

APOLINARY RZOŃCA

WYKADROWAĆ (NIE)BEZPIECZEŃSTWO WSPÓLNOTY

FOTOGRAFIA W SŁUŻBIE
UDOSKONALANYCH PRAKTYK KULTURY NADZORU
NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z WIEKÓW XIX I XX

APOLINARY RZOŃCA

Historyk i analityk kultury. Doktorant humanistyki cyfrowej w ramach projektu naukowego Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk i Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych, gdzie w rozprawie doktorskiej poddaje krytycznej analizie współczesne narracje sceniczne z uwzględnieniem *surveillance studies*. Absolwent wiedzy o teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Obecnie w ramach stypendium „Joseph Conrad Fellowship” analizuje obrazy antropocenu w najnowszych adaptacjach teatralnych prozy Josepha Conrada. ORCID: 0000-0002-6674-8981.

UWAGI WSTĘPNE

Bruno Latour, pisząc o rozwoju czy też kształtowaniu się w XIX wieku nowej technologii zapisu życia, skonstratował:

Główny problem z włączeniem technologii do teorii społecznej związany jest z brakiem zasobów narracyjnych. Wiemy, jak ujmować relacje między ludźmi, wiemy, jak opisywać maszyny, często przelączamy się między treścią i kontekstem, aby mówić o wpływie technologii na społeczeństwo lub vice versa. Nie jesteśmy jednak jeszcze biegli w splataniu tych zasobów narracyjnych w jedną, spójną całość. Jest to dość niefortunne, gdyż za każdym razem, gdy odkrywamy stabilną relację społeczną, to jej trwałość okazuje się częściowo zasługą jakichś czynników nie-ludzkich (i vice versa). Jak dotąd najbardziej produktywnym sposobem tworzenia tego typu nowych narracji było podążanie śladem innowacji¹.

1 B. Latour, *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*, tłum. Ł. Afeltowicz, „Avant” 1(4)/2013, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_

Francuski socjolog w swoim eseju nakreśla pokrótce harmonogram rozwoju fotografii w latach 1850–1899 na przykładzie opatentowania nowego aparatu Kodaka. W ten sposób możemy przyrzeć się stopniowemu skokowi technologicznemu, ponieważ w harmonogramie innowacji wymienione są takie etapy, jak: rozwój nowych sposobów wywoływania fotografii w ramach przedsiębiorstwa George’a Eastmana, zastąpienie błon fotograficznych papierem nitrocelulozowym, masowa produkcja i ukierunkowanie sprzedaży na osoby między siódmym a siedemdziesiątym siódmym rokiem życia. Dla Latoura o wiele bardziej fascynujące od samej technologii zapisu życia, która w ramach przedsiębiorstwa Eastmana odniosła niebywały sukces, była zmienność losów, powiązań i substytucji. To właśnie ta enigmatyczność technologii dla teoretyka losów społecznych, w mniemaniu Latoura, wydaje się największym wyzwaniem w trakcie opisu i analizy.

Wychodząc od wyrazistej sugestii Latoura, że technologie mogą mieć znaczący wpływ na społeczeństwa „lub vice versa”, warto przyrzeć się intensywnemu rozwojowi fotografii od XIX wieku, szczególnie w działaniach organów publicznych oraz prywatnych, w ramach studiów nad nadzorem (*surveillance studies*) oraz studiów nad kulturą wizualną (*visual culture*). Poza tym warto spojrzeć na rozwój fotografii w kontekście nie tylko innowacji technologicznej, która może służyć do prywatnych celów, zwłaszcza związanych z utrwalaniem wydarzeń z życia jednostek, lecz także jako na element innowacji społecznej wykorzystywanej przez organy państwowe pierwotnie w celu zapewnienia wspólnocie bezpieczeństwa, a następnie jako narzędzia przeznaczonego do trwałych praktyk inwigilacji wspólnot.

FOTOGRAFIA JAKO WYKWIT INNOWACJI SPOŁECZNEJ?

Pragnąc ująć w definicję innowację społeczną², należy wpięrcw zastanowić się, czy fotografia była nowym rozwiązaniem (a więc produktem wspierającym nowe procesy i zjawiska w życiu ludzkości na przełomie XIX i XX wieku), a także na ile wypełniła społeczną potrzebę rejestrowania wizualnych wycinków życia poszczególnych osób. Wydaje się, że była również związana z rosnącymi, wraz z postępem technologicznym, aspiracjami społeczeństwa zachodniego. Badacze tego zagadnienia twierdzą, że innowacje społeczne nie powinny być oceniane na podstawie kryteriów ekonomicznych, ponieważ wyraźniej odnoszą się do systemu wartości³. Z perspektywy czasu możemy stwierdzić, że możliwość rejestrowania obrazu przyczyniła się do rozwoju nowej dziedziny sztuki, ale sama technologia związana z tym narzędziem napędziła także okazały rynek produkcji i dystrybucji. Przedstawiciel ekonomii ewolucyjnej Joseph A. Schumpeter uważał kapitalizm za proces ewolucyjny, ale stał również na stanowisku, że niewiele potencjalnie ważnych innowacji osiąga w dłuższej perspektywie status osiągnięć dziejowych⁴.

naukowej-r2013-t4-n1/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej-r2013-t4-n1-s17-48/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej-r2013-t4-n1-s17-48.pdf (1 lutego 2022).

2 M. Wronka-Pośpiech, *Innowacje społeczne – pojęcie i znaczenie*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach” 212/2015, s. 127.

