



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Widmologia kolonialna. "Vita Nova" Vincenta Meessena

autor / autorzy:

T.J. Demos

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 7 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/230/415/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

T.J. Demos

Widmologia kolonialna. *Vita Nova* Vincenta Meessena

przełożyła Maja Wójcik

W trzydziestominutowym filmie z 2009 roku, *Vita Nova*, Vincent Meessen zwraca się ku ikonicznej okładce francuskiego magazynu „Paris Match” z 1955 roku, ukazującej zbliżenie salutującego, młodego afrykańskiego kadeta. Jest to ten sam obraz, który Roland Barthes przywoływał w *Mitologiach* jako przykład kultury wizualnej, wspierającej ideologiczne działanie francuskiego kolonializmu: „Dobrze widzę, co to dla mnie znaczy – pisał Barthes – że Francja jest wielkim Imperium, że wszyscy jej synowie, bez względu na kolor skóry, wiernie służą pod jej sztandarem i że nie ma lepszej odpowiedzi tym, którzy zarzucają jej rzekomy kolonializm niż zapłać tego Czarnego, by służyć swym rzekomym ciemieżcom”¹. Choć Barthes kontynuował krytykę opisaną logiką, nie zbadał zdjęcia dogłębniej. Zrobił to Meessen.

Przeprowadziwszy kwerendę dotyczącą fotografii i jej kontekstu historycznego, w 2006 roku rozpoczął poszukiwania Dioufa Birane, byłego afrykańskiego kadeta, wymienionego w numerze „Paris Match”, w nadziei wytropienia bohatera tej fotografii, który teraz byłby już starszym mężczyzną żyjącym najprawdopodobniej w Ougadougou, w Burkina Faso, wskazanym w magazynie kraju swojego pochodzenia. Zapis wideo ukazuje fragmenty tej podróży i wyniki z niej niespodziewane odkrycia, splatając w jedną całość prowokacyjne rozważania nad filozofią historii, jej stłumionymi narracjami i widmową istotą fotografii.

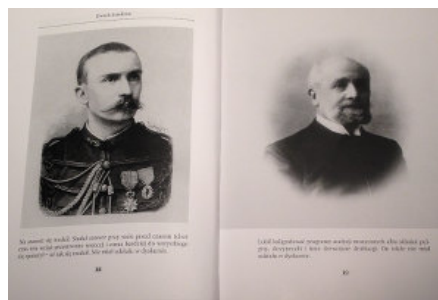
Dzięki staraniom Meessena zdjęcie z „Paris Match” zyskało w *Vita Nova* „nowe życie”. Kiedy kamera powoli oddala się od wyjściowego ujęcia oczu chłopca ukazanych w zbliżeniu – jak gdyby uporczywie pytając, co on widział w 1955 roku i czego doświadczył później – okładka magazynu (której pełen obraz pojawia się stopniowo, w kolejnych ujęciach rozsianych w całym filmie) przekształcona zostaje w obszar szerszych dociekań na temat powiązanych historii, które dopiero niedawno ujrzały światło dzienne. Autor filmu nie odnalazł samego Birane, zmarłego w latach 80. w Senegal, lecz jego szkolnego kolegę, Issę Kaboré, który pojawił się na innych fotografiach z tego samego numeru „Paris Match”. Magazyn opisywał *Les Nuits de l'Armée*, telewizyjne widowisko z 1955 roku prezentujące spektakl z udziałem ponad

czterech tysięcy wykonawców, wśród nich przedstawiciele Czarnej Gwardii Dakaru (Garde Noir du Dakar), Francuskiej Legii Cudzoziemskiej, paryskiej straży pożarnej, Gwardii Republikańskiej, zgromadzonych w paryskim Palais des Sports dla uczczenia francuskiego imperium kolonialnego². To właśnie na to wydarzenie Birene i Kaboré przyjechali do Paryża. Film rozpoczynają ujęcia z sesji nagraniowej, na którą Meessen zaprosił Kaboré, by ten zaśpiewał hymn francuski. Choć był to niegdyś powszechny rytuał rozszerzonej francuskiej wspólnoty narodowej – z pewnością śpiewano go tamtego dnia 1955 roku w Paryżu – Kaboré nie pamięta już pełnego tekstu. (Przypomina sobie początek, „Allons enfants”, ale – co uderzające – nie pamięta innych fragmentów rewolucyjnego hymnu potępiającego „krwawą tyranie”, „nikczemnych despotów”, ani okrzyku bojowego o zwycięstwie wolności). Wyraźnie wyczuwalny jest ból, jaki w Kaboré wywołuje to doświadczenie. Jeśli, jak argumentował Barthes w *Mitologiach*, zdjęcie z „Paris Match” stanowi idealną ripostę na krytykę francuskiego kolonializmu, to zdaje się, że tego rodzaju akty patriotyzmu rdzennej ludności kolonizowanych obszarów – po okresie dekolonizacji i niepodległości – całkiem odeszły w niepamięć.

Wreszcie z rozwojem kolejnych scen filmu okazuje się, że przeprowadzona przez Barthes'a słynna analiza tego zdjęcia nie była tak wyczerpująca, jak mogłoby się wydawać. Jego ujęcie krytyczne ma swoje własne momenty zapomnienia, a przynajmniej momenty selektywnej pamięci. Jak bowiem odkrył Meessen w trakcie swoich badań – ujawniając zdumiewające fakty, których nikt dotychczas nie opisywał – dziadkiem Barthes'a ze strony matki był nikt inny jak Louis Gustave Binger, francuski podróżnik i oficer kolonialny, który zaanektował Wybrzeże Kości Słoniowej dla Francji w 1880 roku, służył jakiś czas jako gubernator kolonii i użył swego nazwiska Bingerville, miastu, które zostało nazwane na jego cześć i do dziś nosi tę nazwę. Historię tę poznajemy w scenie, w której widzimy Kaboré siedzącego w zrekonstruowanej klasie dawnej akademii wojskowej w Ouagadougou, podczas gdy niewidoczny narrator opowiada o życiu Bingera w Afryce. Urodzony w Strasbourgu w 1856 roku Binger wyjechał do zachodniej Afryki w 1887, odwiedził Niger i wybrzeże Gwinei, w drodze od Bamako do Kongo, gdzie dotarł w 1888 roku. W czasie podróży zyskał wśród Afrykanów przyjaciół i wrogów. (Zgodnie z zawartą w filmie relacją lud Dyerma³ chciał zabić Bingera, „nie mogąc znieść widoku jego białej skóry”; Binger wytłumaczył to wodzowi Tiakéné, który zaoferował mu ochronę i gościnę przed podróżą do Ghany i Wybrzeża Kości Słoniowej). Zmarł w 1936 roku

we francuskim mieście L'Isle Adam.

