

# Grając w szachy z Duchampem

O Rzeźbiarzu z kamerą Marcina Giżyckiego

ADAM TRWOGA

Na początku lat 20. XX w. do Nowego Jorku przybywa dobrze zapowiadający się polski rzeźbiarz z grupy Formistów, August Zamoyski. Bezskutecznie poszukując pracy jako rzeźbiarz albo kamieniarz, zarabia jako płatny partner do gry w szachy. Zrządzeniem losu w ten sposób poznaje Marcela Duchampa<sup>1</sup>, który w tym okresie zaczyna już porzucać sztukę na rzecz królewskiej gry. Dzięki znajomości języka angielskiego oraz protekcji francuskiego dadaisty Zamoyski nawiązuje potrzebne kontakty, a później zdobywa pierwsze zamówienia – m.in. wykonuje popiersie bardzo popularnej amerykańskiej aktorki, Marion Davies<sup>2</sup>. Otarcie się o świat gwiazd Hollywood z pewnością naznaczyło artystę, który kilka lat później zakupił własny aparat i stał się „rzeźbiarzem z kamerą”. Z pewnością nikt się wtedy nie spodziewał, że prawie sto lat później powstanie film pod tym tytułem, bardzo ciekawy na wielu płaszczyznach, zmontowany z nagrań Zamoyskiego. Dzieło, które w swojej istocie wyrasta z Duchampowskiego gestu *ready-made* – dokładnie 50 lat od śmierci autora *Fontanny*.

Jego autorem jest ceniony badacz sztuki współczesnej i kina (zwłaszcza animowanego) prof. Marcin Giżycki. Co prawda od wielu lat znany jest także jako reżyser filmów dokumentalnych i animowanych, w których wykorzystywał animowane wycinankowe kolaże i cytował fragmenty prac innych twórców, jednak dopiero w 2018 r. dał się poznać jako autor dzieła *found footage*<sup>3</sup>, co stało się za sprawą przypadku.

Kiedy w 2007 r. do Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie trafiło – подарowane przez Héléne Zamoyską z domu Peltier, wdowę po artyście i cenioną rusycystkę oraz tłumaczkę – obszerne archiwum Augusta Zamoyskiego, nikt się nie spodziewał, ile prawdziwych skarbów ono skrywa<sup>4</sup>. Obok różnorodnych pozostałości związanych z osobą rzeźbiarza, takich jak szkicowniki, notatki, fotografie czy korespondencja, w zbiorach odnaleziono zestaw 109 stosunkowo dobrze zachowanych metalowych kasetek z taśmą filmową w formacie 9,5 mm Pathé Baby<sup>5</sup>. Odnalezione w archiwum Zamoyskiego wybrane materiały filmowe zostały w 2015 r. po raz pierwszy od śmierci artysty zaprezentowane publiczności, a potem sukcesywnie zdigitalizowane. Następnie nagrania Zamoyskiego zostały przekazane Giżyckiemu w celu ich opisanie w artykule naukowym, który miał być zamieszczony w publikacji związanej z planowaną wystawą rzeźbiarza w warszawskim muzeum<sup>6</sup>. Podczas pisania tekstu Giżycki zaczął montować na swoim komputerze te nagrania, które nie tyle ze względu na długość, ile na różnorodność wątków, postaci i powtarzających się motywów należało poddać procesowi robo-

czego katalogowania. W ten przypadkowy i nie do końca intencjonalny sposób w 2018 r. narodził się *Rzeźbiarz z kamerą. Filmowa pasja Augusta Zamoyskiego*. Film spotkał się z życzliwym przyjęciem<sup>7</sup>. Z pewnością zostanie wykorzystany do promocji postaci Zamoyskiego i jego nagrań filmowych, ponieważ wpisuje się w kilkuletni projekt upamiętnienia tego artysty przez Muzeum Literatury, uzupełniony przez działania Muzeum Narodowego w Warszawie, które od niedawna posiada zbiór 89 rzeźb (docelowo mają zostać umieszczone w Muzeum Rzeźby w Królikarni) oraz prawa autorskie do spuścizny artystycznej<sup>8</sup>.

### Zbiory filmowe Augusta Zamoyskiego

Marcin Giżycki, decydując się na użycie jedynie materiałów z archiwum Zamoyskiego (uzupełnionych zaledwie o pięć dodatkowych kolorowych ujęć projektora i kamery Pathé Baby, wykonanych przez Piotra Muszalskiego<sup>9</sup>), a odrzucając typowe dla dokumentu wstawki z wypowiedziami ekspertów („gadające głowy”), inne materiały archiwalne, a nawet rezygnując z techniki repollero<sup>10</sup>, uwidocznili rangę i rolę tych zbiorów. Taki zabieg w połączeniu ze stylizacją na kino nieme (m.in. dodanie plansz z napisami) nie tylko ułatwił produkcję filmu, ale pozwolił na jego wielorakie wykorzystanie w kinie (np. podczas festiwalu), w telewizji, w ramach pokazu z muzyką na żywo czy wreszcie jako element ekspozycji muzealnej (np. z zawieszonym na ścianie ekranem<sup>11</sup>).

