

Widmologie Angeli Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana

Historia. Film. Widma

W *Le Tombeau d'Alexandre* Chrisa Markera, quasi-dokumentalnym eseju filmowym o Aleksandrze Mie-dwiedkinie, pojawia się motto, cytat z George'a Steinera: „To nie przeszłość nami rządzi, tylko jej obrazy”. Szczątki historii – jej ruiny – powracają do nas, niczym widma, za sprawą kina. Staje się ono miejscem, w którym to, co historyczne nabiera widzialnego kształtu: pozwala Historii (od)zyskać ciało.

Intuicja ta, łącząca film i historię, towarzyszyła kina właściwie od samego początku, raczej jako jedna z „niewykorzystanych możliwości”. W liście do „Figaro” z 25 marca 1898 roku Bolesław Matu-szewski postulował utworzenie „muzeum archiwów filmowych przeznaczonego dla badaczy i historyków przyszłych generacji”¹. Myśl ta prowadzi go do zobaczenia w kinie „nowych źródeł historii” – dopiero po II wojnie światowej² film odkrywa na nowo własną tożsamość jako „uprzywilejowana forma historii” (Marc Ferro), by od lat 70. i 80. stać się nowym polem badań historyczno-filmoznawczych. „Nie wymyślamy kina, żyjemy z nim tak, jak żyjemy



Angela Ricci Lucchi / Yervant Gianikian, kadry z *Pays Barbare*, 2014. Za: *After Year Zero. Geographies of Collaboration*, red. A. Busch, A. Franke, Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Haus der Kulturen der Welt, Warszawa 2015.

z innymi dziedzinami sztuki, które organizują nasz sposób bycia w świecie, nasze doświadczenie, więc równocześnie nasz sposób pisania historii”³, pisała francuska historyczka Arlette Farge, podkreślając „historyczną wyporność kina”⁴, jej użyteczność w badaniach, czy wreszcie pokrewieństwo pewnych technik filmowych („powiększenie”⁵) z praktykami mikrohistorii.

Te krótkie (zbyt krótkie) uwagi o wielopoziomowych związkach historii i kina – związkach, które doskonale opisuje książka Antoine’a de Baecque’a *L’Histoire-caméra* – są ramą, w której postanowiłem umieścić swoje rozważania na temat twórczości Yervanta Gianikiana i Angeli Ricci Lucchi. Trudno chyba o bardziej dosłowną ilustrację tej relacji: takie filmy jak *Prigionieri Della Guerra* czy *Dal Polo All’Equatore* pokazują moment, w którym dzięki filmowemu działaniu historia uzyskuje formę: są *formą historii*, jej odzyskanym (filmowym) ciałem. Bazując na *found footage* twórczość Angeli Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana [Gianikianów], równoległa do zwrotu w nauk historycznych ku praktykom mikrohistorii i ze wzmożonym zainteresowaniem problematyką pamięci w sztuce i humanistyce, jest również symptomem bardziej ogólnej tendencji, którą Christa Blümlinger postawi w centrum swej książki o „kinie z drugiej ręki”: chodzi o fakt, że „ponowne użycie materiałów filmowych jawi się jako symptom zmiany w kulturze pamięci”⁶.

Trudno przejść obojętnie wobec faktu, że opisywany tu zwrot w rozumieniu relacji kina i historii (czy szerzej: funkcjonowania w kulturze obrazów historii i klisz pamięci) dotyka również twórczości Tadeusza Kantora, zbiega się z jego Teatrem Śmierci – teatrem pamięci (*Umarła Klasa* miała premierę w 1975 roku, *Wielopole, Wielopole* w 1980, *Niech szczerą artysty* w 1985 roku, wreszcie *Nigdy tu już nie powrócę* – w 1988 roku). Równoległe czasowo (lata 70., 80.) poszukiwania Kantora i Gianikianów, przecinają się w kilku miejscach w bardzo wyraźny sposób: oto kilka najważniejszych momentów tego spotkania, zaledwie tu zasygnalizowanych. A więc: I wojna światowa jako „źródłowy” punkt odniesienia; przenikanie się wielkiej Historii i historii prywatnej, pamięci i gestu, fotografii i teatru (kina), śmierci i ocalenia; relacja między ruchem i zatrzymaniem; hybrydyczny czas (filmu, spektaklu), złożony z teraźniejszości, przeszłości, przyszłości⁷; powtórzenia mające charakter cykliczny, rytualny – czas reaktualizuje się w nieskończoność⁸; koncentracja na geście, detalu, „tym, co przeżywa”; wreszcie wizja pewnego „między-świata” zaludnionego przez widma, przez wybrakowane i słabe byty, których uporczywe trwanie (w przestrzeni spektaklu, przestrzeni filmowego zapisu), istnienie na granicy dwóch światów, nie pozwala na zatarcie śladów⁹, na ostateczną zniknięcie.

Filmowy pomnik i archiwum jako autobiografia

Interesują nas archiwa, gdyż cała współczesność została już w archiwum zawarta... zawarta jako coś martwego, spowolnionego. Musimy ją odczytać na nowo, nadać jej prędkość taśmy filmowej, pokazać ją jako film.

Angela Ricci Lucchi i Yervant Gianikian

Przez dwa lata żyliśmy w ciemnościach, ręcznie opracowując tysiące kadrów.

Yervant Gianikian

1.

Filmy Angeli Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana¹⁰ wymagają od nas szczególnego skupienia: jak gdyby nasza uwaga wymuszona była wielomiesięczną (czasem wieloletnią) żmudną pracą nad nimi. Ich oglądanie jest podróżą do źródeł kina i, równocześnie, podróżą do źródeł XX wieku (Gianikianowie stawiają tu znak równości) i jego okropności, takich jak rzeź Ormian, I Wojna Światowa, doświadczenia kolonializmu, narodziny faszyzmu. Wszystkie one składają się na obraz swoistej *Weltkatastrophe* – naznaczonej niespotykanym dotąd cierpieniem katastrofy świata. Ta filmowa genealogia XX wieku pozostaje jednak u Gianikianów zawsze krytycznym komentarzem do wydarzeń całkowicie współczesnych: przeszłość nie jest nigdy czymś dopełnionym; „dziś” objawia się – niczym powidok – w wydarzeniach, które miały miejsce „wczoraj”.

