

## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Odzyskać Einfühlung. Poszukiwania formuły radykalnej empatii we wczesnej twórczości Haruna Farockiego

**autor:**

Michał Piasecki

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/odzyskac-einfuhlung>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2146>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

Harun Farocki; wojna w Wietnamie; Einfühlung; Ogień nie do ugaszenia; kino brechtowskie; wizualność terroryzmu; satyra; realizm kapitalistyczny; Karl Kraus; dialektyka negatywna

**streszczenie:**

Wychodząc od bliskiej lektury tekstu Einfühlung Haruna Farockiego, autor analizuje kształtowanie się tej tradycji empatii i postawy polemicznej wobec niej, ze szczególnym uwzględnieniem poczucia porażki i retrospektywności postulatu odzyskania Einfühlung przez tradycję krytyczną. Autor przygląda się roli fotografii cierpiących ciał w procesie kształtowania się niemieckiej sfery publicznej w czasie wojny w Wietnamie. Stara się pokazać złożoność strategii krytycznych wobec przekazu masowych mediów poprzez rekonstrukcje polemiki Farockiego z ruchami terrorystycznymi. Analizuje parodystyczne wykorzystanie estetyki telewizyjnej w filmie Ogień nie do ugaszenia i wpisuje je w tradycję walki z tabloidowymi mediami. Interesuje go przewartościowanie relacji ciała i obrazu, które może pozwolić na przekroczenie wzorca empatii poprzez identyfikację i pomyślenie „Einfühlung, która wywoływała efekt obcości”.

**Michał Piasecki** - Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Obronił pracę magisterską o twórczości Haruna Farockiego w Instytucie Kultury Polskiej UW.

## Odzyskać Einfühlung. Poszukiwania formuły radykalnej empatii we wczesnej twórczości Haruna Farockiego

W krótkim, ale jednocześnie bardzo gęstym artykule *Einfühlung* – napisanym do rocznicowej publikacji wydanej z okazji stulecia berlińskiego teatru Hebbel am Ufer w 2008 roku – Harun Farocki podjął próbę ponownego przemyślenia działania kinowego mechanizmu empatii. Składający się z sześciu związłych akapitów tekst, zawieszony pomiędzy poetyką manifestu a wykładu mistrzowskiego, przeradza się w retrospektywną autorefleksję dotyczącą początków własnej twórczości. Farocki zaznacza, że w rozważaniu kwestii empatii woli posługiwać się niemieckim słowem *Einfühlung* niż mówić o mechanizmie „identyfikacji”, bo ma ono w sobie więcej brutalności i wywołuje u odbiorcy niepokojący dyskomfort. Jego wydzwięk łączy bowiem semantyczne zakresy słów „wniknięcie” i „współodczuwanie”. Sięgnięcie po tę kategorię przez Farockiego może być zaskakujące, bo analizy ucieleśnionego doświadczenia widza zostały szczegółowo rozwinięte we wcześniejszych dekadach w koncepcjach fenomenologicznych<sup>1</sup> i zmysłowej teorii kina<sup>2</sup>.



*Their Newspapers* ©Harun Farocki, 1968

Podjęcie rozważań dotyczących *Einfühlung* jest więc osobistym powrotem niemieckiego reżysera do podstawowych pojęć organizujących jego myślenie i podkreśleniem przynależności do konkretnej tradycji teoretycznej.



*Their Newspapers* ©Harun Farocki, 1968

Źródła dyskusji o *Einfühlung*

sięgają sporów na gruncie niemieckiego idealizmu o związkach emocji i ciała z doświadczeniem estetycznym. Pierwszego teoretycznego ujęcia tej koncepcji dokonał Robert Vischer w książce *Über das Optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*<sup>3</sup> w 1873 roku, w której analizował sposób przeżywania przez widza oglądania malarstwa i rzeźby. W tym procesie interesowało go wzajemne oddziaływanie na siebie ciała obiorcy i postrzeganego przedmiotu. Podstawą myśli Vischera było rozróżnienie między pasywnym „widzeniem” (*sehen*) a aktywnym „patrzeniem” (*schauen*)<sup>4</sup>. Aktywne patrzenie wiązało się z zaangażowaniem cielesności widza, co umożliwiała mu „wczucie się”, czy też „wniknięcie” w oglądany obiekt. Psychologiczny mechanizm projekcji świadomości widza na przedmiot kontemplacji był doświadczeniem estetycznym, ale również poznawczo-etycznym, bo skutkowało zjednoczeniem się z najgłębszą esencją materii ożywionych i nieożywionych obiektów<sup>5</sup>. Panpsychologizm tego ujęcia został z czasem uznany za naiwne dziedzictwo romantyzmu i zaklasyfikowany jako nienaukowy. Rehabilitacja i ponowne zainteresowanie *Einfühlung* nastąpiły wraz z rozwojem psychologii na początku XX wieku. Psychiatra Theodor Lipps podjął próbę uogólnienia koncepcji *Einfühlung* w eseju *Einfühlung und ästhetischer Genuss*<sup>6</sup>. Uznał, że *Einfühlung* jest procesem mentalnym, podczas którego podmiot uświadamia sobie treści emocjonalne obiektu poprzez postrzeżenia jego poszczególnych atrybutów<sup>7</sup>. W związku z tym

poszerzył zakres możliwości „wczucia się” o właściwości obiektów takie jak kolory, kształty, nastroje lub przestrzenie. Zwrócił również uwagę na rolę *mimesis* w mechanizmie *Einfühlung*. Empatyczna reakcja widza jest możliwa dzięki instynktownej zdolności człowieka do imitowania gestów i odczytywania uczuć ze stanów cielesnych. Estetycznej projekcji emocjonalnej towarzyszy tym samym reakcja somatyczna, która przekształca ją w empatyczne zaangażowanie. Lipps opisywał *Einfühlung* jako doświadczenie pobudzenia fizjologicznego, w którym jaźń widza łączyła się z jaźnią przedmiotu w jedną całość. Skutkuje to poczuciem witalności cielesnej po stronie odbiorcy i wiąże się z przyjemnością wizualną. Można zatem postrzegać dyskusję o *Einfühlung* na przełomie XIX i XX wieku z jednej strony jako próbę przemyślenia wraz z rozwojem wiedzy psychologicznej opozycji kluczowych dla tradycyjnych dyskusji estetycznych: pomiędzy umysłem a ciałem, dystansem intelektu a destabilizującym doświadczeniem estetycznym; a z drugiej również jako zapowiedź wyłonienia się nowych modeli odbioru.

## Nigdy więcej faszyzmu – nigdy więcej *Einfühlung*

Farocki rozpoczyna przedstawienie swojego stosunku do *Einfühlung* od agonistycznego opisanie funkcjonowania tej koncepcji. Stwierdza, że obecnie *Einfühlung* „należy do przeciwnej strony”<sup>8</sup>, czym zdradza, że postrzega ją jako plastyczne narzędzie, którego różni aktorzy społeczni mogą używać do realizacji własnych celów. Jest to więc kategoria definicyjnie niestabilna, a przez to wzbudzająca podejrzenia. W kolejnych akapitach Farocki rozlicza się z młodzieńczego – opartego na iluzorycznym determinizmie – złudzenia dotyczącego przemiany podejścia do metody pracy aktorskiej i wyzwania stojących przed twórcami. Przyznaje, że błędnie sądził, że „w dorosłym życiu nigdy więcej nie będę miał do czynienia ze

sposobem grania, który wymagałby empatii (*Einfühlung*)”<sup>9</sup>. Wynikało to z założenia, że będzie kontynuatorem metody Brechta, którą uważał za słuszną nie dlatego, że była bliska jego osobistym ambicjom, a raczej ponieważ widział w niej wiarygodną teorio–praktykę, która dostarczała niezbędnych narzędzi do przekroczenia skompromitowanego burżuazyjno–faszystowskiego reżimu spektakularnego. W związku z tym Farocki uważał, że nie ma już powrotu do poprzedniego modelu odbiorczego, co tłumaczył poprzez analogię – „podobnie jak malarstwo nigdy już nie będzie figuratywne”<sup>10</sup>. W latach 30. XX wieku Brecht, w reakcji na komercjalizację aktorstwa obliczonego na emocjonalną reakcję publiczności i nasycenie resentymentalną retoryką faszystowskich wieców, rozwinął krytykę koncepcji *Einfühlung* w teatrze. Kojarzył ją już nie tyle z aktywnym udziałem w obiekcie, ile przeciwnie – z otępieniem i brakiem krytycznej refleksji widzów<sup>11</sup>. Jego zdaniem instrumentalizacja empatii przez mieszczański teatr była obliczona na silną emocjonalną identyfikację widowni z tym, co dzieje się na scenie. Stwarzało to niebezpieczeństwo manipulacji, twórcy dążyli bowiem do tego, żeby widzowie stracili kontrolę i bezkrytycznie zaangażowali się w przedstawienie. Brecht ostrzegał, że tego rodzaju model odbiorczy niesie ze sobą niepokojące konsekwencje polityczne, traktuje bowiem publiczność jako amorficzną masę, którą można dowolnie formować za pomocą emocji. W kontrze do tych negatywnych tendencji rozwijał w swoim teatrze efekt obcości (*Verfremdungseffekt*), w ramach którego dążył do zanegowania klasycznej dramaturgii, a od aktorów wymagał, żeby zachowywali dystans wobec granej postaci albo wręcz otwarcie ją krytykowali. Szansę na upodmiotowienie widza widział w zachęceniu go do zajęcia krytycznej i zdystansowanej postawy. Jego zdaniem dopiero na drodze intelektualnego odbioru możliwe było zauważenie przez widza własnego ideologicznego

uwikłania, a dzięki temu aktywizacja jego politycznej świadomości.

