

FILIP LIPIŃSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
<https://orcid.org/0000-0002-4806-2281>

Ameryka Giżyckiego: „natychmiastowy” ruch obrazów

Giżycki's America: the “Instant” Motion of Pictures

Artykuł recenzowany

Abstract

The author deals with the writings and photography of Marcin Giżycki, an outstanding historian of art, film expert, author of films, and photographer. At the same time, the framework linking the discussed assorted aspects of his activity consists of reflections on America and culture in the USA. The first part of the text indicates the uncommon interdisciplinarity of Giżycki, who combined the competence and education of an historian of art with cinematic studies preoccupying him from the very offset of his academic and popularisation activity. Next, Lipiński discusses Giżycki's deliberations on the status of America as a myth, an imaginative-discursive sphere crossing the geopolitical borders of the USA and moulded both by Americans and predominantly, although not solely, Europeans. Within this context the author situates the prime subject of the analysis, i.e. Giżycki's photographic accomplishments, in particular his favourite Polaroid photography. Reflection on the specificity of instant photography is linked with a wider context of American visuality. Lipiński considers Giżycki's Polaroid collages, in particular those containing the characteristic motif of an arrow-index. In doing so he maintains that Polaroid collages or mosaics – despite the fact that they operate with a freeze frame image – possess a cinematic character disclosing the motion and dynamics of an endless reference of meanings, specific for post-structuralist reflection dealing with America. In Lipiński's opinion, Giżycki, with the assistance of his photographs, not only joined the long tradition of fascination with the American iconosphere but also co-created the latter.

Keywords: Marcin Giżycki; America; instantaneous photography; Polaroid; index

Abstrakt

Artykuł dotyczy pisarstwa oraz aktywności fotograficznej Marcina Giżyckiego, wybitnego historyka sztuki, filmoznawcy, twórcy filmów i fotografa. Jednocześnie ramą, która łączy dyskutowane tu, rozmaite aspekty jego działalności jest refleksja nad Ameryką i kulturą Stanów Zjednoczonych. W pierwszej części tekstu wskazuję na niecodzienną interdyscyplinarność Giżyckiego, który łączył kompetencję i wykształcenie historyka sztuki z zaprzatającymi go od początku działalnością akademickiej i popularyzatorskiej badaniami nad filmem. Następnie odnoszę się do jego refleksji nad statusem Ameryki jako mitu, wyobrażeniowo-dyskursywnej sfery przekraczającej geopolityczne granice Stanów Zjednoczonych, wykształconej tak przez Amerykanów jak i – przede wszystkim, choć nie tylko – Europejczyków. W tym kontekście osadzam też główny przedmiot analizy, czyli fotograficzną twórczość Giżyckiego, zwłaszcza ulubioną przez niego fotografię polaroidową. Dokonuję refleksji nad specyfiką fotografii natychmiastowej, łącząc ją z szerszym kontekstem amerykańskiej wizualności. Omawiam polaroidowe kolaże Giżyckiego, zwłaszcza te zawierające charakterystyczny motyw strzałki – indeksu. Uważam, że kolaże lub mozaiki z polaroidów, choć operują zatrzymanym obrazem, mają charakter filmowy, ujawniający ruch i dynamikę nieskończonego odsyłania znaczących, specyficzną dla poststrukturalistycznej refleksji nad Ameryką. Twierdze, że za pomocą swoich fotografii Giżycki włączył się nie tylko w długą tradycję fascynacji amerykańską ikonosferą, ale również ową sferę współtworzył.

Słowa kluczowe: Marcin Giżycki; Ameryka; fotografia natychmiastowa; polaroid; indeks

O autorze

Filip Lipiński – dr hab., prof. UAM, historyk sztuki, amerykanista, pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na sztuce nowoczesnej i współczesnej, historii sztuki amerykańskiej, teorii historii sztuki, a ostatnio także na relacjach interdyscyplinarnych między historią sztuki i filmoznawstwem. Autor książek *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych* (2021), *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013) oraz licznych artykułów naukowych w takich czasopismach jak „Oxford Art Journal”, „Kwartalnik Filmowy”, „Artium Quaestiones”, „RIHA Journal”. Badania prowadził między innymi dzięki stypendiom i stażom badawczym Fundacji Fulbrighta (City University of New York, 2007–2008), Terra Foundation for American Art (Terra Summer Residency, Giverny, 2008; Terra Travel Research Grant, Nowy Jork–Berkeley–Los Angeles, 2013), JFK Institut Research Grant (Freie Universität Berlin, 2019), Fundacji Kościuszkowskiej (University of Southern California – Getty Research Center, Los Angeles, 2019). Zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Artium Quaestiones”, tłumacz tekstów naukowych.

Ameryka Giżyckiego: „natychmiastowy” ruch obrazów

Introdukcja

Z Marcinem Giżyckim poznałem mnie w 2010 roku podczas bankietu w poznańskim Ogrodzie Botanicznym, po jednej z organizowanych w Poznaniu międzynarodowych konferencji, Piotr Piotrowski, znakomity, niestety również już nieżyjący historyk sztuki, jeden z moich mentorów a potem starszych kolegów w Instytucie Historii Sztuki UAM. Przedstawił mnie jako młodego wówczas historyka sztuki i amerykańistę, który obronił właśnie pracę doktorską o malarstwie Edwarda Hoppera w kontekście sztuki i kultury wizualnej, w tym filmu. Giżyckiego kojarzyłem wtedy przede wszystkim jako autora znakomitej książki *Wenders do domu!* poświęconej recepcji Ameryki w kinie europejskim. Była ona dla mnie ważna właśnie z uwagi na Wima Wendersa – to między innymi w jego filmach śledziłem cytaty z malarstwa Hoppera – artysty, którym reżyser się deklaratywnie fascynował¹. Było to krótkie, ale niezwykle inspirujące, i niestety jedyne, moje spotkanie z Marcinem Giżyckim. Pamiętam, choć niedokładnie, że w naszej rozmowie pojawiły się wątki hopperowskie, filmowe – i po prostu amerykańskie, z uwagi na osobiste doświadczenia i zainteresowania mojego rozmówcy. Z pewnym wstydem muszę przyznać, że pisząc moją kolejną książkę poświęconą wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych, zapomniałem o książce Giżyckiego, w której pojawia się tak wiele tropów dotyczących Ameryki jako mitu właśnie. Uświadomiłem to sobie ponownie, sięgając do niej po latach przy okazji pisania tego tekstu². Co ciekawe, widoczne u Giżyckiego interdyscyplinarne połączenie kompetencji historyka sztuki i badacza filmu dialoguje z kolejnym zajmującym mnie projektem, nadal *in progress*, dotyczącym relacji pomiędzy historią sztuki i filmem / filmoznawstwem. W niniejszym eseju pojawi się wobec tego kilka zagadnień, które były ważne dla Giżyckiego, ale też dla mnie: historia sztuki, film i Ameryka – oraz, na koniec, fotografia, która jednak zostaje przez niego wprowadzona w semiotyczny i kinematograficzny ruch. Dodajmy, że Ameryka jako pojęcie i złożona kulturowa konstrukcja, która silnie opiera się na mocy obrazów – na różnych poziomach, zwłaszcza w kontekście naukowo-artystycz-

