

„Dzięki Bogu! Cywilizacja!”

W formie architektonicznej więzień odzwierciedlać się miały nie tyle „czyste” style artystyczne i architektoniczne, co prawa społeczne i moralne, oddające ducha czasów, w których więzienne budowle zostały zaprojektowane. „Więzienie cywilne powinno mieć charakter smutku i melancholii, kryminalne, postrachu i okropności” – pisał w początkach XIX wieku ks. Sebastian Sierakowski, „szermierz polskiej postępowej myśli urbanistycznej”. W instytucji więzienia szybko dostrzeżono jednak również przestrzeń o charakterze społecznym, w której możliwe wydawało się stworzenie i kształtowanie od podstaw minispóeczeństwa i poddawanie go ciągłemu nadzorowi. W owej przestrzeni dystans pomiędzy rządzonym a rządzącym/zarządzającym (i każdy inny dystans) był zminimalizowany, a prawa, według których toczyło się życie, można było egzekwować niemal natychmiast. „Postrach rzuca na niecnym, dobrych ubezpiecza tym domem Fryderyk Wilhelm III” – głosił napis umieszczony na więzieniu w Płocku. Więzienie postrzegano jako aparat wychowawczy, mający resocjalizować, bądź tylko izolować, w którym – jak się okazało po eksperymencie profesora Philipa Zimbardo – przemianom podlega nie tylko świadomość więźnia, ale i samego nadzorcy. Więzienie pojawia się również w kontekście romantycznego mitu odosobnienia (by przypomnieć choćby *Hrabiego Monte Christo*), a jednocześnie jako współczesna realność politycznego nacisku, dająca o sobie znać z telewizyjnych newsów. Nie sposób wyczerpać tych wszystkich odniesień jedną wystawą, można jednak ukazać część tych problemów w artystycznej formie, zastanawiając się jednocześnie, na ile ta forma „odosobnienia” pozostaje aktualna w czasach, w których nadzór jest coraz doskonalszy, nawet w tzw. otwartym, wolnym społeczeństwie. Czy więzienia w swojej XVIII-wiecznej formie znikną i zostaną zastąpione nadzorem elektronicznym, czy, nieco zmodernizowane, pozostaną, jako najpewniejsza forma kontrolowanego odosobnienia?

„Z instytucji podludzko anarchistycznych w instytucje podludzko mechaniczne” – tak rozwój instytucji więzienia opisuje

Aldous Huxley na kilkadziesiąt lat przed Michelelem Foucaultem, za punkt wyjścia obierając sobie fantastyczne *Carceri* Giovanniego Battisty Piranesiego, skonfrontowane z pseudo-racjonalistyczną i niemniej fantastyczną utopią panoptikonu Jeremy'ego Benthama. Piranezjańskie *Więzienia* – rodzaj kaprysu architektonicznego, nie miały być z założenia żadnym konkretnym przedstawieniem, trudno się w nich więc dopatrywać jakiejkolwiek konstrukcyjno-architektonicznej logiki. To raczej przenośnia uwięzionej w ciele duszy, czy też błakającego się w chorym, rozgorączkowanym ciele umysłu. W tych więzieniach nie widać cel, lecz wyłącznie ogromne, przestronne i niekończące się korytarze, przedsionki i hole. Człowiek pojawia się tam rzadko, niemal niewidoczny, jakby swoimi niewielkimi rozmiarami podkreślić miał tylko ogrom i bezsens systemu, w którym się nagle znalazł. Ten brak logiki, zaburzenie skali i proporcji przywołać może paradoksalnie nie tyle więzienia, co późniejsze o lat dwieście opisy sowieckich łagrów, gdzie więzień stawał się trybem w bezużytecznej maszynie, budującej nigdy niedokończony kanał czy wiodącą donikąd linię kolejową. Zamiast murów czy systemów zamków, krat i innych zabezpieczeń, od społeczeństwa, „normalnego” świata odgradzała go obojętność swym ogromem przestrzeni. Czy istotnie dokonała się jakakolwiek ewolucja od anarchii do mechaniki?

