

MATEUSZ BOROWSKI Uniwersytet Jagielloński
 ORCID 0000-0002-9631-8843 mateusz.borowski@uj.edu.pl

Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności

Tekst analizuje trzy wybrane formy, łączące konwencje dokumentalne i fabularną fikcję (powieść *Einstein's Dreams* oraz filmy *Lunopolis* i *Koyaanisquatsi*), które na różne sposoby nawiązują do wywodzącej się z XIX wieku koncepcji archiwum, jednocześnie krytycznie ją weryfikując. Szczegółowa analiza przykładów stanowi punkt wyjścia do proponowanej zmiany metodologii badania tego typu hybrydycznych utworów: zamiast koncentracji na związkach między fikcją i faktem większe pożytki poznawcze przynosi podejście performatywne, które skupia uwagę przede wszystkim na efektach funkcjonowania archiwum i prowokowanych przez nie doświadczeniach odbiorczych. Pomaga w tym nawiązanie do teorii dokumentalności Maurizia Ferrarisa, a także przywołanie koncepcji kontr-archiwum Pauli Amad, która pozwala poszukiwać historycznych i współczesnych modeli archiwum, konkurencyjnych wobec tego, które powstało w XIX wieku.

Słowa kluczowe:
 dokumentalność,
 kontr-archiwum,
 performatywność,
 dokument

Counter-Archives and Redefinitions of Documentality The text provides an analysis of three examples of works merging factual conventions with fiction (the novel *Einstein's Dreams* and the films *Lunopolis* i *Koyaanisquatsi*), which critically engage with the 19th-century idea of the archive, critically verifying it. It suggests a change in methodologies used to investigate such hybrid genres: a shift from the discussion of the relationship between fact and fiction, towards the performative aspects of the archive—the knowledge it produces and the experiences that it incites. To this aim it mobilizes Maurizio Ferraris's theory of documentality and Paula Amad's concept of counter-archives, to look for historical and contemporary models of archiving that context the 19th century tradition.

Keywords:
 documentality,
 counter-archive,
 performativity,
 document

POZA DOKUFIKCJE I MOCKUMENTY

W powieści *Einstein's Dreams* (1993)¹ amerykański fizyk i pisarz Alan Lightman powrócił do przełomowego momentu w historii nowożytnej nauki. Pokazał w niej bowiem tytułowego bohatera, wtedy jeszcze pracownika urzędu patentowego w Bernie, tuż przed tym, jak wiosną 1905 roku oddał do druku pierwszy z czterech artykułów, w których wyłożył podstawy teorii względności. Historycy nauki

¹ Por. Alan Lightman, *Einstein's Dreams*, New York 1993.

² Por. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham–London 2007, s. 249–250.

nie mają wątpliwości, że ówczesne ustalenia Alberta Einsteina na całe dekady wytyczyły kierunek badań w dziedzinie fizyki w XX wieku, spychając na margines konkurencyjne ujęcia z początku ubiegłego stulecia². Okazały się one również ważne dla rozwoju technonauk, szczególnie nowoczesnych urządzeń cyfrowych, a także odegrały istotną rolę w erze lotów kosmicznych. Z tych powodów badacze z przekonaniem twierdzą, że tamten moment w zdecydowany sposób zaważył na kształcie współczesnego nam świata początku XXI wieku. Historia opracowania i upowszechnienia teorii względności wydaje się doskonałym tematem na typową biografię genialnego naukowca, relacjonującą genezę tego odkrycia w szczegółowo zarysowanym kontekście. Tymczasem Lightman, profesor praktyk humanistycznych w Massachusetts Institute of Technology, gdzie zajmuje się wzajemnymi relacjami między nauką, technologią i sztuką, wybrał zupełnie inną formę literacką, łączącą konwencje faktograficzne z jawnym zmysłem.

Zgodnie z tytułem Lightman główną materią powieści uczynił sny Einsteina, które – jak zapowiada prolog – w tamtym okresie zupełnie zafascynowały młodym uczonym, wywierając ogromny wpływ na prowadzone przez niego badania. Relacja z tych snów przyjmuje w *Einstein's Dreams* formę trzydziestu ułożonych chronologicznie krótkich wpisów do dziennika, które powstawały między 14 kwietnia a 28 czerwca 1905 roku. Jak informuje prolog, „spośród wielu możliwych natur czasu, wysnionych w te noce, jedna brzmi szczególnie przekonująco. Nie chodzi o to, że inne są niemożliwe. Mogą jednak istnieć w innych światach”³. Wielki fizyk śni o rzeczywistościach alternatywnych wobec naszej, zaś o ich kształcie za każdym razem przesądza inna struktura czasu. Dzięki temu możemy zobaczyć, jak wyglądałby świat, gdyby czas zataczał koło, płynął w niejednostajnym tempie albo też zupełnie się zatrzymał; gdyby czasu w ogóle nie było lub gdyby istniały dwa czasy – jeden mechaniczny, a drugi cielesny – płynące odmiennymi rytmami; gdyby tempo upływu czasu zależało od odległości od środka ziemi. Lightman pokazuje zatem wewnątrz głowy śniącego naukowca jako laboratorium, w którym teorie i naukowe hipotezy materializują się jako możliwe światy, z których tylko jeden wydaje się szczególnie bliski naszemu. I tylko ten dostarczył podstaw rewolucyjnej teorii względności.

³ „Out of many possible natures of time, imagined in as many nights, one seems compelling. Not that others are impossible. The others might exist in other worlds” (Alan Lightman, *op. cit.*, s. 5).

Autor *Einstein's Dreams* powstrzymuje się jednak przed wskazaniem tego snu, który odsonił przed sńnięcym naturę czasu, i nie przedstawia nawet zarysu teoretycznych rozważań wielkiego fizyka. Na pierwszym planie stawia raczej pytanie o to, jak w ogóle doszło do tego, że jedno z marzeń sennych awansowało do rangi naukowej teorii, która opisała naturę rzeczywistości i zarazem wpłynęła na jej kształt, kiedy na jej podstawie zaczęto opracowywać nowe technologie i urządzenia. Kolejne wpisy w dzienniku Einsteina zamyka Lightman w ramie prologu i epilogu, między szóstą i ósmą rano, gdzieś pod koniec czerwca, w jednym z pomieszczeń berneńskiego urzędu patentowego. Wybierając właśnie to miejsce, wzorem wielu innych historyków nauki⁴ zdaje się sugerować, że teorię względności traktować należy nie tyle jako dosłowne odkrycie, ile raczej wynalazek, który przyniósł oczekiwane rozwiązanie konkretnych, praktycznych problemów ery postindustrialnej. Jak dowodził choćby Peter Gallison w znanej pracy *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps*⁵, na ostateczny kształt teorii względności wpłynęły doświadczenia, które Einstein zgromadził podczas weryfikacji projektów elektrycznych czasomierzy. Na przełomie XIX i XX wieku wynalazcy i inżynierowie masowo przedkładali do oceny prototypy takich urządzeń, próbując odpowiedzieć na konkretne potrzeby społeczne i cywilizacyjne. Wprowadzenie powszechnego podziału globu na strefy czasowe, rozwój żeglugi i kolei wymagały coraz bardziej precyzyjnej synchronizacji zegarów. Jak twierdzi Gallison, projekty takich urządzeń Einstein traktował jako poglądowe modele, materializujące jego teoretyczne rozważania. Jednak powieść o snach wielkiego fizyka nieco inaczej niż naukowe rozważania przedstawia ten epizod z biografii twórcy teorii względności, gdyż Lightmana interesuje w gruncie rzeczy zupełnie inny aspekt procesu tworzenia naukowej teorii – jej związek z procedurami dokumentowania i archiwizacji.

