



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Peep show Christopa Schlingensiefa. Postfilmowe spektakle i przestrzeń publiczna historii

autor:

Richard Langston

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 27

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/peep-show-christopha-schlingensiefa>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.27.2259>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

sfera publiczna; media; telewizja; reality tv; imigracja; Christoph Schlingensief

streszczenie:

"W programie Proszę, kochajcie Austrię, pomyślanym częściowo jako modyfikacja emitowanej w stacji RTL2 niemieckiej wersji Big Brothera, austriaccy widzowie mogli telefonicznie lub przez internet (na stronie webfreetv.com) eliminować obcokrajowców z gry, skazując ich na deportację. Zwycięzca, który pozostał w programie najdłużej, otrzymał nagrodę w wysokości 35 000 szylingów oraz szansę na austriackie obywatelstwo dzięki aranżowanemu małżeństwu." Richard Langston analizuje akcję Christoph Schlingensief zrealizowaną w 2000 roku podczas Wiener Festwochen. W kombinacji formatu reality TV i mediów klasycznych Schlingensief dostrzegł potencjał polityczny i szansę na zaburzenie mechanizmów sfery publicznej.

Tłumaczenie rozdziału, który ukazał się w zbiorze *After the Avant-Garde. Contemporary German and Austrian Experimental Film* (red. R. Halle, R. Steingröver), Camden House, Rochester, New York 2008.

Richard Langston - Profesor na University of North Carolina w Chapel Hill, specjalizuje się w niemieckiej literaturze i kulturze wizualnej. Autor książki *Dark Matter: A Guide to Alexander Kluge and Oskar Negt* (Verso 2020) i redaktor anglojęzycznej edycji pism wybranych Alexandra Kluge *Difference and Orientation: An Alexander Kluge Reader* (Cornell University Press 2019).

Peep show Christopha Schlingensiefela. Postfilmowe spektakle i przestrzeń publiczna historii

„Widz jako film” [...] to mój stały temat.

Christoph Schlingensiefel¹

Choć śmierć awangardy ogłoszono w licznych nekrologach o wyrafinowanej podbudowie teoretycznej, Christoph Schlingensiefel (ur. 1960) wierzył, że towarzyszy nam ona w erze zaawansowanych technologii². Wyczerpały się natomiast tradycyjne narzędzia filmu awangardowego. Urodzony w 1960 roku w Oberhausen Schlingensiefel zaczął kręcić filmy kamerą 8 mm w wieku ośmiu lat³. Po dwukrotnych nieudanych staraniach o miejsce w Wyższej Szkole Telewizji i Filmu w Monachium w 1980 i 1981 roku uczył się indywidualnie u kilku reżyserów, przede wszystkim u Wenera Nekesa. Schlingensiefel współtworzył jako autor zdjęć jego międzynarodowo uznany film *Co naprawdę wydarzyło się pomiędzy obrazami? (Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, 1986)*, poświęcony urządzeniom z czasów sprzed narodzin kina: latarniom magicznym, zabawkom optycznym i pokazom *peep show*. Choć ich drogi wkrótce się rozeszły, styczność z prefilmowymi technikami wywodzącymi się z prehistorii kina wywarła później znaczący wpływ na postkinematograficzną twórczość Schlingensiefela. W latach 80., ucząc robienia filmów w Offenbach i Düsseldorfie, sformułował własną krytykę awangardy i sposób na jej odzyskanie. Doskonałym przykładem jest pod tym względem jego pierwszy pełnometrażowy film *Tunguska – skrzynki są tam (Tunguska – Die Kisten sind da, 1984)* – bajka o Jasiu i Małgosi przerobiona na horror o badaczach filmu awangardowego (luźno wzorowanych na Nekesie), którzy na odludziu zamęczają na śmierć dwoje nieświadomych młodych ludzi. Filmem *Tunguska*, którym rozpoczął „Trylogię o krytyce filmowej”, Schlingensiefel nie tyle odżegnywał się od awangardy, ile raczej piętnował

ograniczenia krępujące całą powojenną kinematografię Niemiec Zachodnich, awangardową i wszelką inną. Był to z jednej strony głos sprzeciwu wobec realizmu krytycznego jako zastygłego paradygmatu kształtującego większość Nowego Kina Niemieckiego, a z drugiej parodia ezoterycznego wymiaru awangardowych eksperymentów poprzez osadzenie ich w mieszance gatunków kina klasy B. Debiut Schlingensiefel pokazał, że polityczne cele kina awangardowego da się osiągnąć innymi, szeroko rozumianymi środkami kinematografii. Horror pozostał później głównym składnikiem jego filmowych i postfilmowych mikstur⁴. Tuż po ukończeniu ociekającej krwią „Trylogii niemieckiej” (1989–1992) Schlingensiefel zwrócił się ku innym mediom w poszukiwaniu dróg pracy w filmie awangardowym poza najważniejszymi instytucjami przemysłu filmowego. Od 1993 roku zrealizował ponad trzydzieści produkcji teatralnych i operowych, dwadzieścia performansów, szereg malowideł, kilka słuchowisk radiowych i cztery serie dla prywatnych stacji telewizyjnych. Wszystkie te dzieła są na wskroś filmowe, mimo że nie powstały przy użyciu tradycyjnych technik i technologii kina. Choć postkinematograficzna twórczość Schlingensiefel nie posługuje się krwią i bebechami w stopniu, jaki cechował jego filmy, horror w całości ją przenika.

W tekście przedstawiającym sylwetkę Schlingensiefel, napisanym przed jego przemianą w „artystę seryjnego”, Dietrich Kuhlbrodt trafnie zauważa, że nie należał on nigdy do żadnej awangardowej szkoły filmowej w Niemczech Zachodnich⁵. Wciąż jednak słusznie rości sobie prawo do awangardowego dziedzictwa, którego korzenie sięgają złotych czasów historycznej awangardy europejskiej. Choć Georges Bataille (1897–1962) nigdy nie zadomowił się na dobre w wąskim surrealistycznym kręgu André Bretona, powodowały nim te same buntownicze przesłanki, związane głównie z atakowaniem kultury afirmatywnej arsenałem przemocy symbolicznej, które kształtowały francuski surrealizm lat 20. XX wieku i wszystkie

wcześniejsze ruchy awangardowe. Od surrealistów odróżniały Bataille'a źródła jego awangardowości (to samo dotyczy całej twórczości Schlingensiefel). Zdaniem Bataille'a surrealizm Bretona błędnie oddawał się podejrzanej formie estetyzmu, podczas gdy Bataille odwoływał się do surowej, antyestetycznej siły wulgarności, przemocy, rozlewu krwi i śmierci⁶. Schlingensiefel w podobny sposób próbował wymazać sztywność antyestetycznych kategorii i trwałość podziałów formalnych. Wziąwszy na sztandar Bataille'owskie bezformie, kwestionował przyjęte rozróżnienia, na przykład między rozumem i irracjonalnością, zacierał też granice między przeciwstawianymi sobie pojęciami, jak przyjemność i strach⁷. W intelektualnej biografii Schlingensiefel Georg Seeßlen stwierdza, że jego twórczość atakowała przede wszystkim powojenne dziedzictwo niemieckiego faszyzmu (s. 52–54). Nieustannie ukazywała obscenę, rzeź i przemoc, by obalać cezury czasowe pomagające Niemcom Zachodnim żegnać się z faszystowską przeszłością. Historia Niemiec stała się obiektem najzacieklejszego ataku w „Trylogii niemieckiej”. W *Stu latach Adolfa Hitlera – Ostatnich godzinach w bunkrze Führera (100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker, 1989)* posłużył temu wątek kazirodczy, w *Niemieckiej masakrze piłą mechaniczną (Das deutsche Kettensägenmassaker, 1990)* – kanibalizm, a w *Terrorze 2000 – Niemcy, oddział intensywnej opieki (Terror 2000 – Intensivstation Deutschland, 1992)* – morderstwo na tle rasowym. Podejmując temat faszyzmu i jego krwawych następstw, Schlingensiefel zawsze daje do zrozumienia, że wbrew powszechnej opinii jego przyczyny i owoce są wciąż żywe. Pracując z ich źródłami, wielokrotnie odwołuje się do głęboko zakorzonego przekonania, że faszyzm zawdzięcza swoją wiecznotrwałość irracjonalnym rozkoszom ludzkiego ciała, a w szczególności jego woli mocy wyrażającej się dążeniem do łamania tabu. Choć narodowy socjalizm bez wątpienia należy jego zdaniem do historii, faszyzm zachował dla niego

transhistoryczną i ponadnarodową moc długo po upadku Hitlera. Awangardowość Schlingensiefel ma z tej perspektywy głęboko polityczny charakter, pragnie on bowiem utrudnić pospieszne pożegnania z nazistowskimi dziejami Europy Środkowej. Niczym nekromanta nieustannie przyzywa duchy faszyzmu w formie transgresyjnej cielesności oraz w imię etycznego imperatywu zachowania pamięci o niemieckiej przeszłości i działania zgodnie z nią.

