

Robocop, czyli kryzys subiektywności

STEVE BEST

Żyjemy teraz w szczątkach wysoko rozwiniętej technologii.

Artur Kroker¹

Jeżeli prawdą jest, że teksty kulturowe tkwią korzeniami głęboko w ideologii i warunkach społecznych swoich czasów, nie jest niespodzianką fakt, iż w ostatnim dziesięcioleciu kino hollywoodzkie szczególnie często podejmowało postmodernistyczne tematy symulacji, reprodukcji, sobowtóra czy klonowania. Filmy takie, jak *The Stepford Wives* (*Żony ze Stepfordu*), *Boys from Brazil* (*Chłopcy z Brazylii*), *Łowca androidów* (*Blade Runner*), czy też *Terminator*, koncentrowały uwagę na symulowaniu lub rekonstrukcji ludzkiego ciała za pomocą środków technicznych. Często filmy te reprezentują czarną utopię (*a dystopian genre*), która z pomocą kodów symbolicznych wyraża nasze najgłębsze obawy i niepokoje co do teraźniejszości i przyszłości. Kluczowy aspekt tych obaw dotyczy unicestwienia tożsamości człowieka w warunkach rozwiniętej technologii.

W sposób niezwykle dramatyczny wątek ten pojawia się w *Robocopie*. *Robocop*, hit z opóźnionym zapłonem z 1987 roku, opowiada historię policjanta z Detroit, nazwiskiem Murphy, zabitego w akcji i przywróconego do życia w ciele cyborga-supergliny, zaprogramowanego tak, by reagować na każde naruszenie prawa i porządku. Murphy odzyskuje jednak pamięć poprzedniego życia i rusza tropem swoich zabójców. *Robocop* dostarcza oczywiście standardowej hollywoodzkiej mieszanki przemocy, humoru i sentymentalizmu, ale jest także jadowitym atakiem na kapitalizm korporacyjny i środki masowego przekazu oraz ponurą medytacją nad ulegającą rozkładowi nowoczesnością i losem postindustrialnego świata. Ale jako tekst złożony i wewnętrznie sprzeczny, *Robocop* nie potrafi osadzić swoich wątków we właściwym dla nich radykalnym kontekście i pozostaje raczej na konserwatywnym i metafizycznym stanowisku.

Postmodernizm w toksycznych USA

To jest koniec świata, jaki znamy, a ja czuję się dobrze.

REM

Ogólnie rzecz biorąc, postmodernizm jest, wedle określenia Fredrica Jamesona, *odwróconym millenaryzmem*: wypaloną erą bez żadnego zmysłu przyszłości, przepełnioną poczuciem, że wszystko już jest skończone, że wszystko się już

dokonało (i dokonało się źle), że nic już nas nie czeka oprócz degeneracji albo powtórzenia tego, co już było. Upadek, zanik, rozkład – oto hasła współczesnego postmodernizmu. Jeżeli – jak pisał Marks – porządek społeczny rozwija się aż do momentu, w którym wyczerpuje swoje możliwości, to eksplozywny rozwój zachodniego porządku traci niejako impet i zbliża się do fazy entropicznego rozpadu. Stare, fundamentalne prawdy i punkty odniesienia zaczynają być kwestionowane lub też stopniowo zanikają, tradycyjne paradygmaty i sprzeczności rozpyływają się, a wielkie narracje ulegają dezintegracji; solidne niegdyś całości rozpadają się w kawałki, a w utopijnych wartościach ujawniają się głęboko ukryte elementy dystopii. Wszystko jest przesycane nihilizmem i cynizmem. W epoce postmodernizmu późnomieszczańskie społeczeństwo musi się zmierzyć ze swoimi racjonalistycznymi i technicystycznymi mitami (takimi jak prawda, rozum, wolność, całość i reprezentacja), podobnie jak społeczeństwo wczesnomieszczańskie musiało się zmierzyć z naturalistycznymi i religijnymi mitami feudalizmu.

Postmodernizm, jako nowa, złożona i szybko zmieniająca się epoka społeczna, stanowi potężne wyzwanie dla wszystkich ideologii politycznych, zarówno prawicowych, jak i lewicowych, zmuszając je, by przemyślały gruntownie swe podstawowe założenia. Każda ideologia, która nie jest w pełni odporna na zmiany spowodowane naszym przekształceniem w późnokapitalistyczne społeczeństwo znaczeń (*society of signification*), staje się „ideologią paniki”, zmuszoną do przyjęcia nowych warunków i do walki o hegemonię nad zmieniającym się terenem społecznym, zdestabilizowanym i właśnie dlatego otwartym. W tym znaczeniu *Robocop* jest medytacją końca wieku nad wyczerpaniem się nowoczesności. Szczątki przemysłowej nowoczesności są w *Robocopie* wszechobecne – i to nie tylko na cmentarzyskach stalowni czy wysypiskach odpadów toksycznych, wypchniętych na granice metropolii, ale także w anarchii spustoszonego przez występki „Starego Detroit” oraz na przesyconych technologią i zdominowanych przez media obszarach codziennego życia. Nowoczesność jawi się jako pusta łupina, którą kapitalizm pozostawia za sobą na drodze do nowej postmodernistycznej przestrzeni. *Robocop* próbuje pokonać to terytorium.