W sekwencji tej pokazane zostają fotografie dokumentalne wizualnie dopełniające lekcję historii, a także ujęcie egzemplarza *Roland Barthes par Roland Barthes* otwartego na stronach ze zdjęciami dziadków autora (i z bardzo ogólną identyfikacją: „Les deux grand pères” [Dwóch dziadków])⁴. Para rąk przerzuca album z fotografiami: stare zdjęcia maszerujących oddziałów, Afrykanów w wojskowych mundurach, i w końcu, czarno-białą fotografię dwóch białych kolonizatorów – zidentyfikowanych jako „Kapitan Louis Gustve [sic!] Binger i Porucznik Braulot” – ubranych w białe uniformy, siedzących pod namiotem w obozie w dżungli z towarzyszącymi im dwoma nagimi od pasa w górę Afrykanami. W ten sposób film otwiera wizualne archiwa kolonialne, ale robi to z pozycji uwrażliwionej na afrykańską perspektywę. Na jednym ze zdjęć przedstawiających pogrzeb Bingera z boku pojawia się młody, patrzący z uwagą Barthes, dając naoczny dowód genealogicznemu związkowi, a zatem własnej rodzinnej relacji z kolonialnym kontekstem. Uderzające jest to, że Barthes nie podejmuje tematu swojej relacji z dziadkiem w późniejszej autobiograficznej opowieści. Ujawniając tę historię, film proponuje opowieść o zapominaniu – zapomnieniu, które samo jest odmienne w odniesieniu do różnych kontekstów: przekroczenie kolonialnej przeszłości w wypadku Kaboré zdaje się czymś całkiem innym niż Barthes’owskie milczące wyparcie się faktu rodzinnego w nią uwikłania. Ta właśnie opowieść o kolonizowanych i kolonizujących stała się dla Meessena podstawą historycznego ożywienia, polegającego na wywołaniu zarazem ducha Barthes’a i historii, które mogły go prześladować.



Roland Barthes, *Roland Barthes*

Dlatego *Vita Nova* uznać można za film ustanawiający widmologię kolonialną – w tym sensie, że wywołuje on duchy, krążące wokół zdjęcia z „Paris Match”, wzorcowego przykładu kultury wizualnej późnego kolonializmu, łączącego różne osoby, miejsca i historie polityczne związane z francuską przeszłością kolonialną. Termin ten jest propozycją pewnej metodologii interpretacji, dążącej do odkrycia zarówno ontologii nawiedzenia (jego istnienia, skutków i towarzyszących mu afektów), jak i nawiedzenia istnienia (sposobu, w jaki na to, co obecne, kładzie się cień nieznanych historii i stłumionych uwikłań, uniemożliwiając pełne odcięcie teraźniejszości od przeszłości). Dla Derridy, piszącego po upadku muru berlińskiego

w 1989 roku, wywoływanie świata duchów oznaczało zakwestionowanie twierdzenia, zgodnie z którym postsocjalistyczny świat wszedł w triumfalny okres globalizacji, uniwersalnej zasady kapitalistycznego wolnego rynku, jak gdyby wszystkie inne modele gospodarcze odesłane zostały do lamusa. Sprzeciwiający się takiej opartej na zapomnieniu i częściowo ślepej gloryfikacji teraźniejszości, odpowiadający na konflikty i porażki nowoczesności, które pozostają bodźcem dla alternatywnych polityk równości, inkluzywności i sprawiedliwości, duch komunizmu pozostaje dla Derridy czymś niedającym się stłumić, nawet jeśli nie jest on dziś czymś łatwo czy po prostu dostępnym. „Nazwijmy to *widmologią*” – pisze Derrida, wskazując „wirtualną przestrzeń widmowości”, działającą w obrębie na ogół „ostrej różnicy pomiędzy realnością i nierealnością, aktualnością i nieaktualnością, żyjącym i nieżyjącym, byciem i niebyciem”⁵. Pytanie brzmi: w jaki sposób Meessen kieruje dziś ową widmologią?⁶ Jakie są jej swoiste warunki estetyczne, wyjątkowe rysy „poetyki widmowości” *Vita Nova*, oraz czego może nauczyć nas wywoływanie duchów przez ten film?

Widmologia jest kwestią od dawna obecną w twórczości Meessena, ze względu na którą artysta wielokrotnie odwiedzał tereny postkolonialne, eksplorując ruiny nowoczesności i skutki utopii epoki kolonialnej. Jego projekty często realizują performatywne scenariusze, w których odwiedziny odległych krain powodują nagłe załamanie geograficznych i czasowych granic, odsłaniając napięte i osobliwe sąsiedztwa. Na przykład w 2005 roku w Ouagadougou Meessen stworzył dzieło *The Intruder*, wideo i interwencję w przestrzeni publicznej: przebrał się w dziwny ubiór z białej bawełny, pokrywający w całości jego ciało, i w ciszy, niezapowiedzianie przechadzał się ulicami. Uchwycony przez kamerę, która rejestrowała jego przechadzkę, *le blanc* – jak został nazwany – stał się źródłem fascynacji i niepokoju, a zarazem punktem widmowego podwojenia, jako że dłonie Meessena pozostawały odsłonięte i w ten sposób postać prezentowała widmo białej skóry pod białą maską (odwracając dwuznacznie tytuł sławnej książki Franza Fanona)⁷. Performans wydobyl spontaniczne reakcje lokalnej ludności wobec działania sugerującego wyobrażone prekolonialne spotkanie z rasową innością w postkolonialnym Burkina Faso. Jednak interpretacja ta nie została wypowiedziana przez żadną z osób znajdujących się w pobliżu w trakcie kręcenia siedmio i półminutowego filmu –

przechodnie raczej naśmiewali się z dziwnej postaci i zaczepiali ją, nazywając Świętym Mikołajem albo Osamą bin Ladenem. Performans nie wskazywał żadnego jasnego sensu i wobec braku komentarza lektora oraz struktury narracyjnej przebrana postać jawiła się jako widmo – wskutek braku jasnego znaczenia czy oczywistego odniesienia.

Kolejna scena nawiedzenia pojawia się w *Dear Adviser* (2009), krótkim wideo dokumentującym spacer mężczyzny w biznesowym garniturze, wiodący przez na w pół zurbanizowany krajobraz brudnych hałd, dróg i nowoczesnych, betonowych zabudowań, które jawią się jako jednocześnie niedokończone i zrujnowane. Praca ta została zarejestrowana w Chandigarh – wspólnej stolicy stanów Pendżab i Haryana, mieście zaprojektowanym przez Le Corbusiera w latach 50. jako lśniący przykład Nehruwiańskiej modernizacji Indii, bezpośrednio po odzyskaniu przez nie niepodległości. Nawiedzane przez duchy nowoczesności i architektoniczny fantazmat scentralizowanej władzy politycznej, przeszczepiony z Zachodu na subkontynent indyjski, obrazy podążają za postacią przechadzającą się wśród cieni. Równocześnie głos z offu opowiada ulubioną bajkę Le Corbusiera, który chciał być tytułowany „doradcą”, choć w rzeczywistości działał w tym projekcie jako ktoś w rodzaju prawodawcy. Bajka opowiada o wronie pragnącej udawać orła (gra słów w jęz. franc.: *courbeau*, wrona, przywołuje nazwisko architekta „Corbu”). Ta scena, skrywająca opowieść o postkolonialnej mimikrze – dlaczego premier Jawaharlal Nehru zwrócił się w stronę międzynarodowego modernizmu jako stylu reprezentującego nowe indyjskie państwo?; czyż nie była to kontynuacja kulturowej logiki zachodniej hegemonii? – zdaje się przekształcana przez współczesne metafizyczne zakłócenia. „Stolica będzie nawiedzona [...] żywi będą wołać, martwi będą wzywać” – powtarza głos lektora.

Zarówno w *Dear Advisor*, jak i w *The Intruder* Meessen tworzy swoją własną wersję dokumentu performatywnego, w którym działania wykonywane *in situ* przynoszą nieprzewidziane w scenariuszu rezultaty. Obie prace różnią się od konwencjonalnego podejścia dokumentalnego tym, że nie rejestrują wydarzeń po to, by poddać je następnie narracyjnemu wyjaśnieniu, lecz raczej wytwarzają nowe wydarzenia, pokazując trwałość przeszłości jako niepoohamowanej siły działającej w teraźniejszości, która zawsze się staje. Przedstawione w nich działania są otwarte na interpretacje, nawet jeśli czasem spowija je poetycki głos lektora przypominający o świecie duchów i widm. Podobnie jak w pracy Svena Augustijnena *Spectres*

(2011)⁸ rezultatem jest rozłamanie „teraz” na przeszłość i terażniejszość oraz ujawnienie nieoczekiwanych analogii pomiędzy skądinąd odległymi czasowościami (choć osoby dramatu Meessena, jawiące się jako przybysze z obcego świata, różnią się od gadających głów Augustijnena, tkwiących w życiu codziennym).

