

Jonathan Beller

Kino-Ja, Kino-świat : notatki o kinowym sposobie produkcji

Panoptikum nr 13 (20), 32-52

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jonathan Beller

(University of Survey)

Kino-Ja, Kino-świat Notatki o kinowym sposobie produkcji¹

Lecz cała powieść zgodnie powtórzona
I dusz ich nastrój jednaki w tej zmianie
Dowodzi czegoś więcej niżli złudzeń;
I rzeczywistość przybiera widoczną,
Chociaż niezwykłą i godną podziwu.
(W. Szekspir, *Sen nocy letniej*)

Kinowy sposób produkcji

Termin „kinowy sposób produkcji” (KSP) zakłada, że kino i jego następcy, nawet jeśli nadal z nim współlistniejący, w szczególności zaś telewizja, wideo, komputery oraz internet, są deterytorializowanymi fabrykami, w których widzowie pracują, a właściwie w których wykonują pracę zorientowaną na produkcję

¹ Tłumaczenie artykułu zostało opracowane na podstawie dwóch tekstów Jonathana Beller: wstępu do jego książki *Kinowy sposób produkcji* oraz krótkiego tekstu zatytułowanego *Kino-Ja, Kino-świat. Notatki o kinowym sposobie produkcji*. Zob. J. Beller, *The Cinematic Mode of Production*, Hanover–London 2006, s. 1-33 oraz *The Visual Culture Reader*, N. Mirzoeff (ed.), London–New York 2002, s. 60-85. Ze względu na ograniczenia formalne niektóre, mniej istotne, fragmenty oryginału zostały pominięte. Tam, gdzie uznałem to za stosowne (ze względu na nieścisłość czy też wieloznaczność tłumaczonego terminu), bądź gdzie autor wprowadza własne neologizmy, w nawiasach podaję oryginalne wyrażenia. Wszelkie tłumaczenia cytowanych przez autora prac, jeśli nie zostały wydane po polsku, pochodzą od tłumacza. Część przypisów autora została pominięta.

wartości. W obrazie kinowym i jego dziedzictwie, owym wyobraźniowym splocie, powstałym z układu psycho-społeczno-materialnych relacji, tworzymy nasze życia. Twierdzenie to sugeruje, że konfrontujemy się nie tylko z tymi obrazami, które widoczne są bezpośrednio na ekranie, lecz także stajemy w obliczu logistyki obrazu, gdziekolwiek się nie obrócimy – operacje wyobraźni są dziś nierozdzielnie zespolone z samą percepcją. Pracę zaś wykonują nie tylko właściciele kapitału pragnący utrzymać swój status w formie obrazowej, lecz także my sami pracujemy w obrazie. Obraz, który przenika każde zjawisko, stanowi *mise-en-scène* nowego rodzaju pracy.

Z właściwego rozumienia terminu KSP wynika, że relacja społeczna, która wyłoniła się pod postacią kina, jest dziś charakterystyczna dla ogółu społeczeństwa. Jak twierdzi Pierre Boulez, „sztuka przekształca niemożliwe w nieuniknione”². Mimo że widz kinowy (wyłaniający się wespół z nieporadnie zmontowanymi ze sobą, niezbędnymi w owej sytuacji mechanizmami produkcji obrazu) po raz pierwszy pojawił się pod koniec XIX wieku w postaci nieuniknionej odpowiedzi na technologiczną osobliwość, potajemnie stał się formalnym paradygmatem oraz strukturalnym wzorcem dla tego, co społeczne, przeradzając się w globalną organizację społeczną jako taką. Za sprawą pewnych technologicznych sztuczek maszynowo zapośredniczona percepcja jest współcześnie niemożliwa do oddzielenia od psychologicznych, ekonomicznych, afektywnych i ideologicznych dyspozycji jednostek. Model odbioru (ang. *spectatorship*), jako fuzja i rozwój tego, co ekonomiczne, kulturowe, przemysłowe, i psychologiczne, rychło stał się częścią ludzkiego losu, aby następnie przeistoczyć się we wpływający nań czynnik. Obecnie zaś wizualność ma charakter dominujący, wobec czego teoria społeczna powinna przekształcić się w teorię filmu.

Współcześnie, zgodnie z prawami późnego kapitalizmu, patrzeć oznacza pracować. Kinematyzacja (ang. *cinematization*) wizualności, fuzja wizualności z zestawem społeczno-technicznych instytucji i aparatów (ang. *apparatuses*), daje początek zaawansowanym formom usieciowionego wywłaszczenia charakterystycznego dla współczesności. Skapitalizowane maszynowe interfejsy żerują na wizualności. Od niedawna korporacje, takie jak FreePC – która podczas świętowania działalności NASDAQ rozdawała „darmowe” komputery w zamian za zgodę odbiorców na dostarczanie obszernych danych personalnych oraz przeznaczanie określonej ilości czasu na przebywanie w Internecie – dążą do wykazania w praktyce, że patrzeć na ekran może produkować wartość. Już niemal dekadę temu twierdziłem, że nadszedł moment historyczny, który pozwolił nam zrozumieć iż patrzeć jest włączone przez kapitał w rolę pracy. Jeśli we wczesnych latach dziewięćdziesiątych idea ta była trudna do zrozumienia przez naukowców, to korporacje wykazały się większym refleksem w jej uchwyceniu. To, co nazywam „teorią wartości uwagi” (ang. *attention theory of value*), odnajduję w pojęciu pracy ujętym w Marksowskiej laborystycznej teorii wartości. Prototyp źródła wszelkiej produkcji wartości stanowi we współczesnym kapitalizmie produkująca wartość ludzka uwaga. Uwaga, w każdej formie możliwej

² Cyt. za: Z. Bauman, *Zindywidualizowane społeczeństwo*, tłum. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2008, s. 43.

do wyobrażenia, a także tej niemożliwej jeszcze do wyobrażenia (od pracy na linii montażowej, poprzez model odbioru obrazów, po pracę w Internecie, a także poza nim), jest ową niezbędną cybernetyczną relacją do maszyny społecznej (ang. *socius*) produkującą wszelką wartość w późnym kapitalizmie. (...)

Restrukturyzacja na przestrzeni dziejów obrazu jako paradygmatycznej relacji społecznej jest dziś realizowana w praktyce przez wielkie korporacje. Jakkolwiek uwodzicielskie wydawać się mogą zjawiska wizualne i jakkolwiek niszczyielskie dla większości ludzi na świecie mogą być konsekwencje kapitalizacji i zawłaszczenia relacji obrazu (wyobrażonego), ów akt eksploatacji jest skorelowany z rozwojem logiki kapitalizmu i wobec tego musi być pojmowany w ramach typowej relacji biznesowej. Obok nowej jakości obrazu oraz towarzyszącej mu produktywności uwagi znajduje się utrwalanie istniejących podziałów w obszarze zatrudnienia, płci, narodowości czy niewolniczej pracy. Ta nadzwyczajna innowacja posiada swój bezpośredni, czy mówiąc dokładniej: ironiczny związek z intensyfikacją światowej opresji, dobrze zobrazowanej przez Giuseppego Lampedusę w jego ocenie dialektyki dominacji: „rzeczy muszą ulegać zmianie, aby mogły pozostać takie same” (tłum. – J.M.). Obraz strukturyzuje to, co widzialne i niewidzialne, pochłania moc wyzwalania i wysysa solidarną moc czasu. Sposób dominacji zmienia się po to, aby możliwe było zachowanie hierarchicznej struktury społeczeństwa. Tak, jak widzowie zaczynają wartościować swoją uwagę (swoje uczestnictwo), tak korporacje zmagają się z uzyskaniem tego, co niegdyś udawało im się zdobywać bez żadnego problemu. W ubiegłym roku na przykład Mypoints.com anonsował się, w wiadomościach *San Jose Mercury* hasłem: „Zapłacimy ci za przeczytanie tej reklamy”. W tym samym czasie inny baner internetowy wyświetlał pozbawione ciała wędrujące oczy opatrzone podpisem: „Zapłacimy ci za twoją uwagę”. Nie powinno więc nikogo dziwić, że jedna z wiodących internetowych spółek Yahoo, która zawsze uważała się za spółkę medialną, niedawno zatrudniła Terry'ego Semela, byłego szefa wytwórni Warner Bros, by przewodniczył jej operacjom.

Porażka niektórych internetowych korporacji nie powinna prowadzić nas do uznania, że ta nowa era korporacyjnego projektowania naszej uwagi była jedynie tymczasowym, spekulacyjnym błędem. Jak chętnie podkreśla Jeff Bezos, założyciel portalu Amazon.com, że 2700 producentów samochodowych splajtowało na początku XX wieku, nie oznacza, że wynalezienie samochodu było złym pomysłem”. Poza tym, patrząc z perspektywy czasu, korporacje medialne już od dawna rozdawały „darmowe” treści w zamian za uwagę widzów, która mogła być sprzedawana reklamodawcom. Pamiętacie telewizję? Ponadto, jak Ben Anderson usilnie sugerował w odniesieniu do mediów drukowanych, nawet te treści, za które uiszczaliśmy opłatę za dostęp, posiadały produktywny efekt, a więc coś w rodzaju porządku produkcji, który daleko przekraczał jednostkowy akt konsumpcji. Wyobraźmy sobie społeczeństwa, więcej nawet: całe narody, produkowane poprzez zwykły akt czytania gazet! Błyskotliwa krytyka Andersona, dokonana przez Reya Chowa w książce *Primitive Passions*, w której to traumatyczne zetknięcie się Lu Xuna z obrazem kinowym stanowi moment założycielski chińskiego moderni-

zmu literackiego, lokuje wizualność w centrum rodzącego się nacjonalizmu i sugeruje, że literatura modernizmu jest konsekwencją ciosu zadanego językowi przez technologiczny atak obrazów³. W ten sposób cała historia modernizmu wykazuje gotowość do bycia poddaną dokładnej rekonceptualizacji na praktykę filmową. Mówiąc inaczej, ze względu na transformację społeczną, poprzez i jako wizualność, teoria filmu mierzy się dziś z zadaniem napisania ekonomii politycznej kultury jako sposobu produkcji.

