

Hornyik Sándor

## A TECHNIKAI KÉP IKONOLÓGIÁJA

Harun Farocki *Ahogy látunk* című kiállítása

A független filmesként és kritikai művészként is világhíres Harun Farocki nemcsak a vágás és a montázs, de a művészettörténeti értelmezés virtuóz mestere is, akinek munkái a vizuális kultúra technológiai fejlődésével párhuzamosan csak egyre aktuálisabbá válnak. Farocki ugyanis olyan filmes, akit legalább annyira foglalkoztatott a képalkotás politikai, kulturális és társadalmi jelentősége, mint a technikai kép története és funkciója. Ezzel együtt Farocki olyan posztmarxista és posztkolonialista beállítottságú kritikai művész is, akinek politikai nézeteit és kulturális attitűdjét remekül leképezik az általa hordott pólók, melyeket a budapesti Farocki-kiállítás kurátora, Kukla Krisztián – a kritikai sztárművész paradox státuszára is reflektálva – be is mutat az egyszerűnek tűnő, de valójában igencsak fajsúlyos, különféle fenomenológiai és vizuális asszociációkat mozgósító cím (*Ahogy látunk*) illusztrációjaként és kommentárjaként. Személyes kedvenceim a Rudi Dutschke Strasse feliratú póló, illetve a vizuálisan is igen frappáns palesztin Nike, amelyen szép arab zöldben virít a győzelem fehér „pipája” az „aktivista” felirattal egyetemben: Just Do It. Elkötelezett, antikapitalista és antikolonialista művészhez illően vannak persze Haiti, Namíbia, Tanzánia, Oroszország és az NDK történelmére és kultúrájára reflektáló képek és emblémák is a pólókon.

A kiállítás címe egy nagyon fontos Farocki film (*Wie man sieht*, 1986) címe is, amely lényeges, sőt központi szerepet tölt be Kukla kiállításán. A *Wie man sieht* műfaji szempontból nehezen besorolható, komplex munka, az alkotó korai munkásságára jellemző esszéfilm, illetve montázsfilm, amely jó részt különféle talált filmekből és fotókból lett összevágva, és egy – akár esszéként is működő – a teóriákat és a sztorikat jó érzéssel kombináló szerzői narráció kíséri. *Ahogy a gazdagon asszociatív cím is sugallja, Farocki esszéfilmje arról szól, hogy hogyan is látunk. Vagyis arról, hogy az, ahogy felfogjuk, illetve megértjük a világot egyáltalán nem független attól, hogy milyen célból és milyen eszközökkel alkotunk képet róla. A nyitóképből és Farocki kezdőszóiból villámgyorsan kiderül, hogy a szerző a termelés és a háború történetét fonja össze a néző számára egy elképesztő perspektívában a koraújkori ekétől, illetve a későbbi traktoroktól egészen a legújabb kori robotokig ívelően. Az emberi látás és a képalkotás történetét a Farockit inspiráló Paul Virilio is összekapcsolta már a gyilkolás és a háborúzás történetével, és a kilencvenes évek óta a vizualitás és a vizualizáció katonai-indusztriális dimenziói a vizuális kultúra tudományának nézőpontját is nagymértékben meghatározzák. [1]*

Az *Ahogy látunk* első nagy sztorija a géppuska, Gaitling és Maxim fegyverének sikertörténete. Az első – részben automatizált – tömegpusztító eszköz kapcsán Farocki nem kevés malíciával jegyzi meg, hogy az első világháború előtt a nyugat-európaiaknak fél évszázada volt arra, hogy sikeresen kikísérletezzék a géppuska optimális használatát a gyarmatokon, de arra nem gondoltak, hogy mi történik azokkal, akikre lönek. Az eredmény: a bunkerek és a lövészárkok állóháborújában százazrek haltak meg – teljesen értelmetlenül – mindkét oldalon, mert újra és újra belevezényelték a katonákat a géppuskatűzbe. Farocki innen aztán igen érdekes irányba kanyarodik, rámutat ugyanis arra, hogy a géppuska lelke valójában az a heveder, az a szalag, amely a gyártás operacionalizálásában is kulcsszerepet játszott.