W ten właśnie sposób *Robocop* jest doskonale „postmodernistyczny” jako „film paniki”, przepełniony odczuciem kryzysu wywołanego naszym nagłym wejściem w nowy wspańiały świat symulacji, mediów i wysoko rozwiniętej technologii. Także z punktu widzenia stylistyki *Robocop* mieści się w tradycji postmodernistycznej, z racji swej pastiszowej natury, która stapia i łączy wiele gatunków filmowych (romans, science fiction, kryminał, horror, western itd.). Jako tekst postmodernistyczny żywi się on szczątkami modernistycznych stylów, oderwanych od ideologii własnej tożsamości (*self identity*), od relacji pomiędzy podmiotem a autorem, i połączonych razem na zasadzie *bricolage*. Można więc uznać, iż *Robocop* jest niejako dziełem z odzysku (*recycled*) – unowocześnioną, postmodernistyczną wersją *W samo południe*, *Frankensteina*, lub też z bliższej przeszłości – *Łowcy androidów*, który sam w sobie też był pastiszem².

Ale pod wieloma względami *Robocop* nie jest filmem postmodernistycznym, a ostatecznie sam postmodernizm jest tylko jednym z kodów czy też stylów składających się na skomplikowaną pastiszowość tego filmu. Chociaż *Robocop* daje wstrząsający obraz dogorywającej nowoczesności, unika wszakże pewnych innych znaczących, apokaliptycznych wątków postmodernizmu, takich jak ko-

niec ekonomii politycznej czy koniec społeczeństwa. W *Robocopie* kapitalizm nie jest brakującym punktem odniesienia; przeciwnie, wysuwa się on nawet na plan pierwszy jako główny gracz na postmodernistycznej scenie, z rozstrzygającą siłą konfliktów pracy, zbrodnią, korupcją, ubóstwem, skrajnym indywidualizmem oraz zubożeniem życia subiektywnego. *Na każde nowe wyzwanie odpowiemy w ten sam agresywny sposób* – mówi Dick Jones, złowrogi wiceprezydent Omni-Consumer Products, idealnie wyrażając obecną filozofię kapitału, która omija ślepą uliczkę wyświechtanych ideałów akumulacji majątku i zawłaszcza nowe możliwości postmodernistycznego świata.

Tak więc w *Robocopie* widzimy nie upadek kapitalizmu (Baudrillard), lecz jego intensywny rozwój (Mandel): uniwersalizację stosunków rynkowych, przekształcanie kapitału w abstrakcyjny obieg obrazów i informacji, kolonizację nowych obszarów ekonomicznych – pojawienie się nowej grupy „arystokracji miejskiej” (*urban gentrification*), prywatyzację więzień i szpitali, automatyzację miejsc pracy, środki masowego przekazu i wreszcie „ostatnią granicę” – kosmos. Przestępstwo, narkotyki, hazard i prostytutka także stały się ważnymi drogami akumulacji kapitału, w miarę jak implodują różnice między sferą obywatelską, biznesem i wojskiem, pomiędzy legalnością i nielegalnością, porządkiem i nieporządkiem, w procesie obrotów kapitału, który zawsze jest brutalny, niemoralny i anarchistyczny oraz sam w sobie zawiera logikę implozji, pierwotną wobec implozyjnych skutków środków masowego przekazu i od nich niezależną³.

Zauważmy też, że *Robocop* nie jest obrazem jakiegoś bliżej nieokreślonego „końca społeczeństwa” i związanej z tym tezy *martwej władzy* (Baudrillard) – abstrakcyjnej, semiotycznej i odcieleśnionej – lecz raczej kreśli obraz kryzysu społeczeństwa, społeczeństwa osaczonego siłami kapitału i przestępstwa. Przedstawia ich traumatyczny wpływ na jednostki takie jak Murphy i jego rodzina. W tej mierze, w jakiej jednostki, przeciwstawiając się siłom atomizacji i alienacji, wciąż współtworzą intersubiektywny świat dzięki porozumieniu, empatii, wspólnie realizowanym planom i wspólnie zaspokajanych potrzebom, „koniec społeczeństwa” jest teoretyczną mistyfikacją, która wypiera złożone realia materialne⁴. Toteż graficzne przedstawienie przemocy w *Robocopie* pełni całkiem przeciwne funkcje: z jednej strony, służy ono jako „przedstawienie, spektakl” i w ten sposób wyłącza refleksję krytyczną, przyczyniając się w ten sposób do upadku społeczeństwa, z drugiej zaś ma nam przypomnieć o bardziej niż rzeczywistej rzeczywistości podbrzusza *społeczeństwa znaczącego* (*signifying society*): o bezlitosnej, codziennej obecności przemocy, bólu, śmierci, o niszczących miastach, o postmodernistycznej metropolii jako miejscu dręczonym kryzysem ustawicznej wojny społecznej, walki klas i dehumanizacji⁵.

Jako tekst wewnętrznie spreczny, rozczłonkowany i niejednolity, *Robocop* postuluje jednocześnie liberalną krytykę amoralnego kapitalizmu w poszukiwaniu racjonalnej kontroli, konserwatywne odrodzenie życia społecznego oraz podmiotowości (prawnych i moralnych jednostek zakorzenionych w tradycyjnej rodzinie, rządzonej przez dyscyplinę, autorytet mężczyzny i etykę pracy), a zarazem podaje w wątpliwość postmodernistyczne przeświadczenie, jakoby społeczna, polityczna i ekonomiczna rzeczywistość zniknęła w czarnej dziurze radykalnej semiurgii⁶, za sprawą materialnych sił nacisku i ideologii, które redukuje świat

natury i życia społecznego do surowego tworzywa międzyplanetarnego, panoptykalnego kapitalizmu.