Vita Nova kontynuuje tę widmologiczną konstrukcję, pogłębiając eseistyczność *Dear Adviser* i wzmacniając historyczną wnikliwość *The Intruder*, jednocześnie rozwijając performatywne właściwości obu filmów. Również to wideo jest zbudowane wokół widmowej figury, Etienne’a Minoungou, aktora i reżysera teatralnego z Burkina Faso, wcielającego się w rolę narratora i od czasu do czasu widocznego w filmie podczas odwiedzin wybranych miejsc w Ouagadougou, takich jak rezydencja gubernatora, w której niegdyś urzędował Binger⁹. Tworząc tekst jego wypowiedzi, Meessen obficie korzystał z pism Barthes’a – przeplatają się tu ustępy z książek takich jak *Mitologie*, *Camera Lucida* i *Roland Barthes* – w taki sposób jednak, by opowieść dokonywała istotnego przesunięcia w wymiarze czasowym, geograficznym i subiektywnym. Głos Barthes’a nie tylko zwraca się do nas w czasie terażniejszym, jak gdyby mówił dzisiaj, co tworzy wrażenie niezborności; okazuje się on także przestrzennie wyobcowany w wyniku przeniesienia do afrykańskiego kontekstu i ucieleśnienia go w partykularnym sposobie mówienia innej osoby. W efekcie znaczenia tekstów Barthes’a ulegają krystalizacji, przerzucane w nieoczekiwanych kierunkach, otwierających nowe narracyjne linie wyjścia¹⁰. W ten sposób, lokując słowa Barthes’a w afrykańskim głosie, *Vita Nova* przyznaje język dawniej skolonizowanym; ożywia istnienia które w rezultacie zaczynają też od wewnątrz nawiedzać tekst Barthes’a.

Film pokazuje, że takie „przechwytywanie” (*détournement*) usankcjonowane jest przez przedstawione w *Mitologiach* estetyczno-polityczne analizy samego Barthes’a, szczególnie te momenty, gdy autor tłumaczy, że „mit jest zawsze kradzieżą języka”¹¹, odwróconego w swoim pierwotnie założonym znaczeniu. W istocie, Barthes porównuje mit do „kradzieży przez skolonizowanie”¹². Skoro tak, to co oznaczałaby kradzież samego tekstu Barthes’a mitologiczne odczytanie *Mitologii*? Czy ustanowiłoby ono swego rodzaju spóźnioną dekolonizację? Jak tłumaczy narrator *Vita Nova*: „Słowa nigdy nie umrą, bo nie są istnieniami lecz funkcjami. Poddają się zmianom, wcieleniom, reinkarnacjom”. Jeśli „słowa poddają się reinkarnacjom, to co stałoby się, gdyby słowa Rolanda Barthes’a uległy reinkarnacji?” – pyta narrator Meessena. *Vita Nova* przedstawia takie właśnie

ożywienie, jego rezultaty zaś przynoszą nowe krytyczne ujęcie – niezależnie od tego, że przywłaszczenie mitu nie jest gwarancją krytyczności¹³. Z jednej strony wskazuje ono, iż pokazowy akt semiologicznego dekodowania zastosowany w *Mitologiach* był równocześnie gestem zasłaniania – ukrywania wkładu i zaangażowania rodziny Barthes'a w projekt kolonialny, którego błyskotliwą krytykę sam przeprowadził. Z drugiej, umieszczając historyczne fakty w ramach nowej spekulatywnej narracji, Meessen przyznaje autorowi drugie życie, chociaż Barthes pozostaje tu równie widmowy jak duchy, prześladowające jego teksty (duch dziadka)¹⁴.

Oczywiście sam Barthes – zgodnie z określeniem Jean-Michela Rabaté „ghostwriter nowoczesności” – często pisał o śmierci¹⁵. Śmierć to dla niego „*eidōs*” – lub najbardziej znamieny wyraz – fotografii. Własne doświadczenie bycia fotografowanym przyrównywał do stawania się „zjawą”¹⁶. Jak pisze Eduardo Cadava: „Nie może istnieć fotografia bez oddalenia tego, co fotografowane. [...] Powiązanie śmierci i fotografowanego obiektu jest w istocie podstawowym pewnikiem fotografii – fotografia jest cmentarzem. Ów mały nagrobny pomnik, fotografia, jest grobem dla żywych trupów. Opowiada ich historię – historię duchów i cieni – i czyni tak dlatego, że to jest tą historią”¹⁷. W *Camera Lucida*, późniejszym zapisie rozmyślań o fotografii, Barthes dokonał także swego rodzaju uwidmowienia, usuwając z pola swej analizy *studium* (symboliczne znaczenie obrazu), by skoncentrować się na tym, co nazwał *punctum* (subiektywne „ukłucie”, opierające się wyłumaczeniu, niejasny szczegół, który wymyka się konwencjonalnemu rozumieniu obrazu, a przez to je nawiedza). Rozpatrzmy na przykład jego omówienie zdjęcia Félixa Nadara z 1882 roku, ukazującego Pierre'a Paula François'a Camille'a Savorgnan de Brazza. Na zdjęciu znany odkrywca, który ogłosił Kongo terytorium francuskim, ukazany jest na realistycznym tle pejzażu morskiego; siedzi w towarzystwie dwóch młodych czarnych chłopców przebranych za marynarzy, ręka jednego z nich spoczywa na udzie de Brazzy, w geście osobliwej poufałości. „Ten niezborny gest powinien wystarczyć dla przyciągnięcia mojego wzroku, stworzenia *punctum*” – wyznaje Barthes, nawet jeśli stanowczo ignoruje oczywistą w tym obrazie ideologiczną konstrukcję kolonialnego



Atelier fotograficzne Nadara, Pierre Savorgnan de Brazza (1852-1905), oficer francuskiej marynarki i odkrywca, RMN-GP/BE&W

paternalizmu. „A jednak – kontynuuje – nie to stanowi właściwe *punctum*, gdyż natychmiast odnotowuję »dziwną« postawę drugiego majtka (*punctum* stanowią dla mnie skrzyżowane ramiona chłopaka). To, co mogę nazwać, nie może mnie w rzeczywistości uderzyć. Niemożliwość znalezienia określenia, nazwy, jest niewątpliwą oznaką poruszenia”¹⁸.