3 Tamże, s. 128.

4 S. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, tłum. A. Unterschuetz, Zysk i S-ka, Poznań 2020, s. 77.

Trwale zmiany, nazywane przez Schumpetera mutacjami, są uruchamiane przez nowe potrzeby konsumentów. Ekonomista pisał o procesie kapitalistycznym, który ma wpływ na stopniową poprawę standardu życia ludzi:

Kluczowa iskra, która uruchamia i podtrzymuje pracę kapitalistycznego silnika, wychodzi z nowych dóbr konsumenckich, nowych metod produkcji lub transportu, nowych rynków, nowych form organizacji przemysłowej, tworzonych przez kapitalistyczne przedsiębiorstwo [...]. Mamy do czynienia z procesem, w którym każdy element ujawnia swoje prawdziwe cechy i ostateczne efekty dopiero po dłuższym czasie [...]. Musimy oceniać jego działanie na przestrzeni czasu, gdyż urzeczywistnia się on przez dekady lub stulecia⁵.

Wydaje się, że Schumpeter miał do innowacji stosunek ambiwalentny. Z jednej strony dostrzegał potencjał twórczy nowych narzędzi lub procesów, ale z drugiej dopuszczał możliwość negatywnego ich oddziaływania lub wykorzystania. W przypadku dynamicznego rozwoju rynku fotografii w XIX wieku na zmiany w przestrzeni publicznej nie trzeba było długo czekać. Badacz kultury wizualnej z Uniwersytetu Wilfrida Lauriera w Ontario, Jonathan Finn⁶, pisał, że lata osiemdziesiąte XIX wieku dały początek masowej produkcji i rozpowszechnianiu obrazów w różnych mediach drukowanych, również w czasopiśmie. Pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku niemal każdy mógł produkować fotografie.

Nowe narzędzie zaczęły również wykorzystywać środowiska związane ze służbami publicznymi, szczególnie stróża prawa. Nieustanny rozwój rynku produkcji sprzętu fotograficznego oraz postęp w procesach wywoływania zdjęć doprowadziły do ich gromadzenia na większą skalę. W coraz bardziej uprzemysłowionym i zurbanizowanym świecie rejestry policyjne⁷ rosły równocześnie ze wskaźnikami przestępczości. Jedną z najbardziej znanych w historii galerii złoczyńców, która ilustruje reprezentacyjną rolę fotografii, jest praca Thomasa Byrnesa z 1886 roku *Przestępcy Ameryki (Professional Criminals of America)*⁸. Byrnes, wówczas główny detektyw nowojorskiej policji, stworzył album z 204 portretami, w którym opisał każdego przestępcę, podając jego lub jej imię, pseudonim, biografię, warunki fizyczne oraz historię kryminalną. Na jednym z emblematycznych zdjęć ze wspomnianego albumu, zatytułowanym *The Inspector's Model*, widzimy funkcjonariuszy, którzy na potrzeby fotografii grupowo podtrzymują w przestrzeni karceralnej zarośniętego modela-rzezimieszka. Możemy dostrzec, że model nie przejawia chęci współpracy z funkcjonariuszami, wrywa się z ich klinchowego uścisku. W połowie XX wieku w Polsce, jak zostanie pokazane w dalszej części tekstu, taka praktyka zostanie ponowiona, ale będzie dotyczyła przedstawicieli zbrojnego podziemia.

⁵ J.A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism, and Democracy*, Harper Perennial Modern Classics, New York 2008, s. 83, cyt. za: S. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji*, dz. cyt., s. 78.

⁶ J. Finn, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, s. 10.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 7.

KOMPLETOWANIE, SZCZEGÓŁOWA ANALIZA I NADZÓR

Finn wskazuje w swojej pracy, że ekonomia reprodukcji fotomechanicznej dała początek rozległym i początkowo nieuporządkowanym archiwom fotograficznym, które były prowadzone przez organy ścigania⁹. W okresie, kiedy Byrnes w Stanach Zjednoczonych tworzył swoje galerie łotrów, we Francji za sprawą uczonego i funkcjonariusza policji Alphonse'a Bertillona udoskonalana była antropometria kryminalna, opierająca się na pomiarach porównawczych części ludzkiego ciała. Bertillon ustalił, że głównym problemem utrudniającym praktyki identyfikacyjne w policji paryskiej była ogromna liczba fotografii. Organ ścigania gromadziły wiele zdjęć, ale nie dysponowały metodą, dzięki której pozyskane materiały można byłoby w sposób efektywny wykorzystywać do działań operacyjnych. Na potrzeby policji stworzył więc system – wraz z przykładową tabelą synoptyczną fizjonomii ludzkiej¹⁰ – który polegał na zapisywaniu konkretnych danych identyfikacyjnych na formularzu. Funkcjonariusze organów ścigania notowali w ten sposób szczegółowe pomiary antropometryczne, takie jak: wzrost, obwód głowy, rozpiętość ramion, długość lewego środkowego palca, długość lewego małego palca, długość lewej stopy, długość lewego przedramienia, długość prawego ucha i szerokość policzka¹¹. W tamtym okresie Bertillon, podobnie jak włoski psychiatra, antropolog i kryminolog Cesare Lombroso, wierzył w możliwość odczytywania informacji identyfikacyjnych bezpośrednio z cech fizycznych. W tym celu również została przez niego stworzona synoptyczna tablica rysów twarzy, oparta na wielu zestawionych ze sobą – w sposób porównawczy – fotografiach.