nej aktywności Marcina Giżyckiego, pomieści w sobie wszystkie te wątki.

Historyk sztuki-historyk filmu

Giżycki należał do stosunkowo wąskiego grona historyków sztuki, którzy, żyjąc w różnych momentach XX i XXI wieku, dostrzegli potencjał ruchomego obrazu, zmysłowo uwodzącą i intelektualnie stymulującą moc filmu jako szeroko pojętego zespołu praktyk wokół obrazu w ruchu i w czasie. Takie otwarcie oznacza porzucenie dobrze znanego modelu kontemplacyjnego oglądu, koneserskiego oka, elitaryzmu i aury nieruchomego obiektu czy obrazu, który, jak chciał Walter Benjamin, jakkolwiek znajdowałby się blisko, zawsze wytwarza poczucie nieuchronnego dystansu, autorytetu³. Giżycki, pisząc doktorat na temat polskiego filmu awangardowego pod kierunkiem wybitnego historyka sztuki Wiesława Juszcza, również, między innymi, fascynata kina, potem koncentrując się na filmie jako przedmiocie badań naukowych, tekstów krytycznych i działalności popularyzatorskiej, a wreszcie tworząc filmy, nie tyle oddalał się od istoty historii sztuki jako dyscypliny naukowej, co dostrzegał – jak się zdaje – jej zaniedbany, czy może raczej, stłumiony, niełatwy do osadzenia w dyscyplinarnych paradygmatach wymiar⁴. Jak demonstrowa jego teksty dotyczące rozmaitych zagadnień z pola filmu, sztuki czy teorii, zwłaszcza postmodernizmu, a także tworzone przez niego filmy, które często odwołują się do sztuk plastycznych⁵, interesował go szeroko pojęty obraz, jego historia, ale i dynamika, kinetyczna i kulturowa, oraz związane z nim praktyki artystyczne; obraz, który, ze swej krnąbrnej natury przekracza dyscyplinarne granice, jest ciągle „w podróży” i staje się przedmiotem interdyscyplinarnym, o różnym stanie skupienia i uwarstwienia, czymś uruchomionym – przez aparaturę filmową lub inne technologie albo wrażliwe oko i poruszające się ciało⁶.

Do wspomnianej grupy historyków sztuki, dla których film stanowił istotne pole namysłu, zaliczyłbym przede wszystkim Éliego Faure’a – autora *The Art of Cineplastics* (1923), gdzie kino stanowi sztukę plastyczną posługującą się formami w ruchu i czasie, a czynniki te są konstytutywnym elementem dzieła filmowego. Z kolei Arnold Hauser konkludował swoją wielką *Společnou historii sztuki i literatury* omówieniem epoki „pod znakiem filmu”, postrzegając kino jako etap podsumowujący modernistyczną, autonomizującą sztukę narrację na rzecz bardziej egalitarnego, mającego transformacyjną moc społeczną i zawierającego w sobie inne sztuki masowego medium. Włoski historyk sztuki, Carlo Ludovico Ragghianti, tworzył tak zwane *critofilmy*, filmy o sztuce, upatrując w języku filmu najdoskonalszego narzędzia analizy historyczno-artystycznej. Wreszcie Annette Michelson, krytyczka sztuki i badaczka filmu, współzałożycielka magazynu „October”, była emblematyczną postacią dla tego, co nazywa się niekiedy „zwrotem kinematograficznym” na gruncie historii sztuki i współczesnych praktyk artystycznych.



Marcin Giżycki, *Bez tytułu*, fotografia, opublikowana w książce z tekstem Agnieszki Taborskiej *Okruchy amerykańskie*, s. 71. Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

Po długim pobycie w Paryżu, w 1965 postanowiła wrócić do Nowego Jorku właśnie z uwagi na dynamizm działań artystycznych, przenikanie się sztuki i filmu, amerykański film awangardowy, dosłowne i metaforyczne poruszenie obrazu; dostrzegała konieczność „ponownego włączenia czasowości w modernizm”, porzuciła krytykę artystyczną i skoncentrowała się na badaniu filmu⁷. Choć Giżycki nie miał, jak się zdaje, tego typu agendy, to, tak jak powyższe postaci, interesował się przede wszystkim obrazami, które są w ruchu i czasie lub przynajmniej go implikują, obrazami zanurzonymi w kulturze i historii, dostrzegając porowatość dyscyplinarnych granic, samemu również łącząc refleksję teoretyczną i praktykę artystyczną. Splot historii sztuki i studiów nad filmem zaowocował u Giżyckiego niezwykle produktywnym, czujnym, uczestniczącym spojrzeniem, które wyłania się zarówno podczas lektury jego tekstów, jak i jego filmów oraz prac fotograficznych.

