

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Instytut Filologii Polskiej

**PORTRET PERFORMATYWNY
ŚLAD, WYMAZYWANIE, NIEOBECNOŚĆ**

Ewelina Woźniak-Czech

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Ireny Górskiej



Poznań 2017

SPIS TREŚCI:

WSTĘP: W STRONĘ PORTRETU PERFORMATYWNEGO	5
---	---

CZEŚĆ I: Literackie odsłony portretowania performatywnego	26
--	----

ROZDZIAŁ I

(De)konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza	27
Twarz w działaniu	31
Twarz jako przedmiot działania	36
Twarze nieruchome	43
Zawsze fragment	46

ROZDZIAŁ II

Kreacyjna rola rozpadu w <i>Portrecie Dorianą Graya</i> Oscara Wilde'a	50
Status ontologiczny portretu	50
<i>grápho</i>	51
<i>bíos</i>	53
Rozpad jako przyczynek kreacji	55
Prawda twarzy	56
Zasłona, woal, klatka	60
Sztuka wcielona	63
Portret unaoczniony – (re)konstrukcja obrazu w adaptacjach kinowych	65
Metafizyczny kolor?	67
Trójwymiarowa groza widzialności	69

ROZDZIAŁ III

Portret nieistniejącego portretu – <i>Gabinet kolekcjonera</i> Georgesa Pereca	72
Kunstkamera	73
Re-cytacja	77
Portret zainscenizowany	81
Prawda czy fałsz?	85

CZEŚĆ II: Nienazwane, nieobecne, niewidoczne w portretach malarskich	92
---	----

ROZDZIAŁ IV

Programowe nazywanie René Magritte'a	93
<i>Le portrait</i>	95

Portrety słowa, słowa-portrety	97
To nie jest fajka.....	98
<i>Le miroir vivant</i>	99
<i>Le miroir magique</i>	103
Panowie w melonikach	106
Portrety Edwarda Jamesa	114
Człowiek z twarzą ukrytą.....	114
Twarz (nie)widzialna	116

ROZDZIAŁ V

Autoportret nieobecny Teresy Pągowskiej	118
Krzesło – nobilitacja przedmiotu	118
Przeciw reifikacji	123
Autoportret	130

ROZDZIAŁ VI

Bezimienne twarze w przestrzeni wybranych obrazów Edwarda Hoppera	139
Fotograficzne zatrzymanie	140
Shirley	145
Twarz w słońcu	151
Josephine.....	155

CZEŚĆ III: Z twarzą i bez twarzy – performatywne tworzenie i od-twarzanie w portretach fotograficznych	160
---	-----

ROZDZIAŁ VII

Ślady osobowości w „portretach bez twarzy” Krzysztofa Gieraltowskiego	161
Portret subiektywny	162
Gry z pozą	169
<i>Lux et tenebris</i>	174
<i>Pars pro toto</i>	178
Epilog.....	181

ROZDZIAŁ VIII

Odcienie tożsamości w artystycznych fotografiach Anny Bodnar	183
Kobieta bez głowy	183
Man Ray.....	184
René Magritte.....	188

Próby odzyskania twarzy	191
Twarz ukazana.....	196
ROZDZIAŁ IX	
Ruch jako maska – <i>cinemagraphs</i> Jamie Beck.....	205
<i>Cinemagraphs</i> – kinografie.....	205
Czas poruszony	209
Tożsamość wykadrowana.....	211
Ja – cyborg	214
Ich dwoje.....	219
Lustra	221
Podmiot czy przedmiot?.....	226
ZAKOŃCZENIE: WIDZIEĆ OBRAZEM	231
ILUSTRACJE	237
BIBLIOGRAFIA.....	238

WSTĘP: W STRONĘ PORTRETU PERFORMATYWNEGO¹

Oglądanie twarzy – nieistotne czy cudzej, czy własnej – wiąże się z głęboko intymnym aktem spotkania fizycznego (poprzez patrzenie) i duchowego (dzięki wpisanej w ludzką twarz potrzeby współodczuwania), dlatego kategoria portretu zajmuje szczególne miejsce wśród artystycznych działań oscylujących wokół przedstawień człowieka w najróżniejszych odsłonach – od czującego i uczestniczącego podmiotu aż po oryginalne tworzywo plastyczne.

Łacińskie przysłowie mówi: *in facie legitur homo* – z twarzy wyczytasz, kim jest człowiek. Traktowanie twarzy jako swoistego komunikatu, który można odebrać (odczytać) i zinterpretować, ma tradycję sięgającą czasów starożytnych, kiedy to pierwsze triumfy święciła fizjonomika, przeżywająca swoje apogeum między XVI a XVIII wiekiem. Stworzenie podstaw tego zjawiska przypisuje się Arystotelesowi², a pewne jego założenia – w zmodyfikowanej i unowocześnionej formie – wykorzystuje się do dziś³. Obserwując jednakże prace dawnych i współczesnych portrecistów, pewność i zasadność przywołanej tu sentencji może budzić poważne wątpliwości. Twarze są dynamicznymi, nieustannie na nowo tworzącymi się obrazami, które niosą wciąż nowe znaczenia. Portrety stanowią zatem obrazy obrazów, spiętrzone powtórzenia, które próbują uchwycić niemożliwą do zatrzymania zmienność pierwowzoru. To zadanie wydaje się niewykonalne w obliczu mnogości form i znaczeń, jakie przyjmują i „wytwarzają” ludzkie oblicza, a jednak niektóre wizerunki podejmują wyzwanie i – dzięki swojemu performatywnemu oddziaływaniu – równoważą ekspresyjną nieuchwytność i niestabilność fizis równie silną, choć inaczej wyrażaną ekspresją portretu rozumianego jako dzieło sztuki. Patrzenie poprzez obraz nie tylko nie ogranicza kontaktu z twarzą, ale umożliwia symultaniczne „czytanie” jej historii, pozwalające pogodzić ze sobą dramatyczne odgrywanie i realne przeżywanie.

Anna Szyjewska-Piotrowska rozpoczyna swoją wszechstronną analizę funkcjonowania oblicza w kulturze od fundamentalnego pytania: „Czym jest twarz?”. Odpowiedź na nie okazuje się znacznie bardziej złożona niż oczywista pointa łacińskiego przysłowia. Badaczka w dużym skrócie wylicza, że może ona „być opisywana jako forma, maska, wygląd, zewnętrzność, odsłonięcie,

¹ We wstępie wykorzystałam obszernie fragmenty tekstu, który ukazał się w pokonferencyjnej publikacji *Spoleczny wymiar aktywności w badaniach młodych naukowców* w 2014 r. (Zob. E. Woźniak, *Sztuki wizualne w świetle estetyki performatywnej i dramatycznej teorii literatury. Szkic do teorii sztuki performatywnej*, [w:] *Spoleczny wymiar aktywności w badaniach młodych naukowców*, red. M. Gołaszewski, A. Steliga, Poznań 2014, s. 311-320).

² Zob. J. J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 17.

³ Ciekawą formą praktycznego zastosowania założeń fizjonomiki jest antropometria stosowana m. in. w kryminalistyce. System stworzony przez francuskiego badacza i policyjnego funkcjonariusza Alphonse'a Bertillon pod koniec XIX wieku był jednym z najskuteczniejszych sposobów identyfikacji przestępców aż do lat dwudziestych XX wieku, kiedy został wyparty przez daktyloskopię. Dzięki Bertillonowi upowszechniła się również praktyka tworzenia portretów pamięciowych oraz fotografia śledcza. Obecnie wiedza antropometryczna stanowi istotny etap identyfikacji zwłok i szczątków.

ekspozycja, nagość, fasada, ucieleśnienie, ikona, idol, przedmiot doskonały. Kategoryzowana jako ciało, kulturowy konstrukt, idea, obraz, symbol, pojęcie, metafora (synekdocha), fetysz, archetyp”. Zaznacza również, iż istnieją tezy zakładające, że twarz stanowi jedynie „arbitralnie wyznaczony fragment ciała” i jako osobny byt po prostu nie istnieje⁴.

Jakkolwiek nie byłaby nazwana, twarz ludzka pozostaje jednak jednym z najczęściej podejmowanych tematów szeroko pojętej sztuki. Szyjkowska-Piotrowska zauważa, że wymienione przez nią określenia twarzy można podzielić według dwóch – odnoszących się także do tożsamości – funkcji: zasłaniania i odsłaniania⁵. Obie te czynności zwracają również uwagę na bardzo istotny aspekt traktowania fizis jako przedmiotu działania. Zaakcentowanie ambiwalencji wpisanej w reakcje na spotkanie z twarzą prowadzi do odkrycia jej transgresyjnej natury. Hans Belting podkreśla, że „gdy twarz ożywia się w mimice, spojrzeniu czy mowie, staje się miejscem, w którym pojawia się wiele obrazów. Stąd wniosek, że nie tylko jest obrazem, lecz także obrazy wytwarza”⁶. Okazuje się zatem, że twarz nie stanowi jedynie przedmiotu działań, ale niejednokrotnie staje się także podmiotem działającym, który znacząco wpływa na rzeczywistość. Tym samym czynności podejmowane w celu przekształcenia twarzy (jej deformacji, wymazania, hiperbolizacji itd.) noszą znamiona zjawisk performatywnych. Istotną rolę odgrywają tu zwłaszcza różnorakie próby artystycznego odwzorowywania ludzkiego oblicza, które można objąć (rozumianą bardzo szeroko) kategorią portretu.

Co prawda, Belting nie uznaje portretów za performatywne, ale wskazuje na ich dramatyczne koligacje, określając twarz „jako odgrywanie roli, a portret jako tej roli znak, ślad, formę, która nieustannie odgrywa się sama”⁷. Omawiane w niniejszej rozprawie przykłady dzieł dowodzą, że dramatyczność obrazów pokrewna jest performatywności i nierzadko stanowi jeden z jej przejawów. Można zatem stwierdzić – wbrew opinii Beltinga – że istnieją wizerunki przełamujące granice porządku mimetycznego, któremu autor *Antropologii obrazu* przypisuje kategorię portretu⁸. Obrazy, o których mowa, przekraczają w znacznej mierze klasyczną definicję koterfektu rozumianego jako „przedstawienie wyglądu konkretnego człowieka”⁹. Obejmują

⁴ Zob. A. Szyjkowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk – Warszawa 2015, s. 26.

⁵ Zob. Ibidem, s. 26.

⁶ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014, s. 29.

⁷ Por. Ibidem, s. 33.

⁸ Por. Ibidem, s. 120.

⁹ A. Ziemba, *Portret*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2013, s. 325-327.

przedstawienia twarzy, ale również jej ślady, twarze wymazane i potwarze¹⁰. Na potrzeby przeprowadzanych tu analiz przyjęto, że portretem jest każde odwzorowanie lub opis twarzy czy też całej postaci, które w jakiś sposób pozwalają na ich rozpoznanie – umożliwiają nazwanie, zidentyfikowanie oraz rozszyfrowanie ich tożsamości nawet w najbardziej ogólnym zakresie. Za portrety uważane są też ślady, pozostałości po istniejącej niegdyś twarzy, a także dzieła, które arbitralnie zostały tak nazwane przez nadany tytuł lub wskazanie na określony typ wizerunku. Pojęcie portretu zastosowano tu w ujęciu bardzo szerokim, obejmującym portrety literackie, malarskie i fotograficzne. Jak już powiedziano, wiele dzieł – również tych będących przedmiotem analizy i interpretacji w tejże pracy – które według przyjętego klucza można by uznać za portrety, nie mieści się w tradycyjnej kategorii portretu. Skalę zjawiska bardzo dobrze obrazuje myśl Ryszarda Solika, który, komentując dzieła Andrzeja Banachowicza, snuje nader trafne rozważania na temat natury „(nie)portretów”, jak sam je nazywa w tytule swojego eseju:

Myśląc portret, wyzwalam pewne nieuchronne sensory pojęcia, uwarunkowane horyzontem przeszłości i ikonograficzną tradycją. Podobny mechanizm ujawnia namysł nad sztuką. Myśląc – sztuka – wykraczam poza słowo, które domaga się wypełnienia. Uruchamiam „wyczuwalny [...] zapach kontekstu lub kontekstów, w których przeżywało ono swoje pełne napięcia społeczne istnienie”. Wykraczam poza słowo w demystyfikującej neutralności pojęcia współzależności postrzeżenia i interpretacji. Pamięć i interpretacja, przewyższając bierność pojęcia, przywołują różnorodność manifestacji i skojarzeń kształtowanych wewnątrz horyzontu kultury i doświadczenia. [...] Współczesne procesy kontaminacji i zawłaszczenia, zgodne z postmodernistyczną skłonnością do transgresji i dekonstrukcji, ustanawiają zjawiska, o których nie sposób orzekać z przeświadczeniem pewności, że tu oto zaczynają się bądź kończą, że są tym, a nie czym zgoła innym. Portret nie jest tutaj wyjątkiem¹¹.

Większość z tych zjawisk można określić mianem portretów performatywnych, nie próbując przy tym tworzyć dla nich sztywnych, kategoryzujących ram.

„Sztukami performatywnymi” zwykle się nazywa te zjawiska, które postrzegane są jako artystyczne efemerydy, burzące klasyczne kanony sztuki i nieodłącznie powiązane z szeroko

¹⁰ Pojęcie „potwarzy” lub „po-twarzy” pojawia się m. in. w pracach badawczych Tadeusza Sławka, Anny Szykowskiej-Piotrowskiej czy Ryszarda Solika. Solik w swoich rozważaniach przywołuje alegorię potwarzy przedstawioną w *Ikonologii* jako „wizerunek postaci z częściowo zasłoniętą twarzą, o rozdwojonym »węzowym języku« z atrybutami trąby i pugińału” i przeciwstawia ją portretowi i autoportretowi (Zob. R. Solik, *Obecność, pamięć, twarz – dylematy przedstawienia. Rozważania przy portrecie*, [w:] *Twarze, portrety, maski. Forum III. Czas na interdyscyplinarność*, red. A. Kowalczyk-Klus, R. Solik, Cieszyn 2010, s. 15). Sławek i Szykowska-Piotrowska stosują nieco inny zapis terminu: „po-twarz”, z którego wynika również rozszerzenie jego znaczenia. Po-twarz oznacza wizerunek będący zaprzeczeniem tradycyjnego postrzegania twarzy jako wyjątkowej metonimii człowieka oraz miejsca spotkań z innymi. Jest produktem wtórnym, post-twarzą, która następuje po innej twarzy i jest kontynuowana przez następne. Jest nieuchwytna i niepoznawalna, bo nigdy nie może zostać uznana za prawdziwą lub fałszywą. Jest zarazem oryginałem i kopią samej siebie (Por. A. Szykowska-Piotrowska, op. cit.; T. Sławek, *Byt bez twarzy*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000).

¹¹ R. Solik, *Andrzeja Banachowicza Epitańium i Człowiek z poduszka. Rozważania o (nie)portrecie*, [w:] *Twarze, portrety, maski...*, s. 92-94.

rozumianym pojęciem „teatralności”. Wydaje się jednak, że takie spojrzenie jest zbyt wąskie. Samo pojęcie performatywności i badania nad zjawiskami performatywnymi nie są niczym nowym. Zdążyły już na stałe zagościć w badaniach literaturoznawczych i teatrologicznych, również na gruncie polskim. Ich prekursorem był bez wątpienia John Langshaw Austin, którego teoria aktów mowy – w mniej lub bardziej zmodyfikowanej formie – dała początek licznym analizom zjawiska, niezależnie od faktu, czy kontynuowano koncepcję Austinowską, czy też w opozycji do niej wysnuwano nowe hipotezy otwierające niezbadane dotąd aspekty performatywnych fenomenów. Współcześnie rozumiana performatywność ma jednakże rodowód teatralny i wywodzi się nie tyle od performatywów Austina, co od różnorodnie definiowanego zjawiska „performansu”, które znalazło się w kręgu zainteresowań badawczych co najmniej od lat 50-tych XX w¹².

Marvin Carlson we wprowadzeniu do książki poświęconej temu zagadnieniu zwraca uwagę na ogrom rozbieżności w używaniu pojęcia performansu i podkreśla, że jest ono „kontrowersyjne z natury”. Zaznacza jednak przy tym, że owe kontrowersje doskonale oddają istotę performatywnych działań, prowokując badaczy, widzów i artystów do ciągłego dialogu, uznającego racje różnych stanowisk i tym samym obrazującego bogactwo znaczeń oraz interpretacji, które to pojęcie jest w stanie pomieścić¹³. Carlson podejmuje próbę zebrania i uporządkowania kontekstów, w jakich używa się terminu „performans”, analizując jego funkcjonowanie w kulturze i sztuce z perspektyw: społecznej, językowej, historycznej oraz filozoficznej. Swoje przemyślenia przewrotnie podsumowuje – jakże istotnym – stwierdzeniem, że performans „z natury opiera się konkluzjom, podobnie jak opiera się definicjom, ograniczeniom i rozgraniczeniom”¹⁴.

Podobne stanowisko przyjmuje inny badacz, który znacząco przyczynił się do popularyzacji teorii performatywnych – Richard Schechner. Autor licznych prac poświęconych teatrowi i sztuce performansu stworzył swoje kompendium wiedzy na temat praktyk performatywnych, które w polskim tłumaczeniu Tomasza Kubikowskiego nosi tytuł *Performatyka*¹⁵. Analizuje w nim różne

¹² Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 244.

¹³ Zob. M. Carlson, *Performans*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 23-25.

¹⁴ Zob. *Ibidem*, s. 296-297.

¹⁵ Od tytułu tłumaczenia Kubikowskiego (w oryginale ang. *Performance Studies: An Introduction*) przyjęto nazwę całej dyscypliny badawczej – performatyki (zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006). Sam tłumacz zaznacza przy tym, że performatyka nie jest tożsama z *performance studies* – „studiami nad przedstawieniami”. Według niego angielski termin „nie ma aspiracji do bycia naukowym” (zob. T. Kubikowski, *Performatyka – na co komu ten klucz?*, [w:] *Performance Studies: Sources and Perspectives / Performatyka: źródła i perspektywy*, red. J. Tyszcza, Poznań 2014, s. 99). Natomiast performatyka, w opinii Dariusza Kosińskiego kontrowersyjna już przez samą nazwę, która – przełożona ponownie na język angielski jako *performatics* – dała początek zupełnie nowemu spojrzeniu na zjawiska performatywne (zob. D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 18). Punktem wyjścia do tak rozumianych badań performatycznych jest „swego rodzaju redukcja epistemologiczna”, mająca swoje źródło w Schechnerowskiej definicji performatyki (przełożonej przez Kubikowskiego jako „co ludzie robią, kiedy to właśnie robią” [zob. R. Schechner, *op. cit.*, s. 16]). Podążając jej tropem, „nie zakłada się z góry, że się wie, co będzie przedmiotem badania, nie przyjmuje się też bezkrytycznie interpretacji ani nazw podsuwanych przez twórców i uczestników, ale za każdym razem, obserwując najdrobniejsze szczegóły, tworzy się poetykę niepowtarzalnego sposobu »robienia właśnie tego«” (Zob. D. Kosiński, *op. cit.*, s. 21).

aspekty performatyki jako dyscypliny naukowej, między innymi również jej rozbieżne rozumienia i użycia w badaniach uniwersyteckich¹⁶. Podkreśla zwłaszcza to, że przez towarzyszącą performatywności interkulturowość i brak neutralności (zaangażowanie twórcy, widza i badacza jest nieodłącznym jej składnikiem) „żadna teoria performansu nie może być uniwersalna”¹⁷. Stąd wynika wielogłosowa konstrukcja wstępu do performatyki¹⁸, która odzwierciedla jej wewnętrzną złożoność i skłonność do wymykania się kategoryzacji. „Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy” – twierdzi Schechner, wskazując na przedmiot badań performatywnych: praktykę, zdarzenie i zachowanie¹⁹. Jako dziedzina naukowa „nie ceni »czystości«” i swój potencjał ujawnia na styku różnych dyscyplin, w gęstej sieci powiązań²⁰. Autor kompendium próbuje zobrazować ową sieć, wskazując na nienazwane wprost, ale wyraźnie obecne w koncepcjach filozoficznych, antropologicznych, socjologicznych i literaturoznawczych inspiracje zakorzenione w performatywnym myśleniu, które pojawiają się u Jacquesa Derridy, Rolanda Barthesa, Paula de Mana, Gillesa Deleuze’a, Jeana Baudrillarda, Ervinga Goffmana i wielu innych²¹. Ich refleksje oparte na zmienności, transgresji i przemieszczeniu kluczowych kategorii ontologicznych (niestałość sensu, podmiotu czy tożsamości), epistemologicznych i aksjologicznych (relatywizacja percepcji oraz rozumienia prawdy, fałszu, dobra i piękna) sprzyjały nowemu, interdyscyplinarnemu sposobowi prowadzenia dyskursu, który wyrażał się także w performatywnym sposobie pisania (można uznać, że jego przykładem i kwintesencją jest *Prawda w malarstwie* Derridy). Jedną z konsekwencji wielogłosowego dyskursu była zatem również konieczność performatywnego czytania. Odbiorca, sięgając po tak skonstruowany tekst, podejmuje wyzwanie uczestnictwa w grze, której wynik nigdy nie jest jednoznaczny, a lekturowe tropy nierzadko prowadzą poza samo dzieło, w kierunku innych zjawisk i obiektów kulturowych. Czytelnik musi być zatem gotowy na nieprzewidziane zwroty i przemieszczenia, które mogą z niego uczynić uczestnika i współtwórcę myśli działającej poprzez pismo.

¹⁶ Kosiński podkreśla, że spór o nazywanie przedmiotu badań performatyki nie jest najważniejszy, „Ostatecznie bowiem wszyscy wiemy, czym chcemy się zajmować: wyróżnionymi na różne sposoby i w różnym stopniu z »biegu życia« i budowanymi z odwołaniem do wcześniejszych wzorów sekwencjami działań mniej lub bardziej uporządkowanych i wystawionych, które procesualnie i interaktywnie wytwarzają nowe sytuacje, sposoby rozumienia i odczuwania, nowe układy relacji międzyludzkich”. To, jak ostatecznie te zjawiska zostaną nazwane, zależy wyłącznie od indywidualnych preferencji (zob. D. Kosiński, op. cit., s. 28). Autor *Performatyki. W(y)prowadzeń* nawołuje do zajmowania się w większym stopniu badaniami nad konkretnymi przykładami aniżeli dyskusjami teoretycznymi (zob. Ibidem, s. 29).

¹⁷ Ibidem, s. 17.

¹⁸ Ta myśl Schechnera przyczyniła się również do tego, że w niniejszej rozprawie uznaję za zasadne i potrzebne odwoływanie się do tak wielu różnych stanowisk badawczych.

¹⁹ R. Schechner, op. cit., s. 16.

²⁰ Ibidem, s. 40.

²¹ Zob. Ibidem, s. 30-33.

Schechner podsumowuje swoje rozważania o performatyce stwierdzeniem, że jest ona „bardziej interaktywna, hipertekstualna, wirtualna i płynna od wielu dyscyplin nauki”²². Nie powinno zatem dziwić, że Jon McKenzie uważa performatykę nie tylko za dyscyplinę badawczą, ale przede wszystkim za paradygmat wiedzy²³. Autor *Performuj albo...* doszukuje się jego źródeł na pograniczu praktyk teatralnych i antropologicznych, skąd performatyka ewoluowała na grunt rozważań czysto teoretycznych. „W ciągu ostatniego półwiecza formy związane z przedstawieniem teatralnym przekształcono w narzędzia analityczne, interdyscyplinarnie uogólniono na rozległe pola badań, wykorzystywano w rozmaitych kontekstach”²⁴ – stwierdza – i przewiduje, że „performans stanie się dla XX i XXI wieku tym, czym była dyscyplina dla wieków XVIII i XIX: ontologiczną formacją władzy i wiedzy”²⁵. McKenzie wyróżnia trzy wzajemnie się przenikające obszary, w których performans: kulturowy, organizacyjny czy technologiczny, odgrywa kluczową rolę. Tak szeroki zakres analizowanych praktyk performatywnych prowadzi do zaskakującej tezy, że być może współczesna rzeczywistość jest globalnym performansem, utworzonym z nawarstwionych przez dziesięciolecia rytuałów, interakcji, konfrontacji i innych działań, a jego wnikliwe opisanie nie jest możliwe. Dowodzi tego zwłaszcza zakończenie *Performuj albo...*, w którym druk się deformuje, traci swoją tekstową czytelność i zrozumiałość, przechodząc we wszystko wchłaniającą czerń strony. Do podobnej konkluzji dochodzi również Dariusz Kosiński, który zauważa, że współczesny świat „coraz wyraźniej staje się performatywnym serialem i by nadążyć za zachodzącymi w nim zmianami, trzeba koniecznie wypracować nie tylko nowe narzędzia, ale także nowe sposoby patrzenia”²⁶.

Anna Burzyńska, próbując syntetycznie zebrać i podsumować ewolucję badań nad performatywnością²⁷, wysnuwa wniosek, że głównym wyróżnikiem współczesnych analiz performatycznych jest interdyscyplinarność i transdyscyplinarność. Podobnie jak Schechner uważa performatywność za najbardziej uniwersalną kategorię „wymagającą wnikliwego namysłu”²⁸. Autorka *Dekonstrukcji, polityki i performatyki* zauważa również inną, bardzo istotną zależność

²² Ibidem, s. 41.

²³ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 42-48. Por. D. Kosiński, op. cit., s. 21.

²⁴ Ibidem, s. 10.

²⁵ Ibidem, s. 23.

²⁶ D. Kosiński, op. cit., s. 21.

²⁷ Zob. A. Burzyńska, op. cit., s. 243-265.

²⁸ Zob. Ibidem, s. 247.

między tak zwanym „zwrotem performatywnym” a kształtującą się nową dyscypliną badawczą²⁹. Stwierdza, że przemianom dyskursu humanistycznego nader często towarzyszyła „paralelnosc niektórych praktyk artystycznych” pojawiających się w XX wieku³⁰. Pisząc o przemianach w rozumieniu sztuki, Burzyńska powołuje się na przemyślenia Eriki Fischer-Lichte, która sygnalizuje potrzebę stworzenia nowej estetyki. Według autorki *Estetyki performatywności* niejednorodne i trudne do zdefiniowania pojęcie performansu nie mieściło się w znanych dotychczas ramach dominujących teorii estetycznych³¹. Konieczne było zatem przededefiniowanie pewnych pojęć i kategorii w taki sposób, aby zjawiska performatywne nie tylko znalazły swoje miejsce w obszarze estetyki, ale również wzbogaciły go o nowe doświadczenia, konteksty i narzędzia badawcze. Fischer-Lichte, analizując przykład performansu Mariny Abramović *Lips of Thomas*, wskazuje na niezwykle istotną zmianę relacji podmiot – przedmiot oraz materialność – znakowość, które ustanawiają „nowy związek czucia, myślenia i działania”³². Taka perspektywa podważa podstawowe założenia wielu tradycyjnych rozróżnień estetycznych, akcentując tym samym potrzebę innego spojrzenia na sztukę, której granice stają się coraz bardziej płynne³³. Estetyka performatywności obejmuje zatem wszystkie te zjawiska, których podstawowym tworzywem jest działanie: sztukę akcji, performans, formy teatralne i pokrewne (taniec, kabaret, burleskę itp.), artystyczne akcje interaktywne i inne praktyki kulturowe, które wykazują performatywny charakter.

Artystycznym działaniom związanym z teatralnym źródłem wiele uwagi poświęca także Jacek Wachowski w książce pod wiele mówiącym tytułem: *Performans*. Badacz, poszukując kryterium porządkującego różne przejawy performansów, akcentuje jednakże fakt, że performatywność nie jest z nimi tożsama. Obejmuje ona znacznie szerszy obszar zjawisk mieszczących się w granicach sztuki, również tych uważanych za tradycyjne, statyczne, mimetyczne, w których można odnaleźć przykłady dzieł wykazujących różnorakie jej cechy. Wachowski podkreśla, że przekroczenie Austinowskiego rozumienia performatywności otworzyło drogę między innymi do uznania jej afektywnego wymiaru, który uwzględniał także emocjonalną reakcję odbiorcy na dzieło³⁴. Na tej płaszczyźnie ujawnia się również performatywność portretów – choć są i wyjątki, które realizują aspekt zarówno fizycznej przemiany, jak i oddziaływania

²⁹ By odróżnić zjawiska zachodzące w dyskursach naukowych od tych, które zachodziły na płaszczyźnie sztuki i nazwane zostały „zwrotem performatywnym”, Burzyńska używa pojęcia „zwrot performatyczny”. Przemiany określane tym mianem rozpoczęły się w latach 60-tych XX wieku. Objęły różne dziedziny wiedzy, nauki, a także życia codziennego. Performatyka stała się modna i ważna, ponieważ pozwalała na wyjaśnienie i w pewnej mierze także uporządkowanie trudnych do zdefiniowania i opisanie działań kulturowych, wymykających się innym paradygmatom badawczym.

³⁰ Zob. A. Burzyńska, op. cit., s. 250.

³¹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 18.

³² Zob. Ibidem, s. 22.

³³ Zob. Ibidem, s. 22-23. Por. A. Burzyńska, op. cit., s. 250-251.

³⁴ Zob. J. Wachowski, *Performance*, Gdańsk 2011, s. 124.

emocjonalnego. Zgodnie z myślą Wachowskiego warto zaproponować zatem rozluźnienie ram pojęcia performatywności. Richard Schechner nie bez powodu nazywa ją „terminem trudnym do określenia”³⁵ i bardzo ogólnikowo definiuje jako obszar „obejmujący całą gamę możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią (cyfrową lub klonowaną), występem na scenie i w życiu codziennym”³⁶.

„Bycie performatywnym” w takim rozumieniu jest określeniem, które mieści w sobie nie tylko nowatorskie i nieklasyfikowalne działania artystyczne, ale również wszelkie inne formy performatywności, niezależnie od jej postaci, pojawiające się często w sztukach uważanych za nieperformatywne. Będą to zarówno dzieła „sztuk performatywnych”, jak i – z pozoru pozbawione takiego charakteru – literatura, klasyczne dzieła malarskie czy fotografia. To właśnie portrety, które ucieleśniają różnorodność form performatywności w sztukach „nieperformatywnych”, stanowią główny przedmiot badań w tej rozprawie. Warto jednak podkreślić, że celem tych analiz nie jest udowodnienie, że każda sztuka jest z założenia performatywna, gdyż bezrefleksyjne doszukiwanie się performatywności w dowolnie wybranym utworze literackim, malarskim lub fotograficznym jest bezzasadne. Natomiast nie można zaprzeczyć, że wśród wyżej wymienionych sztuk pojawiają się przykłady, które na różnorodne sposoby wykorzystują i przetwarzają działanie (ze strony twórcy, odbiorcy bądź samego dzieła) i dzięki temu stają się performatywne. Ten potencjał „bycia performatywnym” ma charakter niearbitralny i w pewnym sensie pozostaje niezależny od twórcy dzieła.

Niejednorodność zjawisk performatywnych w sztukach tradycyjnych wymaga szczególnej metody analizy i interpretacji. Każdy przypadek takiego dzieła, niezależnie od tego, czy jest to utwór literacki, obraz, fotografia czy nowatorska artystyczna hybryda z pogranicza sztuk, jest wyjątkowy i operuje kategorią performatywności w sposób niepowtarzalny, dlatego potrzebuje jednostkowego opisu. W takich przypadkach zasadne jest stworzenie metodologii wpływającej z charakteru dzieła i z jego oddziaływania, nadbudowywanie metodologii na konkretnych przykładach, które nie tworzą systemu, raczej kłaczę, układ luźno powiązanych ze sobą zależności. Takie teksty kultury wymagają specjalnych narzędzi badawczych, których dostarczają estetyka performatywna, estetyka performatywności i dramatyczna teoria literatury³⁷. Pozwalają one spojrzeć na każdorazowy akt artystycznej kreacji indywidualnie i jednostkowo, nie formując kanonu utworów performatywnych oraz nie wyznaczając swoistych atrybutów performatywności, jakie musiałyby posiadać dzieła, by do nich należeć. Każde performatywne działanie twórcze jest

³⁵ Anna Burzyńska nazywa performatywność „właściwą bardzo wielu fenomenom kulturowym [...] najbardziej uniwersalną kategorią” (zob. A. Burzyńska, op. cit., s. 247).

³⁶ Zob. R. Schechner, op. cit., s. 145.

³⁷ Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.

również dramatyczne, gdyż poprzez pęknięcia i szczeliny konstrukcyjne lub interpretacyjne wytwarza wewnętrzne napięcie między dziełem i odbiorcą oraz między dziełem i światem na zewnątrz niego. Koncepcję tak pojętej dramatyczności przedstawiła Anna Krajewska w *Dramatycznej teorii literatury*. Rezultatem jej badań jest nowe spojrzenie na teksty kultury i zjawiska im towarzyszące, które uruchamia niezbadane dotychczas płaszczyzny interpretacyjne, nie narzucając jednocześnie żadnych metodologicznych schematów czy modeli. Wielość form i środków przejawiania się cech performatywnych szczególnie sprzyja odkrywaniu owych dziewiczych obszarów.

Przyjęta tu nadrzędna kategoria portretu ma za zadanie w pewnej mierze uporządkować i zawęzić niedookreśloną przestrzeń performatywnych obrazów. Pojawiające się w podtytule pracy pojęcia „śladu”, „wymazywania” i „nieobecności” wskazują natomiast najbardziej reprezentatywne sfery, w obrębie których można dostrzec różne oznaki performatywności wizerunków.

Barbara Skarga zauważa, że idea śladu nie wyznacza jednoznacznej struktury czasowej. Może odsyłać zarówno do przeszłości, jak i teraźniejszości lub przyszłości³⁸, zakładając zarazem, że granice między nimi są płynne oraz umożliwiają ich wzajemne współistnienie i przenikanie się. Tak szerokie i niemożliwe do sprecyzowania pole funkcjonowania śladu rodzi „napięcie niejednoznacznego i niedoskonałego wskazania”³⁹, które – potęgowane przez dystans, jaki dzieli ślad i to, co go pozostawiło – może zostać uznane za potencjalnie performatywne. Bezpośrednim obrazem śladu (w dosłownym rozumieniu) jest imię pisane kredą na tablicy w wierszu *Białe jak kreda* Tadeusza Różewicza, które może zniknąć przez jeden nieuważny ruch wraz z pamięcią o tym, kto je nosił. Podobnie można potraktować projekcję prawdziwego obrazu zepsutej duszy bohatera powieści Oscara Wilde’a *Portret Doriana Graya*, która odbija się w jego portrecie. Ślad jednakże może być także mniej oczywisty, jak wzmianki o nigdy niewidzianym na żywo obrazie z *Gabinetu kolekcjonera* Georges’a Pereca, który żyje wyłącznie w cytatach z wypowiedzi rzekomych świadków jego istnienia. Takie ślady własnej osobowości zostawia również fotograf we wszystkich zrobionych przez siebie zdjęciach, nie wyłączając cudzych portretów. Za celowo pozostawiony ślad można natomiast uznać przedmiot, który gra rolę portretu lub reprezentanta jakiejś idei (na przykład w obrazach Teresy Pągowskiej czy fotografiach Krzysztofa Gierałtowskiego). Śladem może być wreszcie niewidzialny tor ruchu lub pomyłka grafika, które zdradzają istnienie alternatywnego świata na zewnątrz kadru, przekraczającego granice rzeczywistości rozgrywanej na kinografiach Jamie Beck. Ślad jest zawsze obecny, nawet jeśli jego istotowa nieadekwatność, o której pisze

³⁸ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 31.

³⁹ Ibidem, s. 31.

Skarga⁴⁰, jest na tyle rozległa, że utrudnia jego rozpoznanie. Jego istnienie powiązane jest jednakże z nieobecnością tego, co ów ślad pozostawiło⁴¹, gdyż – jak zauważa Derrida – obecność można postrzegać jedynie poprzez ślad, który pozostawia ona w momencie zniknięcia⁴².

Pojęcie nieobecności można rozumieć dosłownie, wiążąc ją na przykład z fizycznym brakiem głów i twarzy na fotografiach Anny Bodnar, lub traktować jako metafizyczny brak czy ubytek, który odsyła gdzieś poza własne przedstawienie, zmuszając patrzącego do nowego spojrzenia na to, co zdolny jest dostrzec. Takiego chwytu używa Różewicz, tworząc pisane kredą portrety umarłych, tak postępuje również Pągowska, malując swój *Autoportret* oraz Gierałtowski, budując swoje subiektywne portrety. Jeszcze inaczej nieobecność wykorzystuje Perce, który czyni z niej oś historii obrazu, którego tak naprawdę nikt nigdy nie widział i właśnie dzięki temu jest on w centrum zainteresowania wszystkich. Istotną z perspektywy odbioru nieobecność odsłania także spojrzenie skierowane na niewidzialny dla obserwującego z zewnątrz fragment obrazowego świata, odbijający się w grymasie twarzy patrzącej postaci na obrazach Edwarda Hoppera czy też białe plamy i korytarze oddzielające słowa-obrazy tworzone przez René Magritte'a. U Hoppera ślad i nieobecność zlewają się w jedno niejednoznaczne i niepewne przecucie ich istnienia gdzieś w materii obrazu. Magritte wypełnia nieobecność przedmiotu brzmieniem i znaczeniem słów, które nierzadko wykraczają poza prawdopodobny znany kształt rzeczy, zdradzając tym samym wielopiętrowe pokłady tego, co zasłania widzialność. Wskazuje również na fakt, że nieobecność może też wynikać z uprzedniego wymazania czegoś, co było widzialne i obecne. Autor *Dekalkomanii* odsłania wręcz etapy wymazywania, skupiając uwagę widza na tym, co wyzwala nieobecne.

Wymazywanie jest działaniem niwelującym coś, co już istniało (zarówno w sensie fizycznym, jak i metafizycznym). Na jego performatywne konotacje wskazuje jednak nie tyle czynnościowy charakter, co rezultaty otrzymywane po wykonaniu owej czynności. Wymazana powierzchnia stwarza nowe możliwości jej zapelnienia lub recyklingu. Te właściwości zdradzają nie tylko wspomniane wyżej obrazy Magritte'a, ale także usuwane i rekonstruowane twarze na fotografikach Anny Bodnar. Pozbawiona emocji, wygładzona fizis poddaje się modelowaniu, jednakże usunięcie jej cech charakterystycznych pociąga za sobą również rozmycie i przemodelowanie tożsamości pozującego. W kręgu tak rozumianej kategorii można umieścić

⁴⁰ Ibidem, s. 31.

⁴¹ Zob. Ibidem, s. 32.

⁴² Zob. J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 140; Idem, *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*, [w:] Idem, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek, Kraków 1993, s. 127-150, http://bb.ph-f.org/przeklady/derrida_forma.pdf (dostęp: 11.07.2016); Por. T. Dalasiński, *Jaki jest autor? Gra w (nie)obecność*, „Polisemia”, nr 2/2013; <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/gra-w-nie-obecnosc> (dostęp: 09.05.2017).

wszelkie zniekształcenia prowadzące do braku rozpoznania, jak rozbijanie, rozcłódkowanie, niszczenie i ścieranie (Różewiczowskie twarze o zatartych rysach, zniekształcony portret w powieści Wilde'a), zamalowywanie (obraz oblany farbą w powiastce Pereca), ale także fałszywe odbicie lub brak odbicia w lustrze (niektóre z kinografii Jamie Beck, *Reprodukcja zabroniona* Magritte'a).

W każdym portrecie ukazane oblicze w pewnym stopniu zostaje zdominowane przez swój własny obraz, a niektóre z jego cech i właściwości (czasami niemal wszystkie) zostają wymazane i zastąpione wrażeniem estetycznym, potęgowanym przez widoczne ingerencje twórcy dzieła. Zasadniczym problemem pozostaje jednak to, by pod owym przedstawieniem można było odnaleźć ślady łączące modela z jego wizerunkiem. Portret jest zatem zarówno performatywnym tworzeniem „ja” modela – definiowanego na nowo w każdym wizerunku – jak również projekcją lub odbiciem „ja” twórcy w przedstawieniu cudzej twarzy. Zadanie poszukiwania ukrytych tropów przypada natomiast widzowi, którego obecność i zaangażowanie jest nieodzownym składnikiem performatywnego procesu postrzegania.

