

ALEKSANDRA SOŁTYSIK

Niewłoskie pejzaże Włoch. O spojrzeniu Luigiego Ghirriego

Non-Italian landscapes of Italy. About Luigi Ghirri's look

Abstract

Italian photographer Luigi Ghirri (1949–1992), had a unique approach to space and landscape, which was reflected in his works. In this article, the author tries to trace the implementation of this idea on the example of several photographs of the Italian province. The interpretative key to reading Ghirri's photographs, as well as the image of provincial areas in northern Italy emerging from them, is the juxtaposition of the popular postcard image of Italy with the emptiness of the non-places discovered by the photographer.

Keywords: Luigi Ghirri; Italy; photography; landscape; non-places; image

Abstrakt

Żyjący w latach 1949–1992 włoski fotograf Luigi Ghirri kierował się wyjątkowym podejściem do przestrzeni i krajobrazu, co znajdowało odbicie w jego dziełach. W niniejszym artykule autorka stara się prześledzić realizację tej idei na przykładzie kilku fotografii włoskiej prowincji. Kluczem interpretacyjnym do odczytania obrazów Ghirriego, a także wyłaniającego się z nich obrazu obszarów prowincjonalnych w północnych Włoszech, staje się zestawienie na zasadzie opozycji popularnego, pocztówkowego wizerunku Włoch z pustką odkrywanych przez fotografa niemiejsc.

Słowa kluczowe: Luigi Ghirri; Włochy; fotografia; krajobraz; niemiejsca; obraz

O autorce

Aleksandra Sołtysik – absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Katedry Edytorstwa tejże uczelni oraz krakowskiej Akademii Fotografii. Autorka prac magisterskich *Post-protest. Fotografia jako medium protestu* oraz *Listy Witolda Rożena (Józefa Janina) do Oficyny Poetów i Malarzy (1977–1985)*. Za pierwszą pracę otrzymała wyróżnienie w konkursie im. Zofii Sokolewicz w kategorii najlepsza praca magisterska z zakresu etnologii i antropologii społeczno-kulturowej. Prywatnie praktykująca pasjonatka fotografii..

„Co widzimy, kiedy patrzymy? Co widzimy, kiedy patrzymy na fotografię? To wspaniała esencja, która ukazuje się w dziełach i refleksjach Luigiego Ghirriego: rzeczywistość i wielość jej reprezentacji”¹.

Corrado Benigni

„Jedyna możliwa podróż wydaje się teraz odbywać w obrębie znaków, w obrębie obrazów”².

Luigi Ghirri

Obraz

Czy można wyobrazić sobie obszary prowincjonalne w północnych Włoszech? Czy można pomyśleć o tym dość szeroko i nieprecyzyjnie zakrojonym regionie bez przywołania Wenecji, Mediolanu, Werony z jej słynnym balkonem? O włoskiej prowincji, nie mając przed oczami pejzaży Toskanii? Co więcej – czy może zrobić to osoba, która we Włoszech nigdy nie była i nie zobaczyła ich „na własne oczy”? Wydaje się, że próba ta skazana jest na niepowodzenie. Myśl wciąż ucieka do dobrze znanych obrazów, schematów, klisz, które podsuwają kulturowe reprezentacje tego kraju.

„Włoskość to nie Włochy” – pisze Roland Barthes – „to zagęszczona esencja wszystkiego, co może być włoskie, od spaghetti do malarstwa”³. I to właśnie z „włoskością” raczej mamy do czynienia, próbując myśleć o Włoszech w przedstawionej powyżej perspektywie. Nie z realnym miejscem, ale z esencją tworzącą pewną reprezentatywną kliszę, z mitem włoskości, który anonsują wyraźne i doskonale opatrzone znaki. Nie trzeba szukać daleko, wystarczy otworzyć przewodnik lub, korzystając z niemal niewyczerpanego źródła obrazów, wpisać hasło „Włochy” w wyszukiwarkę albo dowolny bank zdjęć. Weneckie kanały przeplatają się tam ze zboczem Amalfi, Koloseum i fontanna di Trevi sąsiadują z wybrzeżem Genui, tokańskie wzgórza konkurują z kopułą katedry Santa Maria del Fiore, a wszystko to pod idealnie błękitnym niebem i w otoczeniu koniecznie lazurowego morza. Efekt „włoskości” zostaje tu osiągnięty przez zebranie i połączenie niewidzialną nicią najbardziej charakterystycznych miejsc, po to by finalnie z obrazów tych stworzyć pozór spójnej i przekonującej wizualnie scenarii⁴.

