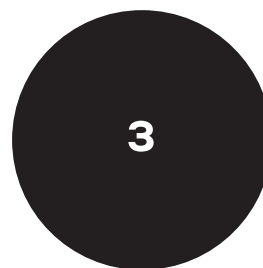




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Filmowy pomnik i archiwum jako autobiografia. Notatki o Gianikianach

autor / autorzy:

Tomasz Szerszeń

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/89/147/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Filmowy pomnik i archiwum jako autobiografia. Notatki

o Gianikianach

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

Esej jako forma wyrażania cierpienia świata.

Georges Didi-Huberman

1.

Filmy Angeli Ricci Lucchi i Yervanta Gianikiana¹ 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 Gianikianów² – 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-archiwisty³. 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 zaszufladkowania, 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 twórczość⁴.

Ich droga nie jest typowa, wiedzie ze świata sztuki do kina – i z powrotem⁵. Yervant Gianikian – syn

ormiańskiego emigranta, jednego z ostatnich świadków rzezi w 1915 roku – studiował architekturę w Wenecji,

Angela Ricci Lucchi była jedną z ostatnich uczennic Oskara Kokoschki w Wiedniu. Zaczęli pracować razem

w latach 70., z początku tworząc efemeryczne zabawkowe teatryki i działając ze znalezionym

materiałem, takim jak stare pocztówki. Stopniowo zaczęli do swoich działań używać

kamery, 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 okres w ich twórczości: właśnie wtedy

rozpoczynają pracę ze znalezionym archiwalnym materiałem filmowym – na

początku z niemyi filmami nakręconymi w formacie Pathé Baby 9,5 – koncentrując

się na jego żmudnej analizie. Zwrot ku materiałom archiwalnym zbiega się

z odejściem od dźwięku. Równolegle konkretyzują się również tematy, którymi

zajmować się będą najczęściej. Po filmie wokół postaci Cesarego 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 dla narodzin 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 –



Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian, *NON NON NON*, 2012

wraz ze stopniowym pogrążaniem się w ciemnościach cechującym, dosłownie i metaforycznie, ich pracę nad archiwaliami – głównym tematem stanie się właśnie I wojna światowa, ludobójstwo Ormian i kolonializm, zapowiadające jeszcze większą katastrofę, jaką są dla Gianikianów narodziny totalitaryzmów i kolejna wojna. Ich „pisanie historii” byłoby więc benjaminowskim pisaniem „historii cierpienia świata”.

Zimą 1981 roku⁶, po powrocie z podróży po Stanach Zjednoczonych, Gianikianowie odnajdują w starym laboratorium filmowym w Mediolanie fragment wielkiego archiwum Luki Comerio (1874-1940). Ten 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 Raimonda Franchettiego do Ugandy w 1910 roku) został jedynym oficjalnym dokumentalistą włoskiej armii na frontach Wielkiej Wojny. W latach 20. jego filmy wspomagały faszystowską propagandę, służąc m.in. legitymizacji mitu odrodzenia tradycji Cesarstwa Rzymskiego we Włoszech Mussoliniego⁷. Stopniowo zmieniała się jego rola: z filmowca stawał się raczej kolekcjonerem filmów innych autorów, osobliwym strażnikiem spuścizny pionierów kina niemego. W latach 30. Comerio zapadł w stan głębokiej amnezji, która doprowadziła 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* – swoim najśłynniejszym dziełem, złożonym ze zmontowanych, przefotografowanych i puszczonego w zwolnionym tempie pięciuset tysięcy 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), *Inventario Balcanico* (2000).



Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian,
Uomini Anni Vita, 1990

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, sprawiła, 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 pozwoliło 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”⁸ – tłumaczy. Jednocześnie byłby to zabieg wytwarzający optyczny i krytyczny dystans⁹. 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 może stać się stanowiskiem i, w efekcie, formą widzenia historii¹⁰. Jak pisze Paweł Mościcki, „w swej poświęconej historii książce 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”¹¹. 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, to co posiada formę w bezkształtne, żywe w martwe – i vice versa, doprowadzając 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 wydarzeń¹². Inteligentne odwrócenie szybkości filmów z pierwszych dekad XX wieku jest jednocześnie rodzajem ukrytej polemiki z estetyką futuryzmu, która tak mocno uwidoczniała (i zaaprobowała) związek ruchomych obrazów z wojną (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 (a w rzeczywistości często kluczowe) szczegóły, zatrzymać wzrok na twarzach, na gestach bezimiennych „statystów Historii”¹³. Warburgowskie powiedzenie „dobry Bóg tkwi w detalu” zyskuje tu więc mocny sens.