Podobno Benthamowski panoptikon, będący „ideałem” instytucji podludzko-mechanicznej nigdy nie powstał, choć na wieki opętał wyobraźnię architektów i reformatorów więzienia, a przez ostatnie kilkadziesiąt lat – krytyków i filozofów. Formę niedoskonałego panoptikonu, półokrągłego lub okrągłego budynku z kopułą i centralnym pomieszczeniem dla strażników odnajdywano w architekturze więzień stawianych w Stanach Zjednoczonych, Australii, Anglii czy Holandii. Większość z nich nie pełni już swej roli lub został poddany przebudowie, tak by ogromne i nieekonomiczne z naszego punktu widzenia przestrzenie (którym już współcześni zarzucali „grandiose manner” mogącą raczej zachęcić, niż odstraszyć swoim wyrazem), przekształcić w bardziej funkcjonalną architekturę, spełniającą zasady współczesnej ekonomii. Do przebudowy i modernizacji panoptycznego więzienia w Arnhem (zwanego Koepel czyli Kopułą) w końcu lat

70. zaproszono OMA Rema Koolhaasa, dla którego miała być to swoista nagroda pocieszenia za przegrany konkurs na siedzibę holenderskiego parlamentu. Rezultatem tego zlecenia stała się seria udokumentowanych wizyt członków architektonicznego studia, plany inwestorskie, wyliczenia budżetowe, seria rysunków oraz trzy makiety (w różnym stanie zachowania), które, wraz z całą dokumentacją OMA, znalazły schronienie w rotterdamskim Netherlands Architecture Institute. Ostatnim „materialnym” śladem tego modernistycznego snu była książka Koolhaasa *S, M, L, XL*, wydana 10 lat temu w Nowym Jorku, w której osobny rozdział został poświęcony Koepel.

Przez pryzmat panoptikonu spojrzano nie tylko na system więziennictwa, odnajdując w tym szaleństwie jakiś logiczny rozwój, lecz również na każde biuro, urząd, fabrykę, gdzie nadzór stanowi jeden z najważniejszych elementów zarządzania. Dzisiejsza epoka kamer przemysłowych, nadzorujących wszystko i wszystkich (ulice, banki, szkoły) sprzyja rozmyśleniu się pojęcia nadzoru, a Orwellowski Wielki Brat znalazł swoją karykaturę w telewizyjnym *reality show* (którego format powstał zresztą również w Holandii). Film Farockiego *Myślałem, że widzę więźniów* rozpoczyna sekwencja z kamer przemysłowych, ukazujących diagram przemieszczania się „zwykłych” ludzi po supermarkecie. Sekwencja ta płynnie przechodzi w prezentację różnego rodzaju urządzeń i systemów do inwigilacji i nadzoru. Fragmenty filmów z kamer więziennych rejestrujących m.in. bójkę na dziedzińcu czy odwiedziny, zmiksowane są z fragmentami starych filmów z epoki kina niemego, których akcja dzieje się za kratami.

Obrazy-obiekty duetu Langlands & Bell za punkt wyjścia obierają plany architektoniczne Stammheim (miejsca uwięzienia i śmierci członków RAF/grupy Baader Meinhoff) czy więzienia Millbank. Ten ostatni zakład karny, przypominający panoptikon już tylko centralnym planem, odnosi się do nieistniejącego obecnie więzienia, które działało na miejscu, gdzie teraz stoi Tate Britain. Artyści zdają się podkreślać, jak różniące się funkcjami instytucje (galeria/muzeum i więzienie) stosują podobne techniki manipulacji i zarządzania. Obiekty/dzieła – jak więźniowie – poddane są ścisłej kategoryzacji

i podziałowi w przestrzeni, a całość – wraz z wizytującymi – podlega stałej kontroli strażników i kamer. W innym obiekcie duetu, *British Museum* z 1987, tytułowe muzeum (a właściwie jego część: okrągła czytelnia z centralnie ustawionym biurkiem bibliotekarza) skonfrontowana jest z perspektywicznie pokazanym wnętrzem panoptycznego więzienia w Bredzie, widzianym od strony „centralnego oka”. Ta ironiczna parabola znalazła swoje realne odzwierciedlenie w Bogocie w Kolumbii, gdzie jeden z więziennych panoptycznych budynków pełni dziś rolę Muzeum Narodowego.

