

SEBASTIAN PORZUCZEK

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-3087-4177>

Transmisje (z) odległych topografii przemocy. Kino o dronach bojowych i liminalne formuły dystansu

Transmissions from the Outer Topographies of Violence.
The Cinematic Representations of the Drone Warfare and the Liminal Conceptualisation of Distance

Artykuł recenzowany

Abstract

The aim of this article is to present through film examples the visual aspects of drone warfare (within the context of visual culture) by focusing on: a) the aesthetics of the real-timedigital images of war and the machine vision (P. Virilio, J. Zylinska), b) the liminal, culturally unprecedented status of the perception of the drone operator (G. Chamayou), which the author interprets in relation to the concept of camera obscura (J. Crary), c) the forensic research (undertaken by Forensic Architecture) based on the visual reconstruction of traces of an act of armed aggression with emphasize on the inherently proliferative nature of images of violence. Furthermore, the complexity of the issue of drone warfare demands a reinterpretation of the traditional conceptualization (attribution) of seeing from distance as emotionally indifferent.

Keywords: drone warfare; liminality; distance; violence; machine vision; forensics; cinema

Abstrakt

Artykuł stanowi omówienie (na przykładach filmowych oraz na gruncie forensycznych praktyk kolektywu Forensic Architecture) zagadnienia operacji wojskowych z wykorzystaniem dronów bojowych jako elementu współczesnej kultury wizualnej. Analiza formalnych właściwości obrazów, transmitujących za pośrednictwem drona rzeczywistość wojny, pozwala autorowi uchwycić sytuację poznawczą operatora drona jako czasoprzestrzennie liminalną i ujmowaną tu per analogiam do ciemni optycznej (J. Crary). Interpretacja tej problematyki domaga się zarówno uwzględnienia perspektywy antropologicznej (G. Chamayou), jak i metodologicznego zaplecza refleksji nad maszynowym widzeniem (P. Virilio, J. Zylinska), czego efektem jest konceptualizacja dystansu, negocjująca – w ramach technologicznego przybliżenia – tradycyjną atrybucję widzenia jako zobojętniającego, uzupełniona o rekonstrukcję immanentnie proliferacyjnego charakteru obrazów przemocy.

Słowa kluczowe: drony bojowe; liminalność; dystans; przemoc; widzenie maszynowe; forensyka; kino

O autorze

Sebastian Porzuczek – magister filologii polskiej oraz filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach; doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ; autor książki *Mapowanie bólu. Lektura – Spojrzenie – Afekt*; publikował na łamach między innymi „Wielogłosu” i „Tekstów Drugich”; obecnie prowadzi badania nad (re)prezentacjami antropogenicznych katastrof na gruncie kina i sztuki nowych mediów.

[...] Znaczny dystans nie sprawia już, że przemoc staje się bardziej abstrakcyjna czy bezosobowa, wręcz przeciwnie: nadaje jej bardziej obrazowy i personalny charakter¹.
Grégoire Chamayou

Wojna obrazów i dźwięków, która zastępuje wojnę przedmiotów i rzeczy, i w której, by wygrać, wystarczy nie stracić się już z oczu².

Paul Virilio

Horyzont pola walki: oddalić zagrożenie

W konwencjonalnym – rzecz można: intuicyjnym – ujęciu zagadnienia percepcji obrazów przemocy dystans (dystansowanie się) skorelowany jest z semantyką zobojętnienia, emocjonalnej atrofii. Istnieje jednak wyrazisty przykład ujawniający możliwość alternatywnej interpretacji tego zjawiska. Amerykański program dronów bojowych (czyli uzbrojonych bezzałogowych statków powietrznych [*unmanned aerial vehicle*, UAV]) stał się nie tylko przedmiotem szerokich debat na polu społeczno-politycznym czy na gruncie międzynarodowego prawa humanitarnego, lecz także zainicjował szereg dyskusji na temat psychicznych obciążeń, z którymi zmagać się muszą operatorzy dronów. Obraz wylaniający się z tej psychologicznej, humanistycznej recepcji, z owego – jak ujmuje to Grégoire Chamayou, francuski historyk, filozof, autor inspirującej publikacji *Théorie du drone* – socjokulturowego, filozoficznego pola walki (*battlefield*)³, każe spojrzeć nieufnie na tezę zasygnalizowaną w zdaniu otwierającym ten szkic i na nowo ująć ów – paradoksalny, toteż domagający się gruntownego namysłu – responsywny potencjał przemocy widzianej z dystansu i w ramach maszynowego zapośredniczenia. Podstawową materię niniejszych refleksji nad fenomenem wykorzystania dronów w działaniach zbrojnych (*drone warfare*) stanowią jego kinowe reprezentacje: zarówno z zakresu kina dokumentalnego (interwencyjnego), jak i różnorodnych gatunkowo egzemplifikacji filmów fabularnych (od kina wojennego, akcji, thrillera, po kino psychologiczne o charakterze zaangażowanym). Tak zawężona perspektywa badawcza wydaje się atrakcyjna poznawczo. Jeśli bowiem drony jako nowoczesne narzędzia selektywnej eliminacji (*targeted killing*) na dystans radykalnie reorientują, przekształcają psychoetyczne podłoże doświadczenia wojny w zachodnim społeczeństwie⁴, to ma to bezpośredni związek z percepcyjnymi implikacjami tego modusu prowadzenia działań zbrojnych. Sztuka filmowa wydaje się medium wiele obiecującym na polu eksperymentalnego osławiania (wypracowywania kategorii poznawczych) owego *terra incognita* ludzkich doznań – z problematyką dronów bojowych wszak niezbywalnie związana jest refleksja nad ich audiowizualnymi właściwościami: statusem kamery i logiką percepcji obrazów⁵. W ramach tak zarysowanego horyzontu badawczego niniejsze refleksje podporządkowane są intencji wydobycia uwikłanych w liminalne paradoksy poznawcze specyficznych cech transmisji (nie)odległych obrazów przemocy

SEBASTIAN PORZUCZEK

Transmisje (z) odległych topografii przemocy. Kino o dronach bojowych i liminalne formuły dystansu

– z uwzględnieniem antropologicznej topografii nowoczesnych operacji wojskowych i metodologicznego zaplecza badań nad maszynowym widzeniem.

