierdzi, że zimnowojenny model władzy polegał na odstraszeniu poprzez demonstrację siły, a więc zakładał niezależną epistemologię i ontologię – to, co znane było niezależne od tego, co istnieje. W przypadku modelu antycypacyjnego obie te modalności zagrożenia są ze sobą ściśle powiązane: nie tylko nie wiadomo czy w rzeczywistości ono istnieje, ale nie jest też pewne, czy zagrożenie jest w ogóle znane. Niepewność jest tu nie tylko kwestią kompletnych informacji, ale także przewidywalnego przeciwnika. Podobnie jak w przypadku choroby – potencjalne zagrożenie należy wyizolować, opisać i wyeliminować za pomocą środków zapobiegawczych. Jediną pewnością logiki antycypacji jest to, że zagrożenia

¹⁸⁸ Hal Foster, Hal Foster, *Vision Quest...*, dz. cyt., s. 160.

¹⁸⁹ Tamże.

¹⁹⁰ Brian Massumi, *Ontopower. War, Powers, and the State of Perception*, Duke University Press, Durham 2015.

pojawiają się w miejscach, w których są najmniej oczekiwane. Zamiary przeciwnika nigdy nie będą w pełni znane, w związku z czym muszą być stale badane. Dlatego odstraszenie działa na poziomie zarówno epistemologicznym, jak i ontologicznym. Jest tak samo zależne od wiedzy, jak od rozwijania zdolności przewidywania. W rezultacie obrazy stają się najważniejszym źródłem wiedzy o rzeczywistości i zarazem zyskują zdolność do jej wytwarzania. Stąd też ciągła potrzeba nadzoru.

Obraz komputerowy nie ma dwóch rodzajów wiatru

Wszelkie próby łączenia myśli Farockiego z współczesnym funkcjonowaniem obrazów byłyby niepełne, gdyby pominąć rolę cyfrowego obrazowania, które stało się podstawą do rozwoju operacyjnych funkcji obrazu. Cyfrowy obraz przywraca zasadność pytania o mimetyczne właściwości reprezentacji, które były konsekwentnie pomijane w analizach Farockiego. Kwestia *mimesis* będzie powracać w twórczości niemieckiego reżysera od lat 90., częściowo już w *Jak żyć w Niemieckiej Republice Federalnej*, gdzie jednym z tematów był obrazowy wzorzec, następnie w *Martwej naturze* (1997), poświęconej fotografii przedmiotów do katalogów reklamowych, w której Farocki widział kontynuację tradycji XVII-wiecznego malarstwa flamandzkiego, przedstawiającego przedmioty z życia codziennego w konwencji „martwej natury”. Wcześniej w *Jak widać* pod koniec filmu w rozmowie z inżynierem o alternatywnych modelach produkcji przemysłowej, pojawiła się prototyp maszyny, która potencjalnie mogłaby tworzyć kopie przedmiotów, co mogłoby rozwiązać problemy nierównej dystrybucji dóbr na świecie.

Do obrazu cyfrowego Farocki odniesie się w swojej ostatniej produkcji – pierwszy raz pokazanej na Berlin Documentary Forum 3 w maju 2014 roku na kilka miesięcy przed przedwczesną śmiercią filmowca, *Parallel I-IV* (2012-14), bardzo szczegółowym studium poszczególnych elementów, z których złożone są symulacje rzeczywistości w grach komputerowych. Na poziomie realizacji filmowej jest to przykład metody opartej na pracy z archiwami, projekt miał nawet swojego reaserchera – Matthiasa Rajmanna. Farocki odrzuca – nie po raz pierwszy – teleologiczną narrację o postępie technologicznym, której finalnym efektem jest cyfrowy obraz. Wpisuje gry komputerowe w perspektywę nowoczesnej historii wizualności, poszukuje ich pokrewieństw z przedhellenistycznymi koncepcjami rzeczywistości, odwołuje się do klasycznych tekstów teorii filmu, aby wydobyć różnice i podobieństwa z nimi.