Raymond Bellour podkreśla pewną graniczność poszukiwań Gianikianów¹¹ – nie można ich opisać w kategoriach eksperymentu czy awangardy, dokumentu czy fikcji. W tym sensie ich działalność sytuuje się gdzieś między pracą filmowca, artysty wizualnego, archeologa i historyka-archiwisty¹². Równocześnie ich filmy mają otwartą, „eseistyczną” strukturę, której brak rzeczywistego początku i końca – to otwarte na ciągi dalsze zbiory niezwykle mocnych (i niezwykle rzadkich) obrazów. Ta niemożność łatwego zasuflad-



Angela Ricci Lucchi / Yervant Gianikian,
kadr z *Dal Polo All'Equatore*, 1986.

kowania, a także nieczystość języka, jakim operują, są charakterystyczne dla artystów/filmowców posługujących się *found footage*. Wydaje się jednak, że przypadek Gianikianów jest szczególny: bezkształtność materiału z którym pracują, towarzyszy często bezkształtności kategorii, jakimi chcemy opisać ich twórczość¹³.

Ich droga nie jest typowa i wiedzie ze świata sztuki do kina – i z powrotem¹⁴. Yervant Gianikian – syn ormiańskiego emigranta, jednego z ostatnich świadków rzezi w 1915 roku – studiował architekturę w Wenecji, Angeli Ricci Lucchi była jedną z ostatnich uczennic Oskara Kokoschki w Wiedniu. Zaczęli pracować razem w latach 70., tworząc z początku efemeryczne zabawkowe teatrzyki i działając ze znalezionym materiałem, takim jak stare pocztówki. Stopniowo zaczęli używać kamery do swoich działań, tworząc oryginalną formułę „filmów zapachowych” – powstałych we współpracy z Museo Gustavo Lombroso w Turynie i wykorzystujących tamtejsze narzędzia zbrodni – w których zapach staje się bodźcem uruchamiającym pamięć („Zaczęliśmy pracować nad różnymi rodzajami zapachów, jako katalizatorami pamięci”). Lata 1977-79 to przełomowy moment w ich twórczości: właśnie wtedy rozpoczynają pracę ze znalezionym archiwalnym materiałem filmowym – na początku z niemymi filmami nakręconymi na formacie Pathé Baby 9,5 – koncentrując się na jego żmudnej analizie. Zwrot ku materiałom archiwalnym zbiega się z odejściem od dźwięku. Równoległe konkretyzują się również tematy, którymi się zajmują. Po filmie wokół postaci Gustavo Lombroso (1976), przychodzi pora na *Das Lied von der Erde* – *Gustav Mahler* (1982): inspirowaną esejem Adorna impresję zbudowaną na zestawieniu skrawków materiałów filmowych (nakręconych zaraz po wynalezieniu kina i przedstawiających różne formy spektaklu natury: spadające meteoryty, wrzącą wodę, pustynne krajobrazy...) z *Pieśnią o ziemi* Mahlera. Widać wyraźnie, że ich ówczesne zainteresowania ogniskują się z jednej strony wokół kluczowych postaci znaczących narodziny naszego stulecia, z drugiej zaś – topograficznie – wokół mitycznej Europy Środkowej i upadku wielkich mitów europejskich (takich jak np. właśnie mit c.k. monarchii z wyidealizowanym obrazem pokojowego współegzystowania narodów). Z czasem – wraz ze stopniowym pograżaniem się w ciemnościach znaczącym, dosłownie i metaforycznie, ich pracę nad archiwaliami – głównym tematem stanie się właśnie I Wojna Światowa, ludobójstwo Ormian i kolonializm, wszystkie zapowiadające jeszcze większą katastrofę, jaką są dla Gianikianów narodziny totalitaryzmów i kolejna wojna. Ich „pisanie historii” byłoby więc benjaminowskim pisanem „historii cierpienia świata”.

Zimą 1981 roku¹⁵, po powrocie z podróży po Stanach Zjednoczonych, Gianikianowie odnajdują w starym laboratorium filmowym w Mediolanie fragment wielkiego archiwum Luki Comerio (1874-1940). Ten



Angela Ricci Lucchi / Yervant Gianikian,
kadr z *Dal Polo All'Equatore*, 1986.

filmowiec i podróżnik, jeden z pionierów włoskiego kina niemego, po okresie intensywnej filmowej eksploracji Afryki (brał m.in. udział w wyprawie słynnego włoskiego podróżnika i awanturnika barona Raimondo Franchettiego do Ugandy w 1910 roku czy w wyprawie na Arktykę), został jedynym oficjalnym dokumentalistą włoskiej armii na frontach Wielkiej Wojny. W latach 20. jego filmy wspomagały faszystowską propagandę, służąc m.in. do legitymizacji mitu odrodzenia tradycji Cesarstwa Rzymskiego we Włoszech Mussoliniego¹⁶. Stopniowo zmieniała się jego rola: z filmowca staje się raczej kolekcjonerem filmów innych autorów, osobliwym strażnikiem spuścizny pionierów kina niemego. W latach 30. Comerio zapadł w stan głębokiej amnezji, który doprowadził również – pośrednio – do fizycznego rozpadu jego kolekcji, a w efekcie do zapomnienia o pionierskim okresie włoskiego kina i, metaforycznie, o utrwalonych na tych filmach znakach i zapowiedziach katastrofy. Odnalezienie archiwum Luki Comerio wyznacza moment ostatecznej krystalizacji języka filmowego Gianikianów. W 1986 roku kończą pracę nad *Dal Polo All'Equatore* [Od bieguna po równik] – swoim najsłynniejszym dziełem, złożonym ze zmontowanych, przeфотографowanych i puszczonego w zwolnionym tempie 500 tys. kadrów pochodzących z materiałów filmowych z lat 1900-1920 i przedstawiających niekończący się spektakl „podboju Ziemi przez człowieka” (od bieguna po równik). Zaproponowana przez Comerio skrajnie europocentryczna wizja świata zostaje „przechwycona” przez Gianikianów, którzy nadają jej radykalnie odmienny, krytyczny sens. Ta sama strategia artystyczna charakteryzować będzie ich kolejne filmy, takie jak *Diario Armeno* (1986), *Uomini Anni Vita* (1990), *Diario Africano* (1994), *Io Ricordo* (1997), *Prigionieri Della Guerra* (1995), *Peace on Every Peak* (1998) czy *Inventario Balcanico* (2000).