Przynależący do kultury popularnej obraz Włoch powiela w tym dążeniu pocztówkowy gest kreowania świata, miejsc charakterystycznych i czynienia ich znanymi. Właśnie tę ostatnią funkcję przypisuje Piotr Fereński pocztówce: „Ona bowiem ukształtowała wizerunek owej ulicy, placu, bulwaru, mostu, budowli w naszej świadomości, wyobraźni i ją właśnie nosimy stale w pamięci”⁵. W jaki sposób jednak go ukształtowała? Estetyka pocztówki, a co za tym idzie miejsca pocztówkowego, nie jest niewinna. „Na ogół słońce nad imperium pocztówkowym nie zachodzi, ani nie pokazują się chmury”⁶ – pisze Małgorzata Baranowska, zwracając uwagę na wygładzony, upozowany, wyidealizowany obraz świata, który karta pocztowa przedstawia. Paweł Banaś posuwa się jeszcze o krok dalej. Jego

ALEKSANDRA SOŁTYSIK

Niewłoskie pejzaże Włoch

O spojrzeniu Luigiego Ghirriego

zdaniem świat pocztówkowy jest światem nie tylko przetworzonym, ale przekutym w wizję zawieszoną w bezczasie miejsca, w której zawarte zostały wszystkie elementy prototypowe. To miejsce z kolei ma być dla wielu osób jedynym oswojonym wizerunkiem miejsca rzeczywistego, w którym jest ono możliwe do rozpoznania:

Pocztówkowe miasto jest dla wielu jego mieszkańców jedynym „oswojonym”, naocznie rozpoznawalnym fragmentem rzeczywistości. Jest też ich całym światem, a przy tym oczywiście obrazem symbolicznym, wykładnią obowiązującego systemu wartości⁷.

W ten sposób pocztówka wyznacza granicę między „tu” codziennej, nieidealnej rzeczywistości, a „tam” świata wyobrazonego, krainy baśni⁸. Rzeczywistość przetwarzana w obraz pocztówkowy ulega więc przynajmniej trzem istotnym procesom. Po pierwsze – zostaje zawieszona w czasie. Nie tylko nie zna jego upływu, ale także nie zna pór roku – świat przedstawiony niemal zawsze jest taki sam. Czy znamy „włoskość” skąpaną w deszczu? Czy też zawsze jest to obraz świata w pełnym rozkwicie w pogodny dzień? Po drugie – ulega idealizacji, wygładzeniu i uproszczeniu. Na tym obrazie nie ma rys, ale także niczego, co mogłoby widza zaskoczyć, zadziwić. Wreszcie – i co zdaje się najważniejsze – na pocztówce dochodzi do pewnego skondensowania przestrzeni. Jak w opisywanym przez Barthes’a *Niebieskim przewodniku* znikają wszystkie przestrzenie puste, bezimienne – uznane za nieznaczące. Ich miejsce zajmuje nowa przestrzeń złożona z gęstego łańcucha „kościół, zakrystii, ołtarzy, krzyży, naczyń liturgicznych, wież (zawsze ośmiobocznych), zespołów rzeźb [...], romańskich portali, naw i krucyfików naturalnej wielkości”⁹. W ten sposób Barthes opisuje Hiszpanię z kart przewodnika, ale obraz ten mógłby odnosić się do wielu miejsc, w tym także do Włoch.