Na odbiorcy spoczywa również rola tego, kto odpowiada za dramatyczne poruszenie wizerunków, zwłaszcza tych reprezentujących sztuki, które operują dwoma wymiarami – malarstwo, fotografię oraz literaturę – przez co ich dynamika rozpatrywana jest zazwyczaj na płaszczyźnie symbolicznej. Ruch w obrazie może przybierać postać fizyczną⁴³ (jak w przypadku kinografii) lub objawiać się w postaci dramatycznego przemieszczenia (wewnątrz dzieła lub w interakcji ze sferą zewnętrzną). Oglądający, który dostrzega poruszenie i podąża jego śladem, współuczestniczy w tworzeniu dzieła, nadając mu ostateczny, widziany przez siebie kształt i w tym kształcie je interpretuje. Oczywiście jest, że postrzeganie obrazu może być za każdym razem inne, takie dzieło jest więc na nowo stwarzane przez każdego widza, który – angażując się w proces

⁴³ Złudzenie fizycznego ruchu w malarstwie wywoływane jest różnymi sposobami. Wzrok odbiorcy oszukuje faktura obrazu, jego chropowatości i wypukłości, które, zależnie od kąta padającego światła, sprawiają, że na obrazie igrają cienie i plamy świetlne, dające wrażenie nieustannych przemieszczeń. Fakturę można uzyskać między innymi metodą nakładania grubych warstw farby (taką techniką posługiwał się m. in. Vincent van Gogh; jego wirujące gwiazdy w *Cyprysach* i *Gwieździstej nocy* doskonale obrazują zjawisko pozornego ruchu – obraz zmienia się w zależności od kąta patrzenia) oraz metodą kolażu lub ambalażu (dramatyczną grę cieni można dostrzec na przykład w ambalazach Kantora). Również odpowiednie zestawianie barw przyczynia się do „poruszenia” obrazu. Przykładami takich działań są zarówno techniki dywizjonistyczne i puentylistyczne, w których lubowali się impresjoniści i postimpresjoniści, jak również malarstwo abstrakcyjne wykorzystujące mechanizmy optyki, zwłaszcza op-art („ruchomymi” obrazami są dzieła Bridget Riley; na polskim gruncie techniki op-artu pojawiają się m. in. w dziełach Wojciecha Fangora i Andrzeja Nowackiego). Obrazy, które korzystają ze zjawiska złudzenia optycznego, zmuszają oglądającego do wzmoczonego wysiłku nie tylko wzrokowego, ale również interpretacyjnego. Obserwator musi się przemieszczać, żeby uchwycić istotę obrazu, gdyż ten jest widoczny w pełnej krasie tylko wtedy, kiedy jest oglądany z odpowiedniej perspektywy (patrzony musi się zbliżyć do obrazu, oddalić od niego lub spojrzeć pod odpowiednim kątem). Tym samym oglądający uczestniczy w percepcyjnym performansie, a patrzenie, widzenie, percepcja wzrokowa stają się integralnymi składnikami artystycznego wytworu. Wrażenie wzrokowe (złudzenie) zostaje w tym przypadku poszerzone o wrażenie wywołane, w skutek czego postrzeganie zmysłowe zlewa się w jedno z doznaniem estetycznym. To, co na pozór jest statyczne, okazuje się dramatycznym tańcem napięcia.

kreacji – włącza się w dramatyczny spektakl spotkania ze sztuką, stając się zarazem współautorem i performerem.

Performatywność portretów odsłania także intermedialny charakter analizowanych obrazów, które – bez względu na czas, w którym powstały – zawierają w sobie załączek dialogu z wszystkim tym, co istnieje poza dziełem. Ową zaskakującą zdolność obrazów dostrzegł między innymi Tadeusz Kantor, który w swoich notatkach podkreślał konieczność przekraczania granic między sztukami:

I tutaj miejsce na ważne wyjaśnienie:
skąd nagle TEATR?
Zastanawiałem się, a jeszcze bardziej zastanawiali
się nad tym inni.
Czy to dobrze dla malarstwa rozwiązywać jego
problemy w innej dyscyplinie. Wzbudzało to
na pewno niejaki wątpliwości co do powagi mego
malarstwa. Czy jestem „rasowym” malarzem?
Wtedy, wydaje mi się, dokonałem ważnego „odkrycia”.
Zrozumiałem, że w konwencjonalnym myśleniu o sztuce
należy przeprowadzić nagłą korektę.
Że sztywne, uświęcone tradycją granice między
sztukami należy znieść i że ich PRZEKRACZANIE jest
nie tylko dozwolone, ale w pewnych momentach
trudnych ZBAWIENNE!
Granice z natury swojej zamykają, krępują MYŚL
i jej bieg kapryśny i „nieobliczalny”.
Płaszczyna obrazu często staje się zbyt „ortodoksyjną”,
aby zdołać zawrzeć myśl wybiegającą poza prawa struktury
obrazu⁴⁴.

Nieprzypadkowo Kantor upatrywał drogi umożliwiającej przekroczenie ograniczeń obrazów w teatrze. Istotą dramatyczności jest bowiem wspomniane napięcie wytworzone przez nieustanne poruszenia, przemieszczenia i transformacje różnych elementów rzeczywistości. Zwrócenie uwagi na niestałość i niepewność jej ontologicznego statusu stanowi zatem jedną z najważniejszych konsekwencji zastosowania dramatycznej analizy⁴⁵. Krajewska proponuje rozszerzenie zakresu dramatycznej teorii literatury także na inne dyscypliny humanistyczne w ramach „dramatycznej teorii kultury”⁴⁶, a nawet „dramatycznej teorii” pozbawionej dopełnienia, „ponieważ zmieniło się też rozumienie istoty i znaczenia samej teorii, która przestała być utożsamiana z systemem, spójną strukturą tez i argumentów obejmujących całość wyznaczonego problemu, a zaczęła funkcjonować

⁴⁴ T. Kantor, „Komentarze intymne”, 1986-1988, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 10; <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=plastyka&kat=20&id=82&str=1> (dostęp: 02.07.2016).

⁴⁵ Pisałam o tym, analizując różne postacie dramatyczności w utworach Stanisława Lema (Zob. E. Woźniak, *Dramatyczność w wybranych utworach Stanisława Lema*, Warszawa 2013, s. 8; wydanie elektroniczne).

⁴⁶ A. Krajewska, op. cit., s. 22.

jako obszar wahań i niepewności, bardziej związany ze stawianiem pytań i daniem odpowiedzi zależnych od punktu widzenia badacza”⁴⁷. Dramatyczność ponowoczesna jest czymś nieuchwytnym, wykraczającym poza granice i kategorie jakiegokolwiek metodologii. Tylko metoda opisu jednostkowych zdarzeń, powtarzalnych i niepowtarzalnych zarazem, może przybliżyć mechanizm dramatycznego postrzegania rzeczywistości. Takie dramatyczne i zarazem performatywne ujęcie teorii kultury i teorii w ogóle znajduje swoje zastosowanie również w dziedzinie nowoczesnych sztuk wizualnych i doskonale oddaje charakter przemyśleń na temat twórczości przywoływanych tu autorów.

*

Wyznaczone przez omawiane w niniejszej pracy dzieła granice czasowe obejmują nieco ponad sto lat – od końca XIX wieku, kiedy powstał *Portret Doriana Graya*, do początków XXI wieku, kiedy tworzą opisani tu fotograficy i powstają *cinemagraphs* Jamie Beck. Sięganie po dziewiętnastowieczny utwór może wydawać się zaskakujące w kontekście badań nad performatywnością, jednakże zebranie przykładów dzieł z różnych sztuk, stylów i okresów pokazuje uniwersalność performatywnej estetyki i zarazem udowadnia, że dzieło sztuki wciąż kryje niewykorzystane pokłady interpretacyjnych możliwości, niezależnie od czasu, w którym powstało⁴⁸. Nie jest to dywagacja o obrazie oglądanym przez pryzmat historii sztuki, choć opiera się również na koncepcjach badaczy, dla których narzędzia tej dziedziny są podstawowym warsztatem pracy. W tejże rozprawie przyjmuję postawę estetyczną, kładąc szczególny nacisk na podkreślenie relacyjnej natury obrazów (również w interakcji z odbiorcą), ich dialogowości i różnych form istnienia, inspirując się myślą sformułowaną przez Arnolda Berleanta, który podkreśla, że „w percepcji estetycznej dzieło sztuki pozostaje żywe; nawołuje, by je dotykać i czuć, a każda jego część jest postrzegana jakby przez chwilę była na świecie wszystkim; unikatowym, pożądanym, doskonałym czymś, co nie wymaga już niczego poza sobą ażeby być sobą”⁴⁹.

Warto zaznaczyć, że rozważania tu prowadzone oparte są na charakterystycznych przykładach, które nie definiują wyczerpująco problemu, próbują raczej zarysować zakres, który portret performatywny i szerzej – performatywny obraz – mogłyby obejmować. Wybór dzieł

⁴⁷ Ibidem, s. 22.

⁴⁸ Berleant stwierdza, że „w rzeczywistości niezliczoną ilość sposobów wyjścia sztuki poza jej dawne granice można udokumentować w każdej niemal fazie jej rozwoju w ostatnich dziesięcioleciach. Nie mówi to oczywiście nic na temat artystycznej jakości czy estetycznej siły takich tendencji, ale trzeba wyraźnie rozróżnić te kwestie od ewolucji świadomości percepcji, która jest przedmiotem naszych rozważań. Pomimo zastrzeżeń czy protestów krytyków, którzy komentują posunięcia awangardy, teoria danego stylu nigdy nie decyduje o tym, czy dzieło reprezentujące go jest udane, czy nie. Gdyby było na odwrót, zmieniłoby to twórczość artystyczną w formułę” (Zob. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewicz, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 155).

⁴⁹ A. Berleant, op. cit., s. 112.

odzwierciedla nadrzędny zamysł, aby poruszyć zagadnienie portretu performatywnego w pracach nieprzestrzennych, „płaskich”, które zazwyczaj nie są identyfikowane jako performatywne czy dramatyczne, dlatego sztuki takie jak film, teatr czy happening pojawiają się tu wyłącznie jako kontekst uwydatniający performatywny lub dramatyczny potencjał omawianych przykładów. Prezentowane *exempla* nierzadko ucieleśniają zupełnie różne, czasem przeciwstawne czy nawet sprzeczne koncepcje artystyczne, które jednak w swojej wymowie i działaniu na różne sposoby są performatywne i znacząco oddziałują na odbiorców oraz przetwarzaną przez siebie rzeczywistość. Trójdzielna konstrukcja rozprawy jest konsekwencją wyboru trzech sztuk: literatury, malarstwa i fotografii, w których portrety zajmują uprzywilejowaną pozycję. Każda z trzech części reprezentowana jest przez dzieła twórców, które najlepiej obrazują koncepcję portretu performatywnego.

I tak pierwsza część poświęcona jest literackim przykładom portretowania. Ukazuje działania wykorzystujące poruszenie tekstu (także fizyczne). Nadają one wybranym zjawiskom literackim cechy tekstu performatywnego, a w wielu przypadkach pozwalają również na ukazanie jego wizualnych aspektów⁵⁰. Jak stwierdza Joseph Hillis Miller, dzieło literackie odnosi się do rzeczywistości wyobrażonej, zatem skoro stan rzeczy nie istnieje lub nie jest osiągalny w żaden inny sposób niż poprzez słowa, to są one performatywne. „Słowa te jednocześnie wynajdują, jak i odkrywają (w sensie „odślaniania”) tamten świat, w werbalnym geście, który jest nieustannie powtarzany i kontynuowany”. Wyobrażona rzeczywistość, która otwiera się przez dzieło literackie, nie jest jednak tak po prostu „udostępniona” czytelnikowi. Miller podkreśla, że „performatywny wymiar słów dzieła domaga się odpowiedzi od czytelnika”⁵¹, wymaga zatem afektywnej reakcji, o której wspominał Wachowski. Przedstawione tu literackie portrety nie są jedynie ekfrazami czy opisami dzieł plastycznych. Funkcjonują w świadomości czytelników jako niezależne obrazy, „wynalezione” i „odślonięte” dzięki słowu, ale zarazem wykorzystujące te same środki oddziaływania na widzów, którymi posługują się wizerunki malarskie czy fotograficzne.

Można dostrzec tę właściwość chociażby w utworach Tadeusza Różewicza, który w swojej twórczości szczególnie upodobał sobie temat twarzy. Jej niezwykle opisy pojawiają się zarówno w wierszach, jak i w prozie czy dramatach autora *Czerwonej rękawiczki*. W szkicu o znamienym tytule: *Twarze* poeta porównuje ludzkie oblicza do krajobrazów, w których „zachodzą zmiany podobne do tych, jakie zachodzą w obrazie nieba, ziemi, morza”, dlatego „trudno jest twarz ludzką opisać, choć to kraina tak mała, że można ją ująć w dłonie lub nimi zakryć”⁵². Poeta nie opisuje

⁵⁰ Pierwsze próby powiązania tekstu z obrazem podejmowano już w starożytnych ekfrazach, jednakże ten typ powiązań literatury z wizualnością nie jest przedmiotem rozważań w tej rozprawie.

⁵¹ Zob. J. Hillis Miller, *O literaturze*, przeł. K. Hoffman, Poznań 2014, s. 43.

⁵² T. Różewicz, *Twarze*, [w:] Idem, *Proza*, t. II, Wrocław 2004, s. 284.

zatem twarzy, ale stara się pokazać ich istotę, która często okazuje się tak ulotna, że jedyną formą jej trwania pozostaje ślad. Aby go wydobyć, nierzadko konieczne jest rozmontowanie oblicza, jego zdekonstruowanie⁵³ i pieczołowita odbudowa z fragmentów, które pozostały. Różewicz zatem eksperymentuje z twarzami; raz traktuje je jako czujące podmioty, innym razem jak symboliczne konstrukty obrazujące ludzką kondycję, by wreszcie uczynić z nich niezwykle, poetycko-plastyczne tworzywo, z którego formuje maski, fantomy i antyportrety.

W innym kierunku podąża Oscar Wilde, kreując w swojej powieści jeden, za to nadzwyczaj niepospolity portret Doriana Graya. Fenomen ukazanego przez Wilde'a wizerunku tkwi nie tyle w jego nadprzyrodzonych przemianach – które oczywiście są istotne, ponieważ stanowią jedno z głównych znamion performatywnego charakteru malowidła – co w sposobie jego postrzegania. Obraz materializuje się w świadomości czytelniczej jako pełnoprawne dzieło malarskie, nie jako opis literacki czy ekfrazja, i jako takie jest interpretowany. Ta właściwość szczególnie uwidacznia się w pozornej łatwości odwzorowania plastycznej warstwy obrazu w licznych próbach ekranizacji powieści. Nie jest jednak proste odtworzenie skomplikowanych relacji i zależności między podobizną i tym, kogo ona przedstawia. Dorian Gray, przejmując piękno portretu, stał się obiektem estetycznego wartościowania, żywym dziełem sztuki, nierozzerwalnie powiązany jednak ze swoim rewersem – brzydkim, rozpadającym się artefaktem – który w pewnym sensie sam stworzył, wypowiadając życzenie, a który później nieustannie stwarzał jego, doprowadzając ostatecznie do klęski bohatera. Tu granica między tym, co autentyczne, a tym, co pozorne wydaje się czytelna, choć w newralgicznym momencie bohater traci pewność co do tego, kim właściwie jest.

Zupełnie inaczej natomiast do tego problemu podszedł Georges Perec w *Gabinecie kolekcjonera*, któremu poświęcony został kolejny rozdział. Utwór ten jest ściśle powiązany z konstrukcją *Życia instrukcji obsługi* – książki będącej rezultatem zastosowania zaskakującego modelu nowej literatury, stworzonego przez ukonstytuowaną w latach sześćdziesiątych XX wieku francuską grupę pisarzy OuLiPo⁵⁴ (jej założycielami byli pisarz Raymond Queneau i matematyk

⁵³ Mówiąc o dekonstruowaniu twarzy, odwołuję się do performatywnego aspektu dekonstrukcji Jacquesa Derridy, który analizuje Anna Burzyńska w książce *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Badaczka zauważa, że „najistotniejszy – performatywny właśnie – aspekt praktyk dekonstrukcji wyrażał się w możliwości interweniowania za ich pomocą w rozmaite obszary rzeczywistości społecznej i kulturowej. Szczególnie ważne było to dla niego wówczas, gdy chodziło o najbardziej newralgiczne kwestie etyczne i polityczne, których nie zamierzał »przedstawić« ani też informować o nich, lecz poprzez swoje praktyki (czytania i pisanie) wytwarzać performatywne »efekty«” (zob. A. Burzyńska, op. cit., s. 263). W takim ujęciu pojęcie „dekonstruowania” zbliżone jest do działań, jakie podejmował w swych utworach Tadeusz Różewicz (Beata Popczyk-Szczęsna, pisząc o *Kartotece rozrzuconej*, nazywa dekonstrukcję „ulubionym gestem” poety; zob. B. Popczyk-Szczęsna, *Dramaturgia polska po 1989 roku*, Katowice 2013, s. 14), rozmontowując i na nowo budując twarze, by wywołać u odbiorcy reakcję skutkującą emocjonalnym poruszeniem („efektem” wywołanym przez działanie obrazu-tekstu), i w takim rozumieniu jest używane w tytule rozdziału poświęconego poecie, a także – jeśli potraktować obraz jako formę tekstu – w całej rozprawie.

⁵⁴ Dzieła stworzone przez członków grupy były prawdziwym fenomenem w historii i teorii literatury. Anna Wasilewska w komentarzu do własnego tłumaczenia *Jeśli zimową nocą podróżny...* Italo Calvina pisze: „Ambicją pisarzy i matematyków zebranych w Ouvroir de la Litterature Potentielle [...] było stworzenie nowego modelu literatury,

François Le Lionnais), do której należał także Perec. Powieść ta, napisana na wzór wielopiętrowej kamienicy, pozwala czytelnikowi wędrować wśród szkatułkowo budowanych opowieści ruchem skoczka szachowego. Poprzez sprzężenie *Gabinetu kolekcjonera* z tak unikatowym dziełem nawiązuje się dramatyczna relacja między tekstami, zwielokrotniona działaniem czytelnika, który stara się odkryć klucz deszyfrujący owe więzy. Sama treść powiastki skrywa jednakże równie ciekawą i zaskakującą zagadkę – portret kolekcjonera siedzącego w swoim gabinecie osobliwości, oglądającego siebie samego na tymże portrecie, ukazanym w pomniejszonej skali, na którym znajduje się kolejny portret, i następny, aż do kresu rozpoznawalności. Ten niezwykły obraz, nawiązujący do tradycji tworzenia *kunstkamer* i *tableaux vivantes*, przekracza własne ramy, zarówno wychodząc na zewnątrz w przestrzeń zainscenizowaną na podstawie tego, co przedstawia, jak i budując iluzję wkraczania w środek malowanego świata, dzięki optycznemu złudzeniu nieskończonej głębi, wywołanemu przez zwielokrotniony efekt obrazu w obrazie. Gdzieś w meandrach zagadek i wątpliwości serwowanych czytelnikom przez Pereca odnaleźć można portrety dwóch prowodyrów całego zamieszania wokół „Gabinetu kolekcjonera”⁵⁵: Hermana Raffkego – człowieka, który na obrazie siedzi odwrócony do widza plecami, jakby nie chciał pokazywać swojej twarzy, oraz Humberta Raffkego – prawdziwego autora dzieła, którego oblicze, ukryte wśród odtworzonych na płótnie obrazów, spogląda na wszystkich z nieukrywaną ironią i satysfakcją. Tak postrzegane dzieło malarskie staje się peanem na cześć pozorów, osobliwym obrazem-światem, który zacierając różnice między oryginałem i kopią, prawdą i fałszem, a wreszcie między obrazem i rzeczywistością, wytrąca widza z wszelkiego poczucia ontologicznej pewności.

całkowicie sztucznej, powstałej w wyniku wprowadzenia pewnych dobrowolnych ograniczeń, modelu, który zarazem potrafiłby wydać dzieła pełnowartościowe. A zatem z jednej strony abstrakcyjna gra literacka, wywiedziona z teoretycznych założeń, z drugiej troska o to, aby literatura pojmowana jako system kombinatoryjny, jako labirynt, nie stała się czystym *exercite de stlie*” (A. Wasilewska, *Od tłumacza*, [w:] I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny...*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989, s. 263). Obok *Życia instrukcji obsługi* Pereca i *Jeśli zimową nocą podróżny...* Calvina (zbudowanego na wzór sieci tekstowej lub kłacza, w którym narrator prowadzi wielopoziomą grę z odbiorcą-Czytelnikiem), warto wspomnieć również o osobliwym tomiku wierszy Raymonda Queneau noszącym wymowny tytuł *Sto tysięcy miliardów wierszy*, podzielonym na porożcinane wersy, które można dowolnie zestawiać, przez co utwór został idealnie przystosowany do czytania hipertekstualnego dzięki praktycznemu zastosowaniu zasad kombinatoryki na polu literatury. Wiele tekstów pisarzy należących do OuLiPo było takimi matematyczno-logicznymi zabawami literackimi. Wszystkie te utwory wpisują się także w moją autorską koncepcję dramatycznego modelowania tekstu, którą opisałam w pracy *Dramatyczność w wybranych utworach Stanisława Lema*. (Zob. E. Woźniak, op. cit.; analizie konstrukcji powieści Georges’a Pereca *Życie instrukcja obsługi* i Italo Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny...* poświęciłam znaczną część rozdziału drugiego niniejszej pracy). U podstaw owej koncepcji leżą teorie dotyczące dzieła otwartego, literatury tabularnej i hipertekstualnej, a przede wszystkim teoria „wolnej gry” Jacques’a Derridy, która dała podstawy większości nowoczesnych eksperymentów literackich. Derrida pisze: „Jeśli ujęcie całościowe nie ma już żadnego znaczenia, to nie dlatego, że nieskończoności pola nie można objąć skończonym spojrzeniem czy skończonym dyskursem, ale dlatego, że charakter tego pola, tzn. język, i to skończony język, wyklucza ujęcie całościowe. Jest to w istocie pole wolnej gry, tzn. pole nieskończonych podstawień w zamknięciu skończonego zbioru”. (Zob. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” z. 2, 1986, s. 263). Poprzez wykorzystanie poruszenia tekstu jako osi lektury i bezpośrednie zaangażowanie odbiorcy we współtworzenie utworu, opisane zjawiska literackie zyskują charakter performatywny.

⁵⁵ W cudzysłowie zapisuję tytuł obrazu, kursywą – tytuł powiastki.

Plastyczne opisy dzieł sztuki ukazanych w *Gabinecie kolekcjonera* wprowadzają w pewnej mierze do kolejnej – malarskiej – odsłony performatywnych portretów. Część drugą niniejszej rozprawy otwiera rozdział poświęcony obrazom René Magritte’a, które, wbrew pozorom, mają wiele wspólnego ze słowno-obrazową formą istnienia opisywanych wcześniej dzieł. Malarz wykorzystuje wieloznaczną naturę słów po to, by rozmontowywać utarte wyobrażenia o obrazie. Udowadnia, że słowo – nawet jeśli podważyć jego zdolność nazywania, jak to czyni artysta – może być pełniejszym obrazem rzeczy niż jej mimetyczne odwzorowanie na płótnie, ponieważ „pokazuje” więcej, aniżeli oko zdolne jest zobaczyć. Dzieła Magritte’a wydają się najlepszym potwierdzeniem zasadności stwierdzenia Berleanta, że „Sztuka [...] może przyjmować najbardziej abstrakcyjne formy percepcyjnej wyobraźni. Być może to, co świadome, staje się postrzegalne na równi z tym, co widoczne. Natomiast to, co wyobrażalne, staje się uświadomione na równi z tym, co niewidoczne”⁵⁶. Praca wyobraźni i jej całkowite otwarcie na „czyste” – czyli uwolnione od konwenansów i utartych schematów postrzegania – widzenie, stały się podstawowym celem malarza, który przyświecał mu zarówno przy tworzeniu słów-portretów, jak i malowaniu ludzkich postaci czy twarzy. Oddziaływanie „widocznego” i „niewidocznego”, lub według terminologii Georgesa Didi-Hubermana: „widzialnego” i „wizualnego”⁵⁷, szczególnie ujawnia się w charakterystycznych dla Magritte’a wizerunkach mężczyzn w melonikach, natomiast w portretach Edwarda Jamesa zostaje przededefiniowane i zwielokrotnione poprzez wprowadzenie zwierciadlanego odbicia.

Autoportret Teresy Pągowskiej z 1997 roku, w towarzystwie zaskakująco ekspresyjnych i niestabilnych znaczeniowo prac autora *Syna człowieka*, wydaje się stonowany i statyczny, jakby stanowił przeciwny biegun dla dynamicznych obrazów, których istotą jest wewnętrzne lub zewnętrzne poruszenie. Berleant zauważa jednak, że istnieją takie sposoby angażowania widza, które „nie wymagają fizycznego czy percepcyjnego zaangażowania w dzieło, lecz raczej kognitywnej świadomości i wysokiego poziomu wyobrażeniowych skojarzeń. Może to zakładać taki stopień owego współuczestnictwa, że widz nie tylko jest schwytywany w dzieło, ale że jego reakcje są koniecznie i nierozdzielnie w to dzieło włączone”⁵⁸. Płótno Pągowskiej nie jest szczególnie absorbujące w swej widzialnej warstwie. Przedstawia schematycznie zarysowane, białe krzesło na ciemnym tle. Ów mebel stał się jednak godny miana autoportretu artystki, zatem można sądzić, że okazał się bardziej odpowiednim środkiem wyrazu niż odwzorowanie twarzy. Prawdziwą siłę ukrytą w prostym symbolu dostrzec można, zestawiając obraz z innymi autoportretami Pągowskiej. Milczące, nieruchome krzesło nie jest bezpośrednio powiązane z cielesną powłoką

⁵⁶ A. Berleant, op. cit., s. 167.

⁵⁷ Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 17.

⁵⁸ A. Berleant, op. cit., s. 159.

malarki, stanowi jedynie niepewny ślad jej obecności, ale dzięki temu zdolne jest uniknąć złudnego działania „surogatu twarzy”⁵⁹ ukazywanej na tradycyjnych autoportretach, który – jak twierdzi Belting – jest zaledwie „obrazem obrazu, albowiem odwzorowuje twarz, która ze swej strony jest obrazem nas samych”⁶⁰. Przedmiot staje się zatem niewidzialnym i przez to najbardziej wiarygodnym (choć bynajmniej nie idealnym) portretem, nie pozbawionym przy tym głęboko osobistego charakteru.

Mówiąc o bezruchu w obrazie, trudno nie przywołać twórczości Edwarda Hoppera, dla którego zatrzymanie czasu, gestu, a nawet dźwięku wpisane jest w najgłębszą istotę jego dzieł. Spoglądanie na malarskie kompozycje tego artysty jak na portrety jest w swym zamierzeniu dość kontrowersyjne. Wydaje się, że powszechnie uznawana bezosobowość bohaterów jego obrazów oraz ich uniwersalność i schematyczność udaremniają wszelkie próby powiązania z (mocno spersonalizowaną przeciw) kategorią portretu. Tymczasem – podobnie jak u Magritte’a – postaci zasiedlające płótna Hoppera zasługują, by traktować je jako byty odrębne, indywidualne nie tyle w swym wyglądzie, co w roli, jaką odgrywają w świecie obrazu. Są one nie tylko pretekstami odsyłającymi gdzieś poza widzialną przestrzeń malowidła, ale także portretami ludzkich postaw, relacji i ograniczeń. Ów charakterystyczny bezruch, nieodłącznie związany z poczuciem bezczasu i niemal słyszalnym milczeniem panującymi wewnątrz obrazów, bynajmniej nie przeszkadza w tworzeniu nieoczywistych relacji i powiązań z innymi wytworami sztuki, nierzadko znacznie różniącymi się od płócien Hoppera tworzywem, środkami ekspresji czy przesłaniem. Wystarczy wspomnieć choćby właściwy dziełom Amerykanina fotograficzny sposób patrzenia na rzeczywistość. To, co Filip Lipiński nazywa wirtualnością prac Hoppera⁶¹ – wpisany w ich strukturę potencjał podejmowania dialogu z innymi dziełami – można by nazwać także formą ich performatywnego istnienia. Badacz podkreśla, że „lektura obrazu nie jest jedynie biernym opisem i interpretacją z góry danego widoku, lecz oglądowym, aktywnym wydobywaniem i stwarzaniem obrazowej rzeczywistości, a owo wydarzanie się dzieła w spojrzeniu widza już samo w sobie stanowi jego sens”⁶². Oglądający płótno – zwłaszcza sytuowane w kontekście innych dzieł – za każdym razem stwarza je od nowa.

W ostatniej części rozprawy powraca temat ruchu, który tym razem związany zostaje zarówno z emocjonalnym poruszeniem w klasycznej fotografii, jak i z fizycznym

⁵⁹ Zob. H. Belting, op. cit., s. 28.

⁶⁰ Ibidem, s. 28.

⁶¹ Por. F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 23-35.

⁶² F. Lipiński, *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, *Artium Quaestiones*, nr XVIII 2007, s. 174.

przemieszczeniem w kinografiach⁶³. Szczególnie ciekawie prezentują się w tym kontekście prace Krzysztofa Gierałtowskiego, znanego polskiego fotografa-portrecisty, który wciąż poszukuje nowych środków, by pokazać najbardziej prawdziwy, intymny wizerunek fotografowanych przez siebie modeli. Ładunek dramatyczny, jaki zawierają jego zdjęcia, ujawnia się przede wszystkim w konfrontacji obrazu i widza, w bogatym wachlarzu emocji, jakie wywołuje spotkanie tego, co znane, w nietuzinkowej odsłonie. Ewa Linkiewicz w szkicu poświęconym portretowi zauważa, że technologia zapisu fotograficznego powoduje zwielokrotnienie twarzy, która oderwana od właściciela zaczyna istnieć niezależnie, przypominając maskę. Taki wizerunek, według badaczki, „przywołuje obecność, której pod nim fizycznie już nie ma”⁶⁴. Tymczasem Gierałtowski udowadnia, że każdy człowiek – nawet ten, którego twarz niezliczoną ilość razy pokazywana jest w mediach – kryje w sobie unikalną postać „ja”, niezwiązaną z wizerunkiem publicznym, która pragnie ujawnić swoją wyjątkowość.

Z kadrami Gierałtowskiego w pewnej mierze korespondują fotografie Anny Bodnar, artystki o pokolenie młodszej, która ze skrajnych emocji nieuchronnie towarzyszących oglądaniu jej fotografik uczyniła swój znak rozpoznawczy. Transgresyjne prace Bodnar starają się łamać różnorakie tabu dotyczące ukazywania ludzkiego oblicza. Artystka nie cofa się przed graficznym przekształcaniem ciała, jego deformacją lub afirmacją. Ukazuje to, co ułomne, kalekie, odrzucone, igrając z ludzkim poczuciem solidarności, z postawami moralnymi i etycznymi. Fotografka nierzadko pozbawia swoich modeli twarzy, wymazuje ją, dekonstruuje i stwarza od nowa, testując zarazem różne konstrukty tożsamościowe i wskazując na ich zmienną, płynną i niejednoznaczną naturę. Jej prace są nieustannym poszukiwaniem otwartego, dynamicznego podmiotu, który zawsze lokuje się wobec innych i próbuje z nimi koegzystować, udostępniając swoją tożsamość i jednocześnie czerpiąc siły ze wszystkiego, co go otacza.

Analityczne i interpretacyjne rozważania na temat performatywnych portretów zamyka najbardziej współczesne z przedstawionych tu zjawisk – kinografie (*cinemagraphs*) Jamie Beck. Są to multimedialne obrazy, na których można dostrzec subtelnie wkomponowane ruchome elementy, na przykład poruszane wiatrem włosy, falujące liście czy odbicie jadącego samochodu w witrynie sklepu. Artystka wykorzystwała proste metody animacji, które zostały nałożone na obraz fotograficzny, uzyskując dzięki tym działaniom nową formę (lub gatunek), która wykracza poza fotograficzne tworzywo. Performatywność prac Beck objawia się na kilku płaszczyznach. Po pierwsze – w dramatycznym ruchu, który sprawia, że dla patrzącego stają się one spektaklem.

⁶³ Termin autorski, zob. E. Woźniak, „*Cinemagraphs*” Jamie Beck w kontekście dramatycznej teorii literatury, „Przestrzenie Teorii” nr 17, 2012.

⁶⁴ E. Linkiewicz, *Podobizna człowieka – pomiędzy fizycznością a duchowością. Twarze, portrety, maski*, [w:] *Twarze, portrety, maski...*, s. 99.

Odwołując się do terminologii Didi-Hubermana, można zauważyć, że w pracach Beck pojawia się gra między widzialnym (fizyczne poruszenie) a wizualnym⁶⁵ (tym, co zostało zakryte przez poruszające się elementy, które jednocześnie przykuwają i odwracają uwagę). Po drugie – poprzez utrwalony i przetworzony w procesie odbioru czas oraz zdarzeniowość. Relacje temporalne w procesie tworzenia kinografii funkcjonują w trzech wymiarach – teraźniejszym, przeszłym i przyszłym. Granice między wymiarami czasowości zostają zamazane, a poruszające się sekwencyjnie widoki istnieją niejako w „między-czasie”. Trzecim aspektem kinograficznej performatywności są procesy tworzenia i odbioru. Oglądający prace Beck jest zarówno widzem swoistego spektaklu, jak i uczestnikiem oraz składnikiem performatywnego aktu współtworzenia dzieła. Taki status obserwatora sprawia, że o pracach Jamie Beck bardzo trudno pisać z dystansem, o ile to w ogóle jest możliwe.

Owo performatywne zaangażowanie odbiorcy w proces tworzenia obrazu łączy fizyczny ruch pokazany w kinografiach ze sferą afektywnych poruszeń, które dotyczą wszystkich prezentowanych tu dzieł. By poruszyć obraz, nie trzeba bowiem fizycznie ingerować w jego materię. Wystarczy zwrócić uwagę na znaczeniowe i percepcyjne przemieszczenia, będące wynikiem interakcji i wzajemnych relacji z innymi dziełami, aby dostrzec, że obrazy z różnych porządków plastycznych prowadzą ze sobą nieustanny dialog, wpływając wzajemnie na swój charakter, znaczenie i odbiór. Przedstawione tu portrety odsyłają nie tylko do myślenia obrazowego, ale również teatralnego, filmowego, powiązanego z zagadnieniami klasycznie rozumianego performansu, a także różnorodnych sztuk przestrzennych⁶⁶. Twarz, nieistotnie jak definiowana i jak bardzo przetwarzana, wciąż wymyka się wszelkim działaniom służącym odkrywaniu jej istoty i wytwarza coraz to nowe pytania bez odpowiedzi. W konsekwencji jej portretowe odwzorowania również nie mogą być kompletne i jednoznaczne. Twarzy nie da się pokazać w pełni, można natomiast spróbować dostrzec jej przebliski w działaniu, któremu podlega, lub które sama wykonuje. To właśnie eksponują portrety performatywne, zarówno te, które w różny sposób skupiają się na samym obliczu (malowane słowami portrety w utworach Tadeusza Różewicza, fotograficzne wizerunki sław tworzone przez Krzysztofa Gierałtowskiego, a także podobizna Doriany Graya w powieści Oscara Wilde’a), jak i te, które traktują twarz jak pospolitą część ciała (prace Beck, obrazy Edwarda Hoppera) lub w ogóle usuwają ją z pola widzenia (kunstkamera przedstawiona w *Gabinecie kolekcjonera* Georges’a Pereca, dzieła René Magritte’a, *Autoportret* Teresy Pągowskiej czy surrealistyczne foto-grafiki Anny Bodnar). Ich dialogiczny charakter

⁶⁵ W rozumieniu Georges’a Didi-Hubermana.

⁶⁶ Ponieważ przedmiotem badania są tu sztuki nieprzestrzenne, pominięty zostaje aspekt performatywności portretów rzeźbiarskich czy instalacji, które otwierają nowe możliwości interpretacyjne i zasługują co najmniej na równie obszerne omówienie.

implikuje wiele pokrewnych kwestii – pytania o tożsamość i podmiotowość, relacje z innymi oraz współistnienie z nimi – które eksponują złożoność problemu portretowania i stawiają tę tradycyjną kategorię w nowym świetle, tworząc z niej transgresyjne centrum, skupiające różnorakie, także przeciwstawne czy nawet sprzeczne ze sobą koncepcje postrzegania istoty ludzkiej oraz sposoby percypowania przez człowieka.

CZĘŚĆ I

LITERACKIE ODSŁONY PORTRETOWANIA PERFORMATYWNEGO

„[...] właściwą esencją tego, co widzialne, jest posiadanie rzeczywistej warstwy niewidzialności, która uobecnia się jako pewna nieobecność. Jest tam to, do czego bezpośrednio wzrok dociera, czyli frontalne własności tego, co widzialne, ale jest też coś, co dociera do naszej wizji niejako od dołu... i to, co dosięga ją z góry. To przyznanie pierwszeństwa temu, co jest ponadto, co widzimy i czynimy widocznym; temu, co widzimy i czynimy widocznym ponadto, co jest, jest właśnie samym widzeniem”⁶⁷.

⁶⁷ M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, [w:] *The Primacy of Perception*, Evanston, IL., Northwestern University Press, 1964, s. 187-188.

ROZDZIAŁ I

(De)konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza⁶⁸

„Przemiany pisarstwa Tadeusza Różewicza można najprościej w ten sposób ująć, iż poprzez lirykę i dłuższy poemat podążył on najpierw ku szczególnym formom dramatycznym. Od nich ku równie specyficznym gatunkom prozy. Aż wreszcie po latach prawie trzydziestu praktykowania zawodu pisarskiego jego dzieła układają się w trzy opasłe tomy: *Poezja – Dramat – Proza*”⁶⁹. Tak Kazimierz Wyka w swojej opublikowanej w latach siedemdziesiątych XX wieku pracy podsumowuje twórczość Różewicza. Podążając dziś tym tropem, warto zauważyć, że liczba pokaźnych tomów poświęconych poecie wzrosła z trzech do co najmniej kilkunastu⁷⁰. Niezwykle intrygującym faktem przy tak ogromnym dorobku pisarskim jest upodobanie Różewicza do wykorzystywania motywu twarzy.

Twarz ludzka była dla mnie i jest krainą, okolicą, krajobrazem, obrazem. Krajobraz twarzy. Twarze rodziców. Twarze rodzeństwa. Twarze obcych. Twarze znajomych z widzenia. Przed kilku laty ujrzałem twarze mieszkańców Moskwy na ruchomych schodach w metro jak na transporterach. Kiedy byłem niesiony do góry, równocześnie w dół spływała rzeka ludzkich twarzy, kiedy zjeżdżałem w dół, twarze wznosiły się.

Z ogromną zachłannością wpatrywałem się w te twarze. Piękne i brzydkie, stare i młode, interesujące i nijakie. Myślałem „Tysiąc, sto tysięcy, milion twarzy – każda inna.” Każda przez kogoś kochana, nienawidzona, oczekiwana. Tak, to największy temat, jaki czeka na mnie od kilku lat⁷¹. (*Twarze*, PR II, s. 284)

W taki sposób autor *Kartoteki* wyraża swój zachwyt nad ludzką twarzą w szkicu pod tytułem – *nomen omen* – *Twarze*. Nie jest to jedyny utwór z twarzą w tytule. Najbardziej znane pod tym względem są dwa tomy poetyckie: *Twarz* z 1964 roku oraz *Twarz trzecia* z 1968 roku.

⁶⁸ Rozdział jest zmienioną i znacznie poszerzoną wersją artykułu będącego pokłosiem wystąpienia na konferencji „Tadeusz Różewicz i obrazy”, która odbyła się w 2013 roku w Poznaniu. Tekst referatu ukazał się w „Przestrzeniach Teorii” oraz w pokonferencyjnej publikacji „Tadeusz Różewicz i obrazy” (Zob. E. Woźniak, *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” nr 21, 2014, s. 145-165; E. Woźniak, *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza*, [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 157-178).

⁶⁹ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 83.

⁷⁰ *Utwory Zebrane* Wydawnictwa Dolnośląskiego łącznie liczą sobie dziesięć tomów, nie wspominając o tomach wydanych po ukazaniu się serii.

⁷¹ Źródła cytowanych utworów – wykaz skrótów:

D II – T. Różewicz, *Dramat*, t. 2, Wrocław 2005.

