

Z ERNSTEM VAN ALPHENEM rozmawia ROMA SENDYKA

PERFORMATYWNE ARCHIWA: OD EFEKTU INSTYTUCJI DO PRAKTYK MYŚLENIA

Chciałbym rozpocząć, pytając o trajektorię twoich badań. Książka z 2005 roku (*Art in Mind*) dotyczyła sposobu, w jaki obrazy mogą artykułować myślenie. Ta racjonalna rama badań wizualnych szybko w twojej pracy zmieniła się pod wpływem czegoś, co można nazwać zwrotem afektywnym. Ewidentnie zaczęło nabierać wagi to, co kontrracjonalne, emocjonalne, traumatyczne – a więc niewypowiadalne, niepodlegające usensownieniu. Twoja najnowsza książka (*Staging the Archive*) dotyczy performatywnych gestów wobec szeroko rozumianych archiwaliów – użycia dokumentów przez artystów, w obszarze sztuk wizualnych, a dalej – działania samych archiwów. Jak uzgadniasz te kolejne przejścia w swoim myśleniu?

W pewnej mierze *Staging the Archive* jest kontynuacją *Art in Mind*: w tym sensie, że proponuje następną fazę myślenia o sztuce. Dalej to obiekty artystyczne są przedmiotem mojej analizy, choć nie w oderwaniu od tekstów literackich. Szukałem zjawisk tworzonych w odniesieniu do archiwów. Chodziło mi o obiekty, które nie tyle używają konstrukcji archiwum, ile rzucają mu wyzwanie właśnie wtedy, gdy modelują swoją strukturę na jego podobieństwo. To rodzaj krytycznego myślenia o archiwach, myślenia realizowanego poprzez doświadczenie artystyczne. Tak więc sposób, w jaki pracuję z obrazami, jest podobny do tego, jaki znasz z *Art in Mind*. Są też, oczywiście, różnice: w poprzedniej książce nie zajmowałem się organizacją archiwalną. W pewnej mierze moja nowa praca spokrewnia się z inną moją książką: *Caught by History*. Wszyscy wiemy, że ostatnie przynajmniej dwie dekady stały się świadkiem boomu badań historycznych, badań nad pamięcią, ale to także okres wielkiej kariery instytucji archiwum. Dziś nieustannie używamy terminów: „archiwum”, „pamięć” – robimy to nieomal bezrefleksyjnie, oba zjawiska są z resztą blisko spokrewnione. Popularność figury archiwum wydała mi się dwuznaczna, niezwykle myląca. Sukces jakiegos terminu powoduje jego wyjąłwienie. staje się on czymś w rodzaju frazesu.

Co począć więc z koncepcją archiwum, dziś, po okresie pustoszenia tego pola semantycznego? Czy warto, czy jest jeszcze po co do niego wracać, brać się za to, co przerobiliśmy w elegancką intelektualną wydmuszkę?

Rozumiemy termin „archiwum”, wydaje mi się, trojako: po pierwsze, archiwum ma wymiar instytucjonalny. Muzea, biblioteki, archiwa państwowe – to obszar oczywistości wokół tego terminu. Nadpisują się nad tym fizycznym, empirycznym

poziomem drugi, mniej uchwytny. Wiąże się on z popularnością koncepcji „dziedzictwa” – archiwa są w tej perspektywie rezerwuarami pamięci o przeszłości (dokumentują ją, ilustrują). Te dwie perspektywy: instytucjonalna i funkcjonalna – mnie nie interesowały. Kolejny obszar intensywnej pracy z archiwum, którą pozostawiłem poza swoim obszarem badań, to studia postkolonialne i studia *queer*. Tu również pojawiają się wątpliwości – zwykle w tych kontekstach archiwum jest obdarzane zaufaniem: jest rozumiane pozytywnie. Bardziej frapująca wydała mi się ambiwalentna lektura figury archiwum. Archiwum ma „fasadę” i „podziemia” – w tym sensie jest dwoiste, że zawsze konotuje to, co zostało w nie włączone, i to co, zostało wykluczone, usunięte z jego organizacji. Z definicji archiwa są selektywne. W obszarach studiów postkolonialnych i queerowych jedną ze stawek, o które idzie, jest ponowne włączenie wykluczonego do obiegu wiedzy. Archiwum jest zatem rodzajem obiektu docelowego – równoznacznego z „zaakceptowaną wiedzą”, do której aspiruje każdy gest emancypacyjny. Moje myślenie podąża w kierunku zbliżonym raczej do tego, który został wyznaczony przez teoretyków takich jak Foucault czy Derrida. Chodzi mi o tezę, że organizacja archiwalna determinuje myślenie jako takie. Myśląc – kolekcjonujemy, przechowujemy, tworzymy listy. Archiwum to zatem nie tyle efekt instytucji, ile materializacja naszej praktyki myślenia. To, oczywiście, perspektywa radykalnie uogólniona.