Można się zastanawiać, dlaczego Barthes nie jest w stanie nazwać tego niepokojącego gestu (skrzyżowanych ramion), jakby subtelnie wywrotowego, nieprzejrzystej sugestii samostanowienia; gestu odrzucającego dramat relacji kolonialnych, do udziału w których chłopak najwyraźniej jest zmuszany. Zapewne Barthes z czasów *Mitologii* wykorzystałby okazję, by rozpoznać tę konstrukcję. Czy dzieje się tak dlatego, że jak sugeruje Avery Gordon, „*punctum* jest tym, co nas prześladowa”, lecz nie może być otwarcie dyskutowane? Jej zdaniem „jest to szczegół, rzecz mała, ale o dużym ciężarze, która rozpala moment wstrzymanego poruszenia, ożywiający świat duchów”¹⁹. Czy w takim wypadku widmowość to dziwne przemieszczenie, w wyniku którego ojciec Barthes’a postawiony zostaje w roli de Brazzy, a subiektywna pozycja Barthes’a zostaje podzielona pomiędzy postaci dwóch chłopców: jednego, wiernego kolonialnemu paternalizmowi, i drugiego, zdystansowanego krytyka kolonializmu? Jeśli jednak *punctum* ożywia świat duchów, to może go też zasłonić, spowić i ukryć, w tej mierze w jakiej idzie w parze z „niemożliwością nazwania”. O ile Barthes troszczył się w *Mitologiach* o dekodowanie ideologicznego przesłania, a więc o wówczas jeszcze nienazwane *studium*, o tyle Meessen odpowiada mu w *Vita Nova*, wskazując i otwierając *punctum* obrazu z „Paris Match”. Zdjęcie to zmienia się w grób żywych trupów – subiektywnego, lecz niewypowiedzianego znaczenia, które to kolonialny obraz mógł mieć dla Barthes’a. Innymi słowy, film bada osobiste i rodzinne powiązania Barthes’a z kolonizacją Afryki Zachodniej, które najprawdopodobniej wpłynęły na jego zainteresowanie tą fotografią i stosunek do niej – powiązania, które zostały następnie stłumione przez „niemożliwość nazwania”.

Oczywiście inni autorzy także rozliczali Barthes’a z jego estetyki fotografii. Według teoretyczki fotografii, Arielli Azoulay, stanowisko Barthes’a prezentowane w *Camera Lucida* polega na odrzuceniu tego, co ona sama postrzega jako etycznie – polityczną odpowiedzialność wobec tego, co przedstawione. W rezultacie Barthes „sprowadza rolę widza do aktu sądzienia, eliminując jego/jej odpowiedzialność za to, co widać na fotografii. Osąd ten zakłada bierną postawę wobec obrazu i nastawiony jest przede

wszystkim na to, w jakim stopniu fotografia jest w stanie wywołać pożądany efekt lub doświadczenie"²⁰.

Jakie były okoliczności zmiany stanowiska Barthes'a między latami 50. a 80., które doprowadziły do pełnego przyjęcia owego aktu subiektywnego sądzenia? Czy była to kwestia wieku oraz zmiany subiektywnych i politycznych upodobań? (Jak zauważyli krytycy, z upływem lat 70. Barthes coraz częściej zwracał się ku eksplorowaniu tekstowych przyjemności, co doprowadziło go do porzucenia zaangażowania politycznego na rzecz estetyki subiektywistycznej)²¹. Czy wynikało to raczej ze zmiany kontekstu historycznego? Wszak w latach 50. Francja zaangażowana była w intensywne polityczne i militarne konflikty związane z walkami antykolonialnymi, zwłaszcza w Algierii i Indochinach. W tym właśnie kontekście Jean-Paul Sartre opublikował *Le colonialisme est un système* w magazynie „Les Temps Modernes” w kwietniu 1956 – dokładnie w tym samym czasie Barthes pisał swoje krótkie teksty do *Mitologii*. Sartre w swym artykule wskazywał: „My, Naród Kontynentalnej Francji, mamy tylko jedną lekcję do wyciągnięcia z tych faktów: kolonializm przechodzi proces autodestrukcji. Wciąż jednak zatruwa atmosferę. To nasza hańba; to drwina z naszego prawa lub jego karykatura. Zaraża nas swoim rasizmem. [...] Zobowiązuje naszych młodych mężczyzn do walki wbrew sobie i do śmierci za nazistowskie zasady, przeciw którym walczyliśmy dziesięć lat temu; próbuje bronić się przez budzenie faszystowskich nastrojów nawet tutaj, we Francji. Naszym zadaniem jest pomóc mu umrzeć. Nie tylko w Algierii, ale wszędzie, gdzie tylko istnieje”²². Porównując kolonializm do nazizmu, Sartre odwoływał się do najważniejszych głosów radykalnej czarnej opozycji wobec francuskiej i europejskiej polityki kolonialnej, w tym W.E.B. Du Bois, C.L.R. Jamesa, George'a Padmore i Aimé Césaire'a²³. Bez wątplenia właśnie antykolonialna polityka prowadzona we w n ą t r z Francji była tym, w co celowała obrona kolonialnego projektu prowadzona przez „Paris Match” w połowie lat 50. – prowadzona nawet mimo tego, że francuska Afryka Zachodnia była od długiego czasu miejscem antykolonialnego oporu (z przerwami już od II wojny światowej, aż do czasu, gdy Wybrzeże Kości Słoniowej otrzymało status autonomii w późnych latach 50. i pełną niepodległość w roku 1960). W 1980 roku, kiedy została wydana *Camera Lucida*, kwestia kolonializmu nie była już rzecz jasna obecna w debacie publicznej w taki sam sposób jak wówczas, Barthes zaś, zgodnie z tym kierunkiem historycznych zmian, zwrócił się ku innym niekolonialnym zagadnieniom.

Przemiana Barthes'a, która spowodowała swego rodzaju spektralizację – uczynienie widmowymi owych historycznych i politycznych znaczeń i problemów kolonialnej przeszłości wydobytych w *Mitologiach* – stała się również źródłem dalszych ożywień i aktów wywoływania duchów realizowanych na wystawie Meessena „My Last Life”, pokazanej w ośrodku artystycznym Khiasma w Paryżu w 2011 roku oraz w belgijskim centrum Netwerk w Aalst na przełomie 2011 i 2012 roku. „My Last Life” rozwija tematykę i strukturalne założenia *Vita Nova*. Zestaw instalacji i prezentacji wizualnych pogłębia badania widm Barthes'a, zmienionego przez Meessena w ducha unoszącego się nad zgromadzonymi na wystawie obiektami i materiałami wizualnymi, których fikcyjne układy ujawniają ich własne, prawdy historyczne. Wystawa udekorowana drzewami palmowymi w doniczkach przywoływała ducha matki Barthes'a, Henriette'y Binger, której fotografii z cieplarni autor poświęcił obszerny fragment eseju *Camera Lucida*, nie zamieszczając jednak reprodukcji zdjęcia²⁴. Instalacja z drzew palmowych budziła zaś skojarzenia z konceptualnym artystą Marcellem Broodthaersem i jego archiwalnym modelem „fikcji muzealnej”, której prezentacje również przyozdabiane były w taki sposób, by stworzyć eleganckie, lecz dominujące nad elementami natury instytucjonalne środowisko, przypominające widoki kolonialnej Belgii. Wystawa Meessena to równie poetycki i produktywny w kwestii komentowania historii przykład krytyki instytucjonalnej, skupiony jednak na artystycznym wytwarzaniu zaskakującego archiwum imaginacyjnego Rolanda Barthes'a. W zbiorze tym prawdziwe dokumenty idą w parze z wymyślonymi tworam, zmieniającymi fikcję w składnik właśnie odsłoniętych kulturowych i wizualnych realiów kolonialnej przeszłości. Zwiedzający wystawę ogląda różne magazyny, jak „Paris Match”, „National Geographic”, „La Quinzaine”, oraz opowieści z podróży z czasów kolonializmu, między innymi książkę *Le serment de l'explorateur* autorstwa Louisa Gustave'a Bingera. Obiekty te rozłożone były na podłodze wzdłuż ścian galerii. Standardowe drewniane witryny, w których prezentowano dokumenty podczas wcześniejszej paryskiej instalacji, leżały puste i beznogie na podłodze Netwerk – to przesunięcie w wystawie sugerowało możliwości narracyjnego przenoszenia uwagi z jednego punktu na inny, a tym samym niemożliwość jednej, ostatecznej historii. Zmieniając te dokumenty

w obiekty i przekształcając je w formy rzeźbiarskie, instalacja podkreślała ich plastyczność w odniesieniu do historycznych relacji, które same okazują się czymś nieskończenie zmiennym.