Jednym z istotniejszych elementów systemu opracowanego przez Bertillona było zarejestrowanie jednej pełnej fotografii twarzy i profilu. W ten sposób powstawała karta identyfikacyjna – *portrait parlé* – oparta na danych opisywanych osób. Widać to szczególnie w dokumentacji Lucy Schramm, aresztowanej przez nowojorską policję w 1908 roku, która zawiera zdjęcia twarzy i profilu wraz z pomiarami antropometrycznymi i opisem fizycznym na rewersie¹². Zatem po oficjalnym wprowadzeniu do użycia w 1883 roku przez francuską policję metody Bertillona trafiła ona na podatny grunt w całej Europie, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych¹³.

W konkluzji do pierwszego rozdziału swojego eseju naukowego Finn pisał:

Zdolność do bycia reprezentowanym, wizualnie i graficznie, jest cechą definiującą współczesnego podmiotu przestępczego. Fotografie funkcjonują zarówno jako reprezentacje, jak i inskrypcje. W tym pierwszym przypadku jako narzędzie reprezentacji fotografia miała fundamentalne znaczenie dla praktyk organów ścigania w XIX wieku. Redukowała ona

9 Tamże, s. 23.

10 A. Bertillon, *Tableau synoptique des traits physiologiques: pour servir à l'étude du „portrait parlé”*, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289245> (17 stycznia 2022).

11 J. Finn, *Capturing the Criminal Image*, dz. cyt., s. 23.

12 Tamże, s. 25.

13 Tamże, s. 28.

*żywe ciała do standaryzowanego, dwuwymiarowego dokumentu, materialnej reprezentacji, która może być łączona, analizowana i wymieniana w sieci podobnych reprezentacji*¹⁴.

Badacz kultury wizualnej przypomniał również, że w XX wieku *bertillonage* zostanie wyparty przez system identyfikacji oparty na odciskach linii papilarnych¹⁵, który okaże się dla organów bezpieczeństwa publicznego bardziej efektywny.

Potencjał fotografii w zakresie dokładności czynił z niej kluczowe narzędzie dla systemu Bertillona, a *portrait parlé* stał się podstawą dla dzisiejszych kronik policyjnych, wypełnionych zdjęciami ludzi podejrzanych lub oskarżonych o przestępstwa. Z tego obrazu ludzkiej twarzy, uchwyconej na zdjęciu policyjnym, zaczęła się wylaniać ciemniejsza strona innowacji fotografii. Nowoczesność zyskała potężne narzędzie, które XX wiek rozwinie i wykorzysta na własne potrzeby przy kształtowaniu społeczeństw, gdzie bezpieczeństwo ludzi władzy będzie wiązało się z permanentnym nadzorem i inwigilacją stosowaną przez organy państwowe.

TERROR WOJENNY ORAZ WALKA POBRATYMICZA NA FOTOGRAFIACH

Artur Domosławski w biografii Zygmunta Baumana pisał, że wraz z końcem konfliktu obejmującego swym zasięgiem cały świat, czyli po 1945 roku, w Polsce rozpoczęła się wojna domowa¹⁶. Dla Polaków oznaczało to najczęściej opowiedzenie się po którejś ze stron. Z jednej strony byli więc entuzjaści nowego komunistycznego ładu, z drugiej działający w podziemiu partyzanci, którzy nie pogodzili się z nastaniem porządku przywiezionego z Moskwy. W tym samym roku powstaje Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego, który zajmuje się bezpośrednio zwalczaniem „zapłutych karłów reakcji” – podziemia, które nie złożyło broni. Działa także Urząd Bezpieczeństwa, który stanie się arcyważną instytucją dla praktyk inwigilacji-nadzoru-kontroli. Były to czasy wyjątkowo ciemne i tragiczne, które ukazał Jerzy Andrzejewski w powieści *Ciemności kryją ziemię*, uznawanej za rozliczenie z okresem terroru stalinowskiego.

Za publikację rozliczeniową, dokumentującą fotograficznie aktywność organów bezpieczeństwa wewnątrz społeczeństwa, obejmującą cały okres Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, może uchodzić album *How to Look Natural in Photos*¹⁷ autorstwa Beaty Bardeckiej i Łukasza Rusznicy. Wszystkie znajdujące się w nim reprodukcje pochodzą z archiwum Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Na jednej z pierwszych stron albumu¹⁸ widać czarno-białą fotografię frezji, kwiatów kojarzących się z troskliwością, słodyczą, niewinnością, czystością. Przewrotna to bardzo symbolika, szczególnie że zamieszczona w albumie tworzącym narrację wizualną o władzy totalitarnej, która wymagała bezwzględного posłuszeństwa i czystości ideowej, nie oferując

¹⁴ Tamże, s. 29. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autora artykułu.

¹⁵ Tamże, s. 30.

¹⁶ A. Domosławski, *Wygnaniec. 21 scen z życia Zygmunta Baumana*, Wielka Litera, Warszawa 2021, s. 194.

¹⁷ B. Bardecka, Ł. Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, Ośrodek Postaw Twórczych & Palm Studios, Wrocław-Londyn 2021.

¹⁸ Tamże, s. 7.

w zamian słodczy, ale fałszywie rozumianą troskliwość. Warto podkreślić, że frezje to byliny bulwiaste, które najlepiej rosną pod ścisłym nadzorem ogrodnika, w zamkniętych szklarniach.