Archiwum fizyczne, instytucjonalne jest wcieleniem poprzedzającej go archiwalnej struktury, organizacji. Mnie interesuje śledzenie zasady, na jakiej „organizujący organizuje ową organizację” – szukam tego, co warunkuje strukturę archiwalną. To na przykład „przechowywanie”, „kolekcjonowanie”, „klasyfikowanie”, „wyliczenie”.

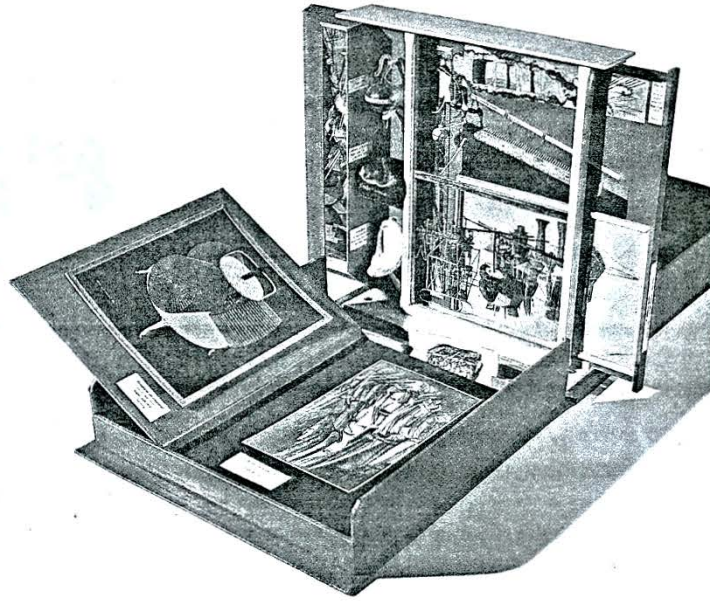
Archiwum zwraca zatem twoją uwagę nie ze względu na to, co instytucja zdoła zgromadzić; wbrew XIX-wiecznej tradycji rozumienia tej idei, interesuje cię proces, który doprowadza do wytworzenia się tej struktury i w następstwie – proces, które to zjawisko wtórnie uruchamia. Tu pojawia się performatywna energia umożliwiająca archiwum, i dalej: kwestia performatywności samego archiwum.

Performatywność archiwum wydaje mi się niezwykle istotna. Jest zapoznawana, przesłonięta myśleniem o archiwum jako pasywnym, nieruchomym kontenerze, który zawiera obiekty z przeszłości. Archiwa robią o wiele więcej. Weźmy badania Jeffreya Wallena dotyczące archiwów Stasi. To

oczywiście radykalny, skrajny przykład oddziaływania archiwum. Zebrane w zasobach tajnej niemieckiej policji wiadomości na temat danej osoby – często wypreparowane, kłamliwe, paranoidalne – nie były neutralne. Ktoś, kogo dotyczyły, gdy zostawał skonfrontowany z własnym *dossier*, jak pokazuje Wallen, bywało, że zaczynał odgrywać tak sfabrykowaną tożsamość. Wściekłość, bunt, niezgoda na zafalszowanie swojej tożsamości powodują więc działania, które w efekcie potwierdzają konstrukcję osoby, zawartą w zgromadzonych dokumentach: buntownika i wicherzyciela, wroga systemu. Archiwum – uogólnijmy – nie tylko magazynuje, ale wytwarza.

Przejsie od trybu deskryptywnego do preskryptywnego jest jednym z aspektów „archiwum w akcji”. Zastanawia mnie kwestia, kiedy i w jakich okolicznościach porzuciliśmy myślenie o archiwum jako o bezwładnym, leżącym cielsku ogromnego budynku podzielonego na departamenty, działy, części biblioteki. Archiwum zawsze miało charakter aktywny, już choćby dlatego, że jego powstanie w nowoczesnej formie wiązało się, między innymi, ze sprawowaniem kontroli i władzy.