Technologia i reifikacja

Wiara we wszechwładzę technologii jest swoją formą ideologii nieszczańskiej późnego kapitalizmu.

Mandel ⁷

Robocop stanowi zdecydowaną krytykę kapitalizmu jako systemu niehumanistycznego, bezlitosnego i skorumpowanego (co w filmie reprezentują osoby Jonesa, Mortona i Boddickera), ale krytyka ta jest także skierowana przeciwko technologii. W paranoicznym, technofobicznym świecie *Robocopa* technologia znajduje się poza kontrolą. W ciągu całego filmu widzimy, jak ludzie bezskutecznie usiłują opanować przyrodę, by ostatecznie ponieść klęskę. Tak więc liczne awarie ED-209, awaria zasilania w stacji kosmicznej SDI (Strategic Defence Initiative) i jej następstwa, odzyskanie pamięci i uprzedniej tożsamości przez *Robocopa* pomimo komputerowego reprogramowania – wszystko to jest świadectwem zawartej w filmie krytyki technologicznej reifikacji, rozumianej jako niezawodna, cybernetyczna kontrola nad światem człowieka, mimo iż jest to świat, który już w jakimś stopniu wypełnia technologia. *Naprawią cię* – powiada *Robocop* zjadliwie swej zranionej partnerce Lewis. – *Oni wszystko potrafią naprawić*. Jest jednak całkowicie jasne w tym momencie, że „oni” – technokraci – nie potrafią naprawić wszystkiego i *Robocop* w istocie demaskuje i ośmiesza ideologię technokratyczną. W szczególności film zawiera aktualne i ważne przesłanie: technologia niesprawnego robota służy zarazem jako metafora i ostrzeżenie przed filozofią SDI, czyli przeświadczeniem, że możliwe jest stworzenie niezawodnego mechanizmu nuklearnego systemu obronnego, który w sposób naukowy pozwoli manipulować konfliktami światowymi. *Robocop* daje wyraźnie do zrozumienia, że jeśli nie można w pełni kontrolować robotów, tym bardziej niepodobna kontrolować tak złożonych systemów jak SDI, bez względu na to, co twierdził Reagan i jego zausznicy w Białym Domu i na uniwersytetach.

Mówiąc najogólniej, *Robocop* wyraża ostrzeżenie przeciwko „technicyzmowi” ⁸, ideologii, która traktuje technologię jako rozwiązanie wszelkich możliwych problemów i dąży do pełnej dominacji technicznej nad światem, w którym potężne załamanie systemu stanowi *jedynie drobną usterkę* (Jones) wymagającą niewielkiej poprawki ⁹. Świat ponowoczesny jest zwycięstwem tego, co kanadyjski teoretyk George Grant, idąc śladami Nietzschego, nazwał *wolą woli*, kiedy chce się czegoś ze względu na samo chcenie, tzn. w tym wypadku ze względu na technologię, nihilistyczną absorpcję moralności i wartości ludzkich w nieograniczony, autoteliczny rozwój technologii, tragiczne spełnienie oświeceniowej logiki maksymalizacji i technicyzacji środków panowania ¹⁰. Technologia zawsze stanowiła istotny aspekt egzystencji ludzkiej, ale w świecie postmodernistycznym wyznacza ona granice horyzontu egzystencji i przez to kształtuje nasze zasadnicze postawy i doświadczenia, lekceważąc wszelkie inne języki i wyra-

zając wszelkie wartości w kategoriach środków i celów maksymalnej sprawności – i nie ma przy tym znaczenia, czy są to „zaburzenia” ciała, czy życia społecznego; dają się one zawsze skorygować za pomocą technologii. Ostatecznie więc celem technicyzacji jest zastąpienie życia naturalnego i społecznego życiem technologicznym – stworzenie całkowicie sztucznego i sztucznie odtwarzanego środowiska, poddanego bez reszty kontroli technologii dominacji. Aczkolwiek z pewną przesadą Baudrillard prowokacyjnie opisał rosnące technologiczno-semiotyczne zapośredniczenie tego doświadczenia, nasze stopniowe wchodzenie i pogrążanie się w hermetycznym uniwersum znaków, konsumpcji, techniki, cybernetycznych kodów i modeli. Wprowadzony przezeń język pozorów i udawania, czyli narracja symulacji, pozwala zrozumieć nadchodzący schyłek ludzkiego świata, a jego rozróżnienie pomiędzy automatem i robotem dostarcza przestrzeni pojęciowej, w której lokuje się historyczna swoistość technologii przedstawionych w *Robocopie*.

W strukturze Baudrillarda automat należy do pierwszej fazy symulacji, *epoki fałszowania* lub *klasycznego okresu* symulacji, który zaczyna się w Odrodzeniu i kończy w *epoce industrialnej*. Jest to pierwszy od czasów symbolicznej ery społeczeństwa feudalnego okres, kiedy to znaki miały charakter niearbitralny i odnosiły się do osób w aspekcie różnych powinności społecznych. Wraz z rewolucją burżuazyjną znaki stały się „demokratyczne” i arbitralne i odnosiły się jedynie do swych własnych *odczarowanych desygnatów*¹¹ udających teraz powinność i odniesienie do rzeczywistego świata.