Ewolucja formalna Schlingensiefel i treści powracające w jego twórczości wyraźnie świadczą o tym, że odszedł on w latach 90. od tradycyjnego filmu, pragnąc przełamać architektoniczne ograniczenia zarówno filmu, jak i sali kinowej. Choć swoje odejście od filmu przypisywał coraz szczuplejszym subsydiom na produkcję, jego postfilmowa twórczość realizowała na wielką skalę to, co we wczesnych filmach osiągnąć mógł jedynie w miniaturze⁸. Już w filmie *Tunguska* zacierał granicę między opowieścią o zagubionych młodych ludziach i samym aktem filmowania jej. Przestrzeń między widzami i spektaklem nieustannie zapada się w bezkształtny nieład, uświadamiając im, jak zdradliwe, zmanipulowane obrazy mącą granice medium (czy taśma właśnie się rozpuściła?) oraz wątków narracyjnych (czy badacze awangardy stoją przed czy za kamerą?). W zasadniczo performatywnych pracach realizowanych od wczesnych lat 90. Schlingensiefel przenosił swoje „maszyny do zakłócania obrazu” z kina do telewizji, teatru, zamkniętych i otwartych przestrzeni muzealnych, na dworce kolejowe, arenę wyborów, tory wyścigowe, place miejskie, w islandzką tundrę, na namibijską pustynię, a przede wszystkim na miejskie ulice. W swoich najbardziej skandalizujących dziełach odbiera widzowi uprzywilejowaną, bezpieczną pozycję podglądacza zaszytego w mrokach sali kinowej i czyni z niego uczestnika filmowego spektaklu, świadomego lub nie. Schlingensiefel wykorzystuje w tym celu arsenał technologii medialnych pochodzących z ery zarówno przed kinem, jak i po nim. Mieszankę tę świetnie ilustruje

sześciodniowe działanie przeprowadzone latem 2000 roku, zatytułowane *Proszę, kochajcie Austrię (Bitte liebt Österreich)*. Łącząc tradycję pokazów *peep show* wywodzącą się z prehistorii kina i jego wczesnych dziejów z formułą *reality show* (i jego technologiczną obudową: internetem i telefonem komórkowym), Schlingensiefel wykreował uliczną inscenizację wciągającą przechodniów w wirtualny film, w którym to oni grali główne role. Podobnie jak jego wczesne, łamiące podziały gatunkowe filmy, projekt *Proszę, kochajcie Austrię* pokazywał rozdział między rzeczywistością i jej reprezentacją, wyraźniej niż kiedykolwiek wcześniej zwracając uwagę na powszechność działań przyczyniających się do tego, by nazistowska przeszłość nigdy na dobre nie odeszła. Wymagające wielu przemyśleń zadanie nagrania swojego *reality show* Schlingensiefel pozostawił dokumentaliście Paulowi Poetowi. Podobnie jak badacze awangardy, których wyśmiewał w filmie *Tunguska*, sam był zbyt zajęty odgrywaniem przed publicznością roli artysty.

Czas na sferę publiczną. Nowe kontra klasyczne media

Zanim bliżej przyjrzymy się *Proszę, kochajcie Austrię*, warto zwrócić uwagę na dług, jaki Schlingensiefel zaciągnął u innego mistrza powojennego niemieckiego kina awangardowego. Alexander Kluge (ur. 1932), który we wczesnych latach 60. współtworzył początki Nowego Kina Niemieckiego, należy z pewnością do starszego pokolenia zachodnioniemieckich filmowców, którymi Schlingensiefel pogardzał w *Tunguskiej*. Nie podzielał jednak w swoich filmach upodobania do narracji, charakterystycznego dla wielu członków tej formacji: Rainera Wernera Fassbindera, Wernera Herzoga, Edgara Reitza, Petera Schamoniego, Volkera Schlöndorffa i Jeana-Marie Strauba. Jego popisowe produkcje z lat 60., 70. i 80. to w istocie utrzymani w poważniejszym tonie poprzednicy bardziej

ludycznych mikstur Schlingensiefa. Spojrzenie na filmografie obydwu twórców ujawnia ich głębokie przekonanie, że kreowany przez siebie spektakl należy podkopywać, aby pozwolić widzom odegrać w nim czynną rolę i współtworzyć filmowe doświadczenie. Kluge wpłynął na Schlingensiefa nie tylko poprzez antynarracyjność swoich filmów. W chwili jego debiutu jako najnowszego *enfant terrible* niemieckiego kina sam ostatecznie przygotowywał się do przejścia z projektami filmowymi do prywatnej telewizji. Pojawienie się takich nadawców w Republice Federalnej Niemiec pozwoliło Klugemu w połowie lat 80. wejść do świata mediów postfilmowych takich jak przekaz satelitarny, łącza szerokopasmowe i sieci światłowodowe, digitalizacja i mikrokomputery, które znajdowały się na dobrej drodze do tego, by odebrać kinu jego odwieczny wpływ na zbiorową wyobraźnię, doświadczenie upływającego czasu i sferę polityki. Wszystko wskazywało na to, że film stanie się kolejnym medium odchodzącym do lamusa, jak przed nim kinetoskop. Dla Schlingensiefa ważne było rozróżnienie, które Kluge skrupulatnie zarysował i wnikliwie steoretyzował w latach 80. To ono skłoniło go później do realizowania własnych wyjątkowych koncepcji filmowych przy użyciu rozmaitych starszych i nowszych mediów. Teksty teoretyczne Klugego z okresu jego medialnej wołty opisywały zarówno zgubne skutki społeczne nowych mediów, jak i potencjał polityczny, jakiego stare media nabierały, gdy wychodziły z użycia. Choć to Nekes zaznajomił Schlingensiefa z prehistorią kina, Kluge był pierwszym, który dostrzegł jej przydatność pod koniec XX wieku.

Wszystkie media, zarówno dagerotyp, jak i film niemy, kolorowa telewizja czy komputer osobisty, napędza siła nazwana przez Klugego *chronosem* – nowoczesnym, bezpowrotnie mijającym czasem. Różni je jednak to, czy są zaprojektowane tak, by utwierdzać nas w doświadczeniu mijającego czasu jako nieuchronnego losu, czy też reprezentują to doświadczenie jako okazję do działania, dając widzom więcej czasu, niż im zabierają.