Tradycja myślenia o archiwum jako pasywnym narzędziu jest nadal mocno obecna, np. w studiach nad dziedzictwem. Współcześnie jednak napotykałyśmy zjawiska, które wymuszają na nas ponowne przemyślenie tej struktury, co zresztą zostało w dużej mierze już zrobione przez takich teoretyków jak Derrida i Foucault. Wydaje mi się, że dwa czynniki wpływają szczególnie silnie na tę zmianę. Po pierwsze, umocnienie się w okresie ostatnich dwóch dekad myślenia o strukturach narracyjnych: w sensie pozytywnym, czy też krytycznym, gdy w ramach dyskursu dekonstrukcyjnego mówimy o kryzysie metanarracji. Tymczasem coraz bardziej jasne jest, że z narracją konkuruje alternatywna, odmienna konstrukcja symboliczna, czyli właśnie organizacja archiwalna. Wystarczy pomyśleć o naszym życiu „digitalnym”: na ekranie komputera wybieramy spośród ikon. To wybory paradygmatyczne. (Używam tu starego strukturalistycznego rozróżnienia na porządek syntagmatyczny i paradygmatyczny.) W narracji posuwamy się w czasie wzdłuż osi powiązań syntagmatycznych. Wybory elementów do wiązania (wybory z dostępnego zbioru), a więc działania wzdłuż osi paradygmatycznej, są niewidoczne. Dziś – powiem to za Lwem Manoviczem – jest niemal odwrotnie: na pierwszy plan wysuwają się paradygmaty, tracimy z oczu fakt tworzenia z tych wyborów jakiejś narracji. Paradygmaty to, innymi słowy, archiwa, bazy danych. Drugi czynnik inicjujący zmianę pochodzi nie z kultury mediów, ale z procesów globalizacji i migracji: zjawisk o podobnie istotnym znaczeniu dla dwóch ostatnich dekad. Trafnie o tym pisze Aleida Assmann: nowoczesność ceni rozwój, progresję, *Bildung*, a więc uprzywilejowuje to, co narracyjnie posuwa się naprzód. Tymczasem współczesne zjawiska migracji i globalizacji powodują, że przestajemy myśleć o celu tych ruchów i przemieszczeń. Ważniejsze staje się, skąd ktoś pochodzi. To już nie: rozwój, nadbudowywanie się sensów o danym ukierunkowaniu (*Bildung*), ale kwestia połączeń: *Bindung*.



To rozróżnienie brzmi znajomo: czy nie jest ono obecne w krytyce kultury przynajmniej od czasów krytyki też Lessinga, np. u Herdera, potem czytaliśmy o tym u Bachtina: rozłączanie porządków paradygmatycznych i syntagmatycznych – czyli przestrzennych i czasowych – jest heurystyczną fikcją: równie dobrze można argumentować o ich nierozłączności.

To prawda, ale moja analiza nie dotyczy konkretnych dzieł, chodzi mi o tryb symboliczny: kwestia jest więc bardziej abstrakcyjna, ogólna. Pytam o to, jak procesujemy, obrabiamy teksty i obrazy.

Wciąż myślę o tym, co mogłoby być katalizatorem tej zmiany w procedurze kognitywnej. Może częściowo przyczyną jest to, co określane bywa jako zwrot piktorialny: zjawisko upowszechnienia myślenia obrazem, nieliniarną strukturą, domagającą się modeli sieciowych, płaszczyznowych, a nie liniarnych.

Nie jestem zwolennikiem tezy, że specyfiką naszych czasów jest proliferacja, nadmiar obrazów. Wielu tak twierdzi, tymczasem nowe media łączą obrazy z naprawdę imponującą liczbą tekstów. Czytanie i patrzenie staje się praktyką łączną, opozycja między czytaniem i widzeniem jest sztuczną konstrukcją. Inna sprawa, że oznacza to, iż powinniśmy się pozbyć esencjonalistycznych przesądów w stosunku do nowych mediów. Ikony na naszym ekranie są, być może, wizualne, lecz to, co z nimi robimy, to odczytywanie ich znaczeń.

Może więc lepszą hipotezę dla zrozumienia naszych procesów kognitywnych w formule archiwum daje psychoanaliza? Praca Derridy: krótki wykład o Freudzie, drobna interwencja w porównaniu z przygotowanymi przez lata monografiami, pozwoliła nam sobie uświadomić, jak wiele w figurze archiwum jest niekontrolowalne, a wiąże nas z instynktem tanatycznym.