Parallel I jest genealogiczną historią ewolucji grafiki komputerowej od lat 80. do współczesności – od 8- i 16-bitowej grafiki opartej na pikselach z wczesnych gier po fotorealistyczne symulacje rzeczywistości z współczesnych produkcji. Farocki obserwuje ewolucję graficznych szczegółów w cyfrowych reprezentacjach elementów składających się na świat przedstawiony – ognia, wody, chmur i drzew. Oglądamy jak poszczególne elementy natury, prezentowane na przykładach kolejnych gier, zmieniały się od pikselowej umowności do hiperralistycznych odwzorowań posiadających złożoną dynamikę ruchu i reagujących na światło. Pod koniec tej części *Parallel* Farocki wyraźnie sugeruje, że procesy zachodzące w grafice komputerowej, sposób myślenia o relacji obrazu i rzeczywistości, składają się na nowy typ realizmu. Narrator w tle obwieszcza, że „komputerowa animacja stała się, przewyższającym film, obowiązującym modelem reprezentacji”. Na wzór tezy Bazina¹⁹¹, że film wyzwolił malarstwo od wymogu realizmu, tak teraz grafika komputerowa miałaby czynić to samo w stosunku do kina. Stosunek tych dwóch mediów do rzeczywistości, a więc konsekwencje płynące z osiąganego przez nie realizmu jest radykalnie odmienny. Elsaesser zwraca uwagę, że nadzieje na ujawnienie się rzeczywistości, które wiązali z kinem, tacy teoretycy jak Jean Epstein, André Bazin, Siegfried Kracauer czy Stanley Cavell są zupełnie nieprzystające do projektowania graficznego, w którym obraz powstaje w trybie postprodukcji. Postprodukcja „traktuje rzeczywistość jako dane do przetworzenia lub wydobywania, surowiec i zasoby do wykorzystania”¹⁹², co sprawia, że stworzenie obrazu nie jest już zależne od percepcji rzeczywistości. W drugiej części *Parallel* widzimy, jak wygląda praca w firmie, która projektuje gry. Oglądamy młodego grafika, który za pomocą specjalistycznego oprogramowania i gestów myszy, tworzy geometryzację przestrzeni, dopracowuje chmury w taki sposób, żeby ich budowa była odróżniająca się od siebie i projektuje możliwie realistyczne ruchy postaci.

W opisywanych przemianach nie chodzi tylko o zanik indeksalnego odniesienia do rzeczywistości w obrazie cyfrowym, co było już diagnozowane wielokrotnie wcześniej, równie ważne na gruncie myśli Farockiego jest pytanie o to, co się dzieje z rzeczywistością gdy przyjmujemy ontologię obrazowania cyfrowego za właściwą również dla niej. Myślenie o rzeczywistości jako składającej się z układów pikseli, można uznać za dalekie echo matematycznej wizji przestrzeni, jednak w tym przypadku dodatkowo dochodzi fakt, że da się

¹⁹¹ Andre Bazin, dz. cyt.

¹⁹² Thomas Elsaesser, dz. cyt., s. 227.

nimi dowolnie manipulować. Wybranie przez Farockiego elementów – poddawanej ciągłym modyfikacjom – natury do przedstawienia możliwości manipulacji obrazem cyfrowym jest trafnym przykładem przemian w myśleniu o obrazie i rzeczywistości. Interesujące są zwłaszcza rośliny, w których kody genetyczne naukowcy ingerują już od dłuższego czasu, jak pisze Elsaesser proces powstawania i ewolucji cyfrowego obrazu „porównywalny jest do uprawy, zbioru, ekstrakcji i manipulacji materiałem genetycznym lub molekularnym w procesach biogenetyki lub mikroinżynierii”¹⁹³. Otwiera to możliwość politycznego odczytania padającego w *Parallel I* zdania, że „w filmach jest wiatr, który wieje i wiatr produkowany przez wiatraki. Obraz komputerowy nie ma dwóch rodzajów wiatru”. Brak rozróżnienia na to, co naturalne i sztuczne pozwala postawić tezę, że być może koniec epoki obrazu indeksalnego jest też końcem epoki gospodarki opartej na surowcach. Byłoby to typową dla myślenia Farockiego czasową koincydencją w obrębie form produkcji.