P I – T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Wrocław 2005.

P II – T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Wrocław 2006.

P III – T. Różewicz, *Poezja*, t. 3, Wrocław 2006.

PR II – T. Różewicz, *Proza*, t. 2, Wrocław 2004.

PR III – T. Różewicz, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004.

W – T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004.

W twarzach Różewicza, rozumianych tak, jak pisarz opisuje je w powyższym fragmencie, doszukiwano się powinowactwa z filozofią Emmanuela Lévinasa, który w spotkaniu oblicza drugiego człowieka odnajduje głęboki sens postawy etycznej i odrzuca wszelką przedstawialność czy też „widzialność”, mogącą zakłócić przebieg owego poznania⁷². W rozmowach z Philippem Nemo autor *Całości i nieskończoności* stwierdza:

Nie wiem, czy można mówić o „fenomenologii” twarzy, bowiem fenomenologia opisuje to, co się ukazuje. Zastanawiam się również, czy można mówić o spojrzeniu skierowanym w stronę twarzy. Jest ono przecież poznaniem, percepcją. Sądzę raczej, że dostęp do twarzy jest od razu etyczny. Gdy widzi Pan nos, oczy, czoło, brodę drugiego i gdy potrafi je Pan opisać, oznacza to, że zwracamy się do niego jako do przedmiotu. Najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważymy nawet koloru jego oczu! Gdy obserwujemy kolor oczu, nie jesteśmy w relacji społecznej z drugim. To, co jest w sposób specyficzny twarzą, nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana⁷³.

Różewicz wielokrotnie deklarował etyczną postawę wobec poezji i wobec świata w ogóle, ale nie odrzucał na sposób Lévinasowski możliwości spojrzenia na twarze. Przeciwnie, często wydobywał na powierzchnię fragmenty i niewyraźne ślady ich kształtów⁷⁴, rekonstruował i dekonstruował je po to, żeby zmusić odbiorcę do patrzenia i zobaczenia prawdy. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku twarzy traktowanych jako portretowy konstrukt poetycki (z naciskiem na czynnościowy, a tym samym performatywny aspekt konstruowania), a nie rozumianych jako figura epistemologiczna czy inny byt znaczący, filozoficzna koncepcja autora *Całości i nieskończoności* nie przystaje do przywoływanych w twórczości Różewicza obrazów.

Twarz w teorii Lévinasa zakłada czysto podmiotowe spojrzenie, pokrywające się z obrazami lub próbami rekonstrukcji twarzy w niektórych utworach poetyckich o tematyce wojennej (na przykład z portretem ojca Arona w wierszu *Żywi umierali*, o którym będzie jeszcze mowa). Jednakże oblicza ukazywane w utworach autora *Do piachu* bywają nie tylko podmiotami, ale także tworzywem czy też ekranem – projekcją treści, które poeta chce uwidocznic. Jak stwierdza Jan Potkański „twarze w twórczości Różewicza to nie zawsze epifanie Innego, innego człowieka, a w

⁷² Ciekawie na temat Lévinasowskiego spojrzenia na twarze pisze Tadeusz Sławek w punkcie trzecim szkicu *Byt bez twarzy?* (zob. T. Sławek, op. cit., s. 22-23). Sławek podkreśla za Lévinasem że „w twarzy nie chodzi o żaden portret: portretyzacja twarzy jest jej filozoficznym upadkiem” (podkr. – E. W.-Cz.) i dalej: „twarz ma być niepodobna do niczego, a zatem niepodobna do twarzy, tak jak ją potocznie rozumiemy”.

⁷³ E. Lévinas, *Etyka i nieskończony: rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 49.

⁷⁴ Różewiczowskie portrety nigdy nie tworzą wyraźnego obrazu, w pełni widzialnej, fotograficznie przedstawionej twarzy. Kształt twarzy zawsze pozostaje w zamgleniu.

konsekwencji tej etycznej relacji – także Boga⁷⁵. Dalej badacz wyjaśnia, że „nieredukowalność twarzy, tak podkreślana przez Lévinasa, zdaje się tylko szlachetnym postulatem, a nie empiryczną rzeczywistością. Epifanii twarzy nie wolno redukować do przedstawienia czy odsłonięcia, ale jednak można to zrobić. Różewicz nie ma co do tego wątpliwości: »politycy i generałowie / z wymalowaną na twarzy / drugą twarzą / walczą o zachowanie twarzy / bez twarzy«⁷⁶.

Fizis jest nie tylko podmiotem, ale też pretekstem, metaforą, środkiem i obrazem. Nie bez przyczyny Różewicz w poemacie *Tempus fugit* deklaruje: „zacząłem atakować Lévinasa / który staje się »modny« byłem / zły... że zabrał mi / »twarze« (sprawa do wyjaśnienia)” (*Tempus fugit*, W, s. 72-76). Wizerunki odpowiadające postrzeganiu Różewicza są podobne do twarzy opisywanych przez filozofa, a zarazem zupełnie inne, etyczne i prawdziwe, ale pozostające w związku z estetyką i dramatycznością. Są to oblicza rozgrywające się, w których fragment jest równie ważny jak całość i często tę całość reprezentuje.

Te same twarze stały się również jednym z podstawowych pól analitycznych dla badaczy twórczości autora *Białego małżeństwa*⁷⁷. Nowe możliwości w zakresie badań nad funkcjonowaniem tego motywu stwarza powrót do kwestii, którą Lévinas ściśle wiąże z problemem etyki i wykorzystuje wyłącznie w takim kontekście, a co w przypadku literackich portretów tworzonych przez Różewicza otwiera znacznie szersze i niezbadane obszary analityczno-interpretacyjne:

Twarz jest znaczeniem, i to znaczeniem bez kontekstu. [...] twarz jest sensem ze względu na nią samą. Ty to ty. W tym sensie można powiedzieć, że twarz nie jest widziana. Jest tym, co nie może stać się treścią, którą objęłaby nasza myśl; jest niezawieralnością, prowadzi nas poza⁷⁸. [podkr. – E. W.-Cz.]

To, co „nie jest widziane”, „niezawieralność” i to, co „poza”, zarysowują obszar ciekawy nie tylko z punktu widzenia etyki, ale również z perspektywy estetyki. Potwierdza to sam Różewicz w wierszu *W teatrze cieni*, wskazując na źródła swojej poezji:

Z pęknięcia
między mną i światem
między mną i przedmiotem
z odległości
między rzeczownikiem i przymiotnikiem

⁷⁵ J. Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Warszawa 2004, s. 161. Potkański stosuje wielką literę w zapisie „Inny”. Takie wyróżnienie ma na celu wyeksponować podmiotowości drugiego „ja” i jego podobieństwa do „mnie”, rozumianego jako centrum mojego bycia i punkt odniesienia w postrzeganiu tego, co mnie otacza.

⁷⁶ Ibidem, s. 166; cytat z wiersza Różewicza [*czarne plamy są białe...*], [w:] T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 33.

⁷⁷ Zob. R. Cieślak, *Oko poety: poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury: poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002; J. Potkański, op. cit.; i inni.

⁷⁸ E. Lévinas, op. cit., s. 49-50.

próbuję się wydobyć
poezja
(*W teatrze cieni*, P II, s. 371)

W cytowanym fragmencie szkicu *Twarz* Różewicz przedstawia oblicze ludzkie jako zwierciadło, uniwersalny symbol postawy człowieka wobec świata, ale przede wszystkim – jako tworzywo poetyckie. Jest ono dla Różewicza najbardziej skondensowanym obrazem człowieczeństwa, odpowiednikiem plastycznej masy, w której każdy zewnętrzny bodziec pozostawia swój ślad. Z tej samej masy poeta rzeźbi dramatyczne antyportrety, które już w momencie tworzenia ulegają rozpadowi. Anna Szyjkowska-Piotrowska zauważa, że:

Antyportret wykorzystuje, zakorzenione w wizualnej tradycji, rozumienie twarzy jako synonimu tożsamości i subwersyjnie je rozrywa. Podobnie jak inne składowe portretu. Antyportret nie jest portretem indywidualnym, staje się bezimienny, często nie odnosi się do nikogo o realnym istnieniu, nie stanowi już opisu społecznego statusu ani nie próbuje oddać wewnętrznych jakości osoby przez jej zewnętrzny wygląd, wydaje się swoistym portretem zbiorowym. Liczba pojedyncza występuje tu w funkcji ogólności. Jedna twarz obrazuje ludzką kondycję⁷⁹.

Badaczka podkreśla także, że twarz jedynie pozornie stanowi temat antyportretu. Jego prawdziwą istotą jest często doświadczenie utraty lub demaskacji oblicza jako maski⁸⁰. Różewiczowskie wizerunki zwykle bywają zamazane, niewyraźne, zniekształcone. Nierzadko stają się fragmentem, będącym metonimią człowieka lub podejmującymi grę „znakami człowieczeństwa”⁸¹, ponieważ „w ramach antyportretu ciało i twarz można traktować jako kompozycje podlegające procesowi dekompozycji”⁸². Sposób wykorzystywania fizis jako tworzywa oraz proces jej rozpadu są dramatycznym i performatywnym działaniem ukazującym graniczne momenty przechodzenia bytu w nicość oraz wymazywanie znaczenia. Różewicz tworzy metafizyczne fantomy.

Literaturoznawcze analizy obrazów twarzy w utworach autora *Kup kota w worku*, skupiają się przede wszystkim na walorach korespondujących z Różewiczowską koncepcją „poezji Prawdy”, nierzadko nazywając Różewicza antyestetyką. Tymczasem sam poeta twierdzi, że „nie ma antyestetyki. A w każdym razie ja jej nie uprawiam. Jest natomiast nowa estetyka, lub jej poszukiwania”⁸³. Przedkładanie etyki nad walory estetyczne wymusza przewartościowanie tych ostatnich, jednakże nie oznacza całkowitego porzucenia piękna na rzecz prawdy. Postuluje raczej

⁷⁹ A. Szyjkowska-Piotrowska, op. cit., s. 109.

⁸⁰ Ibidem, s. 110.

⁸¹ Ibidem, s. 116.

⁸² Ibidem, s. 116.

⁸³ K. Nastulanka, *Dużo czystego powietrza*, [w:], *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, opr. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 21.

ich zjednoczenie⁸⁴. Autor *Niepokoju* podkreśla, że sztuka i etyka to „dwa wątki, dwie przędze, z których utkano jedną tkaninę”⁸⁵. Sposoby przedstawiania twarzy u Różewicza przewartościowują tradycyjne binarne przeciwieństwa: piękno – brzydota, dobro – zło, wpisując się tym samym w założenia estetyki antybinarnej. Czasami pozostawiają jednak opozycję prawdy i kłamstwa, choć zacierają zarazem ich granice. Napięcie, które powstaje na skutek różnicy potencjału estetycznych opozycji binarnych i antybinarnych, ma charakter *stricte* dramatyczny. Pisarz wprost deklaruje: „Mnie o to chodziło, żeby przez wiersz było absolutnie widać tę materię dramatyczną, żeby przez wiersz jak przez czystą wodę to, co na dnie się rusza, było widać”⁸⁶. Niebagatelne znaczenie ma w tym aspekcie funkcjonowanie fizjonomii jako tworzywa poetyckiego.

W utworach Różewicza można dostrzec kilka sposobów konstruowania portretów. Jeden z nich zakłada przedstawienie twarzy jako konstruktu działającego. Oblicze jest w tym wypadku organizmem żywym, wykonawcą czynności. Druga ukazuje fizis jako przedmiot działania, który ulega wpływom różnorodnych czynników umiejscowionych na zewnątrz i staje się w ten sposób tworzywem dla podmiotu działającego. Twarz w utworach autora *Do piachu* funkcjonuje również jako konstrukcja statyczna, nieruchoma, zapośredniczona przed odbicie lustrzane, fotografię lub maskę, można by rzec – cudza. Wreszcie kolejny ze sposobów portretowania można nazwać tytułem jednego z tomów poetyckich Różewicza – „zawsze fragment”. Podmiot mówiący opisuje w tym przypadku jakiś pojedynczy element, fragment twarzy, który funkcjonuje jako metonimia: człowieka, świata, życia, idei czy anty-idei.

Twarz w działaniu

Tadeusz Różewicz w *Przyroście naturalnym* nie bez przyczyny nazywa siebie poetą dramatycznym. W jego utworach poezja, dramat i proza nieustannie się ze sobą przenikają i płaczą⁸⁷ nie tylko w formie gatunkowej, ale także w używanych przez pisarza środkach wyrazu i w sposobach budowania wewnętrznego napięcia. Akcent dramatyczny wyjątkowo mocno pobrzmiewa w tekstach, w których twarz staje się podmiotem działającym. Działanie przybiera różne formy i często pojawia się w wielu odmiennych tematycznie utworach – od wierszy będących pokłosiem wojennej traumy (*Opowiadanie traumatyczne*), przez poetyckie wspomnienia (*Duszczyka*), aż po obrazy prezentujące ludzką codzienność (*Torba*) i traktujące o kondycji człowieka (*Koniec*).

⁸⁴ Por. R. Cieślak, op. cit., s. 23 i nast.

⁸⁵ T. Krzemień, *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*, [w:] *Wbrew sobie...*, s. 127.

⁸⁶ A. Czerniawski, *Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, [w:] *Wbrew sobie...*, s. 102.

⁸⁷ Zarówno „korespondencja sztuk”, jak i „przenikanie się” to zbyt ogólnikowe określenia dla opisanego zjawiska. Sztuki „płaczą się”, to znaczy że nieustannie przenikają się, ścierają, krzyżują, ale również podążają w przeciwnych kierunkach, by ponownie spotkać się i połączyć na innej płaszczyźnie. Użycie takiego słowa jest nawiązaniem do pojęcia „sztuk splecionych”, stworzonego przez Annę Krajewską (Zob. A. Krajewska, *Różewicza sztuki splecione. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” nr 21, 2014, s. 39-58).

Punktem wspólnym wszystkich tych utworów jest poruszenie fizis – rozumiane w sensie dosłownym lub metaforycznym – które dokonuje się nie tylko w samej treści wiersza, ale również w umyśle odbiorcy. Czytający Różewiczowskie portrety może doświadczyć niepowtarzalnego procesu kreacji i destrukcji, gdyż w momencie czytania i rozpoznawania kształtu twarzy rozsypują się, ulegając performatywnemu rozpadowi.

Teksty przedstawiające twarz w działaniu są bardzo plastyczne i potęgują wrażenie, że oblicza w nich ukazane są organizmami, które samoistnie zmieniają kształty, często aż do całkowitego samounicestwienia. Taki efekt poeta uzyskał dzięki zdynamizowaniu opisu poprzez nagromadzenie czasowników i przymiotników odczasownikowych, które pojawiają się raz za razem i zmuszają wyobraźnię odbiorcy do szybkiej zmiany ruchomych obrazów, tworząc w ten sposób fragment dramatycznej – w rozumieniu różnicy napięć – sceny wyciętej z taśmy filmowej. Przykładem tego zabiegu konstrukcyjnego jest wiersz *Koniec*:

to początek

twarz
zaciśnięta
gruzłowata
zawiązana

skręcona w jeden
supel
węzeł ze sznura
z postronka

powoli
zaczęła się rozwiązywać
rozluźniać
opadać
w ciszy

zwiśla

zapadła się
wklęsła

w strach poniżenie
w ostateczną klęskę
w nic

(*Koniec*, P III, s. 41)

Porównana do „węzła ze sznura” czy też „postronka” twarz w cytowanym fragmencie być może jest podobizną wisielca. Oblicze nie ma rysów, jest zaciśniętym węzłem pozbawionym powietrza i przestrzeni. Rozwiązywanie się twarzy nie oznacza bynajmniej nadawania jej kształtu. Wręcz przeciwnie, jest zamazywaniem, które postępuje wraz z wertykalnym, bezwładnym opadaniem i rozkładem, aż do momentu, kiedy zostaje „nic”. Cały proces odbywa się w ciszy, która

potęguje odczucie nicości, jest tożsama z milczącą zgodą na unicestwienie. Owo „nic” może oznaczać ostateczną klęskę, być obrazem końca, czyli wymazania wszystkiego, ale paradoksalnie może być też zarazem początkiem, o którym mowa w pierwszym wersie. Jeśli połączyć go z tytułem wiersza, uzyska się frazę: „Koniec / to początek”, która może być traktowana jako ukryty pod płaszczem pesymizmu załączek nadziei na odrodzenie. „Moje Nic walczy z pesymizmem i optymizmem jako oddzielnymi zjawiskami. Optymizm i pesymizm łączą się w nim w jedno” (*Nic, czyli wszystko*, PR III, s. 183) – pisze Różewicz. „Nasze współczesne Nic jest inne niż Nic w przeszłości. Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości. Nasze Nic istnieje i jest agresywne. Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego, do »rzeczywistości«. Ono jest rzeczywistością. [...] Jest to Nic konstruktywne i afirmujące. Nic dynamiczne i działające. Zupełnie obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się »nicości«” (*Nic, czyli wszystko*, PR III, s. 183). Przemiana „w nic” nie musi zatem oznaczać ostatecznej ruiny twarzy. Wskazuje raczej na potrzebę samoistnej dekonstrukcji „zaciśniętego” i „gruzłowatego” oblicza, która pozwoli na późniejsze odrodzenie się „z Niczego”.

Niezwykle podobny pod względem wizualnym obraz pojawia się także w *Opowiadaniu traumatycznym*. Twarz bohaterki lirycznej w momencie rekonstruowania ulega rozkładowi i rozpada się:

jej twarz kurczy się
marszczy wysycha
resztkę czułości
zbiera się dokoła
muszli
małego bezbronnego ucha

wygryziona szpara
ust

jej twarz rozpada się
w moich dłoniach

(*Opowiadanie traumatyczne*; P III s. 185)

Rozkład odpowiada procesowi przemiany oblicza w ślad. Podmiot opisujący fizis kobiety nie może jej odtworzyć w całości, nie jest w stanie powstrzymać jej zanikania. Trzyma w dłoniach twarz zdekompletowaną, z której widzialne pozostają tylko fragmenty ciała i strzępy uczuć – to co udało się ocalić w słowie.

Również w utworze *Duszyzka* Różewicz zastosował ten sam sposób obrazowania, jednakże tu fizyczny rozpad ludzkich rysów podszyty jest ironią. Ukazana fizjonomia nie jest już twarzą, ale własnym fantomem, groteskowym wizerunkiem zepsutej lalki odartym z pozorów życia, czymś, co

wywołuje niepokój u odbiorcy – zwłaszcza kiedy ten na początku wiersza czyta: „tu chodzi o ciebie / zwłoki to ty”. O kogo chodzi? O czytającego czy o bohatera wiersza?

tu chodzi o ciebie
zwłoki to ty
z czego zwłóczy się ciało
z niczego z duszyczki
[...]

oczy popioły
białko
płynąłem w żywej
niewidomy

tam gdzie był język ognia
czarna dziura
prosi o westchnienie o nic

weszła nagle
po dwudziestu latach
wielka zepsuta lalka

twarz czerwona fioletowa
głowa naga bezwstydną
pokryta pajęczyną włosów
(*Duszyczka*, P III, s. 131-132)

Czytając powyższy fragment wiersza, można odnieść wrażenie, że poeta wręcz gloryfikuje rozkład, tworząc portret zredukowany do „mięsa”. Takie ujęcie bardzo silnie nawiązuje do barokowego turpizmu i estetyki brzydoty. Obraz jest wyraźny, widzialny, wręcz pozbawiony ziemskiej powłoki i odsłaniający „wnętrze” – „białko” i „czarną dziurę”, która pochłania światło, wewnętrzny ogień. Przeglądający się w *Duszyczce* Różewicza czytelnik czuje się jak Dorian Gray patrzący na swój portret. Pozostając w tym samym kręgu estetycznym, w którym powstało dzieło Oscara Wilde’a, warto przywołać myśl Karla Rosenkranza:

Dla nas wraz ze śmiercią kończy się, co ziemskie; refleks życia pośmiertnego, odbity w kimś, kto skonał, przybiera kształt potwornej anomalii. Ten, który jest już po drugiej stronie, zdaje się podlegać nieznanym nam prawom. Z lękiem przed nieboszczykiem, jako ofiarą procesu rozkładu, i z uwielbieniem dla niego, jako dla rzeczy świętej, miesza się niezgłębiona tajemnica przyszłości⁸⁸.

Poglądy Rosenkranza i Różewicza łączy „tajemnica przyszłości”. Ironiczna i skądinąd zabawna odpowiedź na pytanie „z czego zwłóczy się ciało / z niczego z duszyczki” rysuje przed przyszłym nieboszczykiem tragicomiczną wizję pozostania na tym świecie pod nieciekawą postacią duszyczki, niepotrzebnej jak zepsuta lalka, przed którą nie wiadomo „gdzie uciec oczami”. Groza

⁸⁸ J. K. F. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Bologna 1984; [cytat za:] U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska, K. Dyjas, A. Gogolin i in., Poznań 2007, s. 312.

rozkładającego się portretu już na wstępie zostaje przełamana, ale trudno tu mówić o jakimkolwiek pozytywnym finale. Gdy tytułowa duszyczka „wyszła”, pozostała tylko słodko-gorzka ironia.

W równym stopniu widzialny i jeszcze bardziej namacalny portret można znaleźć w wierszu *Torba*. Twarz, którą dostrzega czytający, zyskuje konkretny, choć zaskakujący, kształt przedmiotu – damskiej torebki:

przecież twarz tej starej damy
to zamknięta torba
z krokodyla
skóry

siatka zmarszczek
zbiegająca się w rogach
rozbiegająca się
usta
jak zamek błyskawiczny
dwa rzędy białych zębów

otwarta
cała
damska
torba z której sypią się
kobiece drobiazgi spojrzenia
gesty uśmiechy

(*Torba*, P III, s. 52)

Motyw twarzy-torby pojawia się już wcześniej, w dramacie *Wyszedł z domu*. W jednej ze swoich wypowiedzi Ewa, zwracając się do publiczności, mówi:

cóż mi po mojej twarzy
czyż ona jest dla was
[...]
jest starą
znoszoną torbą
dla tego studenta dla tamtego dla tej dla tego
kasjera przechodnia inkasenta
tylko dla niego
moja twarz ma stronę wewnętrzną
jest młoda
Wam moja twarz nic nie mówi
to jedna z miliona
twarzy w tym mieście

(*Wyszedł z domu*, D II, s. 35-36)

Porównanie do torby podkreśla urzeczowienie twarzy. Widziana z zewnątrz nie ukazuje swojej „wewnętrznej strony”, która dostępna jest jedynie temu, kto pamięta jej młodość i piękno. Tym samym staje się „twarzą jedną z miliona” – ginie w tłumie, tracąc możliwość wyrażania. Jest jak pospolity przedmiot, który nie przedstawia dla nikogo żadnej wartości. Jak dalej komentuje Głos męski: „przeciętna twarz / przeciętnej kobiety / nic nie mówiąca / lub mało – mówiąca”

(*Wyszedł z domu*, D II, s. 36). Tymczasem portret przedstawiony w napisanym kilka lat później wierszu *Torba* ukazuje zupełnie inny aspekt porównania oblicza do torby.

Podążając za myślą podmiotu lirycznego opisującego twarz starszej kobiety, można dojść do wniosku, że takie porównanie jest zaskakująco trafne i w wyjątkowo obrazowy sposób przemawia do odbiorcy. Damska torebka – przedmiot, bez którego większość kobiet nie wychodzi z domu – okazuje się najlepszą metaforą kobiecej fizjonomii, podkreślającą jej żywotność i ruchliwość. „Usta / jak zamek błyskawiczny” otwierają się i zamykają, poruszając siatkę zmarszczek, układających się niczym fałdki na krokodylej skórze. Na tym nieustannie poruszającym się obliczu skupiają się znamiona kobiecości – „kobiece drobiazgi”, jak zostały nazwane w wierszu, które również nieustannie „sypią się”, jest ich coraz więcej, przenikają się. Całość tworzy dynamiczny i migotliwy obraz twarzy. Na przekór reifikacji (widocznej we fragmencie dramatu), porównanie do przedmiotu podkreśla jej życie.

W poezji Różewicza tylko ruch jest otwarciem, a bezwład lub ruch pozorny są równoznaczne z zamknięciem – są przedsiódkami kryzysu tożsamości. [...] Stąd bierze się twarz o zmiennym wyrazie – jeden z głównych motywów w poezji Różewicza, fascynujący jako jedyny obszar, w którym człowiek zdobywa informacje o sobie samym, wnoszący też szeroką paletę skojarzeń plastycznych oraz kolokwialnych określeń, w których twarz staje się synonimem etycznej postawy człowieka⁸⁹.

Otwarcie towarzyszące ruchowi w wierszu *Torba* zyskuje charakter niemalże dosłowny, gdy podmiot liryczny „otwiera” torebkę, żeby ukazać odbiorcy bogactwo jej zawartości. Spojrzenia, gesty i uśmiechy to tylko trzy – ale wyjątkowo pojemne – słowa, w których zamknięto historię twarzy, jej całą „zawartość”.

Różewicz wykorzystuje stereotyp damskiej torebki, żeby ukazać jej podobieństwo do pamięci. Torby mają mnóstwo zakamarków, mieszczą w sobie cały życiowy dobytek, bliskie właścicielkom przedmioty, które wywołują wspomnienia – czasami niepotrzebne, czasami noszone na wszelki wypadek. Torba mieści w środku własny świat i własne historie, pełni tę samą funkcję, co „twarz o zmiennym wyrazie”, o której pisze Robert Cieślak – jest obszarem, „w którym człowiek zdobywa informacje o sobie samym”.

Twarz jako przedmiot działania

Twarze u Różewicza funkcjonują także jako tworzywo w konstruowaniu świata, jego zminiaturyzowany obraz oraz metonimia podkreślające rozpad i fragmentaryzację, a jednocześnie

⁸⁹ R. Cieślak, op. cit., s. 12.

spajające utwór poprzez tworzenie portretu. Traktowanie ludzkich wizerunków jako przedmiotu działania nie pozbawia ich podmiotowości⁹⁰. Portretowane oblicza niejednokrotnie pełnią jednocześnie funkcje podmiotu działającego i tworzywa kształtowanego przez inny podmiot.

Ciekawym zabiegiem w konstruowaniu Różewiczowskich twarzy jest obsadzenie światła w roli czynnika inicjującego przemianę. Tak się dzieje między innymi w wierszu *Wspomnienie snu z roku 1963*. Poeta tworzy w nim jeden z niewielu portretów konkretnie nazwanych – portret Lwa Tołstoja. Nie bez znaczenia jest tu wykorzystanie gry znaczeń z imieniem bohatera lirycznego:

Śnił mi się
Lew Tołstoj

leżał w łóżku
ogromny jak słońce
w grzywie
zmierzwionych kudłów

lew

widziałem jego
głowę twarz ze złotej falującej blachy
po której spływało
nieprzerwanie światło

(*Wspomnienie snu z roku 1963*, P III, s. 31-32)

Opisana w wierszu twarz Lwa⁹¹ jest centrum kompozycyjnym utworu, słońcem i tarczą z falującej blachy, która odbija światło, ale równocześnie jest tworzywem przez nie modelowanym, które „spływa nieprzerwanie”, gaśnie i rozlewa się na podmiot liryczny – obserwatora.

Światło u Różewicza pojawia się zazwyczaj w towarzystwie cienia, nigdy nie jest czystą światłością oblewającą obserwowany przedmiot, gdyż bezpośrednie patrzenie w światło pozbawia możliwości widzenia. Nie można patrzeć prosto w słońce – wypełniająca pole widzenia jasność oślepia, przysłania wszystko poza samym światłem, dlatego cień jest konieczny, aby nadać kształt obserwowanej rzeczywistości i tym samym odzyskać szansę – lub raczej cień szansy – epistemologicznego poznania⁹².

⁹⁰ Jerzy Limon zwraca uwagę, że „Etymologicznie «twarz» pochodzi bowiem od starocerkiewnego *twar* – «dzieło» oraz zbliżonego *twor* – «stworzenie»” (Zob. J. Limon, *Czytanie twarzy*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000, s. 97). Również Jolanta Maćkiewicz podkreśla etymologiczne związki „twarzy” z „tworzeniem”, nazywając ją „rezultatem czynności tworzenia”, czyli „wytworem” (Zob. J. Maćkiewicz, *Twarz to człowiek. Metaforyczne i metonimiczne funkcje w języku*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000, s. 32).

⁹¹ Figura lwa jest silnie zakorzeniona w kulturze i bogata w znaczenia (często przeciwstawne); w mitologiach wielu kultur łeb lwa symbolizuje słońce, ogień i dar „wszystkowidzenia”, „zwycięstwo światła nad ciemnością”, również symbol Chrystusa i zmartwychwstania, ale także zła uosabianego przez szatana.

⁹² Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 196-213; R. Cieślak, op. cit., s. 16-23.

W świetle poeta odnajduje – rzecz by można – przyczynę sytuacji lirycznej. Zrozumiałe, że poezja, dla której wzrok stanowi podstawowy zmysł, zdolny do określenia podstaw istnienia świata i człowieka, dociekać będzie istoty światła. Śledząc wszelkie jego przejawy, przyzna, że światło i cień mają zdolność wydobywania kształtów oraz że w świetle tkwi istota bytu, jeśli przez byt rozumieć to, co dostępne jest naocznemu poznaniu⁹³.

Twarz Lwa również musi zgasnąć i pogрузić się w cieniu, aby patrzący mógł zobaczyć to, co Lew kryje w swoim wnętrzu. Światło znika nagle i roztapia się w czerni poprzez gwałtowną zmianę optyki, pozbawioną półcieni: „zgasł / poczerniał / a skóra jego rąk i twarzy / była szorstka / spękana / jak kora dębu”. „Chropawość” pochłania światło⁹⁴, ale nie zmienia go w całkowitą ciemność. Zostaje zamknięte w kokonie, zasklepione niczym lawa wulkaniczna, by za chwilę się wyzwolić. Ogień-Lew zmartwychwstaje w świetle, które rozsadza rysy i pęknięcia kolejnego rozpadającego się bytu:

zadałem mu pytanie
„co czynić”

„nic”
odpowiedział

wszystkimi rysami
pęknięciami
popłynęło do mnie światło
olbrzymi promienny uśmiech
rozpalał się

(*Wspomnienie snu z roku 1963*, P III, s. 31-32)⁹⁵

⁹³ R. Cieślak, op. cit., s. 21; Poetyckim potwierdzeniem cytowanych słów jest również fragment wiersza *Światło cień* z tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (P III s. 244-245). Cień jest dla światła koniecznym tłem, które wydobywa kontury i tym samym powołuje światło-życie do istnienia: „Kiedy na mój wiersz / pada cień / widzę w nim światło / wątle uparte / życie” (*Światło cień*, P III, s. 244). Każda smuga cienia jest znakiem obecności światła, ale również w każdym świetlnym błysku ukrywa się ślad cienia. Pojawienie się światła, budzącego zazwyczaj pozytywne konotacje, czyni widzialnym również to, co zwykle skrywa cień (to, co nieznanne i co zazwyczaj wywołuje lęk): „Kiedy na mój wiersz / pada światło / widzę w nim śmierć / czarne ziarno / sporyszu / w złotym kłosie / który odpływa / za horyzont” (*Światło cień*, P III, s. 245).

⁹⁴ Por. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 200-201.

⁹⁵ Zbliżony obraz można odnaleźć w wierszu *życie w cieniu* (P III, s. 274): „z białej twarzy / z czerwonych ust / wyskakiwał język ognia”. Również w *Duszyccze* mowa jest o „języku ognia”, po którym została „czarna dziura”. Natomiast motyw twarzy rozsadzanej światłem pojawia się w dramacie *Wyszedł z domu*:

w piwnicy
przysypana białym wapiennym pyłem
ściśnięta i rozdarta
z otworami na oczy
z szurzym pyskiem
rodząca człowieka
rodząca ludzkość
macroprosopia
twarz olbrzymia
z wielkimi małymi
wargami
twoja zła twarz
rodząca

Twarz Lwa Tołstoja rozplywa się w przysłaniającym ją świetle, ale nie zostaje wymazana. *Wspomnienie snu z roku 1963* pozwala na specyficzne pojmowanie procesu rozpadu, ściśle powiązanego z aktem tworzenia. Przedmiot działania (twarz) zmienia się w podmiot działający (światło), które promieniuje na obserwatora, w pewnym sensie obierając sobie nowy obiekt kreacji.

Działanie w portrecie Tołstoja przybiera postać zrównoważonych destrukcji i tworzenia, podobnie jak w wierszu [*Z czarnych karakułowych łapek obwisły worek...*]. Tu oblicze także się rozpada, ale proces destrukcyjny lub – lepiej – dekonstrukcyjny łączy się z konstruowaniem i przekształcaniem twarzy pod wpływem ingerencji z zewnątrz: ugniatania, inkrustowania, zasuszenia.

ruchliwa twarzyczka
ugnieciona
z wysuszonej skóry
pleśni pudru
inkrustowana
złotymi koronkami
szlachetnymi kamieniami

(*Z czarnych łapek karakułowych obwisły worek...*, P III, s.54)

Obraz, który ukazuje poeta, jest groteskowy i karykaturalny, nieco przypomina portret twarzy-torby (*Torba*). Odwołuje się bezpośrednio do estetyki baroku i typowego dla tej epoki konceptu. Kontrastujące zestawienia słowne: „pleśń pudru”, twarz z „wysuszonej skóry” zdobna „złotymi koronkami” i „szlachetnymi kamieniami” podkreślają przerysowanie wizerunku, który wygląda jak maska karnawałowa czy też maska trumienna, które zakrywają fizis. Szczególnie

a potem wszystkimi rysami
zmarszczkami
zaczęło płynąć do mnie światło
(*Wyszedł z domu*, D II, s. 36-37)

Także w opowiadaniu *Przerwany egzamin* pojawia się niemal bliźniaczo podobny fragment opisujący oblicze, które ulega różnym przekształceniom, by w końcu przemienić się w twarz nie-ludzka:

Twarz olbrzymia macroprosopia - nadmierny
rozwój twarzy
Twarz szeroka
Niedokształcenie twarzy
wyraz twarzy
Twarz pochmurna pogodna
W dziecinnej swojej twarzy nosi rysy matczyne
Bom ja jest twarzą Bożą uczczony
Twarz cudna płeć piękna
Zła twarz części rodne kobiece
Głowa ludzka dzieli się na część włosami
pokrytą i na twarz
„Nie była to już twarz człowieka,
lecz głowa małego starego wielbłąda...”
(*Przerwany egzamin*, PR I, s. 242-243)

istotna w tym kontekście jest czynność inkrustowania (późnołacińskie *incrustatio*, od *in-crusto* „pokrywam skorupą”⁹⁶), polegająca na pokrywaniu twardych powierzchni innymi materiałami⁹⁷. Twarz zatem „stwardniała” jak skorupa, jest fizjonomią żywej mumii, ubranej w worek „z czarnych łapek / karakułowych”. Wszystkie te elementy – nie do końca do siebie dopasowane – przedstawiają mistrzowsko naszkicowany, złośliwie zabawny portret starszej, zamożnej damy. Podobnie groteskowy i podszyty ironią obraz dandysowatych twarzy przedstawił poeta w *Prussian blue*. „Twarze z pergaminu / czarne wąsiki / nad otworem gębowym / trzy włoski w brodzie / brodawka na nosie”⁹⁸ (*Prussian blue*, P III, s. 238) ukazane zostały jako kuriozalne fantomy ludzkiego oblicza, z „otworem gębowym” zamiast ust, wszystkie do siebie podobne.

Konstruowanie twarzy nastawione na procesy tworzenia czy też od-twarzania⁹⁹ (rozumiane jako przeciwieństwo destrukcji, nie dekonstrukcji) zanika w utworach, które – mniej lub bardziej – nawiązują do wojennej traumy. Wizerunki przedstawiane w tego typu wierszach pokazują przede wszystkim nieodwracalność rozpadu, który nie jest tylko fragmentaryzacją czy transgresją, ale także wywołanym przez sytuację rozkładem i wymazywaniem. Portrety twarzy są w tym wypadku próbą ocalenia śladu. Jak pisze Tadeusz Sławek, „Metafizycznie co innego jest ziemią ojczystą twarzy: obszar samotności, w którym twarz »gubi się« jako zarys kształtu, lecz pozostaje jako smuga intensywnego i intymnego pytania o to, co mnie dotyczy najistotniej”¹⁰⁰.

Pierwsze wersy opisujące twarz ojca Arona w wierszu *Żywi umierali* ukazują portret przypominający starotestamentowy obraz starca-patriarchy, który „miał brodę z pleśni i mchu / a głowę z białego światła / które gasło drżąc / nim skonał jadł z dłoni / więdnącymi wargami / i otwierał turkusowe oczy” (*Żywi umierali*, P I, s. 28). Śladem nadchodzącego zła w jego obliczu jest

⁹⁶ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2013, hasło: inkrustacja.

⁹⁷ Zob. *Ibidem*, s. 160.

⁹⁸ Obraz twarzy z *Prussian blue* przypomina twarz opisaną w wierszu *życie w cieniu*: „we śnie zobaczył / twarz pierrota / wykrzywną / drwiącym uśmiechem” (P III, s. 273). Groteskowy wygląd fantomowych twarzy i całych postaci w *Prussian blue* jest zaprzeczeniem stereotypowo przyjmowanego wzoru pruskiej/niemieckiej postawy, wyglądu i kindersztuby, których wzorem był pruski żołnierz. Różewicz potęguje ironię, zamieszczając w wierszu słowa wzorowane na popularnej niemieckiej wyliczance-rymowance:

„Eins zwei drei vier fünf sechs sieben
wo sind die Soldaten geblieben
Zu Moskau stecken sie im Schnee
und schreien alle weh, oweh!”

Raz dwa trzy cztery pięć sześć siedem
gdzie zostali żołnierze
w Moskwie sterczą oni w śniegu
i krzyczą wszystko boli, ojeju!

(Tłumaczenie dzięki uprzejmości Agnieszki Sell)

⁹⁹ Por. P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz., Gdańsk 2000.

¹⁰⁰ T. Sławek, op. cit., s. 19.

gasnące światło. Kiedy zgaśnie, nastąpi całkowity rozpad bez śladu, podobnie jak w *Opowiadaniu traumatycznym*. Twarz zostanie wymazana, a ojciec Aron dołączy do tych, którzy „z dnia na dzień / ulice brukowali / obrzękłymi głowami”. Ów rozpad może zatrzymać tylko napisanie prawdziwego portretu, takiego, który ocala ślad. Przebijająca spod portretu ojca Arona empatia podmiotu mówiącego¹⁰¹ nadaje obrazowi fizis charakter na wskroś „uczłowieczający”. Ponadto poeta, opisując twarz, dodaje do niej bardzo istotny szczegół – imię. Różewicz uzupełnia portret ofiary, jednej z wielu, konkretnym słowem-portretem, które jest jedynym własnym, indywidualnym śladem człowieka, pozostającym w pamięci i w zapisie.

Tadeusz Komendant w szkicu *Wy[twarz]anie* stwierdza, że „w naszej europejskiej tradycji zło było nie tyle brakiem dobra, jak chce teologia augustyńska; zło zawsze miało twarz. [...] Współczesność, unieważniając tę wielowiekową tradycję, dokonała znamienego przesunięcia: nie uciekła, bo nie mogła uciec, przed problemem zła, musiała natomiast zapytać, czym jest zło bezpostaciowe i bez twarzy”¹⁰². Komendant analizuje tę kwestię na podstawie opowiadań Edgara Allana Poe i Howarda Phillipsa Lovecrafta. Jeżeli jednak odnieść problem bezpostaciowego zła do wierszy Różewicza, okaże się, że „zło bez twarzy” (nazywane ogólnikowo wojną, ludobójstwem, Shoah, Holokaustem lub innymi określeniami, które próbują oddać jego skalę i potworność) próbuje także pozbawić twarzy swoje ofiary. Zrekonstruowanie chociażby śladu i tym samym przywrócenie twarzy jest w tym wypadku przywróceniem człowieczeństwa – jedyne, co ofierze pozostało. Ojciec Aron nie stanie się tylko jedną z „obrzękłych głów”. Jego oblicze i jego imię będą trwały tak długo, jak długo będą czytane wiersze Różewicza.