Warto zwrócić uwagę, że Gianikianowie nie tworzą klasycznych *found footage*. Ich praca opiera się nie tylko na montażu elementów archiwalnych, ale, przede

wszystkim, na prawdziwej filmowej wiwisekcji: żmudnym procesie ponownego filmowania znalezionej materiału – robią to „domowymi” metodami, w pewnym sensie powtarzając gesty pionierów kina. Konieczność ręcznego przeglądania materiału, klatka po klatce, sprawił, że posługują się skonstruowaną przez siebie specjalną „analityczną kamerą”, która pozwala na taki właśnie, niezwykle precyzyjny ogląd taśmy filmowej. Składa się ona z dwóch części, z których jedna wyświetla film, druga służy zaś do analizy klatek. Ich specyficzny, powolny i skrupulatny sposób pracy nad materiałem filmowym przypomina więc raczej pracę archiwisty, nie filmowca. „Stworzenie analitycznej kamery pozwoliła nam podejść bliżej, wnikać głębiej w każdy kadr. Możemy decydować o tempie filmu, detalach, kolorze. Możemy używać i reprodukować archiwalny materiał w nietypowy sposób. (...) z całej masy obrazów, które znajdujemy, wyławiamy te, które wywołują w nas najmocniejszą emocję”¹⁷ tłumaczą. Jednocześnie byłby to zabieg wytwarzający optyczny i krytyczny dystans¹⁸. Pojawia się tu jednak pytanie, czy dystans ten nie jest ściśle powiązany z samą sytuacją wygnania, bycia wygnańcem (którym w pewnym sensie jest Yervant Gianikian)? Czy – tym bardziej – nie wymaga go praca nad archiwalnymi zapisami wygnania? Sytuacja wygnańca (co pokazał ostatnio przekonująco w swej książce Enzo Traverso) może stać się stanowiskiem i, w efekcie, formą widzenia historii¹⁹: historia pisana przez historyków-wygnańców jest zapewne jedną z głównych kontr-narracji opowiadających, w krytyczny sposób, o wydarzeniach minionego wieku. Jak pisze Paweł Mościcki, „w swej poświęconej historii książki Siegfried Kracauer uznał wygnanie za dogodny warunek wzięcia na siebie obowiązków historyka (...). Wygnanie okazuje się jednak czymś więcej niż tylko dogodnym warunkiem dla tworzenia nauki o historii i w dalszej części tekstu urasta do jego warunku koniecznego”²⁰. W przypadku Gianikianów miejscem metaforycznego wygnania staje się również przestrzeń archiwum – miejsce montażu fragmentów historii, miejsce demontażu jej niektórych sensów. Tego typu analityczna praca nad materiałem archiwalnym byłaby również krytycznym zabiegiem, który – na wzór praktyk surrealistycznych – przekształcałby to, co marginalne w centralne (i vice versa), to co posiada formę w bezkształtne (i na odwrót), żywe w martwe (i vice versa) itd., i doprowadzałby, w rezultacie, do dekonstrukcji tych kategorii.

Spowolnienie rytmu archiwalnych filmów to jeden z głównych zabiegów formalnych Gianikianów, który sprawia, że oglądając je mamy głęboko niepokojące wrażenie rzeczywistego uczestniczenia w innej czasowości. To mocne wyzwanie rzucone tempu dzisiejszego świata i dzisiejszych mediów: ich „ręcznie robione” filmy są formą niezgody na jakże współczesne i medialne rozumienie historii jako serii spektakularnych,

pojedynczych wydarzeń²¹. Inteligentne odwrócenie szybkości filmów z pierwszych dekad jest jednocześnie rodzajem ukrytej polemiki z estetyką futuryzmu, która tak mocno uwidoczniała (i zaaprobowwała) związek ruchomych obrazów z wojną²² (co czyni ją, w ich oczach, współodpowiedzialną). Powolny rytm Gianikianów jest również zabiegiem ocalającym: pozwala maksymalnie skupić się na detalu, z magmy niewyraźnych obrazów wychwycić pozornie mało istotne (w rzeczywistości często kluczowe) szczegóły, zatrzymać wzrok na twarzach, na gestach bezimiennych „statystów Historii”²³. Warburgowskie powiedzenie „dobry Bóg tkwi w detalu” zyskuje tu więc mocny sens.