Materiały użyte przez Giżyckiego potwierdzają opinię o Zamoyskim sformułowaną przez Jarosława Iwaszkiewicza: *Był na pół rozwydrzonym sportowcem, serdecznym, żywiołowym artystą, z którym w szybkim czasie zawarliśmy prawdziwą przyjaźń. Jako artysta dojrzał powoli – i dopiero w parę lat po naszym poznaniu okazał naprawdę całą siłę swojego wielkiego talentu*<sup>12</sup>. W „prologu” *Rzeźbiarza z kamerą* Zamoyski przedstawiony jest kolejno przez porządkujący montaż Giżyckiego jako: miłośnik psów, atleta, cyklista<sup>13</sup>, rajdowiec, arystokrata i dopiero na końcu jako rzeźbiarz. Dalej pogrupowane materiały artysty przedstawiają jego najbliższych (ojca Tomasza, matkę Ludmiłę, siostrę Elfydę z córkami, ówczesną towarzyszkę życia Manetę Radwan i jej siostrę Jadwigę, psy Zamoyskiego), rodzinne strony (posiadłość rodową Jabłoń na Lubelszczyźnie), rozrywki wyższych sfer oraz podróże. Podczas tych ostatnich Guccio (jak był nazywany przez bliskich) zarejestrował wiele portretów typów ludzi z różnych klas społecznych i zawodów (zwłaszcza mieszkańców wsi) podczas jarmarków, dożynek, uroczystości religijnych oraz pielgrzymek (np. do sanktuarium maryjnego w Lourdes). Ważną grupę stanowi szereg ujęć wśród przyjaciół, gdzie można zauważyć m.in. słynnego architekta Adolfa Loosa, pianistę Artura Rubinsteina, malarzy Mojżesza Kislinga, Louisa Marcoussisa i Alicję Halicką. Dopiero w ostatniej grupie „skatalogowanych” materiałów zmontowano nagrania quasi-fabularne zatytułowane zbiorczo *Akcja*, wśród których pojawiają się występy Manety Radwan<sup>14</sup> (*Maneta flirtuje* oraz *Nieudana tragedia*), Artura Rubinsteina (*Śniadanie*), Jacqueline Goddard<sup>15</sup> (*Szaleństwo na Montparnasse*) oraz Witkacego (*Witkacy i spółka*, czyli „*Tragedia nad Wisłą*” oraz *Maski Witkacego*). Wszystkie rolki zgodnie z własnoręcznie naniesionymi podpisami Zamoyskiego powstały w latach 1927-1929, czyli w bardzo intensywnym towarzysko oraz artystycznie okresie jego życia (m.in. prowadził wtedy poszukiwania twórcze i porzucił snycerkę na rzecz rzeźbienia w kamieniu).

Już z tego wyliczenia można wysnuć wniosek, że większość tych nagrań była swoistym notatnikiem (określenie Giżyckiego<sup>16</sup>), bądź albumem rodzinnym złożonym z „ruchomych fotografii”. Według Małgorzaty Hendrykowskiej badanie filmu amatorskiego w międzywojennej Polsce jest bardzo utrudnione i to nie tylko ze względu na straty spowodowane działaniami wojennymi: *w tym pionierskim dla kinematografii amatorskiej okresie posługiwanie się kamerą filmową traktowano przede wszystkim jako hobby, będące swego rodzaju odmianą tworzenia rodzinnego albumu fotograficznego, a ich właściciele niekoniecznie chcieli się dzielić efektami swojej pracy w innym kręgu niż najbliższa rodzina i przyjaciele*<sup>17</sup>. Dlatego też, zdaniem przedwojennego propagatora kinematografii amatorskiej Józefa Świtkowskiego, *właściwym polem działalności amatora są zdjęcia kinowe pod gołym niebem. Obrazki rodzajowe, ruch uliczny, pochody na uroczystościach, zdjęcia sportowe i przyrodnicze. (...) W podróży kamera filmowa okazać się może bez porównania cenniejsza od zwyczajnej, gdyż daje możliwość uchwycenia już nie obrazków pojedynczych, lecz całych scen charakterystycznych dla danej miejscowości, z jej budowlami, roślinnością, ruchem krajowców i zwierząt. Z małą kamerką zdoła amator dotrzeć nieraz do takich zakątków, gdzie zdjęcia dużą kamerą byłyby niewykonalne lub wzbronione*<sup>18</sup>.

Oczywiście materiały z archiwum Zamoyskiego są dziełem *stricto* amatorskim, choć niepozbawionym wyczucia artystycznego, ale jeśli już ich autora z kimś porównywać, to raczej z innym artystą (jak rzeźbiarz Constantin Brâncuși<sup>19</sup> dokumentujący kamerą filmową swoje dzieła i proces ich powstawania), albo arystokratą Alfredem Potockim, ostatnim ordynatem łańcuckim<sup>20</sup>, który dla uciechy gości „bawił się w kino”, by nakręcone „fabułki” prezentować w prywatnej sali kinowej, przerobionej z teatru pałacowego w Łańcucie). W każdym razie Zamoyskiemu udało się stworzyć *bank obrazów do przeglądania w myślach, gdy jesteście znudzeni, szczęśliwi lub smutni*<sup>21</sup>. „Bank obrazów”, który mimo wojny oraz licznych podróży i zmian miejsc zamieszkania artysty (od Brazylii po Francję) szczęśliwie dotrwał do naszych czasów. O ile nie ma jego nagrań z innych lat niż 1927-1929, o tyle wiadomo, że później prezentował je znajomym. Stało się tak chociażby w Paryżu w 1932 r., kiedy swojemu choremu przyjacielowi, marszandowi Leopoldowi Zborowskiemu, aby podnieść go na duchu, wyświetlił własne filmy<sup>22</sup>.