Giżyckiemu bliska była zwłaszcza kultura amerykańska, z którą miał tak wiele do czynienia od końca lat 80. jako wykładowca w Rhode Island School of Design. Interesowała go zwłaszcza owa *par excellence* filmowa Ameryka jako przedmiot obrazu i jako obraz – a nawet znak, Ameryka, gdzie, jak już w 1923 roku zauważył Faure, „nowa forma sztuki wybrała nowy naród”⁸. Jednak paralela pomiędzy filmem a Ameryką – pojęcie, które należy za moment dookreślić – nie dotyczy jedynie koncentracji dominującej w XX wieku produkcji filmowej w Hollywood czy osobliwej synchronii pomiędzy wynalazkiem filmu w 1895 roku a ogłoszonym rok wcześniej końcem pogranicza i tak zwanego „dzikiego Zachodu”⁹, a w rezultacie przeniesieniem się tego zmitologizowanego obszaru w sferę wyobrażeń, zwłaszcza kina. Wydaje się, że chodzi

tu również o totalność, globalny i transgraniczny wymiar oddziaływania tak filmu, jak i Ameryki, które sprawiają, że nie można ich od siebie odseparować. Jak to bezbłędnie ujął Giżycki w tytule jednego z artykułów – *Ameryka zrobiona z kina*¹⁰.

Wszechobecna Ameryka

Niewielką książeczkę *Okruchy amerykańskie* autorstwa Agnieszki Taborskiej, również znakomitej historyczki sztuki, z ilustracjami w postaci fotografii Marcina Giżyckiego [il. 1, il. 2] kończą następujące słowa: „Z Ameryki nigdy naprawdę się nie wyjeżdża. W innych krajach dalej obcuje się na co dzień z jej mitem, mieszącym rzeczywistość z ciągle żywym *American Dream*, tworzonym przez europejski sen o Ameryce”¹¹. Taborska i Giżycki, wspólnie podróżując po USA i dzieląc się swoimi spostrzeżeniami (tekstowo i wizualnie), dopisali swą książkę do długiej listy zapisków peregrynujących po Stanach Zjednoczonych Europejczyków, od Alexisa de Tocqueville’a poczynając, poprzez Henryka Sienkiewicza, Czesława Miłosza, Jeana Baudrillarda i wielu innych¹². *Okruchy amerykańskie* czyta się bardzo podobnie do słynnej *Ameryki* francuskiego postmodernisty (Giżycki często do Baudrillarda w swoich pismach powracał)¹³ – a, co istotne, również ogląda właśnie z uwagi na ciekawe, nieoczywiste, a jednocześnie zanurzone w tym, co znane i dla amerykańskiego krajobrazu typowe, zdjęcia Giżyckiego. Znamienne, że w cytowanym wyżej fragmencie mowa o Ameryce jako micie – konstrukcji opartej na wyobrażeniach, fantazjach, narracjach, którą należy, moim zdaniem, odróżnić od Stanów Zjednoczonych jako geopolitycznego organizmu. Ameryka – pamiętajmy, że jako synonim państwa to nazwa zawłaszczona, przejęta za sprawą kulturowej i politycznej hegemonii USA – to Stany Zjednoczone w wyobraźniowo-dyskursywnym, poszerzonym polu, silnie nasyconym wizualnością, trudno uchwytnym i wszechobecnym jednocześnie, lekceważącym wszelkie geograficzne i polityczne granice. Stany Zjednoczone, zwłaszcza w XIX wieku, gdy się rozwijały i kształtowały w każdym niemal obszarze, potrzebowały Ameryki, by zbudować symboliczną, narodową jedność



Marcin Giżycki, *Bez tytułu*, fotografia, opublikowana w książce z tekstem Agnieszki Taborskiej *Okruchy amerykańskie*, s. 122–123. Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.



Marcin Giżycki, *American Furniture Co. 1.*, polaroid, lata 90.
Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

państwa z gruntu heterogenicznego i niejednorodnego – mit, który od drugiej połowy kolejnego stulecia stopniowo poddawany był próbie za sprawą rozmaitych ruchów emancypacyjnych, walki o prawa obywatelskiej *etc.* Mimo to – a po części właśnie dlatego – na wielu poziomach Ameryka nie przestaje fascynować i oddziaływać poza swymi granicami, zwłaszcza w sferze wyobrażeń i fantazji. Toczyło się to zapewne również bohatera tego tekstu.

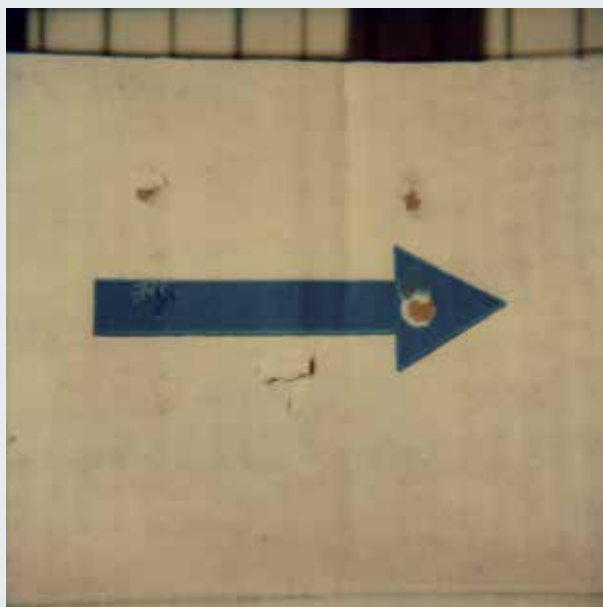
W przypadku Giżyckiego i Taborskiej owo wspomnienie wyżej doświadczenie niewyjeżdżania z Ameryki, ciągła obecność amerykańskich wyobrażeń w różnych „stanach skupienia” (od późnych lat 80. spędzali tam połowę każdego roku) musiało być szczególnie silne. Dotyczy to jednak, choć w różnym stopniu, nas wszystkich: od Ameryki, czy nam się to podoba, czy nie, nie ma ucieczki. Nawet jeśli nigdy nie byliśmy w Stanach Zjednoczonych, to w Ameryce gościliśmy – wirtualnie, dzięki obrazom, fantazjom, tekstom, obiektom i rozmaitym komercyjnym fetyszom – wiele razy. Jak stwierdził niemiecki poeta Wolf Wondratschek, „Jestem w Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy, ale byłem w Ameryce wiele razy”¹⁴. Takie konstatacje nie są odosobnione, na przykład Giżycki w *Wenders do domu!* cytuje włoskiego dziennikarza Beppe Severgniniego: „Do Ameryki się nie jedzie. Do niej się wraca, nawet jeśli wcześniej się tam nie było”¹⁵. Podobne wrażenie miał sam Giżycki, gdy przyjechał do USA w 1988 roku, i, jak relacjonuje, jego *déjà vu*, wynikało z „nadmiaru obejrzanych filmów” – oczywiście amerykańskich¹⁶. A zatem, co również pokazał w swojej niedokończonych powieści Franz Kafka – pisarz, który nigdy nie wybrał się za Atlantyk – zawsze jesteśmy już w Ameryce, niezależnie od miejsca, w którym się znajdujemy¹⁷. Choć współcześnie kulturowy krajobraz, również z uwagi na usieciwienie i większą dynamikę przepływu informacji, uległ pewnej demokratyzacji,