W filmowych reprezentacjach przewodniego dla zarysowanych tu analiz zagadnienia zidentyfikować można szereg zbieżnych dominant tematycznych, przewodnich toposów, oscylujących wokół biurokratycznego charakteru przedsięwzięcia, a w szczególności wokół złożonego łańcucha decyzyjnego w procedurach użycia dronów – z uwzględnieniem problemu *armchair warfare* jako uprzywilejowanego (mającego poniekąd podłoże neokolonialne)⁶ modusu prowadzenia wojny (m.in. w *Eye in the Sky*, 2015, reż. Gavin Hood; *Drone*, 2013, reż. Daniel Jewel; *Drone*, 2014, reż. Tonje Hessen Schei, stanowiącym jawną diatribą amerykańskiego programu dronów w ramach mariażu poetyki dokumentalnej z kinem zaangażowanym) oraz sondowania indywidualnych, podmiotowych reakcji operatorów w ramach zdalnie prowadzonych operacji wojennych (*remote warfare*), jak w przypadku *Good Kill* (reż. Andrew Niccol) z 2014 roku. Motywem wielokrotnie powracającym w ostatnim ze wspomnianych filmów jest narastające poczucie winy wynikające z niemożności osadzenia tej formy zaangażowania w wojnę na odległość w kulturowo oswojonych, normatywnych kategoriach walki zbrojnej, integralnej dla etosu żołnierza. Wyrwanie z tradycyjnej relacji z wrogiem, opartej na logice wzajemnego zagrożenia⁷, prowadzi do zgoła liminalnej udręki: to poczucie technologicznego wyobcowania, zawieszenia, niemożności zakorzenienia i ucieleśnienia doświadczeń w skonkretyzowanej rzeczywistości pola walki. Jak przekonująco konkluduje Irena Szlachcicowa: „Bycie w sferze liminalnej oznacza życie pomiędzy różnymi światami czy kulturami, a ponieważ jest odczuwane jako »ani tu, ani tam«, może oddziaływać wykorzeniająco”⁸. Major Tom Egan, protagonista filmu, przyznaje swoim przełożonym, że z trudem przychodzi mu codzienne przechodzenie pomiędzy światem wojny i rzeczywistością pokoju, bezpiecznej egzystencji na przedmieściach Las Vegas (w Newadzie). Ten problem okazuje się szczególnie dotkliwy, skutkuje bowiem zaburzeniem dystynkcji pomiędzy śmiercią w walce a morderstwem (wywołującym, rzecz



Wizualizacja (jako praktyka estetyczna i badawcza) eksplozji pocisku, w ramach której przestrzeń staje się odpowiednikiem kliszy fotograficznej (<https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah>).

jasna, poczucie winy) jako tchórzliwym atakiem z ukrycia – amerykański żołnierz wszakże nie ryzykuje swoim życiem w ramach tego rodzaju działań zbrojnych na odległość. Grégoire Chamayou trafnie ujmując tę kwestię w kategoriach zasadniczej asymetrii wojennego ryzyka: militarną etykę poświęcenia (siebie) i odwagi, męstwa zastępują tu paradygmat uprzywilejowanego samozachowania oraz implikowane poczucie tchórzostwa⁹. Przy tym o wyjątkowości wyzwań na polu nowoczesnej wojny prowadzonej na odległość świadczy nie tyle sama asymetria siły – niestanowiąca przecież militarystycznego *novum* – lecz jej sprzęgnięcie z doświadczaną przez uczestników potyczki liminalną sytuacją poznawczą, w której technologiczne przybliżenie destabilizuje iluzję dystansu wobec efektów działań zbrojnych.

Twórcy filmu wskazują także na systemowe aspekty omawianego problemu: eufemizację języka operacyjnego czy instytucjonalną presję wywieraną na wojskowych, co służy ukazaniu indywidualnych, psychicznych obciążeń operatora drona. Stają się one szczególnie dotkliwe, gdy przełożeni wydają rozkazy ewidentnie wątpliwe etycznie – wypaczenia na tym polu otwarcie kontestuje w filmie Vera Suarez asystująca Eganowi. Młoda pilotka *explicite* podważa humanitaryzm amerykańskich praktyk: choćby powtórnych ostrzałów uprzednio zbombardowanego obszaru (*follow-up strikes*), nastawionych na uśmiercenie tych, którzy próbują ratować ofiary (pierwszego) ataku, czy motywowanego przesłankami strategicznymi preferowania grupowych, masowych egzekucji (*signature strikes / crowd killing*)¹⁰ zwiększających ryzyko przypadkowych ofiar. Wskazuje ona także na dodatkowo niepożądany efekt tych działań: martyrologizację uśmierconych fundamentalistów oraz umocnienie radykalizmów wśród ludności autochtonicznej, żyjącej w stanie permanentnego lęku. W refleksji nad systemowymi procedurami przeprowadzania operacji zbrojnych na odległość manifestuje się immanentnie zaangażowany charakter kinowych potyczek z tą problematyką.

Analogicznie interwencyjny tryb przedstawienia – podporządkowany filmowej perswazji – stanowi o sile 5000

Feet is the Best (2011) Omera Fasta, projektu z pogranicza wideoartu i filmu krótkometrażowego. Izraelski artysta zespała fragmenty wywiadów (zanonimizowanych) z autentycznym operatorem drona oraz z fikcyjnym pilotem (odgrywanym przez aktora), organizując narrację filmową wokół bezpośrednich świadectw z działań zbrojnych oraz odległych tematycznie anegdot o parabolicznym przesłaniu. W relacjach rozmówców eliptycznie wybrzmiewają najistotniejsze problemy związane z amerykańskim programem dronów bojowych: trudności z ustanowieniem klarownej dystynkcji między aktywnością zawodową i życiem prywatnym, nieadekwatność kategorii językowych, tropów obrazowych wypracowanych w czasie przeszłych konfliktów¹¹ oraz narażenie na ogromne obciążenia psychiczne, mające psychofizyczne reperkusje w postaci bezsenności, nieustannego poczucia niepokoju, powracających paroksyzmów bólu czy ogółem stanów klasyfikowanych jako zespół stresu pourazowego (*post-traumatic stress disorder*, PTSD)¹². Na płaszczyźnie fabularnej filmu uwagę zwraca strukturalna dominacja repetycji (redundancji) – wywiad z fikcyjnym pilotem odgrywany jest trzykrotnie i każda z tych zapętłonych prób-wprawek różni się od poprzedniej jedynie w kilku detalach. Uporczywa powtarzalność ujęć, gestów, fraz nadaje sfilmowanym wywiadam głęboko introspekcyjny charakter, sygnalizuje bowiem motywowane nieodpartą, wewnętrzną potrzebą wyartykułowania swoich doświadczeń przez operatora drona, równocześnie wskazując na zasadniczą beznadziejność tych prób i, co za tym idzie, samozwrotnie zawieszając możliwość skonstruowania koherentnej, kompleksowej narracji wokół tego zagadnienia.