Znak arbitralny jest początkiem hegemonii semiologicznej, triumfem znaku nad rzeczywistością. To właśnie w tym świecie – w pierwszej fazie symulacji i dominacji semiotycznej – pojawia się „automat”, ostro odróżniany przez Baudrillarda od „robota”. Automat należy całkowicie do porządku analogii i podobieństwa. Jest on powiązany z metafizyką bytu i pozoru. Nadal zachowane jest rozróżnienie pomiędzy człowiekiem i maszyną, podobnie jak zachowane jest rozróżnienie pomiędzy prawdą i fałszem, bytem i pozorem.

Robot należy jednak do drugiej fazy symulacji – jest to epoka industrializacji i swistego dla niej nieskończonego powielania identycznych przedmiotów produkowanych seryjnie. Jest to rozwinięty okres hegemonii techniki, na służbie (re)produkcji, w którym zniesieniu ulega metafizyka bytu i pozoru jako element z innego świata i w którym wszystko zostaje poddane ściśle technicznej logice produkcji podporządkowanej wartości wymiennej. Inaczej niż w przypadku automatu, robot nie jest analogią „człowieka”, lecz jego ekwiwalentem. Zarówno jednak automat, jak i robot to seryjne *simulacra*.

Jeśli automat należy do pierwszego poziomu symulacji, a robot do poziomu drugiego, cyborg lokuje się na poziomie trzecim. Jest to epoka „hiperrealności”, w której obrazy, znaki i kody wchłaniają rzeczywistość obiektywną. Robocop jest właśnie produktem tej postmodernistycznej epoki cybernetyki, środków przekazu i symulacji. W strukturze Baudrillarda Robocop nie jest ani analogiem „człowieka”, ani jego odpowiednikiem, lecz komputerowo generowanym wideo-bytem, znacznie przewyższającym człowieka. Jest on bytem „protetycznym” – *po części człowiekiem i po części robotem*, jak głosi reklama – należącym do protetycznej epoki, w której znaki są *bardziej-rzeczywiste-niż-rzeczywistość* i oznaczają wymazywany przez nie świat. Naukowa (medyczna) wymiana części

ludzkiego ciała, niezależnie od faktu, iż symbolizuje rzeczywistość technologiczną, jest również metaforą oznaczającą zastępowanie natury, rzeczywistości i społeczeństwa w technologicznie generowanym, zautomatyzowanym świecie semiurgicznych konsumentów, który wytwarza i rozprzestrzenia znaki i *simulacra* z wielości odtwarzających je modeli. *Wszystko ulega zatarciu, by rozpocząć się od nowa*¹² odrodzone na obszarze techniki i hiperrealnej semiurgii. Nagłe odrodzenie Murphy'ego w postaci Robocopa jest w równym stopniu świadectwem przemiany naszej epoki, jak i świadectwem epoki przemian.

Ciała postmodernistyczne

Jesteśmy skazani na przetworzenie przez technologiczne *simulacrum*; musimy aktywnie i z pełnym zaangażowaniem uczestniczyć w „technostrukturze”, która nie jest niczym innym jak tylko rozległą symulacją i *wzbogaceniem zmysłowości cielesnej*¹³.

Robocop jest doskonałą metaforą naszej postmodernistycznej sytuacji i postmodernistycznych ciał, symbolizując jednocześnie nową *wyłaniającą się* (Williams) formę subiektywności, która w coraz większym stopniu staje się przedmiotem technologicznego zapośredniczenia. Przedstawia on po pierwsze to, co Jameson określił mianem *zaniku uczucia* (*waning of affect*)¹⁴. Nie oznacza to bynajmniej dla Jamesona dosłownej śmierci uczuć, lecz jedynie redukcję ekspresywnych emocji modernizmu (takich jak np. trwoga) do płaskiego, solipsystycznego i bezdusznego poziomu, swoistej robotyzacji ludzkiego uniwersum. W pewnym sensie Jameson opisuje mechanizację uczuć, ich implozję w zamknięty niczym praca maszyny cykl, ich zanik, jak to doskonale obrazuje scena, kiedy to puste spojrzenie Robocopa z ekranu telewizora jest swoistym odpowiednikiem tępego spojrzenia widza gapiącego się w ekran. Z drugiej jednak strony, Jameson opisuje eksplozję emocji w rozproszonym i rozczłonkowanym schizoidalnym świecie; opisuje głębokie wzburzenie, którego doświadcza Robocop, gdy jest wstrząsany wspomnieniami dawnego ja. Jego życie sprowadza się odtąd do *staccato* kolejnych wybuchów przeciwstawnych „namietności” (*Czuję je, a jednak nie potrafię ich sobie przypomnieć*), których znaczenie jest zakodowane w postaci przetwarzanych informacji.

W gruncie rzeczy jednak Robocop uosabia nie tyle zanik uczuć, ile raczej technologizację ciała ludzkiego. Jest to fantastyczne wyobrażenie naszych nowych *techno-ciał* (Kroker), *pół na pół – metal i ciało* (Grant). Jest to całkowicie *nowy człowiek*, który codziennie *przeświecany jest przez telewizję* (McLuhan), swoisty video-byt, którego ciało zostało przekształcone w swego rodzaju rozświetlony *ekran operacyjny* w obrębie systemów informacyjnych ekstatycznej komunikacji (Baudrillard). Jest opisane w języku liczb, racjonalnie wytłumaczone, podzielone na części i zredukowane do towaru (Adorno i Horkheimer).