## W obronie spraw przegranych

W dalszej części tekstu Farocki kwestionuje zasadność definiowania własnego stanowiska poprzez prostą negację mechanizmów *Einfühlung*. W sentencjonalnym tonie zdradza swoje polemiczne intencje: „*Einfühlung* jest zbyt istotnym słowem by pozostawić je przeciwnej stronie.”<sup>12</sup> Zauważa, że chociaż Brecht i jego kontynuatorzy – zalicza do nich również siebie – nie potępiali całkowicie emocji, a jedynie krytykowali zbyt proste ich wywoływanie, to popadli w pułapkę agonistycznego myślenia, a przez to utknęli w pozornej sprzeczności. Należy więc podważyć uproszczoną opozycję pomiędzy z jednej strony empatyczną identyfikacją, która realizuje się poprzez całkowitą immersję widza, a z drugiej aseptycznym dystansem krytycznego intelektu. Jego zdaniem reakcja emocjonalna nie powinna wykluczać możliwości dostępu do pozostałych poziomów odbioru filmu: nie musi przysłańać samych obrazów – ich osadzenia w społecznej pamięci, kontekstów powstania, funkcjonowania w sferze publicznej, a wreszcie zdarzeń, do których one odsyłają. Postuluje – na zasadzie dialektycznego ruchu myśli, który znosząc przeciwieństwa, ocala to, co w nich wartościowe, aby następnie zsyntetyzować je na nowym poziomie – pomyślenie „empatii w taki sposób, aby wywoływała efekt obcości”<sup>13</sup>.

Tekst *Einfühlung* Farockiego został napisany z dużego – w 2008 roku – dystansu czasowego wobec podejmowanych tematów, zasadne jest więc zadanie pytania: do kogo są skierowane jego postulaty? Chociaż zawarta w nim próba pogodzenia sprzeczności pomiędzy empatią a alienacją brzmi, jakby była wyjęta z polemiki odbywającej się w środowisku filmowym pod koniec lat 60., to zarazem poprzedza ją jednak przyznanie się do porażki w sporze o *Einfühlung* – „to słowo należy do przeciwnej strony”<sup>14</sup>. Klucza do zrozumienia tej postawy dostarcza Enzo Traverso w książce *Left-wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*

, w której stara się pokazać, że historia lewicowego projektu składa się z serii porażek, które są etycznym zobowiązaniem i moralnym długiem, jak również obietnicą odkupienia w przyszłości. Definiując lewicowość jako kulturę pokonanych, Traverso musi zmierzyć się ze zjawiskiem melancholii towarzyszącej kolejnym klęskom. Postuluje porzucenie freudowskiego modelu, który uznaje melancholię wyłącznie za przejściowy etap pracy żałoby. Jego zdaniem takie ujęcie paraliżuje zdolność podmiotu do działania i w konsekwencji prowadzi do bierności i cynizmu<sup>15</sup>. Traverso podąża za Walterem Benjaminem i wyróżnia odmienny typ melancholii, „będący rodzajem wrażliwości epistemologicznej, która daje historyczny i alegoryczny wgląd w społeczeństwo i historię pozwala uchwycić pochodzenie ich smutku oraz gromadzi przedmioty i obrazy przeszłości oczekującej na odkupienie”<sup>16</sup>.

Lektura tekstu Farockiego o *Einfühlung* przez pryzmat lewicowej melancholii otwiera możliwość innego pomyślenia o geście powrotu do początków twórczości. Pozwala uchronić się przed zobaczeniem w nim wyłącznie nostalgii za młodością widzianą z perspektywy ostatniego etapu kariery. W tym przypadku jednak utrata *Einfühlung*, inaczej niż w ujęciu Traverso, nie byłaby bezpośrednio spowodowana historyczną porażką poniesioną w walce społecznej, a byłaby raczej konsekwencją sporu o rolę emocji wewnątrz samego ruchu lewicowego. Próba odzyskania *Einfühlung* przez Farockiego byłaby więc tyleż tęsknotą za niezrealizowanym potencjałem zmiany społecznej, co upomnieniem się o pamięć lewicowej kinematografii. Powrotem do zapomnianego, przysłoniętego w toku konstruowania historii niemieckiego kina przez nurt „nowego kina niemieckiego”<sup>17</sup>, utopijnego momentu działalności studenckiego ruchu filmowego w końcu lat 60. XX wieku. Był to intensywny czas poszukiwania nowych kolektywnych form produkcji, sporów z medialnymi potentatami, a przede wszystkim

przenikania się praktyki filmowej i aktywizmu politycznego. Czytany ponad dekadę po publikacji, gdy na nowo odżyły debaty o powrocie faszyzmu, tekst Farockiego może zaskakiwać trafnością intuicji i stać się ważnym głosem w dyskusji o wyczerpaniu się strategii krytycznych oraz poszukiwaniu języka zdolnego do angażowania widzów.

## Zatrzymać dialektykę

W tekście *How to Open Your Eyes?*<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman analizuje etyczny wymiar pracy Farockiego z obrazami. Według Didi-Hubermana niemiecki reżyser, na wzór metody znanej z filozofii, posługuje się aporetycznym sposobem myślenia o mechanizmach empatii. Dzieje się tak, gdy w jednym ruchu sugeruje on, że chce uszanować odczucia widza, aby w następnym brutalnie kwestionować jego poczucie odpowiedzialności. Oscylowanie, a wręcz docieranie do punktów granicznych pomiędzy skonfliktowanymi modalnościami świadomości pozwala Farockiemu uwidocznic nieustanny konflikt epistemicznych poziomów „pomiędzy wiedzą (*connaissance*), przeoczeniem (*méconnaissance*) a biernym rozpoznaniem (*reconnaissance*)”<sup>19</sup>. Na tej podstawie Didi-Huberman rozwija tytułowe pytanie o szereg pochodnych kwestii dotyczących epistemologii świadka: „jak skonfrontować kogoś z wiedzą, której nie chce poznać? Jak otworzyć czyjeś oczy? Jak rozbroić czyjeś mechanizmy obronne, jego podatność na stereotypy, złą wolę i strach przed zajmowaniem stanowiska politycznego?”<sup>20</sup>. Francuski filozof rozbudowuje to wyliczenie, aby podkreślić, że jest ono tylko uszczegółowieniem innego fundamentalnego pytania zadawanego przez Farockiego: „dlaczego i w jaki sposób produkcja obrazów bierze udział w zabijaniu ludzi?”<sup>21</sup>. Akt twórczy jawi się więc tutaj w pierwszej kolejności jako gest etyczny, który zdaniem Didi-Hubermana można wyprowadzić wprost z *Dialektyki oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora W.

Adorna<sup>22</sup>. Innymi słowy: uznaje sposób pracy Farockiego z obrazami za przeniesiony w obręb wizualności odpowiednik filozoficznej tradycji myśli krytycznej. Niemiecki reżyser dzielił z Adornem i Horkheimerem to samo przeświadczenie o autodestrukcyjnych wewnętrznych tendencjach oświecenia, które najpełniej wyrażają się w niszczycielskiej sile technologii. W swoich rozważaniach Didi-Huberman nie rozwija szczegółów projektu zatrzymania mechanizmu dialektyki pozytywnej, a to właśnie w tym miejscu ujawnia się szczególna bliskość twórczości Farockiego z pracami Adorna. Obu autorów łączyła bowiem ambicja zawieszenia typowego dla dialektyki, zwłaszcza w jej homogenizującym wydaniu, napięcia między częścią a całością, skutkującego procesem całkowitej anihilacji tego, co jednostkowe, różne i osobliwe. To Adorno, konstruując koncepcję „dialektyki negatywnej”, starał się przeformułować jej pojęcie tak, by sprostać zadaniu przecięcia fundamentalnej dla nowoczesnego rozumu instrumentalnego zasady poświęcenia pojedynczości w imię historycznego postępu<sup>23</sup>. Z tego też powodu dla Adorna niedyskutowanym dowodem na ważność pojedynczego istnienia było cielesne doświadczenie bólu<sup>24</sup>. Jak komentuje Michał Pospiszyl: „To na nim miałyby zatrzymywać się wszelka absolutyzująca dialektyka pozytywna i od niego powinna wychodzić każda rozumiana właściwie dialektyka negatywna”<sup>25</sup>.