Popularne pocztówkowe obrazy powielane już nie setki i tysiące razy, ale miliony, o ile nie miliardy, tak zdominowały wizerunek Włoch, że niemożliwe zdaje się mimowolne, pozbawione wysiłku myślenie o nich w innych kategoriach, w innych ramach. Kolejne fotografie powie-



Luigi Ghirri
Pensiero Paesaggio
Thought Landscape

SilvanaEditoriale

lają utrwalony w pamięci kulturowej obraz, sprawiając nie tylko, że widzimy tak, jak nam wpojono, ale że przestajemy dostrzegać rzeczywistość poza tym obrazem. Przestajemy dostrzegać te puste, pominięte, a zarazem nieoczywiste przestrzenie. Poniekąd o nie upomina się Dariusz Czaja w swojej książce o włoskim Południu, domagając się odejścia od włoskich widoczków na rzecz bogatszych znaczeniowo i estetycznie widoków:

Marzy mi się księga włoskich widoków. Podkreślam: widoków, nie widoczków, widokówek czy pocztówek. Nie tych znanych, doskonale opatrzonych, ale tych, których nie zdołano jeszcze całkiem zabić wzrokiem i aparatem. W widoku, o jakim myślę, jest jakiś nadmiar, ma on coś z obrazu poetyckiego, nie da się go przełożyć na ludzki język, nie da się go opowiedzieć, nazwać, przyspilić¹⁰.

Spojrzenie

Właśnie za takimi widokami, za włoskimi przestrzeniami, których nie zabito jeszcze wzrokiem i aparatem, zdawał się opowiadać – pochodzący z prowincjonalnego Scandiano, w regionie Reggio Emilia – fotograf Luigi Ghirri. Już od początków swojej twórczości dostrzegał nie tylko świat sztucznych obrazów (i to dosłownie, czyniąc z plakatów, pocztówek obiekty swoich pierwszych dzieł, do których po czasie wraca), ale także podejmował refleksję nad samym patrzeniem. Skierowanie uwagi na obrazy obrazów miało pozwolić ujawnić naszą krótkowzroczność – patrzeć nie na samą rzecz, ale jedynie na jej widzialną postać. Chodziło o to, by z niewyraźnej powłoki wydobyć sam obiekt¹¹.

W latach 1970–1975 Ghirri zaczyna fotografować obrzeża miast starożytnych lub tych, które nie wyróżniają się walorami historycznymi ani geograficznymi. Kolejne lata przynoszą kontynuację tych działań m.in. w postaci cyklu *Paesaggio Italiano*. Ideą przyświecającą fotografowi jest zwrócenie się do miejsc sobie znanych i pokazania ich tak, aby przełamać stereotypową konwencję ilustracji turystycznej. Zdaniem Gabriele Basilico Ghirri odegrał decydującą rolę nie tylko w ponownym odkryciu włoskiej fotografii pejzażowej, ale także samego pejzażu Włoch¹². Na czym polega jednak fenomen jego dzieł i samego spojrzenia na fotografowaną rzeczywistość? Co takiego oferują te obrazy? I przede wszystkim: jaki obraz Włoch się z nich wyłania?

Już dwa kadry z Wenecji wskazują, że nie mamy do czynienia z klasycznym, w rozumieniu jego bliskości z popularnym kanonem, obrazem Włoch. W drugiej połowie lat 80. Ghirri portretuje dwa łatwo rozpoznawalne miejsca w jeszcze bardziej rozpoznawalnym mieście: Most Westchnień (1987) i Arsenał (1986). W obu przypadkach, choć wiadomo, że patrzymy na Wenecję, przedstawione miejsca wydają się jednocześnie znajome i obce. Wieże Arsenału znikają we mgle, podobnie jak mosty łączące przeciwległe brzegi kanału. Za nimi jest już tylko biel, którą oko obserwatora próbuje przeniknąć. Na pierwszym

zdjęciu jednak wzrok skupia się na tym, co widoczne, i tak natrafia na pomarszczoną taflę wody, bruk nabrzeża i ceglana ścianę. Nic spektakularnego. Żadnego nadmiaru, przynajmniej w warstwie wizualnej.