Chociaż Derrida jest dla mnie ważną inspiracją – ponieważ przekonująco pokazał, w jak dużym stopniu nasze myślenie jest modelowane na wzór archiwum – to bardziej interesuje mnie udowodnienie tej intuicji w odniesieniu do produkcji artystycznej: literackiej i wizualnej. Twierdzę, że myślenie strukturą archiwum jest obecne w praktykach artystycznych od dość dawna. Duchamp mógłby być jednym z pierwszych praktyków tego paradygmatu twórczego: myślę o jego białym i zielonym pudełku, pracach prowokacyjnie wykorzystujących notatki [*W bezokoliczniku (białe pudełko)* – 1966; *Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów (zielone pudełko)*, 1934]. Nie chodzi w nich tylko o użycie archiwum, dokumentów do konstrukcji obiektu sztuki, ale o jednoczesny krytyczny namysł nad tym, co archiwum z nami robi.

Staging the Archive jest zbudowane wokół interpretacji obiektów artystycznych. Trudno nie odnieść wrażenia, że prace posługujące się tą figurą łączą nas z tym, co określone jest jako *memory boom*. Są dyskusją nad przeszłością, formami jej pamiętania. Myślę o interesującym cię nurcie *found-footage*, o Forgácsu, o Fionie Tan analizującej dziełnictwo holenderskich Indii Wschodnich. Jak rozumiesz użytek robiony z figury archiwum w tej przestrzeni? Czy zgadzałbyś się z twierdzeniem LaCapry, że archiwum staje się tu rodzajem fetysza?

Niektórzy artyści – Péter Forgács byłby tu dobrym przykładem – re-animują, ożywiają przeszłe obrazy. Wydaje mi się bardzo istotne, dlaczego tak z nimi postępują. Oczywiście, podstawową przesłanką jest tu fakt, że jeśli dawny materiał musi być „ożywiany”, to oznacza to, że jest on „martwy”, innymi słowy – urzeczowiony. Tu ujawnia się szczególna cecha archiwów: cokolwiek stanie się ich częścią, traci jednostkowość, staje się jedynie ekspresją kategorii, którą reprezentuje jako część archiwum. Forgács często pracuje na materiale odnoszącym się do konkretnej grupy społecznej:

węgierskiej burżuazji, i jej relacji z reżimami totalitarnymi: faszystowskim i komunistycznym. Często korzysta z obrazów dotyczących Żydów. Na tym przykładzie dobrze widać, jak treść filmów zostaje zredukowana do kategorii, pod którą archiwizuje się materiał: dociera do nas tylko określenie „żydowskie”, „żydowskie”, „żydowskie”. Re-animacja tego materiału nie tylko otwiera go, nie tylko przywraca bogactwo treści, ale także sprzeciwia się – zwłaszcza dobrze to widać w przypadku prac związanych z historią Zagłady – bezwzględnemu przypisywaniu „tego, co żydowskie” przeszłości.

Zastanawiam się, co jeszcze mogą „robić z nami” prace artystyczne posługujące się strukturą archiwalną? Poza interwencją w obszar pamięci, uobecnianiem ofiar, sprzeciwem wobec reifikacji ich doświadczenia zdarza się przecież, że podejmują tematy bliskie zabawie, prowokacyjnej grze. Piszesz sporo o Sophie Calle. Jej działania z archiwum są prowokujące, pokazują, że archiwum potrafi wspaniale kłamać, że jego działania nie są nakierowane na przeszłość, ale rzutowane w przyszłość.

Dam inny przykład tego nurtu. Ydessa Hendeles. Piszę o jej projekcie *Partners. The Teddy Bear Project* w rozdziale o klasyfikacji. Idzie mi tu o zbadanie cechy, za którą archiwum jest bardzo cenione: chodzi o wrażenie pewności, które daje, o tę pozytywną schedę obiektywizmu. Jej praca jest gestem kategoryzacji narzuconym na zbiór fotografii, na których widzimy w różnych ujęciach pluszowe misie. A raczej ludzi, którzy nagle zostają pozbawieni indywidualności na rzecz jednego wyróżnika, który zaczyna działać nieomal jak totem plemienia: zabawki. Zdjęcia w uporządkowany, systematyczny sposób prezentowane są na ścianach galerii. Widzimy historię pluszowego misia prezentowaną poprzez kategorie: mamy tu żołnierzy z misiami, piłkarzy, pary lesbijek z pluszakami, rzecz jasna – także dzieci. Wylizanie zdaje się nie mieć końca. Jest tak obiektywne, że nie ma tu miejsca na kłamstwo, fikcję. Dostrzegamy tu jasno performatywną siłę archiwum: uporządkowanie jest tak przekonujące i samooczywiste, że istotnie zaczynamy wierzyć, iż istnieje taka grupa społeczna, jak piłkarze identyfikujący się z pluszowym misiem, żołnierze maszerujący pod znakiem misia, i tak dalej. Typologia okazuje się projektować własną rzeczywistość na rzeczywistość poza archiwum.