Fenomenologia wirtualnego ciała

Stale powracająca u Farockiego refleksja dotycząca wyparcia cielesności przez maszynowe widzenie, prowokuje, żeby postawić pytanie o funkcjonowanie wirtualnej reprezentacji ciała w grach komputerowych. Temu tematowi niemiecki reżyser poświęcił ostatnią część *Parallel IV*, w której przygląda się, jak funkcjonuje ciało bohatera w grach akcji *Call of Duty 4*, *Far Cry 3*, *Grand Theft Auto V* i *Red Dead Redemption*. Farocki próbuje grać w te gry wbrew ich regułom, jego zamiarem jest je zepsuć, żeby zobaczyć jaka logika kryje się za domyślnym sposobem ich funkcjonowania. Taki sposób wchodzenia w interakcje z otoczeniem w grach Alexander R. Galloway nazwał „aktem otoczenia”¹⁹⁴ (*ambience act*), a więc odrzuceniem założonego przez twórców podejmowania czynności rozwijających akcję, a zamiast tego próbowaniem wejścia w kontakt z elementami otaczającego świata, co jest bliskie fenomenologicznej perspektywie postrzegania ciała jako źródło umieszczonego w świecie. W otwierających słowach lektorka zauważa, że „bohater zostaje wrzucony do swojego świata”, a następnie dodaje: „Nie ma rodziców ani nauczycieli, w kolejnych próbach musi odkrywać sposób wchodzenia w relacje z innymi i uczyć się je naśladować”. Ta charakterystyka egzystencjalnej sytuacji bohatera jest punktem wyjścia dla Farockiego do testowania innej kategorii z fenomenologicznego języka: bliskości. W grach *FPS* zbliżenie się do innej postaci na zbyt krótki dystans odbierane jest jako zagrożenie i spotyka się

¹⁹³ Tamże.

¹⁹⁴ Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

z nerwową reakcją. Ciała postaci są pomyślane w taki sposób, żeby bliskość innej osoby uznawać za potencjalne zagrożenie i reagować na nią krzykiem, a gdy taka sytuacja trwa dłużej gwałtownie odskakiwać.

Podczas gry w *Grand Theft Auto* postać gracza na różne sposoby próbuje prowokować kontakt cielesny z innymi bohaterami, podchodzi możliwie blisko, jakby chciał przeniknąć przez drugą osobę, aż zaczyna ją „przesuwać”, gwałtownie wpada na inne ciało, używa repertuaru zaczepnych gestów, stoi w zbliżeniu bez ruchu przez długi czas, czeka na wywołanie reakcji. Ciała postaci z gier akcji, które wybrał Farocki są wyłącznie męskie i stworzone według wzorca maskulinistycznej męskości, to typ walecznego twardziela, który nastawiony jest na używanie przemocy. Są one duże, muskularne i uzbrojone, a czasami nawet opancerzone – mają wzbudzać strach. Alec Mapes-Frances sugeruje wręcz, że „gry, w które gra Farocki są bez wątpienia osadzone w czymś w rodzaju faszystowskiej wyobraźni, w której centrum (dosłownie) jest twarde, nieprzeniknione ciało”¹⁹⁵. Gdy więc Farocki używa ich do testowania granic innych ciał, łączy się to nieuchronnie z zachowaniem napastliwym, atakiem na słabszą fizycznie jednostkę. Nawet jeśli faszystowska sugestia jest częściowo przesadzona, to na pewno Farocki pozostaje na gruncie swoich tematów i śledzi jak militarna logika przenika do branży rozrywkowej. Raz jeszcze przypomina o tym, co przenikało całą jego twórczość – związkach pomiędzy rozwojem technologii a przemysłem wojskowym i powstającymi w ich efekcie formami cielesności.