Podobnie kluczowa dla strategii ormiańsko-włoskiego duetu jest kwestia (braku) słów. 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 Georges'a 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”¹⁴. 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”¹⁵), które stają się lepiej widoczne – widzialne – dzięki spowolnieniu taśmy. Gianikianowie stoją bez wątpienia po ich stronie. Uporczywe bycie – trwanie w przestrzeni obrazu filmowego – jest formą biernego oporu¹⁶, 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”¹⁷. 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, mówiące bez słów, uczące bez dydaktyzmu, byłyby bliskie metaforze Rancière'a. Równocześnie, ich niemota stanowiłaby gest oporu, byłaby rodzajem 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 – 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”¹⁸ (znane jest zdjęcie z albumu *Krieg dem Kriege!* (1924) przedstawiające mężczyznę, weterana wojennego, bez twarzy właśnie)... Pojawia się tu znaczące pytanie: czy możemy w tym wypadku mówić o jakiegoś rodzaju wspólnocie ofiar, 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 indywidualnym¹⁹. 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]”²⁰. W tym sensie filmy Gianikianów byłyby filmowymi pomnikami człowieczeństwa, esejami testującymi moment, w którym „pozbawiony twarzy” ponownie – choć na krótki moment wyznaczany spojrzeniem oglądającego – odzyskuje ją. 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, więzącą ich, odbierającą im człowieczeństwo i twarz), to jeden z najważniejszych filmów Gianikianów, skupiający jak w soczewce niemal wszystkie omawiane tu już cechy charakterystyczne zarówno dla tematyki, która ich zajmuje, jak i dla języka, którym się posługują. Ma on otwartą, eseistyczną strukturę, która

zawiera sześć zazębiających 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 oś filmu jest wojenna epopeja trydentczyków – 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 przetrzymywani z obozu do obozu przez całe Imperium Rosyjskie – najpierw jako więźniowie, potem, po przystąpieniu Włoch do obozu Ententy, jako robotnicy. Aż do Władywostoku, gdzie zostali w czasie rewolucji wcieleni do sił walczących z bolszewikami. Ci, którzy przeżyli, wrócili do domu 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 odczuwanych 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 Jugosławii²¹. Wojny, która – o czym dziś już słabo pamiętamy – była wówczas postrzegana jako koszmarnie *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, statyści Historii, bohater zbiorowy – pojawiają się w kadrze, by następnie zniknąć. Unieważnieniu ulegają narodowe



Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian, *Prigionieri Della Guerra*, 1996

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”²². Negując podziały, Gianikianowie starają się przywrócić znaczenie pojęciu wspólnoty (nawet jeśli byłaby to jedynie wspólnota ofiar), sytuując w centrum swej uwagi mocno przecież zużytą kategorię „kondycji ludzkiej”.

Jeńcy opowiadają o problemie, który ujawniła Wielka Wojna i który stał się problemem centralnym dla europejskiej historii politycznej. Chodzi, rzecz jasna, o pojawienie się dużych grup ludzi zmuszonych do życia „poza wspólnym światem, poza granicami ludzkości”²³. Ich istnienie – jak sugeruje Arendt – zagraża życiu społecznemu i politycznemu w podobny sposób, jak niegdyś zagrażały mu żywioły²⁴. 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 gejzery 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* uwiadamniają również oczywistość związku między problemem figury internowanego i uchodźcy²⁵ 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 30., Gianikianów interesuje okres przed narodzinami faszyzmu – widoczny znak, że problem ten nie pojawił się wraz z totalitaryzmami, lecz jest nieodłącznym elementem nowoczesnej państwowości²⁶.

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 jednym ze skutków napływu tysięcy bezpaństwowców było właśnie zniesienie prawa azylu, a także wprowadzenie przez główne europejskie państwa „poprawek do swoich praw o przynależności narodowej, by móc unieważnić naturalizację”²⁷. 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 swoistego przemieszczenia: znoszą granicę rozdzielającą walczących i tworzą, metaforycznie, jedną wspólnotę – wspólnotę tych dotkniętych opresją, bezimiennych ofiar Historii. Dokonują tego, 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 – a 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 granicy²⁸ – 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 (lub, w paru momentach, dla kontrastu przyśpieszona) taśma, brak słów, jednolita, jednoznacznie minorowa muzyka²⁹ (będąca przetworzeniem ludowych melodii z obszaru Europy Środkowo-Wschodniej) nadająca filmowi wymiar lamentacji, wrażenie nieznacznej deformacji, a także delikatne zabarwienie taśmy – niczym z akwareli³⁰, gdzie zawsze spod farby prześwituje podłoże, materia papieru (co tworzy czasem wrażenie swoistego powidoku) – odrealniają historyczny zapis, tworząc wrażenie halucynacyjnego „świata pomiędzy”³¹, zawieszonego

między 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 mie. Ten efekt nierealności wzmacnia dodatkowo stan użytego materiału: mimo starannej rekonstrukcji widać na nim nieusuwalne ślady zniszczenia, spychające go ku bezkształtności, a 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 pięknem³². Czym jednak jest owo piękno, co kryje się za tym pojęciem? „Wszystkie filmy Gianikianów są niezwykle poprzez swą formę, jednak przynależą oni do tej kategorii filmowców, którzy używają estetycznej doskonałości nie jako celu samego w sobie, lecz jako możliwości



Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian,
Oh, uomo, 2004

polityczna...”³³ – zauważa Frédéric Bonnaud. W takim dialektycznym ujęciu piękno jawi się jako fałsz, 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 machinie wojennej, terrorowi i represji. Wynalazku stwarzającego iluzję piękna.