Pełnometrażowe filmy hollywoodzkie raczą nas na przykład strumieniami czasu wyznaczanymi przez oparte na suspensie narracje, które wprowadzają widzów w trans i pozbawiają ich poczucia czasu. Jak twierdzi Kluge, celem amerykańskich środków masowego przekazu jest „ani na chwilę nie wypuścić widza z objęć suspensu i pozbawić go możliwości wyboru”⁹, inaczej mógłby bowiem zechcieć wyrwać się z hollywoodzkiego monopolu na kształtowanie świadomości czasu. Zdaniem Klugego medium powinno sprawiać, że ludzie dostrzegą i podejmą refleksję nad upływającym czasem i tworzeniem historii. Dlatego też musi ono pozostawiać pustą przestrzeń, w której widz może odnaleźć *kairos*, czyli czas możliwości¹⁰. Te niezbędne chwile przerwy obecne są w strukturze i warstwie estetycznej dawnych czy raczej „klasycznych” mediów, takich jak projekcja kinowa z taśmy filmowej. Kluge opisuje fundamentalną dla takiego kina strukturalną lukę następująco: „Podstawą projekcji kinowej jest obraz wyświetlany przez 1/48 sekundy na przemian z równie krótkim wyciemnieniem w tak zwanej fazie przesuwu. Średnio połowę czasu projekcji spędza się w ciemności” (s. 105). Równie istotną rolę odgrywają klasyczne awangardowe techniki estetyczne, jak choćby montaż, który zespała ze sobą dwa niepowiązane obrazy. Bez nich nie da się wywołać w umyśle widza efektu nazywanego przez Klugego „niewidocznym obrazem”, który zająć może tylko w sztuce operującej radykalnymi zestawieniami (s. 106). Nowe media cyfrowe wyeliminowały te czasowe wyrwy w bezprecedensowy sposób. Najpierw doszło do tego w ramówkach prywatnych stacji telewizji, które nie dają oku ani chwili wytchnienia, nie pobudzając przy tym w żaden sposób do myślenia. Telewizyjne piksele zalewają i unicestwiają

charakterystyczne dla kina „nisze czasowe” w strukturze obrazu, zmuszając w ten sposób oko do nieprzerwanego patrzenia (s. 106, 66). Każdy, kto oglądał publiczną lub prywatną telewizję, zgodzi się także z Klugem, że medium to całkowicie odrzuciło sztukę montażu właściwą kinu awangardowemu u szczytu jego rozwoju w latach 20. i 30. XX wieku.

Formułowane przez Klugego rozróżnienie między klasycznymi i nowymi mediami podporządkowane jest strategicznemu celowi, przemawia ono bowiem za tym, że klasyczne media z powodzeniem stosować można także w erze prywatnych stacji telewizyjnych i wirtualnej rzeczywistości. Kiedy na zachodniemieckim rynku telewizyjnym zaczęli pojawiać się pierwsi prywatni gracze, Kluge szybko zdał sobie sprawę z groźnych konsekwencji nowych mediów, które nadają chronosowi wymiar totalny i dławią *kairos*, wywołują zbiorową bierność i oddzielają widzów od ich obywatelskich tożsamości, a także tłumią potencjał przynależny opowiadaniu historii poprzez podkopanie chęci indywidualnej i publicznej refleksji historycznej. „W sensie politycznym – wyjaśnia Kluge – mamy tu do czynienia z substytutem faszyzmu” (s. 54). Zamęt ten zażegnać można tylko i wyłącznie budując w nowych mediach i dzięki nim sferę publiczną zdolną przeciwstawić się sferze budowanej i narzucanej w interesie korporacji. Koncepcja sfery publicznej, której teorię sformułował po raz pierwszy niemiecki filozof Jürgen Habermas w 1962 roku, dekadę później stała się głównym wątkiem rozważań teoretycznych Klugego i współpracującego z nim Oskara Negta. Przypisują oni temu pojęciu tak ważną rolę, bo wierzą, że publiczny konsensus to jedyny sposób, by zaistnieć mogły filary społeczeństwa – jego polityka tożsamości, zasady moralne, zdolność do refleksji historycznej oraz waga przykładana do zasady rzeczywistości w starciu z myśleniem utopijnym. W przeciwieństwie do Habermasa Kluge i Negt uważają sferę publiczną za przestrzeń heterogeniczną, pełną sprzeczności, w której podzbiory obywateli

nie tylko kontestują hegemoniczny podział na to, co indywidualne i społeczne, ale także budują sfery kontrpubliczne. Zdaniem tych dwóch badaczy kontrpubliczności to dwudziestowieczni spadkobiercy zdefiniowanej przez Habermasa klasycznej sfery publicznej osiemnastowiecznej burżuazji – nieprzyporządkowanej instytucji, w której z kształtowania opinii uczyniono politykę mającą zapewnić tej klasie przetrwanie. Dzisiejsze sfery kontrpubliczne mają podporządkowany i opozycyjny charakter właśnie dlatego, że klasyczna sfera publiczna została niemal w całości wyeliminowana przez monopol mediów masowych. Dokonały one tego, nieustannie reprodukując własne, nieautentyczne sfery publiczne, które wypowiadają się rzekomo w imieniu jednostek i wspólnoty. Interesom prywatnych nadawców powinniśmy się zatem przeciwstawiać, budując kontrmedia przywracające sferę publiczną, która umożliwiła niegdyś artykułowanie oraz negocjowanie doświadczeń publicznych i prywatnych. Luki obecne w strukturalnej i estetycznej warstwie klasycznych mediów, które najlepiej widać w kinie awangardowym i niemy, w dobie nowych mediów nadają im ogromną wagę polityczną.

Telewizja zajmuje jednak w medialnej typologii Klugego niejednoznaczne miejsce. Jest medium hybrydycznym, nawet jeśli nazbyt często podziela upodobanie nowych mediów do ulotności i powtarzalności. O ile telewizja świadomie nie wprowadza reguł komercyjnego programowania, może ona jego zdaniem generować *kairos* (s. 73) równie skutecznie, co klasyczne media. Mimo wyeliminowania charakterystycznej dla kina strukturalnej luki, czyli podprogowej sekwencji chwilowych przerw w projekcji, w czasie których wyobraźnia widza przejmuje władzę, telewizja może zrekompensować to w warstwie estetycznej za pomocą montażu¹¹. Od czasu, gdy Kluge podjął w 1985 roku pierwsze próby z cotygodniowymi półgodzinnymi „okienkami kulturalnymi”, nowe media rozwinęły się tak bardzo, że jego dystopijne przewidywania dotyczące powodowanych przez nie szkód

okazały się prorocze, zwłaszcza pod względem ogromnych ilości pochłanianego czasu. Najnowszy boom technologiczny pokierował telewizję śladami internetu – zaczęła ona zarabiać na tym, w czym Kluge pokładał największe nadzieje na zatrzymanie procesu niszczenia przez nowe media przestrzeni na refleksję obecnej w mediach klasycznych, a mianowicie „aktywne uczestnictwo w nowych mediach” (s. 91). Pojawienie się na przełomie tysiącleci programów typu *reality show* nadało telewizji niespotykany dotąd interaktywny wymiar dzięki zastosowaniu nowych technologii. Choć daleko im w tym było do komputera osobistego, programy te przyjęły charakterystyczną dla internetu interaktywną formułę, co wywołało dalekosiężne skutki. Format ten przede wszystkim mocno związał telewizję z nowymi mediami, zamazując tym samym jej hybrydyczność, w której Kluge upatrywał szansy na ratunek. Podobnie jak internet, *reality show* kusi widzów perspektywą dołączenia do grona członków interaktywnej sieciowej społeczności cieszącej się swobodnym dostępem do spektakli prawdziwego życia i populistyczną władzą nad nimi. Jeden z najprzenikliwszych badaczy telewizyjnych *reality shows* dostrzegł w tym gatunku przejaw kształtującego się „postfordowskiego, postmasowego i postnowoczesnego” społeczeństwa, które opowiada się za zindywidualizowanym, zdecentralizowanym e-biznesem, oddolną polityką i powrotem do przednowoczesnego doświadczenia wspólnoty¹². W kontekście sytuacji we współczesnych Niemczech Schlingensiefel jako filmowiec poparł Klugego, utożsamiając rozkwit formuły *reality show* z jawnym działaniem w interesie prywatnych mediów, zacierających podstawowy podział na publiczne i prywatne. Zgodziłby się z nim też, że ten, kto niszczy klasyczną sferę publiczną, popełnia zbrodnię przeciwko historii, ponieważ pozbawia nas pamięci i możliwości żałoby (s. 59, 66). Schlingensiefel dostrzega za Klugem potencjał telewizji interaktywnej w tworzeniu przestrzeni na zaistnienie sfer kontrapublicznych. Zamiast jednak

kontynuować jego awangardowy marsz przez instytucje telewizyjne Schlingensiefel wykorzystał tradycję interaktywnych happeningów telewizyjnych z końca lat 60. i w inteligentny sposób pomieszał nowe i stare media, tworząc pozór interaktywnego spektaklu *reality show* oderwanego od komercyjnej telewizji¹³. W tekście tym pokazuję, jak zmyślnie Schlingensiefel wpisuje się w awangardę, rekonfigurując nowe i klasyczne media oraz umożliwiając formowanie się kontrpubliczności. Szczegółowa analiza jego spektakularnej wiedeńskiej akcji z 2000 roku pozwoli odpowiedzieć na pytanie o to, czy i jak Schlingensiefel włącza w przepracowywanie mediów swoją odwieczną fascynację horrorem, ludzkim ciałem i nazistowską przeszłością.