Nawiązując do McLuhana, Arthur Kroker opisał technologiczną dialektykę postmodernizmu¹⁵. Jest to, po pierwsze, pełna i ostateczna eksterioryzacja naszych zmysłów w technologię – *technologiczne rozszerzenie* (McLuhan) ludzkiego doświadczenia. Jeśli koło było przedłużeniem ludzkiej stopy, to technologia informacyjna jest swoistym przedłużeniem centralnego systemu nerwowego (co pierwszy zauważył kiedyś Samuel Morse), a komputer to swoiste przedłużenie



Robocop, rež. P. Verhoeven, 1987.



naszego mózgu. Współczesne technologie elektroniczne doprowadziły do ostatecznej eksterioryzacji naszych zmysłów i *zakończyły cykl mechanizacji ludzkiego aparatu zmysłowego*¹⁶.

Ale ponieważ zgodnie z koncepcją McLuhana środowisko technologiczne nie jest jedynie kontenerem dla naszych działań, lecz dynamicznie kształtującym procesem, który *przetwarza nas całkowicie*, zmieniając nie tylko nasze stosunki społeczne, lecz również sam *współczynnik zmysłów*, owo technologiczne sensorium, które stanowi samo przez się wytwór symulacji ludzkiego ciała, powraca niejako, ażeby objąć nasze ciało w przenikliwym, lecz niewidzialnym uścisku technologii i biologii, kiedy zatracą się w istocie ów substancjalny dystans pomiędzy ciałem i jego technologicznym przedłużeniem. Ciało zostaje wówczas w pełni zintegrowane z walkmanem firmy SONY, ekranem komputerowym IBM czy też semiotycznym przesytem konsumenckiego kapitału¹⁷.

To właśnie owo powiązanie technologii z biologią, w którym człowiek staje się „serwo-mechanizmem”, którego zachowanie jest efektem swoistego dlań sensorium technologicznego i gdy w coraz większym stopniu jest on uzależniony od aparatury technicznej, która wprowadza język kodów i przetworzonej informacji w miejsce „naturalnego” i jakościowego doświadczenia (fakt, na który właściwie nie zwrócono uwagi), skłonił McLuhana do sformułowania teorii i uświadomienia nam transformującej roli technologii oraz mediów. Można by rzec, iż to jest także potencjalny efekt *Robocopa*. Film ten bowiem opiera się na przeświadczeniu, że wkraczamy właśnie w zamknięty system, który przystosuje nas do zasad swego działania. *Nowe media... to tyle, co natura*¹⁸.

Jako stechnicyzowany, schizoidalny podmiot Robocop symbolizuje dezintegrację burżuazyjnego, humanistycznego ego, jego nicość na postmodernistycznym scenie toksycznego zatrucia, degradacji technologicznej, nadzoru policyjnego i inwazji w naszą integralność cielesną. We wspańlej scenie oglądamy zmartwychwstanie Murphy'ego jako Robocopa w serii ujęć dokonanych z punktu widzenia samego podmiotu. Przyjmujemy pole widzenia uprzedmiotowionego obserwatora, a to narusza Sartre'owskie rozróżnienie uprzedmiotowującego podmiotu i uprzedmiotowionego przedmiotu, w który się wpatrujemy. Jesteśmy świadkami zarania nowego podmiotu, swoistej mutacji ontogenicznej, która uosabia filogeniczną transformację podmiotów w techno-kapitalizmie.

Istnieje jednak jeszcze wyższy poziom dosłowności w *Robocopie*: im bardziej inżynieria genetyczna zbliża się do symulacji (reprodukcji) życia, tym bardziej techno-ciała stają się realną możliwością. W miarę jak przechodzimy w XXI wiek, nauka nie tylko potrafi zastąpić biologię środkami technologicznymi (sztuczne serca itd.), ale jest także coraz bliższa symulacji życia przez zabiegi technologiczne (manipulacje na genach) – jest to ogromny skok naprzód od McLuhanowskiej koncepcji przedłużania ciała ludzkiego. Czyżby więc nowy wspańiały świat pełnej technologicznej symulacji był jedynie kwestią czasu? Pewne jest jedynie to, iż unaukowienie kapitału i kapitalizacja nauki spychają kwestie etyczne na margines, albo też, że na podstawie imperatywów technologicznych doszło do pojawienia się „nowej etyki”. Humanistyczny język wartościowań nie przestał istnieć w ponowoczesności; przesunął się natomiast jego układ odniesienia – jest nim technika i symuluje ona pewną relację do swoistego dawno miniego świata podmiotowości.

Projekcje utopijne i dystopijne

Nie ma nazwiska. Ma program – jest produktem.

Morton

Robocop uświadamia nam z całą mocą naszą nową *postmodernistyczną* sytuację. Wyraża on strach całkowicie wyalienowanego, zracjonalizowanego, mechanicznego świata, w którym ludzie i części ich ciała są przedmiotem technologicznej obróbki, w którym nie istnieją uczucia, a „ja” jest całkowitą pustką, gdzie nie istnieje tożsamość osobowa i gdzie symulacja zbliża się do doskonałości. Strach ma więc w *Robocopie* charakter dwoisty: jest to po pierwsze strach, że ludzie zostaną *zastąpieni* przez maszyny (automaty) i, po drugie, strach, że ludzie przekształcą się w maszyny (alienacja) i staną się pod względem duchowym i emocjonalnym bezdusznymi racjonalistami, poddanyymi symulacji i obróbce technologicznej. I jedno, i drugie to zapowiedź końca ludzkiego świata pogrążonego w systemach cybernetycznych. Ta przerażająca fuzja jest wymownie przedstawiona w scenie powrotu do domu. Kiedy Robocop przekracza próg, powracając w ten sposób do swojej dawnej egzystencji, nie spotyka się z ciepłem życia rodzinnego, lecz z chłodną obecnością technologiczną automatycznego komiwojażera, który wie, gdzie go przez zaprojektowane technologicznie wnętrza. Obrazy i dźwięki z przeszłości, już zmodyfikowane technologicznie, mieszają się z nagraniem na wideo gadaniną komiwojażera. Pozbawiony nadziei, metafizycznie pusty, samotny cyborg rozbija pięścią ekran telewizyjny w akcie buntu przeciwko urzeczowionemu światu, którego część na zawsze stanowi.