Na drugiej fotografii daje się rozpoznać Most Westchnień. Daje – bo zdradzają go przede wszystkim zwieńczenia górnej kondygnacji. Reszta pozostaje niewidoczna, zalana blaskiem, z którego stopniowo wyłania się fasada budynku i kanał. Znów nie most, nie prototypowa budowla staje się jednak obiektem zwracającym na siebie uwagę na zdjęciu, lecz właśnie światło, utworzona przez nie biała plama. W perspektywie tych dwóch obrazów Wenecja Ghirriego to miasto znikające w białych plamach, w których pozostaje przestrzeń na niedopowiedzenia i nieoczywistości. Żadnych feerii kolorów, choć przecież zdjęcia nie są czarno-białe, żadnych zachwycających widoków, jedynie na przemian ciche i dynamiczne puste miejsca, które domagają się od obserwatora uwagi, zadania pytań. Zarazem wytrącają z równowagi, stawiając na granicy tego, co znajome, i tego, co obce.

Powszechnie znane, popularne miasta, a zwłaszcza ich najbardziej znane zabytki nie pojawiają się jednak często na fotografiach Ghirriego. Można wręcz powiedzieć, że obecność obrazów weneckich wśród nich zaskakuje. Tym, co fascynowało fotografa, były bez wątpienia miejsca anonimowe, absolutnie zdawać by się mogło oczywiste, wręcz banalne – „niewidzialne, nieuchwytnie, niedefiniowalne punkty, które jednak są najbardziej konkretne, wyrte, intensywnie przeżywane przez wszystkich”¹³. Krótko mówiąc, zwraca się on ku miejscom tak oczywistym, że aż niewidocznym, doskonale znanym, choć niedostrzeganym w codziennej rutynie. Spunta widzi w tym doborze miejsc, ale także podejściu do nich podobieństwo Ghirriego do Itala Calvina, dla którego odnowienie relacji między językiem i światem miało opierać się na zwróceniu czyjejś uwagi na jakikolwiek banalny, znajomy obiekt i skrupulatne opisanie go, jakby był najnowszą i najbardziej interesującą rzeczą¹⁴.

Czy czyniąc z codziennych obiektów, ale także przestrzeni, na które, jak sam podkreślał, „zwykliśmy patrzeć pasywnie”¹⁵, tematy swoich dzieł, Ghirri starał się ustalić na nowo więź między obrazem Włoch a ich pejzażem wbrew pocztówkowym reprezentacjom? Czy tworząc obrazy, na których widok ukazuje się w otworach w metalowych siatkach lub betonowych konstrukcjach, jak w przypadku fotografii z Modeny z 1983 roku, stara się wskazać, że poza fragmentem przedstawianym jako właściwy pejzaż rozciąga się nieskończoność pomijanej przestrzeni?

Miejsce

W większości przypadków za scenerię dla swoich dzieł Ghirri wybierał tereny najbliższe – region Emilia-Romania. Z perspektywy popularnego obrazu Włoch byłby to wybór co najmniej zaskakujący. Po uznaniu Emilii za jedną z przodujących dzielnic włoskich pod względem uprzemysłowienia i czerpania ze zdobyczy ery nowoczesnej, Paweł Muratow w kilku słowach odnosi się do jej

krajobrazu: „Równinny krajobraz Emilii sprawia tu smętne wrażenie, a w skwarny dzień dalekie, błękitne Apeniny ledwo widnieją zza białawej mgły i kurzu unoszącego się nad drogami”¹⁶. Nieco dalej wspomina jeszcze o „obojętnych równinach Emilii”¹⁷. Wyobrażenia, jakie daje ten opis, są jak najbardziej dalekie od pocztówkowego obrazu. Jak wygląda jednak ten region w perspektywie Ghirriego?

Lido di Spina, 1974 rok. Szarawe światło być może zmierzchu lub poranka. Plaża odcięta wąskim paskiem fal od morza. Idealny spokój i harmonię zaburzają tylko trzy elementy: niewyraźne ślady na piasku, wąski deptak biegnący po ukosie w stronę morza i główny obiekt: czerwono-niebieska karuzela z krzeselkami przypominającymi nieco leżaki. To wszystko.