Obecnie amerykański świat korporacji, włączając widzów do budowy ścieżek swojej infrastruktury, zarówno w roli trwałego kapitału, jak i dla nich samych, świadomie przyznaje, że rozszerzenie ścieżek zmysłowych na obszar ciała może produkować wartość, nawet jeśli mechanizmy tego procesu nie zostały jeszcze w pełni wyjaśnione. Zmysłowo-percepcyjny kontakt między ciałem a mechanizmem społecznym, który został określony przez Seana Cubitta jako „cyberczas” (ang. *cybertime*), daje kapitałowi możliwość ekstrakcji wartości. Pusta przestrzeń pomiędzy praktyką zawłaszczania uwagi a radykalną teorią owej praktyki istnieje po części ze względu na brak bezpośrednich korzyści finansowych z badań nad mechanizmami produkcji wartości jako dialektycznej relacji, podobnie jak u Marksa nie dało się zaobserwować korzyści ani w laborystycznej teorii wartości, ani w samym marksizmie. Innymi słowy, ogólna ślepota w odniesieniu do ekonomizacji zmysłów jest konstytutywna dla istnienia hegemonii. Owa kradzież zmysłowej pracy stanowi postmodernistyczną wersję nieprzyzwoitego sekretu kapitału: widz jest tu Lukácsowskim podmiotem-przedmiotem historii.

Historia reklamy, stosująca psychoanalizę oraz statystykę w celu sprzedaży produktów, objaśnia, w jaki sposób kapitał wykorzystuje różnorodne teorie kultury. Istnieje wiele teorii skoncentrowanych na rynkowym zaangażowaniu ciała (jako podmiotu pragnienia w przestrzeni masowego rynku), lecz ze względu na wyjaśnienie sposobów generowania zysków jedynie pragmatyka wydaje się być dominującym podejściem. Agencje reklamowe wykorzystują techniki psychoanalityczne, określając je jako „teatr umysłu”, i tylko nieliczni kwestionują ich skuteczność. Tak więc logistyka wraz z konceptualizacją produkcji społecznej jako takiej pozostają trudne do uchwycenia oraz ukryte przed możliwością czerpania bezpośredniej korzyści finansowej, jako że znajdują się pod powierzchnią symulacji. Prawdopodobnie najbardziej wymowne i realistyczne odzwierciedlenie obecnej sytuacji społecznej produkcji poprzez obraz jako dominującej, publicznie dostępnej relacji społecznej możemy odnaleźć w późnokapitalistycznym społeczno-realistycznym filmie *Matrix* (1999). Przedstawia on sytuację, w której skomputeryzowana (wbudowana) kontrola ścieżek zmysłowych, prowadząca do naszych ciał, zredukowała nas, z punktu widzenia systemu do czystej biosfery, do baterii, które służą we wszechobecnym spektaklu do zasilania nieludzkiej, sztucznej inteligencji. Jakakolwiek energię życiową umieścimy w świecie, zostanie ona przetworzona w energię do napędzania obrazu-świata i jego iluzorycznej logiki, podczas gdy my pozostaniemy nieświadomymi więźniami wro-

³ R. Chow, *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Nowy Jork 1995.

głej batysfery, wyczuwając intuicyjnie swoją sytuację jedynie poprzez usterki w programie. Nasze pragnienia dewiacji, nasze napady apatii, nawet nasze fantazjowanie o bogactwie i władzy reprezentują te usterki, lecz minirewolucje mogą łatwo zostać obrócone w zysk dla Wielkiego Kapitału z czego doskonale zdają sobie sprawę reklamodawcy, potentaci medialni oraz decydenci okresu zimnej wojny.

Takowa relacja pomiędzy zmysłami, a w szczególności między wizualnością a produkcją, nie wyłoniła się z dnia na dzień. Dostarczenie teoretycznego i historycznego wglądu w ową relację jest przeto jednym z zasadniczych celów mojej teorii filmu. Przez długi czas kapitał uznawał patrzenie za pracę, obecnie zaś z góry implikuje je jako takie. Lekceważenie teorii krytycznej w związku z tematem mechanizmów wyzysku kryjących się w samych jego praktykach jest niemożliwe do dalszego utrzymania, nawet jeżeli w ogóle kiedykolwiek było. Przewyciężenie tego epistemicznego opieszalstwa jest kolejnym z celów, związanym z rewolucyjnym potencjałem, który zawiera się w możliwości zrozumienia tego, jak i w czym interesie funkcjonuje świat. Postępujące nasycenie wizualnego świata, które zrodziło termin „rzeczywistości wirtualnej” a także „wizualności”, samo również było czymś wyprodukowanym. Przemiana wizualności ze sfery niewyalienowanej, kreatywnej praktyki do sfery wyalienowanej pracy jest rezultatem akumulacji kapitału, tj. historycznego skupiska wyzyskiwanej pracy. Używając terminu „alienacja widzenia”, nie uważam, że uprzednio nie istniały reżimy skopiczne, które strukturyzowały wzrok. Raczej mam tu na myśli marksistowskie rozumienie podziału i wywłaszczenia, właściwe dla procesu utowarowienia. To wyobcowanie wizualności w jej nowej jakości „nienależenia do mnie”, charakterystyczne dla kina wraz z jego odseparowaniem się od „naturalnego języka”, zachodzi symultanicznie z częściową autonomizacją tego, co wizualne – co nazywamy wizualnością. Ponadto utrzymanie i intensyfikacja przekształconego stanu „wizualności” pozostaje niezbędne dla ekspansji i waloryzacji kapitału. Jednak pomimo ogólnodziejowej prawdy tego stwierdzenia trudnością pozostaje przepisanie zdań w kluczu teorii Marksa: „Komunizm jest zagadką historii, stanowi jej rozwiązanie i jest tego świadomy”. Udoskonalone, odpowiednio zmodyfikowane, postmodernistyczne odczytanie tego cytatu brzmi następująco: „Teoria wartości uwagi jest zagadką postglobalnego kapitalizmu, której podstawowy wkład polega na prowadzeniu walki z hegemonią”. Na najbardziej podstawowym poziomie rozpoznanie mediacji jako ekstrakcji pracy (wartości) produktywnej z ciała radykalnie modyfikuje kwestię przyjemności wzrokowej poprzez skażenie jej zagadnieniem morderstwa.

Materialistycznie rzecz ujmując, industrializacja wkracza w wizualność w następujący sposób: montaż filmowy we wczesnym kinie stanowił przedłużenie logiki linii montażowej (sekwencjonowanie dyskretnych, programowych, maszynowo aranżowanych operacji ludzkich) do obszaru zmysłowości i zainicjował rewolucję przemysłową w oku. Kino spaja ludzką aktywność zmysłową – to, co Marks określił w kontekście produkcji towarów jako „pracę zmysłową” – na taśmie celuloidowej. Zamiast bicia blachy czy dokręcania śrub zszyliśmy (ang. *suture*) jeden obraz z następnym (i podobnie jak pracownicy, którzy zniknęli w wyprodukowanych

przez siebie towarach, my sami zszliśmy się z tym obrazem). Poprzez modyfikację uprzedniej formy towarowej wyprodukowaliśmy nowe towary, zawierające w sobie aspekt obrazowy. Kino w dużym stopniu przyczyniło się do gwałtownego rozwoju fetyszyzmu towarowego, to znaczy oderwanego, częściowo autonomicznego, psychicznie naładowanego materialnością towarów obrazu. Fetyszyzm czerpie swoją energię z entalpii represji – słynnego braku obecności większej całości społecznych relacji. Sytuacja pracowników fabryki zatrudnionych na linii montażowej zwiastuje, w sposób uwzględniający istotne modyfikacje, sytuację widzów kinowych. „Cięcie”, będąc implicytnym elementem poszczególnych etapów produkcji w pracy na linii montażowej, stało się techniką organizacji produkcji fetyszyzmu towarów oraz częścią nowej jakości reżimu produkcyjnego – przez długi czas błędnie nazywanego konsumpcjonizmem. Konsumenci produkowali swoje fetysze w zde-terytorializowanej fabryce kinowej. Podobnie jak w fabryce, w kinie stwarzamy i przetwarzamy świat wraz z nami samymi.