Reality show na ulicach Wiednia

4 lutego 2000 roku Wolfgang Schüssel został zaprzysiężony na kanclerza Austrii i niezwłocznie utworzył rząd w koalicji własnej konserwatywnej Austriackiej Partii Ludowej (ÖVP) z Wolnościową Partią Austrii (FPÖ), czyli nacjonalistycznym, prawicowym ugrupowaniem mającym na sztandarach zatrzymanie niepożądaną imigracji. Na ulicach Wiednia wybuchły protesty, a pozostałych czternaście państw członkowskich UE natychmiast otoczyło kraj kordonem sanitarnym. W bezpośredniej reakcji na zwrot, jaki dokonał się w austriackiej polityce, historii i kulturze, Schlingensiefel przygotował w ramach dorocznych Wiedeńskich Tygodni Festiwalowych (Wiener Festwochen) akcję *Proszę, kochajcie Austrię*. W wywiadzie telewizyjnym udzielonym w czasie trwania projektu porównał go do studia filmowego. „Zbudowaliśmy filmową wioskę – zaznaczał. – Kręcimy materiał filmowy, w którym bierzemy przywódcę FPÖ Jörga Haidera i jego hasła poważnie”¹⁴. W tym celu wznosił obok Opery Wiedeńskiej obóz składający się z kompleksu stalowych kontenerów z dziedzińcem oraz pełnego ogrodzenia, które nie pozwalało przechodniom

swobodnie zajrzeć do środka. W kontenerowym obozowisku o powierzchni blisko 20 metrów kwadratowych przez siedem kolejnych dni – od 11 czerwca o godzinie 21:00 do 17 czerwca o godzinie 21:00 – przebywało dwanaście ubiegających się o azyl osób z Afryki, Azji i Europy Wschodniej. W programie *Proszę, kochajcie Austrię*, pomyślanym częściowo jako modyfikacja emitowanej w stacji RTL2 niemieckiej wersji *Big Brothera*, austriaccy widzowie mogli telefonicznie lub przez internet (na stronie webfreetv.com) eliminować obcokrajowców z gry, skazując ich na deportację. Zwycięzca, który pozostał w programie najdłużej, otrzymał nagrodę w wysokości 35 000 szylingów oraz szansę na austriackie obywatelstwo dzięki aranżowanemu małżeństwu. Akcja Schlingensiefela zelektryzowała austriackie media, opinię publiczną, a przede wszystkim jej bezpośrednich świadków. W ciągu pierwszej doby po przybyciu ubiegających się o azyl uczestników przed kontenerami rozpętała się spontaniczna, niewyreżyszerowana dyskusja. Nie wszyscy mieli jednak ochotę debatować o konsekwencjach akcji. Na koniec trzeciego dnia dwie osoby włamały się do kompleksu, lecz ochroniarze szybko je przegonili, trzeciego protestującego wyciągnęła natomiast policja. Czwartego dnia grupa zatroskanych obywateli wystawiła billboard z napisem: „To nie jest prawda. To gra, niebezpieczna gra z emocjami. Skargi kierujcie do Burmistrza M. Häupla [...]”. Tego samego wieczora kolejny intruz podjął nieudaną próbę podpalenia sypialnej części obozowiska. Piątego dnia na kompleks przypuszczono atak kwasem masłowym. Szóstego dnia wieczorem protestujący szturmem wdarli się na najwyższy kontener i zniszczyli baner z napisem: „Precz z obcokrajowcami”. Ostatniego dnia policja postawiła Schlingensiefelowi zarzut manipulowania opinią publiczną.

W odróżnieniu od ubiegających się o azyl uczestników, którzy dostrzegli w projekcie szansę na osobiste korzyści, widzom trudno było nie potraktować go jako politycznej prowokacji wymierzonej

w obywateli Austrii, politykę tego kraju i jego nierozliczoną faszystowską przeszłość. Część wiedeńczyków uważała, że Schlingensiefel wyłudza środki z miejskiej kasy na pseudoartystyczne cele, sprowadza na miasto zagrożenie ulicznych zamieszek, psuje wiedeńską scenę kulturalną i szkodzi reputacji kraju¹⁵. Weteran paryskiego Maja 1968 Daniel Cohn-Bendit powiedział z kolei głośno to, co myślało wielu zwolenników przedsięwzięcia, kiedy wykrzyknął do tłumu zgromadzonego przed kontenerowym kompleksem, że oto marzenie historycznej awangardy odrodziło się w imię demokratycznego, wielokulturowego społeczeństwa: „Sztuka znów zajęła naczelne miejsce w procesie politycznym” (AR, s. 212). Jednak błogosławieństwo Cohn-Bendita, który ogłosił, że po raz pierwszy od dawna estetyka z powodzeniem zainterweniowała w rzeczywistość, było grubym uproszczeniem, a nawet błędnym spojrzeniem na historię awangardy po faszyzmie, na intencje i skutki akcji Schlingensiefela oraz na jej kontekst historyczny i kulturowy. Istotnie, debata publiczna wokół wiedeńskiego „miasteczka kontenerowego” bezwiednie operowała krytyczną terminologią awangardy historycznej, koncentrując się na takich zagadnieniach jak status akcji jako dzieła sztuki, jej powiązanie z hegemonicznymi instytucjami władzy oraz zakres politycznej interwencji w życie codzienne. Filozof Peter Sloterdijk stwierdził ostatecznie, że wszelkie nawiązania do historycznej awangardy oraz jej głównych postulatów były chybione. „Epoka, w której awangarda mogła operować zaskoczeniem lub bezpośrednio atakować nieprzygotowany układ nerwowy, dobiegła końca. Mówiąc językiem immunologii, [...] zysaliśmy pełną odporność” (AR, s. 226). Choć mechanizmy działania historycznej awangardy wyczerpały się, Schlingensiefel wierzył, że jego akcja odniosła awangardowy skutek. Nawiązując do drugiego manifestu surrealizmu Bretona z 1929 roku, tłumaczył w wywiadzie po zakończeniu projektu: „Najprawdziwszy akt surrealistyczny to

strzelać do tłumu [...]. Choć nie padł żaden strzał, na ulicy znalazło się pełno ciężko rannych ludzi, słaniających się, wyjących z bólu lub zanoszących się nagłym krzykiem”¹⁶. Czas pokaże, czy ten efekt rzeczywiście przełożył się na sukces. Nie ulega jednak wątpliwości, że dezaktywując klasyczną sferę publiczną tak, jak czynią to nowe media, projekt *Proszę, kochajcie Austrię* zdołał sprawić, że media te same padły swoją ofiarą.