W ten sposób wystawa włączała swoje elementy – dyskursywne znaczniki różnych trajektorii historycznych – w nowe konstelacje, częściowo wskazane w ogromnym wiszącym na ścianie „diagramie kosmicznym” (*cosmograph*): rozbudowanym układzie linearnych powiązań różnorodnych nazwisk i nazw, łączących ludzi, postaci, dzieła i okresy historyczne, w tym Bingera, Barthes’a, „Paris Match”, Stéphane’a Mallarmégo, Alfreda Stieglitza i Philipa Sollersa. Setki odniesień na tej mapie (stworzone przy pomocy programu komputerowego, przeznaczonego do budowania schematów genealogicznych) znacznie wykraczały poza zasadniczy zakres treściowy wystawy i otwierały wyraźnie nieskończony potencjał wątków narracyjnych. Sterta przedrukowanych numerów „Paris Match” pojawiła się w przeciwnym rogu pomieszczenia; układ magazynu przetworzono tak, by uwidocznić cały materiał z numeru lipcowego 1955 roku związany z praktykami kolonialnymi, dziś uderzający schematyzmem przedstawienia Afryki. Znalazły się tam zatem: krótki esej fotograficzny, dokumentujący wycieczkę Dioufa i jego towarzyszy, Issy i Santoura (o których redakcja numeru wyraża się familiarnie), zwiedzających wieżę Eiffla w Paryżu i La fête à Neu-Neu w Neuilly-sur-Seine w tygodniu poprzedzającym *Les Nuits de l’Armée*; relacja z wizyty w Kongo króla belgijskiego Baldwina; artykuł o rzekomym istnieniu niewolnictwa na Mali; ilustrowany esej o „ostatnich przedstawicielach prehistorii” odkrytych w Nowej Gwinei, oraz wszystkie strony oryginalnego magazynu umieszczone w zmniejszonej skali na czterech stronach.

Te romantyczne i egzotyczne narracje kolonialnych eksploracji okazują się zaskakująco podobne do osobistych fikcyjnych wędrówek Barthes’a, przedstawianych na tej wystawie. Przykładowo Meessen zaprezentował makiety trzech nieistniejących książek autorstwa niejakiego Herbé – nazwisko to jest homonimem inicjałów R.B., którymi Barthes czasem odnosił się w druku do samego siebie. Tytuły, oparte na znalezionych u Barthes’a osobliwych sugestiach zagadnień podejmowanych w jego pismach, dają spekulatywny wgląd w fantazje autora o byciu powieściopisarzem. Są to: *Psychanalyse historique des imageries tranquées* (Historyczna psychoanaliza okrojonego obrazu), *Theatrum Orbis Verborum* (Teatr świata słów), *Mathesis Singularis* (Nauka jednostkowa); ostatni tytuł zaczerpnięty

został z prowokacyjnej sugesti Barthes'a wypowiedzianej w *Camera Lucida*, mówiącej, że każdy tekst lub obraz zasługuje na własną, jednostkową metodologię interpretacji²⁵. Właśnie tego typu metodologię *Vita Nova* stwarza dla obrazu z okładki „Paris Match”, wideo i wystawa grają z Barthes'owskim pragnieniem „nowego życia” – wskazanym przezeń w odwołaniu do *La Vita Nuova* Dantego, gdy tworzył wizję nieuchronnie odmiennej formy egzystencji, związanej ze stawaniem się powieściopisarzem – które jednocześnie uśmierciłoby wcześniejsze życie²⁶. Podążając szlakiem wytyczonym przez Barthes'a, projekty Meessena wyzyskują multiplikację tożsamości w pismach Barthes'a, szczególnie praca *Third Text* (2011), gdzie Meessen wiesza na ścianie jego krótkie artykuły w trzech językach i oświetla je światłem reflektora o odcieniach barw podstawowych. Tekst *Barthes to the Power of Three* (Barthes do potęgi trzeciej) opublikowany był pierwotnie w 1975 roku, w magazynie „La Quinzaine” (także prezentowanym na wystawie w Khasma i Netwerk), dla którego Barthes sam recenzował własną autobiografię. Rezultatem tej zabawy był triadyczny podział tożsamości pisarza, ukazanego równocześnie jako autor, przedmiot i krytyk własnej twórczości. Instalacja Meessena uzmysławia nieoczekiwane konsekwencje wcześniejszych rozważań Barthes'a na temat autorstwa z klasycznego eseju *Śmierć autora*, prowadząc nas z powrotem do autora/autorów, którego/ych Meessen przywraca do życia.

Znaczenie tych zręcznych sztuczek i twórczych zabiegów zasadza się na tym, że Meessen nie wykorzystuje rzekomo wypartych historii rodzinnych Barthes'a jako kontekstu dla poprawnych, prawdziwych i rozstrzygających dokumentalnych ujęć przeszłości. Barthes pokazany jest raczej jako dokonujący własnej „auto-mitologizacji” poprzez krytyczne odczytanie kolonialnej mitologii i rozwinięcie własnych licznych tożsamości – mitologizacji odkrytej następnie przez Meessena jako ostateczna prawda reprezentacji dokumentalnej, konstrukcji historycznej, zbioru archiwalnego i krytyki semiologicznej²⁷. Oznacza to, że żadna „prawda” nie jest pewna; żadna narracja – obiektywna czy ostateczna – nie istnieje poza autorskim punktem widzenia, subiektywnym rozumieniem odbiorcy oraz działaniem wyparcia i stłumienia. Ponadto taka mitologizacja może atakować sam mit. Jak sam Barthes przewidział w eseju *Mit dzisiaj z Mitologii*: „Prawdę mówiąc, najlepszą bronią przeciw mitowi jest być może umitycznienie mitu, wytworzenie m i t u s z t u c z n e g o: a ten odtworzony mit będzie prawdziwą mitologią. Skoro mit kradnie język, dlaczego nie ukraść mitu?”²⁸. Tak działa *Factitus* (2011) Meessena –

realistyczne „banany” z brązu, spoczywające na dokumentach rozproszonych w przestrzeni wystawy. Tytuł nawiązuje do łacińskiego terminu „wytworzony”, który – jak wskazuje Meessen – stanowi źródło etymologicznie powiązanych, lecz przeciwstawnych słów, takich jak „fakt”, „fikcja” i „fetysz”. Nie może zatem istnieć prosta opozycja pomiędzy faktem i fikcją; raczej jedno wytwarza drugie²⁹.

Płynność granic pomiędzy tymi znaczeniami i afirmacja swego rodzaju „ontologicznej anarchii” pozwala Meessenowi uwalniać duchy bez próby zamknięcia ich następnie w opowieści³⁰. Jak sam wyjaśnia:

Próbuję uczynić Historię bardziej czytelną, jako nawarstwienie konkurujących porządków wypowiedzania: Historii pokonanej osoby, którą pamięć momentami zawodzi, zapisanej Historii nazwisk i dat, powtarzanej w szkole, Historii oralnej i legendarnej, opowiadanej na wsiach – wszystko to w jakimś sensie zagubiony czas opowieści. Równocześnie jednak powoli powstaje inna historia, która działa jak naświetlenie *punctum* zdjęcia z „Paris Match”. Jednak dla Barthes’a *punctum* jest zawsze prywatne i intymne, ponieważ jest czymś, co porusza cię tak bardzo w niektórych fotografiach, czymś, czego nie możesz nazwać³¹.