to przy całym ogromie Stanów Zjednoczonych i ciągle funkcjonującej, kulturowej, globalnej rozległości, możemy się z tą konstatacją poczuć nieco klaustrofobicznie...

Gdy w końcu do Stanów Zjednoczonych się wybieramy, to – spacerując po ulicach Nowego Jorku czy jeżdżąc autem po Los Angeles – czujemy się jak w podwójonej, zawiniętej rzeczywistości widza i aktora / aktorki kolejnego, amerykańskiego filmu. Giżycki przez wiele lat, często w dialogu z Taborską, operując po obu stronach oceanu, przenikliwie obserwował amerykańską kulturę – przy czym przenikliwość nie oznacza tu jedynie krytycznego, zdystansowanego podejścia: aby pisać o Stanach Zjednoczonych, nie sposób nie uwzględnić owego poszerzonego wymiaru Ameryki, której nie można się przyglądać z zewnątrz, bo, czy tego chcemy, czy nie, spowija nas i zabiera ze sobą – w obrazie, zmateriałizowanym lub wyobrażeniowym, choć niekoniecznie mniej aktualnym i oddziałującym. Jak pokazują jego teksty akademickie i popularnonaukowe, dokonywał refleksji nad rozmaitymi aspektami reprezentacji Stanów Zjednoczonych, nad ich wielokrotnymi zapośredniczeniami i mediacjami, zwłaszcza tymi filmowymi – tak sugestywnymi, tworzącymi świat-obrazy równoległe do naszego, a w zasadzie z nim splecione. Jednak to nie tylko film, ale dogłębna znajomość i świadomość ikonosfery – sztuki i szeroko pojętej kultury popularnej, uwrażliwiała go na amerykańską, uwodzącą, ekspansywną wizualność. Przekładało się to również na obrazy, które sam tworzył: fotografie kompulsywnie wykonywane podczas podróży po Stanach Zjednoczonych świadczą, że świadomie – i z nieukrywana fascynacją (co nie jest w żadnym stopniu czymś negatywnym) – wkraczał on w żywą interakcję z ową piktorialną Ameryką, domeną obrazów i znaków. Wątków refleksji nad dorobkiem Marcina Giżyckiego jest wiele, lecz właśnie na tym aspekcie chciałbym się tu skoncentrować: na znakach i obrazach, obrazach znaków i obrazach jako znakach, które nie tylko obserwował i rejestrował, ale, przez ich fotograficzne ujmowanie, także transformował.

Natychmiastowe obrazy Ameryki

Giżycki od początku pobytu w USA dużo fotografował, na co dzień i podczas swoich podróży po Stanach Zjednoczonych. Jak przyznał we wstępie do małego katalogu towarzyszącego wystawie jego prac *Znaki Ameryki* w warszawskim CSW w 1994 roku: „Przyjeżdżałem do Stanów Zjednoczonych sześć lat temu z przekonaniem, że mój pobyt tu zaowocuje szybko tekstami, może nawet książką o Ameryce. Zamiast tego wyprodukowałem niezliczoną ilość fotografii”¹⁸. Wspaniałą książkę o Stanach Zjednoczonych widzianych oczami europejskich filmowców, czyli o Ameryce jako wyobrażeniowym świecie, napisał jednak dopiero w kolejnej dekadzie. Tymczasem, niejako idąc w ślad za tymi, o których pisał, fotografował, mnożył obrazy Ameryki: może się wydawać, że owa konieczność tworzenia jej reprezentacji, obrazów



Marcin Giżycki, *Bez tytułu*, 4 fotografie polaroidowe, ułożone w zestaw przez autora. Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

jej obrazów jest w istocie najbardziej intymną formą komunikacji z tym krajem, dotknięciem jego tkanki, obrazowej skóry, skutkującym niespodziewanym, ekscytującym dreszczem osobiwej „bliskości w reprodukcji”, odwróceniem, ale nie przeciwieństwem, Benjaminowskiej aury. Raczej przyjęciem, że amerykańskie obrazy nie są niczym wtórnym, lecz to z nich właśnie wyłania się amerykańska rzeczywistość, czy raczej to, co jako taką identyfikujemy.