## Na naszych oczach

Sformułowane przez Adorna nieredukowalne etyczne napomnienie dotyczące niezgody na cudze cierpienie uznawane było za polemikę ze stalinowskim i socjaldemokratycznym marksizmem<sup>26</sup>, jak również za próbę przeformułowania kantowskiego imperatywu kategorycznego po drugiej wojnie światowej. Adorno odnosił się jednak wyłącznie do świadomości cierpienia, nie poszerzał swoich uwag o refleksję medialną. Oglądanie fotografii cierpiących ciał wystawionych na publiczne spojrzenia – w ich publikacjach przodować będzie tabloidowa

prasa koncernu Axela Springera – to jedno z doświadczeń formacyjnych dla pokolenia niemieckich reżyserów uczących się i debiutujących w latach 60. W dużej mierze tłumaczy ono także epizod studiów na wydziale reżyserii filmowej w biografiami wielu czołowych przedstawicieli radykalnych ruchów lewicowych w Niemczech. Na tym samym roku w berlińskiej szkole filmowej dffb – podczas protestów przeciwko wprowadzeniu stanu wyjątkowego w 1968 roku przemianowanej przez studentów na imię Dżigi Wiertowa – z Farockim studiował Holger Meins, późniejszy członek RAF, który zmarł głodową śmiercią w areszcie, oraz Philip Sauber, działacz „Ruchu 2 czerwca”. Na zajęcia w dffb uczęszczała nawet globalna ikona całego ruchu – Ulrike Meinhof.

Szczególnie zainteresowanie obrazami w tym czasie wiązało się z dwoma ważnymi dla tej dekady i pozostającymi ze sobą w ścisłej relacji wydarzeniami: wojną prowadzoną przez Stany Zjednoczone z komunistyczną partyzantką Vietkongu w Wietnamie i anarchistycznymi próbami bezpośredniego oporu – swoją kulminację osiągnęły one pod szyldem RAF, czyli Frakcji Czerwonej Armii – wobec militarnej hegemonii USA. Oba te zjawiska były szczegółowo relacjonowane przez rozwijające się masowe media, co sprawia, że warto zwrócić uwagę na ich dotąd mniej eksponowany wizualny aspekt. Wzrost rangi obrazów w masowej komunikacji wynikał z użycia sprzętu lepszej jakości, umożliwiającego szybszą reprodukcję obrazów, a w konsekwencji stałą obecność w medialnych relacjach. Ich odbiorcom towarzyszyło wrażenie tego, co Philip Auslander nazwał „nażywością”<sup>27</sup> – dziania się „na naszych oczach” wojennego spektaklu, który ma miejsce tysiące kilometrów stąd.

Współodczuwanie przez widzów krzywdy z bezbronnymi ofiarami wiązało się z nadzieją na ukonstytuowanie się nowego typu wspólnoty moralnej, mogącej na bieżąco wyrażać swój sprzeciw wobec dokonywanych zbrodni.

Jednak ufność w to, że obrazy wojennej przemocy mają zdolność do całkowitej transformacji przekonań odbiorców, szybko uległa negatywnej weryfikacji. Kolejne protesty organizowane przeciwko wojnie w Wietnamie nie cieszyły się dużą frekwencją<sup>28</sup>. Sprawilo to, że przekroczenie obojętnej postawy widzów wobec obrazów zbrodni stało się kluczowym wyzwaniem dla twórców – i zarazem powodem ich frustracji. W ramach solidaryzowania się z ofiarami postanowili oni przeprowadzić serię akcji agitacyjnych podczas nabożeństw w kościołach w Boże Narodzenie 1968 roku.

Próbę tematyzacji społecznej ignorancji odnajdujemy także w pierwszym filmie Farockiego *White Christmas* (1968). Trwająca trzy minuty produkcja jest montażem obrazów niemieckiego społeczeństwa oddającego się masowej konsumpcji w czasie świąt Bożego Narodzenia ze zdjęciami cierpienia cywilów podczas wojny w Wietnamie. W kolejnych scenach oglądamy zrzucanie dzieciom zabawkowych karabinów z sań świętego Mikołaja, które przechodzi w ujęcia amerykańskich bomb spadających na wietnamskie wioski. Temu zestawieniu towarzyszy ironiczny komentarz spoza kadru: „Amerykanie również myślą o Wietnamczykach w Boże Narodzenie, więc zrzucają im «wybuchowe zabawki» z nieba”. Film prowokacyjnie



*White Christmas* ©Harun Farocki, 1968



*White Christmas* ©Harun Farocki, 1968

posługuje się chrześcijańską frazeologią „odkupienia” i „zmartwychwstania”, krąży też wokół motywu narodzin Zbawiciela, aby wytknąć religijną hipokryzję celebrującym święta Niemcom. W tej polemicznej strategii Farockiego ujawnia się problem moralizmu antywojennych aktywistów. Zamiast posługiwać się zakładaną lekkością brechtowskiej frazy, zmieniali się oni w gniewnych mentorów, którzy jako jedyni brali nakazy etyczne „na poważnie”. Byli „spóźnieni jak obraz w lusterku wstecznym – moralistyczni i zaciekle protestanccy”<sup>29</sup>.

## Telewizyjny przemysł świadomości

Krytyk filmowy Helmut Färber zauważał wówczas, że wielokrotne posługiwanie się obrazami ofiar jako dowodami przemocy prowadziło – wbrew intencjom aktywistów – do obojętności. Zamiast rozniecać i podtrzymywać moralne oburzenie, wywoływało bowiem efekt oswojenia i szybko zamieniało się w nużącą rutynę. Twierdził więc, że obrazy przemocy potęgowały afektywną niemoc, „osiągały paradoksalny efekt: jednocześnie paraliżowały i wywoływały silne poruszenie, co powodowało, że ostatecznie postawa widza pozostawała bez zmian”<sup>30</sup>. Źródła społecznej obojętności, z jaką filmowcy i polityczni aktywiści zderzali się w czasie wojny w Wietnamie, były przez nich lokowane w skokowym rozwoju tabloidowej prasy, a przede wszystkim w rozpowszechnieniu się telewizji – odsetek gospodarstw domowych posiadających telewizory w RFN potroił się od 1960 do 1974 roku. Jednostkę, w myśl krytyki demaskującej ideologie, definiowali oni w pierwszej kolejności jako telewizyjnego widza, a jej świadomość uznawali za wytwór programów informacyjnych. W gorącej debacie dotyczącej masowej telewizji można dostrzec szczególny rodzaj ikonofilii i ikonoklazmu towarzyszący początkowej fazie rozwoju nowych form medialnych. Przenikające się fascynacja nimi i jednocześnie bezwzględna krytyka zawierały niewysłowione

przekonanie, że od teraz ludzie weszli w szczególnie bliskie relacje z obrazami. Masowość sprawiła, że widz został uznany za konsumenta, który mógł codziennie przyswajać nieznaną dotąd ilość obrazów. Zarazem to same obrazy, ujęte w nowe formaty telewizyjnego funkcjonowania, ujawniły niezwykłą zdolność zaangażowania i stały się tak podejrzanie ekspansywne, że aż zdolne do pochłonięcia swojego odbiorcy. „Sfera publiczna bez doświadczenia (*Erfahrung*) – tym jest dzisiejsze kino”<sup>31</sup>, stwierdza Alexander Kluge w podsumowaniu analizy wpływu kina hollywoodzkiego na sposób odbioru filmu przez widza. Związki pomiędzy tymi dwoma porządkami – mediami i sferą publiczną – są tematem napisanej przez niego w duecie z Oskarem Negtem książki *Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*<sup>32</sup>. Pomyślana jako polemiczna odpowiedź na głośną publikację *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* Jürgena Habermasa<sup>33</sup>, była ona zarazem powrotem do refleksji rozwijanej przed drugą wojną światową, dotyczącej wpływu mediów opartych na technologii reprodukcji na sposób doświadczania rzeczywistości przez masową publiczność. Oprócz stawiania zarzutu, że koncepcja Habermasa ma charakter ekskluzywny, wykluczający formy organizowania się robotniczego proletariatu, Kluge i Negt uważali, że do rozumienia funkcjonowania sfery publicznej konieczne jest uwzględnienie jej mediatyzacji, a więc przemyślenie sposobu funkcjonowania telewizji, zyskującej wówczas ogólnokrajowy zasięg i stającą się głównym źródłem informacji o rzeczywistości. W rozdziale *Das öffentlich-rechtliche Fernsehen – in konkrete Technik umgesetzt* bürgerliche Öffentlichkeit autorzy analizują wpływ telewizji na kształt sfery publicznej i podejmują próbę poszukiwania alternatywnego wykorzystania potencjału, jaki dawały dokumentalne i informacyjne programy telewizyjne<sup>34</sup>. Kluge i Negt, w nawiązaniu do adornowskiej koncepcji „przemysłu