Jednym z najbardziej charakterystycznych tropów formalno-fabularnych, które można zidentyfikować we wskazanych tu filmowych narracjach o dronach, jest niewątpliwie konsekwentna funkcjonalizacja kontrastu pomiędzy tak zwanym światem zachodnim a obszarem działań zbrojnych (zwykle uwydatniana za pomocą krzyżujących się scen z równolegle prowadzonych linii narracyjnych). W projekcie Fasta kluczowy pozostaje jednak modus przemieszczenia na pozór odległego obszaru ak-



Fenomenologia obrazu – to, co uchwycone z ukrycia (<https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah>).

tywności dronów bojowych w oswojoną przestrzeń Las Vegas i jego przedmieść. Kilkakrotnie widz percypuje amerykańskie miasto poprzez ujęcia z lotu ptaka, imitujące postrzeganie zapośredniczone przez drona, w których ujawnia się immanentna dla tych maszyn widzenia zdolność do pozostawania – niczym za pośrednictwem lustra weneckiego¹³ – poza spojrzemiami obserwowanych ludzi (tytułowe 5000 stóp stanowi pod tym względem wysokość optymalną dla operacji z powietrza). W sekwencjach tych twórcy udaje się jednak osiągnąć coś więcej – wywołać poczucie odbiorczego dyskomfortu na granicy wrażenia nierealności¹⁴. Sekwencje ujęć-spojrzeń z drona nie zostają w konwencjonalny sposób podporządkowane skonkretyzowanemu ludzkiemu podmiotowi oglądającemu – Fast nie dostarcza widzowi ujęć, które pozwoliłyby zidentyfikować konkretnego pilota, stanowiącego źródło spojrzenia. Można to odczytać jako odwołanie do napięcia pomiędzy ludzką kontrolą, intencjonalnością i (ograniczoną) autonomią ruchu maszyny, która w oparciu o zaimplementowane algorytmy (i już poza intencjonalnością operatora) zawisa w powietrzu bądź porusza się po ustalonej trajektorii¹⁵ i – w ramach automatyzacji postrzegania – dokonuje rejestracji, akumulacji i selekcji obrazów (danych wizualnych).

Vilém Flusser już w procesie fotografowania rozpoznawał ustanowienie specyficznej relacji maszyny z ciałem człowieka: to chociażby obiektyw aparatu jako repetycja oka¹⁶ czy programowanie zachowań fotografa (rodzaj automatyzacji implikującej redundancję obrazu). Refleksje Flussera rozwija Joanna Żylińska na płaszczyźnie *nonhuman photography*, uwytatniając źródłowo nie-ludzką, mechaniczno-cyfrową ontologię fotografii¹⁷, a także wskazując, że w obliczu dynamicznych przemian technicznych i algorytmicznej autonomizacji spojrzenia obrazu coraz wyraźniej wymykają się poza sferę sprawczości człowieka, poza ludzki desygnat (źródło, punkt odniesienia) spojrzenia¹⁸. Choć Fast (podobnie zresztą jak inni omawiani tu reżyserzy) nie rozwija tego problemu, warto zaznaczyć, że związana z zagadnieniem dronów problematyka viriliańskiej wizjoniki – zmechanizowanej wizji i automatyzacji

postrzegania – była opracowywana na gruncie sztuk audiowizualnych, by wspomnieć tu choćby serię wystaw *To See Without Being Seen: Contemporary Art and Drone Warfare* (Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis, 2016, kuratorki: Svea Braeunert i Meredith Malone) i wskazać prace: *Cloud Face* (2012, kolektyw Shinseungback Kimyonghun: Shin Seung Back, Kim Yong Hun), akcentującą oznaki technologicznej niedoskonałości spojrzenia poprzez fotografie chmur, błędnie zidentyfikowanych przez algorytm oprogramowania drona jako ludzkie twarze, oraz *CV Dazzle* (2013, Adam Harvey), stanowiącą błyskotliwie interwencyjną propozycję wykorzystania specyficznego makijażu i stylizacji fryzur w charakterze kamuflażu (manewru maskującego), strategii nastawionej na utrudnienie lub uniemożliwienie dronom biometrycznej identyfikacji twarzy¹⁹.

Fast czytelnie zestawia efektowne panoramy miasta, w których maszynowe zapośredniczenie staje się źródłem estetycznej satysfakcji, z portretami bezwzględnie skutecznych ataków za pośrednictwem drona w ramach fabularnych miniatur umiejscowionych na amerykańskim terytorium – zwykle zainscenizowanym w ten sposób, by imitowało ono strefę zmilitaryzowaną. To zestawienie sygnalizuje zasadniczą dwoistość (wizualną atrakcyjność i śmiertelnością operacyjność) technicznie zaawansowanych protez widzenia, które – choć pierwotnie zaprojektowane do celów wojskowych – proliferują w cywilnych warunkach jako efektywne metody kontroli: dyscyplinowania i prewencji²⁰. Przede wszystkim jednak oferuje zawieszenie poczucia dystansu, w którym, odwołując się do Dereka Gregory'ego, postrzeżenie zapośredniczone przez drony niekoniecznie utrzymuje obszar operacji zbrojnych w oddaleniu, lecz raczej ustanawia rodzaj (technokulturowej) intymnej łączności dwóch odległych przestrzeni²¹. Perswazyjna skuteczność obrazu Fasta lokuje się jednak, jak sądzę, w czytelnym przesunięciu na polu reprezentacji, a konkretniej: w translacji nieznanego doświadczenia poprzez transpozycję obcej kulturowo (i etnicznie) odbiorcy rzeczywistości wojny w (oswojony) świat pokoju. W owej wizualnej translacji rozpoznać można potencjał

wyjścia poza normatywne ramy medialnej eksploatacji obrazów przemocy (pochłoniętych przez znieczulający szum informacyjny), która prowadzi zwykle do jałowej (i etycznie wątpliwej) recepcji, opartej głównie na samozwrotnej satysfakcji z przejścia się bólem innego czy też przyjemności „estetycznego namysłu nad istotą cierpienia, tragedii, nieszczęścia”²²; sublimacji cierpienia obcego implikującej percypowanie medialnego spektaklu, „które polega na dojrzeniu czystego cierpienia, niewskazujące winnych i niedające nadziei na uwolnienie się od niego”²³. To (konkretnie: operacje zbrojne w Pakistanie i Afganistanie), co nie zyskuje adekwatnej widzialności w przestrzeni publicznej, zostaje eksperymentalnie przemieszczane w ramach fikcyjnego przedstawienia implikującego konieczność interpretacji, pracy myśli. Za sprawą owego przemieszczenia postrzegalnego, czyli osadzenia doświadczeń innego (obcego) w zadomowionej przestrzeni zachodniego świata (Las Vegas), analizowany materiał filmowy staje się matrycą negocjowania dystansu (dystansowania się za pomocą antynomii: ja – obcy, my – oni, tutaj – tam) oraz polem efektywnego eksperymentowania z utartymi, skonwencjonalizowanymi tropami lub technikami narracyjnymi kina interwencyjnego.