### Zamoyski, Witkacy i kino

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zainteresowanie badaczy odnalezionymi po wielu latach nagraniami Zamoyskiego skupiło się przede wszystkim na rolkach z „występem” autora *Pożegnania jesieni*. *Łatwo sobie wyobrazić, jaką byłby sensacją, gdyby się odnalazł* – tak o filmie przyjaciela Witkacego napisał Janusz Degler<sup>23</sup>. Dzięki wspomnieniom Jadwigi Witkiewiczowej wiemy, że jej mąż marzył o występowaniu w filmie (odgrywając zazwyczaj rano w łazience role aktorów, których oglądał poprzedniego dnia w kinie, które – jak pisał Degler – *lubił, ale go nie cenił jako sztuki*<sup>24</sup>), a *pierwszy jego amatorski występ odbył się w Warszawie nad Wisłą, kiedy przyjechał z Paryża Gucio Zamoyski z aparatem filmowym. Wybraliśmy się na zdjęcia w piękny zimowy dzień. Towarzystwo składało się z Gucia, Romana Jasińskiego, Feliksa Rzewuskiego z żoną, aktorką [Alicją Łabędzką], i nas.*

*Najpierw całe towarzystwo odegrało jakąś niezbyt udaną komedię, a potem Staś i ja zaimprovizowaliśmy krótką scenkę uwodzenia. Niestety, nie oglądaliśmy nigdy tego filmu, gdyż odbitka posłana do nas przez Gucia zginęła, ale podobno wszyscy zachwycali się tą próbką, a Gucio nawet twierdził, że nie tylko Staś, ale ja również wspaniale grałam. W jakiś czas potem Ordyński rozpoczął próbę filmu przerobionego z powieści Struga i zaproponował Stasiowi odegranie roli*<sup>25</sup>. Dzięki temu wspomnieniu oraz informacjom z listów do żony o propozycji przyjęcia roli Profesora Głowińskiego (sierpień 1927 r.) i nieudanym pobycie Witkacego w Krakowie na planie zdjęciowym *Mogily nieznanego żołnierza* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego (we wrześniu 1927 r.) można datować nagranie Zamoyskiego na początek 1927 roku.

O ile Witkacemu, który w aktorstwie widział także możliwość polepszenia swojej sytuacji materialnej, świetnie udawało się parodiować kino samodzielnie i ze znajomymi, o tyle profesjonalne aktorstwo wymagało większego skupienia oraz podporządkowania kinematograficznemu rzemiosłu planu zdjęciowego, czego, jego ewidentnie „wolna dusza artystyczna” znieść nie mogła<sup>26</sup>. Ale kto wie, być może S. I. Witkiewicz gdyby miał więcej cierpliwości i środków finansowych (własnych bądź użyczonych), za pomocą kamery filmowej mógłby osiągnąć efekty, które współcześnie są znane ze sztuki wideo, jak chociażby z *Six Heads* (2000) Billa Viola. Pozostaje faktem, że wiele serii fotograficznych portretów Witkacego z lat 30. (np. autorstwa Józefa Głogowskiego, fotografa z Zakopanego), gdzie stroi miny bądź przebiera się za różne postacie, są ewidentnie późniejsze od nagrań Zamoyskiego.

Wracając do zawartych w *Rzeźbiarzu z kamerą* filmików Zamoyskiego, które przedstawiają Witkacego, to zdecydowanie powinno się je wpisać w rozpoznanie Jana Błońskiego. Twierdził on mianowicie, że *gdyby poszukać generalnej formuły sytuacyjnej dla całości teatru Witkiewicza, nie można by chyba wskazać innej niż towarzyska improwizacja. Wyobraźmy sobie grono przyjaciół, które nudzi się na przyjęciu lub w kawiarni. Pada propozycja: a gdybyśmy odegrali jakąś dziwną scenę? Ty będziesz królem, ty artystą, ty spiskowcem, ty kokotą, ty znudzonym arystokratą... I każdy niech zagra swoją rolę tak, jakby chciał wycisnąć maksimum dziwności, napięcia i intensywności z sytuacji, w jakiej się znalazł. Niech więc król będzie arcykrólewski, kokota – niesłychanie kokocia, hrabia – niebywale ahystokratyczny (sic!)*<sup>27</sup>. A zatem nagrania Zamoyskiego są nie tylko parodią znanych „towarzystwu” Witkacego gwiazd kina jak Charlie Chaplin czy Stan Laurel (którego przypominał i z tak wielkim powodzeniem naśladował Roman Jasiński, nie ustępując wcale w walce na miny Witkacemu), ale również przejawieniem wszelkich ról-typów, przy minimum kostiumu oraz rekwizytów (w czym z kolei celował autor koncepcji czystej formy).

W tym kontekście należy też umieścić niezwykle zabawne wspomnienie Antoniego Słonimskiego: *Jednym z piękniejszych wyczynów Witkacego była pierwsza próba wprowadzenia filmu mówionego. Wiadomo było, że już na świecie są kina dźwiękowe, a u nas za parawanem przygrywała na pianinie anonimowa paniusia. Byliśmy z Guciem Zamojskim wszyscy trzej lekko pod gazem. Poszliśmy do kina. Witkacy objął w filmie rolę kobiecą i wykrzyknął piskliwie: „Ryszardzie, czy stłamsisz mnie i porzucisz z dzieckiem?” – „Nigdy” – odpowiedziałem basem – „nie porzucę cię, póki nie zgnije najdrobniejszy korzonek mego drzewa ginekologicznego”*

(sic!). Prowadziliśmy dłuższą chwilę ten pełen napięcia dialog, gdy wreszcie zrobiła się awantura. Pani zza parawanu oświadczyła: „Albo ja, albo ci panowie”. Wyproszone nas z kina przy czynnej pomocy miejscowego policjanta. Już przy wyjściu Witkacy nagle postawił sprawę na gruncie towarzyskim: „Pan się nam nie przedstawił”. Policjant stuknął obcasami i oznajmił, że nazywa się Pieniążek. Witkacy mruknął „Witkiewicz”, Gucio dodał: „Zamojski”, a ja, by nie obniżyć lotu, przedstawiłem się: „Sienkiewicz”. Policjant był zgorszony i zasmucony: „To panowie mają u nas własne ulice, a nie potrafią się zachować w bioskopie”<sup>28</sup>.