Podobnie kwestia (braku) słów jest kluczowa dla strategii ormiańsko-włoskiego duetu. Abstrahując oczywiście od faktu, że materiały, z którymi pracują pochodzą, w przeważającej części, z okresu kina niemego, kluczem dla zrozumienia tego „milczenia obrazów” jest nośna formuła Georgesa Didi-Hubermana: tam, gdzie zawodzi opis, tworzy się miejsce na działanie montażu. Możemy tu równocześnie mówić o – zauważalnym od jakiegoś czasu – swoistym przełamaniu prymatu słowa w opowiadaniu historii. „Dla naszej cywilizacji praktykowanie historii jest trwale połączone ze słowem pisanim. Zawodowi historycy zakładają, że pisanie jest jednocześnie najlepszą formą świadectwa i najbardziej efektywnym sposobem prezentacji interpretacji”²⁴. Milczenie jest więc formą niezgody na historię opartą na relacjach pisanych bądź mówionych, wiążących się przecież zawsze z formą symbolicznej przemocy: nie każdy świadek ma „głos” (tu być może przebiega subtelna granica między „świadkiem” i „statystą”...). Świadectwem niemych – a więc bezimiennych – jest gest, ciało (Christa Bluminger pisała w tym kontekście o „kartografii ludzkich gestów”²⁵), które stają się lepiej widoczne – widzialne – dzięki spowolnieniu taśmy. Gianikianowie stoją bez wątplenia po ich stronie. Uporczywe bycie – trwanie w przestrzeni obrazu filmowego – jest formą biernego oporu²⁶, niezgody na wymazanie z Historii pisanej przez szczególny rodzaj zwycięzców: tych, którzy mieli szansę dać świadectwo za pomocą słów. Warto w tym kontekście przypomnieć rozważania Jacques’a Rancière’a, który pisał, iż „tej historii, stworzonej ze śladów, które *ludzie pamięci* decydują się zostawić, zostaje przeciwstawiona historia złożona ze śladów, których nikt nie planował zostawić – nieme świadectwa codziennego życia”²⁷. Historii pisanej, mówionej, opowiadanej – „historii słów” – przeciwstawia metaforyczną ideę „pomnika”: tego, co przemawia bezpośrednio, choć nie jest przeznaczone do mówienia, co mówi bez słów, co uczy bez intencji nauczania, co niesie pamięć, koncentrując się jedynie na teraźniejszości. Pomnik jest niemy. Filmy Gianikianów, mówiąc bez słów, ucząc bez dydaktyzmu, byłyby bliskie metaforze Rancière’a. Równocześnie, ich



Angela Ricci Lucchi / Yervant Gianikian,
kadr z *Su tutte le vette e pace*, 1998.

niemota stanowiłaby gest oporu, rodzaj marginalnej przeciw-historii.

Gianikianowie szukają więc nieustannie formy, która wyraziłaby dramat opuszczonych przez Historię bezimiennych, jej statystów. Ich filmy to uporczywe domaganie się nowej widzialności i godności dla pokrzywdzonych, poszukiwanie twarzy – utraconych, wydawałoby się raz na zawsze, za sprawą masowej śmierci. A przecież I wojna światowa, która powraca w kilku ich filmach, m.in. w *Jeńcach wojennych*, zwana była też „niszczycielką twarzy”²⁸ (znane jest zdjęcie z albumu *Krieg dem Kriege!* z 1924 roku, przedstawiające mężczyznę, weterana wojennego, bez... twarzy). Pojawia się tu znaczące pytanie: czy możemy w tym wypadku mówić o jakiegoś rodzaju wspólnocie ofiar, bezimiennych? Czy ocalający wymiar filmów włosko-ormiańskiego duetu odnosi się tylko do rozpatrywanych osobno pojedynczych twarzy, jednostkowego życia? Interesujące wydaje się tu napięcie między bezosobowym tłumem a pojedynczym życiem – choć bezosobowym, to jednak indywidualnym²⁹. Problem ten zauważył również Raymond Bellour, przypominając o przewrotnej definicji człowieczeństwa, sformułowanej kiedyś przez Henri Michaux: „na stare pytanie Michaux «czym jest człowiek?», istnieje prosta odpowiedź: człowiek jest liczbą mnogą [człowiek jest w grupie]”³⁰. W tym sensie filmy Gianikianów byłyby filmowymi pomnikami człowieczeństwa, esejami testującymi moment, w którym „pozabawiony twarzy” ponownie – choć na krótki moment wyznaczany spojrzeniem oglądającego – ją odzyskuje. Gest ponownego montażu służyłby w nich ponownemu połączeniu ze sobą fragmentów świata, który uległ katastrofie.

2.

Prigionieri Della Guerra czyli *Jeńcy wojenni* (lub *Jeńcy wojny*: w obu przypadkach „wojnę” możemy rozumieć jako niemalże upersonifikowaną siłę, biorącą ludzi w posiadanie, więżącą ich, odbierającą im człowieczeństwo i twarz) to jeden z najważniejszych filmów Giani-

kianów, pokazujący jak w soczewce niemal wszystkie omawiane tu już cechy charakterystyczne zarówno dla tematyki, która ich zajmuje, jak dla i języka, którym się posługują. Ma on otwartą, eseistyczną strukturę, którą wyznacza klarowny podział na sześć ząbujących się rozdziałów, odnoszących się do kolejnych wojennych epizodów i kolejnych grup „pokrzywdzonych przez Historię”. Taka formuła – teoretycznie umożliwiająca rozwijanie i dodawanie kolejnych epizodów – otwiera go na ciągi dalsze i, tym samym, nadaje mu uniwersalny charakter. Zarazem sprawia, że pozostaje on jednak opowieścią o konkretnym wydarzeniu historycznym. Skrytą narracyjną ośią filmu pozostaje tam wojenna epopeja trydentyków – jeden z niezwykłych epizodów Wielkiej Wojny. Włosi z pogranicznego Trydentu zostali zmobilizowani przez Austriaków w 1914 roku i wysłani do walki na froncie wschodnim, gdzie znaczna ich część dostała się do niewoli. Tam zaczęła się ich odyseja: byli przerzucani z obozu do obozu – najpierw jako więźniowie, potem, po przystąpieniu Włoch do obozu Ententy, jako robotnicy – przez całe Imperium Rosyjskie. Aż do Władywostoku, gdzie zostali w czasie Rewolucji wcieleni do sił walczących z bolszewikami. Ich powrót do domu – tych, którzy przeżyli – nastąpił w 1920 roku, w dwa lata po zakończeniu wojny, a po sześciu od rozpoczęcia tułaczki. Epopeja Włochów z Trydentu staje się częścią filmowego eseju, który pokazuje jeszcze inny aspekt „wyobcowania przez Historię”: bezdomność przemieszczających się żołnierzy, więźniów odczłowieczanych na masową skalę w wielkich obozach dla internowanych, a także codzienny los tych, o których nie wspomina żaden podręcznik historii – dzieci (w tym wypadku sierot wojennych).