kulturalnego”, uznają telewizję za „zaprogramowany przemysł”<sup>35</sup>. Stawiają pytanie o polityczną świadomość widzów oglądających polifoniczny telewizyjny przekaz i próbują dociekać, jakie interesy i założenia ideologiczne kryją się za coraz częstszym przenikaniem się treści informacyjnych z czystą rozrywką. Zwłaszcza na początku tego rozdziału często powracają odniesienia do wojny w Wietnamie, której sposób relacjonowania przez telewizję był dla obu autorów wzorcowym przykładem ograniczeń przemysłu medialnego. To podczas transmisji tamtych działań wojennych po raz pierwszy można było w pełni dostrzec, jak funkcja informacyjna telewizji przenika się z jej rozrywkowym charakterem – co zostało nazwane „formą otwartą”. Niemiecka mediologia w ogóle z dużą uwagą rozpatrywała związki wojny, mediów i przemysłu rozrywkowego. W słynnym cytacie, już z perspektywy lat 80., Friedrich Kittler przewrotnie stwierdził wręcz, że „wykorzystywanie mediów do tworzenia przemysłu rozrywkowego, w jakimkolwiek możliwym sensie tego słowa, jest tylko nadużywaniem sprzętu wojskowego”<sup>36</sup>. Niemieccy badacze przyjmowali założenie, że każde medium, zanim 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, całkowicie wypierają swój wojskowy rodowód i prowadzą wręcz do zanegowania samej koncepcji wojny<sup>37</sup>. Stosowany w nich sposób informowania o działaniach wojennych sprawia, że wojna ze stanu wyjątkowego przechodzi w stan naturalny, staje się nieodłączną częścią programów informacyjnych.

## Fotografia pośmiertna Holgera Meinsa

Sprzeciw wobec oficjalnego telewizyjnego przekazu oraz postrzeganie go jako pozostającego na usługach władzy sprawiły, że politycznym wyzwaniem dla filmowców i aktywistów

stało się ukształtowanie sfery przeciwpublicznej (*Gegenöffentlichkeit*), która byłaby wiarygodną przeciwwagą dla „dyktatury manipulatorów”<sup>38</sup>. W związku z tym początkowa aktywność studentów szkoły filmowej dffb w dużej mierze sprowadzała się do dokumentowania demonstracji i działań politycznych. Płynne przenikanie się wówczas działalności politycznej z twórczością filmową pozwala postawić pytanie o związki między ruchami społecznymi a wizualnością. Pozwala również zapytać o późniejsze powiązanie wzrostu znaczenia terroryzmu z rozwojem masowych mediów informacyjnych, a także przyjrzeć się roli i sposobowi funkcjonowania obrazów w tym procesie. Leith Passmore w książce *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction: Performing Terrorism* określa relację pomiędzy masowymi mediami a terroryzmem od lat 60. jako ściśle symbiotyczną. 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, by dotrzeć do opinii publicznej”<sup>39</sup>. Jej argument o symbiotycznych relacjach powojennego niemieckiego 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 aktów przemocy, których spektakularność przyciąga odbiorców. Passmore zauważa, że późniejsi badacze działalności terrorystycznej RAF krytycznie podchodzili do umieszczania obrazów w centrum swoich analiz<sup>40</sup>. Jej zdaniem ten sceptycyzm metodologiczny wobec form wizualnych był reakcją na wyjątkowe nasycenie obrazami medialnej historii RAF. Autorka powołuje się na twierdzenia Petry Terhoeven, która za W.J.T. Mitchellem zasugerowała, że niezbędny jest „zwrot obrazowy” w badaniu działalności RAF<sup>41</sup>. Przywrócenie obrazów do dyskusji o niemieckim terroryzmie miałyby jednak oznaczać nie tyle

„powrót do naiwnej mimesis”<sup>42</sup> – postrzegania obrazów tylko jako biernej rejestracji – ile raczej uznanie ich za czynniki, które aktywnie wytwarzały zdarzenia. Taka perspektywa pozwala ustrzec się pokusy prostego krytykowania mediów za niezdrowe gonienie za sensacją i tym samym budowania rozpoznawalności żądnym sławy terrorystom. Zamiast tego zachęca, żeby skupić się na właściwościach nowego typu obrazów oraz na tym, w jaki sposób wykorzystanie nowych narzędzi rejestracji – zwłaszcza rozwój fotografii reportażowej – wpłynął na kształt sfery publicznej. Inna niż czysto mimetyczna koncepcja obrazu sprawia, że możliwe jest „ponowne odkrycie obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością”<sup>43</sup>. W konsekwencji umożliwia to zauważenie wieloznaczności wizualnych strategii RAF, w których obrazy były częścią kreacji wizerunku oraz gry dezinformacji z policją i prasą. Zarazem pozwala też zrozumieć, w jaki sposób wymierzona w medialny spektakl działalność terrorystyczna RAF sama pogrążyła się w automatologicznych kliszach w latach 70. i przeszła w przepelnione narcystycznym kultem osobowości polityczne sekciarstwo.

Zwrócenie uwagi na zmianę funkcjonowania obrazu ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia tezy, że główną przestrzenią walki RAF była sfera wizualna. Wśród politycznych aktywistów dla Farockiego szczególnie ważny był Holger Meins. Ich znajomości niemiecki reżyser poświęcił oddzielny tekst *Staking One's Life: Images of Holger Meins*<sup>44</sup>, wystąpił też we wspomnieniowym filmie *Starbuck – Holger Meins* (2002). Meins zajmował się kinem wyłącznie epizodycznie, jego najslynniejszą realizacją był *Koktajl Mołotowa* (1968), pełnił też funkcję asystenta kamery w *Die Worte des Vorsitzenden* (1967) Farockiego. Farocki wielokrotnie podkreślał znaczenie spotkania z Meinsem dla początków własnej 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”<sup>45</sup>. Etyczny wymiar montażowych gestów Meinsa wynikał z odrębnego traktowania każdego z obrazów, co dla Farockiego było wzorcowym przykładem postępowania montażysty. Meins szybko porzucił zawód reżysera i zaangażował się we współpracę z RAF. Wkrótce po tym, w czerwcu 1972 roku, został aresztowany, a następnie razem z innymi członkami organizacji – Andreasem Baaderem i Janem-Carlem Raspem – oskarżony i skazany za terroryzm. W sprzeciwie wobec sposobu traktowania swoich współwięźniów podjął pięćdziesięcioosmiodniowy strajk głodowy, który ostatecznie doprowadził go do śmierci z wycieńczenia.

Pierwsza część tekstu Farockiego skupia się na gazetowej fotografii wycieńczonego z głodu martwego ciała Holgera Meinsa, która została opublikowana 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 fotografię przypadkiem. Jak wspomina: „Kiedy przeczytałem w gazecie, że to zdjęcie zwłok jednego z uwięzionych terrorystów, miałem nadzieję, że jest na nim ktoś inny, bo jego nazwisko zostało wydrukowane jako «Möns», jednak okazało się, że to tylko błąd drukarski”<sup>46</sup>. Dla Farockiego opublikowanie zdjęcia zwłok Meinsa stanowiło komunikat ze strony władzy, że nie ma ona nic do ukrycia. Obraz miał nieść przekaz: nie zabiliśmy go, zrobił to sam, nie mogliśmy temu zapobiec. Jednak, kontynuuje Farocki, wymowa – społeczny odbiór – zdjęć różniły się od założonych intencji ich twórców. W tym przypadku znacznie bardziej intuicyjnym odczytaniem zdjęcia Meinsa było to, że

wystawienie na pokaz ciała zmarłego potwierdziło siłę władzy,

a tym samym było przestrożą dla innych, jak blisko jest więzienie. Został wystawiony jak trofeum, co przywoływało wspomnienie sakralizowanej i zrytualizowanej prehistorii cielesnej kary, długotrwałego torturowania aż do śmierci na oczach tłumu gapiów<sup>47</sup>.

Innymi słowy, udostępnienie tego zdjęcia za pośrednictwem mediów sprawiło, że władza dyscyplinująca policyjnej fotografii dowodowej mogła odzyskać spektakularny wymiar publicznej kary cielesnej. Ideał pełnej transparentności, stojący za gestem wystawienia przez władzę martwego ciała na widok publiczny, oraz traktowanie zdjęcia jak wojennego trofeum zderzyły się tu jednak, czego nie przewidzieli rządzący, z ikoniczną gęstością samej fotografii, która otwierała ją na alternatywne odczytania. W interpretacji Didi-Hubermana zdjęcie wygłodzonego ciała Meinsa zostaje uznane za część pasyjnej ikonografii i nazwane „obrazem wypełnionym przez czas”<sup>48</sup>. Autor *Obrazów mimo wszystko* nawiązuje do koncepcji obrazu dialektycznego Waltera Benjamina, która zakładała, że czytelność, a więc „widzialność” historii ujawnia się „jedynie w rozbłyskach, eksplozjach, podwójnych wybuchach, owych montażach czasu”<sup>49</sup>. W późniejszym tekście Didi-Huberman rozwija tę myśl i stawia tezę:

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 widzialności<sup>50</sup>.