Formigine, 1985 rok. Asfaltowa jezdnia, a przy niej otwarta brama z ozdobnymi ceglanyimi słupkami, która strzeże dostępu do ubitej drogi ginącej we mgle. Oszroniona trawa. Niewyraźne ślady kół na asfalcie i piasku. Resztę zakrywa mgła.

Marina di Ravenna, 1986 rok. Widok na morze. Błękitne niebo, lekko wzburzone fale, piasek. Wszystko to ujęte w prawdopodobnie drewnianą, pomalowaną na białą ramę konstrukcji znajdującej się na plaży, a zarazem wykraczające poza nią, jakby zaplanowany pejzaż nie mieścił się w ramie. Znow żądno ruchu.

Cittanova di Modena, 1985 rok. Znow zmierzch lub świt. Kościół Świętego Piotra Apostoła wraz z niskim murkiem i sąsiadującym budynkiem otoczonym niskimi drzewami bez liści. Podniszczona fasada wskazuje, że nie są to czasy świetności świątyni. Szara droga przechodzi w równie szare, przysypane śniegiem podwórko. Odcinają się od niej tylko dwa niskie, przekrzywione słupki.

Verso Lagosanto, 1989 rok. Ponownie utwardzona droga odchodzi od asfaltowej. Poza nią tylko pozbawione roślinności pola, ciek wodny, trochę trawy, przydrożny murek. Na linii horyzontu kilka niewyraźnych budynków. Czyste, błękitne niebo.

Te kilka obrazów wystarczy, by przybliżyć klimat i charakterystyczne cechy zdjęć Ghirriego. Zgodnie z zapowiedzią nie pojawiają się tutaj miejsca spektakularne ani przynajmniej charakterystyczne. Przeciwnie, to widoki na co dzień pomijane wzrokiem, niezauważane. Nie zostają także ujęte w „atrakcyjny wizualnie” sposób, nie ulegają idealizacji ani romantyzacji, lecz oferują nam spowity w szarości pejzaż. Już sam dobór miejscowości wskazuje, że pozostajemy na uboczu. Nawet nie Modena i Ravenna, też przecież mniej znane niż nie tak dalekie Wenecja, Florencja i inne ikony Włoch, lecz wioski i mniejsze miejscowości znajdujące się na ich obrzeżach. Ghirri zabiera nas we wspomniane wcześniej puste przestrzenie pomijane przy scalaniu „miejsc istotnych” w akcie tworzenia pocztówek lub samego mitu włoskości. Nie ma w nich miejsca na prowincję, zwłaszcza taką, która istnieje w opozycji do „centryczności”, przez którą Rosalba Satalino proponuje rozumieć właśnie „miasta i miejsca uznawane za najważniejsze we Włoszech według

autorów przewodników i folderów turystycznych”¹⁸. Ta z kolei zajmuje Ghirriego.

Przedstawiając w *Gdzieś dalej, gdzie indziej* prowincjonalną Apulię, Czaja zapewnia nas, że jest to miejsce, „gdzie nic szczególnego się nie dzieje. Gdzie są tylko swoi, a obcych jak na lekarstwo”; miejsce – dodaje za Muratowem – które nie przywykło, żeby ktoś się nim interesował¹⁹. Właśnie tak przedstawia się także Emilia-Romania ze zdjęć Ghirriego, jako miejsce prowincjonalne w swej pustce i byciu pominiętym ze względu na nią. Nic spektakularnego, tylko zwyczajny pejzaż w całej swej prostocie. W ten sposób następuje już nie tylko próba obalenia pocztówkowego obrazu poprzez podważenie go, jak działa się to w przypadku Wenecji, ale przez zupełne wyjście poza jego schematy, do miejsc, które się w nim nie mieszczą. Do miejsc, o których istnieniu nawet nie myślimy, których nie dostrzegamy.