Konfrontacje na odległość i liminalne uwarunkowania percepcji

Niewątpliwie kluczowy dla niniejszych rozważań pozostaje status przestrzeni, w której żyją i pracują operatorzy dronów. Ciasny, wypełniony słabo oświetlającymi pomieszczenia ekranami *control room* (sterownia) staje się w tym kontekście miejscem nagłego (symbolicznie ustanowionego wyłącznie przez drzwi wejściowe) wycofania się ze świata zewnętrznego (codziennego życia w warunkach pokoju), jednak bez możliwości zadomowienia się w – alternatywnej – rzeczywistości wojny, z którą operatorzy pozostają przecież rozdzieleni, poznają ją jedynie na odległość. W *Good Kill* ten punkt graniczny, sankcjonujący dystynkcję świat wojny – świat pokoju, oznaczono wymownym napisem „YOU ARE NOW LEAVING THE U.S. OF A.” na drzwiach do sterowni. Tej kwestii sporo miejsca poświęcali również piloci, z którymi przeprowadzono wywiady na potrzeby wspomnianego już dokumentu *Drone* (2014), wskazując na wyczerpującą psychicznie konieczność codziennego gwałtownego przełączenia się ze spokojnego, rutynowego życia w tryb walki²⁴.

Wynikający z tych warunków pracy fenomen zgoła schizofrenicznej świadomości operatora drona można w funkcjonalny sposób zinterpretować *per analogiam* do paradygmatu *camera obscura* – przyrządu (rzec można: maszyny widzenia) implikującego specyficzną figurę obserwatora. Jak syntetycznie rekonstruuje Jonathan Crary, poprzez konstrukcję ciemni optycznej (*camera obscura*):

reprezentacja zewnętrznego zjawiska ukazuje się w prostokątnym zaciemnionym pokoju, komnacie [...]. Dwuwymiarową płaszczyznę, na której przedstawia się

obraz tego, co na zewnątrz, dzieli od dziurki na przeciwległej ścianie ustalona odległość. Jednak między tymi dwoma punktami (otworem i płaszczyzną) rozciąga się przestrzeń, w której obserwator zajmuje niejednoznaczną pozycję²⁵.

Z powyższego opisu wyłania się widzący podmiot zamknięty w ciasnej przestrzeni, odcięty od świata zewnętrznego, poznający obrazowy ekwiwalent rzeczywistości w ramach – zgodnej z kartezjańską konceptualizacją – zdystansowanej, doskonale wyizolowanej *epoché*. Ów modus epistemologiczny zasadniczo komplikuje kwestię usytuowania podmiotu widzącego, *camera obscura* bowiem „z istoty uniemożliwia obserwatorowi ujrzeć siebie jako elementu reprezentacji”²⁶, co na gruncie omawianego tu zagadnienia stanowi formę wyrwania podmiotu (żołnierza) z komplementarnego (cielesnego) doświadczenia rzeczywistości wojny. Implikowana przez ten ubytek (deformację realnego) redukcja polimorficzności poznania sensualnego – w ramach ograniczonej projekcji konfliktu zbrojnego na dwuwymiarową płaszczyznę ekranu – staje się impulsem do introspekcji. *Camera obscura* pełni funkcję „modelu refleksyjnej introspekcji i samoobserwacji”²⁷, strukturyzuje, jak zauważa Crary, powołując się na rozważania Johna Locke’a, wewnętrzny osąd (*in camera* znaczy wszakże: „w komnacie sędziego”)²⁸. Sytuacja poznawcza operatora drona, działającego bojowo w ramach częściowej symulacji doświadczeń z pola bitwy, konstituuje w tym kontekście analogiczny przymus podmiotowego, samozwrotnego wejrzenia (w siebie), oddziałującego również na widza w ramach struktury dramatycznej, w której centrum (w przypadku *Good Kill*) znajduje się major Egan. W ten sposób można odczytać otwierającą film sekwencję naprzemiennych ujęć na oko protagonisty i widok z (kamery) drona nie tylko jako sugestię zintegrowania człowieka z maszyną, lecz także jako próbę zestrojenia spojrzenia widza z okiem kamery. Przez szczeliny w normatywnych ramach wojny – na polu domagającej się gruntownej redefinicji etyki działań zbrojnych na odległość – przenikają obrazy przemocy, wobec których postrzegające podmioty pozostają już nie tyle znieczulone przez dystans, ile przezeń szczególnie uwrażliwione²⁹ w ramach dramatycznie uwydatnionych (i niejednokrotnie wzbudzających odbiorczy dyskomfort poprzez diagonalną perspektywę [*Dutch angles*]) agresywnych zbliżeń na poruszone twarze operatorów drona. Decydującą rolę odgrywa w tym kontekście nieznośnie wydłużona sekwencja ataku, uzupełniona ikonografią przemocy: lot pocisku, potem rozbłysk (*flash*) sygnalizujący uderzenie pocisku w ziemię gwałtownie rozpraszające (*splash*) chmurę popiołów (przysłaniającą obraz), z której wreszcie wyłania się – jako bezwzględnie przejrzysty, transparentny widok – kompozycja zniszczeń, ruin, a przede wszystkim unicestwionych istnień, zakrwawionych fragmentów ich ciał (rozszarpane tkanki, ciało-mięso [*flesh*]). Sekwencja ataku ujęta w medium filmowym pozwala sproblematyzować temporalne

uwarunkowania percepcji, w ramach której przecinają się: a) utrwalony i na powrót uobecniony w ramach filmowej inscenizacji czas przeszły oraz b) czas rzeczywisty (immersyjnie zinternalizowany przez widza), zawierający „zarazem część teraźniejszości oraz część bezpośredniej przyszłości [...] mającego dopiero nastąpić uderzenia pocisku w cel”³⁰. To rodzaj dramaturgicznej kondensacji czasu – wydłużony czas ekspozycji zapośredniczony przez maszynę widzenia (*la machine de vision*)³¹, która strukturyzuje doświadczenia percepcyjne operatorów dronów – nadwyżkę bodźców (wskaźników, czujników, wartości wyświetlanych na ekranie) immanentną dla maszynowej rejestracji oraz różnorodność protetycznych modulacji obrazu (od transparentnej naoczności, po noktowizję, teledetekcję etc.).