Rzecz istotna, *Robocop* nie tylko okazuje dehumanizację nieokiełzanego rozwoju technologicznego, lecz także przeciwstawia się postmodernistycznemu fatalizmowi Baudrillarda, który twierdzi, iż Podmiot przegrał walkę z Przedmiotem i wobec tego powinien się poddać i *pogodzić się z losem*. *Robocop* przedstawia oczywiście świat bombardowany cybernetycznie, świat pokatastroficzny, nadrzeczywisty, stechnicyzowany, ale daje także wyraźnie do zrozumienia, że technologia *nie potrafi urzeczywistnić swego celu*, jakim jest doskonale zamknięta, zorientowana na siebie samą martwa struktura, że strategie symulacyjne nie zawsze są skuteczne i że człowiek nie da się tak łatwo wykorzystać. Walka Robocopa, aby zrozumieć, kim jest i co się z nim stało, jego utożsamienie się z wcześniejszym człowieczym „ja” na zawsze zamkniętym w stalowym ciele, jego bunt przeciwko biurokracji i swym kolektywnym twórcom, jego wola kształtująca się w procesie zmagania z technologiczną determinacją, wszystko to stanowi niezaprzeczalnie utopijne momenty tego filmu. *Robocop* jest dramatycznym przedstawieniem odporności i elastyczności podmiotu (prawda, iż jest nim cyborg) w najbardziej urzeczowionych i zniewalających sytuacjach i stanowi symboliczny wyraz jego dążeń do odnalezienia znaczenia i wartości w skorumpowanym i dekadentckim świecie postmodernistycznym. Film pokazuje moment walki i odmowy, a więc coś, co jest obecnie zagrożone zagładą. Dystopijna projekcja superwyalienowanej przyszłości zbiega się w tym wypadku z utopijną nadzieją na duchowe przetrwanie, zbawienie i odkupienie. Ten fundamentalny motyw ma jednak całkiem reakcyjne zakończenie, jako że film jest podporządkowany swej

własnej (czyli hollywoodzkiej) „dyrektywie czwartej”. Robocop jako glina nie potrafi zatrzymać żadnego z głównych szefów OCP. Podobnie też *Robocop* jako film nie dokonuje dekonstrukcji praw gatunkowych, ideologii tradycyjnej narracji oraz metafizyki burżuazyjnego podmiotu.

Post-mortem, czyli tożsamość postmodernistyczna

Tak, jestem gliną – Robocop.

Pierwsza tożsamość musiała być skonstruowana, musi być ona też ostatecznie przezwyciężona.

*To, co jest tożsame samo z sobą, nie może być szczęśliwe – Adorno*¹⁹.

Kiedy podmiotowość staje się coraz bardziej zagrożona i stechniczowana w warunkach kontroli cybernetycznej, poddana narkotycznemu działaniu patologii konsumeryzmu oraz patologicznie zdestabilizowana materialną i psychiczną ekonomią bezustannej innowacji wraz z towarzyszącym temu nihilizmem – zasadniczym warunkiem polityki wyzwolenia staje się podjęcie poszukiwań radykalnej podmiotowości. Jak to już zauważył George Grant, każdy ruch, który wykracza poza obecny horyzont technologiczny, powinien się zacząć od zreformowania ludzkiej tożsamości²⁰. Projekt ten, który jest zarazem filozoficzny i polityczny, musi być jednak urzeczywistniany w taki sposób, aby uniknąć powrotu do (1) humanistycznej koncepcji podmiotu jako jednolitego i racjonalnego „ja”, który istnieje jako przesłanka pierwotna, niezależne od determinacji sił społecznych i historycznych (epistemologicznej podstawy panowania nad światem społecznym i światem natury); (2) romantycznej koncepcji autentycznej, naturalnej podmiotowości definiowanej w opozycji do technologii (reakcyjna naiwność, która nie potrafi dostrzec wyzwalających aspektów technologii); musi on także uniknąć (3) poststrukturalnej celebracji schizofrenicznie odchylonego „ja” (co znakomicie odpowiada ideologii mody późnego kapitalizmu)²¹.