W wielu przypadkach Ghirri bada anonimowe i marginalne luki, nie-miejsca na obrzeżach miast lub na wsi. Często kieruje się w stronę tego, co jest dalekie od słynnych elementów włoskich centrów miast, jakby słuchając głosu, który wzywa go do anonimowych miejsc, jakby tam mógł zmaterializować się niewidzialny duch natury lub pojawić się fragment prawdy²⁰.

Tak Mauro Zanchi podsumowuje szczególny wybór fotografowanych przez Ghirriego przestrzeni, jednocześnie wskazując pewien trop interpretacyjny – nie-miejsca. Przez to pojęcie Marc Augé rozumiał przestrzenie, których nie można zdefiniować jako tożsamościowych, relacyjnych ani historycznych. Ich idealnymi przykładami miały być punkty tranzytowe, same drogi i tymczasowe miejsca pobytu²¹ – wszystkie te przestrzenie, które człowiek przemierza, nie zakorzeniając się jednak w nich i nie obdarzając ich znaczeniem symbolicznym.

Miejsca przedstawione przez Ghirriego zdają się doskonale wpasowywać w ten schemat, być niemal idealnymi nie-miejscami. Każde z nich reprezentuje nie tylko miejsce chwilowego pobytu, ale także widok tak oczywisty, że pomijany w trakcie drogi do celu, do swoistego centrum. W tym sensie te miejsca są prowincjonalne nawet na prowincji, zawsze znajduje się punkt bardziej centralny, bardziej przykuwający uwagę niż niewidoczny krajobraz nie-miejsca. Są nie tylko przestrzeniami, poprzez które przemierza się ciało, ale także takimi, po których swobodnie przepływa wzrok, nie natrafiając na przeszkodę. Czy jednak tylko o to w tym chodzi? Czy uznany włoski fotograf próbował uparcie wypełnić puste, bezimienne przestrzenie w pocztówkowym obrazie? Zdekonstruować go poprzez konfrontację z obrazem skrajnie opozycyjnym?

Tym, co łączy wszystkie przywołane wyżej obrazy, jest pewna surrealistyczność uobecniana przez niemal idealną pustkę, ciszę i bezruch. Nie tylko nie ma w tych obrazach żadnych punktów charakterystycznych, ale same wydają się istnieć na granicy możliwości. O wątpliwościach co do

Luigi Ghirri, *Pensiero paesaggio*, strona książki.

istnienia tego, co widzimy, wspomina także Benigni, zwracając uwagę na drugi wymiar tych obrazów:

Ghirri odsłania i odkrywa rzeczywistość, wydobywając i ponownie odkrywając wewnętrzny świat, czyniąc rzeczy widzialnymi jego wewnętrznym okiem i nawiązując szczególną więź – niemal dialog – z każdym, kto obserwuje jego fotografie²².

Zanchi dopowie jeszcze, że miejsca te sprawiają wrażenie, jakby były „esencją miejsc, nieokreślonych w czasie, odległych od lokalizacji przestrzennej”²³. To miejsca, które mogą wydarzyć się zawsze i wszędzie. Można zaryzykować stwierdzenie, że w samotnej karuzeli na plaży, w przydrożnym kościele z niszczącą fasadą, w bramie otwierającej dostęp do drogi prowadzącej między pola, we mgłę – nie ma ani krzty włoskości, a ściślej: tego, co za włoskość zwyczajowo uchodzi. Jest za to coś uniwersalnego, pewna istota miejsca, która otwiera przestrzeń na wspólnotę doświadczeń niezależnych od lokalizacji geograficznej i wykreowanego wokół niej mitu. Jest niemal czysta przestrzeń odsyłająca patrzącego zawsze gdzieś dalej, gdzieś indziej. Do tego, co niewidoczne. Do pewnej nieuchwytniej i niewyraźnej prawdy o miejscu. W fotografiach Ghirriego nie chodzi o to, by przedstawić coś „nieznanego lub niewidzianego, ale raczej [by] odkryć aspekt rzeczy i obiektów, który ulega zagubieniu w głębi naszej własnej percepcji”²⁴. Są więc wymierzone znacznie głębiej niż tylko w powierzchniowy obraz Włoch, mają dotknąć naszego sposobu patrzenia. Otworzyć nasze oczy na „widok prawdziwy”, wymagający wysiłku; nieoferujący skoncentrowanego, całościowego i mieszczącego się w swoich ramach obrazu, lecz domagający się pytania o to, co dalej, wyjścia poza kadr do nieskończonej ciągłości włoskiego krajobrazu.