Choć inicjatywa jawnie nawiązywała do telewizyjnego *Big Brother*, Schlingensiefel uważał, że najwięcej zawdzięczała ona kinu. W wywiadzie z Klugem stwierdzał: „Wiedeń to dla mnie [...] studio filmowe” (AR, s. 142). Zapytany w innej rozmowie, czy jako mocno widoczna postać w projekcie sam czuł się zagrożony, odparł: „Skoro to film, równie dobrze możemy mieć w nim snajpera na dachu”¹⁷. Nieustannie podkreślał egalitarny charakter studia filmowego, które zorganizował w otwartej przestrzeni. Każdy mógł w nim zagrać – wystarczyło wejść i rzucić okiem na ubiegających się o azyl uczestników. Czysto filmowy status projektu przestaje jednak być oczywisty, jeśli weźmiemy pod uwagę, że funkcjonował on pomiędzy kinem, telewizją, teatrem i performansem. Widzów i krytyków zafascynowało przede wszystkim bezpośrednie nawiązanie do telewizyjnej formuły *reality show*. W mniejszym stopniu zgadzano się co do tego, co takiego nabrało w *Proszę, kochajcie Austrię* realnych kształtów. Austriacka pisarka Elfriede Jelinek stawiała tezę (opartą na teorii symulaków francuskiego filozofa Jeana Baudrillarda), że projekt ten stanowił odzwierciedlenie symulacji zachodzących w rzeczywistości¹⁸. Cohn-Bendit przekonywał, że Schlingensiefelowi udało się wykorzystać format *reality show*, by wcielić w życie ksenofobiczne obietnice Haidera i wpisać się w rasistowskie skłonności Austriaków. Niemiecki krytyk kultury Diedrich Diederichsen dowodził, że akcja splatała ze sobą teatr i rzeczywistość, pokazując, że dzisiejsza sfera publiczna to nic innego niż wystawione na scenie przedstawienie¹⁹. Z różnych stron słychać było głosy, że formuła *reality show*, obecna tu

w formie w założeniu związanej ze sztuką zaangażowaną społecznie, wychodziła poza zasadnicze podstawy przemysłu kulturalnego i z powodzeniem demaskowała (poprzez uwidacznianie ich) abstrakcje, które przesłaniają i mącą prawdziwą naturę relacji społecznych. Innymi słowy, o ile telewizyjne programy *reality show* przynoszą ich producentom zysk, o tyle wiedeńskie „miasteczko kontenerowe” Schlingensiefel bez wątplenia posłużyło jego zainteresowaniu ujawnianiem „prawdziwego”, godnego pożałowania stanu austriackiej wielokulturowości. Ta i inne analizy nie dają pełnego obrazu, opierają się bowiem na założeniu, że zarówno programy *reality show*, na przykład *Big Brother*, jak i kontenery Schlingensiefel przedziurawiły obecną w sztuce zasłonę zapośredniczenia i odsłoniły jakąś ukrytą, wstrząsającą prawdę.

Od *reality TV* do *peep show*

Skoro obiecywana przez format *reality show* nieograniczona widzialność to jeden wielki podstęp, jak mamy rozumieć zawłaszczenie go przez Schlingensiefel w Wiedniu w 2000 roku? Telewizja tego typu, zwłaszcza program *Big Brother*, to mieszanka drobiazgowego całodobowego nadzoru i sieciowej interaktywności. Badacz mediów Mark Andrejevic twierdzi, że *reality show* ujawniło i zdemaskowało niewidoczne procesy produkcji kształtujące formę i treść telewizji oferowanej w *prime time*²⁰. Odrzucając sztuczność telewizyjnej ramy, *Big Brother* oferował autentyczne konflikty między mieszkańcami domu Wielkiego Brata, których „realność” była funkcją ich woli, by po prostu „być” sobą. Posiłkując się filozofią polityczną Slavojana Žižka, Andrejevic stwierdza jednak, że wyeliminowanie tej ramy stanowi jedynie pozorowany atak na narrację, reprezentację i niepodważalną zasadę zapośredniczenia, którą francuska psychoanaliza nazwała porządkiem symbolicznym. *Reality show* prowadzi tak naprawdę do czegoś zupełnie odwrotnego – nadaje

tej ramie charakter totalny, a dokonuje tego poprzez unieważnienie granic oddzielających ją od rzeczywistości. Przywołując koncepcję trzech porządków Jacques'a Lacana, Andrejevic przekonuje, że w tych postnowoczesnych uwarunkowaniach „bycie autentycznym” zapowiada „krótkie spięcie między [porządkiem] wyobrażeniowym (wyobrażonymi alternatywami wobec danej rzeczywistości) a [porządkiem] realnego, zachodzące w wyniku impasu porządku symbolicznego” (202). Innymi słowy, telewizyjne *reality shows* mają rozwiązywać problem nieadekwatności reprezentacji poprzez klasyczne media wobec przeżyć widzów, ponieważ rzekomo zmieniają wszelką reprezentację w prawdziwe doświadczenie. Jako że to poczucie nieadekwatności infiltruje wszystko – wewnątrz i poza telewizją – każde doświadczenie, realne lub nie, musi być zdemaskowane jako ewidentnie fałszywe, choć jednocześnie nieuniknione. W rezultacie pełny dostęp do rzeczywistości nieuchronnie prowadzi do cynizmu. Jak pisze Andrejevic, „telewizyjne *reality shows* obiecują nie tyle dostęp do niezapośredniczonej rzeczywistości [...], ile raczej dostęp do rzeczywistości zapośredniczenia” (s. 215). Krytyczne światło rzucone przez Andrejevica na wszechobecne zapośredniczenie będące ideowym fundamentem programów typu *reality show* wyraźnie pokazuje, że Cohn-Bendit, Jelinek, Diederichsen i inni nie docenili złożonych mechanizmów tego typu telewizji, na których Schlingensiefel oparł swoje działanie.

Biorąc pod uwagę spojrzenie Andrejevica na format *reality show*, kwestią sporną pozostaje, czy to właśnie „rzeczywistość zapośredniczenia” stała się zasadniczym wątkiem polityki estetycznej Schlingensiefela w jego wiedeńskiej akcji. Co więcej, zawarta w tym projekcie obietnica dostępu do rzeczywistości i możliwości oddziaływania na nią jednocześnie umniejsza i rozkrzewia porządek symboliczny, a sprzeczność ta ma zdaniem Andrejevica i Žižka na wskroś ponowoczesny charakter. Na tej samej zasadzie, na której widzowie telewizyjnych *reality shows*

mają wierzyć, że programy te porzucają swój własny aparat ideologiczny, projekt Schlingensiefel pragnął zatrzeć własny status wydarzenia artystycznego zorganizowanego według koncepcji głośnego prowokatora w ramach festiwalu sztuki. Widać to na przykład w wymianie zdań między nim i Jelinek: „Nie robię sztuki, powiedział. A ja na to, że wręcz przeciwnie”. Podobnie brzmi jedna z jego wielu rozmów z gapiami: „Pytali mnie, dlaczego wisi tam napis: «Precz z obcokrajowcami»». Dlatego, że to jest przedstawienie, odpowiedziałem. Chcieli zatem wiedzieć: «czy ma ono scenariusz?»”²¹. Tego rodzaju rozmowy o statusie akcji jako dzieła sztuki w oczywisty sposób pokazują, że flirtując z instytucją sztuki i jednocześnie ją odrzucając, projekt ten zaburzył swoją pośredniczącą pozycję jako elementu znaczącego. Program *Proszę, kochajcie Austrię*, który z zasady wykluczał wywieranie przez jego twórców wpływu na bieg wydarzeń wewnątrz kompleksu kontenerów i poza nim, domknął ponowoczesne krótkie spięcie między wyobraźniowym porządkiem nieograniczonego dostępu i fałszywą rzeczywistością czystej naoczności, wiążąc interaktywne uczestnictwo z obietnicą populistycznego doświadczenia²². Widzów umacniano zatem w przekonaniu, że czynnie obchodzą porządek symboliczny, którym w tym przypadku był proces polityczny przejęty przez Haidera i FPÖ, podczas gdy akcja tak naprawdę jedynie rozszerzała granice zapośredniczonego doświadczenia, by zmieścić także publiczność. „Bycie autentycznym” jeśli chodzi o projekt z pewnością nie było jednak niczym wyjątkowym dla tych, którzy weszli z nim w kontakt. W przypadku oddanych prawicowych sympatyków izolacjonistycznego nacjonalizmu Haidera, którzy co wieczór głosowali na ludzi (a więc przeciwko tym ludziom) ubiegających się o azyl, bycie autentycznym wiązało się bowiem ze spełnianiem obietnic popieranego polityka drogą telefoniczną lub internetową. Z kolei członkowie miejskiej partyzantki antyfaszystowskiej, którzy napadli na kontenery, zniszczyli baner i tymczasowo „uwolnili” mieszkańców kompleksu,