„Dwie widzialności” historii w pośmiertnej fotografii Meinsa to trop, który podejmuje Habbo Knoch w książce poświęconej funkcjonowaniu ciała w powojennych Niemczech Zachodnich<sup>51</sup>.

Zauważa, że zdjęcie wygłodzonego ciała członka RAF czerpało z podobieństwa do obrazów zbrodni nazistowskich z drugiej wojny światowej. Przy czym chodzi tu nie tyle o proste skojarzenie z wciąż świeżymi wojennymi zdarzeniami, ile o zwrócenie uwagi na dynamikę takich wizerunków w zbiorowej świadomości, która rozwijała się w rytm wyparcia i regularnych powrotów w kolejnych dekadach. Wskazuje na ich kulturowe „kodowanie”: najpierw były one częścią nazistowskiej propagandy wojennej, później pełniły dydaktyczną funkcję w ramach powojennych wysiłków reedukacyjnych aliantów, następnie zniknęły z publicznej świadomości – Knoch nazywa ten okres czasem „wizualnej amnezji”<sup>52</sup> – aż stały się częścią ikonografii politycznego oporu antyfaszystowskich aktywistów od końca lat 60.

W taki sposób funkcjonowały pojawiające się w prasie zdjęcia poparzonych ciał po ataku napalmem podczas wojny w Wietnamie. O jednym z takich gazetowych zdjęć – „Wietnamskiej anty-Madonnie”<sup>53</sup> – przypomina Farocki w relacji ze spotkania z Meinsem:

Na początku 1968 roku odwiedziłem go w jego mieszkaniu przy Hauptstrasse w berlińskim Schönebergu. Miałem ze sobą zdjęcie w formacie gazetowym, które nakleiłem na tekturę. Przedstawiało ono wietnamską kobietę trzymającą w ramionach ranne lub martwe dziecko. [...] Holger Meins wziął narzędzie do edycji i wzmacnił kontrast między kobietą a tłem. Potem zaczął przyciemniać jej twarz, mówiąc coś w stylu: „Jeśli masz zamiar go użyć, to musisz trochę przesadzić, jej cierpienie musi być naprawdę widoczne. Tak mówili w Hollywood, kiedy próbowali pokonać nazistów”<sup>54</sup>.

Rada Meinsa, by na wzór strategii amerykańskiej propagandy antynazistowskiej „trochę przesadzić”, opierała się na przekonaniu, że szok jest afektem niezbędnym do wywołania reakcji emocjonalnej. Strategia „przesady” nie tylko zakładała,

że obraz posiada sprawczość, ale również domyślnie przyjmowała, że będzie skutecznie oddziaływał na odbiorców dopiero wówczas, gdy jego treść zostanie wyolbrzymiona. Rozstrzygnięcie przez politycznych aktywistów o retorycznych właściwościach obrazów, utożsamienie sprawstwa wyłącznie ze spektakularnością medialnego komunikatu było prostą drogą do instrumentalizacji i estetyzowania przemocy. Zakładało to model odbiorczy oparty na kolejnych wstrząsach, czego potwierdzenie odnajdujemy w historycznych świadectwach widzów, w których przeżywanie scen przemocy zostaje porównane do doświadczenia muzycznego: „odczuwałem ich przemoc polityczną jako uderzenie perkusji w monotonię codzienności – formę cielesnego «wrażenia»”<sup>55</sup>. To właśnie przed takim paraliżującym nadużywaniem emocji przestrzegał Brecht w swoich krytykach *Einfühlung*. W kontekście doświadczenia *Einfühlung* z kolei można odczytać uwagę Elsaessera, że chociaż działalność RAF była mocno oparta na komunikatach tekstowych – broszurach, oświadczeniach i wiadomościach dla prasy – to nie została zapamiętana jako werbalna. Jego zdaniem – tak jak formułowali to teoretycy *Einfühlung* na początku XX wieku – z tego przesunięcia w pamięci świadków wydarzeń można wyciągnąć wnioski, że „słowa były postrzegane nie jako komunikaty ze znaków, ale jako kształty, dźwięki i kolory”<sup>56</sup>.

## Poza realizm kapitalistyczny

Polemika ze strategią „przesady” w posługiwaniu się zdjęciami ofiar stanie się ważną częścią namysłu Farockiego nad próbą ukazania zbrodni wojennych w Wietnamie. Fotografia poparzonego po ataku napalmem ciała – podobna do tej, którą zaniósł na spotkanie z Meinsem – będzie jednym z podstawowych elementów jego filmu *Ogień nie do ugaszenia* (1969). Historia nakręcenia tego filmu składa się z serii zbiegów okoliczności; powstał on niejako przez przypadek – został wyprodukowany pośpiesznie pod koniec 1968 roku, bo telewizja WDR, uznawana

za znacznie bardziej lewicową niż pozostałe kanały publiczne i prześmiewczo nazywana „Rotfunk”, miała wolny budżet do wykorzystania<sup>57</sup>. W tym czasie Farocki tworzył agitacyjne filmy w ramach tak zwanej kampanii technologicznej, której celem było upolitycznienie studentów uczelni technicznych i szkół inżynierskich<sup>58</sup>. Gdy więc otrzymał propozycję współpracy z telewizją WDR, postanowił nakręcić kolejny film w tej konwencji, tym razem traktujący o zaangażowaniu fabryki Dow Chemical w Michigan w produkcję napalmu używanego przez wojsko amerykańskie w Wietnamie. Farocki zaaranżował serię odgrywanych rozmów – są one fikcyjne, ale oparte na oficjalnych komunikatach prasowych – z pracownikami, kierownikami zakładu, naukowcami, inżynierami oraz urzędnikami Departamentu Stanu. Składają się one na drugą część *Ognia nie do ugaszenia* – rozmowy toczą się wokół etycznych, militarnych i ekonomicznych konsekwencji używania napalmu przez wojsko USA. Film kończy się pełnym moralnej prostoty stwierdzeniem, że „to, co produkujemy, zależy od robotników, studentów i inżynierów”. Farocki podkreśla, że wszyscy są uwikłani w system militarno-przemysłowy, a rozmycie odpowiedzialności za wojenne zbrodnie poprzez postrzeganie samego siebie wyłącznie jako trybiku w złożonej maszynie produkcji jest jedynie wygodnym unikiem etycznym.

Byłby to więc prawdopodobnie tylko kolejny agitacyjny film, gdyby nie to, że produkcja umożliwiła Farockiemu krótki dostęp do studia telewizyjnego, gdzie została nagrana jego pierwsza część. *Ogień nie do ugaszenia* jest zazwyczaj odczytywany jako pionierski przykład eseju filmowego, przez co mniej zauważalne jest jego balansowanie na styku dokumentu i fikcji. W konsekwencji pomija się sposób

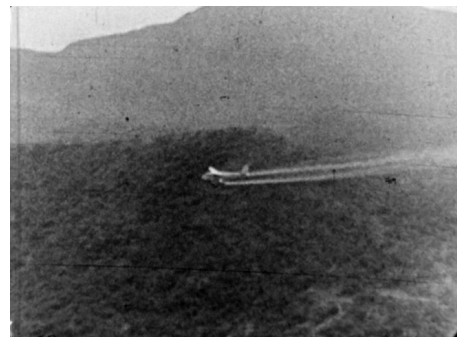
**Wegen der verschärften Arbeitsteilung erkennen viele Techniker und Wissenschaftler ihre Arbeit in der Vernichtungsproduktion nicht mehr. Angesichts der Verbrechen in Vietnam fühlen sie sich als Zuschauer**

*Inextinguishable Fire* ©Harun Farocki, 1969

wykorzystania estetyki telewizyjnej w tym filmie. Tymczasem pierwsza część produkcji w dużej mierze przypomina parodię programu informacyjnego. W takiej stylistyce utrzymana jest scena otwierająca, w której ubrany w garnitur Farocki czyta z kartki, w manierze telewizyjnego prezentera, fragmenty wstrząsającej relacji Wietnamczyka Thai 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”.

Po latach Farocki wyjaśniał, że na początku swojej twórczości nie używał dokumentalnych zdjęć, zamiast tego wolał kreować fikcyjne światy:

Chodziło o utopijny moment, który nagle się pojawił. Nie można było tego zobaczyć w zewnętrznym świecie, przynajmniej nie można go nagrać kamerą. I w tym przypadku – nadal tak uważam – udało mi się stworzyć <sup>59</sup> całkowicie sztuczny świat, przypominający animację 3D .