Oczywiście jest ryzyko, że materiały Zamoyskiego przejęte przez Giżyckiego, umocnią wizję Witkacego jako „Wariata z Krupówek” (albo raczej, w kontekście miejsca ich realizacji, jako „Wariata z Mostu Poniatowskiego”<sup>29</sup>), ale równocześnie możliwość porównania jego „kreacji” z równie ciekawą „grą” Romana Jasińskiego, a zwłaszcza występu Artura Rubinsteina, spowoduje myśl o powszechności tego typu zachowań w kręgach inteligencko-artystycznych – zachowań, które mogły zaistnieć i wzmocnić się przez pojawienie się kina. Rodzice Zamoyskiego, tak licznie reprezentowani w jego nagraniach chłopci, rybacy czy nawet dwaj klauni z prowincjonalnego cyrku, nie stroją tak ekspresyjnych min. Mogą się cieszyć (np. z dumą okazując złowione ryby), a nawet śmiać (jak dziewczęta podczas dożynek w Jabłoni), ale nie robią tego na pokaz – jak znajomi rzeźbiarza, który cały czas uśmiechnięty, osobiście nie uczestniczy w tego rodzaju zabawach, jedynie je rejestruje za pomocą kamery.

Jak stwierdził sam Witkacy, *sztuka na równi z religią i metafizyką była jednym ze środków, przy pomocy których człowiek od wieków starał się uwolnić od męczarni istnienia jako takiego, tego codziennego. Dawniej męką tą był strach przed Nieznanym i groźnym, dziś jest to raczej strach przed pospolitością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie*<sup>30</sup>. Z drugiej strony te parady strojenia min w towarzystwie oraz ich powszechność wśród artystów i potomków szlachty od razu kojarzą się z Gombrowiczowską *Ferdydurke* (powieścią opublikowaną zaledwie dziesięć lat później). Te swoiste „zachowania dokamerowe” znajomych, uwiecznione aparatem Pathé Baby Zamoyskiego, można potraktować jako zapowiedź współczesnej kultury wizualnej z chociażby Instagramem na czele. Jak stwierdził już w 1919 r. socjolog Jan St. Bystron: *Kino-teatr wytwarza nowy typ ludzi i typ ten będzie typem przyszłości*<sup>31</sup>.

### Katalog, montaż i *found footage*

Pojęcie katalogu i katalogowania jest bardzo ważne do zrozumienia *Rzeźbiarza z kamerą*, gdzie poszczególne ujęcia z filmów Zamoyskiego są zawsze uporządkowane i uszeregowane w grupy, umożliwiając widzowi zapoznanie się ze światem dawno minionym i uznanym za bezpowrotnie stracony. Światem, który dzięki decyzji badacza i zarazem artysty przeniesiony zostaje z muzealnego archiwum w sferę sztuki.

Podobnie jak w *Człowieku z kamerą* Dzigi Wiertowa, do którego, jak sugeruje tytuł nadany przez Giżyckiego, zapewne odwołuje się *Rzeźbiarz z kamerą*, w katalogowaniu wątków i ich pogrupowaniu główną rolę odgrywa montaż. Mimo wielu różnic oraz produkcyjnej skali obu filmów, oprócz roli montażu, warto wskazać pewne podobieństwa między nimi. Co prawda film dokumentalny Wiertowa



ukazuje w dużej mierze miejski tłum ludzi lub ewentualnie anonimowe jednostki wypatrzone przez oko kamery (jak np. śpiący pijany mężczyzna w rozchełstonym ubraniu, którego odpowiednik z taśm Zamoyskiego został wybrany przez Giżyckiego do jego filmu <sup>32</sup>), ale samemu radzieckiemu reżyserowi, jego żonie Jelizawicie Swiłowej i bratu Michaiłowi Kaufmanowi, część z tych osób była dobrze znana i dlatego znalazła się w dziele. Taką osobą była Esfir Szub – pionierka filmu montażowego (np. *Upadku dynastii Romanowów*, 1927), który uważa się za prekursorski wobec artystycznego *found footage*. Giżycki w podobny sposób wybiera z rolek Zamoyskiego pewne typy ludzkie, przypadkowe osoby spotkane podczas podróży i umieszcza je w kontekście rodziny oraz przyjaciół artysty.

Montaż, zgodnie z definicją przedstawioną przez literaturoznawcę Ryszarda Nycza, to *rodzaj artystycznej techniki komponowania dzieła sztuki z różnorodnych gotowych elementów wybranych z dwóch zwłaszcza dziedzin: sztuki i rzeczywistości, i zestawionych w sposób, który eksponując ich odrębność i kontrastowe nacechowanie, implikuje zarazem istnienie celowej organizacji owej złożonej i niejednorodnej całości artystycznej* <sup>33</sup>. W przypadku tej pracy elementami gotowymi są filmy Zamoyskiego, które zostały wykorzystane bezpośrednio na zasadzie *found footage* lub nieznacznie przetworzone przez zastosowanie stopklatki.

Są one elementami składowymi kompozycji przeniesionymi do dzieła za pomocą komputera, użytymi jako punkty odniesienia ułatwiające dialog z teorią Duchampa. To rodzaj indeksowych znaków – osób, zdarzeń i symboli – które zostają osadzone w nowym dla siebie kontekście i tworzą niezwykle ciekawy kolaż audiowizualny.

Z pojęciem kolaż powinno się w tym miejscu zestawić termin: *bricolage* – słowo wprowadzone przez francuskiego antropologa Claude'a Lévi-Straussa i oznaczające „majsterkowanie”. Według tego badacza myślenie mityczne, opierając się na obserwacji świata i tworzeniu w związku z tym pewnych stałych wzorców, odpowiada działalności majsterkowicza (*bricoleura*), który z gotowych elementów znalezionych w jego otoczeniu tworzy coś nowego – równocześnie zmieniając ich znaczenie i funkcje <sup>34</sup>.