Trzeba to jasno powiedzieć: wskazywanie *punctum* w zdjęciu z „Paris Match” nie polega na prostym odzyskiwaniu stłumionej historii; raczej wiąże się ze wskazaniem niemożliwości zanegowania tej historii przez Barthes’a. Chodzi o zwrócenie uwagi na jej przedłużoną, trwałą obecność; o sposób, w jaki historia ta nadal żyła w pracach Barthes’a, nawet jeśli wprost nie potwierdzał jej istnienia. Oznacza to dostrzeżenie niepokojącej obecności nieobecności. Innymi słowy, taka widmologia odsłania obecność „radikalnej nie-negatywności”, by posłużyć się słowami Stevena Shavira, nazywającymi to, co nie daje się uciszyć. Według Shavira widmowy ślad staje się „rodzajem pozostałości, quasi materialnym uporem, zakłócającym i burzącym wszelki moment negacji lub negatywności. Właśnie czymś takim jest duch: czymś, czego już nie ma lub co nie żyje, ale zarazem odmawia bycia nieobecny; czymś, co jest nie tutaj, nie teraz, ale stale naznacza, zatrzuwa, zniekształca lub uderza w tu i teraz”³². Innymi słowy, ta radykalna nie-negatywność wskazuje sposób, w jaki fotografia, jako widmowa nieobecność lub jako zakłócająca obecność nieobecności, nieustannie kieruje ku kolonialnej przeszłości ukrytej w pracach Barthes’a – od obrazu Brazza w *Camera Lucida*, po portret jego dziadka kolonizatora

w autobiografii *Roland Barthes* – lecz czyni to tak, by nie można było odnieść się do nich bezpośrednio lub opracować historycznie. Pozostają nam tylko ślady wyparcia, które nigdy w pełni nie znikną.

W tym miejscu możemy ponownie rozważyć znaczenie *Vita Nova*: jeśli film ten daje dokumentom historycznym, takim jak okładka „Paris Match”, nowe życie – to życie to jest otwarte, zmienne i po części nienazwane. Widać to, gdy wideo pod sam koniec ukazuje Kaboré, który dostaje kopię magazynu – po raz pierwszy w życiu widzi ten numer – pięćdziesiąt lat po ukazaniu się zrobionej mu fotografii (my też po raz pierwszy zobaczyć możemy okładkę pisma w całości). Ta poruszająca sytuacja umożliwia pojawienie się pewnego wspomnienia, które Kaboré – co widać w filmie – dzieli z wnukami. Postacie te wpadają w wir cyklicznej historii odseparowującej je od siebie nawzajem: starszy człowiek powraca do własnego obrazu, któremu dano drugie życie, takie jednak, które czyni jego wiek nierozpoznawalnym. Równocześnie jego wnukowie osobiście rozpoznają siebie w zdjęciu swojego dziadka jako chłopca, ale kontekst historyczny jest już całkiem odmienny. Zamiast rekonstruować przeszłe wydarzenia *retrospektywnie*, praca Meessena prowokuje nowe i przyszłe wydarzenia *prospektywnie*. Jego dokument performatywny stanowi zatem mieszankę dokumentacji historycznych, opowiadania, zmyślenia, spontanicznych sytuacji społecznych, z których wszystkie zbiegają się wspólnie w przekształcającym momencie teraźniejszości i tworzą twórczą naukę dla przyszłości. Kobena Mercer wskazuje na odkupieńcze działanie tego gestu: „Nadając nowe życie, lub drugie życie, obrazom kolonizowanych, którzy w innym wypadku pozostaliby nienazwani i nierozpoznani, film Meessena wykonuje postkolonialny gest »odkupieńczego powrotu«, w którym materiał archiwalny, zamiast pozostawać martwym i pochowanym w przeszłości, rozbłyskuje współcześnie w krytycznym momencie opóźnionego przebudzenia, odslaniającego niezakończone życie po życiu relacji kolonialnych”³³. Jednak skoro tak, to *Vita Nova* ujawnia, że historyczne znaczenie obrazu pozostanie zawsze niedomknięte, zawsze zdolne do produkowania nowych mitologii, stale obdarzone potencjałem ożywiania nowych duchów.

Ta właściwość dokumentu performatywnego zaprezentowana jest w scenach filmu ukazujących kino pod gołym niebem, zrekonstruowane przez Meessena w dawnych barakach kadetów w Ouagadougou (gdzie dziś mieści się szkoła średnia).

Burkinańcy pokazani są podczas oglądania fragmentów *La force noire*, filmu Erica Deroo z 2007 roku, który proponuje oficjalną wizję udziału kolonizowanych Afrykańczyków w wojnach prowadzonych przez Francję i zawiera materiał filmowy pozyskany z archiwów francuskiego Ministerstwa Obrony. W filmowym montażu Meessena, spajającym te odrębne zdarzenia, rozwija się splątana, zataczająca swój krąg historia. Film pokazuje na przykład afrykańskie oddziały paradujące w Pałacu Sportu – jak po wojnie nazwano Vel' d'Hiv [tzw. *Vélodrome d'Hiver*, franc. welodrom zimowy], stary kryty tor kolarski, po części po to, by oddalić to miejsce od jego niesławnej przeszłości, w której używany był jako punkt zbiorczy dla osób deportowanych następnie do obozów zagłady w czasie II wojny światowej³⁴. W tym sensie umiejscowienie *Les Nuits de L'Armée* właśnie tu w 1955 roku ustanawia zatrważające powiązanie między historią antysemityzmu i Holokaustu a francuskim kolonializmem. Teraz jednak to Afrykańczycy stają się widzami – za sprawą przeplatających się ujęć *Vita Nova*: spoglądają na siebie sprzed lat i obserwują oryginalną francuską widownię pół wieku później. Czy obecnie uczestniczą w osądzaniu tego kolonialnego spektaklu, celebracji militaryzmu i francuskiego patriotyzmu za jego współudział w rasizmie i ludobójstwie? Czy groźne duchy owej przeszłości spoczną w końcu, gdy ta historia opresji i podporządkowania znajdzie swoje ujęcie w formie historiograficznej sprawiedliwości? Choć tego zakończenia nie jesteśmy w stanie zweryfikować – może być ono tylko przedmiotem spekulacji – jesteśmy świadkami międzypokoleniowego przekazu, gdy ludzie w podeszłym już wieku dzielą swoje niemalże zapomniane doświadczenie dawnych lat kolonialnych ze swoimi wnukami, pośród których znajdują się żołnierze wojska niepodległej Burkina Faso. Historia staje się medium powtórzenia i różnicy – przywołującym, według Barthes'a, *punctum* „zatrzymanego” czasu; według Derridy będącym tym, co „de-synchronizuje” i „przypomina o anachronii”³⁵. Jak tłumaczy narrator *Vita Nova*, ożywiając słowa Barthes'a: „Historia to spirala. Czas przynosi ponownie stany uprzednie, ale kręgi spirali rozszerzają się, żaden nie jest dokładną kopią. Historia jest jak polifonia uderzeń światła i mgły, które nieustannie sobie odpowiadają. Na trajektorii tej spirali wszystko się powtarza, ale na innym, wyższym poziomie; to powrót różnicy, ruch metafory, to Fikcja”³⁶. *Vita Nova* stanowi edukacyjne ćwiczenie, katalizujące pamięć w postkolonialnej terażniejszości, ale jednocześnie wideo Meessena przedstawia krytyczną historię francuskiego dyskursu literackiego lat 50., kiedy to autorzy tacy jak Barthes przyczynili się do odsłonięcia mechanizmów i zbudowania krytyki imperialistycznej kultury wizualnej. Jednak nawet jeśli