*Inextinguishable Fire* ©Harun Farocki, 1969

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 tutaj z wyrażeniem informacji o amerykańskich zbrodniach w estetyce uznawanej za wiarygodną – w formule programu informacyjnego, która była kojarzona z profesjonalizmem i prezentowaniem zdroworozsądkowej perspektywy. Dla lepszego zrozumienia tych trudności może być pomocne odwołanie się do przypominanej przez Marka Fishera kategorii „realizmu <sup>60</sup> kapitalistycznego” , czyli przedstawienia porządku

kapitalistycznego jako znaturalizowanego modelu reprezentacji świata, co sprawia, że staje się on nieprzekraczalnym horyzontem myślenia i nie sposób wyobrazić sobie logicznej alternatywy wobec niego. Nie jest to jednak nowe pojęcie – Fisher lokalizuje jego pierwsze historyczne użycia właśnie w Niemczech w latach 60. XX wieku przez grupę artystów pop-artowych<sup>61</sup>, którzy tworzyli parodystyczne przedstawienia kapitalistycznego dobrobytu na wzór estetyki realizmu socjalistycznego. Jeśli więc „niemiecka polityczna kultura młodzieżowa była prawie wyłącznie uniwersytecka, oparta na teorii, a przez to okazała się bardziej poważna, bardziej systematyczna i krwawa”<sup>62</sup>, to jej odmiennych nurtów należy szukać w tradycji satyrycznej walki z mediami. Do tego nurtu można zaliczyć również wczesne filmy – w tym *Ogień nie do ugaszenia* – Farockiego, w których posługiwał się satyryczną drwiną wobec pozornej przezroczystości programów informacyjnych. Bardzo jednoznacznie wypowiadał się wówczas na temat sposobu przedstawiania rzeczywistości przez masowe media:

W tym smutnym gatunku prawie wszystkie sposoby przedstawiania są środkami oszustwa. To, jak materiał jest edytowany, w jaki sposób informacja jest selekcjonowana, 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<sup>63</sup>.

W latach 1966–1967 nastąpiła eskalacja konfliktu pomiędzy SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) a koncernem prasowym Axela Springera. Dla aktywistów spór ten był atakiem na fundamenty systemu kapitalistycznego: „Nasza walka przeciwko Springerowi jest walką z samym późnokapitalistycznym systemem rządów”<sup>64</sup>. Z kolei w prasie Springera regularnie ukazywały się serie artykułów przedstawiających studentów w agresywny sposób. Farocki należał do aktywnych uczestników tego konfliktu: razem z Helke

Sander i Skipem Normanem przedostali się na coroczny bal prasowy, żeby przy stole Springera pozostawić tabliczkę z napisem: „Axel, to jest twój ostatni bal”<sup>65</sup>. Inne ich wspólne działania zostały utrwalone w filmie *Brecht die Macht der Manipulateure* (1969) w reżyserii Helke Sander i Ulricha Knaudta. Film kończy się nagraniem sytuacji, gdy twórcy zostają wyrzuceni ze spotkania klubu prasowego, gdzie wkradli się, żeby wdać się w polemiczną kłótnię z Axelem Springerem. Sam zaś nakręcił krótkometrażowy film *Ihre Zeitungen* (1968), namawiający do zaangażowania się w kampanię przeciwko prasie Springera. Film składa się z sytuacyjnego dialogu dwóch osób dotyczącego nowych informacji na temat wojny w Wietnamie w gazetach Springera – „B.Z.” i „Bildzeitung”. Pod koniec aktywiści zawijają bruk w gazety, czemu towarzyszy komentarz zza kadru: „Kamienie obciążają papier. Gazeta wskazuje kierunek, który mają obrać”, a następnie poza ekranem słychać odgłosy tłuczonego szkła. To zakończenie było oskarżane, podobnie jak inny film Farockiego z tego czasu – *Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen* (1968) – o otwartą pochwałę anarchistycznej przemocy. Tilman Baumgärtel twierdzi, że rozwijając fantazje o używaniu przemocy w formie filmowej, reżyserzy „śnili tajemny sen niemieckiego ruchu studenckiego”<sup>66</sup>. Była to próba poszerzenia horyzontów radykalnej wyobraźni, ale te reprezentacje miały też funkcję zastępczą, bo rekompensowały impas rzeczywistej zmiany. Ujawnia się tu także postrzeganie filmu przez zaangażowanych politycznie twórców jako formy kolektywnego organizowania wspólnotowych afektów. Jeśli na poziomie deklaratywnym kino miało być przede wszystkim narzędziem walki o prawdę, to w strategiach narracyjnych filmów instruktażowych odnajdujemy elementy – wyidealizowany własny obraz, przerysowaną postać wroga – służące konstruowaniu spójnej tożsamości grupowej, która dawałaby

zdolność do podjęcia działania politycznego.

## Satyrzy, ludożercy i ich ciała

Otwartą wrogość Farockiego wobec dominującego przekazu medialnego można wpisać w lewicową tradycję walki z tabloidowymi mediami. Szczególnie cenne poszerzenie rozumienia konwencji medialnej satyry daje tekst Waltera Benjamina poświęcony przedwojnemu wydawcy niezależnej prasy Karlowi Krausowi. Dla Benjamina redaktor „Die Fackel” był wzorcowym przykładem autora, który „całą swą energię skupił na walce z frazesem”<sup>67</sup>. Satyryczny wymiar pisarstwa Krausa miał wynikać z faktu, że żył on „pośród ludzi, którym zabrakło już łez, ale śmiać się jeszcze potrafią”<sup>68</sup>, co było komentarzem do ówczesnego etycznego zubożenia społeczeństwa. Tak jak w przypadku opisywanego wcześniej realizmu kapitalistycznego, sięgnięcie po język satyry pojawia się w obliczu niemożności przebicia się przez medialne kłamstwa. Benjamin doprecyzowuje, że satyr to „postać, pod którą cywilizacja przyswoiła sobie ludożercę”<sup>69</sup>. Enigmatyczna wzmianka o ludożercy jest interesującym sposobem pomyślenia o satyrze w języku cielesności i próbą opisaną za pomocą somatycznej metafory praktyki prześmiewczego cytowania przeciwników przez Krausa. Jest diagnozą związku pomiędzy brutalizacją języka debaty publicznej a brutalizacją strategii krytycznych autorów, a zarazem pokazuje, że satyra w krańcowym stadium musi sięgać po metodę prowokacji, której istotnym narzędziem jest ciało. Przykładem tej strategii jest sugestia z tekstu Krausa, „by właścicielom domów przyznać prawo do spieniężania ciał niewypłacalnych lokatorów”<sup>70</sup>, czym miał testować „człowieczeństwo swoich bliźnich”<sup>71</sup>.

Myśl o związkach pomiędzy domaganiem się prawdy a wykorzystywaniem ciała rozwija Peter Sloterdijk w *Krytyce cynicznego rozumu* w odniesieniu do paryskich – a następnie globalnych – protestów w maju 1968 roku. Jako przykład

przywołuje przerwanie przez półnagie studentki wykładu Adorna. Zwraca uwagę na to, że tam, gdzie „oszustwa są konstytutywne dla kultury”<sup>72</sup>, a „życie w społeczeństwie ulega przymusowi kłamania”<sup>73</sup>, tam „mówienie prawdy ma element agresji, niepożądaną ekspozycję”<sup>74</sup>. Agresja towarzysząca mówieniu prawdy sprawia, że protestujący czują się zmuszeni do posługiwania się radykalnymi środkami. Wśród nich wykorzystują również własne ciało jako narzędzie, bo pozwala ono skutecznie „przedrzeć się przez zasłonę konwencji, kłamstw, abstrakcji i dyskrecji, aby dotrzeć do sedna rzeczy”<sup>75</sup>.

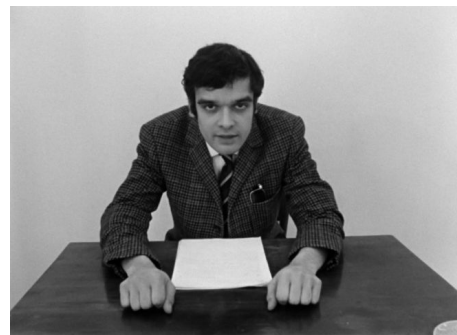
Po własne ciało, a wręcz mięso, Farocki sięga w dalszej części sceny w studiu informacyjnym z *Ognia nie do ugaszenia*, gdy podnosi wzrok znad kartki, patrzy w kamerę i pyta:

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.

Następnie gasi zapalonego papierosa na rękę i dodaje: „Papieros płonie w temperaturze 400 stopni. Napalm płonie w temperaturze 3000 stopni”.