Kiedy zegar bije sześć razy, Einstein wchodzi do biura, ściskając w dłoni dwadzieścia stron swojego manuskryptu, zawierającego pierwszy zarys przełomowych, teoretycznych rozważań. To dzień, kiedy wysłał je do prestiżowego niemieckiego czasopisma „*Annalen der Physik*”. Zanim jednak do tego dojdzie, odręczne notatki musi przepisać na maszynie wykwalifikowana stenotypistka, na której przyjście niecierpliwie czeka wielki fizyk. Kiedy robi się coraz jaśniej,

⁴ Por. Bruno Latour, *The Pasteurization of France*, trans. Alan Sheridan, John Law, Cambridge 1993, s. 84–85.

⁵ Por. Peter Gallison, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*, New York–London 2003.

6 „[A] room of practical ideas”
(Alan Lightman, *op. cit.*, s. 4).

7 Por. Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge 2008, s. 38.

z mroku wyłaniają się sąsiednie biurka, na których piętrzą się urzędowe dokumenty. Widać też stolik sekretarki przy drzwiach i zegar w kącie, który nieubłaganie odmierza czas. Z minuty na minutę dostrzec można coraz więcej typowych przedmiotów koniecznych dla funkcjonowania publicznej instytucji – kalendarz, kałamarz, maszynę do pisania – aż wreszcie słońce oświetla regały z rzędami broszur zawierających opisy wynalazków zgłoszonych do weryfikacji. Naszkicowane w ten sposób „pomieszczenie pełne praktycznych pomysłów”⁶, z których tylko niewielki ułamek ujrzy kiedyś światło dzienne i trafi do produkcji, to wręcz modelowe biuro, zorganizowane wedle zasad rozpowszechnionych na przełomie XIX i XX wieku. Dzieli się ono wyraźnie na część kancelaryjną, w której opracowaniu podlegają dopiero wnioski i przygotowywane są dokumenty, oraz archiwum właściwe, gdzie na regałach w określonym porządku przechowuje się urzędowe akta⁷. Lightman, zamiast pokazać Einsteina jako genialnego naukowca, który w zaciszu laboratorium dokonuje doniosłych odkryć, przedstawił go zatem jako typowego urzędnika, zaś efekty jego badań i ich wpływ na kształtowanie nowoczesnego świata uzależnił od funkcjonowania maszyny biurokratycznej ubiegłego przełomu stuleci.

Do takiej interpretacji skłania nie tylko wybrana przez Lightmana forma literacka, cytująca jedną z dobrze rozpoznawalnych konwencji faktograficznych – osobisty dziennik. O paradoksalnym charakterze tej powieści świadczy również styl, w jakim opisane zostały alternatywne rzeczywistości przedstawione w kolejnych snach. Trudno znaleźć tu ślady estetyki surrealistycznej czy konwencji onirycznych. Wyśnione przez Einsteina światy do złudzenia przypominają Berno początku XX wieku, o czym zaświadcza nie tylko pojawiające się w relacjach nazwy rzeczywistych ulic i placów, ale także trzy zamieszczone w powieści rysunki, obrazujące rozmaite miejskie zakątki. Gdyby nie osobliwe zjawiska fizyczne, wywołane przez odmiennie w każdym przypadku płynący czas, wszystkie szczegółowo opisane sytuacje wziąć by można za fotografie lub filmowe migawki, dokumentujące codzienne życie. Trudno zatem przeoczyć paralelę między ustawionymi na półkach biura aktami a inwentarzem snów głównego bohatera. Za pomocą takiego zabiegu formalnego Lightman konfrontuje zatem dwie formy gromadzenia

i porządkowania informacji: osobisty dziennik i urzędowe archiwum, prowokując zarazem do refleksji nad sposobem wytwarzania naukowych faktów. Nie pozostawia też większych wątpliwości co do tego, że jeden ze snów Einsteina tylko dlatego stał się podstawą teorii objaśniającej naturę czasu, że był przedmiotem archiwizacyjnych procedur. Dopiero w tej formie ustalenia wielkiego fizyka mogły oficjalnie wejść w obieg naukowy i wpłynąć na rozwój technonauki.

Tak odczytana powieść Lightmana podejmuje temat złożonych związków między wprowadzonymi pod koniec XIX wieku metodami gromadzenia dokumentów i procedurami wytwarzania wiedzy naukowej, która w decydujący sposób wpłynęła na kształt Nowoczesności. Powieść *Einstein's Dreams* interesuje mnie w tym kontekście przede wszystkim jako przykład niezwykle popularnych od kilku dekad hybrydycznych gatunków z pogranicza fikcji i faktu. Różnorodność tych form to symptom dokonujących się od końca XX wieku zmian w relacji między fabularną fikcją i konwencjami dokumentalnymi czy – szerzej rzecz ujmując – między uwierzytelnioną prawdą i symulacją⁸. Jak zgodnie twierdzą badacze rozmaitych form dokumentalnych i paradokumentalnych, przez ostatnie trzy dekady granica między tymi obszarami ulegała coraz dalej idącemu zamazaniu⁹. Świadczy zaś o tym najlepiej pojawienie się szeregu form hybrydycznych, które manifestacyjnie łączą rozmaite techniki i konwencje, na wzór filmów dokumentalnych prezentując fikcyjne fabuły. Powieści, programy telewizyjne, filmy głównego nurtu i awangardowe w tak dużym stopniu korzystają z poetyki dokumentu, że na naszych oczach znika granica między dokumentem jako świadectwem rzeczywistych wydarzeń a fikcyjną reprezentacją.