Imiona traktowane jako ślad pojawiają się także w utworze *Białe jak kreda*:

Cienie przyjaciół

białe jak kreda
twarze zatarte
rozmazane

na szkolnej tablicy
kredą wypisane
imiona nazwiska
wilgotną ścierką
zamazane
oczy i usta

(*Białe jak kreda*, P III, s.160)

Imiona i nazwiska wypisane kredą na tablicy kojarzą się z latami szkolnymi i wskazują na bardzo młody wiek bohaterów lirycznych wiersza. Ślad kredy nader łatwo wymazać, tak jak łatwe okazało się wymazanie czyjegoś życia. Podmiot mówiący nie jest w stanie odtworzyć twarzy

¹⁰¹ W tym aspekcie wyraźnie spokrewniona z poglądami Lévinasa.

¹⁰² T. Komendant, *Wy[twarz]anie*, [w:] *Twarz*, „Punkt po Punkcie” z. 1, Gdańsk 2000, s. 15.

swoich przyjaciół. Są dla niego tylko cieniem, siwym śladem na szkolnej tablicy, fragmentem nazwiska lub imienia¹⁰³.

Ślad, który utrata pozostawia w naszej psychice, nie poddaje się biegowi czasu. Potrafi czas odwracać. Wydaje się, że rana już się zagoiła, tymczasem jakieś drobne wspomnienie i już boli, już krwawi. Wszakże tego, kto odszedł, zastąpić nie można¹⁰⁴.

Taki portret jest świadectwem pamięci „mimo wszystko”, typem mentalnego „obrazu mimo wszystko”¹⁰⁵. Obraz ów ma charakter czysto wizualny¹⁰⁶, gdyż ślad jest przezroczysty i odsyła do innej, minionej i niemożliwej do zrekonstruowania rzeczywistości sprzed wymazania.

Rola świadka – „ocalonego” – którą przyjmuje poeta, wymaga prawdy twarzy, niemalże dosłownego odrzucenia oblicza „przed” (zwłaszcza jego „człowieczego” charakteru) i odsłonięcia tego, co pozostało.

Różowe ideały poćwiartowane
wiszą w jatkach

W sklepach sprzedają
maski błaznów
pstre pośmiertne
zdjęte z naszych twarzy
którzy żyjemy
którzy przeżyliśmy
zapatrzeni
w oczodół wojny
(*Jatki*, P I, s. 93)

Dawna twarz zostaje „zdartą” i zastyga, zmienia się w maskę pośmiertną – również rodzaj pozostałości, śladu, tyle że tego, co zostało z dawnych „różowych ideałów”, „poćwiartowanych” przez rzeczywistość wojenną i traumę wynikającą z poczucia niesłusznego ocalenia – która zasłaniała „żywą” twarz. Maską jest tym, co Sławek nazwał „po-twarzą”, czyli „dramatycznym przejawem niemożności wywiązania się twarzy ze swojej misji, polegającej na ostatecznym odsłonięciu jedyne prawdziwego oblicza, niemożności prowadzącej do konkluzji, że twarz następuje zawsze po kolejnej twarzy”¹⁰⁷. Maską jest obliczem, które zakrywa poprzedni obraz i

¹⁰³ Georges Perec, wspominając swoich rodziców, którzy prawdopodobnie zginęli w jednym z obozów koncentracyjnych, pisał: „wspominanie ich jest czymś po prostu zabójczym dla aktu pisania. Pisanie jest wspomnianiem ich śmierci i potwierdzeniem mojego życia” (G. Perec, *W albo wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. K. Rodowska, „Literatura na Świecie”, nr 7/1983, s. 149). Różewicz pisząc, zachowuje jedyny możliwy ślad, wspomnienie, które musi zostać zapisane, żeby mogło istnieć.

¹⁰⁴ B. Skarga, op. cit., s. 90.

¹⁰⁵ Określenie Georgesa Didi-Hubermana, zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.

¹⁰⁶ Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 22.

¹⁰⁷ T. Sławek, op. cit., s. 21.

próbuję nie-pamiętać i nie-widzieć, przez co fałszuje spojrzenie, a w martwy, będący esencją uprzedmiotowienia człowieka „oczodół wojny”¹⁰⁸ trzeba patrzeć wprost, bez filtrów, aby zobaczyć i ocalić ślad.

*

Różne portrety fizis jako przedmiotów działania oraz odmienne podmioty działające i kształtujące twarze łączy ponadto jeden dodatkowy aspekt, niezwiązany z tematyką wierszy. Twarze „białe jak kreda”, „twarze z pergaminu” czy twarze „z wysuszonej skóry” przywodzą na myśl tworzywo pisarskie, materiał podlegający zapisowi. Są to twarze kształtowane podczas pisania i istnieją tylko w zapisie. Pisanie o nich jest jedynym możliwym, dramatycznym aktem stwarzania, powoływaniem do istnienia lub „odtworzeniem” istnienia w słowach oraz fotografią pamięci, ucieleśnioną w obrazach przez te słowa projektowanych.

Pisanie jest podobne działaniu teatralnemu, jest stałym rozgrywaniem sceny, wchodzeniem w dialog z partnerami, w momencie kiedy zaczyna się stabilizować, już się kruszy i rozpada, gdy ogarnia je czas¹⁰⁹.

Akt stwarzania jest z góry skazany na ułomność nie tylko ze względu na wpisaną w niego konieczność rozpadu i stopniowe wymazywanie śladów istnienia twarzy, ale także dlatego, że przedstawiane twarze są martwe. Noszą w sobie ślad ruchu, ale są tylko fantomami prawdziwego życia, gdyż ich ruchomość sprowadza się do autodestrukcji, rozkładu i pęknięć. Różewicz w swoich portretowych konstrukcjach zastępuje niemożność rzeczywistego istnienia permanentnym istnieniem w sferze „pomiędzy” – pomiędzy słowem i obrazem.

Twarze nieruchome

Jeśli potraktować twarze Różewiczowskie jako „synonim etycznej postawy człowieka”, niezwykle ciekawie prezentują się w takim ujęciu odwzorowania oblicza poety. Wracając do myśli Cieślaka, można stwierdzić, że bezwład wyzierający z twarzy w wierszu *Twarz ta sama* byłby znakiem kryzysu tożsamości. Tymczasem istnieją przesłanki by sądzić, że nie zawsze tak jest.

Znajdując się na styku postaci wykreowanej, podmiotu tekstu i autobiograficznego „ja” autorskiego, czytelnik-bohater Różewicza może korzystać ze wszystkich tych tożsamości, a równocześnie żadna z nich nie jest stabilna i

¹⁰⁸ „Oczodół” podobnie jak „jama ustna” czy „otwór gębowy” nie mogą być częścią podmiotowo rozumianej twarzy; Zob. J. Potkański, op. cit., s. 163.

¹⁰⁹ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 9.

ostateczna. Każdą trzeba określać, ponieważ lector w każdej cząstkowej narracji, w której występuje w roli podmiotu, odbiorcy lub obiektu, inaczej się sytuuje wobec rzeczywistości pozatekstowej [...] ¹¹⁰.

Niestabilność tożsamości jest pokłosiem nowoczesnego spojrzenia na człowieka uwikłanego w rzeczywistość i wpływa w znacznym stopniu na sposób konstruowania twarzy poety, który znajduje się w centrum tych zmagania. Nie jest to ta sama „twarz o zmiennym wyrazie” z wiersza *Zadanie domowe*, gdzie „od umiejętności wyrażenia tej zmienności zależy «prawda» poetycka” ¹¹¹. Jest to twarz zmieniona przez odbicie lustrzane, przed którym przestrzega młodego poetę podmiot liryczny *Zadania domowego*, „twarz ta sama / i zupełnie inna”, pozbawiona treści, niczym maska, która patrzy ze ściany – z odbicia – „twardym / pustym / okiem” (*Twarz ta sama*, P III, s. 40). Obraz w zwierciadle tworzy fantom pozbawiony treści, dodatkową anty-tożsamość, niewyraźną i niemożliwą do wypełnienia. Różewicz przeciwstawia sobie zmienne oblicze „własne” obcemu – „cudzemu” odbiciu. Pomiędzy tymi dwoma konstruktami twarzy i tożsamości powstaje pęknięcie, które wywołuje interakcję między żywym ciałem a jego fantomem. Każdy lustrzany portret jest zdarzeniem, aktem stworzenia niedoskonałego sobowtóra, będącego przeciwieństwem tożsamości.

Interesująco w świetle powyższych rozważań rysuje się problem twarzy przedstawionych na fotografiach, które opisuje poeta. Wizerunki te nie bywają wyraźne, zwykle reprezentuje je jakiś detal – uśmiech, oczy, usta, element ubioru – zastępujący nie tylko fizis, ale często osobowość i życiorys portretowanego. Motyw fotografii pojawia się już w tomie *Niepokój*:

Są gruszki złote na talerzu
kwiaty i dwie dziewczyny młode

Na stole fotografia chłopca
jasny i sztywny w czarnym kepi

Dziewczyny mają miękkie wargi
dziewczyny mają słodkie oczy

Przez pokój idzie biedna matka
poprawia fotografię płacze

Gasną na stole złote słońca
i martwy owoc jej żywota.
(*Martwy owoc*, P I, s. 36)

Fotografie postawione na stole wyglądają niewinnie. Nic nie wskazuje na to, że zawierają ładunek traumatycznego doświadczenia. Dopiero działanie – poruszenie zdjęć przez matkę-

¹¹⁰ W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 279.

¹¹¹ R. Cieślak, op. cit., s. 14.

bohaterkę liryczną – wydobywa ich martwość¹¹². Gasnące słońca są przeciwieństwem światła, stanowiącego podstawowe tworzywo i warunek widzialności fotografii. Jej poruszenie jest zaciemnieniem obrazu-kadru, nie tylko tego widzialnego – wyznaczonego przez krawędzie odbitki, ale przede wszystkim wizualnego kadru z życia matki oplakującej martwe dzieci, zastygłe na martwych podobiznach.

Zdjęcie może być nie tylko odbiciem wspomnienia, kadrem z przeszłości. Bywa, że jest także obrazem zakrywającym słowo. W wierszu *Fotografia* podmiot liryczny opisuje portret matki, na który patrzy:

wczoraj otrzymałem
ocaloną fotografię matki
z roku 1944

matka na fotografii
jest jeszcze młoda piękna
uśmiecha się lekko

ale na drugiej stronie
odczytałem wypisane
jej ręką słowa
„rok 1944 okrutny dla mnie”
(*Fotografia*, P III, s. 173)

Fotografia przedstawia tylko twarz, nic poza tym. Jest nieprzezroczysta, zakrywa notatkę na odwrocie, która wyraża prawdę. Takie usytuowanie obrazu wobec słowa nasuwa myśl o przewadze etycznego punktu widzenia – wyrażonego przez zapis – nad walorem estetycznym reprezentowanym przez piękno twarzy na zdjęciu. Potwierdzać to mogą słowa François Soulagesa, który podkreśla teatralną naturę fotografii i zwraca uwagę na umowność gry pomiędzy jej przedmiotem a światem zewnętrznym:

„To, co zostało odegrane”: wszyscy (fotografowany, fotografik i widz) myślą się co do fotografii oraz mogą być zmyleni. Oglądający zdjęcie sądzi, że jest ono dowodem rzeczywistości, podczas gdy stanowi ono wyłącznie oznakę gry. Każde zdjęcie nas okłamuje¹¹³.

¹¹² Susan Sontag podkreśla, że „Wszystkie fotografie mówią: »Memento mori«. Robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania” (S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 16). Natomiast Barthes zauważa, że „Dając mi absolutną przeszłość poza (aoryst), fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym” (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 171).

¹¹³ F. Soulagés, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 81.

Na pozór obraz zakrywa prawdę nie tylko przedstawianego oblicza, ale również tę zamkniętą w słowie. Śledząc jednakże dalszy ciąg utworu, można się przekonać, że to tylko powierzchowne wrażenie:

w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój starszy brat

skryliśmy jego śmierć
przed matką

ale ona nas przejrzała
i ukryła to
przed nami

(*Fotografia*, P III, s. 173-174)

To nie obraz, ale twarz zakrywa słowo. Zdanie zapisane na fotografii jest śladem ręki tej, która została sportretowana (rzeczywistej osoby, nie kreacji) i – jak wynika z wyżej przytoczonego fragmentu – której wolą było jego ukrycie.

[...] fotografia konfrontuje nas z nieświadomością drugiego, z „tym”, co jawi się jako przesunięcie do niemożliwego, stabilnego „ja”. Odgrywa się ono samo za sprawą dialektycznego układu w obrębie aparatu psychiki. Każde zdjęcie wskazuje na to, iż „to” zostało odegrane, gdyż przed fotografem gra się i jest się odgrywanym. W fotografii pojęcie wolnej woli traci zasadność. Należy je zastąpić grą konieczności i przymusu tworzących życie, teatralnych związków¹¹⁴.

Biorąc pod uwagę „grę konieczności i przymusu” wynikającą nie tylko z sytuacji pozowania czyli odgrywania zdjęcia, ale także z faktu, że matka bohatera lirycznego również „odgrywa” spokój i zadowolenie przed swoimi bliskimi, opisana fotografia przybiera postać wielowarstwowego palimpsestu. Staje się obrazem nadpisanym nad traumatycznym wydarzeniem, które znajduje swoje odbicie w geście odręcznego zapisu, dokonanego z kolei nie tylko na odwrocie zdjęcia, ale przede wszystkim na „rewersie” twarzy, pod maską młodości, piękna i uśmiechu. Kiedy podmiot mówiący wykonuje dramatyczne działanie – odwraca zdjęcie – obraz twarzy znika, słowo wymazuje z fotografii jej pozytywny przekaz i wpisany w nią fałsz, obnaża rzeczywisty portret cierpiącej matki.

Zawsze fragment

„Scena w ciemności, widać jedynie Usta, w głębi po prawej (patrząc od widowni), około trzech metrów nad poziomem sceny, oświetlona słabym snopem światła z bliska i od dołu, tak by

¹¹⁴ Ibidem, s. 81.

reszta twarzy oraz mikrofon pozostawały w mroku; [...] Gdy na widowni światła zaczynają wygasać, zza kurtyny zaczyna dochodzić głos Ust, które mówią coś niezrozumiale. W ten sposób mówią one jeszcze przez dziesięć sekund po całkowitym wygaśnięciu światła. Gdy kurtyna idzie w górę, Usta, wciąż niezrozumiale, mówią wybrany fragment tekstu naprowadzający na początek; gdy zaś podniesie się całkowicie i zapanuje odpowiednie skupienie, zaczynają właściwie od:”¹¹⁵

szept
weź
weź na sen
weź na sen wieczny

cały świat
zbiegnie się
w twarz

(*Bez tytułu*, P III, s. 94)¹¹⁶

Opis sceny poprzedzający monolog Ust w sztuce Samuela Becketta *Nie ja* doskonale współgra z wypowiedzią podmiotu mówiącego w wierszu Różewicza *Bez tytułu*. Co więcej, czytelnik nieorientowany w twórczości obu autorów mógłby odnieść wrażenie, że są one integralną całością. Jeśli oba te fragmenty zestawimy z kolejnym wierszem autora *Kartoteki – Moje usta*, uzyskamy swoisty komentarz do treści wypowiedzianej przez Beckettowskie Usta, będący również rodzajem podsumowania sztuki:

Moje usta
które mówiły
prawdę kłamały
powtarzały twierdziły
zaprzeczały żebrały
krzyczały szeptały
płakały śmiały się

Moje usta
układające się
dookoła wypowiedzianych
niezliczonych słów

(*Moje usta*, P I, s. 382)

Można by założyć, że te zaskakujące podobieństwa wynikają z inspiracji, jaką Różewicz czerpał z *Nie ja*, jednakże, biorąc pod uwagę czas powstania obu utworów, takie stwierdzenie może dotyczyć tylko *Bez tytułu*. *Moje usta* powstały znacznie wcześniej niż sztuka Becketta. Co zatem sprawia, że wszystkie te utwory są do siebie podobne?

Przede wszystkim wykorzystanie poetyki fragmentu jako metonimii całej postaci. Obaj autorzy wybrali usta, zasłaniając resztę twarzy i tworząc w ten sposób portret zastępczy. Usta

¹¹⁵ S. Beckett, *Nie ja*, [w:] Idem, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988, s. 339.

¹¹⁶ Wiersz rozpoczyna się od słów: „W ogromniejszej czerni / w nicości / zmarszczka / ust / wypłuka pestkę / przeżutych / strawionych słów” (*Bez tytułu*, P III, s. 94).

odgrywają tu rolę mówiącego rekwizytu, skupiają uwagę widza/czytelnika i wypełniają całą przestrzeń. Mimo widocznego wymazania reszty postaci, usta stają się centrum percepcyjnym odsyłającym do rzeczywistości poza i jednocześnie zasłaniającym ową rzeczywistość. Wypowiadają mnóstwo słów, których nagromadzenie dynamizuje opis i nadaje mu cechy dramatyczne. Ponadto, zarówno w wierszach Różewicza, jak i w sztuce Becketta, otwarcie na zewnątrz utworu oddaje zapis – fragmentaryczny, urywany, pełny pęknięć i przerw – który pozbawia utwory stabilności interpretacyjnej. Autor *Czerwonej rękawiczki* idzie jednak krok dalej. Usta w jego wierszach nierzadko zostają od twarzy oderwane, zmieniają się w „otwór gębowy” (*Prussian blue*) czy „jamę ustną” (*Słowa*, W, s. 9-10).

Obserwacja przejawów rozkładu i zaniku dąży do innej prawdy niż prawda twarzy – czyli prawda spojrzenia i mowy: do prawdy cuchnącego oddechu z „jamy ustnej” („usta” mogłyby jeszcze należeć do Twarzy; jama ustna – już w żadnym razie). Powraca obsesyjna Różewiczowska metonimia: zamiast jako źródło uduchowionej mowy, usta wchodzą do poezji w swojej turpistycznej fizyczności¹¹⁷.

Przykładów takich metonimii jest więcej. W wierszu *Krtań wolności* usta należą do świata, nie do człowieka. Są zamknięte obojętnym milczeniem, podczas gdy człowiek mówi nieuduchowioną, fizyczną krtanią, „która błaga / o życie / krtać która porusza się / jak robak / wdeptana w błoto” (*Krtań wolności*, P I, s. 94).

Zdehumanizowane, wyizolowane z oblicza usta w utworach Różewicza przypominają samowolnie egzystujące elementy fizjonomii na obrazach René Magritte’a. Ich oderwanie od ludzkiej twarzy szokuje i wytrąca patrzącego z bezpiecznych kontekstów. Magritte, podobnie jak Różewicz, dekonstruuje twarz i redukuje ją do kilku istniejących niezależnie od siebie fragmentów – oczu, ust i nosa, jak na obrazach *Szeherazada* (*Sheherazade*, 1950), *Krajobraz Baucis* (*Le paysage de Baucis*, 1966) czy *Wiek oświecenia* (*The age of enlightenment*, 1967). Znaczny obszar twarzy zostaje wymazany, ale oblicze wciąż zachowuje swoje charakterystyczne punkty, które – przynajmniej teoretycznie – powinny ułatwiać rozpoznanie. Tak się jednak nie dzieje. Wydaje się, że lewitujące części fizis istnieją w próżni, niezależnie od siebie. Poza nimi nie ma żadnego śladu ciała, a ich kształty są wyraźnie schematyczne i nieindywidualne, mogą należeć do każdej twarzy, która przynajmniej przypomina ludzką. Co więcej, w przeciwieństwie do Różewiczowskiej, nieludzkiej, ale wciąż żywej krtani, zdolnej do wydawania głosu, usta na obrazach Magritte’a pozostają zamknięte. Zredukowana twarz-która-nie-jest-twarzą nie woła o ukazanie, a towarzysząca

¹¹⁷ J. Potkański, op. cit., s. 163.

jej egzystencjalna niepewność destabilizuje proces jej uczłowiczenia, zarysowując wyraźne pęknięcie w akcie spotkania z innym¹¹⁸.

*

Komentując *Białe groszki*, Różewicz stwierdza: „To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakby podciąłem mu żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku z tych żył. Gdybym ich nie przeciął, tylko do końca naśladował spikera, byłby to zwykły komunikat. Moment przecięcia stworzył sytuację dramatyczną w tym wierszu. Na tym polega jego »otwarcie«”¹¹⁹.

W podobny sposób autor *Do piachu* komponuje twarze, przecinając portret w newralgicznym punkcie i pozostawiając mówiący fragment. W myśl filozofii Jacques’a Derridy można stwierdzić, że opisywane teksty dekonstruuja obraz twarzy i znaczą poprzez to, co nieuchwytnie, poprzez szczeliny między słowami. Co więcej, zestawienie tekstu dramatycznego (w sensie gatunkowym) z tekstem poetyckim i możliwość zastosowania tych samych narzędzi analitycznych dowodzi, że materia, z której autor *Niepokoju* buduje swoje metonimiczne portrety twarzy, ma wielowymiarowy charakter dramatyczny, a poprzez przerwy i pęknięcia – również performatywny. Różewicz nie tyle portretuje, ile „buduje” twarze z dostępnych fragmentów, dając im własne, często zrekonstruowane życie.

Przykłady twarzy opisane w niniejszym szkicu skupiają się przede wszystkim wokół tomików wydanych w okresie największej poetyckiej płodności poety, czyli mniej więcej do końca lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku (wyjątkiem są cytaty z tomów *Płaskorzeźba, zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling*). Warto zauważyć, że im nowszy zbiór poezji, tym mniej w nim twarzy. W miejsce obrazów pojawiły się słowa. Różewicz dokonał znamienego i *stricte* performatywnego gestu – wymazał portrety twarzy ze swoich wierszy.

¹¹⁸ Por. E. Lévinas, *Etyka i nieskończony*; tu szczególnie rozdziały: „Samotność bycia” i „Twarz”.

¹¹⁹ K. Puzyna, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, [w:] *Wbrew sobie...*, s. 46.

ROZDZIAŁ II

Kreacyjna rola rozpadu w *Portrecie Doriana Graya* Oscara Wilde'a

Fabula *Portretu Doriana Graya* nierzadko zostaje sprowadzona do postaci uproszczonego schematu winy i sprawiedliwej (ale czy naprawdę zasłużonej?) kary¹²⁰. Interpretatorzy powieści Oscara Wilde'a skupiają się zazwyczaj na osobie dekadentckiego bohatera, kierując uwagę na kwestie postrzegania swobody działań artystycznych i powiązanych z nimi problemów moralnych. Tytułowy portret odbierany jest przede wszystkim jako magiczne, moralne zwierciadło Doriana Graya, będące namacalnym dowodem jego rozwiązłości i wyrachowania. Tymczasem z perspektywy dramatycznej teorii literatury i kultury oraz mieszczących się w ich obrębie założeń estetyki antybinarnej niezwykle interesującym aspektem jest powstanie i działanie samego portretu, potraktowanego nie tylko jako abstrakcyjne dzieło sztuki, ale również jako widzialny (choć niezwykle) obraz, fizycznie istniejący w przestrzeni literackiej artefakt.

Status ontologiczny portretu

Alina Mitek-Dziemba w swojej książce *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia* nazwała portret Doriana Graya¹²¹ „auto-bio-grafią”¹²². Autorka, używając tego terminu – otwarcie nawiązującego do teorii autobiografii Paula de Mana¹²³ – kładzie nacisk przede wszystkim na pierwszy człon zestawienia podkreślający sprawczy charakter życzenia Doriana. Portret w tym ujęciu jest podświadomym aktem samokreacji, zarówno ze strony portretowanego, jak i modernistycznego artysty-malarza wcielającego się we własne dzieło. Jeżeli jednak chciałoby się traktować portret jako byt w pewnym stopniu niezależny, szczególną uwagę powinno się obdarzyć dwa pozostałe człony omawianego pojęcia.

Bíos (gr. ‘życie’) wskazuje na „żywy” aspekt istnienia obrazu na pograniczu rzeczywistej egzystencji. Wizerunek ma fizyczne „ciało”, które tworzą płótno, grunt, farby, werniks itp. oraz metafizyczną duszę, „pożyczoną” od Doriana Graya. Nie jest istotą żywą w sensie biologicznym, ale samoistne, niezależne od fizycznych warunków zewnętrznych zmiany sprawiają, że można potraktować obraz jak swoistą formę życia – golema stworzonego z martwej materii, ożywionego cudzą duszą.

¹²⁰ Problem ten ciekawie rozwija i interpretuje Alina Mitek-Dziemba w swojej książce *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia. Nietzsche, Wilde, Shusterman*, Katowice 2011, s. 118-137.

¹²¹ Zapis kursywą dotyczy zawsze tytułu powieści Oscara Wilde'a, zapis bez kursywy odnosi się do portretu jako opisanego obiektu

¹²² A. Mitek-Dziemba, op. cit., s. 118.

¹²³ Por. P. de Man, op. cit.

grápho

Greckie słowo *grápho* oznacza czynność pisania, podkreśla zatem fakt, że obraz jest zapisem graficznym. Portret Doriana Graya nie tylko został namalowany, ale przede wszystkim „napisany”. Istnieje tylko w słowach, choć zawsze pozostaje wyobrażeniem obrazowym. Owo graficzne wyobrażenie i jego opis tworzą w powieści nierozzerwalną całość, skazując portret na podwójną egzystencję.

Zważywszy na to, że podstawową formą istnienia i funkcjonowania podobizny jest zapis literacki, zasadna wydaje się zmiana kolejności omówienia wyszczególnionych wyżej elementów „auto-bio-grafii”. Przedmiotem rozważań będzie więc najpierw słowno-ikoniczny aspekt jego funkcjonowania.

Portret Doriana Graya w powieści Wilde’a jest ekfrazą dzieła nigdy nie powstałego poza obszarem fikcyjnego świata przedstawionego w powieści. Początkowo pojawia się jako dość ubogi i niedoskonały opis:

Pośrodku pokoju, na pionowo ustawionych sztalugach, stał naturalnych rozmiarów portret młodego człowieka niezwyklej piękności [...]. Uśmiech zadowolenia przemknął i osiadł na twarzy malarza, wpatrującego się w tę wdzięczną, a zarazem wspaniałą postać, którą odtworzył jego artyzm¹²⁴. (PDG, s. 8)

Jedna konkretna, choć niedokładna informacja („naturalnych rozmiarów portret młodego człowieka”) i zaledwie kilka ogólnikowych określeń („młodego”, „niezwyklej piękności”, „wdzięczna a zarazem wspaniała postać”) bardzo oględnie opisują dzieło Bazylego Hallwarda. Nieco więcej o portrecie – zakładając, że malarz wiernie odtworzył wygląd Graya, co da się wywnioskować z zachwyków powieściowych bohaterów, którzy ów wizerunek widzieli – może mówić czytelnikowi opis jego modelu:

Tak, był w istocie cudownie piękny, z delikatnie zarysowanymi purpurowymi ustami, ze szczerymi, błękitnymi oczyma i falistymi, złotymi włosami. W twarzy jego było coś takiego, co natychmiast budziło zaufanie. Malowała się w niej cała szczerłość młodości i cała żarliwa czystość. Czuć było, że świat go jeszcze nie zbrukał. (PDG, s. 27)

Słowne istnienie obrazu wskazuje na jego ekfrastyczną naturę, ale portret Doriana Graya nie jest jedynie ekfrazą. Funkcjonuje w świadomości czytelniczej jako plastyczne wyobrażenie obrazu. Nie tylko można przeczytać literacki opis portretu, ale przede wszystkim zobaczyć portret malarski. Co prawda niemożliwa jest ocena walorów fizycznych, istotnych w klasycznej interpretacji obrazu (na przykład – jakże ważnych w wielu przypadkach – kolorystyki, faktury, pociągnięć pędzla),

¹²⁴ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 2010; dalej jako PDG.

jednakże nieustanne obcowanie z aspektem wizualnym¹²⁵ dzieła sprawia, że podczas jego interpretacji na czytającego oddziałują te same mechanizmy, które odpowiadają za reakcje odbiorcy patrzącego na rzeczywiste malowidło. Gottfried Boehm w liście do W. J. T. Mitchella stwierdza:

Kiedy przywołujemy ikoniczność, nie oznacza to nigdy wycofania się z języka, lecz raczej w grę wchodzi różnica w stosunku do języka. Obraz jest tak samo daleki od neutralności lub bezpośredniości jak oko; za to jest on połączony z kontekstem myśli, płci, kultury, ideologii i mowy – co oczywiście nie oznacza, że mógłby kiedykolwiek być po prostu z owych kontekstów wywiedziony¹²⁶.

Autor *Was ist ein Bild?* (Czym jest obraz?) zwraca również uwagę na zjawisko „ukrytej procesualności”¹²⁷ obrazów. Są one złożonymi bytami funkcjonującymi w określonym kontekście. Oddziałują na rzeczywistość, w której istnieją (niezależnie od tego, czy jest to rzeczywistość literacka, czy realna), generując tylko im właściwe znaczenia, niezależne od językowych schematów poznawczych oraz wytwarzając „własne »światło«”¹²⁸, jak mówi Boehm.

Obrazy wchodzą w najbardziej intymne związki z procesami i możliwościami, tak że ma się wrażenie, że dominujące opozycje pojęciowe, za pomocą których nauka i krytyka prześladowały obrazy, takie opozycje jak forma i treść, znaczony i znaczący, wewnętrzny i zewnętrzny, sensualny i konceptualny itp., zawsze przychodziły zbyt późno, jak gdyby obraz ulokował się w innym logicznie świecie, którego zasad nie znamy¹²⁹.

Obraz Hallwarda ma status czysto wirtualny, nie posiada sfery widzialnej zarówno w dosłownym rozumieniu pojęcia, jak również zgodnie z interpretacją Didi-Hubermana, który w książce *Przed obrazem* mianem „wizualnego” określa to, co na pozór nie jest widoczne i wykracza poza „widzialną”¹³⁰, czyli postrzegalną zmysłowo przestrzeń obrazu. Natomiast „słowo »wirtualny« ma sygnalizować sposób, w jaki porządek tego, co wizualne, oddala nas od »normalnych« (powiedzmy raczej: zwykle przyjmowanych) warunków możliwości poznania tego, co widzialne”¹³¹. W przypadku portretu Doriana Graya „widzialne” dla czytelnika jest tylko słowo. Czytanie opisu jest przełożeniem słów na obraz, tak jak czytanie obrazu jest przełożeniem widzenia na słowo. Powieściowy portret sytuuje się gdzieś pomiędzy – pomiędzy słowem i obrazem. Mimo

¹²⁵ Pojęcie rozumiane według terminologii Didi-Hubermana, jako to co ukryte i niewidoczne przy wstępnym oglądzie, to, co łączy świat obrazu ze światem „poza”; pojęcie „wizualności” jest ściśle powiązane z „widzialnością” – tym, co dane bezpośrednio, co postrzegamy zmysłowo; patrz: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 18.

¹²⁶ G. Boehm, W.J.T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska, [w:] *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 99; podkreślenia – G. Boehm, W.J.T. Mitchell.

¹²⁷ Ibidem, s. 103.

¹²⁸ Ibidem, s. 103.

¹²⁹ Ibidem, s. 105; podkreślenia – G. Boehm, W.J.T. Mitchell.

¹³⁰ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 17.

¹³¹ Ibidem, s. 18.

iż istnieje w zasadzie tylko w języku, to działa w sferze wizualnej, w dodatku zarówno wewnątrz własnego, „napisanego” świata, jak i na zewnątrz – tam, gdzie czytelnik „widzi” obraz i czuje, że obraz „przygląda się” jemu.

bios

Z wielopłaszczyznowym i procesualnym pojmowaniem obrazów koresponduje koncepcja „ucieleśnienia estetycznego” Berleanta¹³², która w portrecie Doriany Graya znajduje niemalże wzorcową realizację. Autor *Wrażliwości i zmysłów* opiera swoje rozważania o dwie słownikowe definicje ucieleśnienia: „umieścić w ciele; wcielić; odziać czy ubrać (ducha) w ciało” oraz „spowodować stanie się częścią ciała, zjednoczyć z ciałem”¹³³. Tłumaczy owe znaczenia następująco:

W pierwszym, aura obecności fizycznej zostaje zawarta w dziele sztuki. [...] Drugie i być może bardziej dosłowne znaczenie ucieleśnienia pojawia się w estetycznej odpowiedzi na sztukę, kiedy mamy do czynienia z cielesnym uczestnictwem odbiorcy¹³⁴.

Portret Doriany Graya w zaskakujący sposób łączy oba aspekty tak pojmowanego „ucieleśnienia”, zarówno w istnieniu literackim, jak i w kwestii „patrzenia” na opisany obraz. Z jednej strony portret jest fizycznym przedstawieniem duszy „ubranej w ciało” – być może nie w pospolite ciało ludzkie, ale prawie-ludzkie „ciało” obrazu, podlegające procesowi starzenia się pokrewnemu przemianom biologicznym. Z drugiej, dusza Graya mogła wcielić się w obraz dzięki temu, że została fizycznie sportretowana. Tym samym obraz stał się jednocześnie „żyjącym” ciałem przeobrażonym i magicznym zwierciadłem. Dodając do przemyśleń Berleanta słownikową definicję „ucieleśnienia” rozumianego jako „to, co jest realnym kształtem czegoś abstrakcyjnego”¹³⁵, można zauważyć, że „fizyczność” portretu jest bardziej ludzka i naturalna niż sam Gray, ponieważ wygląd malowidła – mimo nadnaturalnych przyczyn przemiany – zmienia się zgodnie z prawami natury.

Ucieleśnienie obrazu przewartościowuje również istotny dla modernizmu problem twórcy-nadczłowieka. Proces powstawania płótna, opisywany przez Wilde’a, jest odtworzeniem – rozumianego zgodnie z duchem jego czasów – artystycznego procesu twórczego, którego głównym bohaterem i sprawcą działania jest autor dzieła. Bez względu na przedstawiany przedmiot, autor jest

¹³² Zob. A. Berleant, op. cit., s. 110-120.

¹³³ *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. III, s. 109; cytaty i przypisy za A. Berleant, op. cit., s. 112.

¹³⁴ A. Berleant, op. cit., s. 112-113.

¹³⁵ Hasło wg *Uniwersalnego słownika języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

podmiotem wyrażającym i „władającym” obrazem. W rozmowie z lordem Wottonem Bazyli Hallward wprost przyznaje:

Harry [...], każdy portret malowany z przejęciem jest portretem artysty, nie zaś modela. Model jest tylko pobudką, okazją. Nie jego, ale raczej siebie samego malarz ujawnia na płótnie. Powód, dla którego nie chce tego obrazu wystawiać, jest ten, że obawiam się, czy nie ujawniłem w nim tajemnicy własnej duszy. (PDG, s. 13)

Z powyższej wypowiedzi wynika, że Wilde’owski artysta jest faktycznym (choć niewidocznym) bohaterem obrazu. Tym, który tworzy oraz generuje wrażenia, emocje i uczucia. Sytuacja zmienia się w momencie wypowiedzenia życzenia przez Doriana Graya. Pragnienie bohatera staje się w istocie „uśmierceniem” artysty¹³⁶. Postawiony na piedestale modernistyczny (s)twórca musi ustąpić miejsca samotworzającemu¹³⁷ się dziełu sztuki, które przestaje być przedmiotem-wytworem, a staje się jednym z podmiotów działających. Dołączając do tego zawikłanego układu relacji tego, kto wypowiedział sprawcze życzenie, warto zapytać za Mitek-Dziembą: „kto i czym jest tu »dziełem sztuki«?”¹³⁸

Według Boehma badanie portretów odgrywa istotną rolę w próbach zrozumienia właściwych obrazom mechanizmów działania, ponieważ to, co przedstawione na portrecie, pokazuje więcej, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka:

[...] nie istnieje żadna koncepcja ani też wyrażenie werbalne wystarczające do zdefiniowania autonomicznej jednostki – jednak jest możliwe ukazanie za pomocą środków dostępnych ikonizacji, „czym” jest każda z jednostek. Przez to portret staje się prawdziwym objaśnieniem nowej historycznej koncepcji istot ludzkich¹³⁹.

Portret Graya pokazuje zatem, „czym” naprawdę jest ten, którego przedstawia. Ale czy przedstawienie bohatera wyjaśnia również, czym naprawdę jest sam obraz? Komentując rozważania Richarda Wollheima zawarte w rozprawie *Malarstwo jako sztuka*, Berleant stwierdza: „w rzeczywistości chodzi o to, jak obraz oddziałuje, kiedy jest dziełem sztuki, czyli raczej jak *działa*, niż *czym jest*”¹⁴⁰. Taka optyka niweluje problem autora, który nie odgrywa tu wielkiej roli bez względu na to, czy jako przedmiot artystyczny potraktuje się malowidło, czy postać samego Graya,

¹³⁶ Por. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1/2.

¹³⁷ Portret Doriana Graya nie jest bytem całkowicie niezależnym. Przymiotnik „samotworzący” odnosi się do samoistnego, czyli bez fizycznego udziału osób lub czynników zewnętrznych, przekształcania się namalowanego wizerunku.

¹³⁸ A. Mitek-Dziemba, op. cit., s. 121-122.

¹³⁹ G. Boehm, W. J. T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikonizacyjny...*, s. 102.

¹⁴⁰ A. Berleant podkreśla, że stara się nawet nie używać pojęcia „dzieło sztuki” czy „przedmiot sztuki” ze względu na fakt, że „w sztuce nie może istnieć samodzielny czy też samowystarczalny przedmiot”. (Zob. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę...*, s. 145). Potwierdza to również przypadek portretu Doriana Graya, którego ożywienie uzależnione jest od działań bohatera, podobnie jak wieczna młodość Graya zależna jest od istnienia obrazu.

ponieważ ucieleśniony obraz rozbija podmiotowość na wiele aspektów. „Ucieleśnienie w sztuce [...] oznacza, że przedmiot, wykonanie, działanie, wydarzenie, postrzeganie i znaczenie są jedną i nierozłączną całością”¹⁴¹, podkreśla autor *Prze-mysleć estetykę*. Definicja ta – mimo pozornego braku związku z badanym przedmiotem – pokrewna jest koncepcji wydarzenia Eriki Fischer-Lichte:

Zamiast tworzyć tradycyjne dzieła sztuki, artyści coraz częściej zaczęli przygotowywać **wydarzenia**, w których brali udział nie tylko oni sami, ale także odbiorcy, oglądający, słuchacze czy widzowie. W ten sposób zmieniły się zasadniczo warunki tworzenia i odbioru sztuki. Punktem centralnym tego procesu przestało być niezależne od swego twórcy i odbiorcy, istniejące samodzielnie dzieło [...]. Zamiast niego pojawiło się wydarzenie, które powstaje, rozwija się i kończy w wyniku działań różnych podmiotów – artyści i słuchacza/widza¹⁴².

Obraz jest wydarzeniem skonstruowanym przez artystę, który namalował portret, pisarza – autora powieści, bohatera – Doriana Graya i wreszcie odbiorcę-czytelnika. Każda zmiana staje się zdarzeniem-spektaklem, w którym aktorami są zarówno ten, który ją fizycznie dostrzega (Gray), jak i ci, którzy doświadczają bezpośredniego oddziaływania przemian portretu (np. Bazyli Hallward, John Vane). Przeniesienie uwagi z kwestii poszukiwania znaczenia na problem działania ujawnia istnienie performatywnego aspektu funkcjonowania nie tylko portretu Doriana Graya, ale sztuki w ogóle – zwłaszcza tych jej dziedzin, które dotąd nie były uważane za performatywne¹⁴³.

Rozpad jako przyczynek kreacji

Rozpoczęcie procesu wymazywania symptomów zepsucia z twarzy Graya daje początek nieustannemu cyklowi kreacji – stwarza nowy, dynamicznie zmieniający się artefakt. Portret ewoluuje od tradycyjnego dzieła sztuki aż po powtarzający się akt performatywny, na który składają się niezliczone ilości pomniejszych aktów dokonujących tego typu przemian w obrazie (każde działanie bohatera wywołuje modyfikację).

Podstawowym ośrodkiem performatywnego działania jest przeobrażanie się materii płótna. Całą machinę transformacji uruchamia klasyczna w ujęciu Austinowskim¹⁴⁴ wypowiedź performatywna w formie życzenia:

¹⁴¹ Ibidem, s. 145.

¹⁴² E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 29; podkreślenia – E. Fischer-Lichte.