Interioryzacja dynamiki sposobów produkcji jest oczywiście o wiele bardziej skomplikowana, niż przedstawia to powyższy szkic. Kino przechwyciło formalne właściwości linii montażowej i przeniósło w obszar świadomości na zasadzie introjeksji. Owa introjeksja zainicjowała ogromne zmiany w funkcji języka. Dodatkowo zmiana w relacjach przemysłowych, którą wyraża kino, wskazuje na ogólne przesunięcie w organizacji ekonomii politycznej, czego wyrazem nie jest jedynie pojedyncza technologia. Rozwój kina odzwierciedla głębokie, strukturalne przeobrażenia i przystosowania w złożonym, wielowymiarowym świecie. Z pewnością ogólnodziejowa rola kina wymaga od niego całkowitej rekonceptualizacji rejestru wyobrazonego (ang. *the imaginary*). Wyobrażone, zarówno jako zdolność wyobraźni, jak i jako ideologia w rozumieniu Althussera, konstytutywna mediacja pomiędzy podmiotem a realnym, musi być postrzegane w jego nieustannej progresji, oczywiście z zastrzeżeniem, że rozwój kapitalizmu także postrzegać będziemy jako ciągły rozwój. Istnieje wiele prac poświęconych medialnym strukturom wyobrazonego w społeczeństwach zachodnich, a wpływy technologii na tę strukturę coraz lepiej dają się zobrazować. Prace Heideggera, poświęcone technologii i koncepcji światooobrazu, czy też Baudrillarda mogą być w ten sposób interpretowane.

W książce *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*⁴ Christian Metz mówi o trzech maszynach kina – zewnętrznej (przemysł kinowy), wewnętrznej (umysł widza) oraz trzeciej maszynie (pisarzu kina) – i wysuwa wniosek, że „instytucja [koordynacja wszystkich trzech maszyn] uwzględnia jako swój cel przyjemność obcowania z filmami”⁵. Metz dowodzi, że „kino jest techniką wyobrazonego”⁶ i faktycznie przeobraża widzów poprzez system „operacji finansowych”⁷. Twierdzenia te są słuszne dla psychoanalitycznej teorii filmu, która opiera

⁴ Ch. Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton, Bloomington 1982.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 3.

⁷ Ibidem, s. 91.

się na wierze w angażowanie w kinie dynamiki istniejącej *psyche*. Jednakże zakres dzisiejszej (anty)rewolucji, rewolucji, która na pierwszy rzut oka może wydawać się zwrotem technologicznym, wyłania się z odwrócenia tych twierdzeń: *wyobrażone jest techniką kina*, a raczej mediacji jako takiej. Takie odwrócenie perspektywy „deontologizuje” nieświadomość, a następnie zakłada, że nieświadomość, sama w sobie jest produktem kina, jego funkcją, a więc egzystencją jako taką. Wyłania się z dynamicznej relacji do technologii/kapitału (technologia rozumiana jest tu jako utrwalony i wyalienowany byt). Tak więc twierdzenie Metza na temat roli widza w kinie: „ogłądał i pomagam”⁸ może być postrzegane jako forma intuicji dotyczącej pracy, wymaganej dla przeobrażenia cybernetycznego ciała tworzonoego z udziałem operacji finansowych. Tą pracą jest ludzka uwaga budująca nową formę społeczności: *hardware*, *software* oraz *wetware*. Niemal w tym samym momencie, w którym dokonuje się zwrot zainicjowany przez Metza, z intencją cokolwiek odmienną niż moja, Jean-Louis Comolli w swoim kanonicznym eseju zatytułowanym *Maszyny widzialnego*⁹ stwierdza otwarcie w odniesieniu do teorii podmiotu Althussera, że „widz... pracuje”¹⁰. Niemniej jednak uczestnicząca czy też współzawodnicząca rola widzów w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była rozumiana jako technologiczny artefakt, raczej niezbędny sposób zaangażowania w komercyjną przyjemność niż strukturalny zwrot w organizacji protokołów globalnego kapitalizmu.

Bardziej współcześnie Regis Debray w pracy *Media Manifestos* dokonuje oceny kluczowych zwrotów w społecznej logice mediacji, ukutej przez pojawienie się obecnej „mediasfery”, którą nazywa on „wideosferą” (ang. *videosphere*)¹¹. Wideosfera, której powstanie Debray datuje na połowę XIX wieku, stanowi następstwo logosfery oraz grafosfery. Jak pisze Debray:

Sfera ta rozciąga widzialny system mediacji na niewidzialny makrosystem, który nadaje mu znaczenie. Widzimy kuchenkę mikrofalową, ale nie widzimy ogromu sieci energii elektrycznej, do której jest ona podłączona. Widzimy samochód, lecz nie widzimy systemu autostrad, stacji benzynowych, rafinerii, cystern, nie bardziej niż nie widzimy fabryk, urządzeń badawczych czy wszelkiego sprzętu zapewniającego bezpieczeństwo i równowagę. Szerokokadłubowy odrzutowiec usuwa z pola widzenia planetarną pajęczynę Organizacji Międzynarodowego Lotnictwa Cywilnego, której jest tylko jednym ruchomym elementem. Mówić o wideosferze, to pamiętać o tym, że ekran telewizyjny otrzymujący sygnały jest zaledwie główką szpilki ukrytej w jednym z milionów domów, czy też urządzeniem naprowadzającym, częścią przeogromnej organizacji pozbawionej rzeczywistych organi-

⁸ Ibidem, s. 93.

⁹ J.-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Piskorz, A. Gwóźdź [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A.Gwóźdź, Kraków 2001.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ R. Debray, *Media Manifestos, On the Technological Transmission of Cultural Forms*, trans. E. Rauth, Londyn–Nowy Jork 1996.

zatorów – która jednocześnie przyjmuje charakter społeczny, ekonomiczny, technologiczny, naukowy, polityczny, znacznie bardziej niż sieć korporacji kontrolującej produkcję i programującej elektroniczne obrazy¹².

Debray, dla którego „ideologia” mogłaby być zdefiniowana jako „gra idei w ciszy technologii”¹³, odwołuje się do terminu „medium” w mocnym znaczeniu „procedury-wspieranej-urządzeniem” (ang. apparatus-support-procedure),¹⁴ by wydobyć na pierwszy plan technologiczne podstawy mediacji oraz by wynaturzyć świadomość. Wobec tego dla Debraya „nasze studia graniczą bezpośrednio z socjologią percepcji artystycznej”¹⁵. Píše on: „Nasza historia wizualnej skuteczności musi zostać rozpisana na dwie kolumny: jedna z nich musi wziąć pod uwagę materialne wyposażenie czy też «zestaw narzędzi» umożliwiający wytworzenie, ekspozycję oraz dystrybucję widzialnych obiektów, druga zaś powinna notować system wiary, w którą zostały one wpisane”¹⁶. „Podejście mediologiczne polegałoby na pomnaniu mostów, które mogą być postawione pomiędzy tym, co estetyczne a tym, co technologiczne”¹⁷. *Media Manifestos* czynią jawnym fakt, iż wagą stawki mediacji był i jest sposób zapisu oraz funkcjonalność znaków – ich siła organizacyjna. Choć Debray jest przywiązany do myślenia o siłach symbolicznych form „stających się materialnymi”¹⁸ i zachowuje poczucie przemocy zawartej w mediacji („nadawanie rymuje się z poddanie”¹⁹) oraz jest świadom tego, że technologia jest elementem wypartym w historii świadomości, nie interesuje go temat produkcji jako takiej. Owa słabość, powiązana z jego nikłym zainteresowaniem marksizmem, widoczna jest we fragmentach książki poświęconych etyce, sugerujących niemalże pełną autonomię technologii („dobra polityka nie jest już w stanie zakłócić sprawnego funkcjonowania masowych mediów, zgodnego z ich własną ekonomią, podobnie jak nie jest w stanie zapobiec suszy”²⁰). Unikając przyjęcia punktu widzenia produkcji, w której media masowe a nawet susze są postrzegane jako produkt ludzkiej aktywności, nowy porządek świadomości, nawet jeśli w ten sposób rozumiany, nie może być odpowiednio przeanalizowany.

Moja praca poświęcona jest w szczególności obrazowi kinowemu jako maszynowemu interfejsowi wraz z maszyną społeczną, pojawiającą się jako odpowiedź na kryzys kapitału znany pod hasłem „spadającej stopy zysku”. Kontynuuję ujęcie formy towarowej, systemu pieniężnego i kapitalistycznego, oraz hierarchicznego modelu dominacji opartej na przemocy jako zestawu zagadnień granicznych, z którymi mierzy się rodzaj ludzki. Kryzys, którym jest spadająca stopa zysku,

¹² Ibidem, s. 33.

¹³ Ibidem, s. 31.

¹⁴ Ibidem, s. 13.

¹⁵ Ibidem, s. 136.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 137.

¹⁸ Ibidem, s. 8.

¹⁹ Ibidem, s. 46.