Jeśli spojrzymy na daty zdjęć zamieszczonych w albumie autorstwa Barteckiej i Rusznicy, to najwcześniejsze okażą się te z czasów okupacji – nazistowskiego terroru. Jedną z pierwszych fotografii z okresu 1939–1943 przedstawia przykryte na wozie ciało Wilhelma Czarneckiego, Piotra Sanda i Kaliksta Perkowskiego¹⁹, sfotografowane po egzekucji na Starym Rynku w Kutnie. Pochodzi ona z albumu Hermanna Baltruschata, który był w tamtym okresie przedstawicielem Gestapo i zajmował się zwalczaniem wszelkich elementów wrogich Rzeszy na zapleczu wojsk działających w podbitym kraju. Baltruschat był znany z sumienności w wykonywaniu obowiązków służbowych. Ponadto dokumentował swoje działania w przekonaniu, że działa dla bezpieczeństwa wspólnoty obywateli III Rzeszy.

Historyk Jacek Sawicki pisał:

W literaturze przedmiotu wielokrotnie opisywano powszechny wśród Niemców w XX wieku rytuał robienia pamiątkowych albumów związanych z miejscem pracy czy wykonywanym zawodem. Obrazują one etos pracy, szacunek dla hierarchii, są świadectwem silnych więzi korporacyjnych. Zwyczaj ten nie ominął żołnierzy, członków różnych formacji militarnych i policji, pracowników służb okupacyjnych oraz wszelkiej maści urzędów, którzy powszechnie wykazywali potrzebę dokumentowania na fotografiach wszystkiego, czego byli świadkami. Dzięki upowszechnieniu się w Niemczech fotografii małoobrazkowej, wywołanemu masową produkcją znakomitych aparatów fotograficznych przede wszystkim marki Leica, wielu obywateli III Rzeszy wyruszyło na wojnę, zabierając własny aparat i swoje kliszy. Później na tysiącach amatorskich zdjęć uwieczniali wszystko to, co w ich mniemaniu było interesujące, czasem dziwne, inne; co napotykali i co przeżywali. Fotografowali życie koszarowe i obozowe, szkolenie, przygotowania do wojny, później działania bojowe – głównie rezultaty walk, ślady wybuchów, zniszczenia, ale także nieprzyjaciela – poległych i jeńców. Częstym tematem zdjęć były portrety mijanych ludzi, zbliżenia twarzy, jakby porównywano ich czy wręcz dopasowywano do obrazu znanego z prasy, plakatów i filmów – kreowanego przez niemiecką propagandę. Wiele z nich skupiało się na uwypukleniu różnic kulturowych i biedy, czym miały dowodzić wyższości cywilizacyjnej narodu niemieckiego oraz uzasadnić konieczność podboju. Niektóre z nich utrwały obrazy drastyczne: szykan, poniżania czy egzekucji²⁰.

Sawicki wskazuje również istotne powody utrwalania wydarzeń przez nazistowskich dygnitarzy i żołnierzy. Fotografie, które ukazywały między innymi obecność swastyk w miejscach publicznych na podbitych terenach, miały kształtować politykę symboliczną. Inne, jak choćby ta z albumu Barteckiej i Rusznicy²¹, przedstawiająca przerażonego mężczyznę pochodzenia żydowskiego z raportu

¹⁹ Tamże, s. 17.

²⁰ J. Sawicki, *Hermann Baltruschat: opowieść kata*, Pamięć.pl 6/2015, s. 25, <http://www.polska1918-89.pl/pdf/hermann-baltruschat-opowiesc-kata,4035.pdf> / (1 lutego 2022).

²¹ B. Bartecka, Ł. Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, dz. cyt., s. 91.

SS-Gruppenführera Friedricha Katzmanna, jest wprost dokumentacją polityki realizowanej przez III Rzeszę²². Objawia nam się tu przemoc symboliczna, którą Pierre Bourdieu postrzegał jako użycie symboli w celu legitymizacji politycznej przemocy. Socjolog pisał, że każda władza pragnie narzucić poddanym terytorium i obszarom znaczenia o określonej mocy symbolicznej²³. Obrazy drastyczne, także praktyk związanych z segregacją lub ludobójstwem, nie tyle miały charakter propagandowy, ile służyły za usprawiedliwienie kaźni w oczach opinii publicznej III Rzeszy w imię narracji o wyższej idei kształtowanej przez organy państwowe, w tym panowania określonych symboli nad innymi. Taka dokumentacja fotograficzna miała również zaprezentować sprawczość – posługując się terminologią wprowadzoną przez Jona McKenziego – performansu w kwestii „ostatecznego rozwiązania kwestii wrogów III Rzeszy”. Oficerowie dokumentowali swoje dokonania, aby zaświadczyć przed przełożonymi, że nadzór nad owym performansem Zagłady ma miejsce i są postępy w realizacji zakładanych planów wojennych. Zdjęcia okresu okupacji nazistowskiej w albumie Barteckiej i Rusznicy wpisują się, z racji swojej wizualnej dokumentacji doświadczenia eksterminacji, w ramy bliskie fenomenologii widowiska. Pisał o tym Grzegorz Niziołek, powołując się jednocześnie na badania Raula Hilberga²⁴. Autor *Zagłady Żydów europejskich* wymienia trzech głównych uczestników wydarzeń na okupowanych terenach: sprawców, ofiary i świadków²⁵. Istotnym zagadnieniem jest tu kategoria dotycząca stopnia widzialności. Niziołek, będąc pod wpływem teorii Hilberga, analizuje sceny z *Samsona* Kazimierza Brandysa: „Scena z powieści Brandysa całkowicie potwierdza obserwacje Hilberga. Sprawców w niej nie ma, ofiara jest najlepiej widoczna, choć sama źle widzi. Wyeksponowany fakt widoczności ofiary wskazuje z kolei na nieuniknioną obecność świadków. Niewidzialność sprawców pozwala natomiast na różne sposoby sakralizować zdarzenie, wpisywać je w porządku konieczności, przeznaczenia, ludzkiej bezsilności wobec sił wyższych”²⁶.