mieli taki sam dostęp do rzeczywistości, którą mogli kształtować zgodnie z antyrasistowską wizją Austrii. Sprawczość uzyskana przez tych aktorów społecznych – odmowa uznania przez nich projektu za przedstawienie teatralne – nie wskazywała jednak w żaden sposób na ich wiarę w wyeliminowanie sztuki jako czynnika zapośredniczającego, czy też, przeciwnie, w prawdziwość rzeczywistości, którą tworzyły ich działania. Sedno argumentu Andrejevica dotyczącego trwania porządku symbolicznego mimo jego pozornego zniesienia doskonale sprawdza się w przypadku *Proszę, kochajcie Austrię*. Widzowie przez cały czas dobrze wiedzieli, że na placu Herberta von Karajana mieli do czynienia z rzeczywistością wykreowaną. Konserwatywna gazeta „Kronen Zeitung” podkreślała zarówno sztuczność akcji, jak i bezzasadność jej roszczeń do bycia częścią prawdziwej rzeczywistości. Autor opublikowanego ostatniego dnia akcji artykułu *Kontenerowy show pochłania miliony* jeszcze raz stwierdzał, że projekt służył wyłącznie rozrywce jako kosztowny spektakl, na który zmarnowano pieniądze podatników (AR, 6–7). W tej kwestii w cynizm osunął się sam Schlingensiefel, według którego od samego początku wiadomo było, że w tej eliminacyjnej grze nie będzie zwycięzców. Program *Proszę, kochajcie Austrię* był po prostu „sztuką dla sztuki” w dwudziestopierwszowiecznym wydaniu – projektem artystycznym, który nie rościł sobie żadnych pretensji do wpływania na rzeczywistość społeczną.

Bezpośredni dostęp do realnego, który obiecują telewizyjne *reality shows*, manifestuje się przede wszystkim poprzez widzenie. Zdaniem Andrejevica drobiazgowy nadzór i obietnica całkowitej transparentności w połączeniu z odwołaniem do komercyjnej sfery publicznej to podstawowe elementy, dzięki którym telewizja reprodukuje fantazmaty ponowoczesnego społeczeństwa dotyczące autentyczności, przejrzystości i sprawczości. Projekt *Proszę, kochajcie Austrię* bez wątpienia zaczerpnął z formuły *reality show* sposób wykorzystania kamer

oraz towarzyszące tego rodzaju programom szczelne cyfrowe domknięcie. Choć kontakt z kompleksem kontenerów miał charakter przede wszystkim wzrokowy, nie cechowała go wcale powszechnie przypisywana mu transparentność. Projekt, który umieszczona na Kärtner Straße tablica reklamowała jako „azylancki *peep show*”, przesłaniał i ukrywał to, co działo się wewnątrz kontenerów, by utrudnić odbieranie go jako spektaklu dla mas. Sto lat temu mianem *peep show* określano pudło z wizjerem, przez który widzowie mogli za opłatą oglądać podniecające wizerunki dziwolągów, często dokonujących niespotykanych wyczynów. Wiedeński *peep show* Schlingensiefel z 2000 roku dawał widzom trzy drogi dostępu do rzeczywistości wewnątrz kontenera: nisko osadzoną szparę w drewnianym ogrodzeniu, obraz z ośmiu kamer wyświetlany na żywo przez całą dobę na zewnątrz kompleksu oraz internetową transmisję wideo²³. Choć oczywiście nie wynikało to z ograniczeń technologicznych, jak w przypadku kinetoskopu w połowie lat 90. XIX wieku, zastosowana przez Schlingensiefel aparatura ograniczała wektory skopiczne odbywającego się w środku *peep show*, tworząc przeciwwagę dla wciągającego, egzaltowanego spektaklu toczącego się na zewnątrz, którego zapowiedzią były poustawiane na placu kontenery, zdobiące je propagandowe transparenty oraz publiczne poruszenie wokół projektu. Co więcej, *peep show* Schlingensiefel różnił się od swojego protoplasty tym, że nie ukazywał osobliwych postaci, takich jak rewiowi siłacze, tancerki egzotyczne czy kontorsjoniści. Choć twórca ironicznie reklamował akcję jako „plac publiczny niebiańskiej egzekucji”, który służyć miał zatrzymaniu i pozbyciu się niepożądanych przez Haidera obcych, jego *peep show* był nie tylko nudny, ale też nie zapewniał niemal żadnych informacji, którymi można byłoby się kierować przy oddawaniu głosu. Banalność ukazywanych w nim sekretów oraz ograniczony dostęp wzrokowy podkopywały wzrokocentryczną moc projektu. Widzenie nie stało się źródłem wspólnotowego doświadczenia ani

też istotnej wiedzy przydatnej w wyrzucaniu kolejnych uczestników z Austrii. Jak ujął to SeeBlen, kontener odbijał spojrzenie niczym lustro i kierował je na samych patrzących (AR, 251).

Jest kwestią sporną, czy pomimo nawiązań do czasów sprzed początków kina powrót do protokinematograficznego spojrzenia nie wiązał się tak naprawdę w tym projekcie z kopiowaniem telewizyjnego formatu *reality show*. Podobnie jak programy typu *Big Brother*, *Proszę, kochajcie Austrię* z pewnością pobudzał popęd wzrokowy i obnażał widzów jako „bezsilnych władców” tworzących ramę spektaklu. Niemniej jednak formuła *reality show* tylko częściowo wpłynęła na architekturę i oddziaływanie akcji Schlingensiefela. W rozważaniach nad polityczną siłą projektu nie należy pomijać roli, jaką odgrywały dla jego twórcy narzędzia pochodzące z epoki sprzed narodzin kina. Mimo licznych podobieństw program *Proszę, kochajcie Austrię* nie powielał w pełni telewizyjnego formatu ani nie wprowadzał widzów w stan błęgiego współsprawstwa, w którym panująca „rzeczywistość zapośredniczenia” każe widzieć w rasizmie nieunikniony element losów współczesnej Austrii²⁴. Wręcz przeciwnie, działanie Schlingensiefela fałdowało skopieczną mechanikę, wymiary czasoprzestrzenne i relacje społeczne charakterystyczne dla najwcześniejszych dziejów kina na opartą na nowych technologiach powierzchnię projektu. To pomieszenie otworzyło drogę do zaistnienia kontrpubliczności niepodatnej na zawrót głowy towarzyszący poszukiwaniom jeszcze prawdziwszej rzeczywistości. Patrząc wstecz, nie da się jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu faktycznie zaistniała tego rodzaju alternatywna sfera publiczna, jednak nie ulega wątpliwości, że projekt uprawdopodobnił jej wyłonienie się, generując doświadczenia, którym sprzyjała jego struktura estetyczna. W świetle tego, jak Miriam Hansen opisała wytwarzanie sfer kontrpublicznych we wczesnym kinie, kontenerowy *peep show* powracał do właściwego początkom kina i teatru świadomego

ekshibicjonizmu i podglądactwa, które przypominały widzom, że uczestniczą w spektaklu²⁵. Po drugie, relacja społeczna między przestrzenią publiczną na Kärtner Straße i placu Herberta von Karajana oraz zamkniętą przestrzenią reprezentacji za kontenerowymi wizjerami nie uległa ani wyabstrahowaniu, ani też zerwaniu. Razem stworzyły one „społeczny horyzont doświadczenia”, który uwydatnił wykluczającą logikę przeważającej większości austriackiej opinii publicznej²⁶. Po trzecie, kontenery oraz wszystko, co wydarzyło się w nich i wokół nich, dały początek kontrdyskursowi dążącemu do zapośredniczenia „indywidualnej percepcji przez sens społeczny, świadomych procesów przez procesy nieuświadomione, a także zagubienia własnego ja przez autorefleksyjność”²⁷.