To jest właśnie kluczowy punkt, od którego *Robocop* winien być interpretowany nie tyle jako postmodernistyczny lub nawet krytyczny tekst, lecz przede wszystkim jako konserwatywna, technofobiczna opowieść, sterowana za pomocą tradycyjnych kodów narracji – zakończenia i odkupienia²². Robocop bowiem stopniowo przezwycięża alienację właściwego mu technologicznego funkcjonowania, ponownie syntetyzując rozproszone odłamki pamięci i całkowicie odzyskując swą tożsamość – wstrząsający i groteskowy moment końcowy, kiedy Robocop odkrywa wreszcie swoje prawdziwe imię. W procesie Hegłowskiego *Aufhebung* Robocop utożsamia swą istotę przedmiotową z istotą podmiotową, Robocop staje się tożsamy z człowiekiem imieniem Murphy. Nie jest to oczywiście dokładnie ten sam Murphy, lecz jako wyższa forma jego wcześniejszego „ja”, konkretna tożsamość osiągnięta w procesie alienacji (w tym przypadku nie jest to rezultat „samo-wyobcowania” Podmiotu, lecz skutek poddania podmiotu zewnętrznym naciskom kapitalizmu i technologii). W pewnym sensie nigdy nie było przerwy w transformacji Murphy’ego w Robocopa, ponieważ Murphy stał się moralnym obrońcą uciśnionych, jakim zawsze pragnął być (widać to wyraźnie,

kiedy weźmie się pod uwagę, jak bardzo pragnął się on upodobnić do swego telewizyjnego bohatera policyjnego – T.J. Lasera). Parafrazując Camusa, musimy zatem dojść do wniosku, że cyborg ten jest szczęśliwy – jest on doskonałym przykładem postmodernistycznego „ja”, które istnieje w całkowitej zgodności z właściwą mu technologizacją, alienacją i przystosowaniem w elektronicznym sensorium (rynku).

Tak więc, mimo że *Robocop* ukazuje postmodernizm jako miejsce intensywnej walki, w której podmiot musi się spotkać z siłami dehumanizacji i reifikacji, sugeruje on również, że podmiot przeżyje swą integrację z technologią cybernetyczną bez konieczności przeciwstawiania się jej lub zawłaszczania na poziomie politycznym i kolektywnym. *Robocop* jest modelowym przykładem konserwatywnego projektu uratowania rozkładającego się podmiotu burżuazyjnego – ulega dezintegracji wskutek tych samych sił, które konserwatyści tak bardzo cenią – by przywrócić sobie status moralny i prawny jako tradycyjnego podmiotu męskiego – macho, indywidualisty, heteroseksualisty i konserwatysty. Za stalowymi pokrywami bohatera-wybawcy kryje się stare, burżuazyjne *ego*, całkowicie bezpieczne w granicach prawdy prawa naturalnego.

Robocop dokonuje jednak dekonstrukcji samego siebie. Będąc filmem typowym dla gatunku filmów kryzysu lub czarnych utopii, *Robocop* kończy się obrazem nikomu niepotrzebnej kupy złomu – nie jest to przewrócony do góry dnem *Posejdon* ani też dymiący *Płonący wieżowiec*, lecz pogruchothane ciało cyborga, stworzonego z poszarpanych kawałków człowieka. Przywodzi to od razu na myśl zasadnicze problemy podjęte w tym filmie, które jednak pozostały otwarte w zakończeniu²³. Jako film paniki i opowieść przedstawiająca ubezwłasnowolnienie nowoczesnego podmiotu *Robocop* opowiada nam równie dużo o postmodernistycznym kapitalizmie i podmiotowości, jak o amerykańskiej mitologii i burżuazyjnej metafizyce w obecnym stadium kapitalistycznego kryzysu i upadku.

STEVE BEST

Tłum. DOROTA SZAWARSKA

Dziękujemy serdecznie panu Steve'owi Bestowi za zgodę na druk tekstu.

¹ A. Kroker, *Technology and the Canadian Mind*, Montreal, New World Perspective 1984, s. 30. Artykuł ten wiele zawdzięcza książce Krokera.

² Por. F. Jameson: w *świecie, w którym nie jest możliwa już stylistyczna innowacja, jedyne co pozostało to imitacja martwych sylów; mówić poprzez maski i głosy sylów z jakiegoś fikcyjnego muzeum*, w.: *The Anti-Aesthetic*, Washington, Bay Press 1986, s. 115. Jameson nie rozważał, czy pastisz jest swoistą „inwencją stylistyczną” ani czy „stylisty-

czna inwencja” jest równie „martwa”, jak podmiot. Dlatego też być może nie istnieje nic radykalnego w postmodernistycznym „pisanii”. Można by użyć przykładu *Robocopa*, polemizując z twierdzeniem Jamesona, iż parodia również zanikła i nie da się pogodzić z pastiszem. Zdaniem Jamesona oba te gatunki stanowią imitację pewnego osobliwego i jedyne w swoim rodzaju stylu, ale pastisz jest neutralną praktyką takiej mimikry, bez swoistego dla niej impulsu satyrycznego, całkowicie pozbawiony śmiechu (s. 114). Je-