Zakończenie: ciało – maszyna

Wszystkie te przykłady praktycznego wykorzystania obrazów operacyjnych nie składają się na spójny zestaw charakteryzujących je cech. Zdefiniowanie „operacyjności” w opozycji do reprezentacyjnej funkcji obrazu sprawia, że zakres znaczeniowy nowego typu przedstawień staje się możliwie szeroki. Gdy Farocki stwierdza, że obrazy operacyjne „nie reprezentują przedmiotu, ale raczej są częścią operacji”¹⁹⁶, można to odczytać dwojako: że mamy do czynienia z nowym rodzajem obrazów, które wyłącznie uzupełniają większy zbiór tradycyjnie pojętych obrazów, jak również, że intencją jest głębsza rewizja, która podważa samą ideę tego, czym jest obraz.

¹⁹⁵ Alec Mapes-Frances, *A Strange Exiled Body: Gamespace and (Anti-)Algorithmic Choreographies*, „Journal of Art Criticism” 2016, nr 1, <https://journalofartcriticism.wordpress.com/2016/05/05/a-strange-exiled-body-gamespace-and-anti-algorithmic-choreographies/>, dostęp: 19.08.2019.

¹⁹⁶ Definicja za *Oko/Maszyna I* (2000).

Obrazy operacyjne są roboczymi narzędziami, które służą do realizacji praktycznych celów związanych ze skomplikowanymi zadaniami. Wizualizacje z obserwacji wojskowych, filmy instruktażowe, nagrania z kamer przemysłowych, obrazy medyczne – nie są pomyślane w pierwszej kolejności jako obiekty do oglądania i kontemplacji, a więc przez długi czas nie były przedmiotem zainteresowania badaczy. Farocki przywraca im równorzędny status, postuluje włącznie ich w skład poszerzonej historii kina. Jego myślenie jest tożsame z projektem kultury wizualnej, którego przedstawiciele również stawiają sobie za zadanie analizę ogółu społecznych praktyk obrazowych. Gdyby jednak zatrzymać się wyłącznie na tym rozwinięciu koncepcji obrazów operacyjnych, to cała sprawczość zostałaby przypisana tylko ludzkiemu podmiotowi, który używa obrazów do realizacji swoich celów. Farocki sugeruje coś przeciwnego – bycie częścią operacji sprawia, że obrazy zyskują zdolność działania. Tym tropem podążają Jens Eder i Charlotte Klonk w pokonferencyjnym tomie *Image Operations: Visual Media and political conflict*¹⁹⁷, który jest próbą ustanowienia odrębnej dziedziny badań obrazów operacyjnych. We wstępie podkreślają, że najważniejszą różnicą w funkcjonowaniu tego typu obrazów jest to, że nie tylko odzwierciedlają lub reprezentują one wydarzenia, ale przede wszystkim pełnią w nich performatywne role¹⁹⁸. Zwracają uwagę, że rozwój mediów cyfrowych sprawił, że to właśnie sprawczość stała się najistotniejszą cechą obrazów. Zaczęły one swobodnie krążyć, znalazły się w centrum sporów, przedefiniowaniu uległa też ich relacja z użytkownikami.

Podkreślanie sprawczej roli obrazów operacyjnych zmusza do przemyślenia związków pomiędzy działaniem a automatyzacją. W koncepcji Farockiego można doszukać się niewypowiedzianej bezpośrednio tożsamości pomiędzy rozwojem możliwości medium a zmianami właściwości obrazu. Coraz większy stopień zaawansowania technologicznego maszyn widzenia sprawia, że zaczynają one przewyższać swoimi zdolnościami sensorycznymi ludzkie oko i wykraczają poza naszą skalę percepcji. Obrazy operacyjne nie potrzebują więc już ludzkich obserwatorów, funkcjonują jako samodzielne interfejsy w zarządzanych algorytmicznie procesach. Tutaj docieramy do paradoksu instrumentalności polegającego na tym, że konsekwencją wykorzystywania obrazów do użytecznych ludzkich celów jest stopniowa emancypacja technologii.

Widmo rychłego zastąpienia człowieka przez maszyny i wynikające z niego antagonistyczne napięcie pomiędzy człowiekiem i maszyną jest stale obecne w twórczości

¹⁹⁷ *Image Operations: Visual Media and political conflict*, dz. cyt., s. 17.