Dotychczas w badaniach nad takimi formami dominowały dwa ujęcia. Z jednej strony tego typu hybrydyczne formy określano mianem „dokufikcji”¹⁰, korzystając z pojęcia, które do dyskursu filmoznawczego w latach sześćdziesiątych XX wieku wprowadził znany twórca antropologii wizualnej, francuski dokumentalista Jean Rouch. Obejmuje ono przede wszystkim „nieczyste” gatunki z pogranicza fikcji i faktu, zrealizowane wprawdzie w poetyce dokumentalnej, ale uzupełnione o sekwencje jawnie fabularyzowane. W konsekwencji dokufikcje nie pozwalają zaistnieć typowemu efektowi realności,

⁸ Por. Hayden White, *Zdarzenie modernistyczne*, przeł. Maciej Nowak, [w:] *idem, Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 283–313.

⁹ Por. T. J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham–London 2018; Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, London 2012; *A Companion to Contemporary Documentary Film*, eds. Alexandra Juhasz, Alisa Lebow, London 2015.

¹⁰ Por. *Docufictions. Essays on the Documentary and Fictional Filmmaking*, eds. Gary D. Rhodes, John Parris Springer, Jefferson, NC 2006.

11 Por. Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester–New York 2001.

gdyż wykorzystują fikcję jako istotny składnik w procesie wytwarzania wiedzy. Pod tym względem różnią się zatem od tych powieści, filmów i seriali, w których jawnie nieprawdziwe i zgoła nieprawdopodobne lub całkowicie fantastyczne wydarzenia prezentowane są za pośrednictwem dokumentalnych konwencji, kojarzonych z faktograficznym obiektywizmem, często z udziałem uznanych ekspertów i naocznych świadków lub też stylizowane na amatorskie nagrania. Tego typu formy zwykle obejmuje się zbiorczą nazwą „mockumenty” (*mockumentaries*). Przedrostek *mock-* odwołuje się w tym przypadku do procesu kopiowania istniejących wcześniej i znanych publiczności form i formatów faktograficznych, by parodiować gatunki dokumentalne. Jane Roscoe i Craig Hight¹¹, autorzy artykułów i monografii poświęconych tego typu konwencjom, przypisują im trzy podstawowe funkcje: parodiują one dokumentalny dyskurs, krytykują go lub dekonstruują, kiedy za pośrednictwem autorefleksyjnych zabiegów odsłaniają źródło i zasady powstawania typowych dla niego efektów realności. Co równie istotne, zgodnie ze swoją nazwą mockument wywołuje szyderczy śmiech na ustach odbiorcy, umożliwiając mu krytyczny dystans wobec formy dokumentalnej i jej pretensji do obiektywizmu. Jest zatem symptomatyczną wręcz formą epoki, w której zaawansowane technologie pozwalają tworzyć symulacje dokumentów, trudne do odróżnienia od autentycznych świadectw.

Tak zdefiniowane dokufikcje i mockumenty na różne sposoby problematyzują relacje między faktem i fikcją, a także typowe dla poetyk dokumentalnych konwencje retoryczne, służące wywołaniu efektu realności. Ujęcia te z reguły pomijają jednak inną istotną kwestię, a mianowicie związek tych form literackich i filmowych z takimi procedurami archiwizacji, które, poczynając od końca XX wieku, zaczęły zyskiwać coraz większą popularność. Tymczasem właśnie gest gromadzenia, przechowywania i prezentacji dokumentów to charakterystyczny motyw zarówno w dokufikcjach i mockumentach, jak i tego typu formach, jak przywołana powieść Lightmana. Istnieją już wprawdzie prace, które podejmują podobną problematykę, jak choćby *The Archive Effect* (2014) Jaimie Baron¹², która wnikliwie analizuje związki odziedziczonych po XIX wieku koncepcji archiwum i dokumentu z poetyką *found footage* oraz filmem kompilacyjnym

12 Por. Jaimie Baron, *The Archive-Effect. Found-Footage and the Audiovisual Experience of History*, London 2014.

włącznie, a zatem tymi formami, które powstają w efekcie montażu gotowych, znalezionych nagrań. Zasadniczo jednak skupia swoją uwagę na tym, na ile mockumentalne formy filmowe, wykorzystujące konwencje *found footage*, kwestionują klarowną granicę między faktem i fikcją, co stanowi dziś wymowny symptom kryzysu tradycyjnej epistemologii. Tym samym Baron na dalszy plan usuwa inny istotny problem – kwestię wywoływanych przez archiwum performatywnych efektów i jego podstawową rolę w ustanawianiu dominujących wyobrażeń o rzeczywistości.

W dalszej części tego tekstu podejmę zatem właśnie ten temat, proponując przykładowe odczytania dwóch filmów, *Lunopolis* (2010) i *Koyaanisqatsi* (1982), na pierwszy plan wysuwając ich związki z procedurami archiwizowania i odczytywania dokumentów. Oba filmy odmiennie problematyzują jednak te relacje, odsłaniając również rolę odbiorcy w kształtowaniu wytwarzanych przez archiwa obrazów świata. Ten ich aspekt powiązę następnie z zapomnianym projektem *Archiwum Planety* (*Archive de la Planète*) z początku XX wieku, poszukując dla współczesnych form z pogranicza sztuki i dokumentalistyki takiej genealogii, która skłania do wyjścia poza dominujące dotychczas ujęcia, skoncentrowane na analizie związków między fikcją i faktem.

DOKUMENTALNOŚĆ, CZYLI STWARZANIE ŚWIATÓW

Przeczytana z tego punktu widzenia powieść Lightmana mogłaby posłużyć jako pogłądowa ilustracja zaproponowanej przez Maurizioa Ferrarisa teorii dokumentalności¹³. Włoski filozof wprowadził pojęcie „dokumentalność” (*documentality*), by opisać proces kolektywnego ustanawiania wszelkich zjawisk składających się na rzeczywistość społeczną. Co istotne, jego koncepcja ma wiele wspólnego z filozoficznymi badaniami nad performatywnością, przede wszystkim z koncepcją intencjonalności zbiorowej, którą pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku wprowadził John Searle. Ten znany teoretyk aktów mowy zdefiniował ją jako zdolność kolektywu do dzielenia przeświadczeń, na mocy których ustanawiane są określone materialne przedmioty i ciała, a także ich społeczne i pragmatyczne funkcje. Na przykład plik zadrukowanych stron zostaje powszechnie uznany za książkę, a ktoś nabiera sprawczości jako urzędnik obdarzony mocą

¹³ Por. Maurizio Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, trans. Richard Davies, New York 2012.

¹⁴ Por. John Searle, *The Construction of Social Reality*, New York 1995.

¹⁵ Por. Maurizio Ferraris, *op. cit.*, s. 16.