A futószalagoktól aztán a szövésen keresztül visszatérünk a gépesítés hőskorában, amikor is Jacquard lyukkártyás szalagján át összekapcsolódott egymással a vezérlés és a számítás automatizálása. Innentől kezdve lassan megfogalmazódik a válasz a nagy kérdésre is: hogyan és miért kapcsolódik össze egymással a termelés és a pusztítás történelme? A ráció, a kalkulus, a számítás és az optimalizálás fonja össze a kettőt – meglepő és sokkoló módon. Az emberi látás és az emberi szellem története így lesz az ipari forradalmak és az egyre fejlettebb háborúk párhuzamos

története, hiszen mindkettő fejlődését a hatások és a profit maximalizálása mozgatja – akár még az ember és az emberiség kárára is. A logika, a gép logikája és a mesterséges intelligencia logikája ugyanis valójában embertelen és könyörtelen, humanizmusnak nincs helye benne. A film lezárása ennek a konklúzióknak ad egy szinte már kísérteties aláfestést. Két fura snitterről van szó: az egyik a katedrálisokra emlékeztető autópálya-viaduktokról szól, a másik meg egy erotikus film utószinkronját mutatja, amikor is lehull a lepel a filmes alternatív valóság konstruált voltáról.

Jól megválasztott központi filmként az *Ahogy látunk* remekül összerántja az egész kis budapesti Farocki-kiállítást, hiszen a másik két, nagyobb teret kapó film, a *Szem/Gép* második és harmadik része lényegében az *Ahogy látunk* háborús perspektíváját terjeszti ki, illetve modernizálja. És ehhez a perspektívához illeszkedik *A háború trópusai* installáció is a kiállítás negyedik nagy önálló terében. A nézőt a térben fogadó – szintén kései – kis film, a *Szinkronizáció* (2006) pedig nemcsak a jelentés és az értelem kulturális beágyazottságára reflektál, de az *Ahogy látunk* záró képsorait is előrevetíti. A másik, mottóként is érthető film a kiállítótér sarkában, a *Kezek kifejezése* (1997) kicsit kilóg ebből az agresszív valóságból. Ez is egy esszéfilm, amelynek helyét egyrészt a fenomenológia, másrészt a politológia jelöli ki. A kezeken, a kezek mozdulatain és gesztusain keresztül ugyanis Farocki megmutatja, hogy a film is egy nyelv, amit meg kell tanulni helyesen és gyorsan olvasni. Politikai szempontból viszont a kéz az akarat, a cselekvés szimbólumaként is funkcionál a vizuális kultúrában. Emellett a kézmozdulatok ikonográfiai elemzésének jelentőségét az adja, hogy a film egyfajta ars poetica is, hiszen mindvégig Farocki kezeit látjuk, ahogy rajzolgatnak és matatnak a számára oly kedves vágóasztal képernyőjén között.

Az *Azt hittem foglyokat látok* (2000) az ars poetica remek illusztrációjaként kifejezetten aktivista és markánsan a vágásra épülő film. Farocki ugyanis a szupermarketek vásárlóit és a börtönök lakóit állítja párhuzamba egymással, amikor rámutat, hogy a számítógép absztrakt terében mindkettőt szimpla pontokkal jelölik. A pontok egyúttal allegorikusan utalnak a képek eredetére és mediatizálására is, hiszen automatizált térfigyelő kamerák felvételeiről van szó. Olyan képekről, amelyek először vizualizálták a kontrolltársadalom panoptikus logikáját a filozófusok és a társadalomtörténészek számára. [2] A film központi képsora egy börtönlázadás automatikusan rögzített felvétele, melynek kapcsán Farocki a hatalom és az erőszak személytelenségére hívja fel a figyelmet, illetve arra, hogy a kamerák elhelyezését a fegyverek látószöge határozza meg. Farocki azt is elmeséli, hogy a börtönökön belüli agresszió elfojtása gyakran súlyos sérülésekhez és halálos áldozatokhoz vezet. Ennek emberjogi kritikája viszont oda vezetett, hogy Kaliforniában lőfegyver helyett már vízágyúval oszlatnak, a vízágyú azonban egy kamerával van összekombinálva, és így az erőszak még inkább automatizált és személytelen lesz.

Ugyanígy válik egyre személytelenebbé önmagunkról és a világunkról alkotott képünk is. Ez lehetne a mottója a rejtélyes címmel ellátott *Ellen-Zene* (Gegen-Musik, 2004) című filmjének, amely Lille városának egy napját mutatja be. A zenei párhuzam rejtélyét az állandóan megidézett referenciák oldják fel: Dziga Vertov (*Ember a felvevőgéppel*, 1929) és Walter Ruttmann (*Berlin – egy nagyváros szimfóniája*, 1927) filmszemének képei állítódnak párhuzamba a modern térfigyelőkamerák képeivel, ahol az ember már nem szubjektuma, csupán objektuma a képeknek. Az igazán sokkoló azonban a zárókép, ami visszacsatol a háború és a tömegpusztítás történetéhez: a közlekedési irányítóközpont ugyanúgy néz ki, mint egy katonai támaszpont, ahonnan elindíthatják akár az emberiség végét jelentő harmadik világháborút is.