²⁰ Ibidem, s. 124.

w moim ujęciu jest rezultatem stuletniej fuzji kultury z przemysłem, zagłębionej zapożyczając słowa Stephena Heatha, w relację pomiędzy „tym, co techniczne a tym, co społeczne, kryjące się pod postacią *kind*”²¹. Kino staje się środkiem do przedłużenia zasięgu i efektu kapitalistycznej maszyny. Kinowy sposób produkcji staje się niezbędnym środkiem przedłużenia dnia pracy przy jednoczesnej redukcji realnego wynagrodzenia. Produkcja towarów „przeniesiona” do królestwa wizualności sprawia, że kino eksploatuje ludzką pracę i płaci wynagrodzenie w rozrywce, będącej narzuconą przyjemnością (ang. *enjoy[n]ment*). Kulturowe ścieżki, odsyłające do kategorii rasy, płci kulturowej, seksualności i narodowości, są więc włączone w obszar mediów w obrębie kapitalistycznej dominacji – strefy opresji, którą kapitał eksploatuje na własny użytek. W związku z tym w mimetycznym akcie relacji między kinem a kulturą, gdzie kino uwzględnia kulturę i czyni ją kapitalistycznie produktywną, idea KSP jest organizacją teoretycznego wkładu prac wyżej przytoczonych, jak również wielu innych, dotychczas przeze mnie pominiętych. W dalszej części pracy kładę nacisk na horyzonty kinowej transformacji, sugerując jednocześnie, że „teorią”, czyli myślą krytyczną, która depcze po piętach kryzysowi filozoficznemu, od początku była teoria filmu.

Nie tylko psychoanalityczna teoria filmu, ale psychoanaliza jako teoria profilmowa

KSP próbuje dowieść, że w XX wieku kino było dominującym paradygmatem dla całkowitej reorganizacji społecznej, a więc także i podmiotu. Z systemowego punktu widzenia kino pojawiło się w wyniku potrzeby zwiększenia ekstrakcji wartości z ludzkich ciał poza zwykłymi psychicznymi i limitami przestrzennymi oraz poza ustalonymi godzinami pracy. Stało się to innowacją, której celem było zwalczenie ogólnego spadku stopy zysku. Rozumiane jako prekursor telewizji, komputerów, e-mailów oraz internetu, kino może być widziane jako wyłaniający się kompleks cybernetyczny, który z punktu widzenia globalnej siły roboczej funkcjonuje jako technologia, służąca pochwytceniu i przekierowaniu rewolucyjnej aktywności społecznej i potencjalności w obszarze globalnego podziału pracy.

Poprzez wykorzystanie widzenia, a następnie dźwięku, kapitalizm industrialny rozwija nową, afektywną i złożoną maszynę, która zdolna jest do wchodzenia w relację z ciałami i ustanawiania totalnej (anty)rewolucyjnej *cybernesis*. Ta rosnąca kapitalistyczna inkorporacja ciał uruchamia możliwość mas do samoorganizacji. Będąc zdetyerytoralizowaną fabryką, funkcjonującą w tym nowym porządku (rozszerzeniu) społecznej produktywności pracy – uwaga – kino jako kompleks społeczny inicjuje nowy porządek produkcji wraz z nowymi zasadami społecznej organizacji, a więc i dominacji. „Kino” stanowi nową logikę społeczną, film jest tu wierzchołkiem góry lodowej, „główką szpilki”. Obraz, będący zagadką, jest zapowiedzią nowego symptomu do analizy z perspektywy współczesnej ekonomii

²¹ S. Heath, *The Cinematic Apparatus. Technology as Historical and Cultural Form*, [w:] T. De Laurentis, S. Heath (ed.), *The Cinematic Apparatus*, London 1984.

politycznej. Produkcja wkracza w wizualność, a wirtualność wkracza w rzeczywistość. W niesymetrycznej relacji wymiany z kapitałem praca jest wykonywana za pośrednictwem obrazu.

W obrębie KSP „kino” odnosi się nie tylko do tego, co możemy zaobserwować na ekranie ani też do instytucji i urzędzeń, które tworzą film, ale również do totalności relacji, które generują niezliczoną liczbę zjawisk w świecie, na sześciu miliardach ekranów „świadomości”. Kino oznacza produkcję obrazów instrumentalnych poprzez organizację ożywionej materii. Materia ta uwzględnia wszystko: począwszy od aktorów, poprzez krajobrazy, ludzi, urzędników, samoloty myśliwskie, aż po elektrony. Kino stanowi materialną praktykę w globalnym wymiarze, ruch kapitału „w”, „poprzez” i „jako” obraz. „Kino” jest znakiem zmiany w sposobie produkcji, w której wspólnie pracujące obrazy tworzą zestaw zasad organizacyjnych dla celów produkcji rzeczywistości. Reżim klasycznej produkcji wartości rozciąga się na obszar wizualności. Nowy porządek interaktywności (Internet, bankomaty, komórki, GPS) świadczy o kluczowej roli i silnie obecnej kapitalizacji obrazów w organizacji społecznej. Jak sądzi Warren Sack, dzieci, które dziś się rodzą, będą zastanawiać się, jak poprzednie pokolenia po prostu siedziały przed ekranem, nie mając nic do roboty”. A jednak jakaś aktywność miała miejsce. To, co do tej pory nie zostało przejrzysto wyjaśnione w odniesieniu do centralnej roli technologii obrazowania w obszarze organizacji społecznej, a może zostać rozpoznane jako pierwsze w swojej dojrzałej formie kinowej, to „kapitalizacja mediów” generujących warstwę estetyczną oraz wyobraźnię widzów. Poniżej zarysuję ogólnie historyczne wyznaczniki dla celów jednoczesnej, społeczno-technologicznej artykulacji zarówno świadomości, jak i kina. Co więcej, zasugeruję, że świadomość i kino nie tylko są równoznacznie uzależnione od produkcji kapitalistycznej, ale także coraz bardziej funkcjonują w zespoleniu.

W pierwszej kolejności, objaśniając kinematyzację relacji społecznych, należy zwrócić się w stronę kinowej dynamiki produkcji społecznej, wyrażonej w zmianie warunków interpelacji podmiotów poprzez wzrost liczby instytucji i aparatów (władzy, wielonarodowych korporacji, polityków, „mediów”, komisji, biur itd.) w różne sposoby włączonych w ekspansję kapitału. Przyjmijmy za przykład, że w przeciągu ostatnich kilku dekad każdy człowiek zaczął interesować się swoim „obrazem”. Wyrażenie to nie jest zwykłym stwierdzeniem faktu, lecz raczej Freudowskim zagęszczeniem, matrycą częściowo nieświadomych sił, które oznaczają coś innego. Aby w pełni zrozumieć, co kryje się pod pojęciem zagęszczenia, wyprodukowanego i wykorzystanego przez współczesną świadomość, neurotycznie, a obecnie także psychotycznie realizującą warunki dla swojego uprawomocnienia, należy rozważyć świadomość, która jest miarą dla rozważań o snach, które są śnione „przez”, „w”, oraz „jako” współczesny system świata. Postępując w ten sposób, w żadnej mierze nie dążę do ograniczania różnorodności świadomości, które od początku są możliwe. Nie określam również z góry zakresu myśli i emocji, które mogą być wyrażane. Staram się raczej w kontekście produkcji i reprodukcji społecznej podlegającej kapitalistycznej dominacji zarejestrować zmianę zasad

funkcjonowania języka i formowania podmiotów w powstającej rzeczywistości medialnej. Śledząc rosnącą marginalizację języka przez obrazy, Wład Godzich w pracy *Language, Images and the Postmodern Predicament*, stawia sprawę w ten sposób: „tak, jak wraz z językiem mamy dyskurs o świecie, z ludźmi, którzy mierząc się ze światem, nadają mu znaczenie, fotografia zastępuje zwykłą obecność rzeczy; jest dyskursem o świecie... Obrazy zezwalają na występowanie sprzeczności, jakoby świat jawił się człowiekowi, poprzedzając język”²². Aby zaobserwować kryzys języka oraz świadomości, powstały przez rozmnożenie się obrazów, należy zgodzić się z Godzichem, że współcześnie język został zdezonizowany przez obrazy. „Obrazy rozrywają funkcję języka, który musi oddziaływać na wyobraźnię, aby móc sprawnie funkcjonować”²³. Ogólnym efektem jest radykalna alienacja, izolacja i separacja świadomości oraz problem z akceptacją językowej rzeczywistości, a w efekcie jego redukcja do czegoś w rodzaju oderwanej od świata halucynacji.