Powiązania te nie dotyczą wyłącznie ograniczonego czasu trwania siedmiodniowej akcji. Generowanie doświadczeń alternatywnych nabrało w projekcie *Proszę, kochajcie Austrię* i wokół niego wymiaru historycznego, wiązało się bowiem z zestawieniem rasistowskiego nacjonalizmu znanego z nazistowskiej przeszłości z jego spodziewanym powrotem w postaci austriackiego prawicowego populizmu. Akcja uwydatniała tę łączność czasową, operując niespójnościami. Sytuując kontener w roli obozu koncentracyjnego, powracając do haseł Waffen-SS takich jak „Naszym honorem jest wierność” („*Unsere Ehre heisst Treue*”) lub oskarżając postronne osoby o skrywane nazistowskie sympatie, Schlingensiefel przemycił anachronizmy, zwracając jednak przy tym uwagę na potencjalną żywotność dziedzictwa austriackiej (a co za tym idzie: niemieckiej) faszystowskiej przeszłości. Co najważniejsze, mimo zastosowania mniej rozpowszechnionych wówczas form technologicznego uczestnictwa program *Proszę, kochajcie Austrię* zachował status wydarzenia w pełni publicznego, do którego każdy mógł dołączyć z własnym komunikatem. Liczni widzowie dyskutowali

ze sobą i z samą inicjatywą, starając się w sensowny sposób połączyć obecne w niej rozbieżne dyskursy. Schlingensiefel w podobny sposób odpowiadał na deterytorializację i pęknięcie dominującej, przemysłowo-handlowej sfery publicznej, czyniąc ze swojego projektu tymczasową przestrzeń, w której konkurujące ze sobą kontrapubliczności (na przykład lewicowi wolnościowcy, liberalni intelektualiści, podporządkowane społeczności austriackie) i publiczności cząstkowe (wyborcy FPÖ, prenumeratorzy „Kronen Zeitung”, rozmaici internauci) gromadziły się, ścierały ze sobą i wspólnie obnażały to pęknięcie. Ostatecznie jego działanie dało wyraz nie tylko nieubłaganej „rzeczywistości zapośredniczenia”, która wymyka się oczom i umysłowi, ale także z gruntu zapośredniczonemu charakterowi ponowoczesnego rozgłosu. Wreszcie, operująca wszechogarniającym zapośredniczeniem akcja jasno pokazała, że władzę zapośredniczenia kontestować można tylko i wyłącznie samemu, korzystając z służących jej technologii.

Kadrowanie ciał – ciała w kadrze, kiedyś i teraz

Przy całym wizualnym rozmachu program *Proszę, kochajcie Austrię* okazał się wielkim skopiecznym podstępem. Wypływające z niego wnioski dotyczące zapośredniczenia dotyczyły nie tylko oka, ale także ciała. Projekt nie ukazywał jednego, modelowego ciała; wręcz przeciwnie, obecnych w nim było wiele ciał, które znacznie się od siebie różniły. Z jednej strony ciała zamieszkujących kontener obcokrajowców pełniły funkcję wirtualnej przynęty. Wyznaczone jako obiekty spojrzenia były tylko elementami znaczącymi porządku symbolicznego, migotliwymi znakami zapisanymi w scenariuszu, odtwarzanymi i postrzeganyymi jako obce. W razie gdyby status tych ludzi jako

obrazów nie wystarczył, by dobitnie podkreślić wirtualność ich ciał w interaktywnym spektaklu, mieli także przebrania (ciemne okulary, chusty na głowę, peruki w jaskrawych kolorach) świadczące o performatywnym, a co za tym idzie także dyskursywnym charakterze ich (głównie sfeminizowanej) roli zarówno w projekcie Schlingensiefel, jak i w oczach austriackiej prawicy. Oglądane z zewnątrz obce ciała zyskiwały cielesność tylko w momencie, gdy ochroniarze pospiesznie wyprowadzali wyeliminowanych uczestników do samochodu mającego wywieźć ich z kraju. Ciało innego ujawniało więc w *Proszę, kochajcie Austrię* swoją materialność właśnie wtedy, gdy, by sięgnąć do terminologii Giorgia Agambena, austriacka *polis* usuwała proste, biologiczne – nagie – życie z uznanej sfery dobrego życia²⁸. Wykluczenie to stanowi dla Agambena nie tylko fundament nowoczesności, który przetrwał zarówno w totalitarnych reżimach, jak i w demokracjach XXI wieku, lecz także sedno biopolityki narodowego socjalizmu. Prowadzona na ulicach Wiednia gra unaoczniała zatem opartą na wykluczeniu politykę wciskaną ludziom przez Haidera, ale także przez jego historycznego poprzednika, za którego czasów nowoczesna biopolityka osiągnęła punkt kulminacyjny. Z tej perspektywy przesłaniająca architektura kontenera stawała się kodem wyrażającym technologiczną wirtualizację materialnego ciała jako warunek uprawiania biopolityki, zarówno w przeszłości, jak i teraz.

Z drugiej strony ciała miejscowych zaludniały okolice kontenera niczym wykonawcy zatrudnieni do patrzenia. Chodziło tu jednak nie tyle o wzrok, ile o cielesne działanie. Odwiedzający kontener ustawiali się w kolejce, czekali w niej, schylali się, by ujrzeć w ciasnym kadrze uczestników projektu starających się o azyl, tłoczyli się wokół monitorów transmitujących obraz z kamer, atakowali kontener i niszczyli go, biegli z powrotem do komputerów lub wykręcali odpowiedni numer, głosując za wyrzuceniem niekochanych obcokrajowców z Austrii.

Podobnie jak łączące wymiar wizualny i haptyczny urządzenia z prehistorii kina, *peep show* Schlingensiefel był całkowicie mobilnym, wielozmysłowym doświadczeniem opartym na ludzkiej aktywności cielesnej. Pod tym względem projekt ten potwierdzał najświeższe wnioski teoretyczne dotyczące większości nowych mediów, które mimo przypisywanej im mocy dematerializowania ciała zasadzają się na wprawianiu go w ruch, podobnie jak techniczni prekursorzy kina²⁹. Schlingensiefel sprawił, że liczni widzowie odegrali konstytutywną rolę w niekończącym się historycznym dramacie o nagim życiu, który nie ograniczał się bynajmniej tylko do FPÖ. Interaktywność klasycznych mediów przed kinem nie tylko wymagała od widzów ruchów ciała służących budowaniu i dostrzeganiu kadru, lecz także sprzyjała dyskusji o strukturalnych i historycznych uwarunkowaniach władzy politycznej, władzy spojrzenia i nadawania obywatelstwa. Wprowadzenie własnego ciała w kadr odbywało się kosztem wykluczenia z niego innych ciał. Jednak to właśnie obecność ciała przyciągała uwagę i wzniesła publiczną debatę wokół drakońskiej biopolityki obiecywanej przez Haidera we współczesnym społeczeństwie austriackim.

Formalna struktura akcji *Proszę, kochajcie Austrię* pokazuje, jak daleko zaszedł Schlingensiefel od czasu swoich przełomowych filmów z lat 80. i początku 90. Twórca, który początkowo toczył bitwę o film jako instytucję, w późniejszych eksperymentach z hybrydami klasycznych i nowych mediów zachował wczesną, kinową wrażliwość. Z pewnością zgodziłby się, że sto lat po swoich narodzinach kino wciąż znacząco wpływa na osadzone w nowoczesnych technologiach sposoby widzenia, nadawanie struktury czasowi, opowiadania historii i artykułowania doświadczeń³⁰. Akcja Schlingensiefel pokazała ostatecznie, że dzięki temu dziedzictwu publiczne przeżycia na przełomie tysiącleci wciąż mogą nabierać rozmachu wbrew interesom prywatnych mediów. By nie uznać tego błędnie