Satelitarny panoptikon – satoptykon Jarosława Kozakiewicza – utopijnej idei panoptikonu nadaje wymiar futurystyczny. Architektura pozbawiona planu i ograniczających ścian staje się czymś w rodzaju wielokomórkowego organizmu – ogromnej i rozrastającej się sieci, której oczka-„komórki” to więzienne cele wyposażone w dwa okna. Górne – umożliwić ma dostęp światła słonecznego – podobnie światło z okna oświetlać miało i czynić stale widocznym więźnia w historycznym panoptikonie. Dolne okno – ma dawać uwięzionemu widok na odległą Ziemię, na której ktoś zarządza całym, pozbawionym nadzorczy w obrębie samej sieci, elektronicznym systemem, regulując z dala kwestie nadzoru, opieki i sprawnego funkcjonowania. Ziemia w centrum owego systemu powiela rolę Benthamowskiego oka, lecz sama staje się również przedmiotem obserwacji wszystkich mieszkańców/pensjonariuszy satoptykonu. A jednocześnie, ten projekt architektury niemożliwej pozostaje w jakimś sensie wierny przesłaniu Benthama – by izolować i nadzorować, usuwając z kary motyw nadmiernej przemocy.

Czy jednak ta wizja modelowego minispołeczeństwa, systemu doskonałego, kierującego się nieubłaganą sprawiedliwością i wypranego z nadmiernych ludzkich emocji możliwa jest do zrealizowania, nawet jeśli użyje się do tego celu najbardziej wykoncypowanej architektury i nowoczesnej technologii? Czy raczej czynnik ludzki, nieuwzględniany przez Benthama (lub uwzględniany w bardzo optymistycznym, niemal bajkowym aspekcie) nie przemieni każdej, nawet najsprawniej działającej maszyny, w aparat opresji, w którym do głosu dojdą najbardziej sadystyczne skłonności?

Potwierdzeniem tej tezy był Stanford Prison Experiment, przeprowadzony przez profesora Zimbardo na początku lat 70., eksperyment, który nie powiedział właściwie nic nowego o naturze ludzkiej. Raz jeszcze pokazał – tym razem grupie w pewnym sensie uprzywilejowanej, bo składającej się ze studentów psychologii – jak oczywiste i nieuniknione jest wytwarzanie się pewnych mechanizmów przemocy w zamkniętym, wyizolowanym środowisku, takim jak więzienie (a nawet tylko jego symulacja). Żmijewski w swym filmie *Powtórzenie* przygotowywanym na Biennale w Wenecji przeprowadził ponownie ten eksperyment, starając się zbadać, czy w innym czasie i w nieco innym kręgu kulturowym owe mechanizmy także się ujawniają. Powstawaniu czterdziestominutowego filmu, przedstawiającego rozwój wydarzeń w „więzieniu”, wybudowanym na potrzeby produkcji w hali fabrycznej, towarzyszyły nagrywane komentarze i rozmowy ekspertów, którzy wskazywali mechanizmy rodzących się konfliktów: architekta (który owo „więzienie” zaprojektował), psychologa więziennictwa, socjologa – specjalisty do spraw resocjalizacji i byłego więźnia. Nieuniknione też, choć pewnie niezamierzone wydaje się nawiązanie do Abu Ghraib, choć nie końca jasne jest, na ile rzeczywiście w tym ostatnim wypadku do głosu doszły niekontrolowane emocje.