Próba czytelnego uchwycenia liminalnej (labilnej) modulacji obrazu w ramach fenomenu militarnego użycia dronów domaga się, jak sądzę, refleksji nad właściwościami formalnymi obrazów przemocy, transmitowanych przez owe maszyny widzenia. W omawianych tu filmach rozpoznać można charakterystyczne wyznaczniki reprezentacji procedury sterowania dronem: a) wyznaczające zewnętrzne spojrzenie widza detaliczne zbliżenia na ruchy dłoni, trzymającej drążek sterowniczy, bądź na twarz/oko operatora oraz b) umożliwiające internalizację perspektywy pilota ujęcia (ustanawiające) z lotu ptaka (w domyśle: ewokujące bądź symulujące percepcję z drona aparatu widzenia – z charakterystycznie techniczną ikonografią, czyli mnogością wskaźników, celowników etc.) w ramach wielogodzinnych obserwacji celu, a także wydłużonych sekwencji ataku. Drugi ze wskazanych trybów przedstawienia wydaje się tu szczególnie ważki: spojrzenie zostaje bowiem zapośredniczone przez drona jako kamerę, maszynę widzenia, która – uwarunkowana przez ludzkie spojrzenie (w *Eye in the Sky* ruch kamery zamontowanej w bezzałogowym statku powietrznym przywodzi na myśl gałkę oczną) – staje się bronią, manifestacją „okrutnego sposobu widzenia”³². W tym sensie niejako sama broń – jak ujmuje to Krzysztof Loska, syntetycznie rekonstruując viriliańską wizję wojny – „przestaje być wyłącznie narzędziem zniszczenia, a staje się narzędziem percepcji”³³.

Psychoetyczne reperkusje formalnych właściwości postrzeżenia zapośredniczonego przez drona przenikliwe eksploruje film krótkometrażowy *Drone* (reż. Justin S. Lee) z 2015 roku – zarówno na poziomie dialogów (człowiek ujmowany jako „biała kropka” na ekranie), jak i poprzez reakcję Matta, protagonisty filmowej opowieści, na przełączanie zapośredniczonego przez drona obrazu z noktowizji na tryb transparentny, implikujące zmianę trybów (reżimów) widzenia³⁴. Momenty te związują emocjonalnie bohatera z celem operacji, co dobitnie uświadamia widzowi oniryczna wizja, w której żołnierz przenosi się na miejsce ataku, gdzie wraz ze swoimi przyszłymi ofiarami (mężczyzną i jego synem) przygląda się nadlatującemu pociskowi. Specyficzna modulacja obrazu – „figuratywna redukcja wroga”³⁵ – ukazująca nieludzki, świetlisty

punkt na ekranie, pozbawiony indywidualizujących detali, stanowi zatem echo tradycyjnych form odczłowieczenia wroga, funkcjonując w tym kontekście jako mechanizm znieczulający, neutralizujący groźbę, drastyczność śmierci sprowadzoną tu jedynie do wymazania niewielkiego zbioru pikseli na ekranie.

Problematyzacja spojrzenia w ramach rezonowania obrazów przemocy zapośredniczonych przez kamery drona ujawnia związki obserwacji i spekulacji (zgodnie z etymologią – łac. *speculatio, speculari* – semantycznie odsyłającej do oglądu, badania poprzez spojrzenie). To voyeurystyczny wymiar postrzegania z dystansu, który uniemożliwia obserwowanym spostrzeżenie drona – wielodniowego podglądania (inwigilacji) ludzi przy rutynowych czynnościach dnia codziennego (pracy, odpoczynku, modlitwie), sondowania wszelkich przesłanek zagrożenia, działań pokrywających się z wyabstrahowanym wzorcem zachowania potencjalnych członków grup ekstremistycznych. Spojrzenie znikąd – by posłużyć się frazą Donny Haraway – które nie może zostać odwzajemnione, ustanawia asymetryczną (wyraźnie hierarchiczną) relację pomiędzy podmiotami i może budować w obserwatorze przekonanie o własnej bezkarności. Nieprzypadkowo zatem Matta tak silnie niepokoi wrażenie, że obserwowani ludzie, coraz częściej (jak ma wrażenie) spoglądający w niebo, mogą dostrzec drona i, co za tym idzie, podważyć (iluzoryczną) przezroczystość widzenia³⁶, odpowiedzieć spojrzeniem. Możliwość wymiany spojrzeń – jakkolwiek nieprawdopodobna – staje się dla bohatera momentem formacyjnym: dotkliwym, zawstydzającym przyłapaniem podglądacza, który zaczyna rozumieć i odczuwać rzeczywiste konsekwencje swojej pracy.

Konsekwencje te uwidaczniają się zupełnie bezpośrednio, jak łatwo się domyślić, w trakcie identyfikacji ofiar, która stanowi nieodzowny element każdego ataku. Przy czym z tego rodzaju przemocą zbrojną niezbywalnie związane jest ryzyko śmierci osób, które przypadkowo, zupełnie nieświadomie znalazły się w polu rażenia pocisku tuż po tym, gdy pilot drona nacisnął spust. Niektóre z omawianych filmów (między innymi *Good Kill*) w serii zbliżeń na twarze operatorów drona uwydatniają emocjonalnie ciężący na nich obowiązek (trud) skonfrontowania się z – powstałym za ich sprawą – widokiem śmierci lub wolnej agonii rannych. Grégoire Chamayou tego rodzaju wojnę na odległość – w ramach propagandowej retoryki przedstawianą jako model minimalizujący straty (choćby ze względu na implikowaną retorykę o technologicznej precyzji bombardowań³⁷) – postrzega wyłącznie jako narzędzie proliferacji przemocy, która nie prowadzi do tryumfu (w tradycyjnym sensie) jednej ze stron, lecz pozostawia wyłącznie ofiary: śmiertelne ofiary użycia broni i dotkliwie zranionych psychicznie żołnierzy i cywilów³⁸, egzystujących w panoptycznych warunkach nieustannej obserwacji (telenadzoru) jako potencjalnego unicestwienia, wszak „to, co zostało postrzeżone, już jest stracone”³⁹. Taka obserwacja staje się *de facto*

polowaniem, co dosadnie wyraża się w poetyce (technicznych właściwościach) obrazów zapośredniczonych przez drona – przecież w centrum kadru znajduje się celownik, zupełnie bezpośrednia manifestacja agresywnej konceptualizacji spojrzenia. Efektem tejże jest nieuchronna proliferacja (rozmnożenie, rozrost) obrazów przemocy, wylaniających się z ekranu – jako transcendentny zapis z topograficznie oddalonych miejsc – i z pamięci jako dalekie wspomnienie; natrętny, wzbudzający cierpienie po-widok, którego nie sposób wymazać (*unsee it*, odwołując się do słów Egana).