Jedną z cech charakterystycznych albumu *How to Look Natural in Photos* jest wizualna reprezentacja ofiar. Sprawcy oraz świadkowie najczęściej nadzorują i/lub dokumentują przebieg zdarzeń na fotografiach. Za przykład może posłużyć pośmiertne zdjęcie kaprała Władysława Bukowskiego ps. „Zapora”, który 25 lutego 1950 roku poległ w miejscowości Osyski w związku z powojennym konfliktem żarzącym się w polskiej wspólnocie²⁷. Ciało, widoczne na tle muru,

22 W tym przypadku była to sprawa, parafrazując tytuł fotografii, dotycząca „rozwiązania kwestii żydowskiej w dystrykcie Galicja”. Karta, która towarzyszy fotografii, zawiera również nazistowski opis: „Tate i jego potomstwo!”. Warto dodać, że takie pogardliwe komentarze były niezwykle charakterystyczne, nagminnie stosował je również Baltruschat.

23 P. Bourdieu, *Reprodukcja*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 73.

24 G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 48–49.

25 R. Hilberg, *Sprawcy. Ofiary. Świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007, s. 10.

26 G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, dz. cyt., s. 48.

27 Rozumiana w tym przypadku właściwie jako grupa połączona wspólnym językiem. Zasadne – na podstawie omawianego albumu – jest również pytanie: czy w ogóle istniała wtedy jakakolwiek wspólnota?

jest podtrzymywane po obu stronach przez dwójkę funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa²⁸. Fotografia służy za przykład obecności oprawców, ofiary oraz „nieuniknionych” świadków. Przywołuje również na myśl przywołany wcześniej dziewiętnastowieczny przykład z historii wizualnej – *The Inspector’s Model*. Historyk Tomasz Stempowski w obszernym eseju albumowym pisze o fotograficznych trofeach²⁹, które były efektem pracy organów bezpieczeństwa w walce z antykomunistyczną partyzantką:

Dla polskich organów bezpieczeństwa zdjęcia zabitych były także swoistymi trofeami. Wizerunki niektórych poległych żołnierzy wyklętych zamieszczano na publicznych obwieszczeniach, jakby chwalać się sukcesem. W późniejszych dziesięcioleciach, na wystawach organizowanych z okazji kolejnych rocznic utworzenia resortu bezpieczeństwa, eksponowano je wraz ze zdjęciami schwytanych z bronią partyzantów. Często zestawiano je dodatkowo z fotografiami ofiar we własnych szeregach. [...] Powstawała w ten sposób wizualna figura retoryczna sprawca – ofiara, która w tej pierwszej roli obsadzała antykomunistycznych partyzantów, w drugiej zaś funkcjonariuszy komunistycznego aparatu represji³⁰.

Stempowski celnie przywołuje również portrety grupowe zamordowanych paryskich komunardów z 1871 roku, których autorstwo przypisano André Disdériemu. Z kolei wspomniane publiczne wystawy fotograficzne przybierały charakter zbiorowej propagandy, uprawianej przez służby nadzoru w celu nie tylko legitymizacji władzy czy usprawiedliwienia skrajnie radykalnych operacji z wykorzystaniem broni, ale przede wszystkim konsolidacji pewnej narracji o unieszkodliwieniu wewnętrznego zagrożenia wymierzonego, według ówczesnej władzy, we wspólnotę ideałów tworzoną przez Polską Rzeczpospolitą Ludową. Warto spojrzeć na udokumentowaną w ten sposób i wystawioną na widok publiczny kaźń jako na element strategii sprawowania władzy –

władzy, która nie tylko nie ukrywa faktu, że rządzi bezpośrednio ciałem, ale umacnia swój majestat i siebie poprzez manifestacje fizyczne; władzy, która utwierdza się jako władza zbrojna i której funkcje porządkowe nie są zbyt odległe od wojennych; władzy, która traktuje reguły i zobowiązania jako osobiste relacje, których zerwanie stanowi obrazę i domaga się zemsty; władzy, dla której nieposłuszeństwo jest aktem wrogości, zaczątkiem buntu, a jego istota nie różni się tak bardzo od wojny domowej; władzy, która nie musi udowadniać, dlaczego stosuje swe prawa, tylko wskazuje, kim są jej wrogowie i rozpętanie jakiej siły im grozi [...] władzy, która hartuje się w rytualnych przejawach swej rzeczywistej wszechwładzy³¹

– pisał Foucault.

28 B. Bartecka, E. Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, dz. cyt., s. 133, 246.

29 T. Stempowski, *Fotografie na służbie. Zdjęcia z archiwów polskiej policji politycznej 1944–1989*, [w:] *How to Look Natural in Photos*, dz. cyt., s. 285.

30 Tamże, s. 286.

31 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2020, s. 85–86.