- śli odczytuje się *Robocopa* jako dystopię graną po prostu „dla zgrywu”, jak czyni to Pauline Kael („The New Yorker”, 8-10/1987), wówczas należy przyznać słuszość Jamesonowi. Nie widzę jednak podstaw do takiej interpretacji. Zawarta w *Robocopie* satyra na kapitalizm korporacyjny, mass media, technicyzm i ideologię postępu (tak jak to widać np. w nazwie futurystycznego samochodu „6000 SUX”, czy pełnych ironii billboardach OCP („Delta City: The Future Has a Silver Lining”) jest zbyt bogata i wiąże się z całkiem poważnymi sprawami, takimi jak np. krytyka SDI. Wszelkie odrzucenie „postmodernistycznej” satyry jako wewnętrznie sprzecznej opiera się na (elitarnym lub nostalgicznym) utożsamieniu prawdziwej satyry z autentycznym modernizmem. *Robocop* może nie dorównywać pod względem artystycznym J. Swiftowi, mimo to pozostaje jednak zdecydowaną i skuteczną satyrą.
- ³ E. Mandel czyni następującą uwagę w sprawie kapitalizmu i nielegalności: *Podczas gdy przeciętny kapitalista w XIX stuleciu respektował prawo niejako z natury rzeczy, zarówno w interesie spokoju, jak i własnego biznesu, kapitalista wieku XX żyje coraz bardziej na marginesie prawa lub wręcz dopuszcza się jego naruszenia*, w: *Late Capitalism*. London, New Left Books 1975, s. 511-512.
- ⁴ Jest czymś reakcyjnym u Baudrillarda przypisywanie ofiarom agresji psychologii, która sprowadza się wyłącznie do biernej konsumpcji spektaklu. Por. *In the Shadow of the Silent Majorities*, New York, Semiotext(e), 1983.
- ⁵ Można powiedzieć, że postmodernistyczne twierdzenie o „katastrofie” całkowicie ignoruje najważniejszą cechę późnego kapitalizmu – kryzys kapitalistycznych stosunków produkcji wywołany rozwojem wszelkich sprzeczności właściwych kapitalistycznemu sposobowi produkcji. E. Mandel, dz. cyt., s. 521.
- ⁶ Pojęcie, które wprowadził Baudrillard na oznaczenie przejścia od społeczeństwa industrialnego (metalurgia) do współczesnej technokultury (seniurgia), w której na plan pierwszy wysuwa się znak w swoich rozlicznych funkcjach.
- ⁷ E. Mandel, dz. cyt., s. 501.
- ⁸ Technicyzacja jest to *zdecydowane przekonanie o historycznej konieczności w pełni urzeczywistnionego społeczeństwa technologicznego*, o ideologicznej więzi technologii i wolności. A. Kroker i D. Cook, *The Postmodern Scene*, New York, St. Martin's Press 1986, s. 247.
- ⁹ Barwną analizę tej ideologii oraz sposobu, w jaki była ona stosowana w wojnie wietnamskiej, daje J. W. Gibson, *The Perfect War: Technowar in Vietnam*, Boston, Atlantic Monthly Press 1986. Recenzowałem tę książkę w „Socialist Review”, nr 2, 1988.
- ¹⁰ Por. A. Kroker, *The Canadian Mind*, ss. 20-21.
- ¹¹ J. Baudrillard, *Simulations*, New York, Semiotext(e) 1983, s. 85.
- ¹² Tamże, s. 22.
- ¹³ A. Kroker, *The Canadian Mind*, dz. cyt., s. 57.
- ¹⁴ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late-Capitalism*, „New Left Review”, nr 147, s. 64.
- ¹⁵ Por. *Technology and The Canadian Mind* oraz „Canadian Journal of Political and Social Theory”, t. XI, nr 1-2, 1987.
- ¹⁶ McLuhan cytowany przez Krokera, *Technology and the Canadian Mind*, dz. cyt., s. 75.
- ¹⁷ *Środowisko to coś więcej niż pasywna otoczka, to aktywny proces, który całkowicie nas przetwarza, modyfikując współczynnik zmysłów i narzucając ich milczące założenia. Ale środowiska są niewidoczne. Ich podstawowe reguły, przenikające wszystko struktury i wszechobejmujące formy umykają łatwej percepcji*. M. McLuhan, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam 1967, s. 68.
- ¹⁸ McLuhan cytowany przez Krokera, *Technology and the Canadian Mind*, dz. cyt., s. 56.
- ¹⁹ T. Adorno, cytowany przez A. Huyssena w: *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press 1986, s. 27.
- ²⁰ Por. dokonaną przez Krokera analizę Granta, w *Technology and the Canadian Mind*, dz. cyt., s. 20-51. Podobnie zauważa Jameson pisząc, iż postmodernizm warunkuje ponowne odkrycie tych możliwości poznania i percepcji, które pozwalają, by zjawiska społeczne stały się znów przejrzyste jako momenty walki klasowej, w: *Aesthetic and Politics*, London, Verso Books 1977, s. 212.
- ²¹ Wnikliwą próbą refleksji nad naturą podmiotu są rozważania J. Habermasa, *The Theory of Communicative Action*, Boston, Beacon Press 1984 oraz *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, MIT Press 1987 i praca C.O. Schraga, *Communicative Praxis and the Space of Subjectivity*, Bloomington, Indiana University Press 1986.
- ²² Mimo że wielu podobnie jak Jameson potraktuje utopijny moment odkupienia i zamknięcia narracji (*narrative closure*) jako autentyczne pragnienie rozstrzygnięcia wszelkich konfliktów zbrojnych, podziałów i sprzecz-

ności stworzonych przez kapitalizm, jak również wyzwolenia Pragnienia od Konieczności (a takie wątki konstytuują niekiedy część kontradiktoryjnej, polisemicznej treści tekstu), należy jednak zachować sceptycyzm, iż wątki te, jakkolwiek skomplikowanie zakodowane, zostaną rozszyfrowane w sposób bardziej postępowy, jako że konsumenci kultury są tak silnie uwarunkowani, by odczytywać je i utożsamiać z treściami konserwatywnymi.

²³ *Wszelkie takie metaforyczne schematy znaczeniowe dają się zdekonstruować, ponieważ jest to w naturze trwogi swoistej dla filmów kryzysu, iż jednocześnie odwracają one uwagę od źródła trwogi i zarazem bezwiednie wskazują na jej źródło.* D. Kellner i M. Ryan, *Camera Politica: the Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press 1988, s. 68.



Robocop, reż. P. Verhoeven, 1987.