Film powstał w 1995 roku i jest, jak to zwykle u Gianikianów, również metaforycznym komentarzem do współczesnych wydarzeń, a konkretnie wojny w Jugosławii³¹. Wojny, która – o czym dziś już słabo pamiętamy – była wówczas postrzegana jako koszarne *déjà-vu*: upiorny powrót wszystkich dwudziestowiecznych demonów. Materiał do *Jeńców* pochodził z archiwów rosyjskich i archiwów krajów dawnego Cesarstwa Austro-Węgierskiego – Gianikianowie chcieli pokazać wojnę z różnych punktów widzenia, zacierając jawnie propagandowy i ideologiczny wymiar zawarty w wykorzystanych materiałach filmowych. Równocześnie ich celem było pokazanie jedności „niedoli ludzkiej”, tej swoistej wspólnoty ludzkich losów i gestów. W *Jeńcach wojennych* nie wiemy, kto jest kim: Włosi, Austriacy, Rosjanie, Węgrzy, Polacy – anonimowi żołnierze, statysci Historii, bohater zbiorowy – pojawiają się w kadrze, by następnie zniknąć. Unieważnieniu ulegają narodowe podziały (kluczowe dla europejskiej polityki i historii w okresie obu wojen i międzywojennego intermedium), ciężko je zidentyfikować – w tym sensie Gianikianowie próbują zmienić historię, osłabić jej destrukcyjne działanie. A przecież, jak pisała Hannah

Arendt, „I Wojna Światowa doszczętnie zniweczyła wspólnotę narodów europejskich, czego nigdy nie dokonała żadna inna wojna. (...) Teraz wszyscy byli przeciwko wszystkim, a zwłaszcza przeciwko swoim najbliższym sąsiadom”³². Negując podziały, Gianikianowie starają się przywrócić znaczenie pojęciu wspólnoty (nawet jeśli byłaby to jedynie wspólnota ofiar), przywracając w centrum swej uwagi mocno przecież zużytą kategorię „kondycji ludzkiej”.

Jeńcy opowiadają o problemie, który ujawiła Wielka Wojna i który stał się centralny dla europejskiej historii politycznej. Chodzi, rzecz jasna, o pojawienie się dużych grup ludzi zmuszonych do życia „poza wspólnym światem, poza granicami ludzkości”³³. Ich istnienie – jak sugeruje Arendt – zagraża życiu społecznemu i politycznemu, w podobny sposób, jak niegdyś zagrażały mu elementy przyrody³⁴. W tym sensie film pokazywałby wojnę jako siłę raczej z porządku katastrof naturalnych – zdolną wyrwać z ludzkiego porządku, pozbawiającą domu (co dobrze widać na filmie, gdzie obserwujemy nieustanny ruch i stale przemieszczających się żołnierzy i jeńców) i podstawowych praw. Widać to doskonale w scenach zestawiających człowieka z przyrodą właśnie: choćby piękny i przerażający moment przekraczania rzeki pod ostrzałem artyleryjskim przez idących w natarciu żołnierzy. Olbrzymie gejery rozpryskującej się wody i małe ludzkie figurki; w dodatku nie widzimy, kto strzela i skąd nadlatują kule... Wszystko to składa się na wizję bezosobowej, ponadludzkiej siły zgniatającej człowieka i zmuszającej go do życia w sytuacji nieustającego stanu wyjątkowego. *Jeńcy* uwidaczniają również oczywistość związku między problemem figury internowanego i uchodźcy³⁵ a narodzinami obozu, tego *nomos* nowoczesności. Wartość filmu Gianikianów polega też na uświadomieniu nam, że narodzinom obozu, czy pojawieniu się postaci wyłączonego ze swoich praw internowanego / wygnańca towarzyszyła kamera. Dlatego możliwe jest sięgnięcie do źródeł, prawdziwa wizualna archeologia stanu wyjątkowego. Jednak w przeciwieństwie do znanych rozważań Agambena, skoncentrowanych na historii politycznej Niemiec lat trzydziestych, Gianikianów interesuje okres przed narodzinami faszyzmu – widoczny znak, że problem ten nie pojawił się wraz z totalitaryzmami, lecz jest nieodłącznym elementem nowoczesnej państwowości³⁶.

W wielu swoich filmach Gianikianowie podnoszą temat przemieszczenia: *Jeńcy*, z obrazami ciągle poruszających się żołnierzy, obrazami „świata w nieustającym ruchu”, magmą przelewających się ciał i obrazów, doskonale ilustrują tę cechę nowoczesności. Artystów interesuje los milionów bezimiennych żołnierzy, więźniów i uchodźców, którzy w ciągu kilku lat musieli wielokrotnie przekraczać granicę. Raz jako uczestniczący w działaniach wojennych żołnierze, innym razem jako przerzucani z obozu do obozu jeńcy, jeszcze innym jako szukający bezpiecznego azylu uchodźcy i uciekinierzy.

Temu nieustającemu ruchowi towarzyszył proces odwrotny: uszczelniania granic, wywłaszczania z praw, utrzymywania rozwiązań tymczasowych (takich jak obozy dla internowanych). Warto zdać sobie sprawę, że np. skutkiem napływu tysięcy bezpaństwowców było właśnie zniesienie prawa azylu, a także dokonanie przez główne europejskie państwa „poprawek do swoich praw o przynależności narodowej, by móc unieważnić naturalizację”³⁷. W tym kontekście, Gianikianowie celnie wskazują właśnie na problem granicy (i jej przekraczania) jako na zasadniczy dla nowoczesności. Starają się zdekonstruować, unieszkodliwić to pojęcie, dokonując zabiegu swobodnego przemieszczenia: znosząc granicę rozdzielającą walczących i tworząc, metaforycznie, jedną wspólnotę. Tych dotkniętych opresją, bezimiennych, ofiar Historii. Zestawiając ze sobą obrazy pochodzące z różnych części Europy, z różnych porządków, z różnych stron konfliktu. Spowalniając je, unieważniając to, co dzieli: ideologiczne przesłanie, język, narodowość. Pokazując, przybliżając to, co łączy: gesty, wspólny los. Zaskakujące podobieństwo do postawy Aby’ego Warburga, który w odpowiedzi na wybuch Wielkiej Wojny przygotowuje znaczek pocztowy – symbol przekraczania granic...