¹⁹⁸ Tamże.

Farockiego. Nie był on jednak antytechnologicznym katastrofistą, który wieszczylby wyłącznie destrukcyjny wpływ technologii. W kolejnych jego filmach ta opozycja staje się bardziej dwuznaczna i przybiera bardzo różne oblicza. Jak zauważył Hal Foster, dwuznaczność postrzegania technologii przez Farockiego jest dobrze wyrażona w tytule instalacji *Oko/Maszyna*. Oddzielający je ukośnik rodzi pytanie o to, z jakim rodzajem relacji pomiędzy nimi mamy do czynienia:

Czy ukośnik oznacza podział na oko i maszynę? [...] Czy też nowy typ ich powiązania powstały w wyniku elizji obu? Czy jeszcze jakiś nowy sposób relacji?¹⁹⁹.

Przywoływana przez Fostera „elizja” to w językoznawstwie proces zaniku głoski zachodzący wraz z rozwojem praktyk językowych. To zestawienie sugeruje, że różnice między widzeniem ludzkim i maszynowym z czasem zanikają, a powstały w ten sposób zrost jest sprawnie funkcjonującą hybrydą. Gdy więc w kontekście tej tezy wrócimy do „ciągłych początków” Farockiego, to zauważymy, że w każdym kolejnym punkcie początkowym znajduje się instancja ciała. Filmowiec, na wzór fabrycznego robotnika, to kogoś kto pracuje precyzyjnie oczami i rękami. Jego tradycyjnie pojęta aktywność sprowadza się do zestawu fizycznych gestów: rozdzielania i łączenia, wycinania i wklejania. W nich wyraża się ruch jego myśli i emocji, to one są więc źródłem wszelkiej teorii filmowej. Twórczość Farockiego pozostaje zawieszona w dwuznaczności pomiędzy kolejnymi próbami humanizacji maszyny i postępującą maszynizacją tego, co ludzkie. Próby przekroczenia oświeceniowej separacji zmysłu wzroku i dotyku, z której wynika uznanie spojrzenia z dystansu za obiektywne i bezpośredniej bliskości za subiektywną. Dialektycznego splotu, który ma swoje źródła w instrumentalności oświeceniowego rozumu.

¹⁹⁹ Hal Foster, *Vision Quest...*, dz. cyt., s. 17.

Bibliografia:

- Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukaszewicz. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Günther Anders, *Theses for the Atomic Age*, „Massachusetts Review” 1962, nr 3.
- Nora Alter, *The Political Imperceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*, „New German Critique” 1996, nr 68.
- Nora Alter, *One, Two, Three Montages... Harun Farocki's War Documentaries*, w: *The Blackwell Companion to Contemporary Documentary Film*, red. Alexandra Juhasz, Alisa Lebow, Wiley Blackwell, West Sussex 2015.
- Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge, London, New York 2008.
- André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, WAiF, Warszawa 1963.
- Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.
- Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemień, w: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Warszawa 1972.
- Walter Benjamin, *Karl Kraus*, przeł. Adam Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6.
- Walter Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Andrzej Kopacki, Sic!, Warszawa 1997.
- Martin Blumenthal-Barby, *Cinematography of Devices: Harun Farocki's Eye/Machine Trilogy*, „German Studies Review” 2005, nr 2.
- Katarzyna Bojarska, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Green Integer, Kopenhaga 1997.
- Grégoire Chamayou, *A Theory of the Drone*, przeł. Janet Lloyd, Penguin, London 2015.
- Rafael K. Dernbach, *Anticipatory Realism: Constructions of Futures and Regimes of Prediction in Contemporary Post-cinematic Art*, University of Cambridge, Cambridge 2018.
- Georges Didi-Huberman, *How to open your eyes?*, w: *Against What? Against Whom?*, red. Antje Ehmman and Kodwo Eshun, Koenig Books-Raven Row, London 2009.
- Georges Didi-Huberman, *Metan*, przeł. Paweł Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 3, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/94/110>, dostęp: 19.08.2019.
- Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów – Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, ha!art, Kraków 2011.
- Georges Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, przeł. Paweł Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 6, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/212/375>, dostęp: 19.08.2019.