Dla Agnieszki Karpowicz *w dawnym znaczeniu „bricolage” tkwi rdzeń oznaczający ruch uboczny, niszą działania nieprzewidzianego oraz samowolnego. (...) Z bricolage'em ściśle związana jest kategoria przedmiotu rozumianego jako rzecz wykluczona, wycofana z obiegu, ocalona, zbierana i przechowywana przez bricoleura na zasadzie „to się zawsze może przydać”* <sup>35</sup>. Francuski badacz skojarzył, że moda na *collages* powstała w momencie, gdy rzemiosło straciło na znaczeniu. Praca *bricoleura* ma charakter rzemieślniczy i polega na własnoręcznym kształtowaniu materii. Z jednej strony istnieje w człowieku potrzeba wytwarzania, z drugiej – wtórnego porządkowania świata. *Bricolage*, tak jak kolaż, był przeważnie elementem działalności niszowej (początkowo amatorskiej, a później typowej dla działań artystów z kręgu sztuki awangardowej).

Określenie przez autora swojego dzieła jako filmu dokumentalnego przywodzi też na myśl gesty znane z kręgu dadaizmu i późniejszej sztuki konceptualnej. Oczywiście wiele elementów filmu Giżyckiego dobitnie wskazuje na dokumentalizm, powinien także zostać wzięty pod uwagę sam żmudny proces researchu i montowania, ale chodzi tutaj o relację artysta – dzieło, w której gest, wybór znalezionej gotowego przedmiotu oraz pomysł artysty są równie ważne jak ostateczny kształt

działa. Fragmenty filmów, z których jest zbudowana praca, są przecież Duchampowskim *ready-made*. Ten gest zawłaszczania i przetwarzania nie swoich materiałów, typowy bardziej dla współczesnej sztuki (określany właśnie jako *appropriation art* – sztuka zawłaszczania), w świecie sztuki wideo i kina określany jest właśnie nazwą *found footage*.

Warto w tym miejscu wspomnieć o subtelnej różnicy pomiędzy *ready-made* a *objet trouvé* i zacytować samego Marcina Giżyckiego, który w swym *Słowniku kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* *objet trouvé* zdefiniował, jako *przedmiot nie będący tworem artysty, ale wybrany przez niego i eksponowany jako samodzielne dzieło sztuki lub jego element. Istnieje subtelna różnica między „objet trouvé” a „ready-made”, którą najlepiej wyjaśnił Marcel Duchamp, pierwszy twórca tych drugich. Zdaniem Duchampa „objet trouvé” to przedmiot, który wybiera się ze względu na jego unikalne walory estetyczne, podczas gdy „ready-made” jest jednym z wielu masowo produkowanych, zwyczajnych przedmiotów i przy jego wyborze nie decydują podobne względy. W tym drugim wypadku chodzi więc raczej o zwrócenie uwagi na gest, decyzje artysty niż samo dzieło* <sup>36</sup>.

Duchampowi przyświecała chęć stworzenia dzieła wychodzącego poza ustalone tradycją ramy. Metoda ta stała się podstawą późniejszego myślenia o sztuce jako działaniu „pomiędzy” albo intermedialnie – używając terminu stworzonego w latach 60. XX w. przez Dicka Higginsa, który w ten sposób chciał opisać nienazwane oraz trudne do zidentyfikowania działania interdyscyplinarne. Dla tego amerykańskiego artysty *Jednym z powodów, który sprawia, że twórczość Duchampa fascynuje w tym samym czasie, kiedy głos Picassa zamiera, jest fakt, że prace pierwszego z nich sytuują się w istocie pomiędzy mediami, pomiędzy rzeźbą i czymś jeszcze, podczas gdy prace Picassa są łatwo klasyfikowalne jako malarstwo. Podobnie, przez wtargnięcie do przestrzeni między kolażem a fotografią, Niemiec John Heartfield stworzył prawdopodobnie najlepsze grafiki stulecia* <sup>37</sup>. Intermedia według Higginsa to tendencja, upowszechniająca się wśród artystów z kręgów nowej sztuki, do przekraczania granic uznanych mediów oraz łączenia obszarów pogranicza sztuki z mediami, które dotychczas nie były uznawane za artystyczne formy wyrazu (np. komputery). To właśnie za pomocą tego urządzenia udało się Giżyckiemu połączyć zamiłowanie do poszerzania wiedzy i rekonstrukcji sztuki awangardowej oraz przejęte materiały *found footage* z autorskim montażem i muzyką grupy Beat Freaks <sup>38</sup>.

Jak stwierdził w *Języku nowych mediów* Lev Manovich: *Sto lat po narodzinach kina filmowe środki widzenia świata, strukturowania czasu, prowadzenia narracji, łączenia doświadczeń stały się podstawowym sposobem, dzięki któremu użytkownicy komputerów mają dostęp i wchodzi w interakcję z danymi kulturowymi* <sup>39</sup>. I jak przekonuje dalej: *Najważniejszym rezultatem cyfrowej rewolucji było to, że awangardowe strategie estetyczne zostały wbudowane w polecenia i metafory interfejsu programów komputerowych. Mówiąc krótko: awangarda zmaterializowała się w komputerze. Najlepszym przykładem może być technologia cyfrowego kina. Awangardowa strategia kolażu powraca jako polecenie „Wytnij i wklej”, które jest najbardziej podstawową operacją, jaką można wykonać na cyfrowych danych. (...) Dążenie awangardy do połączenia animacji, tekstów drukowanych i materiału kręconego „na żywo” zostało powtórzone w integrowaniu systemów animacji, two-*



rzenia napisów, malowania, kompozytowania i montażu w uniwersalne pakiety oprogramowania<sup>40</sup>. A zatem owo „majsterkowanie” nagrań Zamoyskiego było możliwe nie tylko ze względu na sam montaż jako taki, ale pojawienie się i ogólną dostępność komputerów wraz z odpowiednim oprogramowaniem.