Ta degradacja języka i jego zdolności do opóźniania rzeczywistości zakłada, jeśli powiążemy ją ze wzrostem technologii obrazowania, że radykalna alienacja języka, czyli alienacja podmiotów z ich podstawowymi środkami autoekspresji i rozumienia siebie, jest strukturalnym efektem rozwoju kapitalizmu, a więc i instrumentalnej strategii dominacji. Ciało zostają pozbawione mocy autoekspresji za pomocą słów. Ta świadomość obrazowa (ang. *image-consciousness*) czy lepiej: obraz/świadomość bierze udział w tworzeniu zintensyfikowanego elementu auratycznego, określonego w teorii jako „symulacja” czy też „symulakrum”, niemal w każdym aspekcie społecznej egzystencji w przesyconym technologią świecie. Ponad wszelką wątpliwość w obiektywnym świecie zapanował nadmiar znakovych wartości, czy też, wartości przekraczających pojemność znaku. Takie rozplenienie znaczenia, które Baudrillard nazwał „ekstazą komunikacji”, implikuje radykalną niestabilność, brak zaczepienia oraz sprzeczność świadomości, tak że przekształca się ona w nieświadomość, mimo że krytyka metafizyki dokonana pod hasłem „dekonstrukcji” zakłada pewną transhistoryczność owej nadwyżki znaku i generuje *jouissance* za sprawą efektu prawdy. W trakcie analitycznego zniesienia metafizycznej pewności źródła oraz obecności musimy uznać dekonstrukcję za fenomen historyczny, obecny na przestrzeni lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a następnie postawić pytanie o historyczność jej krytyki. W świetle KSP dekonstrukcja jawi się nie jako postęp w historii myśli, odkrywający fałszywie pojmowaną prawdę (w akcie zniesienia) wszelkich poprzednich epok, lecz jako filozoficzno-lingwistyczny zwrot, będący efektem społeczno-technologicznej transformacji w ekonomii politycznej. Odniesienie KSP do kwestii kryzysu metafizyki dowodzi, że wszystko, co stałe, rozplywa się w kinie. To ekonomia wizualna oraz transformacja pracy odpowiedzialne są za upłynnienie bytu. Na podstawie analizy ekonomii politycznej znaczącego obumieranie stanu bycia znajduje swoje historyczne warunki możliwości dla dekonstrukcyjnej neurozy w wyznaczeniu

²² W. Godzich, *Languages, Images and the Postmodern Predicament*, [w:] *Materialities of Communication*, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (ed.), Stanford 1994, s. 367-368.

²³ Ibidem, s. 369.

przez obraz granic języka. Język nie jest w stanie przetworzyć całej wizualności – to jest jak szukanie drogi wyjścia z wieloryba, w którym w ogóle nie powinniśmy się znaleźć. To dlatego właśnie „ty” jest tak trudne „do bycia”.

Tak więc, aby „pozyskać wyobrażone na rzecz symbolicznego”, jak Metz opisuje zadanie swojej teorii, należy skodyfikować kinowość dominacji dla celów świadomości²⁴. Ta interpretacja, która ukazuje kino jako nowy paradygmat organizacji społeczno-materialnej, odpowiadałaby imperatywowi Fredrica Jamesona: „Być może dziś, kiedy to tryumf coraz liczniejszych utopijnych teorii kultury masowej wydaje się być spełnionymi i niemalże dominującymi, potrzebujemy poprawki w postaci jakiejś nowej teorii manipulacji oraz właściwie postmodernistycznego utowarowienia”²⁵ (przekład – J.M.), wraz z analizą obrazu jako ostatniej innowacji kapitału oraz „mediokracji” jako najwyższego stopnia kapitalizmu (obecnie). Aby przemyśleć kinowy paradygmat, należy umieścić materialne podstawy wizualności w tym, co w obrazie nie jest bezpośrednio dane, i w ten sposób zakłócić jego bezpośrednie oddziaływanie, pełnię oraz prawdę. Ta inskrypcja wirtualnej materialności musi dotyczyć nie tylko technologii, tak jak ją powszechnie rozumiemy, ale i relacji społecznych: psychologii, migracji, mas. Chociaż nie wszystko jest obrazem, niemal wszystko jest zawarte w obrazie i przez obraz opanowane²⁶.

Rozważając reorganizację ludzkiego myślenia, które wraz z przemysłową i technologiczną transformacją doprowadziło do powstania kina w jego dwudziestowiecznej postaci, pozwolę sobie odwrócić twierdzenie, że historyczny rozwój kina i form kinowych wyłania się z nieświadomości (na przykład tworzenia obrazów „skrojonych na miarę męskiego pragnienia”, jak o filmowych obrazach kobiety powiada Laura Mulvey). W zamian sugeruję, że to „nieświadome wyłania się z kina” (męskie pragnienie jest skrojone na miarę kina). Odwrócenie to przywraca utracony wymiar dialektycznego rozwoju każdej ze stron. Czasowa koincydencja Freudowskiej teorii nieświadomości (1895) z pierwszym filmem braci Lumière (1895) nie jest przypadkowa. Teoretycy *suture*, seksualności, a bardziej współcześnie – badacze Hitchcocka (Žižek) dowodzą, że kino angażuje architekturę nieświadomego w formę gry. To zaangażowanie z faktycznie istniejącą nieświadomością jest czym innym niż to, co Sartre w eseju *Why write?* nazywa, operując filmowym skojarzeniem, „twórczością wyreżyserowaną”, zajmującą odbiorcę przy jednoczesnym ograniczeniu stopnia wolności. Odnośnie sytuacji Sartre’owskiego odbiorcy jako osadzonego w technologii „reżysera bycia” w którym „nasz samochód czy nasz samolot... organizuje ogromne połącze Ziemi”, Stephen Heath dowodzi, że kino dokłada od siebie dodatkowe ograniczenia: „przejście od filmów do procesu widzenia (w kinie) jest z konieczności kodowaniem relacji zmienności i ciągłości”²⁷. Innymi słowy, kino „kodyfikuje” technologiczny ruch i konfrontuje je ze świadomością. Poprzez symultaniczny proces ograniczania znaczenia ruchu

²⁴ Ch. Metz, op. cit., s. 3.

²⁵ F. Jameson, *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, Londyn–Nowy Jork 1990.

²⁶ Beller dla wyrażenia tej podwójnej roli obrazu tworzy termin *con(s)trained*, przyp. J.M.

²⁷ S. Heath, op. cit., s. 26.

i rozwijania konwencji dla produkcji ciągłości tworzony jest, określony mylącym mianem, „język filmu”. Być może jednak, zgodnie z moją sugestią, że to nieświadomość wyłania się z kina, równie odkrywczym jest myślenie o aparacie kinowym (ang. *cinematic apparatus*) nie jako o ostatniej kwitnącej technologii dla pobudzenia wyobrazonego poprzez przemysłowy interfejs z nieświadomym, lecz doprawdy jako o prekursorze i modelu dla nieświadomego, tak jak było ono teoretyzowane na przestrzeni XX wieku. Wraz ze wzrostem cyrkulacji obrazów jest coraz więcej nieświadomego.

Spostrzeżenie Adorna na temat przemysłu kulturowego jako „odwróconej psychoanalizy” można pojmować jako pracę o historii nieświadomości, w której kultura przemysłowa produkuje nie tylko nowoczesną psychę, lecz także psychoanalizę jako taką (kinową, rozszerzoną wersję trzeciej maszyny Metza). W części zatytułowanej *Nieświadome nieświadomego: praca świadomości w dobie technologicznej wyobraźni* stosuję to podejście do świadomości obleganej przez natężenie wyobrazonego, pracując jej szczególną formę, mianowicie teorię świadomości – przedstawioną przez Jacques’a Lacana w słynnym *Seminarium XI, Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*²⁸. Zarysowując rzecz pobieżnie i ogólnikowo, stwierdzam, że jeśli, jak mówi Lacan, nieświadome, w najbardziej kinowym wymiarze, najpierw pojawia się „w strukturze braku”²⁹, to znaczy w szczelinie pomiędzy słowami, to nieświadome nieświadomego jest wtedy kinem. Nieświadomość pojawia się poprzez zakłócenie rejestru symbolicznego (Freudowskie czynności pomyłkowe), ale Lacan opisuje ów mechanizm jako zapoczątkowany skopicznie (obiekt „małe a” jest w ostateczności obrazem). Ta sytuacja lingwistycznego zakłócenia zgodna jest z opisem języka skonfrontowanego z obrazami, którą oferuje Godzich. Dodać należy, że Lacanowskie figury nieświadomego często dotyczą technologii reprodukcji wizualnej, co może przyczynić się do postrzegania technologii jako elementu wypartego w teorii nieświadomego. Tak więc kiedy w *Sieci znaczących* Lacan pisze:

Ostatnio mówiłem wam o koncepcji nieświadomego, którego prawdziwą funkcją jest bycie dokładnie zagłębionym, w wyjściowej relacji z funkcją pojęcia *Unbegriff* – czy *Begriff* pierwotnego *Un*, czyli cięcia. Dostrzegłem głęboki związek pomiędzy tym cięciem a funkcją podmiotu jako taką, podmiotu w jego relacji konstytutywnej ze znaczącym samym w sobie³⁰,

„cięcie” nie jest tu zwykłą figurą, lecz techniczną funkcją, jak również szyfrem kinowej logiki. Optyka cięcia osłabia niekwestionowaną prawowitość denotacyjnego wymiaru znaczącego. Podobnie to, co Lacan nazywa „pulsującą funkcją”³¹ nieświadomego, jest formalnie nieodłączne od trwania wzroku – kiedy niejęzykowe medium wywiera niewidzialną presję na wizerunek rzeczy.

²⁸ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, trans. A. Sheridan, New York 1981.

²⁹ Ibidem, s. 29.

³⁰ Ibidem, s. 43.

³¹ Ibidem.