¹⁶ Por. Markus Friedrich, *The Birth of the Archive. A History of Knowledge* [2013], trans. John Noël Dillon, Ann Arbor 2018.

wydawania decyzji wpływających na bieg codziennego życia. Searle za źródło tej mocy uważał jedność intencji członków danej grupy czy wspólnoty¹⁴. Tymczasem Ferraris wywodzi ją nie tyle z umysłów jednostek tworzących wspólnotę, ile raczej z zewnętrznych wobec nich dokumentów. Twierdzi bowiem, że dokumenty nie tyle stanowią wyraz woli kolektywu, ile dają niezbędną podstawę dla wszelkich działań zbiorowych, *de facto* ustanawiając rzeczywistość społeczną. Jak bowiem pisze, wszelkie przedmioty społeczne stanowią wynik zbiorowych działań i decyzji, utrwalonych w formie dokumentów. Te zaś definiuje bardzo ogólnie, bowiem zalicza do nich nie tylko akty prawne zapisane na papierze czy w pliku komputerowym, ale także zobowiązania istniejące wyłącznie w formie niepisanych umów¹⁵. Ta niezwykle szeroka, a przez to niezbyt funkcjonalna definicja dokumentu to z pewnością wynik tego, że w swoich teoretycznych rozważaniach Ferraris nie uwzględnił zmiennych historycznie i kulturowo uwarunkowań, nierzadko rozstrzygających o przebiegu procesu dokumentowania działań i decyzji społecznych. W konsekwencji nie bierze również pod uwagę relacji między mediami służącymi archiwizacji i zmianami procedur wytwarzania dokumentów.

Nawet jeśli uwzględni się te zastrzeżenia, teoria dokumentalności znajduje poparcie w pracach poświęconych historii praktyk archiwizacyjnych. Jak przekonuje choćby niemiecki historyk Markus Friedrich¹⁶, archiwa jako instytucje publiczne o określonej strukturze zaczęły powstawać dopiero na przełomie XVI i XVII wieku, w ścisłym związku z rozwojem kultury druku. Nie oznacza to jednak, że wcześniej nie stosowano żadnych metod gromadzenia i przechowywania tekstów o dużym znaczeniu kulturowym czy politycznym. Dlatego Friedrich zamiast historii archiwum jako określonego miejsca proponuje historię archiwizowania, czyli wszelkich procedur gromadzenia, zabezpieczania i porządkowania dokumentów. Źródłem tych praktyk upatruje w końcu średniowiecza, kiedy to stopniowo rosła rola wszelkich uwiecznionych na piśmie aktów, traktowanych jako gwarancje prawa władcy do określonych terenów. W miarę powiększania się liczby takich dokumentów nie tylko wprowadzano nowe metody ich przygotowywania i zabezpieczania, lecz także szkolono tych, którzy mieli za zadanie czuwać nad integralnością i bezpieczeństwem

zasobów dokumentalnych należących do władcy. Coraz większa troska, jaką w epoce nowożytnej otaczano dokumenty, to według Friedricha symptom wzrastającej społecznej świadomości znaczenia archiwów jako narzędzia sprawowania władzy. Zasadniczo ich status nie zmienił się nawet wtedy, gdy w XIX wieku zaczęły służyć jako źródło wiedzy o przeszłości. O ile jednak z tamtych pilnie strzeżonych analogowych archiwów korzystać mogli tylko upoważnieni do tego urzędnicy i badacze, w epoce mediów cyfrowych zasady dostępu do dokumentów uległy zasadniczej zmianie. To zaś wpłynęło także na procesy społecznego wytwarzania obrazu rzeczywistości.

Ten problem zasygnalizował już Jacques Derrida, kiedy w połowie ostatniej dekady XX wieku zaproponował własną koncepcję gorączki archiwalnej¹⁷. Filozof już na wstępie zwrócił przeciw uwagę na to, że współczesne technologie cyfrowe prowadzą do radykalnych zmian przyjętych sposobów archiwizacji i przechowywania danych, a więc domagają się ponownego wyznaczenia granicy między tym, co odtąd zostanie uznane za prywatne, a tym, co zostanie uznane za publiczne – podobnie jak wprowadzenia nowych regulacji prawnych i politycznych. W 1995 roku Derrida nie miał najmniejszych wątpliwości co do tego, że oto nadchodzi przewrót w dziedzinie technologii archiwizacyjnych. Musi on zaś przynieść ze sobą rezygnację z kardynalnej zasady proveniencji, w myśl której dokumenty powinny być porządkowane zależnie od tego, skąd pochodzą. Tymczasem, jak stwierdził Derrida, technologia archiwizacji już nie determinuje i tym bardziej nie będzie determinować samego momentu rejestracji w celu zachowania określonych treści, lecz raczej uwydatni sam moment ukonstytuowania się wydarzenia archiwizacji¹⁸. Choć Derrida nie nazywa tu rzeczy po imieniu, to przecież zapowiadane przez niego archiwum cyfrowe zarówno rejestruje same wydarzenia, jak i uwypukla wydarzeniowość samego aktu rejestracji, co w efekcie nadaje mu wymiar autorefleksyjny. Ten właśnie wymiar pojawia się na wielu poziomach cyfrowego archiwum, a dzieje się tak nie tylko dlatego, że każdy z użytkowników musi samodzielnie wybierać i dobrać kryteria wyszukiwania i łączenia danych, obsługując odpowiednie narzędzia, które do tego służą. Interfejsy komputerowe zawierają ponadto informacje na temat własnej konstrukcji, zapisane w kodzie HTML, które również

¹⁷ Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska* [1995], przeł. Jakub Momro, Warszawa 2017.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 18.

19 Por. *Lunopolis*, reż. i scen. Matthew Avant, Stany Zjednoczone 2010.

ulegają modyfikacjom podczas ich użytkowania. Cyfrowe archiwa w tym sensie różnią się zatem od swoich analogowych poprzedników, że odpowiedzialnością za własny kształt w większym stopniu niż dotąd obarczają użytkowników, jednocześnie uświadamiając im tę współtwórczą rolę. Bodaj tę właśnie dokonującą się na naszych oczach zmianę w sposobach archiwizowania problematyzuje zrealizowany w poetyce *found footage* film *Lunopolis* (2010) w reżyserii Matthew Avanta¹⁹.