Az erőszak, a pusztítás automatizálása a témája a három részes *Szem/Gép* sorozatnak (2000-2003) is, ahol az okosbombák, a gépi látással irányított rakéták a főszereplők, „akiknek” döntései technikai képek értelmezésén alapulnak. W. J. T. Mitchell is a CNN által élőben közvetített Öbölháborúhoz és az okosbombák élőképeihez köti az új digitális képkorszak születését, amit Nicholas Mirzoeff, a vizuális kultúra másik nagy guruja, a pixel korszakának nevez. [3] Másfajta frazeológiát alkalmazva a szimulált valóságok és az optikai tudattalan koráról beszélhetünk, ami Farockit is inspirálta. Walter Benjamin ugyanis egykor arra hívta fel a figyelmet, hogy a média technológiája – az ő idejében a fotográfia és a film kultúrája – milyen nagymértékben meghatározza egész gondolkodásunkat. [4] Farocki ezt gondolja tovább, amikor arra mutat rá, hogy az automatizált látás, avagy a látás gépesítése hogyan is változtatja meg azt, ahogy önmagunkról és embertársainkról gondolkodunk.

Farocki központi kifejezése e tekintetben az „operatív”, a nem reprezentatív kép lesz, melynek nem az a feladata, hogy ábrázoljon vagy reprezentáljon, mert csupán eszköz egy feladat elvégzéséhez. Valójában már a hetvenes években is léteztek kamerával ellátott cirkálórakéták, melyek a földi célpont elraktározott képét folyamatosan összevetették az általuk látott képpel, és akkor csapódtak be, amikor a két kép megegyezett. Az operativitás Farocki számára az esztétikum eltűnését is magával hozza, ami a régebbi háborús propagandafilmeket még intenzíven jellemezte. Farocki egy 1972-es amerikai filmet is bevág ennek illusztrálására, ami mellett érvel, hogy a Wagner zenéjével kísért szőnyegbombázás már a

múlt, mert sokkal praktikusabbak és olcsóbbak az irányított bombák. Kevesebb, de okosabb bombára van tehát szükség, ami nem melleleg kevesebb járulékos áldozattal is együtt jár. Farocki pedig a film végén csak ennyit kérdez: ez lenne akkor végre a humánus háború új korszaka? A háborúk paradox humanizálásáról szól Antje Ehmannal közösen alkotott installációja, *A háború trópusai* (2011) is, ahol öt képernyőn visszatérő narratívák és képi toposzok jelennek meg különféle háborús filmekből, amelyek a háború – valójában illuzórikus – heroikus és emberi dimenzióit domborítják ki.

Az én olvasatomban a kiállítás mottója és emblémája is egy az erőszakhoz ambivalensen kötődő munka, ami egyszerre fogadja és búcsúztatja is el a látogatót. A *Szinkronizálás* (az alkotótárs már itt is Antje Ehmann) képernyőjén Robert de Niro híres tükrös jelenete fut a *Taxisofőrből*, amikor is a vietnámi veterán főhős otthon, egy politikai merényletre készülve elpróbál egy lehetséges konfliktust. Azt a helyzetet, amikor valaki majd megállítja és kérdőre vonja, mire ő agresszíven visszakérdez: Are you talking to me? Hozzám beszélsz? Nekem szóltál? Akarsz tőlem valamit?

Farocki filmjén a jelenet szövege egymás után hét nyelven szólal meg, ami egyrészt az aktus jelentésének nyelvi és kulturális függését érzékelteti, másrészt a szinkronizálás okán a nyelv és a kép közötti diszkrepanciára is rámutat. És persze a nézőt is szembesíti mindezen problémákkal: hozzám beszélsz? nekem szóltál? akarsz tőlem valamit? – kérdezi tőlünk Farocki Martin Scorsese filmjén keresztül, aki Robert de Niro figurájával sokkolóan vizualizálta azt, hogy a képek igenis képesek megszólítani a nézőt. Nemcsak az értelemre, hanem az érzelemre is hatnak: izgatnak, motiválnak, aggasztanak, nyugtalanítanak. Egy szóval: akarnak tőlünk valamit. És mintha Farocki mindeközben még azt is sugallná az egész életmű technológiai kontextusában, hogy igazából addig jó, amíg még van lehetőségünk párbeszédbe elegyedni velük!

---

[1] Paul Virilio: *Guerre et cinema. Logistique de la perception*. Galilée, Paris, 1984. Nicholas Mirzoeff: *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, Durham, 2011.

[2] Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*. (1975) Gondolat, Budapest, 1990. Gilles Deleuze: *Utóirat az ellenőrzés társadalmához*. (1992) In: Ivacs Ágnes – Sugár János (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Media Research Alapítvány, Budapest, 1997. 11-17.

[3] W. J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. University of Chicago Press, Chicago, 1994. Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, New York, 1999.

[4] Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története*. (1931) In: *Angelus novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 689-709.

2022. szeptember 29.