### „Autentyczność” *Rzeźbiarza z kamerą*

Autentyczne są z pewnością nagrania Zamoyskiego, ale czy ich kompilacja może zostać uznana za taką? Z przedstawionej wcześniej po-Duchampowskiej perspektywy krytyki i historii sztuki zdecydowanie tak. Z jednej strony nowoczesność (w ujęciu modernistycznym) cechuje się m.in. obsesją autentyczności, która według Lionela Trillinga staje się częścią pewnego rodzaju „moralnego slangu”, którym posługujemy się na co dzień<sup>41</sup>, bo według polskiego badacza tego zagadnienia *autentyczność jako pewien moralny postulat mieści w sobie całą tradycyjną problematykę rzeczywistości i pozorów. Tęsknocie za autentycznym istnieniem towarzyszy stały lęk przed nieautentycznością, udawaniem, sztucznością i kojarzącą się z nimi manipulacją*<sup>42</sup>. Z drugiej zaś strony – odnosząc się do nagrań Zamoyskiego – gra pozorów wpisana w prywatne życie artystów i ich otoczenia zdaje się wyłamywać z tego myślenia.

Ale od pojęcia autentyzmu życia jednostki w zrozumieniu *Rzeźbiarza z kamerą* ważniejsze jest Duchampowskie odrzucenie pojęcia oryginału i autentyzmu. Fizyczny obiekt (zbiór rolek taśmy 9,5 mm Pathé Baby) dzięki uporządkowaniu i wyborze reżysera mógł zaistnieć na nowo. Także nowe media oparte w dużej mierze na repetycji materiału wizualnego służą przywołaniu starych kodów (z czasów powstawania filmów Zamoyskiego). Andy Warhol, którego twórczość usytuowana w nurcie amerykańskiego pop-artu wyrastała przeciw z tradycji dadaistycznej, zachwalał rzeczy dawno zapomniane, przypadkowo znalezione, a nawet zwykłe śmieci, i z typową dla siebie ironią argumentował, że *taki leftover często ma coś w sobie – poza tym szkoda, żeby się marnował. (...) jeśli zdołasz zrobić z tych resztek coś dobrego albo przynajmniej interesującego, to zaoszczędzisz materiał*<sup>43</sup>.

Dla znawcy designu Deyana Sudjica *autentyczność to gwarancja, że przedmiot rzeczywiście jest tym, za co się podaje. Im bardziej jest autentyczny, tym spokojniejszy jesteśmy o jego cenę, choć niekoniecznie wartość*<sup>44</sup>. I dalej dodaje: *czasem autentyczność bywa rozumiana jako stopień, w jakim rzeczy udaje się odtworzyć urok doskonałości wprost z taśmy produkcyjnej, którym odznacza się masowo produkowany przedmiot, gdy jest nowy, a który szybko traci w użytkowaniu. W innych kontekstach autentyczność mierzy się stopniem, w jakim zachowały się fizyczne pozostałości obiektu, bez względu na to, jak daleko posunął się ich rozkład. Oprócz patyny relikwie zyskują z czasem aurę świętości*<sup>45</sup>. Koniec końców momentami banalne obrazki (z widocznymi ubytkami i zużyciem taśmy) z życia artystycznych i wyższych sfer nabierają szlachetnej patyny czasu, zyskując na wartości przez kontekst i nazwiska prezentowanych postaci, takich jak Witkacy – choć z pewnością z perspektywy zachodnioeuropejskiej ujęcie z Adolfem Loosem może przedstawiać większą wartość niż te z udziałem autora *Nienasycenia*. Jak twierdzi Sudjic, autentyczność może być zdefiniowana na wiele sprzecznych sposobów. Nie tylko jest odtwarzaniem rzeczy minionych, ale może przejawiać się w *starannym utrzymaniu tego, czym stał się w wyniku upływu czasu*<sup>46</sup> – stąd pomysł, żeby na potrzeby

*Rzeźbiarza z kamerą* nie poddawać materiałów Zamoyskiego kosztownej pełnej rekonstrukcji cyfrowej, pozostawiając je w stanie, gdzie *niedoskonałość techniki i zapisany na nich upływ czasu są częścią ich historii* <sup>47</sup>.

### Zakończenie

Film Marcina Giżyckiego jest cenny nie tylko ze względu na operowanie materiałem źródłowym, dzięki czemu nie musimy przedzierać się przez ponad kilkadziesiąt minut zachowanego materiału, lecz otrzymujemy niespełna półgodzinną kompilację najciekawszych i najważniejszych wątków z dorobku filmowego Zamoyskiego. Tym, co wyróżnia *Rzeźbiarza z kamerą*, jest nowatorskie rozbiegnięcie granicy między światem nauki i twórczej, artystycznej kreacji. Dzięki wykorzystaniu nowych, i co najbardziej zaskakujące, ogólnie dostępnych narzędzi Giżycki tworzy dzieło wymykające się prostym klasyfikacjom, które jednocześnie można umieścić w świecie *white cube* i *black box* <sup>48</sup>. Wśród różnych par przeciwieństw, które ukształtowały modernistyczną kulturę w I połowie XX w., istniał przecież kontrast między przestrzenią muzeum i galerii „sztuki wysokiej” (*white cube*, biały sześcian), a salą kinową (*black box*, czarne pudełko). W *white cube* muzeum można umieścić *black box* (jako miejsce projekcji lub ekran telewizora) z dziełem Giżyckiego.