Po czym kamera robi zbliżenie na drobną ranę na przedramieniu. Niemiecki reżyser mierzy się w ten sposób ze sprzecznościami napotykanymi w poszukiwaniach reprezentacji cierpienia wywołującej etyczną identyfikację. Jego odpowiedź stara się pogodzić przeciwstawne stanowiska: z jednej



*Inextinguishable Fire* ©Harun Farocki, 1969



*Inextinguishable Fire* ©Harun Farocki, 1969

strony sceptycyzm wobec posługiwania się obrazami cierpienia ubiera w formę brechtowskiej dydaktyki, z drugiej – reprezentuje postawę realisty, której domagał się Kluge, jego niezgoda nie ogranicza się bowiem jedynie do interwencji dyskursywnej, lecz angażuje również własną somatyczność, a także cielesność widzów.

Nie należy jednak sprowadzać zachowania Farockiego do formuły ugodowej pedagogiki umiarkowania, jej przenikliwość nie polega na znalezieniu złotego środka ani na perfekcyjnym wyważeniu proporcji. Wzięcie w nawias radykalnego gestu jest próbą pomyślenia w inny sposób o ideologicznej roli dystansu w doświadczeniu odbiorców.



*Inextinguishable Fire* ©Harun Farocki, 1969

W komentarzu dotyczącym „zamknięcia oczu” przez widzów Farocki wychodzi poza moralistyczne pouczenia z *White Christmas*. Tym samym zauważa, że dystans widza nie jest tylko formą wyparcia, która utrwała obojętność, ale też rozpoznaje w nim sposób, w jaki podmiot subiektywizuje swoje obowiązki wobec zewnętrznych nakazów społecznych. Strategia posługiwania się obrazami zaproponowana przez Farockiego nie rezygnuje zatem z wytrącenia widza z komfortu ani z zaburzenia jego poczucia bezpieczeństwa. Ambicje łączenia bez redukcji komponentów emocjonalnego i krytycznego powodują jednak, że należy wstrzymać się przed użyciem szokujących i sprawiających ból obrazów, bo mogą one wywołać kontrskuteczną reakcję. Działania obliczone na somatyczne i afektywne rezultaty muszą nie tylko mieć na uwadze zaangażowanie widza w treść przedstawienia, ale też być wyczulone na jego relacje z obrazem. Dopiero wtedy możliwe jest osiągnięcie efektu zachęcającego do analizy tego, co się kryje

za danym obrazem, a tym samym wyjście poza oddziaływanie tylko na poziomie emocjonalnym ku zaangażowaniu etycznemu odbiorcy – i w konsekwencji aktywizacji jego zdolności do kwestionowania obowiązującego porządku społecznego.

## Empatia, która wywołuje alienację

Jak jednak rozumieć przemocowe posłużenie się własnym ciałem zestawione ze zdystansowanym komentarzem? Czy można uznać, że Farocki za pomocą tego gestu uprawia krausowskie „ludożerstwo”? Artysta zdaje się podążać za radą Meinsa, że należy „trochę przesadzić”. Przekracza standardowy repertuar środków wykorzystywanych przez filmowców – zwraca kamerę na siebie i rani własne ciało. W tym geście za Krausem można również widzieć część „ludożerczej” strategii satyrycznej, która chce „testować człowieczeństwo bliźnich”<sup>76</sup>. To prowokacyjna scena w konwencji filmu instruktażowego (satyrycznie nadużywająca tego gatunku), która pokazuje, co należy zrobić, żeby odczuć ból. Autoagresywne zachowanie wobec własnego ciała nie jest jednak, jak w ujęciu Sloterdijka, odwołaniem się do jedynej instancji, która zdaje się mieć status realności w społeczeństwie zdominowanym przez kłamstwa. Farocki, na wzór benjaminowskiego „satyra”, jest świadomy tego, że już za późno na walkę o autonomię, bo reifikacja stała się faktem cywilizacyjnym. Jak mówił w wywiadzie: „wydaje mi się dzisiaj, że 1968 rok był przede wszystkim końcem humanizmu – stawką polityczną był koniec myślenia w kategoriach przekroczenia alienacji”<sup>77</sup>. Dalej rozwija tę myśl poprzez wskazanie na zmianę, jaka dokonana się w tym samym czasie w rozumieniu pojęcia „władzy” w teorii politycznej. Twierdzi, że aktywiści polityczni wciąż byli przywiązani do młodomarksowskiego schematu dezalienacji, a władzę pojmowali jako instancję represji, która jest skupiona w rękach jednostek, grup interesu lub państwa. W tym samym czasie pojawiły się już ujęcia władzy – wymienia między innymi teksty Foucaulta<sup>78</sup> –

które rezygnowały z pojęć „ideologii” czy „zniewolenia”, a problem kontroli społecznej lokalizowały w ciele jednostki, w jej gestach, postawach, przyzwyczajeniach i codziennym życiu.

Porzucenie marzenia o przekroczeniu alienacji pozwala również inaczej pomyśleć o relacji cielesności i obrazu. Gdy Farocki, zamiast posłużyć się w tej scenie dokumentalnym zdjęciem, proponuje demonstrację działania napalmu na własnym ciele, jego gest jest gestem słabości, rezygnuje bowiem z siły oferowanej przez obrazowe dowody. Zarazem ma on siłę wstrząsu cielesnego doświadczenia *Einfühlung*, bo wykorzystuje efekt zaskoczenia, a więc zmusza widzów do pracy rozpoznania i tym samym daje szansę na ponowne widzenie. Volker Pantenburg twierdzi, że stanowi to rodzaj metaobrazu, bo mówi o problemie reprezentacji za pomocą innego obrazu. Jest to więc obraz „zdolny do prowadzenia refleksji o sobie”<sup>79</sup>. Niemiecki filmoznawca uważa, że ta scena:

powinna być odczytywana jako reprezentacja aktu reprezentacji, która wprowadza własne ciało zamiast oczekiwanego obrazu. Większym szokiem 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<sup>80</sup>.

Oprócz tego, że gest Farockiego pozostaje w metarelacji z obrazem, jest on też problematyzacją reprezentacji poprzez rekonstrukcję fotografii, która otwarcie przyznaje się do swojej niedoskonałości. To próba wywołania cierpienia nie poprzez identyfikację z obrazem, a za pomocą częściowego udziału w nim. W związku z tym interpretację wykorzystania cielesności przez Farockiego należy uzupełnić o etyczne konsekwencje wynikające z przewartościowania różnicy między realnym a obrazowym. Uczestnictwo w obrazie oznaczałoby tutaj udział nie tyle w samej jego materii, ile w jego pragnieniach i siłach, a zarazem uznanie,

że jest on tylko obrazem, a więc współodczuwanie nigdy nie może być kompletne. W ten sposób Farocki próbuje dezaktywować mechanizmy identyfikacji, za pomocą których społeczeństwo tworzy sobie przystępną emocjonalnie – dopasowaną do nawyków odbiorczych – wersję obiektu współczucia. Jego celem jest wyjście poza narracyjny wzorzec wzbudzania empatii, w którym „Inny” staje się ofiarą czy też odwrotnie – ofiara staje się „Innym”. Tak też można rozumieć diagnozowany przez Farockiego „koniec humanizmu”, który otwierałby przestrzeń do odzyskania już na nowych zasadach doświadczenia *Einfühlung* – pomyślenia wewnątrz sprzecznej formuły „empatii, która wywoła efekt obcości”<sup>81</sup>.

Artykuł powstał na podstawie rozdziału pracy magisterskiej „Kinematografia urzędzeń Haruna Farockiego” obronionej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Dziękuję za opiekę promotorską dr hab. Iwonie Kurz; Martynie Równiak za lekturę i pomoc w korekcie; prof. Szymonowi Wróblowi za możliwość wzięcia udziału w seminarium poświęconym Walterowi Benjaminowi; Harun Farocki Institut za udostępnienie tekstu *Einfühlung*.

- 1 Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004.
- 2 Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.
- 3 Robert Vischer, *Über das Optische Formgefühl, Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig 1873.
- 4 Magdalena Nowak, *The Complicated History of Einfühlung*, „ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal” 2011, t. 2, nr 1, s. 301–326.
- 5 Ibidem.

- 6 Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, t. 1, *Grundlegung der Ästhetik*, Voss, Leipzig–Hamburg 1914.
- 7 Magdalena Nowak, *The Complicated History of Einfühlung...*
- 8 Harun Farocki, *Empatia (Einfühlung)*, przeł. M. Piasecki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2020, nr 26, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/26-empatyczne-obrazy/empatia-einfuehlung>
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem.
- 11 Scott Curtis, *The Shape of Spectatorship: Art, Science and Early Cinema in Germany*, Columbia University Press, New York 2015, s. 240.
- 12 Harun Farocki, *Empatia (Einfühlung)...*
- 13 Ibidem.
- 14 Ibidem.
- 15 Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*, Columbia University Press, New York 2016, s. 48.
- 16 Ibidem.
- 17 Christina Gerhardt, Marco Abel, *Introduction: German Screen Cultures and the Long 1968*, w: *Celluloid Revolt: German Screen Cultures and the Long 1968*, red. C. Gerhardt, M. Abel, Camden House, Rochester 2019, s. 16.
- 18 Georges Didi-Huberman, *How to Open Your Eyes?*, w: *Against What? Against Whom?*, red. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, Koenig Books–Raven Row, London 2009.
- 19 Ibidem, s. 41–42.
- 20 Ibidem, s. 42.
- 21 Ibidem, s. 29.
- 22 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 20.
- 23 Michał Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 56.