Wystawianie kaźni na widok publiczny w XX wieku, szczególnie podczas konfliktów, wbrew twierdzeniom Foucaulta wcale nie jest w odwrocie, co więcej – jest kultywowane ze zdwojoną siłą. Autor książki *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* przywołuje treść edyktu z 1347 roku, w którym zapisane było, że bluźniercy mogą zostać wystawieni pod pręgierzem na widok publiczny³². Jednocześnie mogli być obrzucani nieczystościami i lżeni, ale nie wolno ich było kamienować. Mieli doświadczyć powszechnej pogardy i wielokrotnego pohańbienia, a ich kaźń miała trwać w nieskończoność, aby zemsta się nie kończyła i była bezdyskusyjna. W przypadku fotografii ukazanych w albumie *How to Look Natural in Photos* infamia poszczególnych jednostek miała trwać jeszcze długo po ich śmierci. Pamięć o żołnierzach podziemia niepodległościowego była dla władzy synonimem hańby³³, dlatego wszelkie przejawy buntu – według przedstawionych fotografii – uśmiercano.

DOKUMENTACJA I WIZUALNA INWIGILACJA JAKO ELEMENTY KULTURY WSPÓLNOTY

Umęczone i pohańbione ciało na fotografii staje się rodzajem dokumentu historii kultury. Taki „paradygmat dowodu”, opierający się na resztkach i pozostałościach pozwalających analizować przeszłość, obiera Dorota Sajewska, która pisze:

W tym celu proponuję dwa pozostające ze sobą w głębokiej korelacji pojęcia: ciało-archiwum oraz nekroperformans jako kategorie problematyzujące również stosunek badacza do materii archiwalnej, określające jednocześnie konkretną strategię i praktykę pisania historii kultury. Ciało-archiwum to traktowana przeze mnie jako agens wszelka materialna dokumentacja przeszłości: kości, szczątki organiczne, przedmioty i miejsca, a także podane medialnej archiwizacji i technologicznej reprodukcji resztki przeszłości, zachowane w świadectwach żyjących „tam i wtedy” oraz zarówno w ówczesnych, jak i we współczesnych dziełach tekstowych, audialnych, wizualnych i teatralnych. Ciało-archiwum to nie tylko dająca się bezpośrednio doświadczyć materia archiwalna znajdująca się w specjalnie do tego przeznaczonej instytucji, zajmującej się gromadzeniem i klasyfikacją zbiorów. To również wszelkie ożywiane w performansach społecznych i artystycznych za pomocą rozmaitych mediów resztki historii oraz krążące w wolnym i fragmentarycznym obiegu internetu poddane cyfrowym procesom archiwizacji dane źródłowe³⁴.

Sajewska mówi również o zabiegach związanych z uruchomieniem materiału historycznego, „w tym świadomie wybranych, ponownie odzyskanych lub przypadkowo odkrytych pozostałości historii, [gdzie] konieczna jest praca na konkretnej materii archiwum”³⁵. Odnosi się to do pracy wykonanej przez twórców

³² Tamże, s. 88.

³³ Dzisiaj na współczesne zjawisko nazywane „kultem żołnierzy wyklętych” warto spojrzeć z perspektywy przywracania do czci, a właściwie poprzez szereg zabiegów medialno-historyczno-archeologicznych odzyskiwania tych osób dla wspólnoty.

³⁴ D. Sajewska, *Nekroperformans. O sprawczym oddziaływaniu szczątków w polskiej pamięci kulturowej*, „Teksty Drukie” 6/2016, s. 392–393.

³⁵ Tamże, s. 393.

albumu *How to Look Natural in Photos*, w którym mamy do czynienia z bogatą narracją fotograficzną koncentrującą uwagę widza na wspólnocie obserwowanej, nadzorowanej, a następnie poddanej klasyfikacji.

Ważne jest też pytanie dotyczące rodzajów fotografii zgromadzonych na kolejnych stronach albumu, które przedstawiają działania służb bezpieczeństwa. Pewną klasyfikację – dla ułatwienia recepcji – wprowadził Stempowski. W ramach „fotografii operacyjnej” mamy do czynienia z pokazaniem metod prowadzenia obserwacji. Na początku lat pięćdziesiątych stosowano aparaty Mikron i Optima, które wykorzystywano bez specjalnego kamuflażu, ponieważ zasłaniano je elementami garderoby³⁶. Wprowadzono również maskowanie aparatów Robot, które umieszczano w teczkach lub w paskach od spodni, a także mniejszych, typu Ajax, które mieściły się w rękawiczkach. Historyk przytacza definicję fotografii operacyjnej według *Instrukcji nr 3/56* Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego: „Fotografia operacyjna służy do udokumentowania poszczególnych elementów przeprowadzonej obserwacji oraz zdobycia w sposób tajny materiału dowodowego o przestępczej działalności obserwowanych osób”³⁷.

W kolejnych dziesięcioleciach rozwijano możliwości związane z fotografią i, w miarę postępu technologicznego, z filmem. W 1965 roku utworzono Centralne Laboratorium Fotograficzne, a następnie Sekcję Filmową. W 1984 roku rozszerzono definicję fotografii operacyjnej – jej zadaniem było rejestrowanie zachowania osób zarówno przed, w trakcie, jak i po popełnieniu przestępstwa. Film i fotografia miały być również wykorzystywane do podglądania podczas manifestacji i innych zgromadzeń publicznych, a także rejestracji wszelkich zakłóceń porządku publicznego lub wywrotowych oraz antypaństwowych wystąpień, włącznie z niszczeniem mienia³⁸. Za przykład mogą służyć zdjęcia przedstawiające spalone wozy po wydarzeniach z Czerwca 1976³⁹ oraz zdjęcia zgromadzeń podczas inwigilacyjnej operacji Zorza II, która była prowadzona na ulicach Warszawy w czasie pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w czerwcu 1987 roku⁴⁰.