¹⁴³ Autor *Prze-mysleć estetykę* zaznacza we wstępie, że element performatywny jest nieodzownym składnikiem odbioru sztuki, gdyż „nie można doświadczyć sztuki, jeśli nie wykaże się ona jakąś formą aktywności” (zob. A. Berleant, op. cit., s. 12). Pisząc o czterech elementach doświadczenia, wymienia również jego wykonawczy aspekt (zob. Ibidem, s. 50) i zwraca uwagę na performatywny charakter każdego przeżycia estetycznego, również tego, które rodzi się w kontakcie z tak zwanymi sztukami nieperformatywnymi, tj. na przykład z malarstwem i literaturą.

¹⁴⁴ Zob. J. L. Austin, *Wypowiedzi performatywne*, [w:] Idem, *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

Jakie to smutne – szepnął Dorian Gray, ciągle jeszcze mając oczy utkwione we własny portret. – Jakie smutne! Ja się zestarzeję i będę brzydki i odpychający. Ale portret ten na zawsze pozostanie młody. Nigdy nie będzie starszy niż w dzisiejszym czerwcowym dniu. Gdybyż mogło być przeciwnie! Gdybym ja pozostał wiecznie młody, a obraz się starzał! Wszystko bym za to oddał, wszystko! Tak, nie mam nic na świecie, czego bym za to nie oddał. Oddałbym duszę własną! (PDG, s. 40; podkr. E. W.-Cz.)

Wypowiedzenie powyższych słów sprawiło, że pakt między Grayem i obrazem „nie tylko zostaje zawarty (dopełniony), ale także jednocześnie przedstawiony”¹⁴⁵. Każde działanie Doriana powoduje przeobrażenie się portretu, a tym samym jest działaniem performatywnym, gdyż zmienia zastaną rzeczywistość nie tylko umownie, ale również fizycznie.

Prawda twarzy

Interakcja między portretem i Gray'em przebiega w obu kierunkach. Fizyczne przekształcanie się płótna skutkuje metafizycznym przeobrażaniem się psychiki Doriana. Postępujący rozpad i odpychająca aparycja obrazu paradoksalnie pobudzają bohatera do pogłębiania własnej, metafizycznej brzydoty. Staje się taki, jakim jest malowidło – zdeformowany i skrzywiony moralnie.

- Cieszę się, że ostatecznie jednak doceniasz moje dzieło [...].
- Jako to? Doceniam? Kocham je, Bazylu. Obraz ten jest częścią mojego ja. Czuję to.
- A zatem, gdy wyschniesz, zostaniesz wypokostowany i oprawiony. Potem odeślę cię do twego mieszkania i będziesz mógł zrobić z sobą, co ci się podoba. (PDG, s. 43)

Wypowiedź Bazylego jest pierwszym symptomem spełnienia się wypowiedzianego aktu performatywnego. Malarz zwraca się do Doriana jakby ten był obrazem. Portret Doriana Graya i sam Dorian Gray stają się jednym. Tak postrzegane dzieło jest nie tylko projekcją wnętrza postaci. Stanowi jednocześnie jej fizyczne i metafizyczne zwierciadło. Bohater mógł bowiem systematycznie obserwować nieuchronne zmiany w swoim ciele, które prawdopodobnie nastąpiłyby w biologicznym procesie starzenia, a ponadto dane mu było zobaczyć jawne symptomy działania jego grzechów. Malowidło wiernie, niemalże fotograficznie odwzorowuje wygląd Graya. Znamienny jest fakt, że przedstawia modela w pełnym wymiarze jako „naturalnych rozmiarów portret młodego człowieka”, sugerując w ten sposób możliwość potraktowania go jako lustra, które odbija całość – rozumianą nie tylko jako kompletne odwzorowanie osoby widzianej od stóp do

¹⁴⁵ Zob. Komentarz Eriki Fischer-Lichte do teorii wypowiedzi performatywnej Austina, [w:] Eadem, op. cit., s. 33.

głów, ale także jako pełnię osobowości, uniwersum cech charakterystycznych dla danej jednostki, zarówno tych widzialnych (np. niezwykle fizyczne piękno), jak i tych, które istnieją poza sferą widzialności, a których istnienia można się domyślać (zachowanie, uczucia, zamysły itp.)¹⁴⁶. Wraz z Dorianem czytelnik może śledzić proces przeobrażania się odbicia w zwierciadle dzięki każdej postępującej zmianie. „Obserwowanie tej zmiany będzie dla niego prawdziwą rozkoszą”, komentuje narrator. „Nauczyć się śledzić swą duszę na jej tajemnych drogach. Portret będzie dla niego magicznym zwierciadłem. Tak jak mu objawił jego własne ciało, objawi mu też jego własną duszę” (PDG, s. 146).

Postępujące zniszczenia wizerunku są faktycznym wymazywaniem śladów – zepsucia, starości, rozkładu, zła – z ciała Graya. Płótno starzeje się, przyjmując na siebie rozkład w czystej postaci. W cudowny sposób oczyszcza portretowanego ze wszystkich zewnętrznych skaz, dając mu w zamian możliwość podglądania wnętrza, ale zarazem odbierając mu twarz, która staje się maską – nie ulega bowiem żadnym naturalnym procesom, które zdolne byłyby zmienić jej wygląd. Twarz Doriana zastyga w jednym „niewinnym” wyrazie, emanuje pięknem i szczerością.

[...] nie przypadkiem też dla Doriana Graya, żyjącego między salonami arystokracji a dzielnicami grzechu, sprawą zasadniczą jest utrzymanie w tajemnicy tego, iż jego własna twarz przybrała charakter maski, zwodząc nawet najbliższych swoją nieskazitelną powłoką, niewinnie chłopięcym uśmiechem. Sztuka życia, tak jak wszelka artystyczna twórczość, zdaje się mówić Wilde, wymaga formy; tę zaś dla dowodzenia własnego kunsztu i oryginalności (a także w celu wykluczenia prób miernego naśladownictwa) można mnożyć, otrzymując sumę manifestacji niejednoznacznych, ambiwalentnych, trudnych do opatrzenia klasyfikującą etykietą¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Tak rozumiany portret-odbicie nawiązuje do koncepcji „stadium lustra”, z której Jacques Lacan wywodzi genezę ludzkiego ja. Po raz pierwszy ujrzane odbicie (we wczesnym dzieciństwie, między szóstym a osiemnastym miesiącem życia) staje się idealnym pierwowzorem ja – *imago*, rozumianym właśnie jako całość, totalna forma ciała – które ostatecznie konstituuje się w późniejszych spotkaniach z *imago* drugiego. Lacan stwierdza: „Ta całościowa forma ciała, dzięki której podmiot w swym odbiciu dostrzega już dojrzewanie własnej siły, dana mu jest jedynie jako *Gestalt*, inaczej mówiąc w swojej zewnętrzności, a więc zapewne forma ta jest bardziej konstytuująca niż konstytuowana, lecz jednak przede wszystkim, jawi się ona podmiotowi jako unieruchamiająca go płaskorzeźba i w odwróconej symetrii, w przeciwieństwie do doświadczanych przezeń gwałtownych, ożywiających go ruchów. W ten sposób ów *Gestalt* [...] poprzez te dwa aspekty swojego pojawienia się symbolizuje trwałość psychiczną *Ja* i jednocześnie zapowiada Jego przyszłą alienację. Co więcej, *Gestalt* zawiera w sobie powiązania łączące *Ja* zarówno z posągiem, w który człowiek się projektuje, jak i z fantomami, które nim władają, z automatyzmem wreszcie, w którym poprzez wieloznaczne relacje usiłuje uchwycić świat, który wytworzył (Zob. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” nr 4(63), 1987, s. 6). Wilde kreuje nie w pełni dorosłą, dziecinną w swej niewinności postać Graya. Stawia go przed Lacanowskim zwierciadłem, obrazem ideału, którego ten nie jest w stanie doścignąć. W tym samym czasie bohater wkracza w dorosłość, rozpoczynając prawdziwe życie towarzyskie i wchodząc w skomplikowane układy z innymi. Zetknięcie się tych dwóch faz inicjacyjnych wyzwala w bohaterze między innymi skłonności autodestrukcyjne. Francuski psychoanalityk zauważa, że „Moment, kończący stadium zwierciadła, zapoczątkowuje poprzez identyfikację z *imago* bliźniego i przez dramat pierwotnej zazdrości, dialektykę, która odtąd łączy *ja* z sytuacjami społecznymi. To właśnie ten moment poprzez pożądanie drugiego człowieka przekształca radykalnie całą ludzką wiedzę w element zapośredniczający, konstytuuje swoje przedmioty w abstrakcyjne odpowiedniki poprzez współdziałanie z drugim człowiekiem i zmienia *ja* w instrument, dla którego każdy nacisk instynktów jest niebezpieczny (Ibidem, s. 8).

¹⁴⁷ A. Mitek-Dziemba, op. cit., s. 123-124.

Pozornie nieskazitelna forma nadana obliczu Graya jeszcze mocniej podkreśla fakt, że w momencie pojawienia się pierwszej zmiany na portrecie, jego twarz przestała być prawdziwa, „nie wyrażała ani prawdziwego cierpienia, ani prawdziwej radości” (PDG, s. 212). Bezwzględna prawda fizjologii, która objawia się w procesach starzenia się ciała, zmieniła się w prawdę obrazu. To, co jest wtórne w stosunku do prawdy twarzy – jej odwzorowanie – stało się bardziej przekonujące niż ona sama, niczym Baudrillardowskie symulakrum¹⁴⁸. Martwa kopia (jakkolwiek byłaby wierna i doskonała) zastąpiła „oryginał”, pozbawiając go oznak charakterystycznych dla istoty żywej. Dorian Gray egzystuje w czasie, funkcjonuje w społeczeństwie, ale jest tylko fantomem człowieka, ciągle takim samym, sztucznym, choć zachowującym pozory życia.

Twarz-maską Graya jest nie tylko zasłoną duszy, ale też specyficznym rekwizytem, ułatwiającym mu teatralną w swej istocie egzystencję wśród ogółu. Pełni tę samą funkcję, co makijaż czy charakteryzacja¹⁴⁹, dzięki czemu bohater może grać kogoś, kim w rzeczywistości nie jest. Widać to podczas spotkania z Jamesem Vane’em, kiedy Dorian wykorzystuje swoją niezmienną twarz jako dowód rzekomej małoletniości i tarczę, która miała zasłonić go przed zemstą. „Ocaliła go maska młodości” (PDG, s. 272) – komentuje narrator. Równie mocno element gry pobrzmiwa w scenach przy towarzyskim stole, tuż po zamordowaniu Bazylego Hallwarda:

Może nigdy człowiek nie wydaje się tak swobodny, jak właśnie wtedy gdy jest zmuszony do odegrania jakiejś roli. I nikt z obecnych, patrząc na niego, nie uwierzyłby, że Dorian Gray przeżył dopiero co tragedię, która w swej okropności nie ustępowała żadnym współczesnym tragediom. Te szlachetne, smukłe palce nie mogły nigdy schwytać za nóż w zbrodniczym celu, a te uśmiechnięte różowe usta nigdy zapewne nie przeklinały Boga ani cnoty. Sam się dziwił swemu spokojowi i przez chwilę odczuwał żywo straszliwą rozkosz podwójnego życia. (PDG, s. 237)

Tylko dzięki swojej młodej i niezmiennej fizis Gray może „grać” i jest ciągle akceptowany przez środowisko, z którego pochodzi, i w którym chce przebywać. „Fałszywa” twarz okazuje się jedyną przepustką do „prawdziwego” życia, jednakże odbiera swojemu posiadaczowi poczucie własnej wiarygodności. Jedynym autentycznym obliczem Doriana jest jego portretowe odbicie. Starzenie się obrazu, mimo że nie jest procesem naturalnym i nosi znamiona zjawiska paranormalnego, jest prawdziwe. Malowidło ukazuje rzeczywistość bardziej realną niż ta istniejąca.

¹⁴⁸ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005; rozdział „Precesja symulaków”.

¹⁴⁹ Ten aspekt ciekawie rysuje się w kontekście filmowej adaptacji *Portretu Doriana Graya* z 1945 r. w reżyserii Alberta Lewina. Dorian Gray, dzięki licznym i często przedłużanym zatrzymaniom kadrów na jego postaci, sam stwarza wizualne wrażenie bycia „żywym” obrazem. Dodatkowo brak barwy i znamienne dla takiej konwencji filmowej charakteryzacja i makijaż wyraźnie zarysowują kontur twarzy, wygładzają rysy, twarz staje się gładka i „płaska”, jakby narysowana czarnym tuszem, bez światłocienia. Interakcja między obrazem „żywym” i obrazem namalowanym jest dzięki temu wyraźnie widoczna i zyskuje charakter niemalże symboliczny.

Nie znosił rozłąki z portretem stanowiącym część jego życia, a także obawiał się, by w czasie jego nieobecności ktoś nie wtargnął do pokoju [...]. Wiedział, że portret sam przez się nie mógłby nic powiedzieć. Prawda, że mimo całego ciężącego na nim zepsucia i brzydoty, wykazywał dotąd uderzające podobieństwo do niego, ale cóż z tego wynika? Wyśmiałyby każdego, kto odważyłby się czynić jakieś aluzje. [...] Co go obchodzi, że obraz wygląda ohydnie i podle? G d y b y n a w e t w y j a ś n i ł p r z y c z y n ę , c z y ż b y m u u w i e r z o n o ? (PDG, s. 191-192; podkr. – E. W.-Cz.)

Można zaryzykować stwierdzenie, że odpowiedź na postawione powyżej pytanie byłaby negatywna. W relacji bohatera i jego portretu pobrzmiewa wariacja na temat klasycznej, Arystotelesowskiej zasady prawdopodobieństwa w sztuce. Wydaje się, że historia zmieniającego się portretu jest groteskowym spiętrzeniem nieprawdopodobieństw. Zachowanie wiecznej młodości przez Graya jest racjonalnie niemożliwe, ale staje się i tak bardziej prawdopodobne od „rzeczywistej” prawdy obrazu. Nie znaczy to jednak, że portret całkowicie wyłamuje się z ram naszkicowanych w *Poetyce*. Jest raczej ich uelastycznieniem i reinterpretacją. Berleant, pisząc o Arystotelesowskiej teorii tego, co uniwersalne, w kontekście własnej koncepcji *mimesis* jako ucieleśnienia, stwierdza:

Ponieważ rzeczywiste działania są złożone i podlegają ingerencji przypadku, poeta, konstruując ostateczny rysunek postaci, musi wybrać najbardziej znaczące wątki trzymając się tego, co bardziej niż prawdopodobne, bardziej niż wiarygodne; poeta musi trzymać się istotnych tego konsekwencji. Dzieje się tak również w dramacie, w powieści, a nawet w filmie, gdzie postrzegamy siebie i innych wyraźniej niż w życiu, bardziej prawdziwie niż w rzeczywistości. Czynimy tak jednak bynajmniej nie dlatego, że zdarzenia są bardziej prawdopodobne, ponieważ mogłyby się zdarzyć. W artystycznym kontekście czyste prawdopodobieństwo nigdy nie jest przekonywające. Zdarzenie musi raczej odsłaniać w jakiś sposób ludzki charakter, który możemy określić jako typowy i dzięki temu może on obejmować również nas¹⁵⁰.

Czyż powieściowy portret, w jego najbardziej elementarnym przekazie, nie jest sposobem na „odsłonięcie” charakteru Doriana Graya? Trudno byłoby nie udzielić twierdzącej odpowiedzi na to nieco banalne pytanie, jednakże już sam termin „odsłonięcie”, użyty przez Berleanta, wskazuje na znacznie głębszy problem, dotyczący bezpośrednio kwestii naśladowania, a pośrednio – starego, choć ciągle aktualnego pytania o to, czym właściwie jest sztuka i w jakiej pozostaje relacji do rzeczywistości.

W tym kontekście nowego znaczenia nabiera decyzja Doriana: początkowo o zasłonięciu portretu parawanem (zaraz po dostrzeżeniu pierwszej zmiany; zob. PDG, s. 126-128), a następnie o umieszczeniu obrazu w zamkniętym pokoju, niedostępnym dla nikogo innego. Ukrycie obrazu

¹⁵⁰ A. Berleant, op. cit., s. 132.

pozwalalo mu zapomniec o malowanym wizerunku jego sumienia i zyc swobodnie, bez zahamowan. Odczuwal nawet rodzaj dumy, gdyz nikt poza nim nie mial przywileju ogladania mrocznej strony swojej osobowosci.

Czynnosci zakrywania i odkrywania obrazu, szczegolnie w perspektywie przywoływanej w niniejszej pracy teorii widzialnego i wizualnego, zyskujaa rys rzeczywistego i symbolicznego rzucania zaslony na zwierciadlo. Rozwazajaa ten fakt z punktu widzenia Wilde'owskich pogladow na sztuke, ktore wyrazil miedzy innymi w przedmowie do *Portretu...*¹⁵¹, nalezalboby w tym miejscu postawic pytanie, jakaa role odgrywaja w powieści metafory zaslony i zwierciadla.

Zaslonaa, woal, klatka

W szkicu *Zanik klamstwa. Dialog* Wilde ustami jednego z bohaterow – Viviana – wypowiada slowa:

Vivian: [...] Sztuka moze udoskonalic sie tylko sama przez sie, a nie pod wplywem jakichkolwiek czynnikow zewnetrznych. Nie wolno jej sadzic z punktu widzenia jej podobienstwa do swiata widzialnego. Jest ona raczej zaslonaa niz zwierciadlem. [podkr. – E. W.-Cz.]

Cyryl: [...] Rozumiem doskonale, ze nie chcesz, aby uwazano sztuke jako zwierciadlo. [...] Ale nie wierzysz chyba serio, ze zycie kopiuje sztuke, ze ono jest zwierciadlem, a sztuka rzeczywistoscia?

Vivian: Naturalnie, ze w to wierze¹⁵².

Portret jest zaslonaa dla Doriana Graya. Dzieki temu, ze zmienia sie obraz, a nie fizjonomia wlasciciela, Gray moze funkcjonowaa normalnie w rzeczywistosci i jednoczesnie zachowaa czyste, niezniszczalne piekno zewnetrzne, dotaa wlasciwe tylko sztuce. Proba dodatkowego zakrycia plotta draperia ponownie zaslania rzeczywistosc (prawdziwe oblicze Doriana) odbita w portrecie-zwierciadle, ktory jest ogniwem laczacym zycie i sztuke. Prawdziwa natura bohatera przykryta jest woalem nieskalanej brzydota i wystepkiem niewinnosci. Piekno jest dla Doriana tym samym, co Michael Foucault nazywa „podwojnie zdradzieckim woalem”, ktory „pokazuje to, czego broni, i ukrywa, ze odslania to, co ma okrywaa”¹⁵³. Teoretycznie znajomi i przyjaciele mlodego dandysa, z ktorymi utrzymuje dlugotrwały kontakt (lady Agata, lord Wotton i inni), sa swiadomi, ze wyglad Graya nie jest naturalnym zjawiskiem, jednakze kurtuazyjnie zdaja sie tego nie zauwazaa. To, co ukrywa jego idealna twarz, przeswituje w plotkach i domyslach, ktore tym bardziej staja sie intrygujaa i niebezpieczna obietnica skrywanej tajemnicy. Cienka, zewnetrzna warstwa piekna i

¹⁵¹ Zob. O. Wilde, *Przedmowa*, [w:] Idem, *Portret Doriana Graya...*, s. 5-6.

¹⁵² O. Wilde, *Zanik klamstwa. Dialog*, przeł. M. Feldmanowa, [w:] *Modernisci o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 164.

¹⁵³ Zob. M. Foucault, *Coz za okrutna wiedza*, przeł. T. Komendant, [w:] Idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska i inni, Warszawa 1999, s. 36-37.

niewinności zasłania wewnętrzne zepsucie, jednocześnie odsłaniając niepokojące nieprawdopodobieństwo wyglądu Doriana Graya. Każde „poruszenie” tej warstwy „zapowiada rychłą nagość”¹⁵⁴, która w pełni ujawnia się najpierw w zwierciadle-obrazie, a później w postaci martwego, prawdziwego i przez to właśnie tak trudnego do rozpoznania ciała bohatera.

Portret okazuje się przeciwieństwem woalu-niewinności¹⁵⁵. Obserwowanie własnego, ale niewidocznego dla innych rozkładu początkowo sprawia Grayowi perwersyjną przyjemność¹⁵⁶. Podobnie jak Foucaultowska klatka, obraz dawał bohaterowi ułudę absolutnej wolności, nieskrępowanej żadnymi konwenansami i nie mającej żadnych widzialnych konsekwencji. Ten komfort był jednak krótkotrwały. Dokładność i regularność zmian, które pojawiały się na portrecie, rodziła coraz więcej metafizycznych wątpliwości. Zatrzymując się naprzeciw obrazu i przeglądając się w magicznym lustrze nieosłoniętym woalem, bohater stawał nagi przed samym sobą. Szybko przekonał się, że nie może uciec przed odbiciem, które widzi. Coraz bardziej ulegał jego wpływom i poddawał się kontroli własnych lęków.

W przystępie nienawiści do własnej piękności rzucił zwierciadło o ziemię i zdeptał nogami na błyszczącą srebrną miazgę. Piękność jego pchnęła go do zguby, piękność jego i młodość, o którą się modlił kiedyś... Gdyby nie one, życie jego mogłoby pozostać nieskalane. Piękność jego była dlań tylko maską, młodość — tylko szarlatanerią. Bo czymże jest młodość w najlepszym razie? Okresem cierpkości, niedojrzałości, okresem płytkich kapryśków i mętnych myśli. Czemuż nosił jej szatę?

Wszak to młodość go zgubiła. (PDG, s. 299)

Więzienie Doriana różni się jednakże od klasycznej metafory klatki „wykrawanej zgodnie z gotowym już układem sił: tu zwyciężony, dookoła niego zwycięzca”¹⁵⁷. W relacji Gray – obraz oprawca i ofiara są jedną i tą samą osobą. To, co hipotetycznie daje bohaterowi wyzwolenie, w rezultacie generuje coraz większe poczucie pustki i zagubienia, a tym samym sprawia, że coraz bardziej pomniejsza się powierzchnia mentalnej klatki. Wszystkie działania prowadzące do uwolnienia z góry skazane są na klęskę, czego dowodem jest ostatni zryw bohatera – próba ocalenia niewinnej dziewczyny przed zepsuciem, którego sam był źródłem – mający odmienić jego los i

¹⁵⁴ Ibidem, s. 37.

¹⁵⁵ Zob. Ibidem, s. 37. M. Foucault, *Cóż za okrutna wiedza*, przeł. T. Komendant, [w:] Idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska i inni, Warszawa 1999

¹⁵⁶ „Często[...] po kryjomu wchodził na piętro, otwierał zamknięty pokój kluczem, z którym się nigdy nie rozstawał, i ze zwierciadłem w ręku stawał przed portretem malowanym przez Bazylego Hallwarda. Wpatrywał się w złą i postarzałą twarz na obrazie, to znów w piękne młodzieńcze oblicze w zwierciadle. Siła kontrastu potęgowała jeszcze uczucie rozkoszy. [...] Z największą uwagą, niekiedy z dziką, straszną radością śledził szkaradne linie, przecinające pomarszczone czoło i okrążające grube, zmysłowe usta. Nieraz też zapytywał sam siebie, co było straszniejsze: ślady grzechów czy starości? Przykładał swe białe, wydelikacowane palce do szorstkich, nabrzmiałych rąk na portrecie i uśmiechał się. Naigrawał się z oszpeconej postaci i zniedołężniałych członków” (PDG, s. 175-176).

¹⁵⁷ M. Foucault, op. cit., s. 37.

rozplątać sieć zależności łączących go z portretem. Nadzieja zmiany, tym razem pozytywnej, przesłoniła mu realny zakres przemian, których jeszcze mógł dokonać. Dorian Gray uległ „złudzie wolności”, wierząc w pozorną swobodę i zakładając możliwość cofnięcia krat klatki-obrazu:

Gdy odmykał drzwi, uśmiech radości przemknął po jego dziwnie młodzieńczej twarzy i na chwilę osiadł na ustach. Tak, stanie się dobrym, a ten straszny obraz, przechowywany w ukryciu, nie będzie już dlań przedmiotem strachu. Miał uczucie, jakby mu już odjęto ten ciężar. (PDG, s. 300)

Ostatnia próba ocalenia niewinności nie powiodła się, ponieważ bohater nie był świadomy, że cudza niewinność, którą w jego mniemaniu ocalił, znajdowała się poza granicami jego własnej klatki. Wolność mogła przyjść tylko z zewnątrz, a tam Grayowi-oprawcy zależało jedynie na zatrzymaniu zmian w portrecie bez konieczności przyjęcia własnego, prawdziwego wizerunku. I tak skrucha ofiary zmieniła się w gniew oprawcy, który po raz kolejny sięgnął po sztylet, by tym razem zabić własne sumienie zamknięte w obrazie – jedyne świadectwo, które istniało przeciw niemu, wywołujące strach przed każdym oddaleniem się od malowidła, rzucające „cień melancholii na wszystkie jego namiętności” (PDG, s. 301). Bohater pragnie zabić przeszłość i stać się wolnym od oskarżeń swojej żyjącej duszy, jednak i to mu się nie udaje. Furia nie przynosi oswobodzenia, tylko śmierć. To portret odnosi zwycięstwo nad swym właścicielem, odzyskując pierwotne piękno i jednocześnie przelewając całą swoją ohydę na jego martwe ciało, które stało się niemalże nierozpoznawalne dla postronnych¹⁵⁸.

Śledząc losy Graya od samego początku, trudno pozbyć się wrażenia, że nie mogło być inaczej. Przemiana bohatera, tak samo jak i pragnienie wiecznej młodości, motywowane były egoistycznym strachem o siebie samego. Według Sørensa Kierkegaarda skrucha, nawet jeśli byłaby szczerą, nie może pokonać wewnętrznego gniewu, póki podszyta będzie lękiem.

Jednostka może przeżyć skrucę z powodu swojego gniewu, i im jest głębsza, tym głębsza jest [jej] skrucha. Lecz skrucha nie potrafi wyzwolić jednostki; tu jednostka popełnia błąd. Nadchodzi okazja; lęk już ją odkrył, każda myśl wprawiona w drżenie; lęk pozbawia skrucę mocy i przyprawia o zawrót głowy; jest tak, jakby gniew już zwyciężył, przeczuwa już nieukojenie wolności, które jest zastrzeżone dla najbliższej chwili; nadchodzi chwila i gniew zwycięża¹⁵⁹.

Kiedy Dorian w ostatnim akcie rozpaczy przebija sztyletem swój portret, nie jest do końca świadomy, kogo naprawdę zabija. Zostaje schwytyany w pułapkę sobowtóra, z której nie może uciec,

¹⁵⁸ Zob. O. Wilde, *Portret Doriana Graya...*, s. 301-303.

¹⁵⁹ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przeł. A. Szwed, Kęty 2000, s. 120.

mimo że próbuje zniszczyć swoje więzienie. Wyjaśnienie tego paradoksu odnajdziemy u Baudrillarda, który analizując problem sobowtóra, stwierdza, że „jest to figura wyobrażona, która podobnie jak dusza, cień czy obraz odbity w lustrze – nawiedza podmiot jako jego inny, sprawiając, że jest on zarazem sobą samym i nigdy nie jest do siebie podobny, biorąc go w posiadanie jako nieuchwytna i nieustannie zaklinana śmierć. Jednak nie zawsze tak się dzieje: kiedy sobowtór się ucieleśnia, kiedy staje się widzialny, oznacza nieuchronnie nadciągającą śmierć”¹⁶⁰. Bohater powieści Wilde’a był zatem skazany na klęskę już wtedy, gdy po raz pierwszy ujrzał swój doskonały portret¹⁶¹.

Fizyczna i duchowa jedność obrazu i Graya, fakt pełnego zjednoczenia się („wcielenia”) w kontekście przeanalizowanego wyżej ucieleśnienia obrazu funkcjonują analogicznie do metafizycznej koncepcji nierozdzielności ludzkiego ciała i duszy. Maria Podraza-Kwiatkowska, komentując podobną sytuację w *Krzyku* Przybyszewskiego, stwierdza:

Pełna identyfikacja Weryhy jako sobowtóra następuje w chwili, kiedy bohater strzelając do niego... zabija siebie. Zakończenie zatem typowe dla utworów sobowtórowych, stosowane zarówno przez autorów dawniejszych, niejako klasyków tego gatunku, takich jak E. T. A. Hoffmann czy E. A. Poe, jak i np. Przez bliskiego chronologicznie Przybyszewskiemu Oscara Wilde’a (Portret Doriana Graya). [...] Owo zabójstwo-samobójstwo można rozpatrywać jako swego rodzaju ostatnią autoobronę; w ten sposób bowiem unika się bezpośredniego zabijania samego siebie. Można tu także widzieć powiązania, nie zawsze zapewne świadome, z koncepcjami okultystyczno-teozoficznymi, według których „uderzenie śmiertelne w astral sprowadza jednocześnie w tym samym momencie śmierć cielesną”¹⁶².

Gray umiera, jego ciało przejmuje na siebie wszystkie symptomy rozpadu, które dotąd nosił obraz. Przyspieszony pośmiertny rozkład ciała bohatera i „odrodzenie się” obrazu jest paralelne do uznania zmartwychwstania duszy – czystej i nieskalanej tak, jak pierwotnie niewinny był portret.

Sztuka wcielona

Podążając ponownie tropem wypowiedzi Viviana, można zauważyć pojawiający się gdzieś obok cytowanego dialogu, jednakże odczuwalnie obecny problem identyfikacji oryginału – pierwotnej przyczyny inspirującej specyficznie pojmowany proces naśladowania. Vivian jasno twierdzi, że to życie odbija sztukę jak zwierciadło, nie odwrotnie. Podkreśla zatem fakt, że sztuka

¹⁶⁰ J. Baudrillard, op. cit., s. 121.

¹⁶¹ Paweł Dybel – komentując Lacanowską koncepcję „stadium zwierciadła” – zauważa, że „Dopiero [...] przechodząc na stronę lustra, biorąc iluzję za rzeczywistość, człowiek staje się sobą” (P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 237). Badacz doszukuje się w tym akcie formy ocalenia, „odzyskania pośród chaosu pamięci o sobie jako Ja”, jednak ceną za to jest „wyobcowanie się człowieka wobec siebie-realnego” (Ibidem, s. 242). Gray wybrał rzeczywistość, maksymalnie opóźniając moment spotkania ze swoim odbiciem, dlatego to, co ostatecznie znalazł po drugiej stronie, nie mogło go ocalić.

¹⁶² M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 112. Cytat w wypowiedzi za A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 234.

jest przedmiotem naśladowania, poszukiwanym oryginałem, którego odbiciem – i tylko odbiciem – jest rzeczywistość. Wydaje się, że obraz, w którym przegląda się Dorian Gray, w pełni realizuje ową koncepcję, jednakże nie sposób pominąć faktu, że relacja portretu i portretowanego przebiega w obu kierunkach. Nowe światło na to powiązanie może rzucić wspomniana już Berleantowska teoria naśladowania rozumianego jako ucieleśnienie¹⁶³, która zakłada, że „sztukę należy [...] pojmować jako kwintesencję, intensyfikację, skupienie się na bezpośredniości doświadczenia, na które nie zwracamy zazwyczaj tak dużej uwagi”¹⁶⁴. Autor *Prze-myśleć estetykę* skupia się na nierozdzielnej więzi sztuki i doświadczenia. Wskazuje na potrzebę intuicyjnego, a tym samym bezpośredniego, wieloaspektowego i usytuowanego ponad formalnymi podziałami doświadczania sztuki, która „rości sobie prawo do niezależności i dystansu, wkradając się jednocześnie do intymności związanej z samowiedzą człowieka, do jego osobistych związków i do samej istoty »bycia człowiekiem«”¹⁶⁵. Dorian Gray – wyłączając na chwilę etyczny aspekt jego postępowania – wchodzi w najbardziej bezpośredni z możliwych kontakt z obrazem. Jego portret nie tylko „reaguje” na wyrażane przez niego emocje i podejmowane działania, ale także motywuje, a czasami nawet prowokuje do przeżywania nowych, nierzadko skrajnych doświadczeń¹⁶⁶.

Sięgając do doświadczenia, którego realizm jest całkowicie bez znaczenia, odkrywamy w sztuce rzeczywistość o ogromnej wadze. To właśnie tutaj ożywione formy, jakości oraz dynamika doświadczenia stają się rzeczywiste, uchwycone zanim przemieniły się w banał i ucieleśnione w polu estetycznym, gdzie sztuka, artysta i odbiorca stają się jednością w doświadczeniu. Sztuka odbierana wprost bez osądu działa w obszarze rzeczywistości. Dzięki naszemu

¹⁶³ Berleant pisze: „[...] klucz do wyjaśnienia tego enigmatycznego związku pomiędzy światem sztuki a sztuką świata [...] można znaleźć w pierwotnym rozumieniu terminu naśladownictwo. W dosłownym znaczeniu naśladownictwo nie oznacza kopiowania ani podobieństwa. Nie jest ono, jak to się na ogół przedstawia, teorią pozorów. Etymologia *mimesis* sugeruje takie znaczenie, ponieważ słowo to wywodzi się z greckiego czasownika *mimeisthai*, którego oryginalne znaczenie obejmuje szersze zastosowanie – odnoszące się do zachowań takich, jak aktora w pantomimie, jak również węższe – oznaczające naśladowanie, portretowanie i przedstawianie. Później, w czasach Ksenofonta, Platona oraz Arystotelesa zaczęło ono oznaczać twórczość artystyczną. Jeśli przyjmie się te filologiczne wywody, wówczas zamiast uważać sztukę za odbicie, powinno się raczej rozumieć ją jako ucieleśnienie. Zamiast czynić z dzieła sztuki rodzaj substytutu, który pozostaje na zewnątrz doświadczenia, powinniśmy przyjąć, że sztuka stanowi ciągłość z doświadczeniem” (zob. A. Berleant, op. cit., s. 124).

¹⁶⁴ Ibidem, s. 124.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 122.

¹⁶⁶ „A jednak czuł, że portret zrobił coś dla niego. Uświadomił mu, jak niesprawiedliwie, jak okrutnie postąpił z Sybilą Vane. [...] Jego miłość samolubna i sztuczna ustąpi porywom wyższemu, przeobrazi się w uczucie szlachetniejsze, a ten portret malowany przez Bazylego Hallwarda będzie dlań tym, czym dla jednego, jest świętość, dla drugiego sumienie, a dla wszystkich bojaźń Boga” (PDG, s. 132).

„Wieczna młodość, bezkresna namiętność, najsubtelniejsze i tajemne rozkosze, dzikie radości i dziksze jeszcze grzechy — wszystko to będzie jego udziałem. Portret musi nosić ciężar jego hańby. Taki zapadł wyrok” (PDG, s. 145).

„Dorian spojrzął na obraz i nagle uczył niepohamowaną nienawiść do Bazylego, jak gdyby ten portret na płótnie podszeptował mu ją swymi szydyczko wykrzywionymi ustami” (PDG, s. 215).

intuicyjnemu pojmowaniu¹⁶⁷, we wszystkich jego formach, spotykamy się w prawdzie sztuki z rzeczywistością świata ludzkiego. [...] Intuicja metafizyczna staje się ucieleśnieniem rzeczywistości, a więc jest centralnym punktem wszystkich etapów intuicji [...]. Tu sztuka i życie łączą się i wzajemnie przenikają: świat udziela sztuce treści i nadaje jej znaczenie, a sztuka z kolei czyni resztę doświadczenia bardziej przejrzystym, bardziej bezpośrednim i intensywnym, a przez to nieodparcie rzeczywistym¹⁶⁸.

Już na podstawowym poziomie relacji interakcje Graya i jego wizerunku sugerują brak możliwości określenia konkretnego źródła naśladowania, które bynajmniej nie jest tożsame z początkiem przemian obrazu wywołanym feralnym życzeniem. Zasadniczy problem tkwi w fakcie, że obraz i jego właściciel tworzą jedność – obaj należą do rzeczywistości i zarazem obaj są częścią świata sztuki. Tym samym w *Portrecie Doriana Graya* również identyfikacja oryginału pojmowanego jako źródło naśladowania przestaje być tak jednoznaczna, jak sugeruje Wilde w *Zaniku kłamstwa*.

Powieściowy obraz jest nie tylko doskonałym – bo wcielonym – dziełem sztuki, ale także „żywym” i nieprzewidywalnym organizmem, który w swej istocie nie może pozostać „niewinny”. „Magiczne zwierciadło” nie odbija obiektywnego (jeżeli założyć, że taki istnieje) obrazu zła pochodzącego z jedyne pewnego źródła, z umysłu lub (jak kto woli) z duszy człowieka. Samo stanowi zarówno przyczynę, jak i skutek grzechu. To, czym portret Dorian Graya się staje, jest życzeniem oglądającego – zarówno samego bohatera, jak i widza zewnętrznego, który czyta powieść – ale nie bez znaczenia pozostaje fakt, że zmieniający się obraz także wywiera znaczący wpływ na każdego z odbiorców. Czytający traci rozeznanie w skomplikowanej sieci wzajemnych powiązań między bohaterem i jego portretem. Każda zmiana obrazu stanowi przekształcenie rzeczywistości, rozpoczynające się zawsze od nowa i zawsze różne od poprzedniego, tym samym staje się zarówno punktem wyjścia, jak i punktem dojścia każdego powtórzenia. Powtarza się mechanizm, ale rezultat przekształcenia jest niepowtarzalnym skutkiem performatywnego aktu kreacji. Rozpad prowadzi do kreacji, kreacja powoduje rozpad.

Portret unaoczniony – (re)konstrukcja obrazu w adaptacjach kinowych

Podstawą rozważań na temat natury portretu Dorian Graya – jego nietypowego statusu ontologicznego i szerokiego oddziaływania wewnątrz (na poziomie fabuły) i na zewnątrz (w relacji z odbiorcą) powieści – jest fakt, że owo dzieło sytuuje się w performatywnej sferze „pomiędzy”,

¹⁶⁷ Autor *Wrażliwości i zmysłów* wyróżnia kilka aspektów czy też wymiarów intuicji estetycznej: sensoryczny, formalny, twórczy, wartościujący, ontologiczny i metafizyczny, z których najważniejszy według niego jest ta ostatni, ponieważ zawiera w sobie elementy wszystkich pozostałych (Zob. A Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, rozdział: „Intuicja w sztuce albo Pigmalion na nowo odkryty”, s. 121-137).

¹⁶⁸ Ibidem, s. 136-137.

czyli tam, gdzie tekst, obraz i odbiorca stają się jednym współistniejącym i współtworzącym się wzajemnie organizmem. Złożoność natury opisywanego malowidła daje ogromne możliwości badawcze, ale generuje również wiele kłopotów, zwłaszcza wtedy, kiedy pojawia się potrzeba pokazania rzeczywistego artefaktu w jego plastycznej formie. Problem przedstawienia szczególnie interesująco rysuje się w próbach ekranizacji powieści Wilde'a. Twórcy filmu stają przed koniecznością stworzenia idealnej podobizny odtwórcy roli Doriana Graya, ale również zmuszeni są do odtworzenia zmian, które w tym wizerunku zachodzą. Czy filmowe portrety są zatem praktyczną realizacją myśli Bazylego Hallwarda, tyle że wykonaną „cudzą”, rzeczywistą ręką? Z pewnością tak nie jest.

Przed wszystkim pokazanie obrazu publiczności wymusza zniknięcie jednego z aspektów jego podwójnej, słowno-ikonicznej egzystencji. Słowo całkowicie zmienia się w obraz, a czytanie portretu ogranicza się do odbioru dzieła plastycznego (co bynajmniej nie oznacza jednowymiarowego statusu obrazu – trzeba pamiętać o tym, że oglądający patrzy na ekran, a nie bezpośrednio na płótno). Odbiorca po prostu widzi obraz. Tym samym zanikają również symptomy wizualności związane z postrzeganiem dzieła malarskiego poprzez opis, ponieważ to, co dotąd było ukryte za słowem, stało się widzialne. Sfera wizualności w filmowym portrecie przenosi się na różne aspekty funkcjonowania obrazu na ekranie oraz w przestrzeni pomiędzy ekranem i widzem.

Jako przykłady do analizy posłużą tu dwa różne filmy, które ilustrują zupełnie odmienne podejścia do pokazania plastycznej formy portretu. Oba były kinowymi produkcjami masowymi, nastawionymi na odbiór przez wielomilionową publiczność. Będą to *Portret Doriana Graya* (1945) w reżyserii Alberta Lewina oraz *Dorian Gray* (2009) Oliviera Parkera.