za jedyną stałą rzecz w dorobku Schlingensiefela, należy podkreślić, że trzy tematy charakterystyczne dla jego wczesnej twórczości – horror, transgresyjna cielesność i nieumarły nazizm – z całą mocą powróciły w *Proszę, kochajcie Austrię*. Akcja ta nie czerpała z konwencji horroru jako gatunku filmowego, lecz odwoływała się do jak najprawdziwszego horroru nazistowskich obozów koncentracyjnych, aby uzmysłwić społeczne i historyczne konsekwencje przejęcia władzy w Austrii przez nacjonalistyczny i ksenofobiczny rząd. Odejście twórcy od tradycyjnego filmu, czy raczej podjęcie przez niego eksperymentów z łączeniem mediów klasycznych, na przykład kina, z nowymi motywami było fascynacją Bataille'owskim bezformiem jako ideą o dużym ładunku politycznym. Podobnie jak filmowy debiut Schlingensiefela, *Tunguska*, projekt *Proszę, kochajcie Austrię* zacierał rozróżnienie między widzem i spektaklem, filmowcem i aktorem, artystą i publicznością. Co bardziej istotne, zamazywał także granice między rozrywką czerpaną z *reality show* a grozą popierania obozów koncentracyjnych w nowoczesnej demokracji. Program ten strategicznie scalał w jedno akty podglądactwa i niehumanitarnej przemocy, a także przedstawiał w szczególności drogę ewentualnego powrotu dzisiejszej Austrii do nazistowskiej przeszłości. Istnieją jednak granice, których Schlingensiefel nie przekroczył, i miał ku temu dobry powód. Celem jego projektu było przede wszystkim uruchomienie zasadniczego podziału na sfery publiczne przemysłu kulturalnego i sfery kontrpubliczne zbudowane na doświadczeniu konfliktu i negocjacji.

Nie da się oszacować, czy program *Proszę, kochajcie Austrię* rzeczywiście generował *kairos* – opisywany przez Klugego czas możliwości – i czy przyczynił się w ten sposób do spadku popularności FPÖ wśród wyborców w drugiej połowie 2000 roku. Niepodważalne jest jednak to, że akcja tworzyła ramę dla ucieleśnionego doświadczenia jako zjawiska historycznego i politycznego w imię wspierania rozwoju sfer kontrpublicznych. Na tym właśnie polega etyczny wymiar postfilmowej awangardy Schlingensiefela.

Rozdział *Schlingensiefel's Peep-Show: Post-Cinematic Spectacles and the Public Space of History* z książki wieloautorskiej *After the Avant-Garde. Contemporary German and Austrian Experimental Film* (red. R. Halle, R. Steingröver), Camden House, Rochester, New York 2008. Polskie tłumaczenie ukazuje się za zgodą Boydell & Brewer Inc.

- 1 Wywiad z Christophem Schlingensiefelem w filmie dokumentalnym Friedera Schlaicha *Christoph Schlingensiefel und seine Filme* (Filmgalerie, 451, 2005). O ile nie zaznaczono inaczej, polskie przekłady oparto na podanych przez autora tekstu tłumaczeniach z niemieckiego na angielski.
- 2 Jednym z tych „nekrologów” jest kluczowy esej Petera Bürgera z 1974 roku *Theorie der Avantgarde*, opublikowany po polsku jako *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006. Innym jest dekonstruktywistyczna książka Paula Manna *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- 3 Najpełniejsza dotychczas, niemieckojęzyczna biografia Schlingensiefela napisana została przez Jörga van der Horsta: *Schlingensiefel United: Oberhausen, Untertage, und „Alles über Deutschland”*, www.schlingensiefel.com/downloads/jvdh_portrait.pdf. [Podany przez autora link jest nieaktywny, nie udało się ustalić innego miejsca publikacji przywołanego tekstu. Przypis został zachowany dla zachowania integralności tekstu i opinii autora – Red.]

- 4 Na temat kina Schlingensiefel i jego związków z gatunkiem horroru patrz: Randall Halle, *Unification Horror: Queer Desire and Uncanny Visions*, w: *Light Motives: German Popular Film in Perspective*, red. R. Halle, M. McCarthy, Wayne State University Press, Detroit 2003, s. 286–291.
- 5 Schlingensiefel sam określał się mianem „artysty seryjnego”. Píše o tym Georg Seeßlen w eseju *Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik*, w: *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland*, red. J. Lochte, W. Schulz, Rotbuch Verlag, Hamburg 1998, s. 55. Patrz także: Dietrich Kuhlbrodt, *Portrait Christoph Schlingensiefel*, „Epd-Film” 1989, nr 8, s. 43.
- 6 Zarys sylwetki Bataille’a, patrz: wstęp Allana Stoekla do książki Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writing, 1927–1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, s. X–XV.
- 7 Rosalind Krauss trafnie odróżnia sedno antyestetyki Bataille’a, czyli jego koncepcję bezformia (*informe*), od abiektu Julii Kristevej. Patrz: Hal Foster i in., *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the ‘Informe’ and the ‘Abject’*”, „October” 1994, nr 67, s. 3–4, 6, 18; a także: Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide*, Zone Books, New York 1997, s. 236–252.
- 8 Schlingensiefel wspominał o finansowych powodach wymuszonego odejścia od kina. Patrz np. „*Entweder man lebt, oder man ist konsequent*” – *Christoph Schlingensiefel im derstandard.at Chat*, „Der Standard”, 14 listopada 2000, s. 16.
- 9 Alexander Kluge, *Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit*, w: *Industrialisierung des Bewußtseins*, red. K. von Bismarck i in., Piper, Munich 1985, s. 116.
- 10 Więcej informacji o pojęciu *kairos* w myśli Klugego, patrz: Christian Schulte, *Kairos und Aura: Spuren Benjamins in Werk Alexander Kluge*, w: *Schrift Bilder Denken: Walter Benjamin und die Künste*, red. D. Schöttker, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, s. 220–233.
- 11 Anglojęzyczne omówienie estetyki telewizyjnej Klugego, patrz: Peter C. Lutze, *Alexander Kluge: The Last Modernist*, Wayne State University Press, Detroit 1998, s. 179–200.
- 12 Mark Andrejevic, *Reality TV: The Work of Being Watched*, Rowman & Littlefield, Lenham 2004, s. 24–25.

- 13 Więcej informacji o najwcześniejszych zastosowaniach telewizji w happeningach z lat 60. w: *Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, t. 2, red. H. Scheugl, E. Schmidt Jr., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
- 14 Transkrypcja wywiadu w: *Schlingensiefel's AUSLÄNDER RAUS*, red. M. Lilienthal, C. Philipp, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, s. 98–110. Dalsze odwołania do tej pozycji oznaczone są w tekście skrótem AR i numerem strony.
- 15 Przykładem popularnych głosów krytyki wobec projektu Schlingensiefel na Wiener Festwochen są rozmaite listy protestacyjne przedrukowane w: *Schlingensiefel's AUSLÄNDER RAUS...*
- 16 *Ausländer Raus! Schlingensiefel's Container*, reż. Paul Poet, Monitorpop Entertainment, 2005.
- 17 Ibidem.
- 18 Elfriede Jelinek, *Der Raum im Raum*, w: *Schlingensiefel's AUSLÄNDER RAUS...*, s. 159.
- 19 Diedrich Diederichsen, *Das Gespenst der Freiheit*, w: *Schlingensiefel's AUSLÄNDER RAUS...*, s. 183.
- 20 Mark Andrejevic, *Reality TV...*, s. 120–130.
- 21 Elfriede Jelinek, *Interferenzen im E-Werk*, w: *Schlingensiefel's AUSLÄNDER RAUS...*, s. 164. Christoph Schlingensiefel, *Containerreport VI*, „FAZ”, 16 czerwca 2000, s. 53; przedruk w: *Schlingensiefel's AUSLÄNDER RAUS...*, s. 216.
- 22 Na temat roli populizmu w pracach Schlingensiefel, patrz: Mark W. Rectanus, *Populism, Performance, and Postmodern Aesthetics: Christoph Schlingensiefel's Politics of Social Intervention*, „Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch” 2004, nr 3, s. 225–249.
- 23 Definicja i katalog zwyczajowych treści prezentowanych we wczesnych pokazach peep show około 1893 roku, patrz: David Robinson, *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*, Columbia University, New York 1996, s. 41–45.
- 24 Mark Andrejevic, *Reality TV...*, s. 215.
- 25 Miriam Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

- 26 Ibidem, s. 12.
- 27 Ibidem, s. 12–13.
- 28 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 1–2.
- 29 Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, MIT Press, Cambridge 2004, s. 10.
- 30 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2012, s. XV.