Zarazem *Rzeźbiarza z kamerą* wpisuje się w modny i potrzebny nurt humanistyki cyfrowej, zaświadczać, że nie musi się ona ograniczać jedynie do wykorzystania *big data* przy badaniu filmów. Nawet stosunkowo małe i niezmiennie zbiory (z punktu widzenia typowego stosowania *big data*), ale trudne do szybkiego ogarnięcia przez badacza, poprzez proste programy do montażu filmowego oraz funkcje typu kopiuj/wklej są cyfrowo poznawane i prowadzą do zdobycia nowej wiedzy. Mogą się wtedy niespodziewanie odwdziżyć możliwością stworzenia bardzo ciekawego dzieła filmowego. Obok ciągłych prób dokonania zwrotu kinematograficznego w polskiej sztuce współczesnej hybrydyczna praca Marcina Giżyckiego świadczy o spełnieniu się tego zwrotu w badaniach nad filmem, a przy okazji pozwala *cofać się w czasie magicznym wehikulem (jakim kino w końcu jest) o kilka dziesięcioleci i realizować filmy, które nie powstały, chociaż, być może, powinny były powstać* <sup>49</sup>.

ADAM TRWOGA

<sup>1</sup> Informację o znajomości Zamoyskiego z Duchampem oraz rzeźbieniu portretu Marion Davies podaje Zofia Kossakowska-Szanajca w albumie *August Zamoyski*, Arkady, Warszawa 1974, s. 12.

<sup>2</sup> Marion Davies powszechnie jest znana ze swego związku z magnatem prasowym Williamem Randolphem Hearstem oraz jako jeden z pierwowzorów postaci Susan Alexander z *Obywatela Kane'a* (1941) Orsona Welleśa. Obecnie coraz częściej docenia się jej rolę kome-

diowej i uważa za wielką gwiazdę Hollywood lat 20. XX w. Zamoyski w 1921 roku wykonał brązowe popiersie aktorki (domagał się osobistego pozowania Davies, bo nie chciał rzeźbić tylko na podstawie jej fotografii), które odlane w 1200 kopiach miało zostać umieszczone w foyer kin na terenie USA. Zob. tamże, s. 33.

<sup>3</sup> W rzeczywistości jest to druga produkcja tego rodzaju w filmografii Giżyckiego – po raz pierwszy film *found footage* został przez niego

- zrealizowany (we współpracy z Bruce'em Checefskim) w 2008 r. Film *Portret Andrzeja Pawłowskiego* powstał ze zmontowania prac filmowych autora *Kineform*, jak i archiwalnych materiałów filmowych o nim – nigdy nie był szerzej prezentowany i praktycznie nie ma o nim informacji.
- <sup>4</sup> Obok pozostałości związanych z osobą rzeźbiarza w tych zbiorach odnaleziono m.in. XIX-wieczne autografy kompozycji Franciszka Liszta i Roberta Schumanna. Opis tych znalezisk można znaleźć w artykule: H. Wróblewska-Straus, *Cymelia z archiwum Augusta Zamoyskiego*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 12, s. 10-11.
- <sup>5</sup> Zamoyski był posiadaczem kolejno dwóch kamer Pathé Baby – drugą zakupił w 1929 roku.
- <sup>6</sup> M. Giżycki, *Rzeźbiarz z kamerą. O filmach Augusta Zamoyskiego*, w: *August Zamoyski. Nie tylko z archiwum*, red. M. Śledzianowska, Muzeum Literatury, Warszawa 2019, [publikacja złożona do druku]. Autor w tym miejscu chciałby podziękować Marcinowi Giżyckiemu za udostępnienie tekstu oraz wszelką pomoc przy pisaniu niniejszego artykułu.
- <sup>7</sup> Oprócz zaproszeń na kolejne festiwale filmowe w kraju i za granicą film doczekał się entuzjastycznej recenzji Tadeusza Szmy w miesięczniku „Kino”, gdzie padły zdania: *Jednym z najciekawszych wydarzeń na tegorocznym Krakowskim Festiwalu Filmowym był pozakonkursowy pokaz nowego filmu Marcina Giżyckiego. Ten wykładający w Polsce i Stanach Zjednoczonych fascynat animacji i historii kina, krytyk sztuki (...), tym razem odstonił widcom nieznaną do tej pory stronę osobowości wielkiego rzeźbiarza, hrabiego Augusta Zamoyskiego*. Zob. T. Szyma, *Filmowe Zabawy Gucia Zamoyskiego*, „Kino” 2018, nr 7, s. 88-89.
- <sup>8</sup> Zob. <http://www.mnw.art.pl/aktualnosci/rzezyby-augusta-zamoyskiego-zakupione-dozbirow-muzeum-narodowego-w-warszawie,510.html> (dostęp 16.01.2019).
- <sup>9</sup> Piotr Muszalski jest profesorem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz cenionym twórcą filmów animowanych. Ma bardzo ciekawą kolekcję starego sprzętu filmowego i zabawek optycznych. Wspomniane ujęcia obok plansz z napisami stanowią ramy kolejnych 4 głównych części składowych *Rzeźbiarza z kamerą*.
- <sup>10</sup> Repollero polega na operowaniu najazdami, odjazdami, panoramami kamery i montażowymi przenikaniem, które umożliwiają prowadzenie narracji podczas filmowania nieruchomych plansz, obrazów, fotografii. Dobrym przykładem zastosowania tej techniki jest np. *Nagrodzone uczucie* (Polska, 1957) Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy albo słynne *La Jettée* (*Pomost*, Francja, 1962) Chrisa Markera. Repollero w kontekście sztuki autora *Szewców* zastosował Józef Robakowski w filmie *Witkacy* (1980), gdzie wykorzystano zdjęcia S. I. Witkiewicza. Zob. K. Taras, *Witkacy i film*, Oficyna Wydawnicza Errata, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2005, s. 138.
- <sup>11</sup> Zwłaszcza ta ostania opcja wydaje się ciekawa w kontekście problemów wystawienniczych filmów dźwiękowych – ze względu na plansze z napisami zawarte w filmie można sobie wyobrazić prezentację *Rzeźbiarza z kamerą* bez muzyki.
- <sup>12</sup> J. Iwaszkiewicz, *Portrety na marginesach*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2004, s. 162.
- <sup>13</sup> Często przypomina się wyczyn kolarski Zamoyskiego – przejazd rowerem z Paryża do Zakopanego w 21 dni. O innych dokonaniach sportowych artysty wspomina: M. Hendrykowski, *Witkacy, Cocteau i inni. Amatorskie filmy Augusta Zamoyskiego*, „Images” 2017, t. XX, nr 29, s. 6-7.
- <sup>14</sup> Ciekawym aspektem zakupu kamery przez Zamoyskiego jest jego prywatna i „filmowa” relacja z Manetą Radwan, której rysy twarzy, zwłaszcza mimika i żywiołowość przypominają grę wspomnianej wcześniej hollywoodzkiej gwiazdy Marion Davies.
- <sup>15</sup> Słynnej modelki wielu ówczesnych paryskich malarzy i fotografików z Man Rayem na czele.
- <sup>16</sup> M. Giżycki, *Rzeźbiarz z kamerą...* dz. cyt., s. 46.
- <sup>17</sup> M. Hendrykowska, *Filmowcy amatorzy w Polsce przed rokiem 1939*, „Images” 2007, t. XX, nr 29, s. 50.
- <sup>18</sup> J. Świtkowski, *Kinematografia amatorska*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927, nr 2, s. 64.
- <sup>19</sup> M. Giżycki, dz. cyt., s. 51-52.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 68-70.
- <sup>21</sup> Cytat z komentarza Marka Cousinsa zawartego w pierwszym odcinku jego filmu dokumentalnego *The Story of Film. Odyseja filmowa* (2011).
- <sup>22</sup> Z. Kossakowska-Szanajca, dz. cyt., s. 37.
- <sup>23</sup> J. Degler, *Witkacy i kino*, w: *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1039)*, PIW, Warszawa 2009, s. 189.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 186.
- <sup>25</sup> J. Witkiewicz, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, w: S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936-1939)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2012, s. 579-580.