To kolejny przykład tego, co archiwa z nami robią. W nurcie antropologii obrazu po pytaniu o to, co obrazy robią, padło pytanie o to, czego pragną. Jeśli archiwa stają się współcześnie fetyszami, znaczy to, że generują potężne przepływy energii. Ciekawa jestem, czy mógłbyś zaryzykować odpowiedź w kwestii ich afektywnego działania po zbadaniu tylu przykładów działania archiwów w obszarze sztuki?

Powiedziałbym, że tym, czego archiwa potrzebują, jest szczególny typ racjonalności, a także porządek. Miałbym jednak kłopot z zastosowaniem sugestii Tima Mitchella do figury archiwum. Bo czy istotnie pragniemy objąć archiwum?

Zapytam więc inaczej: pisałeś kiedyś (w *Caught by History*), że istnieje coś takiego jak „efekt holokaustowy” – bezpośrednio, z pominięciem reprezentacji – poczucie doświadczenia jakiegoś aspektu zjawiska, które badamy. Czy w podobnie impresywny sposób mogą na nas działać archiwa?

„Efekt archiwalny” – można go chyba rozpoznać w sposobie, w jaki artyści pracujący z „archiwalną organizacją” uzależniają swoje praktyki od medium fotografii. Warto pytać, czemu fotografia staje się tak konieczna, reprezentatywna dla wszelkiego myślenia trybem archiwalnym lub myślenia o tym, czym archiwum jest.

Może dlatego, że, jak doskonale pokazuje to Allan Sekula, fotografia zmieniła archiwa: wymogła ich reorganizację?

Archiwum rzeczywiście było rodzajem odpowiedzi na nadmiar obrazów. Proliferacja obrazów, zwłaszcza fotograficznych, musiała zostać opanowana; najlepszym, najbardziej efektywnym rozwiązaniem było archiwum. To jednak nie jedyna przyczyna – okazało się bowiem, że w planie ontologicznym obraz fotograficzny sam w sobie jest również rodzajem archiwum. W Benjaminowskim sensie: fotografia jest miejscem, gdzie przechowują się najróżniejsze detale, których nie zauważyliśmy lub nie byliśmy gotowi, by je przeczytać. Pozostaje pytanie, jakim typem systemu archiwalnego posługuje się obraz? Powiedziałbym, że nie da się tej organizacji porównać z kolekcją czy enumeracją. Model, który mógłby mieć tu zastosowanie, to magazyn. Magazyn detali. To najbardziej podstawowy, bazowy format archiwum, w którym rzeczy nie są jeszcze poustawiane na półkach. Tu upatrywałbym odpowiedzi na pytanie, dlaczego artyści tak często korzystają z fotografii: po pierwsze, jest ona rodzajem kontenera, zbiornika na nieposegregowane informacje, jest bogatym źródłem. Po drugie, sama w swej wewnętrznej organizacji – już na poziomie ontologicznym – odnosi się do problemów, z którymi się zmagamy współcześnie i na które próbują odpowiadać artyści.

Trudno jednak nie oponować: tak radykalne zrównanie obrazu fotograficznego z archiwum wymaga dodatkowej obrony. Benjamin wprawdzie mówił o fotografii jako doskonałym zapisie szczegółów „na później”, ale przyrównywał ten potencjał zdjęcia do podświadomości. Taki magazyn pełen jest wprawdzie rzeczy, ale tych przeoczonych, wypartych, niechcianych. Jak pogodzić takie stanowisko z pomysłem wiązania fotografii z archiwalnym „świadomym”?