Do wydarzeń w Abu Ghraib odwołują się na wystawie zdjęcia Behrouza Mehriego, prezentowane w postaci wielkoformatowych wydruków. Można by nadać im tytuł, będący hasłem z billboardów, widocznych na każdym zdjęciu: „Irak dzisiaj”. Motocyklista w kasku z motywem flagi amerykańskiej, kobieta w czarnym czadorze i czarczafie mijają ogromne tablice, na których widać sceny z Abu Ghraib, znane przede wszystkim z internetu czy też z niewyraźnych i nierzadko specjalnie zamazanych odbitek w gazetach. To, co bierzemy początkowo za powiększone zdjęcia, rozpoznając tak często pokazywane w ciągu ostatniego roku motywy „człowieka na smyczy” czy „człowieka w kapturze”, okazuje się być ogromnymi malowidłami powtarzającymi te sceny. Cyfrowa fotografia przetworzona została w obraz, z którego potem wykonano fotografię i wydruk. Fotografiom z Abu Ghraib

poświęcono już kilka artykułów, a jeden z nich opublikowała przed śmiercią Susan Sontag. *What we have done* (Co myśmy zrobili) – pod takim tytułem został wydrukowany w brytyjskim „Guardian”, zaś jako *Regarding the Tortures of Others* (Patrząc na tortury innych) – w nawiązaniu do opublikowanej wcześniej książki Sontag *Regarding the Pain of Others* (Patrząc na ból innych) – zaistniał w amerykańskim „New York Timesie”. Prócz rozważań nad politycznymi i społecznymi aspektami Abu Ghraib autorka kontynuowała swą refleksję nad fenomenem fotografii wojennej, która przestając być domeną fotoreporterów i dokumentalistów staje się narzędziem tortur i upokorzenia w ręku żołnierza/nadzorcy. „Nie, grozy tego, co widać na fotografiach, nie da się oddzielić od grozy faktu, że te zdjęcia w ogóle wykonano” (przełożył Jarosław Anders, „Gazeta Wyborcza” 131, 5/6.06.2004). Jednocześnie zasięg takiej amatorskiej fotografii cyfrowej transmitowanej bez problemu przez internetowe łącza jest nieporównywalnie większy od zasięgu standardowej fotografii prasowej. Być może dlatego zdecydowano się je we wrześniu 2004 pokazać na wystawie: „Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib”, zorganizowanej w Nowym Jorku przez International Center of Photography, a w Pittsburgu przez Andy Warhol Museum. Nieoprawione i niewielkie, powieszone w jednej linii fotografie/wydruki zestawiono z tytułowymi stronami międzynarodowych gazet, donoszącymi o nowych okrucieństwach wojennych. Nie obwołano ich dziełami sztuki, choć, jak zastrzegł dyrektor Andy Warhol Museum Thomas Sokolowski, „związek pomiędzy dokumentem a sztuką zaistniał na długo przed tą wystawą”. Pozostają swoistym dokumentem naszych czasów, a pokazane w przestrzeni muzeum i centrum sztuki zwracają uwagę na rażącą siłę oddziaływania współczesnych wizerunków, siłę, o której tak często mówił Warhol.

Opresję ciała, udokumentowaną tak bezpośrednio w cyfrowych fotografiach z Abu Ghraib, w formie metaforycznej najlepiej chyba ukazują surowe obiekty i instalacje Mony Hatoum, w których wizerunek ciała zastąpiła jego sugestia. W instalacji *Kwatery* z 1996 roku artystka odwołuje się do przestrzeni celi, zdominowanej przez piętrowe prycze. W jednym z katalogów poświęconych sztuce Hatoum, reprodukcji pracy towarzyszy nie-

wielka fotografia zrobiona w obskurnym więzieniu. Owe cztery jednakowe obiekty, przypominające wielopiętrowe łóżka ze stali wciśnięte w niewielką przestrzeń, są gładkie, niemal minimalistyczne, a jednocześnie ich postrzeganiu towarzyszy uczucie fizycznej niewygody, cierpienia ciała, poddawanego ciągłym procesom izolacji i tresury.