Być może był to jeden z powodów, dlaczego Giżycki przede wszystkim zafascynował się fotografią natychmiastową – i wykonywał zdjęcia głównie ulubionym aparatem Polaroid SX 70¹⁹ [il. 3]. Fotografia polaroidowa pod pewnym względem oscyluje pomiędzy klasyczną fotografią analogową (docelowa materialność obrazu) a tak powszechną dziś cyfrową (względnie szybki rezultat): tuż po wykonaniu fotografii otrzymujemy materialny, kolorowy

obraz, wyłaniający się na naszych oczach na fotograficznym papierze. Jest to obraz „poręczny” – kwadratowe pole w ramach prostokątnej kliszy – fascynujący swą materialnością, byciem przedmiotem, obiektem, czymś, co można dotknąć, wziąć do ręki i – kolekcjonować jako rzecz. Jak trafnie ujął to Witold Kanicki: „Hipnotyzujący efekt ukazywania się zdjęcia, które magicznie wyłania się tuż po wysunięciu filmu z aparatu, pojawia się wraz z cudowną transformacją rzeczywistości w rzecz”²⁰. Giżycki przyznał, że technologia ta była jedyną, „która jest w stanie zaspokoić moją niecierpliwość kolekcjonera spostrzeżonych obrazów”²¹. Owo niecierpliwie kolekcjonowanie jest tu chyba kluczowe: możliwość natychmiastowej translacji postrzeżenia na coś nie tylko wizualnego, lecz przedmiotowego, co można schować do kieszeni i dalej ruszyć w drogę. Giżycki w ten sposób kolekcjonował Amerykę (choć nie tylko); jego obrazy to memorabilia, nie tylko jej

reprezentacje, lecz jej fragmenty, „amerykańskie synekdochy”. To jak wakacyjne zabieranie ze sobą (często nielegalne) odłamków słynnych budowli, ruin, kamyków lub innych twórców natury ze słynnych lub naturalnie pięknych miejsc; różnica jest taka, że fotografowanie Ameryki nie sprawia, że czegoś jej ubywa – wprost przeciwnie, obrazowa Ameryka w ten sposób rośnie, rozprzestrzenia się i uwarstwia.

Fotografowanie Ameryki – jak nigdzie indziej – oznacza aktywne, podmiotowe partycypowanie w jej sposobie bycia. Imperializm amerykański nabiera tu innego wymiaru: tak silnie globalna cyrkulacja amerykańskiej ikonosfery, ciągle poczucie *déjà vu* sprawiają, że w momencie dostrzeżenia czegoś już znanego, czujemy imperatyw, by to uchwycić w postaci obrazu, skadrować i przyszpilić poprzez nadanie tej rzeczy lub widokowi kolejnej obrazowej warstwy. Doświadczenie Ameryki opiera się na różnicu-

jącym powtórzeniu, ciągłym rozpoznawaniu i powielaniu, choć w swoisty, transformujący sposób. Podróż do USA oznacza intensywne przenikanie się pamięci, tej indywidualnej i tej zbiorowej, z percepcją, wirtualności (rozumianej po Bergsonowsku jako domena niematerialnej sprawczości i obrazów pamięciowych) z aktualnością danego postrzeżenia²².

To, co przykuwało szczególną uwagę Giżyckiego-fotografa, to znaki: znaki drogowe, napisy, szyldy, reklamy, „obiekty uliczne” takie jak hydranty, czy zupełnie z pozoru niewyróżniające się miejsca i rzeczy marginalne, albo takimi będące dopóty, dopóki nie zostaną skadrowane okiem aparatu i nie staną się obrazem. „Tematy, które najczęściej fotografuję, nie są nierozdzielnie związane z określonym miejscem. Przeciwnie zainteresowały mnie powtarzające się motywy, w jakiś sposób typowe dla ikonosfery całego kraju”²³ [il. 4, il. 5]. Ta niepartykular-



Marcin Giżycki, *Bez tytułu*, 4 fotografie polaroidowe, ułożone w zestaw przez autora. Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

ność przedmiotu lub znaku, fotograficzne wyjęcie go (albo zaznaczenie tego, że już zawsze lewitował w jakiejś sferze ogólności czy typowości) z czasoprzestrzennego kontekstu jednocześnie potęguje jego amerykańskość jako powszechnie – i natychmiastowo – rozpoznawalną, zmitologizowaną, wizualną sferę USA. Ikonografia drogi i pobocza, parkingu, gdzie rzecz lub architektura, jak pisali autorzy słynnej książki *Learning from Las Vegas*, zamienia się w znak²⁴, dinery i błyszczące przyczepy kempingowe, rozmaite nie-miejsca²⁵, to wszystko, co znamy z niezliczonych filmów, fotografii, malarstwa Edwarda Hoppera, pop-artu i fotorealizmu amerykańskiego, w niewielkich polaroidowych (i nie tylko) fotografiach Giżyckiego staje się jeszcze bardziej wyabstrahowane, nadal bardzo amerykańskie, a jednocześnie silniej znakowe, odsyłające do swojej własnej kategorii, lewitujące ponad rzeczywistym odniesieniem.

Specyfika formatu fotografii polaroidowej predestynuje do spojrzenia, można by rzec, przestrzennie płytkiego: bliskiego planu, koncentracji na detalu raczej niż planie dalekim lub panoramie. Również ze względu na ograniczone możliwości operowania optyką aparatu, w większości modeli (na przykład w ulubionym przez Giżyckiego SX 70) brak zoomu, fotograf pozostaje w relatywnie bliskiej przestrzennej relacji z rejestrowanym obiektem – musi go spotkać, nie może (lub jest to trudne) po prostu wojerystycznie, bez bycia przezeń dostrzeżonym, „skraść” jego widoku. I znów – są to ciągle spotkania z powszechnością, z amerykańskim proletariatem rzeczy, wyrażające się w swojej powtarzalności, choć przecież zawsze naznaczone subtelną różnicą. Przypominają się tu późne prace Walkera Evansa, słynnego amerykańskiego fotografa, w okresie Nowego Ładu pracującego między innymi dla Farm Security Administration, który pod koniec życia, we wczesnych latach 70. sięgnął po technologię polaroidową: motywy, znaki czy afisze często obecne w jego dokumentalnych, analogowych fotografiach, niekiedy dominujące, ale częściej będące istotnym, ale fragmentarycznym elementem ujęcia, w polaroidach zajmują centralne miejsce, bez pardonowo, nierzadko frontalnie się prezentują, bez kompleksów dominują nad wszystkim innym, co znalazło się w kadrze. W natychmiastowych fotografiach Evansa – i Giżyckiego – znajdujemy zatem okrucy, zbliżenia tego, co pojawia się w filmie, w kolorowej fotografii Williama Egglestona czy Stephena Shore’a, niektórych obrazach Edwarda Hoppera, a potem Edwarda Ruschy czy Allana d’Arcangelo; finalna fotografia to jakby trzecia powłoka, interpretujące potwierdzenie obrazowości (wizualnego cytatu) dostrzeżonej w amerykańskiej rzeczywistości.