Jeszcze innym typem wizualnych praktyk nadzoru wspólnoty przedstawionym w albumie jest fotografia sygnalityczna, która wprost nawiązuje do metod i praktyk fotografowania (ograniczonych do konkretnych póz) przywołanego wcześniej Bertillona. Jak wskazuje Stempowski, była ona istotnym elementem szerszego systemu opartego na identyfikacji. W albumie możemy zobaczyć fotografie wyraźnie inspirowane praktykami Bertillona, które przedstawiają Janinę Adamkiewicz z profilu⁴¹ oraz półprofilu⁴². Zdjęcia zostały opisane i skatalogowane w archiwum Milicji Obywatelskiej w Łodzi w 1952 roku. Fotografie sygnalityczne oraz operacyjne (szczególnie zdjęcia rozpoznawcze) miały ułatwić

36 T. Stempowski, *Fotografie na służbie*, dz. cyt., s. 287.

37 Tamże, s. 288.

38 Tamże, s. 289.

39 B. Bartecka, L. Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, dz. cyt., s. 94–97.

40 Tamże, s. 124–125.

41 Tamże, s. 148.

42 Tamże, s. 153.

ewidencję wrogów wspólnoty, głównie tych wewnętrznych. Określały szczegółowy stan majątkowy osób objętych obserwacją, a także ich zwyczaje. Szczególnie interesujące wydaje się konstruowanie ze zdjęć bazy wiedzy na temat życiorysów reprezentantów wspólnoty. Foucault, tworząc definicję policji, zwrócił uwagę na jej misję związaną z dysponowaniem wiedzą o stanie populacji. Odpowiedzią na potrzeby selekcji materiałów i analizy była statystyka: „Policja, rozumiana jako sztuka pomnażania sił, zakłada wszak wiedzę na temat możliwości, potencjału państwa. Statystyka jest tym, czego policja wymaga i co zarazem umożliwia. Ostatecznie to właśnie zespół administracyjnych procedur, wdrożonych w celu pomnażania sił, ich łączenia i rozwijania, pozwala na oszacowanie, w przypadku każdego państwa, stanu jego sił oraz możliwości rozwoju”⁴³ – pisał Foucault.

Poznanie wewnętrznego potencjału państwa, w takim samym stopniu jak obserwowanie, tudzież śledzenie poczynąń zagranicznych wywiadów oficjalnie nazywanych „dyplomatami”, było również zadaniem tajnej policji. W albumie *How to Look Natural in Photos* znajduje się wiele fotografii wykonanych w ramach operacji związanych z inwigilacją przedstawicieli innych państw na terenie PRL. Za przykład może posłużyć zdjęcie samochodu, który stoi nieopodal Kombinat Chemicznego w Policach⁴⁴. Prawdopodobnie służby podejrzewały, że obcy wywiad zbiera dane dotyczące polskiego przemysłu, w tym fotografuje konkretne obiekty uznane za istotne gospodarczo.

W niniejszym artykule pojawiały się wielokrotnie hasła związane z gromadzeniem „dowodów wizualnych” lub „materiałów operacyjnych”. Teoretyk fotografii Allan Sekula połączył narzędzie służące tej sztuce, czyli kamerę, z systemem wywiadowczym, który nazwał biurokratyczno-statystycznym⁴⁵. Dla Sekuli tym rodzajem dyspozytywu będzie archiwum służb nadzorujących życie wspólnoty, którego stałym i nieustannie powiększanym elementem jest miejsce składowania teczek lub akt. Przywodzi to na myśl definicję egzaminu, której używał Foucault: „Jest spojrzeniem normatywnym, nadzorem pozwalającym oceniać, klasyfikować i karać. Zapewnia jednostkom widzialność, dzięki której różnicuje się je i sankcjonuje. Dlatego też egzamin jest najbardziej zrytualizowany spośród wszystkich instytucji dyscyplinarnych”⁴⁶.

Według definicji Foucaulta władzę charakteryzuje widzialność, z kolei podległe jej osoby, które wykonują określone zadania, mają pozostać w cieniu. Dla francuskiego socjologa władza dyscyplinarna funkcjonuje pod niewidzialną peleryną i zmusza do wizualnego ujawnienia tych, nad którymi sprawowany jest nadzór⁴⁷. To jedna z bardziej interesujących prób zdefiniowania nowoczesnej inwigilacji wspólnot z wykorzystaniem narzędzi tworzących sztukę fotograficzną.

43 M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 317–318.

44 B. Bartecka, L. Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, dz. cyt., s. 225.

45 A. Sekula, *Ciało i archiwum*, [w:] tenże, *Spoleczne użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 148.

46 M. Foucault, *Nadzorować i karać*, dz. cyt., s. 276.

47 Tamże, s. 280.

Powody wydają się oczywiste. Foucault pisze: „Nieustanne pozostawanie na widoku, ciągle widzenie przez władzę jest gwarantem ujarznienia zdyscyplinowanej jednostki. Egzamin zaś staje się techniką, dzięki której władza nie chępi się już oznakami swej potęgi, nie naznacza swym piętrem poddanych, lecz wciąga ich w tryby swego obiektywizującego mechanizmu”⁴⁸.

Według autora *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* egzaminacyjnym metodom od zawsze służyły elementy intensywnej kumulacji dokumentów, a także rejestracji⁴⁹. Zbieranie danych przede wszystkim pozwala organom władzy na identyfikację jednostek wspólnoty, a w szczególności na wyodrębnienie indywidualnych cech psychofizycznych poddawanych zapisowi, tak jak podczas procesu egzaminowania. Album *How to Look Natural in Photos* ujawnia zakryte elementy organów władzy z historii XX wieku. Poddane starannej instytucjonalnej dokumentacji, mogą służyć obecnie – jak trafnie wskazuje wspomniana wcześniej Sajewska – artystyczno-naukowym, performatywnym procesom ożywiania, również w celu krytycznej analizy i redefinicji, w czasach nieustannie aktualizowanej cyfrowej kultury nadzoru.