Portrety filmowe są specyficzną formą „wcielenia” wirtualnego obrazu, jego prawie rzeczywistym zaistnieniem, które jednak nie jest pełne – wciąż nie obcuje się bezpośrednio z malarskim portretem, ale ogląda się go za pośrednictwem ekranu. Nie jest to jednakże wcielenie duszy w obraz, jak w powieści, ale symulacja całego procesu, pokazanie możliwego rezultatu wcielenia bez głębszej analizy jego skutków. Zbyt często niestety malowidło stanowi jedynie makabryczne tło wydarzeń, a nie jeden z głównych motorów napędowych akcji. Wśród licznych wariacji na temat zaprzędania duszy przez Dorianą Grayą wybrane filmy z lepszym lub gorszym skutkiem próbują pokazać złożoność portretu, kierując uwagę widza na obecność i działanie samego obrazu. Istotny w obu przypadkach jest fakt, że każdy z nich w zupełnie różny sposób rozwiązuje problem przedstawienia powieściowego artefaktu, a wynika to nie tylko z dostępnych w danym czasie środków wizualnych, ale przede wszystkim z różnej perspektywy postrzegania niezwykłych zdolności wizerunku.

Metafizyczny kolor?

Albert Lewin w swojej ekranizacji *Portretu Doriana Graya* z 1945 roku sytuuje tytułowy obraz w samym centrum zainteresowania widza, co zostało wymownie podkreślone poprzez pokolorowanie w czarno-białym filmie czterech scen, w których płótno się pojawia.

Relacja między obecnością i nieobecnością barwy otwiera nowy wymiar wizualności. Film funkcjonuje jako obraz czarno-biały, ale nie można powiedzieć, że nie ma w nim barwy. To, co widać, nie jest przezroczyste. „Barwa w filmie monochromatycznym nie została całkowicie wyrugowana; istnieje ona w nim jako podmiot percepcji, fizycznie nieobecna, ale rekonstruowana przez wyobraźnię widza”¹⁶⁹. Innymi słowy kolor¹⁷⁰ nie znika, lecz pozostaje w sferze wizualnej. Cieniowanie szarości umożliwia oglądającemu domyślanie się obecności barwy, dzięki czemu kadry filmowe nie tracą reprezentacyjnej łączności ze światem rzeczywistym widzianym barwnie na co dzień. Dlaczego zatem „pokolorowano” kadry, w których pojawia się portret Doriana Graya?

Aleksander Ledóchowski jako jedną z estetycznych konsekwencji zastosowania barwy w filmie – w stosunku do obrazu czarno-białego – wymienia „zwiększenie wyrazistości bodźców wzrokowych”. W opinii badacza „Film barwny ma bardziej »strojną szatę«, silniej i w szerszym zakresie atakuje zmysły, może – ale nie musi – bardziej totalnie zawładnąć wyobraźnią widza i spotęgować intensywność wzrokowego doznania”¹⁷¹. Barwa pozostająca w sferze domysłu nie oddziałuje na widza wystarczająco mocno, by przekonać go do uwierzenia (choć na chwilę) we wszystko, co dzieje się na ekranie. Istniejący, choć niewidzialny kolor scen filmowych nie jest tym samym wizualnym światłem, które bije z opisywanych przez Didi-Hubermana fresku Fra Angelico czy *veraikonów*¹⁷², ponieważ nie ma w sobie ładunku symboliczno-metafizycznego, nie odsyła bezpośrednio do tego, co jest poza widzianym (czytaj: oglądanym na ekranie) światem. W tym przypadku to nie brak koloru czy ograniczenie jego palety, ale bezpośrednia obecność barwy była śladem tego, co wykraczało poza ramy widzialności.

Przez barwę wyraża się to, co w sensie dosłownym nie jest ani słowem, ani optycznym opisem, co ani przez jedno, ani przez drugie nie może się ucieleśnić. Skupia w sobie zupełnie nowy (i niepowtarzalny innymi sposobami), choć w odczuciu widza trochę abstrakcyjny ładunek groteski, komizmu, tragizmu lub grozy. Postrzeżenie staje się przeżyciem, choć treść tego przeżycia nie ma charakteru pojęciowego¹⁷³.

¹⁶⁹ A. Ledóchowski, *Estetyka barwy*, „Kino” 1971, nr 64, s. 37.

¹⁷⁰ Słów: „kolor”, „kolorowy” używam w znaczeniu „barwny”, czyli przeciwny czarno-białemu.

¹⁷¹ A. Ledóchowski, op. cit., s. 37.

¹⁷² Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, rozdział I i rozdział IV.

¹⁷³ Ibidem, s. 40.

Portret Doriana Graya jest kolorowy dlatego, że wyraża to, czego widz zmysłowo postrzeć nie może. Może jedynie przeczuwać, że dzieje się coś, co wymyka się racjonalnemu rozumowaniu. Widzi skutki oddziaływania obrazu, jego przemianę, jednak nie jest w stanie zrekonstruować mechanizmów, dzięki którym owe skutki powstały. Proces destrukcji płótna i performatywna interakcja między Dorianem i jego portretem pozostają w sferze wizualnego przeżycia i domysłu, nigdy nie będą widzialne.

Dzięki obecności barwy oglądający dostrzega działanie obrazu, skupia się na tym, co dynamiczne i zmienne. Uczestniczy tym samym w grze relacji między portretem, portretowanym i widzem. „Barwa – choć w znaczeniu jak najbardziej subiektywnym – pozostaje w ścisłej zależności z poczuciem czasu, nadaje mu w niektórych przypadkach inny wymiar, szczególnie wtedy, gdy kategorią czasu jest stan trwania lub stan przeobrażania”¹⁷⁴. Widz, który ma możliwość obserwowania i porównywania zmian, a także – przez wybiórczą obecność koloru – jest świadomy „innego wymiaru czasu”, w którym owe przemiany zachodzą, staje się tym, przed którym Dorian Gray chce ukryć swój portret i zarazem tym, który wie, zna tajemnicę bohatera i jednocześnie jest bezpieczny, znajdując się na zewnątrz świata przedstawionego na ekranie.

Nawiązując do przeprowadzonej wcześniej analizy czynności odkrywania i zakrywania portretu przez Graya, warto zwrócić uwagę na zaskakujące losy samego portretu-rekwizytu, a właściwie trzech portretów namalowanych na potrzeby filmu Alberta Lewina. Pierwszy z nich, portret idealny noszący rysy Hurda Hatfielda – odtwórcy roli Dorian Graya – został namalowany na potrzeby wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer przez portugalskiego malarza Henrique Medinę de Barrosa. Autorem drugiego, finalnego obrazu zepsucia Graya jest Ivan Le Lorraine Albright, amerykański reprezentant realizmu magicznego. Trzeci, właściwie już nieistniejący portret, namalowany przez Malvina Albrighta, jest obrazem, który uległ właściwej przemianie, stając się tłem i podstawą dla dzieła Ivana¹⁷⁵. Wszystkie te dzieła – choć tak różne i mające zupełnie innych autorów – stały się jednym obrazem.

Ivan Albright tworzył swoje dzieło na bieżąco w trakcie zdjęć do filmu. Domalowywał do obrazu brata nowe znamiona zepsucia, nakładał kolejne warstwy. Paradoksalnie filmowy portret Dorian Graya w pewnej mierze podzielił los swojego powieściowego pierwowzoru. Istniejący empirycznie i bezsprzecznie rzeczywisty obraz również ulegał performatywnej przemianie – być może nie magicznej czy nadprzyrodzonej, jak to ma miejsce w powieści, ale ciągłej i nieodwracalnej – będąc sukcesywnie pokrywany kolejnymi warstwami farb.

¹⁷⁴ A. Ledóchowski, op. cit., s. 40.

¹⁷⁵ Pierwotny portret młodego Dorian Graya miał namalować bliźniaczy brat Ivana Albrighta, Malvin, jednakże ostatecznie wytwórnia MGM zdecydowała się wykorzystać obraz Mediny. Paradoksalnie ta decyzja uczyniła z Malvina Albrighta malarskie alter ego Bazylego Hallwarda. Obraz jego autorstwa stał się tłem i postawą do przemian, którym ulegał stopniowo portret Dorian Graya.

Wraz z nowymi występami znikła nie tylko niewinność Doriana, ale również malowidło Malvina. Co więcej, chociaż obrazy braci Albright i Henrique Mediny powstały niezależnie od siebie, finalny konterfekt autorstwa Ivana Albrighta w niezwykle sposób wchłonął również dzieło Portugalczyka. Mimo że płótno Mediny fizycznie pozostało niezmienione, ale – „grając” rolę zmieniającego się portretu Doriana Graya – w oczach widza było i jest tym samym wizerunkiem, który ten widzi w końcowej scenie filmu. Postępujące przekształcenia dzieła nie tylko wymazywały piękno pierwotnego portretu Graya, ale również wymazały po części nazwisko jego faktycznego autora, gdyż jedyną reprezentatywną podobizną bohatera powieści stał się obraz Ivana Albrighta.

Wierne odtworzenie portretu w filmie (ujęcie pełnej postaci, niemalże naturalnej wielkości) oraz historia jego rzeczywistej przemiany, paralelnej do losów powieściowego obrazu, ponownie zwracają uwagę na uwypuklony przez Wilde’a aspekt wizerunku traktowanego jako magiczne zwierciadło. Tym razem przegląda się w nim nie tylko bohater, ale również sam artefakt, który ze zwyczajnego portretu aktora zmienia się w istniejący, całkowicie rzeczywisty portret Doriana Graya, pozwalający się z o b a c z y ć – znajduje się obecnie w Chicagowskim Instytucie Sztuki (The Art Institute of Chicago).

Kolor metafizyczny zanika w momencie pojawienia się filmów kolorowych. Powraca w nielicznych produkcjach (np. w *Liście Schindlera* Stevena Spielberga – dziewczynka w czerwonym płaszczyku), ale bliżej mu do porządku symbolicznego. Współcześnie – jak się wydaje – to brak barwy, powrót do monochromatycznego obrazu sugeruje konotacje metafizyczne i staje się wyrazem „wysokoartystycznej” koncepcji kinowych produkcji¹⁷⁶.

Trójwymiarowa groza widzialności

Barwa stała się wszechobecna, często jest jednym z podstawowych środków wyrazu, nie może być zatem symptomem metafizycznego świata. Kolor ogranicza wizualność, przenosi ją w inną sferę, sygnalizuje zupełnie innymi środkami. Film barwny spotęgował małe kulminacje. To, co było wiadome w obrazie czarno-białym, teraz stało się widoczne¹⁷⁷. W najnowszych adaptacjach *Portretu Doriana Graya* metafizyczny kolor zastępują – często bardzo dosłownie rozumiane i pokazane – trójwymiarowe efekty wizualne i akustyczne. Portret w *Dorianie Grayu* Oliviera Parkera (2009) jest tego wymownym przykładem.

Obraz, który na potrzeby filmu namalował Paul Benny, nie przedstawia Graya w pełnej postaci. Jest to ujęcie do kolan, z półprofilu. Już taki, pozornie nieistotny szczegół zdradza, że –

¹⁷⁶ Wybranymi przykładami takich filmów są: docenione przez Amerykańską Akademię Sztuki i Wiedzy Filmowej *Artysta* Michela Hazanaviciusa (2011) oraz *Ida* Pawła Pawlikowskiego (2013), a także utrzymane w komiksowej konwencji *Sin City* wyreżyserowane przez trio: Roberta Rodrigueza, Franka Millera i Quentina Tarantino (2005) czy stylizowany na obraz retro *Rewers* Borysa Lankosza (2009).

¹⁷⁷ A. Ledóchowski, op. cit., s. 40.

świadomie lub nie – zrezygnowano w dużej mierze z potencjału przedstawienia portretu jako wszechstronnego, magicznego zwierciadła. Uważny widz śledzący przemiany filmowego portretu z pewnością zaprzeczyłby temu stwierdzeniu – przecież obraz, tak samo jak ten w powieści, zmienia się pod wpływem zachowania Doriana, zatem „odbija” jego postępujące zepsucie. Nie sposób temu zaprzeczyć, jednakże należy również zwrócić uwagę na fakt, że „zwierciadlane” zdolności obrazu kończą się na tym poziomie. Portret w filmie nie przedstawia wspomnianej już całości, rozumianej jako negatyw mikrokosmosu zawartego w jednym, konkretnym człowieku – Dorianie Grayu. Jest tylko odbiciem, a rolę centralnego elementu, który ma skupiać uwagę widza, przejmuje działanie i przekształcenie, jakiemu ulega sam portret.

Performatywne poruszenie obrazu objawia się nie tylko poprzez magiczną zmianę wizerunku Graya, ale również poprzez rzeczywisty ruch. W jednej ze scen postać z portretu „wychodzi” do patrzącego, opuszcza ramy obrazu, staje się wypukła i trójwymiarowa, co daje jeszcze silniejsze złudzenie żyjącego płótna. Co więcej, wydaje ono nieokreślone dźwięki. Dorian (widzowie również) słyszy szepty, syki i charczenia. Ten, bądź co bądź, pospolity sposób budowania nastroju grozy (wykorzystany również w filmie Lewina, gdzie głośna i niepokojąca muzyka towarzyszy pojawianiu się przemienionego i pokolorowanego obrazu), paradoksalnie przełamuje granice między „wewnętrzną” rzeczywistością filmu, a światem poza ekranem i buduje swoistą więź między widzem i obrazem. Oglądający staje się częścią tajemnicy malowidła, które „patrzy” nie na swoje realne *alter ego*, ale na tego, kto jest bezpieczny na zewnątrz. Dzięki takiemu zogniskowaniu relacji działanie obrazu wydaje się dynamiczne i nieprzewidywalne. Niestety, spiętrzenie efektów ożywiających portret zbyt mocno przykuwa uwagę do elementów czysto widzialnych, pomijając głęboką, wizualną warstwę – tak charakterystyczną i istotną dla powieściowego wizerunku, skrywającą faktyczne przyczyny przemian.

Filmowe niszczenie portretu jest tylko skutkiem zachowań, nie odbiciem duszy Doriana Graya. Moralne zepsucie bohatera nie jest oglądane w obrazie-zwierciadle, jak to ma miejsce w powieści. Zadanie jego unaocznienia przejmują wprost ukazane sceny erotycznych perwersji i opiumicznych orgii, które dla Graya stają się podstawową miarą własnego upadku. Wydawać by się mogło, że scenarzystom tej nowoczesnej ekranizacji przyświecały słowa Foucaulta:

Nie to charakteryzuje współczesną seksualność, że odnalazła – od Sade’a po Freuda – język swojej *ratio* czy swojej natury, ale że została przemocą od tych dyskursów „odnaturalizowana” – wrzucona w pustą przestrzeń, gdzie natyka się już tylko na delikatną formę granicy, drugą stronę zaś i przedłużenie znajduje wyłącznie w rozbijającej ją frenezji¹⁷⁸.

¹⁷⁸ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] Idem, *Powiedziane, napisane...*, s. 47-48.

Portret rozpada się mechanicznie – niszczy tworzywo obrazu – i estetycznie, gdyż znika piękno tego, co zostało namalowane. Zarówno w powieści, jak i w filmie Parkera fizyczny aspekt rozpadu tożsamy jest z czynnością wymazywania. Jednakże to, co zostaje usunięte z pamięci i sumienia Doriana, nie zostaje jednoznacznie „odbite” na powierzchni płótna. Owszem, obraz widowiskowo niszczy pod wpływem zachowań swego pierwowzoru, toczony przez robaki, gnijący i rozpadający się, jednakże ów rozpad wydaje się tylko efektownym niuansiem podkreślającym niestosowny charakter doświadczeń bohatera, a nie czynnikiem inicjującym stwarzanie nowej rzeczywistości. Cały proces przebiega jednokierunkowo, bez jakiegokolwiek możliwości kreacji. Jest odbiciem dosłownie potraktowanego zepsucia i rozkładu ciała, na wzór którego niszczy materia obrazu, a wizerunek Graya traci człowiecze rysy, przemieniając się w groteskowego potwora.

ROZDZIAŁ III

Portret nieistniejącego portretu – *Gabinet kolekcjonera* Georgesa Pereca

Zasadniczym problemem, z którym zmierzyć się musi interpretator *Gabinetu kolekcjonera* (*Un cabinet d'amateur*, 1979) Georgesa Pereca¹⁷⁹ – podobnie zresztą jak w przypadku *Portretu Doriany Graya* Oscara Wilde'a – jest fakt, że badania nad mini-powieścią francuskiego pisarza wciąż zataczają kręgi w określonych polach badawczych, wiążących ją z problemami prawdy i fałszu, wątkami autobiograficznymi i – przede wszystkim – z parafrazą i apologią najbardziej znanego dzieła Pereca, *Życia instrukcji obsługi*¹⁸⁰. Te rozległe obszary interpretacyjne nierzadko przesłaniają równie ciekawy, ale rzadko podejmowany problem opisanego w utworze obrazu, który narrator powieści nazywa co najmniej „osobliwym”, a który niewątpliwie zasługuje także na miano fascynującego dzieła sztuki. Podążając tropem wyznaczonym przez analizy Różewiczowskich twarzy i wielowymiarowej natury portretu Doriany Graya, warto skupić się na tytułowym „Gabinecie kolekcjonera”¹⁸¹ i jego zawieszeniu między fikcją a rzeczywistością (prawdą i fałszem?), starając się jednocześnie nie zagłębiać w biografię Pereca i w skomplikowane relacje z *Życiem instrukcją obsługi* (choć należy zdawać sobie sprawę, że w pewnych aspektach nie da się tego uniknąć, zwłaszcza że „Gabinet kolekcjonera” jest powieleniem i rozwinięciem zawartego w *Życiu...* motywu obrazu-synekdochy próbującego wyczerpująco ukazać fragment rzeczywistości¹⁸²). Abstrahując od powiązań z najsłynniejszym dziełem autora *Rzeczy*, warto przede wszystkim przeanalizować losy genialnego obrazu, którego powstanie i oddziaływanie na widzów

¹⁷⁹ Odmianę nazwiska przyjmuję za Wawrzyńcem Brzozowskim. Wszystkie cytaty z *Gabinetu kolekcjonera* użyte w niniejszych rozważaniach również przytaczam w jego tłumaczeniu (G. Percec, *Gabinet kolekcjonera*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2010; dalej jako GK). Nie bez powodu z dwóch istniejących wybrałam właśnie to tłumaczenie (drugim jest przekład Michała Pawła Markowskiego z 2003 roku). Przede wszystkim Brzozowski w miarę możliwości próbował pozostawać wierny koncepcji pisarstwa Pereca, który starannie dobierał słowa i konstruował z nich przemyślane i celowe zdania. Tłumacz stara się tak przekładać sens owych zdań, by nie pomijać żadnego ze słów Pereca i jednocześnie zachować finezję jego stylu. Markowskiemu natomiast nie udało się uniknąć zarzutu nadmiernych uogólnień w tłumaczeniu. Co więcej, pojawiały się głosy, że pierwszy przekład *Gabinetu...* podporządkowany został jego własnej koncepcji interpretacyjnej i stał się w pewnej mierze dodatkiem do obszernego szkicu wykładającego tę koncepcję (Zob. G. Percec, *Gabinet kolekcjonera*, przeł. M. P. Markowski; M. P. Markowski, *Perekreacja*, Warszawa 2003). Nieścisłości w przekładzie Markowskiego przekonująco analizuje Ewa Wieleżyńska w recenzji pierwszego wydania *Gabinetu kolekcjonera*, podsumowując swoje analizy stwierdzeniem: „Tekst nie zdąży przecież w prostej linii do wyłaniającego się na końcu lektury sensu, lecz odsłania sens stopniowo i na ogół każdemu inaczej. Przyjemność czytania płynie z precyzji każdej linijki i każdej strony. Można odnieść wrażenie, że tłumacz, zadowolony z własnej interpretacji, zupełnie o tym zapomniał” (Zob. E. Wieleżyńska, *Percec zamarkowany*, „Literatura na Świecie” nr 3-4 /2004, s. 391). Niemniej nie można nie docenić i pominąć obszernej i wnikliwej interpretacji tekstów Pereca, zawartej w *Perekreacji* Markowskiego. Niejednokrotnie w niniejszych analizach będzie ona również wykorzystywana.

¹⁸⁰ O autobiograficznych tropach w twórczości Pereca bardzo szeroko pisze Michał Paweł Markowski w *Perekreacji*. Interesujące informacje można odnaleźć również w wybranych artykułach „Literatury na Świecie” (szczególnie w poświęconym w dużej mierze Perceci numerze 11-12/1995).

¹⁸¹ „Gabinet kolekcjonera” pisany z użyciem cudzożywu odnosi się do tytułu obrazu, *Gabinet kolekcjonera* pisany kursywą jest tytułem powieści.

¹⁸² Zob. G. Percec, *Życie instrukcją obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009, s. 290-291; Por. M. P. Markowski, *Perekreacja*, Warszawa 2003, s. 133-136.

rodzi fundamentalne pytania o relacje oryginału i kopii oraz o status ontologiczny oryginału. (Nie)istniejący portret nieistniejących dzieł u Pereca pokazuje mechanizm performatywnego stwarzania rzeczywistości, która wyłania się z ontologicznej pustki.

Kunstkamera

Pereca zawsze fascynowało kolekcjonerstwo. Nie gromadził jednak przedmiotów, ale – jak wspomina Italo Calvino – słowa:

Duch kolekcjonerstwa unosi się nad jego stronicami, lecz spośród wielu wymienionych zbiorów Perce najsilniej utozsamiał się z kolekcją unikatów, to znaczy ocalałych pojedynczych egzemplarzy przedmiotów, które wyszły już z użycia. Kolekcjonerem jednak nie był – zbierał jedynie słowa, wiedzę, wspomnienia; dokładna znajomość terminologii była jedyną znaną mu formą posiadania; zbierał i nazywał te cechy, które stanowią o wyjątkowości wydarzeń, osób i rzeczy¹⁸³.

Gabinet kolekcjonera w wielu aspektach odzwierciedla owo upodobanie do zbierania wyjątkowych opowieści, „okruców codzienności”, jak mawiał sam Perce¹⁸⁴. Już tytuł powiastki – który jest jednocześnie tytułem najważniejszego z opisywanych w niej obrazów, prawdziwego bohatera utworu – wprost nawiązuje do ekscentrycznych, siedemnastowiecznych dzieł przedstawiających popularne w tym czasie zbiory osobliwości, swoistych obrazów-kolekcji, tak zwanych „gabinetów kolekcjonera” (kunstkamer¹⁸⁵) lub „gabinetów osobliwości” (wunderkamer¹⁸⁶). Perce, mówiąc o *Gabinecie...* w jednym z wywiadów radiowych, wspomina:

Innym punktem wyjścia było to, że od zawsze fascynowały mnie obrazy, zwane »gabinetami kolekcjonerów«. Zanim zacząłem pisać tę książkę, znałem ich dość mało. Przede wszystkim dwa, znajdujące się w muzeum w Brukseli, które nie uszły mojej czujnej uwadze. Następnie, kiedy zabrałem się do sporządzania dokumentacji, odkryłem ich dużo więcej, jakieś dwieście czy trzysta. Pomysł obrazu, który sam w sobie jest muzeum, który jest obrazem,

¹⁸³ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk, Warszawa, 1996, s. 108.

¹⁸⁴ Zob. G. Perce, *Pamiętam*, przeł. K. Zabłocki, „Literatura na Świecie”, nr 11-12/1995, s. 244.

¹⁸⁵ „Gabinet osobliwości” lub „kunstkamera” (z niem. *Kunstammer*) według *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* (red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2013) oznacza „zbiór przedmiotów i stworzeń przedziwnych, egzotycznych, wyjątkowych”; narrator w powieści Pereca, powołując się na dzieło niejakiego Lestera K. Nowaka, określa tym mianem typ obrazu przedstawiającego kolekcję malarską (Perce zaczerpnął informacje na temat tego typu obrazów z dzieła S. Speth-Holterhoffa *Flamandzcy malarze gabinetów kolekcjonerów w XVII wieku (Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle)*). Historia sztuki obfituje w liczne przykłady obrazów należących do typu kunstkamer. Pomijając przykłady wymienione w *Gabinecie kolekcjonera*, należałoby wspomnieć o obrazach Fransa Franckena Młodszeo, np. *Kolekcja dzieł sztuki i osobliwości* (ok. 1636), *W galerii* (pierwsza poł. XVII w.) czy *Kunstkamera* (1636) oraz o *Widoku Sali Kwadratowej w Luwrze około roku 1880* pędzla AlexsAndré'a Brun (XX w.).

¹⁸⁶ Termin używany m. in. przez Umberta Eco w *Szaleństwie katalogowania*, w znaczeniu bliskim przytoczonej wyżej słownikowej definicji (Zob. U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 200 i nast.).

przedstawieniem serii obrazów, a często na tych obrazach znajdowały się obrazy, które także przedstawiały serie obrazów, *et caetera* – to wielostopniowe odzwierciedlenie bardzo mi się podobało¹⁸⁷.

Pomysł serii obrazów tak bardzo zafascynował Pereca, że stworzył dziełko, które samo w sobie, abstrahując od tytułowego portretu, jest specyficznym gabinetem osobliwości pisarskich. Zawiera opisy nie-istniejących obrazów, skrupulatne deskrypcje drobiazgów i detali na nich przedstawionych oraz – w szczególności – zbiory cytatów i kryptocytatów z dzieł własnych i cudzych, tworzące logiczną układankę, iluzję rzeczywistości, która odsyła do nieskończonego uniwersum rzeczy, próbując poprzez synekdochę ukazać całość kryjącą się w każdym fragmencie. Umberto Eco, mówiąc o modalności przedstawieniowej wszelkich wykazów, list i katalogów stwierdza:

Nieskończoność w estetyce jest poczuciem, które bierze się ze skończonej i doskonałej całkowitości podziwianej rzeczy, natomiast ta odmienna forma przedstawieniowa, o której mówimy, sugeruje nieskończoność niemal *fizycznie*, ponieważ w istocie *nie kończy się* ona, nie zamyka w formie¹⁸⁸.

Kontynuując swoje przemyślenia na temat katalogów i wykazów, Eco wprowadza rozróżnienie między listą praktyczną a „poetycką” (lub literacką, powołując się na termin Roberta Belknapa¹⁸⁹), określając tę ostatnią jako „każde dążenie artystyczne, które proponuje listę, niezależnie od wyrażającej ją formy sztuki”¹⁹⁰. Aby uznać listę, wykaz lub katalog za czysto praktyczny, muszą one spełniać trzy warunki:

Po pierwsze, pełnią funkcję czysto referencjalną, to znaczy odnoszą się do przedmiotów świata zewnętrznego i mają za czysto praktyczny cel nazwanie ich i wyliczenie (gdymy te przedmioty nie istniały, lista nie miałaby sensu albo mielibyśmy do czynienia [...] z listą poetycką). Po drugie, [...] są to wykazy przedmiotów realnie istniejących i znanych, listy takie są skończone. [...] Po trzecie, nie są wymienne, w takim sensie, że niewłaściwe (i bezmyślne) byłoby dopisywanie do katalogu jakiegoś muzeum takiego obrazu, który nie jest w nim przechowywany¹⁹¹.

Wydawać by się mogło, że ani „wykaz wizualny”¹⁹², czyli obrazy namalowane na portrecie kolekcjonera, ani katalog obrazów zacytowany w *Gabinecie kolekcjonera* nie spełniają już pierwszego z powyższych warunków z uwagi na to, że funkcjonują w przestrzeni literackiej, czyli nie mają żadnych referencyjnych odniesień w rzeczywistości. Jednakże jeśli za punkt odniesienia

¹⁸⁷ A. Chauvin, H. Hartje, V. Larrie et I. Monk, *Le „cahier des charges” d'Un cabinet d'amateur*, [w:] *L'Oleil d'abrod. Georges Perec et la peinture*, „Cahier Georges Perec”, nr 6/1996; [cytat za:] M. P. Markowski, op. cit., s.162-163.

¹⁸⁸ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania...*, s. 17; podkreślenia – U. Eco.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 113.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 113.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 113.

¹⁹² Pojęcie sformułowane przez U. Eco, zob. *Ibidem*, s. 37 i nast.

weźmie się fabułę powieści potraktowaną jako istniejący niezależnie fragment świata, w którym owe wykazy funkcjonują, to dostrzec można również ich praktyczne funkcje. Co więcej, rozgraniczenie katalogów Pereca według przytoczonych cech jest w zasadzie niemożliwe, ponieważ są one zarazem poetyckie i praktyczne.

Narrator *Gabinetu...* prezentuje obrazy, które nie istnieją w rzeczywistości pozaliterackiej, mimo iż ich opisy – dzięki formie cytatu – skrupulatnie udają styl katalogów, a zarazem wykorzystuje prawdziwe nazwiska malarzy (Peter Paul Rubens, Jan Steen, Carel Fabritius, Jan Vermeer van Delft i inni) i parafrazuje autentyczne tytuły obrazów, tworząc ludzako podobne nazwy nieistniejących arcydzieł, które mogłyby z powodzeniem zostać przypisane do szkoły konkretnego mistrza¹⁹³. Tak przedstawione dzieła tworzą skończoną listę prezentującą zasoby kolekcji Hermana Raffkego i tym samym określającą stan jego posiadania, jednakże wszystkie obrazy należące do piwowara w istocie nie mogły być częścią żadnej kolekcji, bo naprawdę istniały wyłącznie jako namalowane na płótnie eksponaty zdobiące „Gabinet kolekcjonera”, a *de facto* zostały stworzone tylko na potrzeby wielkiej mistyfikacji. Czy były jednakże fałszywe? Warto zaryzykować odpowiedź negatywną.

Wszystkie dzieła sztuki wspomniane w mini-powieści są odzwierciedleniem listy wybranych elementów z *Życia instrukcji obsługi*. Perce zaszyfrował w opisanych malowidłach ślady swojego życiowego dzieła. W relacji *Gabinetu kolekcjonera z Życiem...* szczególnie mocno pobrzmiewa jego skłonność do kolekcjonowania słownych okruchów rzeczy i budowania z nich nowych światów¹⁹⁴:

Zasada była prosta: z każdego rozdziału *Życia* Perce wybrał jakiś element, który następnie uczynił tematem obrazu przedstawionego w książce, obrazu przedstawiającego gabinet kolekcjonera, sporządzonego na wzór siedemnastowiecznych „gabinetów”. Następnie obmyślił sensacyjną intrygę, która komplikowała lekturę i wywracała oczekiwania czytelnika. Całość miała mieć charakter fikcji o znamionach wszelkiego prawdopodobieństwa, wciągając czytelnika i udawać prawdę¹⁹⁵.

Źródłem katalogu obrazów jest dzieło, którego realne istnienie nie podlega dyskusji. Pisarz wykorzystał to, co napisane, widzialne i dotykalne, zatem lista śladów zamknięta w *Gabinecie kolekcjonera* – mimo że zaszyfrowana – jest praktycznym i referencjalnym spisem elementów, do których Perce chciał powrócić, czymś w rodzaju listy do zapamiętania, co bynajmniej nie pozbawia

¹⁹³ Por. M. P. Markowski, op. cit., s. 164-166.

¹⁹⁴ Markowski w *Perekreacji* wiele uwagi poświęca utworom Pereca, które próbują „przepisać” i ocalić fragmenty rzeczywistości, w której funkcjonował autor. Są to przede wszystkim jego debiutancka powieść *Rzeczy* (pierwsze polskie wydanie: G. Perce, *Rzeczy*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1982) i *Pamiętam...* (G. Perce: *Pamiętam...*, s. 232-246; fragmenty). W *Szaleństwie katalogowania* Eco przywołuje *Pamiętam* i *Plac Saint-Suplice. Próbę dokonania wyczerpującego opisu pewnego miejsca w Paryżu* jako przykłady listy i wyliczenia.

¹⁹⁵ M. P. Markowski, op. cit., s. 163.

jej poetyckiego charakteru. Zwłaszcza, że wszystkie te okruchy świata mają swoje literackie źródło i odsyłają do pewnej małej nieskończoności, jaką tworzy świat *Życia instrukcji obsługi*. Sam Eco dochodzi do wniosku, że „w rezultacie tym, co często odróżnia listę poetycką od praktycznej, jest jedynie intencja, z jaką na nią patrzymy”¹⁹⁶.

Znamienny jest fakt, że owe ślady tego-co-już-zapisane zostały zamknięte w obrazie, przepisane intertekstualnie – wydawać by się mogło – wykadrowane i zatrzymane w konkretnej chwili. Tymczasem autor *Rzeczy* przełamuje również tę właściwość poprzez ukazanie subtelnych różnic w kolejnych odsłonach tych samych malowideł. Im głębiej sięga wzrok oglądającego, tym bardziej dostrzega upływ czasu objawiający się w przemianie. Takie ujęcie tematu może sugerować, że również sam Perec, pisząc *Gabinet...*, stał przed stworzonym przez siebie obrazem i spoglądał w głąb swojej pisarskiej przeszłości, ale to, co zobaczył, okazało się takie samo i inne jednocześnie.

Znaczenie tytułu *Gabinetu kolekcjonera* (gabinet osobliwości) odnosi się nie tylko do tytułowego obrazu, ale również do bez wątpienia osobliwych działań samego Raffkego, począwszy od zaplanowania i zainscenizowania gigantycznej mistyfikacji, na jego oryginalnym pogrzebie kończąc¹⁹⁷. Gabinetem osobliwości jest również sama powiastka Pereca, która przedstawia w telegraficznym skrócie twórczość swojego autora, sedno eksperymentów pisarskich grupy OuLiPo oraz imponującą, jak na rozmiary opowieści, kolekcję słów-kluczy prowadzących po intertekstualnych korytarzach swoich powieści-kluczy.

Problem obrazu w obrazie stwarza ogromne możliwości analizy z perspektywy kategorii powtórzenia, które w swej istocie jest dramatyczne i niejednokrotnie staje się źródłem performatywnych przemieszczeń pomiędzy światem przedstawionym na płótnie a rzeczywistością zlokalizowaną poza jego granicami. Ponadto wachlarz działań interpretacyjnych zostaje zwiększony po przeczytaniu zakończenia utworu, w którym okazuje się, że sama kunstkamera – zamurowana w grobowcu po śmierci jej właściciela i w ten sposób zapobiegliwie ukryta – była wielką mistyfikacją, kopią kopii nieistniejących obrazów.

¹⁹⁶ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania...*, s. 371.

¹⁹⁷ Herman Raffke poświęcił całe życie, by odegrać się za to, że kiedyś go oszukano, sprzedając mu bezwartościowe obrazy, które miały uświetnić jego kolekcję. Stworzenie i pokazanie „Gabinetu kolekcjonera” było punktem kulminacyjnym intrygi opartej na przeświadczeniu, że piwowar jednak posiadał zachwycający zbiór bezcennych obrazów, co nie było prawdą. Portret miał być tego dowodem, będąc zarazem przynętą dla potencjalnych kupców. W międzyczasie Raffke zmarł, jednakże w testamencie zawarł zapis szczegółowo opisujący wygląd grobowca, który miał odtwarzać scenę ukazaną na płótnie „Gabinetu kolekcjonera”. Uczyniono według jego woli, sadząc ciało naprzeciwko obrazu i grzebiąc z nim kilka ulubionych dzieł piwowara. Po śmierci bogacza zlicytowano jego kolekcję za ogromne sumy. Niestety sprzedane obrazy okazały się godne prawdziwego gabinetu osobliwości, bowiem wszystkie były mistrzowsko wykonanymi falsyfikatami. Poinformowali o tym spadkobiercy Raffkego, domykając w ten sposób ostatni akt jego bez wątpienia osobliwej inscenizacji, którą samą z powodzeniem można nazwać dziełem sztuki.

Portret przedstawiony w *Gabinecie kolekcjonera* jest dziełem zaiste niezwykłym, które wymyka się wszelkim próbom klasyfikacji i poniekąd również interpretacji. Przede wszystkim jednak intryguje fakt, że ilekroć obraz pojawia się w czyjejś wypowiedzi, nigdy nie jest opisywany bezpośrednio przez naocznego świadka.

Otóż sam obraz – jakby nie było „bohater” opowiadki – ani razu nie zostaje nam opisany przez narratora bezpośrednio. Po raz pierwszy pojawia się on w anonimowej notatce katalogu. Nawet profesor Lester Nowak, pisząc o *Gabinecie* poważne studium naukowe, nie miał do niego dostępu.

Wszystkie obrazy opisane w książce znalazły się w niej jako pozycje katalogu i jako takie stanowią przedmiot deskrypcji. Żaden obraz nie istnieje autonomicznie, lecz tylko przez jakiś tekst¹⁹⁹.

Wszystkie opisy obrazu są tylko cytatami z innych wypowiedzi. Nie ma żadnych przesłanek, które potwierdzałyby ich dokładność. Portret na kartach *Gabinetu kolekcjonera* fizycznie nie istnieje, mimo iż narrator *Gabinetu...* – zupełnie inaczej niż narrator *Portretu Doriana Graya* – nie szczędzi czytelnikowi szczegółów wyglądu płótna i niuansów towarzyszących jego historii. Cytowany przez niego fragment katalogowej noty opisuje obraz następująco:

Płótno przedstawia obszerny, prostokątny pokój bez widocznych drzwi i okien; trzy przedstawione ściany pokrywają bez reszty obrazy.

Na pierwszym planie, po lewej, przy małym, nakrytym koronkową serwetką gerydonie, na którym stoi kryształowa karafka i kieliszek na wysokiej nóżce, spoczywa na obitym ciemnozieloną pikowaną skórą fotelu mężczyzna ujęty *en trois quarts*, od tyłu wobec patrzącego. Jest to człowiek w podeszłym wieku, o gęstych siwych włosach i orlim nosie, na którym nosi okulary w stalowych oprawkach. Domyślić się można raczej, niż dostrzec naprawdę rysy jego twarzy: krostowaty policzek, krzaczaste wąsy, opadające znacznie poniżej górnej wargi, i kościsty, władczy podbródek. Odziany jest w szlafrok, którego szalowy kołnierz zdobi cienka czerwona lamówka. Wielki rudy pies o krótkiej sierści, częściowo zasłonięty ramieniem fotela i gerydonem, spoczywa, zdając się drzemać, u jego stóp. Na tym jednym płótnie zgromadzono ponad sto obrazów, oddanych z wiernością i skrupulatnością tak niezwykłą, iż można by dokładnie wszystkie je opisać. Samo wyliczenie tytułów i autorów byłoby jednak nie tylko nużące, lecz także przekroczyłoby dalece ramy niniejszej noty. Ograniczmy się do stwierdzenia, że wszelkie rodzaje oraz szkoły malarstwa europejskiego i młodej sztuki amerykańskiej – zarówno tematy religijne, jak i sceny rodzajowe, portrety i martwe natury, pejzaże oraz mariny etc. – są tu w podziwu godny sposób reprezentowane [...] ²⁰⁰. (GK, s. 13-14)

¹⁹⁸ Pojęcie zapożyczone od M. P. Markowskiego, zob. op. cit., s. 151.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 167.

²⁰⁰ Pełny tekst cytowanej noty: GK, s. 13-17. Język narracji w *Gabinecie kolekcjonera*, stylizowany na język katalogów i relacji z wystaw, recenzji dzieł sztuki oraz naszpikowany cytatami i pseudo-cytatami z tychże not wystawowych katalogów, recenzji i opracowań krytycznych, niejednokrotnie zmusza badacza do przytaczania obszernego fragmentu tekstu, ponieważ każde słowo w danym cytacie okazuje się ważne dla dalszych analiz i interpretacji. Ponadto Perec prowokuje piszącego o *Gabinecie...* do cytowania wcześniej zacytowanych tekstów. Już na wstępie badacz może zostać

Przytoczona wyżej nota nie tylko jest zacytowanym fragmentem bliżej nieokreślonego katalogu, ale jest również parafrazą i kryptocytatem podobnego opisu nigdy niepowstałego obrazu z *Życia instrukcji obsługi*:

On także znalazłby się na swoim obrazie, w swoim pokoju, przy samym bez mała szczytce, po prawej, jak pajęczek tkający troskliwie migotliwą sieć; stałby z paletą w dłoni obok swego płótna w zaplamionym farbami długim, szarym kitlu, z szyją okręconą fioletowym szalikiem.