Ruch: obrazy znaków, znaki obrazów

Jednocześnie Giżycki podwajał (a nawet mnożył) stawkę: zdecydowanie ulubionym, powracającym w jego fotografiach natychmiastowych motywem były rozmaite „kierunkowskazy”: strzałki, odsyłacze: indeksy. Znaj-



Marcin Giżycki, *Bez tytułu*, polarotypia, lata 90.
Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

dował je na ulicach miast i przy szosach, przy szyldach wskazujących restauracje czy stacje benzynowe. Indeks, zgodnie z semiotyczną taksonomią Charlesa Sandersa Peirce’a, jest znakiem, który implikuje przyczynowo-skutkową zależność, fizyczny ślad obiektu, jakiegoś zdarzenia lub minionej obecności, czy symptom pewnego stanu: może być to odcisk stopy na piasku, dym na horyzoncie, widoczny na ciele symptom chorobowy); nie przedstawia wyglądu, jak ikona, ani nie opiera się na umownej relacji formy i znaczenia, jak symbol; indeks odsyła i poręcza, jak palec wskazujący (ang. *index finger*), wskazuje poza siebie, na coś, czego już nie ma (w polu widzenia, w miejscu znaku) albo co jest niejako poza nim, gdy podążymy za nim jako wskazówką, będziemy tropić ślady, jak w podchodach²⁶. Analogowa fotografia to również indeks (w synergii z ikoną) ponieważ, prócz tego, że przedstawia widok rzeczy, stanowi ślad, odcisk działania światła na płaszczyźnie pokrytej światłoczułą substancją – poręcza była już obecność przed aparatem. Fotografowanie przez Giżyckiego znalezionych w Stanach Zjednoczonych strzałek, kierunkowskazów, odsyłaczy to jak indeksowanie indeksów. Amerykański krajobraz jak żaden inny pełen jest takich odesłań, ciągłych podpowiedzi, gdzie tekstowi – nazwie, informacji, nakazowi, ostrzeżeniu, towarzyszy graficzna wskazówka, tak by zminimalizować możliwość zboczenia z drogi, błędu, pomyłki. Giżycki w swoich fotografiach archiwizuje owo amerykańskie nagabywanie, perswazyjność tej ikonosfery, gdzie, jakby może powiedział W.J.T. Mitchell, obrazy ciągle czegoś od nas chcą, gdzieś prowadzą, odsyłają nas do kolejnego etapu i jednocześnie w jakiś sposób kontrolują²⁷. Fotograf nie tyle jest zainteresowany ich referencją, przedmiotem odesłania, który prawie zawsze znajduje się gdzieś poza kadrem, poza dostępnym nam polem widzenia, ale samym procesem i ów proces właśnie chwyta na owych niewielkich polaroidowych kliszach.

Polaroidy stanowiły też niekiedy dla Giżyckiego punkt wyjścia dla wykonywanych przez niego transferów polaroidowych, które nazwał polarotypiami [il. 6]. Rezultatem



Marcin Giżycki, *Labirynt żółty*, kolaż z 9 fotografii polaroidowych, 1992–1993. Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

przekładu negatywu na papier jest bardzo piktorialny czy też malarsko wyglądający obraz, ziarnisty, o zmiękczonej konturach i liniach, jakby owa natychmiastowość i „gotowość” obrazu polaroidowego przeistoczyła się w cyzelowany manualnie wizerunek, efekt oscylacji pomiędzy sprawczością fotografowanego obiektu i działaniem artysty. To zdecydowanie najbardziej autonomiczne, nawet auratyczne, z obrazów Giżyckiego, które intrygowały go, jak wyjaśniał, ponieważ „w procesie transferu obraz jakby przefiltrowuje się, oczyszcza z detali, nabiera bardziej abstrakcyjnego charakteru”²⁸.

Na tym jednak nie kończy się spektrum działań z polaroidami: Giżycki tworzył wizualne konstelacje – kolaże zdjęć, które oglądaliśmy wspólnie, jako kompozycje czy zestawy, czterech (tak też przechowywał je w albumach we własnym archiwum) lub większej liczby zdjęć – niezależnie, czy są tam owe indeksy-strzałki, czy nie [il. 7, il. 8].

Te ostatnie, niekiedy nazywane przez niego labiryntami, wydają się wyjątkowo udane z uwagi na wewnętrzny ruch, który implikują: ułożone sekwencyjnie, jedno zdjęcie odsyła nie tyle do tego, co pozaobrazowe, ale do zdjęcia kolejnego, sąsiadującego, do kolejnej strzałki lub znaku i tak dalej, wprowadzając spojrzenie w osobliwy, kinematograficzny *modus* oglądu – autotematyczny, uwewnętrzniony w obrębie danego zestawu polaroidowych, amerykańskich strzałek. Dochodzi do produktywnego napięcia pomiędzy częścią i całością, zdjęciem wyzwalamym pragnienie uchwycenia obiektu i je natychmiast udaremniającym, zatrzymaniem i ruchem. Choć mowa tu o nieruchomych fotografiach, nieuchronnie odczuwalny jest tu impuls animacyjny, logika filmu, implikowana kinowość, tak istotna dla Giżyckiego – badacza i twórcy filmów. Potencjał ten zrealizował on zresztą w postaci krótkiego filmu *Gra w strzałki* (2021), w którym wprawił swoje fotografie



Marcin Giżycki, *Bez tytułu*, Providence,
kolaż z 9 fotografii polaroidowych, 1992–1993.
Dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej.

w sekwencyjny, zapętłony ruch: strzałka performuje wyżej zakreśloną rolę indeksu, przekaźnika, nieskończonego ruchu, fotografii *en abyme*. Ruch obrazu na ekranie uzależniony jest od wskazywanego kierunku – w prawo, lewo, ale też ku górze i w dół. Co ciekawe, aby przejść do kolejnego polaroidowego kadru, na przykład w prawo, domyślna taśma filmowa musi przesunąć się w lewo, w kierunku przeciwnym to tego zaznaczonego na zdjęciu: trochę tak, jakby poruszenie nieruchomego obrazu i ukazanie jego referencji musiało zostać wektorowo zbalansowane, powrócić do stanu wyjściowej równowagi²⁹.