Avant wykorzystał w *Lunopolis* kilka motywów, które można uznać za typowe dla fantastyki naukowej ostatnich dekad. Film opowiada bowiem o śledztwie, które rozpoczęła zagadkowa wypowiedź podczas audycji radiowej dotyczącej teorii spiskowych. Wtedy to właśnie jeden ze słuchaczy zdradził, że znajduje się w posiadaniu niezbitych dowodów na istnienie zaawansowanej cywilizacji na Księżycu. Kiedy prowadzący audycję otrzymał od niego album fotograficzny z materiałami dowodowymi, wynajął dwóch filmowców, by zweryfikowali prawdziwość tych rewelacji. Korzystając ze wskazówki odnalezionej na jednym ze zdjęć, filmowcy odnajdują następnie ukryty w głębinach jeziora magazyn, gdzie natrafiają na przenośne urządzenie, które okazuje się zbudowanym przez cywilizację z Księżyca wehikułem czasu. Prowadząc dalej swoje śledztwo, filmowcy docierają do jednego z przybyszów z lunarnej kolonii, Davida Jamesa. Dzięki niemu poznają wkrótce historię twórcy tego wynalazku, niejakiego J. Ariego Hillarda. Wykorzystując zielony kryształ, występujący jedynie na Księżycu, Hillard nie tylko zbudował wehikuł czasu, lecz także rozwiązał zagadkę nieśmiertelności. Kiedy jednak wystana przez niego w przeszłość załoga zaczęła ingerować w bieg historii, w obawie przed trudnymi do przewidzenia konsekwencjami podróży w czasie przeciwstawili mu się mieszkańcy kolonii. Rozczarowany niepowodzeniem swojego projektu Hillard uciekł na Ziemię, gdzie bezskutecznie próbował ujawnić prawdę, póki nie dotarła do niego prowadząca śledztwo ekipa filmowa. Jak się okazuje w finale, James i Hillard to ta sama osoba, tyle że z dwóch linii czasowych. Ten pierwszy w przekonaniu, że jego nieśmiertelność to zbyt wielkie brzemię dla jednego człowieka, próbował bowiem cofnąć się w czasie i zabić tego drugiego (czyli siebie samego), nim udało mu się dokonać niebezpiecznych odkryć i zbudować swoje wynalazki. Ścigający go agenci z Księżyca

udaremnił pierwszą z tych prób, zaś w finale *Lunopolis* oglądamy kolejną, która tym razem kończy się powodzeniem. Kiedy tylko James strzela z pistoletu do Hillarda, obaj ulegają dematerializacji, a wraz z nimi znika nie tylko towarzysząca im ekipa filmowa, lecz także cała oś czasu, która doprowadziła do tego wydarzenia.

Zarówno pętla czasu, która sprawia, że główny bohater spotyka samego siebie sprzed lat, jak i obca cywilizacja na Księżycu to motywy znane z innych utworów fantastyki naukowej. *Lunopolis* nawiązuje również do popularnych teorii spiskowych, choćby tej o lądowaniu UFO w Roswell, zaś spotkanie Jamesa i Hillarda odbywa się 21 grudnia 2012 roku, kiedy zgodnie z przepowiedniami Majów miał nastąpić koniec świata. Jednak nie o czystą zabawę rozpoznawalnymi motywami fabularnymi chodziło Avantowi, kiedy zrealizowaną w konwencji *found footage* opowieść o dziennikarskim dochodzeniu zdecydował się zamknąć w podwójnej ramie. Historię oglądanego przez nas dochodzenia relacjonuje bowiem francuski archeolog Jean François Champollion IV, który miał rzekomo odkryć zgromadzone przez ekipę filmową zapisy dokumentalne w podziemnym magazynie, wśród stanowiących według niego niezbity dowód na istnienie wehikułu czasu taśm filmowych i kaset wideo sprzed tysięcy lat. To on właśnie w krótkim wstępie przed prezentacją znaleziska nazywa te nagrania „pamiętnikiem” ekipy filmowej. Zgodnie z tym założeniem pokazuje następnie fragmentaryczne rejestracje w porządku chronologicznym, od 9 grudnia 2012 roku aż do finałowej konfrontacji Hillarda z samym sobą dwanaście dni później, łącząc kolejne fragmenty w zrozumiałą całość. Avant widzi zatem wyraźnie istotną paralelę między wytwarzaniem alternatywnych światów w wyniku podróży w czasie i gestem porządkowania archiwaliów, układania ich na osi czasu, by stworzyć zrozumiałą i spójną opowieść o wydarzeniach, które rozegrały się kiedyś w alternatywnej, już nieistniejącej rzeczywistości. *Lunopolis*, podobnie jak powieść Lightmana, pokazuje archiwum jako miejsce, w którym spośród wielu istniejących potencjalnie możliwości tylko niektóre zyskują status realnych światów. Zależy to zaś od sposobu, w jaki odczytane i uporządkowane zostaną zarchiwizowane materiały źródłowe.

Film Avant znacząco jednak rozszerza tę perspektywę, pokazując jeszcze jeden aspekt procedur dokumentalnych. Otwiera go bowiem

i zamyka niemal identyczna sekwencja wiadomości telewizyjnych. Pokazują one wykonane przez postronnego obserwatora nagranie, które przedstawia moment zniknięcia Jamesa, Hillarda i całej ekipy filmowej. Choć, jak informuje spikerka, ten krótki filmik został niemal natychmiast usunięty z internetu, i tak zdążyło go ściągnąć wiele osób, które teraz debatują nad tym, czy mają do czynienia ze zjawiskiem paranormalnym, udokumentowanym początkiem apokalipsy czy może z najzwyczajszą mistyfikacją. Jak można się domyślić, prezentowana następnie w filmie *Avanta* rekonstrukcja, której podjął się francuski archeolog, to jedna z wielu prób wyjaśnienia tego, co się stało. Tak pomyślana dodatkowa rama zdaje się podpowiadać, że naukowe archiwum, w którym na straży porządku stoi wykwalifikowany ekspert, to jedynie część znacznie rozleglejszego archiwum internetowego. To ono stało się dziś miejscem kolektywnego wytwarzania światów na drodze opisanych przez Ferrarisa procedur dokumentowania. O tym, na ile powszechny to proces, najlepiej świadczy powtórzona, tym razem nieco dłuższa od pokazanej na początku, sekwencja wiadomości telewizyjnych zamykająca *Lunopolis*. Poprzedza ją news równie sensacyjny jak filmik przedstawiający niezwykle zniknięcie kilku osób: z tego, co mówi spikerka, wynika niezbitie, że z niewyjaśnionych powodów w ciągu jednej nocy wyschły bagna Atchafalaya w stanie Luizjana, największe w Stanach Zjednoczonych, zaś przyczyn tego zjawiska wciąż dochodzą eksperci i inżynierowie. Zapewne ta sensacyjna historia również stanie się początkiem kolejnych archiwalnych poszukiwań i zrodzonych z nich opowieści. W obu wspomnianych już scenach, ustanawiających zewnętrzną ramę w filmie *Avanta*, powraca to samo stwierdzenie, skierowane do odbiorów – oni sami muszą zdecydować, czy przedstawiane im zapisy dokumentalne uznają za na tyle wiarygodne, że zechcą je uznać za świadectwo minionych wydarzeń.