Jeśli kinowe cięcie jest paradygmatyczne dla wizerunku nieświadomego, to Lacanowski komentarz na temat jego struktury i funkcji są prototeorią filmu, wczesną próbą „pochwycenia wyobrażonego na rzecz symbolicznego”. To właśnie teoria filmu oraz kinowych efektów nie potrafi sama siebie właściwie rozpoznać. Twierdzenie, że „kino to nieświadome nieświadomego” oznacza, że psychoanaliza jawi się jako forma myśli, która bierze kino za swój paradygmat, aczkolwiek nieświadomie. W staraniach Lacana, aby obrazowi (wyobrażonemu) narzucić strukturę językową, odnajduję odpowiedź na kryzys – rosnącą kinowość świata. „Nieświadome” jest mylnym rozpoznaniem (ang. *misrecognition*, fr. *méconnaissance*) kina. Takie oto odczytanie dogodnie łączy ze sobą pojawienie się nowoczesnego podmiotu, teorię psychoanalityczną, mediację oraz ekonomię.

Wszędzie w Czterech podstawowych pojęciach psychoanalizy nieświadomość jest opisana za pomocą kinowych metafor, – „cięcia”, „montażu” – i jest przedstawiana w odniesieniu do technologicznych urządzeń dla celów tworzenia i reprodukcji obrazów wizualnych: obrazów malarskich, fotografii, filmów. Jeśli, jak twierdzą, obraz jest cięciem w języku i jeśli psychoanaliza jawi się jako teoria filmu odnosząca się do wyobrażonego, to psychoanalityczna krytyka filmowa w mniejszym stopniu jest wynalazkiem czy rozwinięciem samej psychoanalizy, w większym natomiast szyfrem archeologicznego odkrycia – odkryciem kinowości nieświadomego. Nie jest więc tak, że teoria filmu zwróciła się w stronę Lacana, ale raczej to „ktoś psychoanalizy powrócił, by złożyć ikrę w filmowych wodach swojego pochodzenia”. Jak powiada Slavoj Žižek, „symptom”, który w moim omówieniu Lacana jest psychoanalizą samą w sobie, „jako «powrót wypartego» jest dokładnie... efektem, który poprzedza swoją przyczynę (swoje ukryte jądro, swoje znaczenie) i przepracowując symptom «przywracamy przeszłość» – produkujemy symboliczną rzeczywistość przeszłości, dawno zapomniane traumatyczne zdarzenia” (przeł. J.M.). Kiedy ujmiemy kinowy obraz na wzór konsekwentnego rozumowania Lacana jako coś w rodzaju elementu snu w dyskursie psychoanalitycznym, to możliwe staje się ukazanie psychoanalizy jako symptomu traumy wywołanej wyłaniającą się organizacją wizualności w paradygmacie kinowym. Zdając sobie sprawę z obecności kina i kinowych elementów u Lacana, jesteśmy w stanie lepiej poddać analizie jego myśl psychoanalityczną, która funkcjonuje zgodnie z założeniami samej psychoanalizy, jednocześnie poza nie wykraczając. Takie podejście umożliwia utrzymanie w mocy psychoanalitycznych twierdzeń dotyczących strukturyzacji podmiotu, przy jednoczesnym retroaktywnym ukazaniu, że kino jest, parafrazując Lacana, „w tym bardziej niż to”; innymi słowy, ostatecznie *psychoanaliza sama w sobie jest symptomem* – kina.

Materialność i dematerializacja

Jest bardzo prawdopodobne, że rewolucyjni filmowcy radzieccy, w szczególności Dżiga Wiertow i Siergiej Eisenstein, byli bardzo świadomi tego, że kapitał wkroczył w pole wizualne, ponieważ zwalczali go na jego najbardziej zaawansowa-

nym froncie. Twórcy ci, aby stawić czoło ekspansji kapitału, sięgnęli bezpośrednio po ewoluujące właściwości wizualności. Odszyfrowanie urzeczowienia towarowego w filmie *Człowiek z kamerą* Wiertowa, jego „komunistyczne dekodowanie świata”, tropi procesy produkcji przemysłowej. Sam obraz komponuje się w ten sposób, że przedmioty stają się czytelne jako proces. Jednocześnie obraz tropi (reprezentuje) swoje własne uwarunkowania i strategie produkcji i w rezultacie odkrywa, że obraz jest wytworzony jako towar. W *Człowieku z kamerą* kultura przemysłowa dosięga wizualności, a kino jest pojmowane jako medium niezbędne do odszyfrowania kapitalistycznego uprzedmiotowienia – przedstawiania przedmiotów i obrazów jako relacji społecznych.

Łatwość w rozszyfrowaniu owej relacji pomiędzy obrazami-przedmiotami a procesem ich gromadzenia, tak pieczołowicie wyrażona przez Wiertowa, na przestrzeni historii kina szybko popada w niemożliwy do pomyślenia obszar obrazu. Jednakże struktura obrazu, chociaż została odkryta, pozostaje w mocy. Eisenstein, inżynier z wykształcenia, już na wczesnym etapie swojej twórczości pracuje nad przemysłowym zastosowaniem technologii wizualnej. Wdraża ją zgodnie z logiką behawioryzmu Pawłowa oraz tayloryzmem i traktuje obraz jako technologię „organizacji publiczności przez zorganizowany materiał”, skutecznie chwytając kino jako maszynę społeczną konstruującą społeczeństwo. Film dla Eisensteina jest „traktoorem orzącym psychikę odbiorców”. Po raz pierwszy maszyny obrazu są wykorzystane w funkcji konfiguracji, ekstrakcji i aplikacji tego, co Marks określił jako „praca zmysłowa”. Filmy miały za zadanie wyzwolić niezbędną energię, aby proletariatus mógł kontynuować ów pracochłonny projekt zwany rewolucją.

Tymczasem u Wiertowa publiczność musi zostać ukazana jako idąca do kina w celu rozwinięcia krytycznej relacji z otaczającymi obrazami. U Eisensteina natomiast reżyser kontroluje efekt obrazu wywierany na publiczność poprzez skrupulatne panowanie nad organizacją zgodnie z sekwencjonowaniem odruchów warunkowych. Siedemdziesiąt lat później w filmie Olivera Stone'a *Urodzeni mordercy* obrazy docierają do odbiorców w całkowitym beładzie. [...] Odbiorcy nie natykają się na technologiczne wyobrażenia jedynie na ekranie; jego logika jest już obecna w nich samych. To przenikanie obrazów do struktury społecznej widoczne jest także u Wiertowa; projekt Kino-Oko polegał na tworzeniu nowych filmów każdego dnia i miał być częścią codziennego rejestrowania społeczeństwa. Jednakże będąc czymś w rodzaju ironicznej realizacji utopijnej poetyki Marksowskiej, *Urodzeni mordercy* są równocześnie dowodem technicznej realizacji owego wszechobecnego, otaczającego, instrumentalnego stanu obrazów oraz fuzji percepcji z technologią, ponieważ obecne w filmie mediacje są tymi samymi, które wywodzą się z kapitalizmu. Obrazy nie wspierają myślenia dialektycznego; są raczej surowym materiałem dialektyki jako takiej – modalnością kapitalistycznej artykulacji widza. Obrazy są najnowszym osiągnięciem kapitału. Śnią nas, podczas gdy my śnimy dla nich.

W *Urodzonych mordercach* możemy dostrzec ważny moment w historii ewolucji kina. Wiertowa, jedynie postulował nowy porządek świadomości zapośredniczonej przez obrazy, tu natomiast napędzany pieniądzem obraz jest ukazany jako

zagarniający świadomość. Poprzez ilościowy wzrost obraz w filmie zmienia swoją jakość i wyraz, a obrazy stają się *mise-en-scène* dla rozgrywającej się akcji. *Urodzeni mordercy*, w których dwoje młodych kochanków ratuje się wzajemnie z opresji, staje się seryjnymi zabójcami, a następnie celebrytami, jest filmem o warunkach formowania się tożsamości w określonej przestrzeni medialnej. Podobnie, na początku filmu Mickey i Mallory przemierzają przestrzeń medialną, w której naturalne krajobrazy płynnie łączą się z komputerowo wygenerowanymi obrazami, doprowadzając tym do halucynacyjnych zmian kontekstu i skali zjawisk. Świat ten nie jest wirtualny w znaczeniu bycia sztucznym i nieprawdziwym, lecz jest takim przez pozbawienie go tradycyjnych norm, właściwości i proporcji, które zostały geograficznie, czasowo, percepcyjnie i zmysłowo przekształcone przez kapitał medialny. W tym nowym świecie, gdzie natura nie jest naturą (tylko zawsze już mediacją), a ludzie są „naturalnie” urodzonymi mordercami, obrazy eksplozji nuklearnej czy dwójki hipopotamów odbywających stosunek z otwartymi paszczami należą do tego samego porządku: są czystymi afektywnymi maszynami. Są także równorzędne: każdy z nich istnieje jako natężenie w nieskończonej serii zdematerializowanych przepływów. Obrazy niespodziewanie wyłaniają się zewsząd, a ich wszechobecność zmienia znaczenie każdego z osobna i wszystkich razem.

Obraz jako kontekst wydarzeń nie tylko odzwierciedla rzeczywistą etykę, lecz także pozwala bohaterom wzmocnić logikę kapitału celem budowy ich osobowości. Zamiast przez długi okres czasu kontrolować życia innych, jak czynią to właściciele plantacji i akcjonariusze, aby ustanowić swoją pozycję społeczną, Mickey i Mallory używają broni, by za jednym zamachem podporządkować sobie wartość jednostek. Mickey i Mallory widzą za pośrednictwem mediów i, internalizując medialny sposób widzenia, działają zgodnie z ich logiką. Mówiąc w skrócie, stanowią oni iterację kapitału. Ponieważ posiadają telewizję (są wcieleniem telewizyjnym), to znaczy ponieważ ich widzenie jest telewizyjne, widzą wszystko łącznie z ludźmi tak, jakby było już obrazem. Płytkość i rzekoma niematerialność innych napędza prędkość, z jaką mogą być oni upłynnieni, a ich potencjał podmiotowy może być przechwycony z ekonomiczną korzyścią. Przekształcają oni ludzi w spektakl.