- <sup>26</sup> Zupełnie inaczej potoczyła się przygoda z aktorstwem chociażby Jarosława Iwaszkiewicza, który raz wystąpił (m.in. u boku Eugeniusza Bodo) w filmie niemym *9.25. Przygoda jednej nocy* (1929) w reż. Ryszarda Biske i Adama Augustynowicza. Nazwisko pisarza zostało umieszczone na plakacie filmu.
- <sup>27</sup> J. Błoński, *Teatr Witkiewicza: forma formy*, „Dialog” 1967, nr 12, s. 73. Cyt. za <https://witkacologia.eu/witkacolodzy/Jan%20Blonski.html#sdendnote27anc> (dostęp 20.01.2019).
- <sup>28</sup> A. Slonimski, *Alfabet wspomnień*, PIW, Warszawa 1975, s. 258-259.
- <sup>29</sup> Czyli stosunkowo blisko kamienicy na ul. Brackiej 23, gdzie Witkacy i jego żona Jadwiga mieszkali – był to także oficjalny adres „Firmy Portretowej S. I. Witkiewicz”.
- <sup>30</sup> S. I. Witkiewicz, *Teatr*, 1923, cyt. za A. Żakiewicz, *Witkacy [1885–1939]*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 70.
- <sup>31</sup> J. S. Bystroń, *Socjologia kina*, „Ekran” 1919, nr 11, cyt. za: M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996, s. 120.
- <sup>32</sup> Należy zaznaczyć, że wspomniane nagranie Zamoyskiego było ciekawe dla Giżyckiego także ze względu na uchwycony przypadkowo w tle (niczym w *Powiększeniu Antonioniego*) moment „kradzieży” długiej laski bądź kostura śpiącego mężczyzny. Zob. M. Giżycki, *Awangarda wobec kina...* dz. cyt., s. 49.
- <sup>33</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1993, s. 189.
- <sup>34</sup> Zob. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- <sup>35</sup> A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 293.
- <sup>36</sup> M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kłuczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002, s. 115.
- <sup>37</sup> Zob. [http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press\\_Newsletter\\_V1N1.pdf](http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf) (dostęp: 21.12.2018).
- <sup>38</sup> W ścieżce dźwiękowej *Rzeźbiarza z kamerą* słychać wyraźne nawiązania do najsłynniejszej ilustracji muzycznej *Człowieka z kamerą*, czyli kompozycji The Cinematic Orchestra stworzonych w 2000 roku.
- <sup>39</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 158.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 442-443.
- <sup>41</sup> L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge 1972, s. 93.
- <sup>42</sup> M. Warchała, *Autentyczność i nowoczesność. Idea Autentyczności od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków 2006, s. 5-6.
- <sup>43</sup> A. Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, tłum. J. Raczynska, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 77.
- <sup>44</sup> D. Sudjic, *B jak Bauhaus. Alfabet współczesności*, tłum. A. Sak, Karakter, Kraków 2014, s. 6.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>47</sup> Cytat z planszy z napisami kończącymi film Giżyckiego.
- <sup>48</sup> Terminy stosowane m.in. przez Manovicha, zob. L. Manovich, *Poetyka przestrzeni powiększonej*, tłum. A. Nacher, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010.
- <sup>49</sup> M. Giżycki, *Kino odwróconego czasu*, „Kwartalnik filmowy” 2009, nr 66, s. 210. W tym artykule (chyba) po raz pierwszy w piśmiennictwie Giżyckiego pojawia się termin *found footage*.