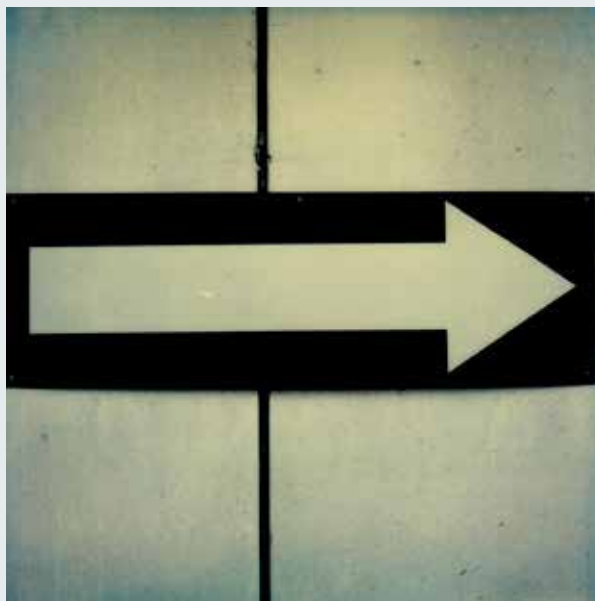
Owe polaroidowe, amerykańskie *tableaux* Giżyckiego uważam też za znakomitą metonimię logiki Ameryki jako czegoś znacznie większego, a jednocześnie mającego zupełnie odmienny stan skupienia niż Stany Zjednoczone: globalnego kłacza znaków i towarzyszących im narracji, które – jak pisał Baudrillard – nie znajdują swojego rzeczywistego odniesienia lub autotelicznie same są dla siebie takim odniesieniem, tworząc jakiś rodzaj hiperrzeczywistości³⁰. Giżycki zdołał w swoich indeksalnych polaroidach uchwycić ten rytm ciągłego, nienasyconego odsyłania, ruchu, niekończących się ciągów znaczących, które nigdy nie są usatysfakcjonowane jakimś finalnym, rzeczywistym znaczeniem. Logika ta znalazła teoretyczne zaplecze w bliskiej autorowi refleksji postmodernistycznej, czemu zresztą dał wyraz w wielu swoich pionierskich na gruncie polskim publikacjach³¹. Polaroidy Giżyckiego, mimo niewielkich rozmiarów, mieszczą w sobie zatem wiele ważnych dla niego problemów: z jednej strony stanowią pamiątkę jego peregrynacji i czasu spędzonego w USA, mają swoją materialność, są kolekcjonerskim okazem jakiegoś konkretnego postrzeżenia i doświadczenia, przyszpilonego okiem autora i aparatu, z drugiej prezentują wykorzenione z konkretnego miejsca i czasu fragmenty amerykańskiego krajobrazu, oznaczają Amerykę jako pozbawioną historycznej konkret-

ności (choć historycznie skonstruowany) mit, wyobrażeniowo-dyskursywną konstrukcję, której efektywność polega właśnie na tym, co wiele z tych polaroidów oferuje: na jednoczesnej obrazowej petryfikacji i fetysyzacji, a zarazem odsyłaniu, ruchu prowadzącym nie do obiektu, lecz kolejnych obrazów i znaków, ujawniającym w ten sposób środki ich wytwarzania. Fotografie te były bliskie Giżyckiemu-historykowi sztuki jako „to, co było”, zatrzymane obrazy jakiejś sytuacji, estetycznie silnie osadzone w historii sztuki XX wieku, w „amerykańskim stuleciu”³², a jednocześnie ich konstelacyjna, ekspozycyjna logika zestawu (wartość ekspozycyjna Benjamina) ma charakter dynamiczny, filmowy, animacyjny – istotny dla Giżyckiego-filmoznawcy i filmowca. Taka zapętłona, utkana z obrazów jako znaków, ciągle wskazujących poza siebie, choćby gdzieś obok, ale już lub jeszcze nie tu, jest też Ameryka Giżyckiego.

Przypisy

- ¹ Marcin Giżycki, *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- ² Zob. Filip Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013 oraz tegoż, *Ameryka. Rewizja wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021.
- ³ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski i Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201–240.
- ⁴ Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Mała, Warszawa 1996.
- ⁵ Zob. na przykład *Wyspa Jana Lenicy* (1998), *Rzeźbiarz z kamerą* (2018), *Wieczór* (2019).
- ⁶ Zob. na przykład Marcin Giżycki, *Kino-media-sztuka-twórcy. Szkice*, Wydawnictwo Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych, Warszawa 2016; Marcin Giżyński, *Kino artystów i artystek od Méliésa do Maciumasa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.
- ⁷ Zob. Élie Faure, *The Art of Cineplastics*, przeł. Walter Pach, The Four Seas Company, Boston 1923; Arnold Hauser, *Spółczesna historia sztuki i literatury* (t. II), przeł. Janina Ruszczycówna, PIW, Warszawa 1974 [1951]; Carlo Ludovico Ragghianti and the *Cinematic Nature of Vision*, red. Marco Scotini, Charta/Fondazione Ragghianti, Milan 2000; Annette Michelson (wywiad) w: *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, red. Scott MacDonald Oxford: Oxford Scholarship Online, 2014, online, bez numeracji stron (DOI: DOI:10.1093/acprof:oso/9780199388707.003.0002, dostęp: 20.08.2024). Zob. też Filip Lipiński, *Historia sztuki wobec kina i studiów nad filmem*, [w:] *Historia sztuki dzisiaj*, red. Jarosław Jarzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz J. Żuchowski, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2010, s. 149–161.
- ⁸ É. Faure, *The Art of Cineplastics*, dz. cyt., s. 32.
- ⁹ Odnoszę się tu oczywiście do słynnego referatu wygłoszonego przez Fredericka Jacksona Turnera podczas posiedzenia Amerykańskiego Towarzystwa Historycznego w 1893 roku w Chicago, w którym przedstawił swoją tezę dotyczącą znaczenia i końca pogranicza.