DOŚWIADCZENIA W KONTR-ARCHIWACH

Jak przekonuje lektura prac historyków archiwum, dokładnie ta sama kwestia, którą podejmuje *Lunopolis*, niepokoiła archiwistów i badaczy dokumentów już na początku XX wieku. Wtedy bowiem pod wpływem nowych mediów doszło do istotnych przemian w dominującej

w ostatnich dekadach poprzedniego stulecia koncepcji archiwum. Tamta instytucja przechowywała bowiem wyłącznie teksty, których autentyzmu dowiedziono ponad wszelką wątpliwość. Tymczasem już na początku dwudziestego stulecia media wizualne, takie jak film i nieco starsza od niego fotografia wraz z pokrewnymi jej metodami rejestracji obrazu (jak chronofotografia czy autochrom) zdawały się obiecywać bardziej bezpośredni dostęp zarówno do minionych wydarzeń, jak i odległych geograficznie krain. Włączenie tego typu obrazów do archiwum na równych prawach z dokumentami tekstowymi rodziło jednak szereg poważnych problemów. Rzecz jasna archiwiści gromadzący źródła pisane mieli pełną świadomość istnienia falsyfikatów. Dlatego też w myśl zasady proveniencji włączali do zbiorów wyłącznie te dokumenty, których pochodzenie dało się bez wątpliwości ustalić²⁰. Podobnej weryfikacji domagały się oczywiście również zapisy wizualne, przyjmowane do archiwum tylko wtedy, gdy znane było nazwisko fotografa lub operatora kamery oraz okoliczności powstania filmu.

²⁰ Por. Markus Friedrich, *op. cit.*, s. 110.

Znacznie większy niepokój wywoływała jednak inna kwestia. Nawet wizualne materiały źródłowe, w których autentyzm nikt nie wątpił, zdawały się potencjalnym zagrożeniem dla porządku archiwum, gdyż rejestrowały wyglądy świata w niezliczonych szczegółach, otwierając tym samym zbyt duże pole dla interpretacji. Taka sytuacja, jak stwierdza Mary Ann Doane, doprowadziła wręcz do poważnego kryzysu archiwum. Rozwój technologii rejestracji wizualnej wzbudził bowiem wzmożoną potrzebę produkowania i kolekcjonowania obrazów, których nie dawało się już uporządkować za pomocą dawnych metod w taki sposób, by ułożyły się w spójny obraz rzeczywistości²¹.

²¹ Por. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, and the Archive*, Cambridge 2002, s. 1–32.

Dzieje tego kryzysu wnikliwie omawia historyczka filmu Paula Amad w obszernej pracy *Counter-Archive*, poświęconej w zasadzie tylko jednemu archiwum tamtej epoki – filmowym i fotograficznym zapisom, zgromadzonym w *Archiwum Planety* (*Archive de la Planète*)²². To archiwum założył paryski bankier i filantrop Albert Kahn, który finansował jego działalność w latach 1909–1931. Zgodnie ze swoją nazwą powołana przez Kahna, do istnienia instytucja miała dokumentować wszystko, co działo się w danym momencie na całym globie i o czym donosiły codzienne gazety. Wysyłani do najodleglejszych zakątków świata, specjalnie przeszkoleni fotografowie i operatorzy kamer

²² Por. Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archive de la Planète*, New York 2010.

przywozili stamtąd krótkie filmy i dziesiątki tysięcy autochromów, rejestrujących wszelkie przemiany polityczne, kulturowe i obyczajowe. Wprawdzie w latach trzydziestych XX wieku archiwum zostało zamknięte, jednak dużą część jego zasobów można nadal obejrzeć w paryskim Musée Albert-Kahn, głównie w formie zapisów wideo i cyfrowych reprodukcji. Na ich podstawie Amad rekonstruuje wielki projekt twórcy *Archiwum Planety*, sytuując go na antypodach tego systemu archiwizacji, który upowszechnił się pod koniec XIX wieku. Osobliwość stosowanych w nim metod gromadzenia dokumentów autorka *Counter-Archive* przypisuje zaś ingerencji dwóch zaprzyjaźnionych z Kahnem i niezwykle wpływowych postaci tamtej epoki: geografa Jeana Brunhesa i filozofa Henriego Bergsona.

Pierwszy z nich, profesor na Uniwersytecie we Fryburgu, był pionierem nowej gałęzi naukowej, zwanej geografią człowieka. Zajmowała się ona badaniem dynamicznie zmieniających się interakcji między ludźmi i ich środowiskiem naturalnym. Inaczej niż starsze nurty geografii, geografia człowieka Brunhesa znosiła granicę między typowymi dla określonego terytorium zwyczajami i rytuałami a krajobrazem, kwestionując tym samym fundamentalną dla antropologii tamtego okresu klarowną granicę między kulturą i naturą. Stosownie do tych podstawowych założeń geografia człowieka formułowała swoje cele i metody badawcze. W przeciwieństwie do antropologii nie koncentrowała uwagi na poszukiwaniu abstrakcyjnych i uniwersalnych reguł, których przejawem były konkretne, lokalne zjawiska kulturowe. Dla Brunhesa uprzywilejowanym przedmiotem badań były zewnętrzne manifestacje codziennej rzeczywistości, a zatem wszystko to, czego nie uwzględniały ścisłe antropologiczne schematy klasyfikacyjne. Jednym z fundamentalnych postulatów geografii człowieka była manifestacyjna antysystemowość, pociągająca za sobą rezygnację z uniwersalnych typologii i metodologii na rzecz takich narzędzi analitycznych, które zostały wypracowywane w lokalnym kontekście w odniesieniu do konkretnego przedmiotu badań. Nic dziwnego zatem, że Brunhes, zanim jeszcze poznał Kahna, propagował użycie fotografii i filmu jako doskonałych źródeł wiedzy, dokumentujących interakcje między ludźmi i ich środowiskiem. Kiedy zaś w 1912 roku w jednym ze swoich artykułów Brunhes definiował cele *Archiwum*

Planety, opisał je jako „dossier ludzkości uchwyconej w pełni życia na początku XX wieku, w przełomowym momencie, kiedy dokonują się radykalne »przesunięcia« w sferze ekonomii, geografii i historii”²³. Zarządzane przez niego archiwum zamiast statycznego obrazu przeszłości miało rejestrować przede wszystkim ruch i zmianę. Jego podstawowe zadanie polegało bowiem na tym, by uchwycić sposób, w jaki powszechna i przyspieszona modernizacja wpływa na przeobrażenia codziennego życia na całym świecie.