UWAGI KOŃCOWE

Pierwsze dekady XXI wieku pokazały ewolucję innowatorskiego, XIX-wiecznego bertillonage’u, który – szczególnie pod wpływem mediów i transformacji cyfrowej, w tym dotyczącej fotografii – uległ przekształceniom za sprawą: inwigilacji synoptycznej, analizy biometrycznej wykorzystywanej w przestrzeni publicznej za pomocą kamer, a także traktowania ludzi i ich cech jako danych w procesie cyfrowego przetwarzania (*big data*). W swoim albumowym eseju Stempowski opisuje ukryty punkt obserwacyjny „Trapez”, który działał w latach 1962–1967 przy ulicy Miodowej 16 w Warszawie. Stamtąd poddawano obserwacji siedzibę prymasa Polski. Historyk na podstawie statystyk sugeruje, że w trakcie całej operacji wykonano blisko 28 tysięcy zdjęć. Ponadto w Archiwum Instytutu Pamięi Narodowej w Warszawie znajduje się zbiór rolek negatywów z ponad 680 tysiącami kadrów⁵⁰, których nikt nie oglądał. Przypuszczalnie spowodowane to było brakiem zasobów kadrowych, a także mizernymi wówczas możliwościami technicznymi organów bezpieczeństwa. Szczegółowa analiza przedstawicieli wspólnoty znajdujących się w pobliżu osób poddawanych skrytej inwigilacji była raczej niemożliwa. Dzisiaj repertuar możliwości technicznych, w tym tworzenia zaawansowanych procesów postpanoptycznych⁵¹, otwiera zupełnie nowe perspektywy. Możemy dogłębniej zrozumieć przeszłość, a służby państw mają narzędzia, aby przetwarzać i analizować – na żywo – życie we wspólnocie, uchwycone w niezliczonej ilości kadrów.

48 Tamże.

49 Tamże, s. 282.

50 T. Stempowski, *Fotografie na służbie*, dz. cyt., s. 291.

51 Z. Bauman, D. Lyon, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 90–95.

BIBLIOGRAFIA

- Bartecka, Beata, Łukasz Rusznica. *How to Look Natural in Photos*. Wrocław, London: Ośrodek Postaw Twórczych & Palm Studios, 2021.
- Bauman, Zygmunt, David Lyon. *Płynna inwigilacja. Rozmowy*. Tłum. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *Reprodukcja*. Tłum. Elżbieta Neyman. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Domosławski, Artur. *Wygnaniec. 21 scen z życia Zygmunta Baumana*. Warszawa: Wielka Litera, 2021.
- Finn, Jonathan. *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to Surveillance Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Foucault, Michel. *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*. Tłum. Michał Herer. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2020.
- Hilberg, Raul. *Sprawcy. Ofiary. Świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Tłum. Jerzy Giebułtowski. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2007.
- Latour, Bruno. „Technologia jako utrwalone społeczeństwo”. *Avant* 1 (2013). https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej-r2013-t4-n1/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej-r2013-t4-n1-s17-48/Avant_pismo_awangardy_filozoficzno_naukowej-r2013-t4-n1-s17-48.pdf.
- Niziołek, Grzegorz. *Polski teatr Zagłady*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Sajewska, Dorota. „Nekroperformans. O sprawczym oddziaływaniu szczątków w polskiej pamięci kulturowej”. *Teksty Drugie* 6 (2016).
- Schumpeter, Joseph A. *Capitalism, Socialism, and Democracy*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008.
- Sekula, Allan. „Ciało i archiwum”. W: Allan Sekula. *Społeczne użycia fotografii*. Tłum. Krzysztof Pijarski. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2010.
- Wronka-Pośpiech, Martyna. „Innowacje społeczne – pojęcie i znaczenie”. *Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach* 212 (2015).
- Zuboff, Shoshana. *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*. Tłum. Alicja Unterschuetz. Poznań: Zysk i S-ka, 2020.

Data wpłynięcia: 9 marca 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 5 maja 2022 r.

**ZOOMING IN ON COMMUNITY (IN)SECURITY. PHOTOGRAPHY IN SERVICE
TO SURVEILLANCE CULTURE ON EXAMPLES FROM THE 19TH AND 20TH CENTURIES**

This article focuses on the development of photography and the constantly improving practices of surveillance culture. Photography is shown as a tool used by public

agencies to ensure community security in all its variations. The discussion starts with Bruno Latour's ideas about the impact of technology on society and culture. The construction of the camera is presented as an innovation in the advancement of the 19th-century police methods of investigation and a reference is made to a publication by visual culture researcher Jonathan Finn. The paper also explores the surveillance culture practices adopted by the Security Department of communist Poland. It studies *How to Look Natural in Photos*, a book that adopts the perspective of observers and voyeurs to depict the life of a community in photographs. The article refers to works by Michel Foucault and Dorota Sajewska and try to define what the album *How to Look Natural in Photos* is about and what material it actually presents.

SŁOWA KLUCZOWE: fotografia, wspólnota, studia nad nadzorem, kultura wizualna, inwigilacja

KEY WORDS: photography, community, surveillance studies, visual culture, surveillance