pionierskie analizy Barthes'a miały swój wkład w obalenie kolonialnej mitologii, jego pisanstwo wyrzeka się współudziału i odpowiedzialności związanych z własnym domem. *Vita Nova* ingeruje w to wyparcie. Po pierwsze zwracając się ku wczesnej Barthes'owskiej semiotycznej krytyce ideologii kolonialnej, wideo prowadzi rozważania nad *punctum*, wskazującym nawiedzenie tekstów Barthes'a przez jego osobistą historię – tekstów, które dokonały wymazania, w osobliwy sposób ujawniając to, co zostało wyparte. Widmologia odnajduje tu swoją definicję w negatywnej ontologii reprezentacji: „To, co widmowe [*spectra*] nie jest” – pisze Derrida. Nie jest „ani istotą, ani esencją, ani egzystencją. Jako takie nie jest nigdy obecne”³⁷. Po drugie, film demaskuje i odrzuca subiektywną fenomenologię *Camera Lucida*, zdradzającą oddalenie się Barthes'a od krytyki ideologii, a w szczególności odrzucenie przezeń politycznego obrazu ekonomii kolonializmu, który – jak widzieliśmy – spleciony był z jego historią rodzinną. Ostatecznie dochodzimy do wniosku, że późniejszy analityczny kierunek myśli Barthes'a korespondował z odkrywczym stłumieniem, które powraca w pracy Barthes'a w pełni swojej nie-negatywności, w swojej widmowej obecności, spotęgowanej przez dzieło Meessena. Jako taka, *Vita nova* wspiera pracę odzyskiwania historii. Ponadto widmologia pokazuje, w jaki sposób *punctum* i *studium* mogą się ponownie połączyć (jeśli nie pojednać) w eksperymentalnej historiografii – jednocześnie subiektywnie znaczącej, historycznie i politycznie świadomej oraz wrażliwej na złożoność reprezentacji³⁸. Tego rodzaju historiografia nie opierałaby się na łatwej dostępności historycznej obecności, lecz raczej na niemożliwości całościowego ujmowania historii, na obstawaniu przy uporczywej i radykalnej nie-negatywności, prześladującej świadomość historyczną i reprezentację. W ten sposób podważałaby wszelki historyzm, zbudowany na ścisłym rozumieniu chronologii czy dążący do konceptualnego utrwalania przeszłości³⁹.

I wreszcie elementy te wskazują swoiste znaczenie pracy Meessena w teraźniejszości, w sytuacji, gdy francuska kultura, edukacja i polityka – podobnie jak większość europejskiego dyskursu, od Holandii po Włochy, od Belgii po Niemcy – zmierzają w kierunku neorewizjonistycznego „imperialnego ochłodzenia”, łączącego – co nie będzie zaskoczeniem – amnezję w kwestii historii z nostalgią kolonialną⁴⁰. Wszak studia postkolonialne przyswojone zostały we Francji ze znaczącym opóźnieniem – dopiero w ostatniej dekadzie (mimo bogatej historii ruchów oporu w koloniach oraz teoretycznych analiz Fanona, Césaire'a i Alberta Memmi'ego) –

i wciąż w najlepszym wypadku utrzymują status dyscypliny dyskusyjnej. Ich spóźnione pojawienie się jest zbieżne w czasie z wysiłkami prawicy, zmierzającymi do wyparcia się odziedziczonych tradycji internacjonalizmu i antykolonializmu, a także usunięcia złożonej spuścizny marksizmu oraz pamięci społecznych i politycznych walk 1968 roku – wśród nich ruchu solidarności z Trzecim Światem⁴¹. Nie sposób tego zjawiska oddzielić od polityki oporu wobec multikulturalizmu, która zaprzeczając przemocy i negatywnemu dziedzictwu kolonialnej przeszłości, ułatwia kontynuację tej samej logiki – czy to w formie ataków na imigrantów czy podtrzymywania neokolonialnych nierówności pomiędzy Północą i Południem, wykorzystywanych przez zachodnie polityczne i ekonomiczne elity. Nie sugeruję, że polityczna pozycja Barthes'a jest bezpośrednio powiązana z tym konserwatywnym zwrotem, ale jego wieloznaczne milczenie z pewnością świadczy o głębi przesycenia kolonializmem, obecnym na tym ukrytym poziomie nawet we wczesnej krytyce samego kolonializmu. Badanie tej przeszłości dzisiaj, jak czyni to *Vita Nova*, ma szczególne znaczenie dla wykształcenia wizji odmiennej przyszłości – przyszłości poza kolonializmem.

Przekład *A Colonial Hauntology. Vincent Meessen's Vita Nova*, eseju, który ukazał się w książce T.J. Demosa *Return to Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin 2013, s. 45–70. Redakcja dziękuje autorowi i wydawnictwu Sternberg Press za zgodę na przekład.

Przypisy

1 Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 247.

2 Podpis pod zdjęciem na okładce brzmi: „Les Nuits de l'Armée: Le petit Diouf venu de Ouagadougou avec son comarades, enfants de troupes d'A.O.F. [Afrique Occidentale Française], pour ouvrir le fantastique spectacle que l'Armée française presente au Palais des Sports cette semaine”. (Les Nuits de l'Armée: Mały Diouf przybył z Ouagadougou wraz ze swoimi towarzyszami, chłopcami z oddziałów Francuskiej Wschodniej Afryki, by otworzyć fantastyczne widowisko prezentowane przez Armię Francuską w tym tygodniu w Pałacu Sportu).

- 3 Dyerma – również: Djerma, Zarma; grupa etniczna zamieszkująca tereny Ghany, Beninu, Nigerii i Burkina Faso – przyp. tłum.
- 4 Przekład polski: Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011 – przyp. tłum.
- 5 Jacques Derrida, *Spectres of Marx*, przeł. P. Kamuf, Routledge, London-New York 2006, s. 10–11.
- 6 Termin ten był także używany przez organizację Meessena „Normal”, która zrealizowała przegląd współczesnych i historycznych filmów oraz serię dyskusji pod hasłem „Hautologie des colonies” w dniach 8 października – 18 listopada 2011 roku, we współpracy z centrum artystycznym Khiasma w Paryżu. Meessen wraz z Pablo Martinezem, zorganizował także sympozjum *Bewitched System. The Exorcising Role of Images* (Zaklęty system: egzorcystyczna rola obrazów) w CAZM Centro de Arte Dos de Mayo w Madrycie w dniach 18–20 czerwca 2012.
- 7 Na temat „widmowego zawrotu głowy” związanego z białą skórą antropologa, którego przypomina postać Meessena, zob. Christopher Pinney, *Photography and Anthropology*, Reaktion., London 2011, s. 59; Michael Taussing, *What Colour Is the Sacred?*, University of Chicago Press, Chicago 2009, s. 81–82. (Zob. Franz Fanon, *Peau noire, masques blanc*, pierwsze wyd. 1952 – przyp. tłum.).
- 8 *Spectres* Svena Augustijnena stanowi przedmiot analizy wcześniejszego rozdziału książki Demosa, *Sven Augustijnen's Spectropoetics* – przyp. tłum.
- 9 Minougou współpracował z Meessenem także jako lektor przy filmie *Les Sociétaires* (2006).
- 10 Termin Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego (*ligne de fuite*, ang. *line of flight*), oznaczający przedostawanie się myśli do nowej przestrzeni koncepcyjnej – przyp. tłum.
- 11 Roland Barthes, *Mitologie...*, s. 264.
- 12 Ibidem, s. 265.
- 13 W rzeczy samej, jak wskazuje Sven Lutticken „niektóre zawłaszczenia mogą wzmacniać działanie mitów. Mitologia drugiego stopnia może w istocie stać się

pseudokrytyczną, bezsilną próbą, wciąż zdominowaną przez mity, które chce demaskować. Może też ona przerodzić się w swój własny mit – mit zawłaszczenia jako działania z istoty radykalnego lub tworzącego radykalną różnicę". *The Feathers of the Eagle*, „New Left Review” 2005, nr 36, s. 124–25. W eseju tym autor wyprowadza pomocną genealogię sztuki współczesnej i mitu, omawiając między innymi stosowane przez Marcela Broodthaersa strategie przywłaszczenia inspirowane przez Barthesa, bliskie – jak zobaczymy – projektowi Meessena.