Na koniec warto przywołać jeszcze jedną fotografię Ghirriego: widok Sabbionety, niedużej miejscowości w północnych Włoszech (region Lombardia, prowincja

Mantua). Na zdjęciu z 1989 roku sfotografował on, w scenarii nocnej, idealne miasto renesansowe, zaprojektowane w szalonym umyśle Vespasiana Gonzagi. Czy patrzymy na coś wyjątkowego? Chce się zarazem potwierdzić i zaprzeczyć. Z jednej strony w prostej fotografii trzech budynków w odcieniu jasnego kamienia z arkadami i renesansowymi zdobieniami nie ma nic szczególnego. Ułożony z wygładzonych kamieni bruk zajmuje połowę kadru. Jedynym dynamicznym elementem jest smuga światła – zapewne pozostałość po poruszającym się po dziedzińcu pojeździe. Jeśli w jakimś elemencie fotografia stanowi odbicie idealnego miasta, to jest jej geometryczność – precyzyjne wpisanie budynków w osie symetrii. Jest jednak coś w tym obrazie, co pociąga i przyciąga wzrok, każe próbować spojrzeć głębiej. Raz jeszcze miejsce wymyka się osądowi czasu i przestrzeni, wymyka się spod włoskiej sygnatury. James Madge, brytyjski architekt, opisując Sabbionetę, wspomina pierwsze wrażenie doświadczenia miasta jako podobne do spotkania ze zjawą, z czymś, czego realne istnienie staje się wątpliwe²⁵. Idący po jego śladach inny autor dopełnia jeszcze ten obraz, pisząc, że miasto „katapultuje nas z postrzegalnej przestrzeni, z czasu teraźniejszego i wtrąca w czasoprzestrzeń o bliżej nieznanych parametrach”²⁶. Uruchomiona przez miejsce i jego fotograficzną reprezentację wyobraźnia chce dociec, co dzieje się w mroku arkad i rysujących się między budynkami uliczek. Chce z cichej pustki podążać za dynamiczną smugą światła, szukając życia.

Ghirri nie przestaje na jednym obrazie Sabbionety. Na fotografii z tego samego roku, prawdopodobnie z tego samego wieczoru lub nocy, widzimy ten sam dziedziniec, lecz ujęty z innej perspektywy. Jakby fotograf zrealizował tu swoje motto: *Displacing the gaze, opening up the landscape*²⁷. Już nic nie jest do siebie podobne. Ciemny, zawieszony w beczasie dziedziniec przesłaniają teraz jasno oświetlone stoły i czerwone krzesła lokalnej knajpy. Przy jednym ze stolików siedzą dwie osoby, ich sylwetki są rozmyte. Przed lokalem stoją dwa czerwone samochody.



Luigi Ghirri, *Pensiero paesaggio*,
strona książki.

Pozornie zwyczajny obraz (nie)zwyczajnego prowincjonalnego miasta. Być może włoskiego.

Bibliografia

M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipermoczości*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011.

P. Banaś, *Orbis Pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wrocław 2005.

M. Baranowska, *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Warszawa 2003.

R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 158.

R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki”, 1985, nr 3.

C. Benigni, *Thought Landscape*, [w:] L. Ghirri, *Pensiero Paesaggio. Thought Landscape*, red. C. Benigni, M. Zanchi, Mediolan 2016.

D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010.

D. Czaja, *Szczeliny czasu. Reminiscencje, repetycje*, Kraków 2022.

P.J. Fereński, *Widoki*, [w:] *Nie tylko o pocztówkach*, red. S. Bednarek, J. Jackowski, Warszawa–Wrocław 2011.