W archiwach gromadzimy dokumenty, które w skrócie można by określić jako zapisy, potwierdzenia działań. Fotografia – faktycznie – nie jest porównywalna do dokumentów pisanych, do rejestrów transakcji, rachunków, umów handlowych. Fotografia, oczywiście, jest pasywna. Dlatego nie porównywałbym jej z aktem kolekcjonowania w magazynie, ale z samym magazynem. Wielu badaczy, którzy zajmują się fotografią, przyjmuje założenie, że ma do czynienia z zapisem dokumentalnym, z pojedynczym obiektem. To jednak niezwykle złożony moment: fotografia zyskuje status dokumentu

historycznego dopiero wówczas, gdy zostanie sklasyfikowana, umieszczona w rejestrze. Bez klasyfikacji, informacji z katalogu nie mamy sposobu „przeczytania” fotografii.

Pokazujesz ciekawą jakość fotografii: jej liminalność w tym sensie, że, jako obiekt „archiwalny”, zachowuje pewną ambiwalencję czasu *present perfect*: nie należy całkowicie do przeszłości, nie jest też dopuszczona do czasu teraźniejszego. Podobna dwoistość dotyczy jej sprawczości: sugeruje to już tytuł książki. Omawiasz w niej działania artystów, którzy pokazują nam tę skomplikowaną wewnętrzną archiwalną strukturę. Ale czy mamy do czynienia z artystą-reżyserem, który wywodzi swojego aktora na scenę, czy z konserwatywnym kuratorem, który pokazuje bierny obiekt po wiwiecekacji?

W praktykach wystawiania archiwów poszukiwałem rozumienia sposobu, w jaki działa archiwum. Archiwum nie jest w żadnej mierze obiektem pasywnym: ono zawsze działa. Nigdy całkowicie się nie poddaje woli operującego na nim, nie da się również tej publicznej analizie sprowadzić do lekcji anatomii. Istotnie, porównałbym archiwum w rękach artystów do aktora na scenie wobec woli reżysera. Część jego sprawczości została podporządkowana zewnętrznemu działaniu, lecz nie cała.

Czy zatem wystawienie, pokazanie archiwum pozwala opanować jego „śmiertelne”, „chorobliwe” właściwości: pozbawia go sił, które, na przykład, pozwalały mu narzucać nam niechciane tożsamości? Czy w ten sposób pozbywamy się jego „zła”, „gorączki”, którą nas paraliżuje? Czy może popadamy w iluzję bezpiecznego dystansu, kontroli nad archiwum?

Gdy Derrida mówi o gorączce archiwalnej, myśli raczej o archiwalnym popędzie, czymś nieodwracalnym, nie do opanowania, nie do uśmierzenia. Wystawianie archiwum pozwala nam jedynie zdobyć świadomość sposobu, w jaki na nas działa archiwum. Derrida posługuje się figurą podświadomości. Wystawienie archiwum na scenie jest aktem analizy, psychoanalizy pacjenta na kozetce, z tym, że pacjentem jest samo archiwum. Tak transformujemy podświadome, strach z powrotem w sferę świadomości.

Artysta staje się więc tym jedynym podmiotem, który ma nad archiwum władzę, archontem?

Nie – artysta nie jest administratorem, odpowiedzialnym za rejestr. Artysta jest analitykiem, choć podejmuje się tej roli także i dlatego, że sam powinien znaleźć się na kozetce: sam cierpi z powodu „choroby archiwum”. Artyści, o których piszę, nie mogą przerwać przymusu archiwizowania, postanawiają więc ujawnić go i zrozumieć jego metodę: sięgają po własny tryb symboliczny, by się z nim zmierzyć. Interesujące, że dominującym narzędziem tej analizy jest albo instalacja, albo książka. Książka artystyczna jest medium narracyjnym, linearnym. Wygląda na to, że sposobem na odparcie manipulacji sieciowego archiwum jest stare narzędzie narracyjnej

sekwencjalizacji, wracamy tu do osi syntagmatycznej, o której mówiliśmy wcześniej. A jednak „archiwalne” książki artystów nie pozwalają się sprowadzić do narracyjnej opowieści: nie są przeznaczone do czytania „od deski do deski”. Zrozumienie ich dominanty wymaga porzucenia linearności. Kolejne strony stają się mikro-kolekcjami, pojemnikami. Podam przykład: Christian Boltanski w pracy *Mieszkańcy Malmö* (Les habitants de Malmö, 1993) używa książki telefonicznej, obiektu dziś właściwie nieobecnego w obiegu. Katalogu, bez wątpienia nie do czytania od początku do końca. To świetny przykład organizacji archiwalnej, odmiennej od narracji.