Ta swoista dialektyka przenika całą ich twórczość. Przywołajmy jeszcze jeden jej przykład – jakże kluczowy. W *Remontages du temps subi* Georges Didi-Huberman komentuje intrygującą 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*”³⁴. Gianikianowie (również w *Jeńcach wojennych*) przyjmują tę perspektywę, mówiąc o cierpieniu świata w trzeciej osobie. Równocześnie jednak ich filmy silnie wiążą się 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 przezfotografowanej klatce filmowej. Archiwum (i film) byłoby więc w ich przypadku przestrzenią szczególnego autobiograficznego doświadczenia.

Praca naukowa 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 Dalej jako Gianikianowie. Forma ta jest używana powszechnie.
- 2 Raymond Bellour, *Retromondo*, w: *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, red. P. Mereghetti, E. Nosei, Il Castore, Milano 2000, s. 80.
- 3 Gianikianowie odcinają się jednak od określania ich historykami czy archeologami. Praca nad materiałem archiwalnym jest dla nich zawsze działaniem terażniejszym (i w tym sensie zawsze krytycznym): „Dla nas istnieje jedynie terażniejszość i dlatego pamięć jest dla nas zawsze czymś aktualnym, terażniejszym 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. Cyt. za: Chiara Bertola, *The eye as the instrument of thought*, „Quaderno HangarBicocca” 2010, nr 1, s. 4.
- 4 Chiara Bertola, *The eye as the instrument of thought...*, s. 6.
- 5 W 2001 roku ich instalacja filmowa *La marcia dell'uomo* została pokazana na 40. Biennale w Wenecji.
- 6 Warto 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.

7 Narodzinom włoskiego faszyzmu, jej ikonografii i mitografii, a także antropologicznemu spojrzeniu na „człowieka faszystowskiego” poświęcony jest ich najnowszy projekt – instalacja filmowa *Imperium* (2013).

8 Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique*, „Trafic”, 1995, nr 13, s. 32.

9 Danièle Hibon, Dominique Païni, *Del documentario fatto a mano*, w: *Cinema Anni Vita...*, s. 100.

10 Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Nowy Teatr/Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 11. „Historię XX wieku przyjdzie kiedyś ponownie przeczytać przez pryzmat wygnańca”, 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 z lat 1915–17 i trzęsienie ziemi z roku 1988.

11 Por. Paweł Mościcki, *Georges Perec, albo niepokojąca pewność wykorzenienia*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4 (70), s. 70–71.

12 Edwin Carels, *The Politics of Recollection*, w: *Cinema Anni Vita...*, s. 112.

13 Metaforę tę rozwija Georges Didi-Huberman w jednej ze swych ostatnich książek *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire 4*, Éditions de Minuit, Paris 2012.

14 Dan Sipe, *From the Pole to the Equator. A Vision of a Wordless Past*, w: *Cinema Anni Vita...*, s. 149. Tekst pojawił się wcześniej w zbiorze *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton 1995.

15 Christa Bluminger, *Cartography of gestures*, w: „Quaderno HangarBicocca” 2010, nr 1, s. 32–33.

16 Wątek przeżycia jako gestu oporu pojawia się u Georges'a Didi-Hubermana

w *Peuples exposés...*, s. 228.

17 Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, PUF, Paris 2012, s. 25-26.

18 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Éditions de Minuit, Paris 2011, s. 231.

19 Gilles Deleuze, *L'immanence, une vie*. Cyt. za: Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés...*, s. 229.

20 Raymond Bellour, *Chosen moments of the human race*, „Quaderno HangarBicocca” 2010, nr 1, s. 37.

21 Inny filmowy komentarz do wydarzeń na Bałkanach to *Inventario Balkanico* (2000).

22 Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 376-377.

23 Ibidem, s. 421-422.

24 Ibidem, s. 422.

25 Por. Giorgio Agamben, *My, uchodźcy*, przeł. K. Gawlicz, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 25-34.

26 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 239.

27 Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu...*, 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, Cambridge 2000.

28 Por. Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.

29 Skomponowana przez Giovannę Marini.

30 Angela Ricci Lucchi odeszła, co znaczące, od techniki olejnej i od lat wykonuje swoje malarskie notatki (często komentarze do własnych filmów) techniką akwareli. Por. Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Aquarelles*, „Cinémathèque”, 2000, nr 18, autumn.

31 Tego sformułowania – *entremonde* – używa Raymond Bellour w jednym ze swych tekstów o kinie Gianikianów (*Chosen moments of the human race*, s. 37).

32 Warto tu przywołać rozważania Waltera Benjamina o aurze ze słynnego eseju o dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej. „W uchwyconym 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, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 75). Film Gianikianów, pokazujący świat „utraconych twarzy”, reaktywowałby ten osobliwy splot czasu i przestrzeni, który Benjamin nazywał aurą. Równocześnie jednak odsłaniałby inny aspekt tego piękna, który możemy określić jako grozę.

33 Frédéric Bonnaud, *The Rightful Return of Ghosts*, w: *Cinema Anni Vita...*, s. 74.

34 Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Éditions de Minuit, Paris 2010, s. 190.