Negocjowanie dystansu, czyli badawcze przybliżenia

Namysł nad pełnym spektrum wizualności, generowanym przez zapośredniczoną przez drony metodą prowadzenia konfliktów zbrojnych na odległość, nie może obejść się bez skrupulatnej rekonstrukcji tego, co pozostaje po atakach z powietrza i staje się utrwalonym w materii (i w pamięci) obrazem przemocy. Rekonstrukcji, w której spożytkować można atuty techniki (technologii) w sposób alternatywny wobec panmilitarystycznej funkcjonalizacji (techno-)nauki. Interesującą w tym kontekście propozycję przynosi bowiem zwrot forensyczny⁴⁰, a szczególnie działalność grupy Forensic Architecture (FA) z Goldsmiths (przy University of London), zrzeszającej filozofów, artystów, architektów-inżynierów, naukowców z szerokiego spektrum dziedzin (kolektywnie współdziałających nauk ścisłych, społeczno-prawnych i humanistycznych). Aktywizm kolektywu w bardzo konkretny sposób przekłada się na rzeczywistość: ich praca wykorzystywana jest w ramach działalności społeczno-politycznej (wsparcia udzielanego lokalnym ruchom obywatelskim i ochrony praw człowieka), naukowej (medycyna sądowa) i prawnej – w międzynarodowych raportach (wykonywanych między innymi na zlecenie Organizacji Narodów Zjednoczonych) oraz dochodzeniach, procesach sądowych i politycznych. Z tego też powodu każdy przygotowywany projekt opiera się na złożonych, precyzyjnie zaprojektowanych metodologiach badawczych, ze szczególnym uwzględnieniem wizualizacji środowiska na podstawie świadectwa usytuowanego (*situated testimony*). Interwencyjny charakter przedsięwzięć zespołu badawczego wyznacza jednak przede wszystkim szczególna funkcjonalizacja architektury w celach śledczych, kryminalistycznych (*forensic architecture*), opierająca się na (re)konstrukcji i prezentacji architektonicznych (co dotyczy zarówno budynków, jak i większych przestrzeni miejskich) śladów-dowodów przemocy zbrojnej, dokonywanej za sprawą międzynarodowych organizacji, korporacji czy państw (instytucji państwowych)⁴¹. Praktyka ta – opierająca się na precyzyjnym zrekonstruowaniu wydarzenia przemocy poprzez detaliczną analizę fotografii, audiowizualnych nagrań, zdjęć satelitarnych czy też szereg wizualizacji opartych (wydedukowanych) na podstawie rumowisk po ataku – jest aktywnością wymierzoną w tajemnicę

operacji militarnych, instytucjonalnie legitymizowanych, choć nierzadko jaskrawo sytuujących się poza granicami prawa (*unlawful killing, extrajudicial execution*)⁴². Na przykładach zgromadzonych i opracowanych przez Forensic Architecture komplementarnie zrekonstruowane zostają specyficzne cechy militarnego wykorzystania dronów. To niewątpliwie doniosłe osiągnięcie, skoro dronom bojowym przynależne (intencjonalnie zaprojektowane) są asymetria widzialności, unikanie spojrzenia (bycia dostrzeżonym), tuszowanie śladów operacji poprzez ingerencję w nagrania (pikselizację, cenzurę, wreszcie wykluczenie z wolnego obiegu treści, czyli usuwanie i konfiskatę, cyfrowych obrazów-świadectw)⁴³, wartościowa okazuje się każda próba uczynienia owych śmiertelnych maszyn na powrót widzialnymi i wyobrażalnymi w międzynarodowym dyskursie publicznym.

Właśnie tę demaskatorską ambicję rozpoznać można w licznych interwencjach podejmowanych przez kolektyw Forensic Architecture w ramach problemu aktywności dronów bojowych głównie na terenie Pakistanu. Chciałbym jednak bliżej przyjrzeć się dwóm z nich, bodaj najbardziej nowatorskim koncepcyjnie rekonstrukcjom ataków w Miramszah (z marca 2012 roku) oraz w Mir Ali (z października 2010 roku). Pierwszy z nich uwydatnia złożone związki architektury – sfunkcjonalizowanej w celach śledczych – z wizualną rekonstrukcją wydarzeń przemocy. Przygotowany przez kolektyw materiał wideo otwiera dwie sekwencje nagrania przedstawiającego skutki bombardowania, które zostało przemycone z Pakistanu i wyemitowane na przekór amerykańskiej polityce blokowania dystrybucji materiałów dokumentujących działania zbrojne na terenie Waziristanu. Kadry te przemawiają do odbiorcy nie tylko na poziomie bezpośredniego (treściowego) przedstawienia, lecz także poprzez swoje właściwości formalne – fenomenologię obrazu w duchu Georges'a Didi-Hubermana. Badacze rozpoznają ograniczone pole widzenia, wyraźnie obecne ramy wizualnej rejestracji (odsyłające do tego, co niewidoczne), pospieszne ruchy kamery (zapewne telefonu komórkowego) – to właściwości obrazu sugerujące akt nagrywania z ukrycia, w obawie przed przyłapaniem, a może nawet ponownym atakiem raketowym (*double tap*)⁴⁴.

Artyści i naukowcy zaangażowani w projekt, podążając tropem poruszającej się kamery, wykorzystując potencjał trójwymiarowych modeli, komputerowych wizualizacji, a wreszcie kolaży panoramicznych, identyfikują charakterystyczne punkty topograficzne na nagraniu, by rozpoznać lokalizację ataku (ponownie: obszar dzielnic mieszkalnych) oraz trajektorię śmiertelnego pocisku. Praktyka forensyczna przyjmuje tu zgoła detektywistyczny charakter: kompozycja śladów-bliźn na ścianach wskazuje na rozmieszczenie i prawdopodobną liczbę ofiar, których ciała pochłonęły fragmenty pocisku. Tak zatem elementy architektury stają się rodzajem kliszy fotograficznej – „sylwetki ofiar eksplozji zostają uwiecznione na ścianie, niczym nświetlony negatyw fotograficzny”⁴⁵. W tym też kontekście

nieoczekiwanie ujawnia się artystyczno-perswazyjny wymiar działalności Forensic Architecture: gdy poprzeczne linie symulacji przecinają tkankę zdjęć z miejsca zdarzenia, a cyfrowa wizualizacja pocisku zostaje zmaterializowana w przestrzeni galeryjno-muzealnej jako artefakt, obiekt estetyczny i materiał dowodowy równocześnie.