- *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Thomas Elsaesser, *Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Thomas Elsaesser, Harun Farocki, *Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Thomas Elsaesser, *Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Thomas Elsaesser, *Pracując na marginesach – film jako forma rozumowania*, przeł. Bartosz Zajac, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/19242>, dostęp: 19.08.2019.
- Thomas Elsaesser, *Stepping sideways*, „Cinema Journal” 2009, nr 1.
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.
- Antje Ehmman, Kodwo Eshun, *A to Z of HF or: 21 instruction to HF*, w: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, red. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, König Books, London 2010.
- *Image Operations: Visual Media and political conflict*, red. Jens Eder, Charlotte Klonk, Manchester University Press, Manchester 2017.
- Harun Farocki, *About Images of the World and the Inscription of War*, <http://www.kunstnerneshus.no/harun-farocki/>, dostęp: 19.08.2019.
- Harun Farocki, *Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature/Der Ärger mit den Bildern*, „Frankfurter Rundschau”, 02.08.1973.
- Harun Farocki, Stefan Reinecke, *Gespräch mit Harun Farocki*, <https://www.hgb-leipzig.de/~uly/essayfilm>, dostęp: 19.08.2019.
- Harun Farocki, Philipp Goll, *Harun Farocki: Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen*, „Jungle World” 2014, nr 32.
- Randall Hall, Harun Farocki, *History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki*, „Camera Obscura” 2001, nr 46.
- Harun Farocki, Rembert Hüser, *Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Harun Farocki, *Industrialization of thought*, „Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 1993, nr 15.
- Harun Farocki, *Notwendige Abwechslung und Vielfalt*, „Filmkritik” 1975, nr 8.
- Harun Farocki, *Phantom Images*, „Public” 2004, nr 29.
- Harun Farocki, *Passion*, „Filmkritik” 1983, nr 7.
- Harun Farocki, *Reality Would Have to Begin*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Harun Farocki, Kaja Silverman, *Rozmowy o Godardzie*, przeł. Paulina Kwiatkowska, Fundacja Mammal, Warszawa 2014.

- Harun Farocki, *Staking One's Life: Images of Holger Meins*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Harun Farocki, *Substandard*, <http://www.disobediencearchive.com/texts/substandard.html>, dostęp: 19.08.2019.
- Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Julian Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35-36.
- Mark Fisher, *Capitalism Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009.
- Vilém Flusser, *Taking Photographs alias Making Pictures*, „European Photography” 1982, nr 9, z. 1.
- Hal Foster, *Vision Quest: the Cinema of Harun Farocki*, „Artforum” 2004, nr 3.
- Michel Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, przeł. Michał Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Harun Farocki, Jill Godmilow, Jennifer Horne, Jonathan Kahana, *PERFECT REPLICA. An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow*, w: *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*, red. Jonathan Kahana, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Jürgen Habermas, *Strukturalna przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. Wanda Lipnik, Małgorzata Łukaszewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Miriam Hansen, *Cinema and Experience Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Oakland 2011.
- Ian James, *Paul Virilio*, Routledge, London 2007.
- Frederic Jameson. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London 2005.
- Frederic Jameson, *Cognitive Mapping*, w: *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. Cary Nelson, Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, Illinois 1988.
- Frederic Jameson, *Marx and montage*, „New Left Review” 2009, nr 5, <https://newleftreview.org/II/58/fredric-jameson-marx-and-montage>, dostęp: 19.08.2019.
- Tom Keenan, *Light Weapons*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, przeł. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Alexander Kluge, Ulrich Gregor, *Interview von Ulrich Gregor*, w: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, red. Christian Schulte, Vorwerk 8, Berlin 1999.
- Alexander Kluge, *On Film and the Public Sphere*, w: *Alexander Kluge: Raw Materials for the Imagination*, red. Tara Forrest, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
- Alexander Kluge, Oskar Negt, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Verso, London 2016.
- Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburger Edition, Hamburg 2001.
- Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, w: *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI*, red. Jacques Miller, W.W. Norton & Co., New York, London 1981.