Taki proces przemiany zależy od odrzucenia instancji Innego i pozostaje w zgodzie z intensyfikacją konstytutywnej relacji w procesie formowania podmiotowości, opisanym przez Lacana w jego teorii o „objekcie małym a (fr. *objet petit a*)”. Tak, jak w przypadku Normana Batesa z *Psychozy*, którego imię, jak od dawna jestem przekonany, jest skróconą wersją wyrażenia „normalny mężczyzna masturbuje się” (ang. *The Normal Man Masturbates*), tak krążenie pragnienia wokół zakazów społecznych, które dały Innemu podmiotową legitymizację, oraz niepoohamowane przywłaszczenie Innego jako przedmiotu-obrazu prowadzi do psychozy i morderstwa. Oczywiście owe obrazy (jak nóż pod prysznicem) są symptomatyczne dla nadmiernego uprzedmiotowienia i świadczą o kulturowej tendencji kapitalistycznej reifikacji. Przedmiot jest zamrożony w formie obrazowej i wydrążony z podmiotowej zawartości. W *Urodzonych mordercach* tożsamość zbudowana na seryjnym mordowaniu, możliwa dzięki uznaniu Innego jako obrazu, jest logicznym

rozwiązaniem konstytutywnej relacji pomiędzy podmiotem a „obiektem małe a”. Relacja ta dotyczy kapitału z historycznie wcześniejszego momentu społecznego, postawionego następnie pod presją rozwoju kapitalizmu, kiedy język nie jest już w stanie wypełnić kłopotliwego obrazu Innego. Podmioty potwierdzają swoją pozycję w akcie upłynnienia innych podmiotów, przedstawiając je sobie w postaci obrazów. Jaźń produkowana i podtrzymywana jest dziś poprzez intensyfikację destrukcyjnej funkcji spojrzenia (ang. *gaze*). Wraz z dogłębnym przenikaniem materialności przez media, poprzez proces, który w rzeczywistości oznacza intensyfikację mediacji materialności, następuje dematerialiacja obrazu-świata. Im głębiej kapitalistyczne mediacje są zakorzenione w materialnych strukturach, tym bardziej zmierzają w stronę obrazu. Pisze o tym Guy Debord:

Każdy określony towar walczy tylko za siebie, nie uznaje innych, pragnie panować powszechnie, jakby nie miał rywali. Spektakl staje się tedy pieśnią epicką o tym starciu, którego nie zdoła rozstrzygnąć upadek żadnej Troi. Spektakl nie opiewa już mężów ani oręża, lecz jedynie towary i ich namiętności. W tej ślepej walce każdy towar, idąc za głosem swoich namiętności, urzeczywistnia bezwiednie coś wyższego: towar staje się światem, co jest równoznaczne z utowarowieniem świata. Tak oto za sprawą chytrności towarowego rozumu poszczególne interesy towarów zwalczają się i są skazane na zagładę, podczas gdy forma towarowa zmierza ku swemu absolutnemu urzeczywistnieniu³².

Fragment ten może być także postrzegany w odniesieniu do filozofii historii kina jako medytacja na temat przygód medium par excellence w poemacie utowarowienia. Dostarcza także uspokajającego obrazu dla zmagani kinowo-cybernetycznego „podmiotu” – czyli nas. Ponieważ to ostatecznie my, Kino-ja angażujemy się w patologiczne zmagania na śmierć i życie wraz z utowarowionymi formami. Jednakże, jeśli właściwie rozumieć uwagi Deborda na temat spektaklu i wizualności jako głównego obszaru eksploatacji kapitału, owej „chytrności towarowego rozumu”, który z czasem zezwala na upłynnienie charakterystycznej materialności towarów, jako że doprowadza formę towarową do jej „ostatecznej realizacji” (jako obrazu), należy ukazać ów spektakl i wizualność w ich społecznie produktywnym aspekcie. Spektakl nie oznacza tylko utowarowienia, ale też produkcję. Psychopatologia, za którą wszyscy ponosimy winę, jest środkiem produkcji, co innymi słowami oznacza, że kinowe-Wy jesteście środkami produkcji.

Ekonomia wizualna

Aby zrozumieć materialistyczną historię spektaklu, należy wykazać, po pierwsze, powstanie kina w relacji do przemysłowego kapitalizmu, po drugie zaś, reorganizację maszyny społecznej, podmiotu oraz zbudowanej przez obraz i jego obieg przestrzeni. Wreszcie po trzecie, należy wykazać całkowitą rekonfigurację logiki

³² G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 60.

kapitalistycznej, pracy i akumulacji wewnątrz wizualności oraz jako samą wizualność. Jeśli spektakularność, symulacja i wirtualność nie są szczególnie kulturowo produktywne i jeśli kultura nie jest szczególnie produktywna dla kapitalizmu (w ścisłym znaczeniu „produktywności” nadanym przez ekonomię polityczną), to całe zamieszanie wokół postmodernizmu jest po prostu pomyłką.

Dla zobrazowania ogólnego miejsca kina w opisanym zwrocie kulturowym pozwólcie, że dodam do naszej osi czasu kilka periodyzacyjnych odnośników. To, co nazywam „kinowym sposobem produkcji”, zaczyna się wraz z kodyfikacją zarówno kina niemego, jak i psychoanalizy (a także behawioryzmu), i osiąga punkt kulminacyjny w postmodernizmie i postępie nowych mediów. Tak więc KSP ma swój początek w konkretnym momencie historycznym, w którym symultanicznie zostaje skodyfikowana konkretna technologia kinowa wraz z abstrakcyjnymi, społeczno-podmiotowymi i biurokratycznymi technologiami kapitału monopolistycznego (Edison), które trwają po dziś dzień. KSP rozciąga się tym samym na trzy kluczowe ewolucje kapitalizmu, opisane przez Ernesta Mandela. Najpierw jest to przejście od maszyn parowych do maszyn elektrycznych i spalinowych, a następnie do urządzeń elektronicznych i napędzanych energią jądrową, które są stale dziś obecne. Kino zaznacza swoją obecność we wszystkich trzech epokach wielkich maszyn, z których każda wyróżnia się dialektyczną ekspansją kapitału w stosunku do epoki bezpośrednio ją poprzedzającej. Epoki te odpowiadają kolejno etapowi rynkowego kapitalizmu, monopolistycznemu/przemysłowemu, a następnie postmodernistycznemu czy też neoimperialistycznemu etapowi określanemu jako neototalitaryzm. Mówiąc nieco ogólnikowo, można stwierdzić, że kino powstało w okresie przejścia kapitalizmu z etapu rynkowego do monopolistycznego i ponownie ugruntowało swój status w okresie przejścia od kapitalizmu monopolistycznego do wielonarodowego. Kolejnym użytecznym wyznacznikiem, wyrażającym charakter zmian w logice kapitalistycznej produkcji oraz cyrkulacji, jest sam sposób tworzenia obrazów, okazjonalność (ang. *indexicality*) fotografii, analogowy elektroniczny sygnał oraz obraz cyfrowy. KSP sugeruje, że zarówno kino, jak i kapitał implementują ten sam zestaw abstrakcyjnych, formalnych struktur do realizacji swoich funkcji – stawania się obrazu świata (obraz świata przedstawiony w filmie IMAX-NASA) czy też dematerializacja towaru, niezbędna dla stworzenia filmu, jest *także niezbędna dla rozwoju kapitału*. Fundamentalne przekształcenia kapitału w XX wieku są kinowe w znaczeniu przyjęcia charakteru wizualnego. Kino wraz z cyrkulacją obrazu dostarcza archetypu dla produkcji kapitału oraz samej cyrkulacji. Moja analiza struktury i dynamiki aparatu kinowego jest tylko badaniem przemysłowego przedłużenia kapitałowej „re-mediacji” i rekonfiguracji funkcjonowania ciała poprzez historycznie powstały interfejs, znany jako obraz. Celem kapitału od zawsze było pozbawianie ludzkiego ciała władzy nad nim samym. Postępujące „wyzwalanie produktywnych mocy” jest uzależnione od braku wolności wytwórców.

Owa tendencja do dematerializacji relacji społecznych (w znaczeniu abstrakcji, kodyfikacji poprzez wizualność, rosnącego znaczenia wartości wymiennej w stosunku do wartości użytkowej) jest spotęgowana przez tę samą technologię kinową, która, co należy podkreślić, zakotwicza się w miejscu poprzez coraz bardziej bezwzględne materialne ograniczenia (bieda, poddaństwo, psychoza). Mediacja i modulacja wizualnych zjawisk staje się niezbędnym wymiarem organizacji społecznej, strukturyzującej zestaw wierzeń, pragnień i propriocepcji obrazów-konsumentów tak, aby były one produktywne dla ekspansji kapitału. Większość owego społecznego programowania odbywa się poza obecnym (możliwym?) zakresem semiotycznym, to znaczy w strefach, które pomijają lub przekraczają znaczenie nawet wtedy, gdy strukturyzują praktykę.