Drugi projekt, wart omówienia w kontekście niniejszych analiz, akcentuje związki architektury forensycznej z problematyką pamięci. W wielu materiałach wideo grupy FA obecne są fotografie ofiar, co interpretować można nie tylko przez pryzmat dokumentalnej rekonstrukcji, lecz także jako formę upamiętnienia. Jednak wyjątkowo interesująco na tym tle wybrzmiewa analiza ataku w Mir Ali, w ramach której rozpoznać można rodzaj eksperymentalnej konceptualizacji pamięci przestrzennej. Projekt ten zrealizowany został w bezpośredniej współpracy ze świadkiem-ofiarą owego wydarzenia. Kobieta, ocalała z bombardowania własnego domu – później, skądinąd, zaangażowana w debatę publiczną na temat niehumanitarnych praktyk zbrojnych na terenie Pakistanu – ściśle współdziałała z badaczami. Zarówno na poziomie narracyjnego przedstawienia ciągu zdarzeń z dnia ataku, jak i w procesie odtwarzania przestrzeni domu: wpierw przygotowując uproszczony szkic pomieszczeń, a później czuwając nad precyzyjnym oddaniem architektury wnętrza. Wylaniające się ze współpracy⁴⁶ badaczy z ocalałą ofiarą – która, co istotne, zyskuje możliwość przepracowania (sublimacji) swoich doświadczeń w akcie twórczym – „wirtualne środowisko” staje się w tym kontekście „nośnikiem [medium] świadectwa: lokując punkt widzenia świadka w modelu cyfrowym” budynku, by mogła „przejść» przez niego, jak przez własny dom”⁴⁷; działać na powrót w tamtej przestrzeni. Zgodnie z wizją badaczy, zainspirowanych związkami przestrzeni z procesami zapamiętywania (technikami mnemonicznymi), architektura śledcza zostaje sfunkcjonalizowana jako narzędzie pamięci; medium umożliwiające ekspresję świadectwa (cieleśnie usytuowanego).

Tego rodzaju komputerowe wizualizacje przestrzeni – jako protezy widzenia – stają się szczególnie pożyteczną metodą działania wspomagającą próby podmiotowych konfrontacji z traumatycznymi wspomnieniami z ataku. Twórcy Forensic Architecture pozostają wszakże świadomi trudu pracy pamięci zaprzęgniętej do odtworzenia nieuchwytnego całościowo, nieprzejrzystego, wstrząsającego doświadczenia – co zresztą przekonująco ewokują przygotowane w ramach projektu fragmenty materiałów wideo. Architektura w ramach procedur naukowych kolektywu FA staje się performansem (nie)pamięci i rozumienia; fenomenem, strukturalnie bliskim freudowskiej scenie pierwotnej, udostępniającym wejście w traumatyczne wydarzenie, od-tworzone na ekranie. Ocalała, przemieszczając się z naukowcami i architektami po wirtualnej (aczkonkretyzowanej) przestrzeni, rozpoznaje lokalizacje leja po bombie, szczątków ciał ofiar, wreszcie doświadcza momentów epifanii („*Stop. I now remember*”). Nieciągłości,

luki narracji traumatycznej skrywają obrazy-widma, które – przestrzennie uzupełnione, usytuowane, naniesione na mapę ekstremalnych doświadczeń – powracają z zapomnienia. W tym sensie przestrzenne przemieszczenie wspomnień z przeszłości implikuje możliwość konfrontacji, pracy żałoby, w ramach której technologiczne zapośredniczenie nie jest już mechanizmem dystansowania, lecz – wręcz przeciwnie – cielesnego i afektywnego pobudzenia pamięci, urzeczywistniającego możliwość zbliżenia się do prawdy o przeżytych doświadczeniach. Związana z tą praktyką proliferacja obrazów przemocy – przywróconych z zapomnienia, przemieszczonych w cyfrowo zrekonstruowaną przestrzeń – zostaje w tym przypadku spożytkowana do podmiotowego (potencjalnie wyzwalającego) skonfrontowania się ze specyfiką operacji z użyciem dronów bojowych, a działalność kolektywu FA stanowi na tym tle wartościowe historycznie i stymulujące badawczo spoivo kształtowania świadectw o wydarzeniach przemocy.

Przemoc rezonuje z daleka (zwięzła rekapitulacja)

Refleksja z zakresu estetyki stanowić może poręczne narzędzie retoryczne do obrazowego – by skorzystać tu z fortunnej dwuznaczności – komunikowania o alarmujących zjawiskach społeczno-politycznych⁴⁸, a przywołane tu przykłady filmowe, dokumentujące różnorodne przejawy tej problematyki, wydają się w tym kontekście funkcjonalnym materiałem badawczym. Wszak obrona perspektywa badawcza pozwoliła czytelnie uchwycić specyficzne uwarunkowania percepcji operatora drona, osadzonego w permanentnie liminalnej sytuacji poznawczej, uwydatnionej – dzięki zapośredniczonej przez medium filmowe symulacji czasu rzeczywistego (eksponującej wymykający się spod kontroli operatorów moment pomiędzy naciśnięciem spustu a eksplozją na odległym obszarze) – dramaturgiczną kondensacją czasu oraz ujmowanej *per analogiam* do ciemni optycznej. W analizach, składających się na niniejsze omówienie wizualnych (estetycznych) aspektów paradygmatu operacji wojskowych z wykorzystaniem dronów, wyrażają się ponadto próby rekontekstualizacji tradycyjnej atrybucji widzenia jako dystansującego (beznamiętnego)⁴⁹ oraz uwydatnienia potencjału proliferacyjnego rezonowania obrazów dokumentujących, transmitujących wydarzenia przemocy jako jednocześnie sugestywnie odległe i – za technologicznym pośrednictwem – niepokojąco bliskie.

Przypisy

- ¹ Grégoire Chamayou, *A Theory of the Drone*, przeł. na ang. Janet Lloyd, The New Press, Nowy Jork 2015, s. 117.
- ² Paul Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. Barbara Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 53.
- ³ G. Chamayou, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 16.
- ⁴ Tamże, s. 113.