Podczas gdy geografia człowieka dostarczyła naukowej sankcji dla *Archiwum Planety*, filozofia wpłynęła na wykorzystane w nim strategię rejestracji codzienności. Bergson oddziałł na koncepcję planetarnego archiwum przede wszystkim jako zdeklarowany krytyk pozytywistycznej koncepcji linearnego i homogenicznego czasu, płynącego jednostajnym rytmem. Temu czasowi, który opisywali fizycy i astronomowie, który jak każda fizyczna wielkość dał się podzielić na jednostki i zmierzyć przez zegary mechaniczne, Bergson przeciwstawił trwanie o zmiennych rytmach i niemożliwym do przewidzenia biegu. Nie mogło go żadną miarą uchwycić historyczne archiwum XIX wieku, które w zamierzeniu swoich twórców miało rejestrować obiektywnie i jednostajnie płynący czas, zwany przez Bergsona czasem mechanicznym. Choć francuski filozof nie zajmował się bezpośrednio kwestią narracji o przeszłości, jego krytyka teleologicznej koncepcji czasu wywarła niebagatelny wpływ na filozofię historii w pierwszych dekadach XX wieku. W tym okresie szkoła historyków *Annales* zaczęła kształtować własny program badawczy, odchodząc od analizy wielkich wydarzeń i przełomów dziejowych ku przedstawianiu procesów długiego trwania, których nie rejestrowało tradycyjne archiwum. Wprawdzie Bergson z rezerwą traktował film i fotografię jako wytwory epoki mechanizacji, jednak zdawał sobie przecież sprawę z tego, że te najnowocześniejsze wtedy media mogą doprowadzić do głębokich przemian w rozumieniu czasu historycznego.

Szczegółowo rekonstruuując archiwum Kahna, Amad przekonująco pokazuje związek nowych wówczas nurtów filozoficznych i historiograficznych ze strukturą *Archiwum Planety*. Aktualne wydarzenia rejestrowano w nim w formie multimedialnej, łącząc obrazy statyczne z ruchomymi. Krótkie, składające się z jednego

²³ „[A] sort of dossier of humanity captured in the fullness of life, at the beginning of the twentieth century and at the critical moment of one of the most complete economic, geographic and historic »shifts« that have ever been able to observe” (Jean Brunhes [za:] *ibidem*, s. 162).

ujęcia nagrania filmowe utrwały rytmy trwania. Towarzyszyły im serie autochromów, barwnych obrazów na płytach szklanych, które pozwalały lepiej wyobrazić sobie wyglądy świata i ludzi. Jak podkreśla Amad, tak zorganizowane archiwum zdecydowanie różniło się od tego, w którym przechowywano wyłącznie teksty. *Archiwum Planety* miało otwierać dostęp do zarejestrowanych w nim wydarzeń na drodze doświadczeń percepcyjnych i afektywnych, które powstawały w chwili, kiedy ruchome i statyczne rejestracje określonego wydarzenia składały się w jedno w oku patrzącego.

Archiwum Planety zostało zatem celowo zaprojektowane na antypodach dziewiętnastowiecznej koncepcji archiwum rejestrującego homogeniczny, ciągły czas i gwarantującego dostęp do zobiektywizowanej przeszłości. Amad na każdym kroku przytacza dowody na to, że Kahn i jego współpracownicy z premedytacją lekceważyli przyjęte reguły dokumentowania historycznych i aktualnych wydarzeń. Przede wszystkim złamali jedną z fundamentalnych zasad archiwum, które w zamierzeniu powołane zostało do tego, by przechowywać materiały źródłowe pochodzące z innych przestrzeni i traktowane jak indeksalne świadectwa minionego czasu²⁴. Tymczasem materiały gromadzone w *Archiwum Planety* nie zostały znalezione, lecz powstały specjalnie dla jego potrzeb. Nie rozrastało się ono zatem organicznie, jak życzyliby tego sobie archiwiści z XIX wieku, lecz od początku do końca powstało jako zamierzony wytwór, zgodnie z przyjętymi przez jego twórców założeniami metodologicznymi i ideologicznymi. Ten programowy subiektywizm oglądu akcentował choćby sposób wykonania autochromów i filmów. Te pierwsze stanowiły często efekt manifestacyjnej wręcz inscenizacji, skoro technologia ta wymagała stosunkowo długiego czasu naświetlania. Natomiast operatorzy kamer nie próbowali nawet filmować z ukrycia, lecz z premedytacją kierowali obiektyw na tych, którzy odwzajemniali spojrzenie kamery. W nie mniejszym stopniu pozbawione stabilnej topografii *Archiwum Planety* aktywizować miało użytkowników do samodzielnego poszukiwania porządku w swoich wciąż powiększających się zasobach. W przeciwieństwie do bardziej tradycyjnych instytucji powołanych do gromadzenia materiałów źródłowych tak ustrukturuwane archiwum nie dawało – i nie chciało dawać – żadnej gwarancji,

²⁴ Por. Carolyn Steedman, *Dust. The Archive and the Cultural History*, Manchester 2001, s. 45.

że wszystkie zachowane w nim statyczne bądź ruchome obrazy posiadać będą raz na zawsze określony sens dla każdego odbiorcy. Co istotne, przewidziane przez jego twórców praktyki dowolnego łączenia i interpretowania jego zasobów domagały się również nowej definicji dokumentu. Dlatego w podsumowaniu tej części swoich rozważań Amad stwierdza z przekonaniem: „Każdy film w archiwum Kahna nie jest po prostu dokumentem, obrazującym aktualny stan rzeczywiście. To dokument w procesie stawania się, który w archiwum ulegnie nieuchronnej ewolucji, zgodnie z przyszłymi potrzebami”²⁵.

Tak niezwykle istotne różnice między bardziej tradycyjnymi archiwami i tym, które założył Kahn, skłaniają Amad do tego, by *Archiwum Planety* określić mianem kontr-archiwum (*counter-archive*). Jak odnotowuje, wybrała tę nazwę przede wszystkim po to, by odróżnić rekonstruowane przez siebie archiwum od powstających w tym samym okresie artystycznych projektów dadaistów, które dekonstruowały zasady gromadzenia dokumentów, podważając wiarę w ich zdolność do zobiektywizowanego przedstawienia przeszłości. O ile tamte artystyczne nurty Amad określiła mianem anty-archiwalnych, o tyle *Archiwum Planety* uznała za zamierzoną alternatywę wobec odziedziczonych po XIX wieku metod gromadzenia i odczytywania materiałów źródłowych. Udało się jej tym samym podkreślić niekonwencjonalność sposobów archiwizacji i wyjątkowe możliwości dostępu do zachowanych materiałów, które narzucały korzystającemu z nich użytkownikowi współtwórczą rolę w kreowaniu obrazu przeszłości. Jak twierdzi Amad, *Archiwum Planety* nie zapoczątkowało powszechnej rewolucji w dziedzinie praktyk gromadzenia dokumentów i popadło w zapomnienie po tym, jak powszechny krach finansowy doprowadził Kahna do bankructwa, a jego zbiory rozproszyły się po całym świecie. Jednak zaproponowana przez badaczkę koncepcja kontr-archiwum doskonale opisuje interesujące mnie w tym tekście formy, które w zamierzeniu przez ich twórców sposób łączą konwencje faktograficzne z fabularnymi. Problematyzują one bowiem między innymi sam proces ustanawiania dokumentu, przedstawiając zarazem archiwum jako miejsce performatywnego wytwarzania światów²⁶.