Ta dialektyczność pojęcia granicy³⁸ – granica, która dzieli, ale również łączy; która wymaga zniesienia – i wizja nowoczesności jako uporczywie trwającego stanu wyjątkowego, znajduje swoje odbicie w formie, jaką przyjmują *Jeńcy wojenni*. Spowolniona (w paru momentach, dla kontrastu, przyspieszona) taśma, brak słów, jednolita i jednoznacznie smutna muzyka³⁹ (będąca przetworzeniem ludowych melodii z obszaru Europy Środkowo-Wschodniej) nadająca filmowi wymiar lamentacji, wrażenie nieznacznej deformacji, a także delikatne zabarwienie taśmy – niczym z akwareli⁴⁰, gdzie zawsze spod farby prześwituje podłoże, materia papieru (co tworzy czasem wrażenie swobodnego powidoku) – odrealniają historyczny zapis, tworząc wrażenie halucynacyjnego „świata pomiędzy”⁴¹. Zawieszonego pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, życiem i śmiercią, a na innej płaszczyźnie między fikcją i dokumentem, ideologią i mitem... Halucynację, którą potęgowałyby nawroty czasu – tak, jak gdyby ten „świat pomiędzy” podlegał innej czasowości, czasowi cyklicznemu, niczym w mowie. Ten efekt nierealności potęgowałby stan użytego materiału: mimo starannej rekonstrukcji widoczne na nim nieusuwalne ślady zniszczenia, spychające go ku bezkształtności. Równocześnie sytuujące go gdzieś pomiędzy istnieniem i nieistnieniem. Oglądając *Jeńców* mamy więc wrażenie nieustannego obcowania z widmami, powidokami – to one zamieszkują „świat pomiędzy” Gianikianów.

3.

Filmy Gianikianów uwodzą nas swym bezsprzecznym pięknem⁴². Czymże jednak ono jest, co się kryje za tym pojęciem? „Wszystkie filmy Gianikianów są niezwykle poprzez swą formę, jednak przynależą oni do tej katego-

rii filmowców, którzy używają tej doskonałości nie jako celu samego w sobie, lecz jako możliwości dialektycznej. Dlatego ich twórczość jest silnie polityczna...”⁴³ – zauważa Frédéric Bonnaud. W takim dialektycznym ujęciu piękno jawi się jako nieprawda, jako groza. Jako struktura totalitarna. Z jednej strony filmy Gianikianów są więc filmowymi pomnikami godności „rasy ludzkiej”, z drugiej jednak, demaskacją filmu jako wynalazku w skryty sposób służącego maszynie wojennej, terrorowi i represji. Stwarzającego iluzję piękna.

Ta swoista dialektyka przenika całą ich twórczość. Jeszcze jeden jej przykład – jakże kluczowy. W *Remontages du temps subi* Georges Didi-Huberman komentuje ciekawą myśl Deleuze’a, że „emocje nigdy nie mówią ja”, dodając: „One są poza nami. Nie należą do naszego porządku, ale do porządku wydarzenia. (...) jest więcej intensywności w powiedzeniu *on cierpi* niż *ja cierpię*”⁴⁴. Filmy Gianikianów (w tym również *Jeńcy wojenni*) przyjmują tę perspektywę, mówiąc o cierpieniu świata w trzeciej osobie. Równocześnie jednak są one bardzo silnie powiązane z ich życiem, są rodzajem autobiograficznego przepracowania (wspomnę tylko kilka tropów: rzeź Ormian, faszystowskie Włochy), czy też introspekcji.

W zakończeniu *Anemicznego kina* Marcel Duchamp pozostawia na taśmie odcisk palca – rodzaj podpisu. Gianikianowie, którzy „przez dwa lata żyli w ciemnościach, ręcznie opracowując tysiące kadrów”, taki rodzaj sygnatury pozostawili na każdej zbadanej i przeфотографowanej klatce filmowej. Archiwum (i film) byłoby więc przestrzenią szczególnego autobiograficznego doświadczenia.

Postkolonialność taśmy filmowej

Mozolna praca odzyskiwania taśm z filmowych archiwów może być również dekolonizującym działaniem, przywracającym „prawa do widzenia”⁴⁵, poprzez wyjęcie obrazów europejskiego kolonializmu z ich kontekstu – by „przemówiły raz jeszcze”. Od *Dal Polo All’Equatore* aż po najnowsze *Pays Barbare* (2014) kolejne dzieła Angeli Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana ukazują ten nieoczywisty związek archiwalnej pracy



Angela Ricci Lucchi / Yervant Gianikian,
kadr z *Inventario Balcanico*, 2000.

z dekolonizacją spojrzenia. Ujawnia się on również, w przewrotny sposób, w pochodzącym z 1996 roku *Lo specchio di Diana* [Zwierciadło Diany] – filmie, odwołującym do dobrze znanego z Frazerowskiej *Złotej gałęzi* mitologicznego wątku wiążącego się z kultem Diany i z mitycznym jeziorem Nemi: miejscem, będącym w europejskiej mitologii symbolem prymitywnej magii, utożsamianym również z orientalnymi i afrykańskimi korzeniami Europy⁴⁶. Obrazy zmontowane przez Gianikianów pochodzą z epoki Mussoliniego i odnoszą się do podjętej przez niego próby wydobywania z dna jeziora Nemi dwóch antycznych statków i wiążącego się z tym osuszenia jeziora – „zwierciadła Diany” właśnie. Ten symboliczny gest *duce*, mający podkreślić związek z Rzymskim Imperium, był jednocześnie triumfem męskiej, faszystowskiej siły nad kobiecą mocą bogini łowów i płodności⁴⁷; oznaczał zarazem odcięcie się od tego, co w historii i w mitologii „nieczyste”, „zmacone” – żeńskie i nieeuropejskie.