- Bruno Latour, *Wizualizacja i poznanie: zarysowywanie rzeczy razem*, przeł. Maciej Frąckowiak, Aleksandra Derra, „Avant. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej” 2012, nr 3.
- Stuart Liebman, *On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge*, „October” 1988, nr 46.
- Alec Mapes-Frances, *A Strange Exiled Body: Gamespace and (Anti-)Algorithmic Choreographies*, „Journal of Art Criticism” 2016, nr 1, <https://journalofartcriticism.wordpress.com/2016/05/05/a-strange-exiled-body-gamespace-and-anti-algorithmic-choreographies/>, dostęp: 19.08.2019.
- Karol Marks, *Proces wytwarzania kapitału*, w: MED, t.1, przeł. Konstanty Jażdżewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1960.
- Brian Massumi, *Ontopower. War, Powers, and the State of Perception*, Duke University Press, Durham 2012.
- Kuba Mikurda, *Touching Images. Proszę dotykać*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2016, nr 12, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/307/683>, dostęp: 19.08.2019.
- Olaf Möller, *Passage along the Shadow-Line: Feeling One’s Way Towards the Filmkritik-Style*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. T. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Rens van Munster, Casper Sylvest, *Nuclear Realism: Global Political Thought During the Thermonuclear Revolution*, Routledge, London 2016.
- Trevor Paglen, *Operational images*, „e-flux” 2014, nr 59 <https://www.eflux.com/journal/59/61130/operational-images>, dostęp: 19.08.2019.
- Volker Pantenburg, *Farocki/Godard. Film as theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.
- Volker Pantenburg, *Working images: Harun Farocki and the „operational image”*, w: *Image Operations: Visual Media and political conflict*, red. Jens Eder, Charlotte Klonk, Manchester University Press, Manchester 2017.
- Leith Passmore, *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction: Performing Terrorism*, Palgrave Macmillan, New York 2011.
- Michał Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*, przeł. John Howe, Verso, London 2014.
- Jacques Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. Iwona Bojadżijewa, Jan Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2008.
- Jonathan Rosenbaum, *The Road Not Taken: Films by Harun Farocki*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Benedict Seymour, *Eliminating Labour: Aesthetic Economy in Harun Farocki*, „Mute” 2010, nr 2.
- Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York 1996.
- Carl Schmitt, *Teoria partyzanta*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2016.

- Peter Sloterdijk, *Krytyka rozumu cynicznego*, przeł. Piotr Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.
- Hito Steyerl, Harun Farocki, *A Magical Imitation of Reality*, Kaleidoscope Press, ebook 2011.
- Hito Steyerl, *Beginnings*, „e-flux” 2014, nr 54, <https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginning>, dostęp: 19.08.2019.
- Hito Steyerl, *Czy muzeum jest fabryką?*, przeł. Julian Kutyla, Krytyka Polityczna 2013, nr 35-36.
- Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, https://www.turia.at/titel/hito_s.php, dostęp: 19.08.2019.
- Hito Steyerl, *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>, „e-flux” 2011, nr 24, dostęp: 19.08.2019.
- Hito Steyerl, *Too much world: Is the internet dead?*, „e-flux” 2013, nr 49, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>, dostęp: 19.08.2019.
- Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlin 2012.
- Alberto Toscano, Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, Zero Books, Winchester 2015.
- Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*, Columbia University Press, New York 2016.
- Geoffrey Winthrop-Young, *Drill and Distraction in the Yellow Submarine: On the Dominance of War in Friedrich Kittler's Media Theory*, „Critical Inquiry” 2002, nr 4.
- Pauli Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, przeł. Patrick Camiller, Verso, London, New York, 1989.
- Łukasz Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 1, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/15/16>, dostęp: 19.08.2019.
- Łukasz Zaremba, *Obraz jako przedmiot sporu w kulturze polskiej po 1989 roku w ujęciu studiów nad kulturą wizualną*, Archiwum prac dyplomowych UW.