- ¹⁰ Zob. Marcin Giżycki, *Ameryka zrobiona z kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27, s. 337.
- ¹¹ Agnieszka Taborska, *Okruchy amerykańskie*, ze zdjęciami Marcina Giżyckiego, *Twój Styl*, Warszawa 2006 [1995], s. 164.
- ¹² Alexis de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przeł. Marcin Król, Barbara Janicka, Aletheia, Warszawa 2019 [1835]; Henryk Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2022; Czesław Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989; Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Sic!, Warszawa 2001 [1986].
- ¹³ Zob. na przykład M. Giżycki, *Wenders do domu!*, dz. cyt.; tegoż, *Czy Baudrillard widział Zabriske Point?*, „Kino” 1992, nr 3, s. 2–7.
- ¹⁴ Wolf Wondratschek, cyt. za: Gerd Gemünden, *Framed Visions. Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2001, s. 20.
- ¹⁵ Cyt. za: M. Giżycki, *Wenders do domu!*, dz. cyt., s. 8. Zob. też całą przedmowę tej książki, w której autor porusza dyskutowane tu wątki, s. 7–11.
- ¹⁶ Tamże, s. 8.
- ¹⁷ Franz Kafka, *Ameryka*, przeł. Juliusz Kydryński, Czytelnik, Warszawa 1989.
- ¹⁸ Marcin Giżycki, *Znaki Ameryki*, katalog wystawy w Małej Galerii, CSW, z tekstami Marcina Giżyckiego i Agnieszki Taborskiej, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1994 (bez numeracji stron).
- ¹⁹ Zob. wykład Marcina Giżyckiego pod tytułem *Moje fascynacje fotografią natychmiastową* wygłoszony online 27.08.2021 roku przy okazji wystawy *Archiwa błyskawiczne. Instant i instax w Polsce*, na której Giżycki pokazał również swoje prace, dostępny online: www.youtube.com/watch?v=3KtMd9bu14Q&t=1442s; dostęp: 1.08.2024. Wystawa miała miejsce w dniach 18.06.2021–29.08.2021 w Gdańskiej Galerii Fotografii/Muzeum Narodowym w Gdańsku, a jej kuratorem był dr Witold Kanicki. Był to pierwszy tak szeroki pokaz fotografii polaroidowej w Polsce. Wcześniej, w 2013 roku, był on kuratorem innej wystawy polaroidów, w której również uczestniczył Giżycki, *Instant Curiosities*, która miała miejsce w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu w ramach 8. Biennale Fotografii. Przy tej okazji dziękuję bardzo Witoldowi Kanickiemu za wstępne udostępnienie materiałów wizualnych dotyczących polaroidowej twórczości Marcina Giżyckiego oraz rozmowę na ten temat. Serdecznie dziękuję również Agnieszce Taborskiej za materiały wizualne oraz zgodę na ich publikację.
- ²⁰ Witold Kanicki, *Wacław Nowak. Polaroid – fotografia z importu*, Wolno/Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2021, s. 47. Więcej na temat specyfiki technologii i procesu fotografii natychmiastowej właśnie w owym interesującym opracowaniu Kanickiego dotyczącym twórczości polaroidowej innego polskiego fotografa, Wacława Nowaka; zob. zwłaszcza s. 37–50.
- ²¹ M. Giżycki, *Znaki Ameryki*, dz. cyt. Wątek ten można uzupełnić uwagami Kanickiego na temat procesu fotografii natychmiastowej: „Proces ten służył bowiem do natychmiastowej produkcji i doświadczania gotowych fotografii, umożliwiając ich ogląd i weryfikację na miejscu, w którym zostały wykonane. Polaroidowa natychmiastowość stawia więc fotografię w centrum konsumpcyjnego dyskursu, pośród gotowych do spożycia produktów przypominających ubrania *prêt-à-porter* czy uliczne jedzenie z gatunku *fast food*”. W. Kanicki, *Wacław Nowak*, dz. cyt., s. 41.
- ²² Zob. Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkineł, Vis-à-Vis/Etiuda, Kraków 2006.
- ²³ M. Giżycki, *Znaki Ameryki*, dz. cyt.
- ²⁴ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, MA 2005 [1972].
- ²⁵ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- ²⁶ Na temat semiotyki Peirce’a zob. na przykład Hanna Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994; w kontekście fotografii: Christoph Hamman, *Indeks, ikona i symbol. O stosunku fotografii, historii (czasu) i pamięci*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2011, nr 4, s. 107–127.
- ²⁷ William J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, [w:] tegoż, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 65–87.
- ²⁸ M. Giżycki, *Znaki Ameryki*, dz. cyt.
- ²⁹ Film został pokazany między innymi na wspomnianej już wystawie *Archiwa błyskawicznie*, można go też obejrzeć w internecie: Marcin Giżycki, *Gra w strzałki*, 2019; www.youtube.com/watch?v=vdA6lzZIENk, dostęp: 20.07.2024. W wstępie do filmu Giżycki pisze: „moją uwagę przykuła zwłaszcza ilość znaków ze strzałkami, natarczywie nakazującymi: «skręć w lewo!», «skręć w prawo!», «idź prosto!». Zacząłem je namiętnie fotografować. Ten film jest tego zapisem”.
- ³⁰ Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, dz. cyt.
- ³¹ Zob. zwłaszcza: Marcin Giżycki, *Koniec I co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.
- ³² Takiego, często poddawanego krytyce określenia, użył założyciel magazynu „Life”, Henry Luce: Henry Luce, *The American Century*, „Life” 1941, 17 February, s. 61–65.



Marcin Giżycki, z cyklu *Znaki Ameryki*, polaroidy, lata 1990.



Marcin Giżycki, z cyklu *Znaki Ameryki*, polaroidy, lata 1990.