Postkolonialny kontekst pracy Gianikianów widać wyraźnie na wystawie *After Year Zero: Geographies of Collaboration* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015; kuratorzy: Anselm Franke, Annett Busch), gdzie *Pays Barbare*, złożona z prywatnych materiałów włoskich żołnierzy i kolonialnych urzędników kronika afrykańskich wojen Mussoliniego (powstanie w Libii, wojna z Etiopią, stworzenie Włoskiej Afryki Wschodniej) – prawdziwe ślady barbarzyństwa udokumentowanego przecież, jak pisał Benjamin, w każdym dokumencie kultury – zderzona zostaje z pracami artystycznymi i dokumentami odnoszącymi się do procesów dekolonizacji w Afryce i trzecioświatowych „geografii współpracy” i tworzącymi rodzaj kontestującej kolonialne archiwum⁴⁸ i uniwersalną, europejską wizję historii kontrnarracji. Pochodząca z drugiej strony Kolorowej Kurtyny praca Gianikianów jawi się jako rodzaj egzorcyzmu, magicznego działania mającego na celu odwrócenie znaczeń łączących tu faszyzm i kolonializm z filmem, filmowymi archiwami i, szerzej: z obrazami.

„Postkolonialność” filmów Angelii Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana ma jeszcze jeden, zapewne najbardziej fundamentalny wymiar. Zniszczone, zrujnowane obrazy – poddane fizycznej dekompozycji świadectwa cierpienia i katastrofy – to, dosłownie, „słabe obrazy”: poddane podwójnej opresji, również tej związanej z odcisniętym na nich bezwzględny działaniem czasu. Ich siła ma paradoksalny charakter i wiąże się ze słabością właśnie, z niepełnością, widmowością. Jeśli istnieje coś takiego, jak „obraz postkolonialny” (obraz o postkolonialnym charakterze) to ma on właśnie hybrydyczny, widmowy, „słaby” charakter – nie jest obrazem samym, lecz raczej „prześciem, pasażem między obrazami” (*l'entre-images*⁴⁹). Ale przecież czy istotą samego archiwum (a więc również metaforycznie: naszej pamięci) nie jest właśnie to, co nieobecne? Luki, led-

wo widoczne ślady, to, co utracone, zapomniane – zatrzymane gdzieś pomiędzy obecnością i nieobecnością, życiem i śmiercią...

* Centralny fragment tekstu ukazał się pierwotnie w piśmie „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 3 (2013), w numerze poświęconym *Archiwom stanów wyjątkowych*, jako: *Filmowy pomnik i archiwum jako autobiografia: notatki o Gianikianach*, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/89/147>

* Praca finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2014, projekt „Świat jako archiwum. Krytyczne modele historyczności”.

Przypisy

- ¹ Por. Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, Paris 2008, s. 22-23.
- ² Tamże, s. 19-20.
- ³ Arlette Farge, *Écriture historique, écriture cinématographique*, w: *De l'histoire au cinéma*, ed. A. de Baecque, Ch. Delage, Complexes, Bruxelles 1998, s. 111-125.
- ⁴ de Baecque, s. 31-32.
- ⁵ Por. Jacques Revel, *Un exercice de désorientation: Blow up*, w: *De l'histoire au cinéma...*, s. 99-110.
- ⁶ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013, s. 25.
- ⁷ Tamże, s. 49.
- ⁸ Tamże, s. 190.
- ⁹ Por. Bartosz Frąckowiak, *Kantor – od nieobecności do powtórzenia*, „Dialog” nr 1/2008.
- ¹⁰ Dalej jako Gianikianowie. Ten skrót jest używany powszechnie.
- ¹¹ Raymond Bellour, *Retromondo*, [w:] *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, ed. P. Mereghetti, E. Nosei, Il Castore, Milano 2000, s. 80.
- ¹² Angela Ricci Lucchi i Yervant Gianikian odcinają się jednak od określania ich mianem historyków czy archeologów. Praca nad materiałem archiwalnym jest dla nich zawsze działaniem teraźniejszym (i w tym sensie zawsze krytycznym): „Dla nas istnieje jedynie teraźniejszość i dlatego pamięć jest dla nas zawsze czymś aktualnym, teraźniejszym właśnie, a nie przeszłym. To dlatego odrzucamy określanie nas jako archeologów. Pracujemy we współczesności i dla współczesnych i dlatego nie akceptujemy idei przeszłości – to, co widzimy na ujęciach, jest tym, co widzimy dziś. (...) Interesują nas archiwa, gdyż cała współczesność została już w archiwum zawarta... zawarta jako coś martwego, spowolnionego. Musimy ją odczytać na nowo, nadać jej prędkość taśmy filmowej, pokazać ją jako film.” Fragment niepublikowanego wywiadu przeprowadzonego przez Hansa Ulricha Obrista, za: Chiara Bertola, *The eye as the instrument of thought*, „Quaderno HangarBicocca” nr 1 (2010), s. 4.
- ¹³ Bertola, dz. cyt., s. 6.
- ¹⁴ W 2001 roku ich instalacja filmowa *La marcia dell'uomo* została pokazana na 40. Biennale w Wenecji.
- ¹⁵ Trudno nie zauważyć, że początek pracy Gianikianów z archiwami zbiega się ze zwrotem w naukach o historii ku „mikrohistorii”: w 1981 roku Giovanni Levi i Carlo Ginzburg rozpoczynają redagowanie serii *Microhistoria* w wydawnictwie Einaudi.