J. Madge, *Sabbioneta. Cryptic City*, London 2010.

A. Mahler, *Writing Venice. Paradoxical Signification as Connotational Feature*, [w:] *Venetian Views, Venetian Blinds*, red. M. Pfister, B. Schaff, Amsterdam 1999.

R. Satalino, *Bari jako obraz włoskiej prowincji w wybranych tekstach literackich – z dala od narracji o miejscach centrycznych*, [w:] *Etno-grafie, kulturo-grafie*, red. K. Gęsikowska, K. Kozakowski, Katowice 2018.

M. Spunta, *Narrating the Experience of Place: Luigi Ghirri and Literature*, [w:] *Luigi Ghirri and the Photography of Place. Interdisciplinary Perspectives*, red. P. Lang, Leicester 2017.

M. Zanchi, *At the Roots of Suspended Light*, [w:] *Luigi Ghirri. Pensiero Paesaggio. Thought Landscape*, red. C. Benigni, M. Zanchi, Mediolan 2016.

Przypisy

¹ C. Benigni, *Thought Landscape*, [w:] *Luigi Ghirri. Pensiero Paesaggio. Thought Landscape*, red. C. Benigni, M. Zanchi, Mediolan 2016, s. 10.

² *Tamże*, s. 11.

³ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 300.

⁴ Jest to dokładnie ten sam mechanizm mityzacji, jaki w odniesieniu do standardowego literackiego obrazu Wenecji odsłonił Andreas Mahler, wskazując na wykorzystanie pewnych prototypowych elementów wizerunków miasta, por. A. Mahler, *Writing Venice. Paradoxical Signification as Connotational Feature*, [w:] *Venetian Views, Venetian Blinds*, red. M. Pfister, B. Schaff, Amsterdam 1999, s. 32.

⁵ P.J. Fereński, *Widoki*, [w:] *Nie tylko o pocztówkach*, red. S. Bednarek, J. Jackowski, Warszawa–Wrocław 2011, s. 90.

⁶ M. Baranowska, *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Warszawa 2003, s. 79.

⁷ P. Banaś, *Orbis Pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wrocław 2005, s. 54.

⁸ *Tamże*, s. 55.

⁹ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 158.

¹⁰ D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010, s. 101–102.

¹¹ C. Benigni, *dz. cyt.*, s. 11.

¹² M. Spunta, *Narrating the Experience of Place: Luigi Ghirri and Literature*, [w:] *Luigi Ghirri and the Photography of Place. Interdisciplinary Perspectives*, red. P. Lang, Leicester 2017, s. 199.

¹³ C. Benigni, *dz. cyt.*, s. 12.

¹⁴ M. Spunta, *dz. cyt.*, s. 208.

¹⁵ *Tamże*, s. 209.

¹⁶ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1972, t. 2, s. 216.

¹⁷ *Tamże*, s. 217.

¹⁸ R. Satalino, *Bari jako obraz włoskiej prowincji w wybranych tekstach literackich – z dala od narracji o miejscach centrycznych*, [w:] *Etno-grafie, kulturo-grafie*, red. K. Gęsikowska, K. Kozakowski, Katowice 2018, s. 102.

¹⁹ D. Czaja, *dz. cyt.*, s. 257.

²⁰ M. Zanchi, *At the Roots of Suspended Light*, [w:] *Luigi Ghirri. Pensiero Paesaggio. Thought Landscape*, red. C. Benigni, M. Zanchi, Mediolan 2016, s. 19.

²¹ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipermoczości*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 53.

²² C. Benigni, *dz. cyt.*, s. 10.

²³ M. Zanchi, *dz. cyt.*, s. 20.

²⁴ M. Spunta, *dz. cyt.*, s. 217.

²⁵ J. Madge, *Sabbioneta. Cryptic City*, London 2010, s. 15.

²⁶ D. Czaja, *Szczeliny czasu. Reminiscencje, repetycje*, Kraków 2022, s. 246.

²⁷ C. Benigni, *dz. cyt.*, s. 11.