Skoro nie ma ani ucieczki przed archiwum, ani sposobu, by je opanować, skoro mnożą się kolejne poziomy i archiwum ujawnia kolejne wewnętrzne archiwum i tak dalej – jaka będzie, twoim zdaniem, dalsza linia rozwoju tego medium?

Archiwa przestaną być tak dyskutowane, bo staną się powszechne, natomiast pozostanie wszechobecna archiwalna organizacja. Główną tezę mojej książki jest twierdzenie, że archiwalna organizacja staje się dziś najbardziej prominentnym, istotnym trybem poznania. Jest potężnym narzędziem w działaniach naszej epoki. W *Staging the Archives* nie krytykuję archiwów. Raczej próbuję powiedzieć, że ich współczesna rola zmusza nas do głębokiego przemyślenia ich znaczenia, działania, form, sposobów produkcji sensów. Musimy także wiedzieć, jakiego znaczenia archiwum nie będzie w stanie wyprodukować. Nie chodzi mi więc o dezawuowanie, krytykowanie ani odrzucenie figury archiwum, lecz o jej dogłębne rozumienie, wraz z cywilizacyjnymi, społecznymi, kulturowymi i kognitywnymi konsekwencjami, które ze sobą niesie.

Ernst van Alphen – profesor literaturoznawstwa na Uniwersytecie w Lejdzie. Do roku 2005 wykładał na University of California w Berkeley. Zajmuje się badaniami nad kulturą wizualną w kontekście traumy i pamięci. Jest teoretykiem literatury, komparatystą, badaczem sztuki. Opublikował: *Francis Bacon and The Loss of Self* (Cambridge, 1992), *Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford, 1997), *Armando: Shaping Memory* (Rotterdam, 2000) i *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (Chicago, 2005). Najnowsza praca to *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. (London, 2014).

AGATA ADAMIECKA-SITEK

KSIĄŻĘ I KAMERA



KSIĄŻĘ

reżyseria: Karol Radziszewski, scenariusz: Dorota Sajewska,
zdjęcia: Michał Stajniak, montaż: Marek Sobolewski,
dźwięk: Kamil Radziszewski,
premiera: 29 lipca 2014 na 14. MFF T-Mobile Nowe Horyzonty

W

jednej z sekwencji *Księcia*, spektaklu dokamerowego Karola Radziszewskiego według scenariusza Doroty Sajewskiej, biorący udział w castingu do projektu młodzi mężczyźni powtarzają wprost do kamery słynne zdanie Ryszarda Cieślaka, w którym zamyka się jego biografia: „Byłem zwykłym polskim chłopakiem z prowincji, prawie chuliganem, a stałem się księciem zawodu”. Widzimy ich po kolei w zbliżeniu, które ujmuje twarz i część nagiego torsu. Spoceni, zdyszani leżą, jakby właśnie zakończyli pokazywane wcześniej indywidualne cielesne improwizacje, które wykonywali na podeście, będącym rozpoznawalnym cytatem z przestrzennej konstrukcji *Księcia Niezłomnego*. Odsyła on do owego podestu-sarkofagu-ołtarza, na którym dokonywał się „akt całkowity”, obserwowany z góry przez widzów otaczających przestrzeń gry. Jako widzowie filmu także patrzymy z góry na powtarzających słowa Cieślaka mężczyzn, tyle że za pośrednictwem kamery, która ostentacyjnie zdradza swoją obecność. Ruchome zdjęcia z ręki i nachalne zbliżenia wprowadzają nieokreślone, niepokojące napięcie o erotycznym charakterze. Każą myśleć o osobie, która z kamerą pochyla się nad pasywnym, obnażonym, leżącym na plecach ciałem i dla której cała ta sytuacja jest odgrywana. Ciała filmowanych mężczyzn ulegają w tej scenie szczególnej feminizacji, a zarazem ich obrazy uruchamiają krążenie homoerotycznego pragnienia, w którego pracę Radziszewski wciąga widzów. Nic tu nie jest bowiem oczywiste, nic nie wydarza się dosłownie, a rozpoznanie toczącej się na naszych oczach gry pożądania, uwodzenia i władzy – jeśli ma się dokonać – wymaga naszego aktywnego zaangażowania. Rozpoznające spojrzenie – jak dowodziła