- ¹⁶ Narodzinom włoskiego faszyzmu, jej ikonografii i mitografii, a także antropologicznemu spojrzeniu na „człowieka faszystowskiego” poświęcony jest ich instalacja filmowa *Imperium* (2013).
- ¹⁷ Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique*, „Trafic”, nr 13 (1995), s. 32.
- ¹⁸ D. Hibon, D. Païni, *Del documentario fatto a mano*, [w:] *Cinema Anni Vita...*, dz. cyt., s. 100.
- ¹⁹ Por. Enzo Traverso, *Historia jako pole bitwy*, przeł. S.W. Nowicki, Książka i Prasa, Warszawa 2014; Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha-art, Kraków 2011, s. 11. „Historię XX wieku przyjdzie kiedyś ponownie przeczytać przez pryzmat wygnania”, pisał Enzo Traverso i wydaje się, że filmy Gianikianów przyjmują właśnie ten punkt widzenia. Staje się to doskonale widoczne w pochodzącym z 1990 roku *Uomini, Anni, Vita* – opowieści o Ormianach jako o narodzie bez państwa, uchodźcach *par excellence*, których historia ujęta zostaje w filmie w symboliczne ramy przez dwa tragiczne wydarzenia: tureckie ludobójstwo i trzęsienie ziemi w 1988 roku.
- ²⁰ Por. Paweł Mościcki, *Georges Perec, albo niepokojąca pewność wykorzenia*, „Kultura Współczesna” nr 4 (70) 2011, s. 70-71.
- ²¹ Edwin Carels, *The Politics of Recollection*, [w:] *Cinema Anni Vita...*, dz. cyt., s. 112.
- ²² Por. również Paul Virilio, *Guerre et cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2009.
- ²³ Tę metaforę rozwija Georges Didi-Huberman w jednej ze swych ostatnich książek *Peuples exposés, peuples figurants*, *L'œil de l'histoire 4*, Minuit, Paris 2012.
- ²⁴ Dan Sipe, *From the Pole to the Equator. A Vision of a Wordless Past*, [w:] *Cinema Anni Vita...*, dz. cyt., s. 149. Tekst pojawił się wcześniej w zbiorze *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton 1995.
- ²⁵ Christa Blümlinger, *Cartography of gestures*, [w:] „Quaderno HangarBicocca” nr 1 (2010), s. 32-33.
- ²⁶ Wątek przeżycia jako gestu oporu pojawia się u Georgesa Didi-Hubermana w *Peuples exposés, peuples figurants*, *L'œil de l'histoire 4* (s. 228).
- ²⁷ Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, PUF, Paris 2012, s. 25-26.
- ²⁸ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Minuit, Paris 2011, s. 231.
- ²⁹ Gilles Deleuze, *Limmanence, une vie*, cyt. za: Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés...* dz. cyt., s. 229.
- ³⁰ Raymond Bellour, *Chosen moments of the human race*, „Quaderno HangarBicocca” nr 1 (2010), s. 37.
- ³¹ Inny filmowy komentarz do wydarzeń na Bałkanach to *Inventario Balkanico* (2000).
- ³² Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 376-377.
- ³³ Arendt, dz. cyt., s. 421-422.
- ³⁴ Tamże, s. 422.
- ³⁵ Por. Giorgio Agamben, *My, uchodźcy*, przeł. K. Gawlicz, [w:] Agamben. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 25-34.
- ³⁶ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 239.
- ³⁷ Arendt, dz. cyt., s. 389. Z kolei odpowiedzią na taką sytuację było wytworzenie prawnej formuły chroniącej bezpaństwowca-uchodźcę, jaką były paszporty nansenowskie. O kwestii paszportowej zob. John Torpey, *The Invention of the Passport. Surveillance, Citizenship and the State*, Cambridge University Press 2000.
- ³⁸ Por. Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, KR, Warszawa 2002.
- ³⁹ Skomponowana przez Giovannę Marini.
- ⁴⁰ Angela Ricci Lucchi odeszła, co znaczące, od techniki olejnej i od lat wykonuje swoiste malarskie notatki (często są to komentarze do ich filmów) techniką akwareli. Por. Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Aquarelles*, „Cinémathèque”, nr 18, autumn 2000.
- ⁴¹ Tego sformułowania – *entremonde* – używa Raymond Bellour w jednym ze swych tekstów o kinie Gianikianów (*Chosen moments of the human race*, dz. cyt., s. 37).
- ⁴² Warto tu przywołać rozważania Waltera Benjamina o aurze ze słynnego eseju o dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej. „W uchwyceniu na gorąco wyrazie ludzkiej twarzy z dawnych fotografii po raz ostatni tchnie aura. I to ona składa się na ich przepojone melancholią, z niczym nie dające się porównać piękno”, pisze Benjamin (Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 75). Film Gianikianów pokazując świat „utraconych twarzy” reaktywowałby ten osobliwy splot czasu i przestrzeni, który Benjamin zwał aurą. Równocześnie jednak odsłaniałby inny aspekt tego piękna, który możemy nazwać grozą. Ta dialektyczna postawa – zachwytu i demaskacji – przenika całą twórczość Gianikianów.
- ⁴³ Frédéric Bonnaud, *The Rightful Return of Ghosts*, [w:] *Cinema Anni Vita...*, dz. cyt., s. 74.
- ⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Minuit, Paris 2010, s. 190.
- ⁴⁵ Por. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham 2011.
- ⁴⁶ Por. *After Year Zero: Geographies of Collaboration*, ed. Annett Busch, Anselm Franke, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Haus der Kulturen der Welt, Warszawa – Berlin 2015, s. 220.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ Anselm Franke, *The Universal Project*, w: *After Year Zero...*, s. 22.
- ⁴⁹ Por. Raymond Bellour, *Between-the-Images*, JRP/Ringier & Presses du Réel, Dijon – Zurich 2012.



Angela Ricci Lucchi / Yervant Gianikian, kadry z *Pays Barbare*, 2014. Za: *After Year Zero. Geographies of Collaboration*, red. A. Busch, A. Franke, Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Haus der Kulturen der Welt, Warszawa 2015.