- 24 Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 219.
- 25 Michał Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm...*, s. 56.
- 26 Ibidem, s. 57.
- 27 Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge, London–New York 2008.
- 28 Nawiązanie do tytułu filmu *Na naszych oczach Wietnam* (1967).
- 29 Quinn Slobodian, *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Duke University Press, Durham–London 2012, s. 154.
- 30 Thomas Elsaesser, *Agonistes: Urban Guerrilla or Guerrilla Urbanism? The Red Army Fraction, Germany in Autumn and Death Game*, „Rouge”, [www.rouge.com.au/4/antigone.html](http://www.rouge.com.au/4/antigone.html), dostęp 11 maja 2020.
- 31 Ibidem, s. 162.
- 32 Stuart Liebman, *On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge*, „October” 1988, nr 46, s. 29.
- 33 Alexander Kluge, Oskar Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.
- 34 Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- 35 Alexander Kluge, Oskar Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung...*, s. 169.
- 36 Pojęcie wprowadzone do dyskursu medialnego przez Hansa Magnusa Enzensbergera w książce *Einzelheiten I – Bewußtseins-Industrie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964.
- 37 Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, s. 149.
- 38 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.

- 39 Ibidem.
- 40 Leith Passmore, *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction: Performing Terrorism*, Palgrave Macmillan, New York 2011, s. 5.
- 41 Ibidem.
- 42 Ibidem.
- 43 W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 7–8.
- 44 Ibidem, s. 8.
- 45 Harun Farocki, *Staking One's Life: Images of Holger Meins*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, red. T. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- 46 Ibidem, s. 87.
- 47 Ibidem, s. 90.
- 48 Ibidem.
- 49 Georges Didi-Huberman, *Metan*, przeł. P. Mościcki, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 3, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-standow-wyjatkowych/metan>, dostęp 11 maja 2020.
- 50 Ibidem.
- 51 Ibidem.
- 52 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburger Edition, Hamburg 2001. Cyt. za: Leith Passmore, *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction...*, s. 7–8.
- 53 Ibidem.
- 54 Quinn Slobodian, *Foreign Front...*, s. 164.
- 55 Harun Farocki, *Staking...*, w: *Harun Farocki: Working on the Sightlines...*, s. 84.
- 56 Thomas Elsaesser, *Agonistes...*
- 57 Ibidem.

- 58 Volker Pantenburg, *From the Golden Age of Television: The Case of Westdeutscher Rundfunk (WDR)*, „Critical Studies in Television” 2019, t. 14, nr 1, s. 106–124.
- 59 W 1968 roku Farocki wyreżyserował agitacyjny film *Wanderkino für Ingenieure* (1968), którego pokazy następnie zorganizował w audytoriach uniwersytetów technicznych w dziesięciu niemieckich miastach. Film nie spotkał się ze zrozumieniem studentów, a sam Farocki był rozczarowany brakiem politycznej reakcji z ich strony.
- 60 Harun Farocki, Philipp Goll, *Harun Farocki: Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen*, „Jungle World” 2014, nr 32.
- 61 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009.
- 62 Ibidem, s. 22.
- 63 Thomas Elsaesser, *Agonistes...*
- 64 Harun Farocki, *Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature / Der Ärger mit den Bildern*, „Frankfurter Rundschau” z 2 sierpnia 1973.
- 65 Timothy Scott Brown, „Break the Power of the Manipulators”, w: *Celluloid Revolt...*, s. 44.
- 66 Ibidem, s. 47.
- 67 Tilman Baumgärtel, *Die Rolle der DFFB-Studenten bei der Revolte von 1967/68*, „Junge Welt” z 27 września – 3 października 1996, [www.infopartisan.net/archive/1967/266705](http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705), dostęp 11 maja 2020.
- 68 Walter Benjamin, *Karl Kraus*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 241.
- 69 Ibidem, s. 265.
- 70 Ibidem.
- 71 Ibidem, s. 265.
- 72 Ibidem.
- 73 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 10.
- 74 Ibidem.
- 75 Ibidem.

- 76 Ibidem.
- 77 Walter Benjamin, *Karl Kraus...*, s. 256.
- 78 Tilman Baumgärtel, *An Interview with Harun Farocki: „Holger Thought about Aesthetics and Politics Together”*, w: *Celluloid Revolt...*, s. 278–279.
- 79 Ibidem.
- 80 Volker Pantenburg, *Farocki / Godard. Film as Theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, s. 60.
- 81 Ibidem.
- 82 Farocki, *Empatia (Einfühlung)...*

## Bibliografia

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

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Dialektyka negatywna*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.

Baumgärtel, Tilman. *Die Rolle der DFFB-Studenten bei der Revolte von 1967/68*, „Junge Welt”, 27 september – 3 october 1996, [www.infopartisan.net/archive/1967/266705](http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705), Accessed May 11, 2020.

Benjamin, Walter. “Karl Kraus.” Translated by Adam Lipszyc, *Literatura na Świecie* 478–479, no. 5–6 (2011).

Curtis, Scott. *The Shape of Spectatorship: Art, Science and Early Cinema in Germany*, New York: Columbia University Press, 2015.

Didi-Huberman, Georges. “How to open your eyes?” In: *Against What? Against Whom?*, ed. Antje Ehmman, Kodwo Eshun. London: Koenig Books–Raven Row, 2009.

Didi-Huberman, Georges. “Metan.” Translated by Paweł Mościcki, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 3 (2013); <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/metan> . Accessed February 13, 2020.

Elsaesser, Thomas. “Antigone Agonistes: Urban Guerrilla or Guerrilla Urbanism? The Red Army Fraction, Germany in Autumn and Death Game”, *Rouge*”; [www.rouge.com.au/4/antigone.html](http://www.rouge.com.au/4/antigone.html), Accessed May 11, 2020.

Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte. *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, Translated by Konrad Wojnowski, Kraków: Universitas, 2015.

Enzensberger, Hans Magnus, *Einzelheiten I – Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

Farocki, Harun. “Einfühlung.” In: *100 Jahre Hebbel Theater. Angewandtes*

, ed. Christiane Köhl. Berlin: Hebbel am Ufer, 2008.

Farocki, Harun, Philipp Goll. "Harun Farocki: Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen," *Jungle World* 32 (2014).

Farocki, Harun. "Staking One's Life: Images of Holger Meins." In: Harun Farocki: *Working on the Sightlines*, ed. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Farocki, Harun. Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature / Der Ärger mit den Bildern, „Frankfurter Rundschau“ 2 August 1973.

Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.

Gerhardt, Christina, Abel, Marco. Introduction: German Screen Cultures and the Long 1968, In: *Celluloid Revolt: German Screen Cultures and the Long 1968*, ed. Christina Gerhardt, Marco Abel. Rochester: Camden House, 2019.

Habermas, Jürgen. *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. Wanda Lipnik, Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

Horkheimer, Max, Theodor Wiesengrund Adorno. *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Translated by Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1994.

Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated by Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

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

Knoch, Habbo. *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg: Hamburger Edition, 2001.

Liebman, Stuart. "On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge," *October* 46 (1988).

Lipps, Theodor. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, t. 1, *Grundlegung der Ästhetik*

, Voss, Leipzig–Hamburg 1914.

Mitchell, W.J.T. „Zwrot piktorialny”. Translated by Marcin Drabek, *Kultura Popularna* 1 (2009).

Nowak, Magdalena. “The Complicated History of Einfühlung,” *ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal* 1 (2011).

Pantenburg, Volker. *Farocki / Godard. Film as Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Pantenburg, Volker. „From the Golden Age of Television: The Case of Westdeutscher Rundfunk (WDR),” *Critical Studies in Television* 1 (2019).

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

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

Scott, Timothy Brown. “Break the Power of the Manipulators” In: *Celluloid Revolt: German Screen Cultures and the Long 1968*, ed. Christina Gerhardt, Marco Abel. Rochester: Camden House, 2019.

Slobodian, Quinn. *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham–London: Duke University Press, 2012.

Sloterdijk, Peter. *Krytyka rozumu cynicznego*. Translated by Piotr Dehnel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004.

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

Vischer, Robert. *Über das Optische Formgefühl, Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, 1873.

Winthrop Young, Geoffrey. “Drill and Distraction in the Yellow Submarine: On the Dominance of War in Friedrich Kittler’s Media Theory,” *Critical Inquiry*

28, no. 4 (2002).