On sam stałby tuż obok swojego, ukończonego już prawie obrazu i zajęty byłby malowaniem siebie – szkicowałby koniuszkiem pędzelka małą sylwetkę malarza w długim, szarym kitlu, z szyją okręconą fioletowym szalikiem i z paletą w dłoni, szkicującego miniaturą figurkę malarza, malującego raz jeszcze kurczącą się ku otchłani scenę, którą powtarzać chciałby w nieskończoność, tak jakby nie istniały granice wyznaczone przez rękę ni wzrok²⁰¹.

Portret przedstawiony w *Gabinecie kolekcjonera* jest kolejnym podejściem do próby stworzenia obrazu zamykającego fragment rzeczywistości. Wydawać by się mogło, że tym razem ów projekt został zrealizowany. Malowidło powstało, było główną atrakcją wystawy, ale nie istnieje żadna przesłanka w dziełku Pereca, która sugerowałaby, że ktokolwiek z cytowanych bohaterów tam był i widział je na własne oczy (oczywiście należy przypuszczać, że portret na pewno widzieli Raffke i nieżyjący już w czasie trwania wystawy autor dzieła, Heinrich Kürz, ale żaden z nich nie wypowiada słowa o wyglądzie obrazu, który jest wymieniany co najwyżej z tytułu). Ponadto podczas tejże wystawy „Gabinet kolekcjonera” został zniszczony, a narrator ogranicza się do wzmianki (też cytowanej), że obraz oblano farbą. Czy płótno było jeszcze czytelne? Wreszcie kiedy portret został zamurowany wraz ze swoim właścicielem, zniknął na zawsze. Czy zamurowano zniszczony obraz czy go odtworzono? Można sądzić, że nigdy nie poznamy odpowiedzi. Brak bezpośredniego opisu świadków stawia pod znakiem zapytania to, czym właściwie ów obraz był i czy w ogóle istniał. Tkwi on w zawieszeniu między słowem a wyobrażeniem, istnieje w cudzysłowie, w opowieści, gdzie „[...] żadna z postaci nie przemawia wprost, lecz wypowiada się na piśmie, a jej słowa przytoczone są wyłącznie w formie cytatu”²⁰². Skazanie obrazu na istnienie-nieistnienie paradoksalnie sprawiło, że stał się wiecznie obecny przez rozproszenie w cytacie, nieustanne od-twarzanie i re-kreację.

Osobne, lecz równie interesujące zagadnienie stanowią cytaty z obrazów wielkich mistrzów, ukryte w malowidłach znajdujących się na płótnie Kürza. Jak już wspomniano, w całej powiastce

złapany w pułapkę wielopoziomowego charakteru tekstu, który nie tylko wciąga czytelnika do swojego wnętrza, ale potrafi go tam również zatrzymać. Niemniej, podejmując próbę zmierzenia się z tekstem Pereca, należy starać się, aby jego paranaukowy język nie zdominował własnych myśli i sposobu pisania, co bynajmniej nie jest łatwe.

²⁰¹ G. Perce, *Życie instrukcja obsługi...*, s. 291.

²⁰² M. P. Markowski, op. cit., s. 166

opisy owych kompozycji stylizowane są na cytaty z katalogów wystaw i aukcji. Wiernie imitując sformalizowany język autentycznych not katalogowych, narrator stawia się w pozycji bezstronnego sprawozdawcy, który odtwarza zaistniałe wydarzenia na podstawie różnych (w domyśle – wiarygodnych) źródeł. Nie inaczej dzieje się z graficzną metodą cytowania. Malarz, który stworzył „Gabinet kolekcjonera”, zastosował dość prostą metodę oszukania oglądających. Odwołał się do ogólnej przywary wszelkich miłośników „wielkiej” sztuki, którą można określić mianem „falszywego znawstwa”. Wykorzystał na obrazach elementy powszechnie znane, charakterystyczne dla danej szkoły malarskiej lub konkretnego malarza, zbliżone stylem, kompozycją, tematem i – co najważniejsze – zwielokrotnione do granic możliwości percepcyjnych przeciętnego obserwatora, dzięki czemu oglądający stawał przed portretem nieistniejących obrazów zbudowanych z prawdziwych i realnie istniejących komponentów. Podobny zabieg Percec zastosował wobec czytelników: sparafrazował tytuły słynnych dzieł, dodał do nich równie słynne nazwiska lub wybrał mało znane obrazy i przypisał je fikcyjnym twórcom.

Ilość zastosowanych chwytów, aby wywieść w pole krytyków sztuki, nabywców obrazów i koniec końców samych czytelników jest tak długa, że, paradoksalnie, właśnie to zwielokrotnienie kopii obrazów w obrazie, za którymi skrywała się skrupulatnie przez lata przygotowywana zemsta za inne oszustwa, których Raffke padł ofiarą, jak i opatrzenie ich fachowymi komentarzami sprawiło, że fałsz zyskał solidne podstawy, aby stać się prawdą, a falsyfikaty – oryginałami²⁰³.

Siła oddziaływania każdego z obrazów przedstawionych w ramach „Gabinetu kolekcjonera” została spotęgowana poprzez kolejne powtórzenia, które dodatkowo wzmocniły się dzięki fizycznie obecnej różnicy.

[Heinrich Kürz] wskazał [...] na doniosły wpływ estetycznych zabiegów związanych z „zasadą odbicia” na sytuację artysty, [...] przedstawiając w centrum obrazu tenże sam zamówiony obraz (jak gdyby Hermann Raffke, spoglądając na swoją kolekcję, widział w niej płótno przedstawiające go w trakcie podziwiania własnej kolekcji; albo raczej jakby on sam, Heinrich Kürz, malując obraz przedstawiający kolekcję obrazów, widział w nim obraz, który właśnie ma l u j e – j e d n o c z e ś n i e j e g o k o n i e c i p o c z ą t e k , o b r a z w o b r a z i e i o b r a z o b r a z u), „dążący do nieskończoności efekt zwierciadła, w którym [...] oglądający i oglądany mieszają się wzajemnie w nieustającej konfrontacji”²⁰⁴. (GK, s. 24; podkr. – E. W.-Cz.)

Autoreferencyjny charakter portretu piwowara prowokuje do zapytania, co tak naprawdę przedstawia „Gabinet kolekcjonera”. Chciałoby się rzec, że tematem obrazu jest on sam, jednakże,

²⁰³ J. Olczyk, *W pogoni za szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów*; <http://www.lokatormedia.pl/w-pogoni-za-szczegolnym-dreszczykiem-jaki-daje-stwarzanie-pozorow-jacek-olczyk/> (dostęp: 16.07.2015).

²⁰⁴ Wyróżniony fragment otwarcie nawiązuje do przytoczonego wcześniej cytatu z *Życia. Instrukcji obsługi*.

biorąc pod uwagę mnogość elementów przedstawionych na płótnie, okoliczności powstania oraz konsekwencje, które wywołało jego pokazanie (i zniknięcie), kwestia tematu przestaje być tak oczywista. Z pewnością jest on rodzajem obrazu rekurencyjnego – wielokrotnie powtórzonym portretem samego siebie. Nie można jednak pominąć faktu, że subtelne różnice między poszczególnymi odwzorowaniami obrazów zamieszczonych na kolejnych wersjach płótna sugerują odrębność każdej z przedstawionych miniatur, która przegląda się w swoim odpowiedniku – niekoniecznie tym samym – w mniejszej skali. Czy wielokrotnie malowane, aczkolwiek nieistniejące obrazy z domniemanej kolekcji Raffkego pozostają tymi samymi obrazami, czy też każda nowa wersja jest nowym tworem artystycznym?

[...] powtórzenie jest działaniem koniecznym i ugruntowanym tylko w stosunku do tego, czego nie można zastąpić. Powtórzenie jako działanie i jako punkt widzenia dotyczy jednostkowości nie podlegającej wymianie ani zastąpieniu. Odbicia, echa, sobowtóry, dusze nie należą do sfery podobieństwa czy też odpowiedniości i tak jak jednego z bliźniąt nie można zastąpić drugim, tak też nie można wymienić duszy. Jeśli wymiana jest kryterium ogólności, to kradzież i dar są kryteriami powtórzenia²⁰⁵.

Szczególnie istotne dla analizy omawianych obrazów jest znaczenie określenia „jednostkowość”. Tłumacz polskiego wydania *Różnicy i powtórzenia* podkreśla, że użyte w oryginale słowo *singularité* w rozumieniu Gillesa Deleuze’a oznacza także „osobliwość, coś bardzo charakterystycznego”²⁰⁶. „Gabinet kolekcjonera” w kontekście powyższego stwierdzenia jest z pewnością dziełem jednostkowym – wyjątkowym i charakterystycznym. Wątpliwości budzi jednak warunek niezastąpienia. Obrazy, które zlicytowano na aukcjach, z powodzeniem odgrywały rolę oryginalnych dzieł malarskich mistrzów. Nie były to jednakże te same malowidła, które przedstawiał portret Raffkego, nie tylko ze względu na fizyczne właściwości, ale również z uwagi na fakt jawnej obecności różnicy. Zmienione obrazy są „przebrane”, ponieważ w bezpośrednio ukazanej różnicy kryje się kontynuacja historii przedstawionej. Ich poszczególne wersje manifestują swoją odrębność poprzez różnicę, ale jednocześnie pozostają wciąż częścią tego samego płótna, są elementami tworzącymi świat kunstkamery, czymś co powstało. Nawet jeśli te obrazy nigdy nie istniały pojedynczo, zaistniały jako opisany (choć nie-widziany) „Gabinet kolekcjonera”. W tym wypadku każdy z nich stanowi oryginalną część dzieła, które jest „jednostkowe” i ogólne zarazem. Przedstawia pewną uniwersalną całość, ideę kolekcji, a zarazem ulega transgresji pod znakiem różnicy, objawiającej się nie tylko literalnie w postaci przemalowanych fragmentów obrazów składowych, ale przede wszystkim w złudnych próbach

²⁰⁵ G. Deleuze, op. cit., s. 27.

²⁰⁶ Zob. Ibidem, przypis na stronie 27.

uchwycenia pierwszego spojrzenia z zewnątrz. Obecność fizycznych różnic między kolejnymi odsłonami płótna dodatkowo podkreśla niemożność odtworzenia i zastąpienia pierwotnego obrazu. Każdy z jego wariantów jest cytatem, który nie zastępuje, ale „kradnie”, przekształca i potęguje cząstkę bytu tego, co już zostało zapisane, namalowane i zobaczone.

Owo Perecowskie nieustanne cytowanie Markowski nazywa „re-cytacją” – „powtórzeniem zacytowanym, które [...] nie zapewnia dotarcia do »nagiej« rzeczywistości”²⁰⁷, wywodząc to pojęcie od koncepcji realizmu Rolanda Barthesa. Realizm ów „polega nie na kopiowaniu rzeczywistości, lecz na kopiowaniu (namalowanej) kopii rzeczywistości”²⁰⁸. Słowa Barthesa rozpatrywane w kontekście losów „Gabinetu kolekcjonera” nabierają nowego, niemalże dosłownego znaczenia. Najpierw podczas wystawy wiernie odtworzono to, co malarz przedstawił na obrazie, by później powtórzyć ów zabieg na życzenie właściciela malowidła po jego śmierci.

Portret zainscenizowany

Hermann Raffke patrzy na umieszczony centralnie przed jego wzrokiem (i wzrokiem potencjalnego widza wystawy) obraz przedstawiający kolekcję posiadanych przez niego płócien, która została pieczołowicie odwzorowana na portrecie, i jego samego, siedzącego i patrzącego na malowidło ukazujące jego kolekcję. I tak w nieskończoność, aż do momentu, kiedy coraz mniejsze kopie „portretu” kolekcji stają się nieczytelne. Co istotne, każda z pomniejszonych kopii „Gabinetu kolekcjonera” odbiega nieco od oryginału, gdyż obrazy na niej przedstawione różnią się w szczegółach, są pastiszem lub niedokładnymi odwzorowaniami swoich pierwowzorów.

Nieliczne książki poświęcone poetyce listy roztropnie ograniczają się do list werbalnych, gdyż trudno powiedzieć, w jaki sposób dany obraz może przedstawiać rzeczy, a mimo to sugerować jakieś „i tak dalej”, przyjmując niejako, że granice ramy każą milczeć o niezmierzonej reszcie²⁰⁹.

„Gabinet kolekcjonera” sugeruje, a wręcz wymusza poszukiwanie owego „i tak dalej”, które próbuje odnaleźć w podobnych obrazach autor *Szaleństwa katalogowania*. Portret wielokrotnie przekracza tradycyjnie pojmowane ramy obrazu, nieustannie przemieszczając swoje pole działania w kierunku teatralnej i performatywnej interakcji z oglądającym. Niewielka objętościowo powiastka Pereca w całości stanowi imponującą literacką inscenizację, w której aktorami są zarówno bohaterowie opowieści, autor, jak i czytelnicy – widzowie.

²⁰⁷ Zob. M. P. Markowski, op. cit., s. 151.

²⁰⁸ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 91.

²⁰⁹ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania...*, s. 7.

Pierwszym aktem owego przedziwnego spektaklu jest wystawa malarstwa w Pittsburghu w Pensylwanii, odbywająca się w ramach „serii imprez kulturalnych, zorganizowanych przez społeczność niemiecką miasta z okazji dwudziestopięciolecia panowania cesarza Wilhelma II”, jak informuje narrator na samym początku historii. Tam właśnie pierwszy (i ostatni) raz pokazano „Gabinet kolekcjonera” i tam rozpoczęła się – początkowo niewinna – gra z widzami wystawy, na których czekała „wspaniała niespodzianka”:

[...] na płótnie swym artysta umieścił bowiem również i to dzieło [mowa o „Gabinecie kolekcjonera” – E. W.-Cz.], tak iż siedzący w swym gabinecie kolekcjoner ma przed oczyma, dokładnie na osi swego wzroku, wiszące na ścianie w głębi płótno, przedstawiające go w chwili, gdy podziwia własne zbiory, oraz wszystkie te obrazy na nowo pomniejszone – i tak dalej w pierwszym, drugim, trzecim odbiciu, aż wreszcie stają się one ledwie dostrzegalnymi śladami pędzla. [...] Aby uzyskać efekt większego jeszcze wyrafinowania, ekspozycję urządzono tak, aby przypominała możliwie jak najwierniej gabinet Hermana Raffkego. (GK, s. 17)

Odwiedzający wystawę wnikliwie analizowali zawartość wizualnego wykazu kolekcji Raffkego, porównując coraz to mniejsze kopie sportretowanych obrazów. Znamienny dla mocy oddziaływania sztukamery jest także sposób ukazania postaci kolekcjonera. Na portrecie widać było tylko jego plecy i część profilu. Możliwe zatem było rozpoznanie tożsamości, jednak nie dało się dostrzec wyrazu jego oblicza. „Domyślić można się raczej, niż dostrzec naprawdę rysy jego twarzy” (GK, s. 13).

Ktoś zwrócony do mnie tyłem strzeże swojej samotności, jego plecy są nieprzeniknioną barierą, granicą, której nie mogę pokonać. Pozostaje dla mnie enigmą: nie wiem, czy płacze, czy śmieje się, nie mogę się dowiedzieć, czy jego oczy są zamknięte, a jeżeli są otwarte – na co dokładnie kieruje się ich spojrzenie. Widzę świat p r z e d tym człowiekiem (jak na obrazach Caspara Davida Friedricha), lecz jego związek z tym światem pozostaje dla mnie niedostępny: nie widzę jego reakcji, wzruszenia czy obojętności, miłości ani nienawiści. Taki człowiek j e s t w t y m ś w i e c i e , ale pozostaje dla mnie jego częścią, jakby się od niego niczym nie odróżniając; odczuwam więc przemożną pokusę, by traktować go tak samo, jak drewno okiennej ramy czy maszt przeciągającego obok statku²¹⁰.

Portret piwowara przypomina charakterystyczne obrazy Caspara Friedricha, gdzie postaci zaabsorbowane widokiem, który mają przed sobą, spoglądają w dal, zwrócone plecami do widza. (*Wędrowiec nad morzem mgły* [niem. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*], 1818; *Kobieta na tle zachodzącego słońca* [niem. *Frau vor untergehender Sonne*], 1818; *Dwaj mężczyźni komplementujący księżyc* [niem. *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*], 1819²¹¹ i inne). Można by sądzić, że figury odwróconych postaci na obrazach Friedricha są przede wszystkim

²¹⁰ T. Sławek, op. cit., s. 20-21; podkreślenia – T. Sławek.

²¹¹ Obraz został namalowany w kilku wariantach, wszystkie powstały w latach 1818-1830.

przemysłanym zabiegiem kompozycyjnym, który ma skierować wzrok patrzącego w głąb malowidła, w kierunku romantycznej istoty kontemplowanego krajobrazu. Ich obecność jednakże nierzadko rozdziera malowaną przestrzeń, kładzie się cieniem na czystość spojrzenia i zakłóca ogląd temu, kto siłą rzeczy musi patrzeć z zewnątrz. Bohaterowie płócien niemieckiego malarza nie są tylko częścią scenerii i obojętnym dla patrzącego fragmentem kompozycji. Koncentrują na sobie większość uwagi widza, przez co, niezależnie od rozmiarów, przesłaniają tło, stając się, być może mimowolnie, centrum obrazu – niezależnie od tego, w jakiej jego części się znajdują – i wyznaczając granicę między światem w jego głębi a światem rzeczywistym²¹². „Gabinet kolekcjonera” próbuje tę granicę znieść.

Perec jednoznacznie kieruje uwagę oglądającego na świat „przed”. Zainscenizowana przestrzeń gabinetu dodatkowo wzmocniła efekt spojrzenia z perspektywy przedstawionego na obrazie kolekcjonera, pozwalała patrzącemu wejść w rolę bohatera portretu i utożsamić się z nim. Rozsadzając ramy płótna, uczyniła z widza uczestnika (lub twórcę) swoistego performansu²¹³. Przestrzeń obrazu niemal całkowicie stopiła się ze światem zewnętrznym.

Przestrzeń powinna ulec nacięciu, aby dać miejsce prawdzie w malarstwie. Rozprzestrzenianie się przestrzeni nie daje się zamknąć w kadrze, ale też nie pozostaje na zewnątrz niego: ani wewnątrz, ani na zewnątrz. Przestrzeń pracuje, powoduje, czy też wyzwala pracę kadru, daje mu pracę. [...] Rys [*le trait*] ulega atrakcji i retrakcji, przyciąga się i mija ze sobą. Sytuuje się między widocznym obramowaniem a fantomatycznym środkiem, z którego pozycji f a s c y n u j e . [...] Pomiędzy zewnątrz a wewnątrz, pomiędzy zewnętrzną a wewnętrzną linią obrzeża, pomiędzy tym, co obramowuje, a tym, co jest obramowane – figurą i tłem, formą i treścią, elementem znaczącym i elementem znaczącym i t a k d a l e j ²¹⁴.

²¹² Tadeusz Sławek obok obrazów Friedricha jako przykłady jednego z etapów „odsłaniania tego, czym jest twarz jako element wyróżniający” (zob. T. Sławek, *Byt bez twarzy...*, s. 21, 24) podaje również dzieła Salvadora Dalego (jako przykład do analizy może posłużyć choćby płótno *Moja naga żona ogląda swoje dobrze zbudowane ciało (Mi esposa desnuda, 1945)*. Portrety Dalego znacznie odbiegają od koncepcji kompozycyjnej „Gabinetu kolekcjonera”. Surrealista skupia się przede wszystkim na postaci, która dominuje na płótnie i zdecydowanie przyciąga spojrzenie oglądającego.

²¹³ Opisana w *Gabinecie kolekcjonera* inscenizacja obrazu nawiązuje do parateatralnych widowisk nazywanych „żywymi obrazami” (*tableaux vivantes*). Tradycja aranżowania scen upozowanych na wzór dzieł sztuki oraz prób wizualizacji fragmentów literackich sięga czasów średniowiecza, jednak największą popularność zdobyła w XVIII i XIX wieku. „Żywe obrazy” spełniały przede wszystkim rolę estetyczną. Miały cieszyć oko i „przyjemnie oddziaływać na zmysły” – jak pisze Małgorzata Komza w monografii poświęconej temu tematowi (Zob. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 23). Istotny jednakże był również fakt, że inscenizacje tworzone z udziałem żywych „aktorów”, co pozwalało na przeniesienie abstrakcyjnej ontologii sztuki na grunt rzeczywisty – było autentycznym Berleantowskim wcieleniem, pozostając zarazem gloryfikacją mimetyzmu (im bardziej scena przypominała pierwowzór, tym większy zachwyt budziła). Owo „wcielanie się” zdradza rodowód teatralny. „Przez swe genetyczne związki z malarstwem żywe obrazy mogły być odbierane jak wystawione publicznie dzieło sztuk plastycznych. Oglądane były jednak w tym samym czasie, w grupie, a więc recepcja przebiegała niczym w teatrze” (Zob. Ibidem, s. 272). Iluzjonistyczny charakter inscenizacji – podobnie jak w przypadku „Gabinetu kolekcjonera” – silnie oddziaływał na widzów, budząc ciekawość zarówno z powodu swych imitacyjnych zdolności, jak i ulotności przedstawienia, które za każdym razem stawało się nowym obrazem. „W reakcjach uczestników można było odnaleźć zarówno coś z emocji widzów oglądających wystawę, jak i zrytualizowanych zachowań widzów teatralnych” – podkreśla Komza (Zob. Ibidem, s. 272).

²¹⁴ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 19.

Granice płótna zostały przekroczone przede wszystkim w głąb obrazu, właśnie w kierunku „środka z którego fascynuje” (Derrida sugeruje, by czasownik „fascynuje” potraktować jako nieprzechodni²¹⁵, czyli – jak wyjaśnia tłumaczka – by „»zawrócił« swe działanie na podmiot”²¹⁶). Tam pojawia się pęknięcie, które pozwala wkroczyć w obręb malowanego uniwersum. Widz, stojąc w przestrzeni imitującej „Gabinet kolekcjonera”, odnosił wrażenie, że znajduje się na początku nieskończonego tunelu zwielokrotnionej rzeczywistości, odzwierciedlonej na płótnie, gdzie każda kolejna kopia jest rodzajem portalu prowadzącego do wnętrza samego obrazu, a granica między oglądającym a oglądanym zaciera się. Nastąpiła swoista implozja świata widzialnego do wewnątrz dzieła, które sugerowało istnienie immanentnej, „fascynującej” nieskończoności. Stworzona przez Kürza iluzja sprawiła, że patrzący popadali w rodzaj transu spowodowanego wielokrotnym powtórzeniem i dążyli do jak najbliższego, fizycznego kontaktu z płótnem.

Kolejnym aktem osobliwego spektaklu była śmierć Raffkego, a szczególnie zorganizowany według zawartych w jego testamencie wytycznych niezwykle pogrzeb:

Ciało, spreparowane przez najwybitniejszego wówczas wypychacza zwierząt, [...] odziano w szary szlafrok z czerwoną lamówką, w którym Raffke pozował do obrazu Kürza, i posadzono w fotelu uwiecznionym na obrazie. Następnie fotel wraz ze zwłokami przeniesiono do grobowca, odtwarzającego wiernie, choć w znacznie pomniejszonej skali, gabinet, w którym Raffke zawiesił ulubione dzieła. Wielka kompozycja Heinricha Kürza zajmowała całą ścianę w głębi. Nieboszczyka umieszczono naprzeciw obrazu w identycznej pozycji jak na płótnie. [...] Na końcu zamurowano grobowiec. (GK, s. 26)

Nieco makabryczna inscenizacja pozornie kończy historię tytułowego obrazu i jego właściciela, jednakże w istocie jest ona wstępem do prawdziwego punktu kulminacyjnego opowieści – licytacji kolekcji zmarłego piwowara, zakończonej „rozpoznaniem” prawdziwej natury sprzedanych obrazów będącym formą Arystotelesowskiej *anagnorisis*²¹⁷. Wydawać by się mogło, że fałszywość kolekcji Raffkego została jednoznacznie potwierdzona przez jego spadkobierców. Więcej – kolekcja ta w tradycyjnie pojmowanej formie właściwie nie istniała, ponieważ jej powstawanie zaprzeczało idei kolekcjonerstwa. Jednak jeśli wziąć pod uwagę sam „Gabinet kolekcjonera”, wiele z powyższych stwierdzeń należy postawić pod znakiem zapytania.

Raffke sportretowany na obrazie patrzy na „prawdziwe” dzieła, które wiszą na ścianach jego gabinetu. Pozujący kolekcjoner znajdował się na zewnątrz i patrzył tylko na wyobrażenie kolekcji, jej symulację. To, co powstawało na płótnie, było jego wymarzoną zbiorą, którego ostatecznie

²¹⁵ Ibidem, s. 19.

²¹⁶ „[...] fascynujemy, czyli wytwarzamy fascynacje, które określają tylko nasz stan bycia ich źródłem” (Zob. Ibidem, przypis s. 464).

²¹⁷ Bohaterowie spektaklu – świadomie lub nieświadomie w nim uczestniczący – zyskali wiedzę, której wcześniej nie posiadali.

nie mógł zgromadzić, ponieważ z niego zadrwiono. Patrzył na swoje pragnienia, ale co rzeczywiście widział? Oglądający, tak jak bohater obrazu, patrzy na to, czego sam pożąda, ale nie może tego mieć. Nie zastanawia się nad tym, czy to, co widzi, jest prawdziwe, czy też mamy go jego własnym wyobrażeniem autentyczności oglądanych obrazów, które mogły nie istnieć (i nie istniały) poza płótnem, na którym je ukazano. Rozpatrywanie ich statusu w kategoriach prawdy i fałszu jest kwestią dyskusyjną, ponieważ są zwielokrotnioną fikcją, Barthesowską „kopią (namalowanej) kopii rzeczywistości”.

Prawda czy fałsz?

Markowski, podążając za myślą Barthesa, zauważa, że „oglądając świat [...] już go »kadrujemy«, tworząc jego przedstawienie. Opisując to przedstawienie, tworzymy przedstawienie przedstawienia, przed którym umyka rzeczywistość. Dlatego realizm nie »kopiuje« rzeczywistości, ale ją pastiszuje, buduje swoje fikcje na fikcji pierwszego stopnia, jaką jest nasze patrzenie”²¹⁸. Wydaje się, że rola, jaką odegrał „Gabinet kolekcjonera” w historii Raffkego, potwierdza tę teorię. Odtwarzanie obrazów w coraz mniejszej skali wyodrębniło z materii płótna wyraźne kadry, tworzące nieskończenie spiętrzone „przedstawienia przedstawień”²¹⁹. Efekt „kadrowania” potęgowało wyraźne wyznaczanie kierunku spojrzenia oglądającego, zintensyfikowane poprzez umiejętną manipulację detalem. Narrator powiastki relacjonuje, że „artysta narzucił sobie zasadę, by nigdy nie kopiować dosłownie swych modeli; zdawał się nawet znajdować złośliwą przyjemność, wprowadzając za każdym razem subtelne zmiany. Z kopii na kopię postaci i przedmioty znikwały, przemieszczały się albo też zamiast nich pojawiały się inne” (GK, s. 19).

Pozornie różnice w obrazach przedstawionych na ścianach „Gabinetu...” jawią się literalnie, bezpośrednio, są tylko „empiryczną różnicą »między« dwiema rzeczami”²²⁰. Jednakże jeśli potraktować różnice jako ślady prowadzące do istoty powstania i oddziaływania obrazu, ich empiryczny aspekt schodzi na drugi plan. Każde z ponownych odtworzeń „Gabinetu...” nie było tylko zwielokrotnioną projekcją „Tego Samego”²²¹, ale opierało się na przewrotnym działaniu różnicy. W powtarzalnym świecie obrazu, który jest symulakrem samego siebie, różnica staje się symptomem czegoś nieuchwytnego i niedefiniowalnego, ale realnie istniejącego – tego, co różni się od czegoś podobnego.

²¹⁸ M. P. Markowski, op. cit., s. 151.

²¹⁹ Por. R. Barthes, *S/Z*, s. 91.

²²⁰ Zob. G. Deleuze, op. cit., s. 63.

²²¹ *Ibidem.*, s. 22.

Zamiast rzeczy, która różni się od innej rzeczy, wyobraźmy sobie jednak coś, co się różni – jakkolwiek *to, od czego* się ono różni, nie różni się od niego. [...] Chciałoby się powiedzieć, że głębia wydostaje się na powierzchnię, nie przestając być głębią. Jest coś niezaprzeczalnie okrutnego, a nawet potwornego, w tej walce przeciwko nieuchwytnemu adwersarzowi, w której odróżniony przeciwstawia się czemuś, co nie może się odeń odróżnić i co nieustannie zespala się z tym, co się odeń oddziela. Różnica jest owym stanem określenia jako jednostronnego odróżnienia. O różnicy należy więc powiedzieć, że się ją stanowi, albo że ona stanowi się sama, tak jak w wyrażeniu „stanowić różnicę”²²².

Ci, których pochłoneła gorączka poszukiwania różnic, mogli przypuszczać, że malarz bawi się z widzem, a widoczne niuanse są zagadką przeznaczoną specjalnie dla nich. Odnajdowanie nowych detali w obrazach pociągnęło za sobą pogłębienie transu, w jaki wpadali oglądający, doprowadzając w końcu jednego z nich do obsesji, której wynikiem było zniszczenie obrazu²²³.

[...] Różnica i powtórzenie okazują się koniecznymi warunkami myślenia, bo „podmiot” – już nie tożsame ze sobą *cogito*, lecz „Ja pęknięte” – myśli tylko wówczas, gdy zmuszony zostaje do tego, przez to, co zewnętrzne, inne, różne, przez różnicę zintensyfikowaną różnicującym powtórzeniem. Myślenie jest bowiem grą różnicy i powtórzenia. Z tego też względu tradycyjne rozumienie podmiotu jako identycznego z *cogito* również musi ulec przekształceniu, podmiot konstytuowany jest bowiem nie tyle przez poznanie, ile przez pożądanie lub przepływ intensywnych wielości. „Różnica sama w sobie ma za przedmiot powtórzenie”²²⁴.

Każda różnica była przynętą, która wciągała w głąb obrazu i powodowała, że widziano tylko to, co chciano zobaczyć – oszalełymi kolekcją arcydzieł, bogactwo i przepych. Ale każda z różnic była również zasłoną, która odwracała uwagę od istotnego elementu obrazu. Dzięki nim nikt nie patrzył na Raffkego, który pokazywał plecy, lekceważąc wszystkich, którzy stali za nim.

Ryszard Solik zauważa, że „»bycie portretowanym« wiąże się przecież z wiedzą portretowanego, że jest malowany”²²⁵. Natomiast Andrzej Nowicki podkreśla, że nie jest i nigdy nie było pozującemu obojętne to, jak zostanie przedstawiony, zatem zazwyczaj „przestaje być samym sobą i przybiera pozę, żebyśmy go zobaczyli nie takim, jaki naprawdę jest, tylko takim, jakim chce, żebyśmy go widzieli”²²⁶. Można zatem sądzić, że portret od samego początku był ułudą i służył przede wszystkim zafałszowaniu wizerunku Raffkego – przykładowego przedsiębiorcy-filantropa, który nie chce odsłaniać swego prawdziwego oblicza na obrazie. Robi to później, w niemniej spektakularny sposób, ustami swoich spadkobierców. Czy Raffke, pozując do obrazu i wiedząc, że

²²² Ibidem, s. 63.

²²³ „24 października, niecały tydzień przed zakończeniem wystawy, nastąpiło to, czego nie dało się uniknąć: doprowadzony do ostateczności osobnik, który oczekiwał daremnie w kolejce przez cały dzień, wtargnął zniemacka na salę i chlusnął na płótno zawartością wielkiej butli tuszu, po czym udało mu się zbiec [...]” (G. Perce, *Gabinet kolekcjonera*, s. 21).

²²⁴ B. Banasiak, *Bez różnicy...*, s. 17-18.

²²⁵ R. Solik, *Obecność, pamięć, twarz...*, s. 17.

²²⁶ A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991, s. 59.

nikt nie zobaczy jego wyrazu twarzy, uśmiechał się kpiąco na myśl o tych, którzy uwierzą w jego historię, czy też może zachował obojętność i spokój człowieka zrezygnowanego i zarazem pewnego własnych wyborów?

Owe, jak zwie je historia sztuki, *Rückenfiguren* to potwarze twarzy. „Potwarze”, gdyż nie możemy jednak zapomnieć o arogancji pokazania nam pleców, które stają się jakby obrazą twarzy, paszkwilem i kłamliwym na nią donosem. Lecz są także „po-twarzą”²²⁷.

Sławek podkreśla niemożność „ostatecznego odsłonięcia” prawdziwej twarzy, która wynika przede wszystkim z faktu, że twarz zachowuje specyficzną ciągłość trwania, mimo zachodzących w niej przemian – nierzadko sprzecznych, wykluczających się i wymazujących ślady istnienia poprzednich twarzy²²⁸. Anna Szykowska-Piotrowska, tłumacząc użycie konstruktu „po-twarz” w tytule swojej książki, zwraca szczególną uwagę na pisownię tego wyrazu:

Tytułowa „po-twarz” zawiera dywiz nie dlatego, że tak jest ładnie, ale dlatego, że jest to znak i łączenia, i dzielenia, określa się go znamienne jako „łącznik” lub „rozłącznik”. W kształt słowa wpisane jest pęknięcie, które naraz stanowi spojenie, odnosi się ono do twarzy jako „przestrzeni pomiędzy”, zawierającej liczne dychotomie, ale też scalającej w sobie różne opozycje kultury²²⁹.

Za historią Perecowego portretu kryje się wiele twarzy, a każda z nich jest „po-twarzą”. Na pierwszym planie skrywa swoje oblicze kolekcjoner, piwowar, filantrop, oszust. Żadna z twarzy Raffkego nie odzwierciedla w pełni tego, kim naprawdę był i co czuł, tworząc przez wiele lat wielopiętrowe symulakrum, które uwiarygodniło historię nigdy nieistniejącej kolekcji. Z pewnością nie obrazy – z wyjątkiem „Gabinetu kolekcjonera” – były najważniejsze w jego menażerii. Postać kolekcjonera jest rodzajem zwierciadła, w którym w pewnej mierze odbija się twarz samego Pereca. W historii kolekcji Raffkego, podobnie jak w ulubionych zbiorach autora *Rzeczy*, główną rolę odgrywały wrażenia, zachwyty i rozczarowania wszystkich tych, których zafascynował jego portret. Również tych oglądających „Gabinet...” przez pryzmat czytanej opowieści.

Gdzieś w tle emocji, jakie nawarstwiły się wokół zagadkowego płótna, pojawia się również – w tym przypadku zupełnie nieprzezroczysta – postać malarza, Heinricha Kürza²³⁰, który okazuje się Humbertem, bratankiem Raffkego – bądź co bądź genialnym artystą kryjącym twarz za cudzym

²²⁷ T. Sławek, op. cit., s. 21.

²²⁸ Zob. Ibidem, s. 21.

²²⁹ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 6.

²³⁰ Zastanawiający jest fakt zbieżności brzmienia nazwisk: malarza i bohatera *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Być może jest to tylko subiektywne wrażenie czytelnicze, jednakże u Pereca skojarzenia rzadko są przypadkowe. Kurtz także malował, charakterystyka jego nazwiska dokonana przez Marlowa zaskakująco pasuje również do bohatera powieści Pereca.

nazwiskiem. Tragiczna historia przedwcześnie zmarłego geniusza miała być jednym z elementów odwracających uwagę od okoliczności powstania obrazu i tym samym uwiarygadniających mistyfikację²³¹.

O samym Humbercie wiadomo niewiele. Był studentem Akademii Sztuk Pięknych w Bostonie i to on odkrył, że obrazy, które zbierał Raffke za namową różnych pseudospecjalistów, były bezwartościowe. On również stał się głównym narzędziem zemsty wuja, wykorzystując swój „niesłychany wręcz malarski talent imitacyjny” (GK, s. 78). Malując portret krewniaka, umieścił na płótnie – wzorem malarza w *Życiu instrukcji obsługi* oraz wielu artystów na przestrzeni wieków – także swój autoportret. Na jednym z obrazów znajdujących się w gabinecie piwowara „[...] miejsce krzepkiego *Mefistofelesa* Larry’ego Gibsona [...] zajął dobroduszny Humbert Raffke, mrużąc błogo małe, roześmiane oczka za binoklami w stalowej oprawce” (GK, s. 55). Herman Raffke pokazuje widzowi plecy, tymczasem Humbert, zapewne nieprzypadkowo pod postacią Mefistofelesa, ostentacyjnie patrzy mu w oczy, dodatkowo przyjmując maskę kusiciela. Ewa Linkiewicz zauważa, że „Fenomenologia maski ujawnia naturę podwojenia. Ktoś, kto pragnie być postrzeganym jako ktoś inny, sam siebie obnaża. Pragnie przekonać, że jest kimś innym, aniżeli jest w istocie, ale kończy się na tym, że poprzez zakrycie odsłania to, co pragnie ukryć”²³². Być może w przypadku genialnego fałszerza próba odsłonięcia poprzez ukrycie była celowa, a spojrzenie Mefistofelesa jest elementem osadzającym wciągane przez głębię obrazu widza w rzeczywistości. Jeśli ktoś je przeoczy i przekroczy granicę... Nie będzie żadnych konsekwencji, bo wszystko jest ułudą, a obrazy Humberta, nie wyłączając portretu, wpisują się tylko w grę pozorów. Narrator powiastki wspomina w cytowanej (jakżeby inaczej) analizie Lestera Nowaka, że malarz, tworząc efekt obrazu w obrazie, widział zarazem początek i koniec swojego dzieła.

²³¹ Życiorys Kürza również ma swój pierwowzór. Krótkie, intensywne życie, zagadkowa i tragiczna śmierć, wybitny talent, niewielka ilość pozostawionych obrazów sugerują, że Perec wzorował się prawdopodobnie na Carelu Fabritiusie (jego nazwisko i tytuły obrazów pojawiają się w *Gabinecie...*). Zbigniew Herbert, poświęcając Fabritiusowi jeden ze szkiców, zamieszczony później w zbiorze *Mistrz z Delft*, pisze:

„Dwunastego września roku 1654 spokojne miasto Delft, miasto browarników i manufaktur fajansu nawiedziła katastrofa, która na długo zapadła w pamięć jego mieszkańców. Z niewiadomych przyczyn (czasy były przecież preanarchistyczne) wybuchło 90 tysięcy funtów prochu strzelniczego złożonego w miejskich magazynach. Ponad 200 domów legło w gruzach, wiele osób straciło życie, w tej liczbie trzydziestokilkuletni najzdolniejszy uczeń Rembrandta – Carel Fabritius.

Stało to się w jasny dzień. Fabritius malował właśnie portret zakrystiana Simona Deckera, który siedział zapewne na krześle odświętnie ubrany z wyrazem twarzy, jaki przystoi sługom świątyni. Po katastrofie wydobyto spod gruzów domu ciało malarza; żył jeszcze, ale wskutek odniesionych ran zmarł tego samego fatalnego dnia. Pozostało po nim zaledwie trzynaście obrazów, reszta uległa zniszczeniu w pracowni mistrza”. (Z. Herbert, *Mistrz z Delft*, Warszawa 2008, s. 60).

Historia Kürza jest bardzo podobna, mimo że różni się w szczegółach:

„[...] był on [Kürz] jedną z dwudziestu trzech ofiar katastrofy kolejowej, która miała miejsce 12 sierpnia 1914 roku na Long Island. [...] To nie śmierć przerwała twórczość Heinricha Kürza: postanowił on zaprzestać malowania pod koniec roku 1912, gdy tylko ukończył zamówiony przez Hermanna Raffkego „Gabinet kolekcjonera”. [...] W gruncie rzeczy cała jego spuścizna artystyczna sprowadza się do sześciu płócien”. (GK, s. 52 -53).

²³² E. Linkiewicz, op. cit., s. 99.