Już w XIX wieku towar zawierał w sobie wyraźny komponent wizualno-libidinalny w charakterze fetyszu. Jeśli dla Freuda fetysz pobudza oraz unieważnia świadomość kastracji, to dla Marksa pobudza i unieważnia świadomość wyalienowanej produkcji. W obrębie towaru ów błysk stłumionej podmiotowości („kobiecość”?), iskrzący się w materii, jest pierwszym krokiem do jego ożywienia. [...] Będąc technologicznym przedłużeniem przemysłu, kino podchwytuje aspekt towaru w cyrkulacji – produktywny potencjał jego fetyszystycznego charakteru – i za pośrednictwem świata zmysłów włącza go w obieg z nową intensywnością: „mową” przedmiotów. Innymi słowy, afektywny wymiar towaru zostaje uchwycony i uwydatniony w sposób bardziej wymowny. Jeśli spojrzymy na mechaniczną reprodukcję obrazu jako na nowy porządek urzeczowienia oraz jakościową zmianę w znaczeniowym i materialnym wymiarze formy towarowej, kino jako przemysł ukaże się jako produktywna instrumentacja obrazów a więc, z konieczności, jako konsekwencja eksploatacji i zarządzania potencjałem ludzkiej podmiotowości.

Zarówno fetyszizm towarowy, jak i to, co Baudrillard określa jako symulacja, – dwa fenomeny percepcyjne, które posiadają przede wszystkim wymiar wizualny, zostały lepiej lub gorzej poddane teoretycznym omówieniom jako artefakty urzeczowienia w kapitalistycznym reżimie nierównej wymiany. Owe twierdzenia mogą być w skrócie przedstawione w następujący sposób: przewaga wartości wymiennej nad wartością użytkową (dominacja i tendencja do upłynnienia tej drugiej przez pierwszą) wypacza pole wizualno-percepcyjne wewnątrz oraz jako ekspresję psycho-libidinalnych wymiarów alienacji. W klasycznym, czteroetapowym procesie alienacji zaprezentowanym przez Marksa w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z 1844 roku* ludzie są wyobcowani od produktu swojej pracy, od aktu produkcji, od siebie nawzajem oraz od swojej istoty gatunkowej. Alienacja zmysłowej pracy prowadzi do alienacji zmysłów. Usunięcie i naturalizacja historycznej produkcji alienacji pozostawia swoje auratyczne i fantasmagoryczne piętno na sensorium. Przedmioty są wyposażone w nową pirotechnikę.

Kiedy w produkcji kapitalistycznej produkty wytwórców jawią się im jako obce, wyłania się nowy porządek percepcyjno-obrazowej pirotechniki, porządek, który doprowadził Marksa do zaproponowania kategorii fetyszyzmu. Konsekwencją alienacji jest fantasmagoria obiektów, element, który wyróżnia się na tle ca-

łości jako totalność procesu, uzupełniający nadmiar historii, uchwycony w swojej nieobecności, cokolwiek stale obecny materialnie. Fetysz stanowi o zerwaniu w społeczeństwie *jawiącym się* jako przedmiot. Jest aktywnością, którą przedmiot podejmuje jako medium dla wyłamania konsumentów ze społeczeństwa. Zaburza aktywność zarówno podmiotów, jak i między podmiotami. Oczywiście ważne jest, że doświadczanie tych zjawisk nie jest pozbawione przyjemności czy ekstazy. Zaiste, w fetyszyzmie towarowym można doszukać się pewnego rodzaju „odprawy pieniężnej”, przyjemności w sensie Platońskiej tęsknoty za utraconą całością, w której towar jako brakujący element obiecuje całość, kompletność, sytość. Owa relacja międzyludzka, która po raz pierwszy na masową skalę pojawia się podczas rewolucji przemysłowej, artykułuje się najdosadniej w postaci spektaklu, który Debord opisuje jako fałszywe społeczeństwo towarów.

Gdyby chciał prześledzić kulturową logikę spektaklu, jego formalnego prekursora należałoby szukać w operacjach finansowych i obrocie pieniądza. Zdaniem Georga Simmela w *Filozofii pieniądza* prawo, umysł i pieniądz „posiadają moc ustanawiania form i wskazówek dla treści, wobec których pozostają obojętne”. Tak samo jest w przypadku filmu. Można powiedzieć, że pieniądz jako ewoluujące medium, które pozostawia swój ślad we wszelkiego rodzaju aktywności mózgowej i który jest pustą formą, mogącą przybrać dowolną treść, przywdziewa formę filmową, podczas gdy kapitał jako ewoluujący system organizacji, produkcji i *eksploatacji* staje się kinowy. Historycznie rzecz ujmując, kapitał, w powszechnie rozumianym znaczeniu, oczywiście poprzedza kino. Pieniądz stanowi medium dla regulacji pracy zarobkowej (rozpowszechnianie i rozwój formy pieniądza zbiega się z wprowadzeniem globalnej klasy robotniczej), podczas gdy kapitał określa *system* niesymetrycznej wymiany. „Film” może być pojmowany jako relacja społeczna, oddzielająca od ciała w swoim bezpośrednim otoczeniu wizualny komponent ludzkiej, subiektywnej aktywności, podczas gdy „kino” jest systemową organizacją owej produktywnej separacji.

Jeśli przedmiot-towar jest wynikiem społecznej relacji, w której indywidualny wkład pracownika jest wymazany, tym lepiej dla obrazu. Andy Warhol rejestruje to w większości swoich prac, ale chyba nigdy nie zrobił tego bardziej wytwornie niż w przypadku stworzonych techniką sitodruku Campbell’s Soup. Zupy te są doprawdy skondensowane: są to przedmioty uformowane poprzez kondensacje technik uprawy roli, pracy imigrantów, procesu konserwowania, dystrybucji, magazynowania i sprzedaży. Warhol chwytą przedmiot tworzony masowo jako ikonę urzeczowienia, skutecznie zrywając etykietkę z puszki i pozwalając jej na nieobciążony niczym obieg. Ten swobodnie wędrujący znaczący, będący urzeczowioną kondensacją, dramatyzuje kontekst, w którym umiejscowiona jest zupa. Zupa, która tak długo, jak ma pozostać towarem, musi także pozostać niewidocznie uwięziona w hermetycznej puszcze. [...] Tam, gdzie swego czasu umieszczony byłby portret, wisi obraz towaru – towaru wyższego rzędu.

Warhol podkreśla dominujący wymiar towaru-obrazu poprzez jego *reprodukcję*, nie jako anonimowy designer, lecz jako artysta. Poprzez umieszczenie obrazu

w pewnym dystansie wpisuje weń jego społeczne konsekwencje, staje się reprezentantem reprezentacji. Tak jak wcześniejsze ikony sztuki, Warhol jest autorem wyobraźniowej relacji, lecz inaczej niż pozostali jest autorem, który nie staje się natychmiastowo twórcą oryginalnego tekstu. Chwyta on jedynie ów tekst za pośrednictwem reprodukcji. W postmodernizmie obraz zawsze pojawia się dwukrotnie: po raz pierwszy jako towar, po raz drugi – jako sztuka.

Równie ważny, jak praca podmiotowa, która zawiera się w produkcji obrazów – zarówno w uprzedmiotowieniu, które staje się referentem, jak i w wyobrażaniu, które staje się obrazem w cyrkulacji – jest fakt, że *podmiotowość ludzka jest związana z obrazem w jego obiegu*, i to na dwa różne sposoby. Po pierwsze nasze spojrzenie przyrasta do obrazu i wzmacnia jego siłę. Weźmy przykład prac Vincenta van Gogha. Opiewający na pięćdziesiąt milionów dolarów walor fetyszystyczny jest wskaźnikiem przyrostu wizualnego, to znaczy wyalienowanej pracy zmysłowej, która jest wypadkową masowej mediacji wyjątkowego dzieła sztuki. Patrzenie przyczepia się do płótna i podnosi jego wartość. Budowa tej relacji należy do zadań malarza i pozostaje strategią wytwórców wyjątkowych dzieł sztuki. Tradycyjna laboratoryjna teoria wartości nie jest w stanie wyjaśnić historycznej produkcji wartości. Potrafi to jedynie teoria, która bierze pod uwagę ogół alienacji pracy patrzenia. Równie istotne jest drugie stwierdzenie, że patrząc na obraz jednocześnie i stopniowo modyfikujemy nasz status w relacji do obrazu na bieżąco z jego „konsumpcją” – co jest błędnym stwierdzeniem, gdyż to obrazy jednocześnie i niemal całkowicie nas konsumują. Jeśli ta produkcja zarówno wartości, jak i podmiotowości (pracowników, konsumentów jako produktywnych postrzegających) poprzez akt patrzenia jest rzeczywiście istotą sprawy, to wyłonienie się kultury wizualnej musi zostać powiązane w relację z rozwojem i intensyfikacją fetyszyzmu towarowego.

Tłumaczenie: Jakub Morawski

Translated and published by the kind permission of Jonathan Beller.