- ⁵ Anthony McCosker, *Drone Media: Unruly Systems, Radical Empiricism and Camera Consciousness*, „Culture Machine” 2015, t. 16, s. 3.
- ⁶ G. Chamayou, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 94 (szerzej pisze o tym również Rafał Kopeć, *Dyplomacja dronów*, „Kultura i Polityka” 2015, nr 17, s. 72).
- ⁷ Tamże, s. 196.
- ⁸ Irena Szlachcicowa, *Borderscapes – krajobrazy granic jako nowa perspektywa badań*, „Politeja” 2019, nr 1 (58), s. 19.
- ⁹ G. Chamayou, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 91, 101.
- ¹⁰ R. Kopeć, *Dyplomacja dronów*, dz. cyt., s. 73.
- ¹¹ Choć trzeba w tym kontekście zauważyć, że początki koncepcji użycia bezzałogowych narzędzi bojowych sięgają I wojny światowej (por. R. Kopeć, *Dyplomacja dronów*, dz. cyt., s. 67; Derek Gregory, *From a View to a Kill. Drones and Late Modern War*, „Theory, Culture & Society” 2012, t. 28, s. 189).
- ¹² Por. m.in. Wayne L. Chappelle, Kent D. McDonald, Lillian Prince, Tanya Goodman, Bobbie N. Ray-Sannerud, William Thompson, *Symptoms of Psychological Distress and Post-Traumatic Stress Disorder in United States Air Force “Drone” Operators*, „Military Medicine” 2014, nr 179. Rafał Kopeć wskazuje, że badania o zwiększonym narażeniu operatorów dronów na PTSD pozostają niekonkluzyjne – por. tegoż, *Dyplomacja dronów*, dz. cyt., s. 72.
- ¹³ D. Gregory, *From a View to a Kill...*, dz. cyt., s. 203.
- ¹⁴ Matt Delmont, *Drone Encounters. Noor Behram, Omer Fast, and visual critiques of drone warfare*, „American Quarterly” 2013, t. 65, s. 197–198.
- ¹⁵ A. McCosker, *Drone Media...*, dz. cyt., s. 2–3.
- ¹⁶ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015, s. 63.
- ¹⁷ Joanna Żylińska, *Fotografia po człowieku*, przeł. Patrycja Poniatowska, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 364.
- ¹⁸ Taż, *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams*, Open Humanities Press, London 2020, s. 106–107.
- ¹⁹ Por. m.in. materiały prasowe dotyczące wystawy oraz jej recepcji (w tym wydane na jej podstawie katalogu): Svea Braeunert, Meredith Malone, *To See Without Being Seen: Critical Concepts and Curatorial Approaches Informing the Exhibition on Contemporary Art, Drones, and Surveillance*, „Media-N” 2019, t. 13, nr 1, s. 39–56, <https://iopn.library.illinois.edu/journals/median/article/view/46/37>, dostęp: 23.01.2024; Jane Hutchinson, *Review of To See Without Being Seen. Contemporary Art and Drone Warfare*, <https://www.leonardo.info/review/2017/05/review-of-to-see-without-being-seen-contemporary-art-and-drone-warfare>, dostęp: 2.03.2023.
- ²⁰ Trylogia *Eye/Machine* Haruna Farockiego stanowi jeden z najbardziej prominentnych przykładów filozoficzno-artystycznej refleksji nad technologiami wojskowymi, które coraz częściej przenikają do sfery cywilnej, ustanawiając nowoczesny rodzaj „optyki, OPTYKI GLOBALNEJ, która mogłaby ze swej strony doprowadzić do powstania PANOPTYCZNEJ WIDZIALNOŚCI” – Paul Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 59 (wyróżnienia za oryginałem). W kontekście postrzeżenia zapośredniczonego przez drona Anthony McCosker rozważa immanentnie wpisaną w tę problematykę szczególną – z ducha Deleuzjańską – społeczno-kulturową świadomość (wszechobecności) kamery (por. tegoż, *Drone Media...*, dz. cyt., s. 13–16).
- ²¹ D. Gregory, *From a View to a Kill...*, dz. cyt., s. 193, 200–201.
- ²² Maja Brzozowska-Brywczyńska, *Polityka litości i reżimy reprezentacji. Dylematy widza cudzego cierpienia*, „Kultura Współczesna” 2018, nr 103 (4), s. 138 [wyróżnienia za oryginałem].
- ²³ Tamże, s. 137.
- ²⁴ Szerzej wątek ten omawia również Chamayou (tegoż, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 118–121).
- ²⁵ Jonathan Cray, *Camera obscura i jej podmiot*, przeł. Magdalena Szczęśniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012, s. 212 [wyróżnienia – S.P.].
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 213.
- ²⁹ G. Chamayou, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 117.
- ³⁰ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, dz. cyt., s. 49 [wyróżnienia za oryginałem].
- ³¹ Tamże, s. 39–62.
- ³² Ernst Jünger, *O bólu*, przeł. Wojciech Kunicki, „Literatura na Świecie” 1986, t. 9, s. 220.
- ³³ Krzysztof Loska, *Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy – filozofia Paula Virilio*, „Principia” 2000, nr 26, s. 202.
- ³⁴ A. McCosker, *Drone Media...*, dz. cyt., s. 3.
- ³⁵ G. Chamayou, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 119 [tłumaczenie własne].
- ³⁶ Tamże, s. 203.
- ³⁷ Wobec tej retoryki polemicznie sytuowały się choćby fotografie Noora Behrama, które szerzej omawia Matt Delmont w artykule *Drone Encounters. Noor Behram, Omer Fast, and Visual Critiques of Drone Warfare* (dz. cyt., s. 194–197).
- ³⁸ G. Chamayou, *A Theory of the Drone*, dz. cyt., s. 71.
- ³⁹ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, dz. cyt., s. 53 [wyróżnienia za oryginałem].
- ⁴⁰ Gruntowniejsze omówienie tego zagadnienia: por. Roma Sendyka, *W imię zmarłych: humanistyka forensycznej wrażliwości i publicznej prawdomówności*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 81–90.
- ⁴¹ Por. <https://forensic-architecture.org/about/agency>, dostęp: 22.09.2022.
- ⁴² R. Kopeć, *Dyplomacja dronów*, dz. cyt., s. 69, 75–77.
- ⁴³ Harry Burke, Lucy Chinen, *Constructions of Truth In A Drone Age: “Forensis” at HKW, Berlin*, <https://rhizome.org/editorial/2014/apr/1/forensis-haus-der-kulteren-der-welt-berlin/>, dostęp: 24 września 2022.
- ⁴⁴ <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah>, dostęp: 22.09.2022.
- ⁴⁵ Tamże [tłumaczenie własne].
- ⁴⁶ Na ten kooperacyjny (współtworzący) charakter, przyświecający działalności kolektywu Forensic Architecture (i ujawniający się zresztą w łacińskim źródłosłowie *forensis*), zwracał uwagę choćby przewodzący grupie Eyal Weizman (por. m.in. tenże, *Introduction: Forensis*, w: *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press and Forensic Architecture, Berlin 2014).
- ⁴⁷ <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-mir-ali>, dostęp: 24.09.2022 [tłumaczenie własne].
- ⁴⁸ Odsyłam do inspirującej w tym kontekście rozmowy z Weizmanem – por. UNSW, *Forensic Architecture with Eyal Weizman*, rozm. przepr. Michael Richardson, <https://www.youtube.com/watch?v=UL2dx66n7d8>, dostęp: 5.05.2023.
- ⁴⁹ „Widzenie ustawia rzeczy na dystans i przytrzymuje je w ich miejscu. To jest po prostu uprzedmiotawiający zmysł!” (Wolfgang Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. Krystyna Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. Eugeniusz Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 67).