Tego typu kontr-archiwalny charakter ma choćby film *Koyaanisqatsi* (1982) w reżyserii Godfreya Reggio²⁷, zrealizowany w formie kompilacji

²⁵ „Each film in the Kahn Archive is not just a document on the present state of reality, but a document-in-the-making, subject at the level of its inevitable archival evolution to a becoming whose ultimate actualization is deferred to the undetermined demands of the future” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 190).

²⁶ *Archiwum Planety* Alberta Kahna w całości poświęcony jest tekst Michała Piaseckiego *Inwentaryzacja powierzchni Ziemi, zapis świata, który wkrótce zniknie*. Archiwum Planety (Archive de la Planète) Alberta Kahna jako przykład globalnej katastrofy, zamieszczony w niniejszym tomie (s. 15–36) [przyp. red.].

²⁷ Por. *Koyaanisqatsi*, reż. Godfrey Reggio, scen. Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole, Stany Zjednoczone 1982.

krótkich sekwencji filmowych przedstawiających naturalne i miejskie krajobrazy oraz ich mieszkańców. Archiwalny materiał, który Reggio nagrywał we współpracy z operatorem Ronem Frickem przez siedem lat, został ułożony w taki sposób, by tworzył historię stopniowej ingerencji człowieka w środowisko i przedstawiał powolny rozwój nowoczesnych form eksploatacji zasobów naturalnych. Film rozpoczyna się od rejestrowanych z lotu ptaka majestatycznych krajobrazów, przedstawiających lądy i morza, które zmieniają się krok po kroku, najpierw kształtowane tylko ludzką ręką, potem także przy pomocy ciężkich maszyn. Dzikie puszcze zmieniają się w pola uprawne, a na pustyniach wyrastają nowoczesne miejskie dżungle, których ulicami płynie gęsty tłum przechodniów. Reggio przenosi widzów z tłocznych stacji metra do wielkich fabryk, gdzie pracownicy przy pasach transmisyjnych wykonują proste, powtarzalne czynności, zmieniając się w trybiki w wielkiej przemysłowej maszynie. Kamera rejestruje też codzienne życie w ubogich dzielnicach wielkich metropolii, obrazując koszty niepohamowanego postępu cywilizacyjnego. Jak tłumaczą końcowe napisy, tytuł zaczerpnięty z języka Hopi oznacza życie w zgiełku, pozbawione równowagi i domagające się radykalnej zmiany. Taki właśnie efekt osiągnął Reggio niemal wyłącznie za pomocą efektów montażowych i obróbki filmowych dokumentów, które – niczym w niegdysiejszym archiwum Kahna – powstały wyłącznie na potrzeby tego filmu.

Inaczej niż w tradycyjnym filmie dokumentalnym zmontowanych sekwencji filmowych w *Koyaanisqatsi* nie spaja nadrzędny głos narratora, który podpowiadałby pożądany punkt widzenia i sens kolejnych obrazów. Nie tyle bowiem na przekazywaniu konkretnego przesłania skupił swoją uwagę Reggio, ile raczej na prowokowaniu określonych wrażeń percepcyjnych i afektów. Dlatego zamiast narracji z offu wprowadził skomponowaną przez Philipa Glassa ścieżkę dźwiękową, złożoną z rytmicznych, powtarzalnych sekwencji instrumentalnych i chóralnych o hipnotycznym wręcz oddziaływaniu. Wykorzystał ponadto cały szereg efektów filmowych, niektóre sekwencje pokazując w zwolnionym lub przyspieszonym tempie, inne rejestrując metodą poklatkową, by wywołać odczuwalny efekt przyspieszonego upływu czasu. Obróbka i montaż filmowych nagrań nadają im charakter

kontr-archiwalny w tym znaczeniu, o jakim pisała Amad. Przetworzone zostały bowiem w taki sposób, by widzowie mogli nie tyle zobaczyć dobrze znane, naturalne i miejskie krajobrazy w nowej perspektywie, ile poczuć nerwowy, dezorientujący rytm przepływów tytułowego życia w nierównowadze. Zgromadzone przez Reggio filmowe rejestracje to zatem nic innego niż właśnie dokumenty w procesie, pokazane w taki sposób, by na pierwszy plan wysunęły się ich materialne jakości i rejestrowane przez nie rytmy trwania.

Koncepcja kontr-archiwum wydaje się warta przypomnienia w kontekście współczesnych przemian form dokumentalnych i faktograficznych. Inaczej bowiem niż dotychczasowe ujęcia pozwala opisać relację między nimi i wywodzącą się z XIX wieku koncepcją archiwum jako miejsca, w którym gromadzono dokumenty. Przywołane przeze mnie przykłady każą raczej zakwestionować istnienie zasadniczej różnicy między gromadzeniem śladów przeszłości i wytwarzaniem dokumentów. Dlatego zamiast dekonstrukcji klasycznego efektu realności rzucają światło na performatywny aspekt procedur archiwizowania. Dotyczy to zresztą zarówno tradycyjnego archiwum opartego na zasadzie proveniencji, jak i kontr-archiwów w stylu *Archiwum Planety*. Różnią się one pod jednym istotnym względem. W powieści Lightmana archiwizacja zmienia wpis do dziennika w naukową teorię, tym samym subiektywną wizję przeobrażając w zobiektywizowany fakt. Tymczasem film Avanta w taki sposób montuje dokumenty, by wywołać efekt snu na jawie, który pozwala zobaczyć to, czego nie rejestrują tradycyjne dokumenty. Wybrane przeze mnie przykłady każą więc nie tylko zwrócić uwagę na wytwarzane przez archiwum efekty, lecz także każą uwzględnić doświadczenia jego użytkowników jako integralny element procesów wytwarzania wiedzy, a tym samym skłaniają do przemyślenia na nowo dziedzictwa epoki nowożytnej i poszukiwania innych typów relacji z przeszłością oraz sposobów przedstawiania minionych i aktualnych problemów społecznych i cywilizacyjnych.