14 Pojęcie „spekulatywnej narracji” (*speculative narration*), oznaczające formę konstrukcji, opierającej się prawdopodobieństwu w celu stworzenia nowego świata, było omawiane przez twórcę filmowego Fabrizio Terranova na konferencji zorganizowanej przez Meessena 7 lutego 2012 w Netwerk Center of Contemporary Art w Aalst, w Belgii, z okazji trwającej tam jego wystawy.

15 Jean-Michel Rabaté, *Roland Barthes, Ghostwriter of Modernity w: The Ghost of Modernity*, University Press of Florida, Gainesville 1996.

16 Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 25. Będąc fotografowanym, pisze Barthes, „nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się zjawą”.

17 Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1997, s. 10.

18 Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 90.

19 Avery Gordon, *Ghostly Matters...*, s. 106-108. Pisze dalej: „Czarujący detal nie może być z góry przewidziany ani wykalkulowany zgodnie z metodologicznym rygorem. Bez wątpienia, niezależnie od pragnienia Barthes’a by stworzyć naukę o tym, co poszczególne, jest to też w pełni społeczny fenomen”.

20 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, przeł. R. Melazi i R. Danieli, Zone Books, New York 2008, s. 130.

21 Na temat tej przemiany postawy Barthes’a zob. Alec G. Hargreaves, *A Neglected Precursor. Roland Barthes and the Origins of Postcolonialism w: Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, red. H. Adlai Murdoch, A.

Donadey, University Press of Florida, Gainesville 2005, s. 56; Diana Knight, *Barthes and Utopia. Space, Travel and Writing*, Clarendon Press, Oxford 1997, zwłaszcza s. 97; Chela Sandoval, *Methodology of Oppressed*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, zwłaszcza s. 113; XX Rabaté, *Roland Barthes...*

22 Jean-Paul Sartre, *Colonialism and Neocolonialism*, przeł. S. Brewer, A. Haddour, T. McWilliams, Routledge, London 2001, s. 47.

23 Zob. np. Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, przeł. J. Pinkham, Monthly Review Press, New York 2000, gdzie wyraźnie widać tę zależność.

24 Jak tłumaczył Barthes: „Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Ciepłarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was byłoby to jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji »czegokolwiek«. Idem, *Światło obrazu...*, s. 125.

25 Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 16.

26 Zob. Roland Barthes, *The Preparation of the Novel. Lecture, Courses and Seminars at the Collège de France(1978 - 1979 and 1979 - 1980)*, trans. Kate Briggs, Columbia University Press, New York 2010, s. 5. Autor pisze: „dla kogoś kto pisze, kto wybrał pisanie, to znaczy dla kogoś kto doświadczył rozkoszy, radości pisania (nie innej od tej »pierwszej przyjemności«), nie może być innej *Vita Nova* (lub tak mi się wydaje) jak ta, którą jest odkrycie nowej praktyki pisarskiej”.

27 Ten aspekt współbrzmi z szerszym rozwojem „archiwalnego impulsu” i roli „artysty jako historyka” we współczesnej sztuce, której nowsze praktyki – dopuszczające subiektywną przygodność i narracyjną otwartość – różnią się od wcześniejszych wersji praktyki dokumentalnej, której celem było poszukiwanie obiektywnej i ostatecznej prawdy. Zob.: Hal Foster, *An Archival Impulse*, „October” 2004, nr 110; Mark Godfrey, *The Artist as Historian*, „October” 2007, nr 120.

28 Roland Barthes, *Mitologie...*, s. 269.

29 Odnosi się to do przededefiniowania fikcji u Jacques’a Rancière’a, który w swoim eseju *Documentary Fiction* na s. 158, pisze: „»Fikcja« nie jest piękną historią czy diabelskim kłamstwem, skutkiem ubocznym realności, który ludzie próbują omijać. Pierwotnie *finger* nie oznaczało ‘symulować, udawać’, lecz ‘tworzyć’. Fikcja oznacza używanie środków sztuki, by skonstruować »system« przedstawionych działań, połączonych form i wewnętrznie spójnych znaków”.

30 W ramach swojego projektu *Animism* Anselm Franke mówi o „ontologicznej anarchii – w której wykluczenia stały się bardziej intelektualnie uchwytne ze względu na ich symptomatyczne przemieszczenia w ekonomii pożądań, w gatunkach fikcji, w psychopatologiach, itd.” Anselm Franke, *Introduction – Animism*, „e flux journal” 2012, nr 36, s. 2; <http://www.e-flux.com/journal/introduction%E2%80%9494%E2%80%9CAnimism%E2%80%9D/>, dostęp 1 stycznia 2015.

31 Cyt. za: Katrin Mundit, *Conversation with Vincent Meessen*, „A Prior” 2012, nr 20, s. 25.

32 Zob. wpis na blogu Shaviro na ten temat, *Spectres of Marx*, „The Pinocchio Theory” z 8 lutego 2006 roku; <http://www.shaviro.com/Blog/?p=474>, dostęp 1 stycznia 2015.

33 Kobena Mercer, *Vincent Meessen w: Art 11*, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki 2011, s. 150.

34 Pałac Sportu [Palais des Sports], który wykorzystywany był w 1955 roku, to inny budynek niż stadion wybudowany w 1960 roku, po tym jak Vel’ d’Hiv spłonął w 1959 roku.

35 Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 161; Jacques Derrida, *Spectres of Marx...*, s. 6-7.

36 W charakterystyczny dla filmu sposób zdania te są wplecione w filmową narrację bez oznaczenia cytatu – jest to niejako ciąg dalszy kreatywnego odkrywania głosu Barthes’a. Cytowany fragment pochodzi z książki: Roland Barthes, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1981, s. 89.

37 Jacques Derrida, dodatek do *Spectres of Marx...*, xix.

38 W pewnym stopniu ta późniejsza propozycja oferuje uwalniającą możliwość dla historii sztuki, która często wybierała pójście tropem Barthes’a w odwróceniu się od *studium* i podążaniu w kierunku *punctum*. Tu jednak chodziłoby o jednoczesne wejście na poziom strukturalnej konieczności – zazwyczaj rozumianej jako funkcja traumy – a nie tylko subiektywnej preferencji, jak to było u Barthes’a. Skutkiem tego może być całkowite porzucenie przedmiotu historycznego. Zob. na przykład proponowane przez Benjamin H.D. Buchloha odczytanie Gerharda Richtera, *The*

Anomic Archive, „October” 1999, nr 88, czy Hala Fostera czytającego prace Warhola, *Death in America*, „October” 1996, nr 75. Rzykują oni takie poświęcenie historii na rzecz historyczności formalnych czynników, decydujących o oddziaływaniu *punctum*.

39 O historiograficznym znaczeniu widm zob. *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*, red. P. Buse, A. Scott, Macmillan, London 1999.

40 Achille Mbembe, *Provincializing France?*, „Public Culture” 2011, nr 1 (23), s. 87.

41 O kulturowych i intelektualnych wyparciach radykalnej lekcji maja '68 zob.: Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, University of Chicago Press, Chicago 2002.