W kontekście prac Żmijewskiego, Hatoum, zdjęć z Abu Ghraib, a przed wszystkim w kontekście wydarzeń, zarówno historycznych jak i teraźniejszych, więzienie – jako przestrzeń społeczną, w której jednostki poddawane są procesowi rehabilitacji i nadzoru – okazuje całą swoją niemoc i utopijność. Nie nadzorować, lecz karać – zdaje się mówić współczesna praktyka i polityka, na przekór najbardziej humanistycznym tendencjom w resocjalizacji i psychologii. Pojęcie nadzoru wydaje się być zdewaluowane, odkąd ludzie sami zaczęli się tłumnie zgłaszać do domu Wielkiego Brata, a co bardziej „prominentne” rodziny zaprosiły „oko” do swych mieszkań. Naprawdę realna pozostaje przemoc i opresja żywego ciała. Próba stworzenia „humanitarnego systemu” kończy się każdorazowo spektakularną klęską i przypomina utopię, przemieniającą się w jeszcze straszniejszą rzeczywistość. Takim symbolem utopii, próbą wyzwolenia i wywołania ułudy wolności jest *Krucjata dziecięca* Markusa Schinwalda. Zbudowano ją jako krótką etiudę filmową, której czas trwania wyznacza śpiewana przez chłopięce głosy pieśń z utworu Benjamina Brittena. Historia jest dość prosta, lecz jej znaczenia multiplikują się, co otwiera możliwość wielorakich interpretacji. Z wiedeńskich uliczek wybiegają dzieci, ubrane w stroje odległe odwołujące się do stylu ubioru z lat 30. czy 40. Podążają one za naturalnej wielkości kukłą-marionetką, poruszaną przez niewidzialnego animatora. Twarz marionetki zmienia się co pewien czas w trakcie marszu: z uśpionej w żywą i na odwrót, nie przestając być przy tym straszną. Z czasem niektóre z dzieci nawet wyprzedzają swego przewodnika, idąc dalej i dalej, ciągle przed siebie. Za ich plecami, w tle zmieniają się – jak w blue boksie – kolejne krajobrazy: podmiejskie uliczki przechodzą w leśne drogi, widać mijane winnice, strumyki i pagórki, a w końcowym kadrze

pojawiają się także góry, kryjące być może „miasto obiecane”: iluzję czy realną pułapkę? Kim są te dzieci: małymi mieszczanami z Hammeln, żydowskimi dziećmi z warszawskiego getta czy sierotami, z których formowano w średniowieczu dziecięce kruce? Kim jest kukła, za którą biegną dzieci? Żądnym zemsty szczurołapem? Metaforą niesprecyzowanej ideologii, uwodzicielskiej religii czy internetowego łącza? Pojawiają się tu tematy przygodności osoby ludzkiej, kuszenia i dominacji, a jednocześnie motyw zbiorowych strategii nadzoru i podporządkowywania, wiodących do totalnej zagłady.

A wracając do pytania zadanego na końcu tekstu *Foucault vous parle...*, warto zacytować pewną przypowieść:

„W ciemności dzikiej nocy statek rozbija się o skałę i tonie. Lecz jeden z żeglarzy chwyta się desperacko kawałka wraku i zostaje wyrzucony na bezludną plażę. Rano dźwiga się na nogi i przecierając swoje zasolone oczy rozgląda się wokół, aby mógł zobaczyć, gdzie jest. Jediną ludzką rzeczą, jaką widzi, jest szubienica. Dzięki Bogu – krzyczy – cywilizacja!”¹

Więc jednak nie wszystkowidzące oko, lecz szubienica ma być symbolem naszej cywilizacji?

1 W. Berns, *For Capital Punishment*. Cytat za: P. Bartula, *Kara śmierci – powracający dylemat*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.