„[...] Mamy tu do czynienia z procesem wchłaniania, zawłaszczania w spekulatywnych celach [...]. Działanie takie [...] łączyć się musi z dostateczną świadomością własnych ograniczeń, by przy okazji zakpić z samego siebie i obnażyć fakt, iż jest ono tylko iluzją [...], ale przede wszystkim należy w nim widzieć logiczną konsekwencję [...], która determinuje precyzyjne działania malarza: pomiędzy *Anch'io son' pittore* Correggia a *J'aprends a regarder* Poussina przebiegają krucho granice, wyznaczające wąskie pole wszelkiej kreacji, a poszerzanie ich w nieskończoność skończyć się musi Milczeniem – autodestrukcyjnym, narzuconym sobie dobrowolnie milczeniem, w jakim, ukończywszy dzieło, pogrążył się Kürz”. (GK, s. 56)

Pompatyczne i nieco przerysowane wywody Nowaka mają zaskakująco dużo wspólnego nie z postawą wykreowanego Kürza, ale stojącego za nim Humberta-Mefistofelesa. Młody Raffke milczy od początku, świadomy faktu, że żaden z obrazów sygnowanych jego własnym nazwiskiem nie dałby mu takiej satysfakcji, jak stworzenie obrazu-świata, który jest jedynym dziełem w kolekcji piwowara mogącym pretendować do miana „prawdziwego” czy też „autentycznego”, a zarazem sam jest iluzją kolekcji. Granice między kreowanym światem obrazu i rzeczywistością malarza są naprawdę krucho.

Prawda i fałsz w *Gabinecie kolekcjonera* funkcjonują na zasadzie gry: gry autora obrazu z widzami, gry kolekcjonera z bezimiennymi krytykami i znawcami sztuki, gry Pereca z konwencjami literackimi i – przede wszystkim – gry opowieści z czytelnikiem. Warto powtórzyć w tym miejscu słowa Derridy: „przestrzeń powinna ulec nacięciu, aby dać miejsce prawdzie w malarstwie”. Kluczem do pożądanego poziomu interakcji jest perspektywa spojrzenia na portret. Dzięki przeniesieniu granic wewnętrznej przestrzeni poprzez powtarzanie kolejnych kopii obrazu, jego fizyczne nieistnienie zostało zmienione w istnienie „pomiędzy”. Pokazanie różnic w poszczególnych kopiach dodatkowo uwydatniło proces przemiany przekraczający nieruchome ramy widzialnego „teraz”.

Efekt dramatycznego i performatywnego przemieszczenia wzmacniają opisane już zabiegi inscenizacyjne wokół „Gabinetu...”. Tworząc wierną imitację przedstawionej na obrazie przestrzeni, połączono dwa światy: świat przedstawiony i świat pozaobrazowy. Użycie określenia „rzeczywisty” wydaje się tu bezcelowe, ponieważ zarówno odtworzenie wyglądu gabinetu Raffkego na wystawie, jak i aranżacja miejsca wiecznego spoczynku piwowara tak znacznie upodobniły sferę zewnętrzną do wnętrza obrazu, że stała się ona integralną częścią płótna, rozciągając obszar jego oddziaływania daleko poza ramy malowidła. Przestrzeń inscenizowana stała się widzialnym symulakrem rzeczywistości obrazu, a sam „Gabinet kolekcjonera” symulował istnienie rzeczywistości wyobrażonej przez Raffkego i sugerowanej w ten sposób oglądającym obraz. Widz odwiedzający wystawę wkraczał – z założenia nieświadomie – w sferę zawieszonyj referencyjności²³³,

²³³ Zob. J. Baudrillard, op. cit., s. 7.

wytworzoną przez obszar nawarstwionych symulacji, gdzie fikcja obrazu wydawała się bardziej prawdziwa i wiarygodna niż prawda. Portret piwowara otoczonego wyobrażeniem swojej kolekcji zastąpił samą kolekcję, nie pozwalając widzowi na wątpliwości odnoszące się do jej istnienia.

Wskutek ironicznego odwrócenia kopia zwielokrotniona, i nawet umyślnie zniekształcona, posłużyła tutaj za cichą rękojmię prawdziwości skopiowanych dzieł. Paradoksalnie, właśnie ona stała się najbardziej bezdyskusyjnym świadectwem ich autentyczności²³⁴.

Rozróżnianie prawdy i fałszu oraz innych binarnych opozycji nie ma w takim ujęciu racji bytu. Perec tworzy doskonale, spiętrzone symulakrum²³⁵, gdzie świat obrazu pozbawiony jakiegokolwiek referencji, kopia kopii, swoim statusem wyznacza i potwierdza istnienie równie bezreferencyjnej kolekcji dzieł sztuki. Wielopoziomowa symulacja odsłania uwikłanie sztuki w multum konwencji, które nie prowadzą do jej istoty, ale dodatkowo zamazują jej pierwotny obraz. Mówiąc najprościej – gdyby wszyscy Ci, którzy zachwycali się kolekcją Raffkego nie chcieli być oszukani, cała intryga nie miałaby sensu.

Z drugiej strony, idea stworzenia portretu w duchu tradycyjnych *cabinet d'amateur* stała się w istocie formą – autentyczną w odniesieniu do spełnienia zamiaru – realizacji zamysłu piwowara, by zgromadzić w jednym miejscu jego upragnione obrazy. Wszak „namalować rzecz na płótnie to trochę tak, jakby ją kupić i umieścić w swoim domu”²³⁶, pisze John Berger. Kolekcjoner stworzył swój gabinet osobliwości, sprawiając, że jeden obraz powtarza wszystkie poszczególne obrazy łącznie z samym sobą, ale zarazem zachowuje ich odrębność. Pośmiertna inscenizacja „Gabinetu...” uświadamia czytelnikowi, jak istotne musiało być dla Raffkego pragnienie posiadania choć namiastki tak niezwyklej kolekcji. W tym dramatycznym akcie ujawnia się oddziaływanie Deleuzowskiego powtórzenia w jego najbardziej bezpośredniej formie – braku możliwości „ponownego rozpoczęcia”, które wymuszało potrzebę powtarzania i spiętrzenia symulacji.

Na tym właśnie polega pozorny paradoks święta: powtarzać to, czego „nie da się ponownie rozpocząć”. Nie chodzi o dodanie drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi. W tym spotęgowaniu, ulegając interioryzacji, powtórzenie ulega odwróceniu; [...] to pierwsza lilia wodna Moneta powtarza wszystkie inne. [...] Ogólność jako ogólność tego, co poszczególne, przeciwstawiamy zatem powtórzeniu jako powszechności tego, co jednostkowe²³⁷.

²³⁴ M. Benabou, *Falsz i jego zastosowanie u Pereca*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na świecie” nr 11-12/1995, s. 225.

²³⁵ Zob. J. Baudrillard, op. cit.; tu w szczególności rozdział „Precesja symulaków”.

²³⁶ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 83.

²³⁷ G. Deleuze, op. cit., s. 28.

Zewnętrzne inscenizacje potęgują oddziaływanie powtórzenia, nie tylko rozszerzając fizyczne granice obrazu, ale również – przez wskazanie na umowność wnętrza i zewnątrz – kierując uwagę na pozorny charakter tego, co widziane lub czytane. Zarówno sam obraz, jak i cały utwór Pereca są hymnem na cześć pozoru, który w swej naturze ociera się o fałsz, jednak, dzięki wspomnianej umowności leżącej u podstawy jego struktury, nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy. Autor *Rzeczy* w rozmowie z Kaye Mortley jasno wyraża ów stan „pomiędzy”, określając tworzenie fikcji jako swoistą grę autora z czytelnikiem: „W powieści staramy się grać tym, co prawdziwe, co nieprawdziwe, co myśleć o, lub co – po prostu, żeby utrzymać aurę zawieszenia w pewnym sensie – jak u Rolanda Barthesa. Coś jest *suspendu* – zawieszono – i jest to jak przebieg śnienia, wędrówki gdzie indziej w procesie fikcji. To, co najważniejsze w powieści, to jest, mógłbym rzec, to jest nie napisane. To jest coś, co pozostaje za słowami i co nigdy nie jest wypowiedziane”²³⁸.

W takim ujęciu zaciera się również opozycja kopii i oryginału, podważając konieczność istnienia tego drugiego i potwierdzając tym samym, że „Gabinet kolekcjonera” może być oboma naraz, nie będąc przy tym falsyfikatem. Te skomplikowane bądź co bądź relacje trafnie podsumowują słowa Deleuze’a:

Wszystko stało się pozorem. Przez pozór nie powinniśmy bowiem rozumieć zwykłego naśladownictwa, ale raczej akt, wskutek którego sama idea modelu czy uprzywilejowanej pozycji zostaje zanegowana, odrzucona. Pozór jest instancją zawierającą różnicę samą w sobie jako (przynajmniej) dwie dywergentne serie, którymi gram znosząc wszelkie podobieństwo, tak że nie można odtąd wskazywać na istnienie oryginału i kopii²³⁹.

W ostatnim zdaniu powiastki Perek przypieczętowuje swój hymn na cześć pozoru, wyznając, „iż rzeczywiście większość obrazów z kolekcji Raffkego jest fałszywych – tak jak większość szczegółów tej zmyślonej opowieści, powstałej wyłącznie dla przyjemności, w pogoni za szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów” (GK, s. 79). Autor *Gabinetu kolekcjonera* otwarcie przyznaje się do stworzenia fikcji. Pozostaje pytanie – czy można mu wierzyć?

²³⁸ G. Perek, K. Mortley, *Robienie fikcji (rozmowa)*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” nr 11-12/1995, s. 176.

²³⁹ G. Deleuze, op. cit., s. 116.

CZEŚĆ II

NIENAZWANE, NIEOBECNE, NIEWIDOCZNE W PORTRETACH MALARSKICH

„Świat zasiedlają wykreowane obrazy innych (to świat innych i na ten właśnie świat przyszedłem ja); wśród nich znajdują się także obrazy »ja« w obrazach innych”²⁴⁰.

²⁴⁰ M. Bachtin, <*Z problemów samoświadomości i samooceny...*>, przeł. P. Pietrzak, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t.1, Kraków 2009, s. 401.

ROZDZIAŁ IV

Programowe nazywanie René Magritte'a

Czym może być tytuł obrazu? W potocznym rozumieniu jest słownym odbiciem widzialnej treści lub rodzajem opisu, powiązany bezpośrednio z tym, co obraz przedstawia. Tytuł bywa nazywany kluczem do interpretacji, ale w przypadku twórczości René Magritte'a to jedno z najbardziej mylnych stwierdzeń. Tytuł płótna – o ile zobowiązywałby widza do kierowania się nim, ponieważ został nadany arbitralnie przez autora dzieła, a nie zwyczajowo ustalony na potrzeby muzealno-katalogowe – nierzadko zamyka wiele ciekawych i niestandardowych ścieżek interpretacji oraz ogranicza działanie samego obrazu. Nie bez powodu znaczna ilość dzieł malarskich tytułu nie posiada. Dzięki temu mogą pokazać oglądającemu swoją naturę i pozwolić na otworzenie dowolnym kluczem. Magritte jednak nie zrezygnował z nadawania tytułów swoim obrazom. Poszedł o krok dalej – jak stwierdza Michael Foucault w mistrzowskiej analizie *To nie jest fajka* – „Magritte nazywa swoje obrazy [...], aby zdystansować się od nazywania”²⁴¹. Również Abraham Hammacher zauważa, że malarz wciąż zmienia zasady nadawania tytułów, które „zdają się istnieć osobno, równolegle”. Uczony zwraca ponadto uwagę na cel, jaki artysta chciał osiągnąć, tworząc tytułarne kalambury. Magritte „usiłował tchnąć nowe życie w nasze pełne znużenia widzenie zwykłych przedmiotów bytu, które, właśnie dlatego, że nasz wzrok jest nimi znużony, są praktycznie niedostrzegalne”²⁴².

Szczególnej wagi nabiera tu fakt, że tytuły obrazów belgijskiego artysty były nadawane zawsze po ukończeniu dzieła, zatem płótna powstawały bez tytułu, bez nazwy i bez imienia. Przydzielany później tytuł był dzięki temu pozbawiony oczywistego związku z podejmowanym tematem. To nie temat czy nazwa narzucały treść obrazu i jego ostateczny kształt. Treść była czysta, nienazwana, płynna i elastyczna, mimo skonkretyzowania kształtu. Czynność nazywania stawała się zatem działaniem wtórnym, które podążało śladem obrazu i zarazem podważało widzialną warstwę jego znaczeń. „Tytuły często wymyślane po fakcie albo przez kogoś innego, wnikają w kształty, gdzie ich inwazję przewidziano, a przynajmniej z góry autoryzowano, i odgrywają tam dwuznaczną rolę: sztalug, które mają podtrzymywać, i termitów, które drążą i obalają”²⁴³ – konkluduje Foucault.

Sam Magritte miał dość jasno sprecyzowane zdanie na temat funkcji tytułu wobec dzieła i przede wszystkim – wobec oglądającego:

²⁴¹ M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 35.

²⁴² A. M. Hammacher, *Magritte*, przeł. J. Aleksandrowski, Warszawa 1994, s. 20.

²⁴³ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 37.

Sądzę, że najlepszym tytułem dla obrazu jest tytuł poetycki. Mówiąc innymi słowy, taki tytuł, który pasuje do mniej lub bardziej żywej emocji, którą odczuwamy patrząc na obraz. [...] Tytuł poetycki nie jest wskazówką, która informuje na przykład o tym, jak nazywa się miasto, którego panorama widnieje na obrazie, albo jakie znaczenie symboliczne ma przedstawiona postać. [...] Tytuł poetycki nie opowiada o niczym; ma za to nas zaskakiwać i oczarowywać²⁴⁴.

Podobną deklarację malarza przytacza Foucault:

Tytuły zostały dobrane w taki sposób, że nie zezwalają na umieszczenie mych obrazów w oswojonej przestrzeni, którą niewątpliwie sprokuruje automatyzm myślowy, aby wyzbyć się niepewności²⁴⁵.

Wyobraźmy sobie, że artysta (bliżej nieokreślony) chce namalować jabłko. Założenie, że będzie odtwarzał obraz konkretnego przedmiotu, determinuje zwizualizowanie desygnatu, który według ogólnie przyjętych zasad nosi cechy owocu nazwanego „jabłkiem” lub bezpośrednio się z nim kojarzy (na przykład przez swój kształt, jak „jabłko Adama”). Jabłko malowane przez Magritte’a, mimo że wyglądem przypomina znany większości owoc, poprzez poetycką nazwę i nietypowy kontekst – na przykład na obrazie *Pokój przesłuchań* (*La Chambre d’Écoute*, 1952) – pozbawione zostaje konotacji z desygnatem, który zawiera w sobie cechy tegoż owocu. Belgijski malarz zrywa stare konotacje i tworzy zupełnie nowe połączenia nazwy i obiektu, nierzadko funkcjonujące równolegle i stwarzające odrębne rzeczywistości, wymykające się standardowemu myśleniu.

Magritte traktował swoją sztukę w pewnym sensie tak, jak Perec postrzegał literaturę: „Widział w niej [...] narzędzie, dzięki któremu można by, poprzez szok lub zaskoczenie, skłonić ludzi do uświadomienia sobie istnienia fałszu za fasadą konwencji i umożliwić im odnalezienie tajemniczej istoty rzeczy”²⁴⁶.

Malarz, podobnie jak autor *Gabinetu kolekcjonera*, tworzył portrety rzeczy, wykorzystując ich „zwykłość” po to, by wydobywać z nich wszystko to, co ukryte przed bezpiecznym widzeniem. Przez to, co przedstawiał na obrazach, usiłował ukazać prawdziwą „twarz” rzeczy, jej istotę opartą na autentycznym jej zobaczeniu i tylko dzięki takiemu widzeniu rozpoznawalną. Nadawał martwym z pozoru kształtom emocjonalny ładunek, wykorzystując niecodzienne zderzenie poetyckiej nazwy i pospolitości przedmiotu. W ten sposób konstruował z nich małe, samowystarczalne światy, oczarowując widza, pozwalając mu po prostu widzieć, bez naleciałości tradycji, wychowania i poglądów.

²⁴⁴ A. M. Hammacher, op. cit., s. 21.

²⁴⁵ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 35.

²⁴⁶ A. M. Hammacher, op. cit., s. 11.

Wszyscy ci, którzy uważają jego twórczość za niejasną, powinni pamiętać o tym, że artysta odrzucił fantastykę i bezpośrednio nawiązywanie do świata snów. Nie usiłował być twórcą tajemniczym. Przeciwnie, próbował przez metodę wstrząsów i zaskoczeń uwalniać nasz konwencjonalny sposób widzenia od wszelkich niejasności²⁴⁷.

Czyste widzenie obrazu odsłania jego naturę, podobnie jak w rozumieniu Pereca umiejętne konstruowanie światów ze słów odsłaniało ich wewnętrzne piękno: urok pozoru i umowności. W tym miejscu jednak w zbieżności poglądów obu artystów pojawia się dysonans. Siła oddziaływania utworów autora *Życia instrukcji obsługi* wynika z udostępnienia czytającemu potencjalnie nieskończonych możliwości odczytania, które są rezultatem spiętrzenia kontekstów. Tymczasem Magritte nie kryje swojej niechęci do wszelkich interpretacji. Zabrania wręcz interpretowania swoich obrazów, co – zważywszy choćby na fakt, że każde indywidualne spojrzenie na obraz stanowi jego interpretację – jest zdecydowanie niemożliwe do zrealizowania. Warto zatem podjąć ryzyko i złamać zakaz artysty.

Le portrait

Należałoby rozpocząć od obrazu, którego nazwa jawnie wiąże się z tytułem niniejszej rozprawy – od *Portretu (Le portrait, 1935; [fot. 1])*. Zaiste jest to portret wyraźnie odmienny od wszystkich dotąd opisanych. Nie ma na nim żadnej twarzy, choć jej ślad – oko – niewinnie wygląda ze środka położonego na talerzu plastra wędliny. Kompozycji dopełniają znajdujące się po prawej stronie sztuce: widelec i nóż, a także postawione nad talerzem szklanka i butelka wina. Stół, na którym leżą rekwizyty, jest zaledwie jasnobeżową, geometryczną plamą, oddzieloną od ciemnej ściany granicą koloru.

Portret, gdyby nie patrzył na widza swym jedynym okiem, byłby klasyczną martwą naturą. Oko jednak patrzy wprost na tego, kto stoi przed obrazem i całkowicie absorbuje uwagę oglądającego. Uwydatnia w ten sposób kontrowersyjne niedopasowanie do kontekstu, w którym zostało umieszczone. Niesztafpowe położenie oka wywołuje najpierw zaskoczenie, później – po uświadomieniu sobie, skąd patrzy – niepokój. Martwa natura z podwójnie martwym, bo namalowanym plastrem szynki niesie ze sobą fatalistyczną sugestię odczłowieczenia, „bycia mięsem”. Oko odgrywa tu rolę synekdochy człowieka²⁴⁸, a wędlina symbolizuje martwość

²⁴⁷ Ibidem, s. 14.

²⁴⁸ Jolanta Maćkiewicz w artykule *Twarz to człowiek. Metaforyczne i metonimiczne funkcje w języku* zwraca uwagę na fakt, że „Tą częścią TWARZY, która najbardziej czynnie uczestniczy w uzewnętrznianiu ludzkiego wnętrza, są OCZY. »Na inne części twarzy można nałożyć maskę, na oczy nie można«. [...] »Ich wyraz podlega tylko w minimalnym stopniu racjonalnej kontroli«. Tak jak w wypadku twarzy można również *wyczytać coś z oczu, poznać coś po oczach*, uczucie *maluje się* lub *odbija w oczach* [...]. Po oczach najłatwiej rozpoznać stan emocjonalny człowieka” (Zob. J. Maćkiewicz, op. cit., s. 34).

kontrastującą z żywym spojrzeniem. Z drugiej strony, znając upodobania Magritte'a do wytrącania widza z przyjętych konwenansów, można uznać obraz za to, czym właściwie jest: prowokującym, patrzącym posiłkiem. Wszelkie egzystencjalne skojarzenia produkowane są w tym przypadku przez tradycje i przyzwyczajenia w łączeniu tytułu z dziełem. Na to, że takie ujęcie byłoby zbyt oczywiste, wskazuje fakt, że obecność pozostałych przedmiotów, dominujących przecież wielkością i rozmieszczeniem na płótnie, przesłonięta została hipnotyzującym spojrzeniem niewielkiego oka. Solik, pisząc o dylematach przedstawienia, podkreśla, że to właśnie w relacji spojrzeń mieści się najbardziej pierwotna istota portretu, gdyż „kontakt z portretem (przedstawieniem, prezentacją) jest [...] w głównej mierze [...] rodzajem spotkania twarzą w twarz, zintensyfikowanym, tam gdzie to możliwe, w kręgu wzajemnego obdarzania się spojrzeniem”²⁴⁹.

Portret Magritte'a maksymalnie utrudnia rozpoznanie zarówno cech gatunkowych portretu, jak i w ogóle jakichkolwiek cech znamionujących odwzorowanie postaci ludzkiej, jednak wciąż „obdarza spojrzeniem” – zupełnie tak samo jak już bez wątpienia będące częścią twarzy, kobiece oko patrzące z obrazu *Obiekt (Oko)*, [*L'Objet (L'Oeil)*, 1932] – utrzymując niezwykle intensywny, niemalże namacalny kontakt wzrokowy z oglądającym. Dzięki temu obraz, który pozornie odcina się od sygnalizowanej tytułem gatunkowości, wciąż pozostaje portretem²⁵⁰. Metoda, według której malarz skomponował *Portret*, oraz mechanizmy oddziaływania na widza zbliżone są do literackich konstrukcji portretów rzeczy Pereca. W końcowym fragmencie *Przestrzeni* narrator utworu podsumowuje:

Czas, który przemija (moja Historia), pozostawia po sobie odpadki, gromadzi rekwizyty: fotografie, rysunki, oprawki dawno już wyschłych mazaków, skoroszyty, zabłąkane szklane opakowania, butelki za kaucją, proste paczki po papierosach, pudełka, gumki, kartki pocztowe, książki, kurz, rozmaite bibeloty: właśnie to nazywam swoim bogactwem²⁵¹.

Autor *Życia instrukcji obsługi* nadaje pospolitym przedmiotom, „odpapkom” – jak sam je nazywa – rangę skarbów zgromadzonych w rekwizytorni. Mimo finalnej bezużyteczności, stały się one śladem odegranych ról, zyskując niejednoznaczną wartość. Są materiałem do recyklingu, prawdziwą kopalnią budulca dla nowych historii. Pozorna zwyczajność odgrywa znaczącą rolę

²⁴⁹ R. Solik, *Obecność, pamięć, twarz...*, s. 14.

²⁵⁰ Patrząc z tej perspektywy, smaku interpretacji dodaje fakt, że *Portret* został namalowany na fragmencie innego obrazu – *Zaczarowana poza (La Pose Enchantée)*, 1927; tłumaczenie tytułu – E. W.-Cz.), który *nomen omen* przedstawiał wizerunek dwóch identycznych ludzkich postaci rozmieszczonych na płótnie w taki sposób, jak gdyby postać z lewej strony została skopiowana zaraz obok. Obraz odkryto posługując się techniką prześwietlenia *Portretu* promieniami ultrafioletowymi. Magritte, skupiając uwagę patrzącego na oku, jedynym cielesnym atrybucie ludzkim, pozwolił – prawdopodobnie mimowolnie – „wyjrzeć” zniszczonemu dziełu na zewnątrz. Zob. http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/31/the-discovery-of-magrittes-the-enchanted-pose; (dostęp: 22.02.2016).

²⁵¹ G. Perec, *Przestrzenie*, przeł. W. Brzozowski, „Literatura na Świecie” nr 11-12/1995, s. 170.

również u Magritte'a, który „porusza się w obrębie przedmiotów »oswojonych«, pozornie bezpiecznych²⁵² [...]. Poprzez zastosowanie lewitacji, wyobcowania z kontekstów dnia codziennego, Magritte podnosi je do rangi nieznanego nam świata. Świata – dodajmy – który opatruje irracjonalnym komentarzem słownym, dokładnie tak samo jak czyni to z wizualnymi przedstawieniami. [...] W zasadzie Magritte stosuje proste zasady [...] dekonstrukcji przedmiotów realnych, wydobywa ukryty aspekt świata przedstawionego, proponując nam akceptację »logiki« innego rodzaju, »logiki« pozostającej w jawnej sprzeczności z ugruntowaną przez stulecia postawą racjonalistyczną»²⁵³. Proste przedmioty miały „oswajać” widza z efektem prawdziwie głębokiego, bezpośredniego widzenia.

Portret epatuje wręcz trywialnością kompozycji: butelka, sztuce, szklanka, talerz, szynka. Wszystko znane, przyjmowane obojętnie, zwykle niedostrzegane, a zarazem – mimo uproszczonej, niemal chłodnej formy – tak bardzo intymne, bo używane codziennie przy posiłku, w równym stopniu czynności koniecznej do przeżycia, co odzwierciedlającej różnorodność osobistych upodobań. Oko patrzące wprost na widza wzywa do dostrzeżenia w przedmiotach najbardziej pospolitego i oczywistego, a zarazem najchętniej pomijanego w tradycyjnie pojmowanej sztuce portretowania oblicza człowieka, odbitego w zwyczajnej, fizjologicznej potrzebie jedzenia. W takim rozumieniu tytuł obrazu – choć ironicznie żonglujący gatunkiem malarskim – ponownie zdradza jego portretową istotę.

Portrety słowa, słowa-portrety

Przejawiająca się w wypowiedziach Magritte'a niechęć do interpretacji swój kulminacyjny punkt osiągnęła w momencie całkowitego zerwania referencji między tym, co widoczne, a tym, co zapisane na płótnie. Rozdźwięk między przedstawieniem i objaśnieniem miał ujawnić umowność i nieprzystawalność nazywania do autentycznej idei przedmiotu. Na wielu obrazach autora *Dekalkomanii* to właśnie sama idea, przyjmująca postać słowa, staje się widzialnym i znaczeniowym centrum obrazu. Paradoksalnie, malarz, portretując słowo²⁵⁴, zaprzeczył swoim anty-interpretacyjnym poglądom.

²⁵² Por. A. M. Hammacher, op. cit., s. 14; K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1973, s. 110.

²⁵³ P. Mróz, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistym*, Kraków 1998, s. 27.

²⁵⁴ Do najbardziej znanych obrazów Magritte'a przedstawiających słowa, oprócz opisanych w niniejszym rozdziale, należą: *Drzewo wiedzy* (*L'Arbre de la science*, 1929); *Pusta maska* (*Le Masque vide*, 1928); *Sztuka konwersacji* (*L'art de la conversation*, trzy wersje, 1950).

To nie jest fajka

Zdrada obrazów (*La trahison des images*, 1929) w żadnym razie nie jest dziełem wybitnym ze względu na walory wizualne – a dokładniej ze względu na ich widzialny aspekt, natomiast „wizualnie” (w rozumieniu Didi-Hubermana) jest obrazem rewolucyjnym. Magritte, podpisując swój obrazek zdaniem „To nie jest fajka”, stworzył jeden z najdoskonalszych portretów rzeczy. Posługując się tylko wizerunkiem przedmiotu – który przecież (jak nader słusznie podkreślił Michael Foucault i o czym wspomina Gottfried Boehm) samym przedmiotem nie jest – oraz zaskakującym użyciem jego nazwy sprawił, że stał się on podmiotem dramatycznym.

Boehm zwraca uwagę na nieprzekraczalną dla opisu barierę wieloznaczności:

W sztuce René Magritte’a te bariery zmieniają się w niezgłębione przepaście. We wszystkich *texte-images* lapidarna zawartość obrazu koliduje z wpisaniem w obraz słowem, które „fałszywie” go objaśnia. [...] Koegzystencja ikoniznego znaku i znaczącego słowa na obrazie wprowadza do gry związek, z którym nie wiadomo co począć. [...] *Zdrada obrazów* [...] jeszcze silniej eksponuje rozdział między siłą ewokacyjną znaku ikoniznego i orzekającą mocą języka. Zdanie „To nie jest fajka” podważa to, co pokazuje obraz. Jakim prawem? Prawem zdania, które rzuca światło na przedstawienie obrazowe. Faktycznie chodzi jedynie o **obraz** fajki. Lapidarna prawda zdania i niemniej lapidarna oczywistość przedstawienia nie dysponują żadną wspólną płaszczyzną. Wypowiedź językowa bynajmniej nie nazywa tego, co **rzeczywiście** widzimy. Oko zaś nie potwierdza tego, co **rzeczywiście czytamy**²⁵⁵.

Namalowana fajka nie jest fajką, tylko wizerunkiem fajki – jak orzeka Boehm – ale umieszczone na obrazie słowa także nie są słowami w istocie, ale „obrazem słów”²⁵⁶. Nie zmienia to jednakże faktu, że umieszczenie podpisu na obrazku odbija się na przedstawionym przedmiocie, odzierając go z narzuconych mu konotacji zewnętrznych i wskazując jednocześnie na siłę oddziaływania nazwy.

Funkcja rysunku, nawet tak jak ten schematycznego i szkolarskiego, polega na tym, że umożliwia on rozpoznanie, pozwala, by bez wątpliwości i niedomowień objawiło się to, co sobą przedstawia. Niech sobie będzie nikłym śladem grafitu na papierze [...]; i tak nie „odsyła” [...] do fajki która jest dalej albo gdzie indziej. Sam jest fajką²⁵⁷.

Nazwa jest umowna, ale to ona dyktuje przedmiotowi jego przynależność, pochodzenie, funkcję i niejednokrotnie wygląd. Aby móc ukazać autentyczny kształt rzeczy, jej istotę, należałoby ją zatem oddzielić od nazwy. Czy to właśnie zrobił Magritte? Bynajmniej. Artysta umieścił obok

²⁵⁵ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 127; podkreślenia – G. Boehm.

²⁵⁶ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 18.

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 14.

siebie dwa równoważne wizerunki: obraz przedmiotu i obraz jego nazwy, które odgrywają taką samą rolę – stają się obiektami portretowanymi. Obraz w pewnym sensie odgrywa rolę przedmiotu, ponieważ udaje to, co przedstawia. Przywłaszcza sobie tym samym nazwę wpisaną w jego obrębie, która staje się zarazem odniesieniem do przedmiotu przedstawionego, nazwą obrazu przedmiotu oraz autoreferencjalnym odniesieniem do przedstawienia samej siebie. Ustalenie, czy fajka rzeczywiście jest fajką oraz czy zdanie oznajmujące na obrazie nazywa, czy prowokuje przez nienazywanie, pozostawić należy autorowi *Słów i rzeczy*, który ten problem błyskotliwie i wnikliwie wyklada w swoim szkicu²⁵⁸. Warto jednak zatrzymać się nad kwestią źródła, z którego czerpał Magritte, rysując swoją fajkę. Foucault nie stawia w relacjach między słowem i obrazem „niezglębionych przepaści”, jak je nazwał Boehm. Dostrzega w zestawieniu przedmiotu i podpisu odwołanie do praktyki kaligramu²⁵⁹, który daje brzmieniu i treści słowa widzialny kształt, a formie przedmiotu – brzmienie i treść. Wysnuwa przy tym przypuszczenie, że kaligram próbuje unieważnić „ludycznie najstarsze opozycje naszej alfabetycznej cywilizacji: pokazywać i nazywać, obrazować i mówić. Odtwarzać i wypowiadać, imitować i oznaczać, patrzeć i czytać”²⁶⁰.

Choć sam rysunek Magritte’a nie jest *stricte* kaligramem – co Foucault dobitnie podkreśla – można jednak zdobyć się na odwagę i orzec, że dzieła belgijskiego malarza odpowiadają twierdząco na jego przypuszczenie. Kaligram „nakłada na siebie to, co ukazane i to, co powiedziane, aby się wzajemnie przysłaniały. Żeby zarysował się tekst i składające się nań znaki przybrały postać gołębia, kwiatu czy ulewy, wzrok musi zrezygnować z wszelkich prób jego czytania: litery mają pozostać punktami, zdania linijkami, akapity płaszczyznami albo blokami – skrzydeł, łodyg czy płatków. Tekst nie powinien nic mówić temu komuś, kto nie czyta teraz, ale patrzy. Bo ledwie zacznie czytać, kształt się rozprasza”²⁶¹. Zatem „nie mówi i nie przedstawia w tej samej chwili”²⁶². Oglądając obrazy Magritte’a, można odnieść wrażenie, że artysta wielokrotnie wykorzystywał sposób funkcjonowania kaligramu jako jedną z zasad komponowania swoich płócien, również tych, które nie są wizerunkami słowa.

Le miroir vivant

Foucault, pisząc o związkach słowa i obrazu, powołuje się na wypowiedź samego Magritte’a: „Niekiedy nazwa przedmiotu zajmuje miejsce obrazu. Słowo może zająć miejsce

²⁵⁸ Zagłębianie się w niuanse analizy Foucaulta nie jest w tym miejscu konieczne, ponieważ nie odnosi się bezpośrednio do zagadnienia portretu.

²⁵⁹ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 14-15.

²⁶⁰ Ibidem, s. 16.

²⁶¹ Ibidem, s. 19.

²⁶² Ibidem, s. 20.

przedmiotu w rzeczywistości. Obraz może zająć miejsce słowa w zdaniu. [...] Na płótnie słowa zrobione są z tej samej substancji co obrazy. Inaczej widzi się obrazy i słowa na płótnie”²⁶³.

Wymienność i zastępowanie całkowicie burzą wiarygodność ustalonych znaczeń²⁶⁴. Niestety, w przypadku tworzenia brzmieniowo-widzialnych konstruktów ze słów, którego przykładem jest *Żywe zwierciadło* (*Le miroir vivant*, 1926; [fot. 3]) – nawet jeśli ów „zapis” wciąż pozostaje obrazem – pojawia się nieuchronna konieczność głośnego wyartykułowania dźwięku, co, wbrew pragnieniom artysty, jest niczym innym, jak dokonaniem jego interpretacji. Słowa na obrazach Magritte’a zastępują rzeczy, jednak – inaczej niż w kaligramie – nie robią tego jedynie swoim kształtem. Bez przypisywanej mu ogólnego treści słowo nie mogłoby stać się portretem rzeczy i nim nie jest. Istotne są zarówno jego forma, znaczenie umieszczone w wizualnym kontekście oraz – tak istotne dla Magritte’a – brzmienie. Pozbawione kontekstu i referencji słowo mogłoby jednakże stać się obrazem samego siebie, kształtem ujętym w swej istocie oraz czystym brzmieniem. Kontemplując tylko istotę kształtu, można s p r ó b o w a ć ustrzec się interpretowania, jednakże wtedy pojawi się ryzyko wplątania w Foucaultowską „pułapkę kaligramu”. Same linie pisma, jakkolwiek nie byłyby doskonałe, są jedynie pustym wizerunkiem, czarnym śladem na białej plamie, która wcale nie musi domagać się wypełnienia, ale przesłania obrazy generowane przez treść słów. Brzmienie natomiast, rozumiane przede wszystkim jako czysty, właściwy tylko dla danego obiektu dźwięk, swoista muzykalność słowa, staje się pomostem między tym, co widoczne, a tym, co naprawdę wyraża obraz-słowo.

Z połączenia słyszanego z widzianym powstał „obraz”. Termin „słyszalny” mieści w sobie więcej treści niż termin „słowo”, „język” czy „literatura”. Odnosi się on w równym stopniu do muzyki, jak i do słowa mówionego, których podstawą, zgodnie z twierdzeniem językoznawców, jest akustyka. W dodatku podstawowy impuls akustyczno-wizualny wywołuje nie tylko takie działanie, w którym pojawiają się słowa, ale również takie, w których żadnych słów nie można zobaczyć²⁶⁵.

Żywe zwierciadło jest próbą praktycznego wywołania owego „impulsu akustyczno-wizualnego”. Artysta podzielił płaszczyznę ciemnego tła na cztery mniej więcej podobne wielkością pola – białe plamy wypełnione słowami. W lewej górnej części obrazu znajduje się „osoba wybuchająca śmiechem” („personnage éclatant de rire”), odpowiednio na dole znajduje się „szafa” („armoire”). Po prawej stronie na górze widnieje „horyzont” („horizon”), natomiast dolny róg zajmuje „krzyk ptaków”²⁶⁶ („cris d’osieux”). Wszystkie powierzchnie z wypisanymi słowami są ze

²⁶³ Ibidem, s. 38.

²⁶⁴ Zob. A. M. Hammacher, op. cit., s. 29.

²⁶⁵ Ibidem, s. 29.

²⁶⁶ Tłumaczenia E. W.-Cz.

sobą połączone również białymi „ścieżkami”, czymś przypominającym kanały. Co więcej, pomiędzy wybranymi elementami obrazu owo zespolenie zostaje wzmocnione dodatkową jasną plamą bez napisu – znacznie mniejszą od tych zawierających słowa, ale wyraźnie wyodrębnioną.

Białe powierzchnie na obrazie swą nieokreślonością kształtów sugerują usunięcie czegoś, co się uprzednio na nim znajdowało. Wyglądają tak, jak gdyby ktoś wymazał farbę aż do bieli samego płótna, którego przeblyski, pozbawione wyraźnego konturu, przedstawiają metaforyczny widok braku owego czegoś, co mogłoby być konkretnym i znanym oglądającemu kształtem. Widzialna nieobecność przedmiotu zostaje jednakże zrównoważona istnieniem słów umieszczonych w centrum jasnych plam, które ogniskują na sobie uwagę patrzącego. Słowa zasłaniają brak nazywanego przez nie obiektu i zarazem zastępują go poprzez zintegrowanie się z nim w myśl sparafrazowanej zasady wypowiedzianej przez Foucaulta: „To, co czytacie, jest ani chybi, tym oto”²⁶⁷. Nie da się ukryć, że sama obecność napisów prowokuje do czytania. Nie znaczy to bynajmniej, że po odczytaniu staną się one na powrót widzialnymi elementami obrazu.

Wypowiedzenie nazwy odsyła do przedmiotu za każdym razem innego – jego wygląd uzależniony jest od woli i zaangażowania danego obserwatora. Dla przykładu warto przyjrzeć się „krzykowi ptaków”. Niemożliwe jest ustalenie, skąd dochodzi ich głos, jakie ptaki krzyczą, ile ich jest. Można się zastanawiać, czy lecą w powietrzu, czy znajdują się gdzieś na drzewie lub na ziemi. Najważniejszy jednakże wydaje się fakt, czy krzyczą ptaki widoczne, przedstawione na obrazie, czy też te, które mogą być schowane za horyzontem – te ptaki nie istniałyby w przestrzeni klasycznie pojmowanego obrazu. „Krzyki ptaków” przedstawione w formie malowanego słowa pozostają niematerialne, mimo to nadal są rozpoznawalną częścią obrazu. Nieco inaczej natomiast można rozważać status „osoby wybuchającej śmiechem”. Sposób zapisu („p e r s o n n a g e é c l a t a n t d e r i r e” – wyraźne obecny wykonawca czynności) sugeruje, że postać znajduje się w obrębie sceny, o której opowiada obraz, zatem można przypuszczać, że śmiech nie dobiega gdzieś spoza sfery, którą hipotetycznie dałoby się zobaczyć. Nie zmienia to jednak faktu, że owa „osoba” pozbawiona została jakiegokolwiek widzialnego dookreślenia. Jedynym indywidualnym rysem, jaki posiada, jest zdolność do wybuchania śmiechem. Po raz kolejny to nie wyobrażenie wizualne, ale wrażenie dźwiękowe kieruje uwagę widza w konkretny obszar obrazu, nadając białej plamie cechy uczłowieczające. Nieobecność portretowanego podmiotu zastąpiona zostaje przez obecność nazwanego brzmienia – słyszalność obrazu.

Wydaje się, że w takim ujęciu trudno zgodzić się ze słowami Magritte’a, który deklaruje: „To co się liczy – to widzenie. Widzenie musi wystarczyć”²⁶⁸. Okazuje się, że tradycyjne widzenie

²⁶⁷ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 32.

²⁶⁸ Cytat za: A. M. Hammacher, op. cit., s. 12.

nie zawsze wystarcza. Należy jednak wziąć pod uwagę, że „widzenie” to nie tylko patrzenie rozumiane jako używanie wzroku, ale przede wszystkim dostrzeganie prawdziwej istoty przedmiotu – również odbieranie jego „głosu”. Z pewnością nie jest przypadkiem, że Magritte umieścił na obrazie słowa, które nie tylko można „zobaczyć”, ale również „usłyszeć”. Malarz eliminuje przedmioty nie tyle na rzecz słów (jak wspomina Foucault), ale przede wszystkim na rzecz brzmienia. Nad nieokreślonym horyzontem i szafą unosi się śmiech bezimiennej, bezkształtnej osoby oraz krzyk ptaków. Być może kluczem do zespolenia dźwięku i obrazu jest wspomniana już pusta powierzchnia wiążąca wybrane obszary z napisami. W miejscu tym stykają się dwa pola „dźwiękowe” i „szafa”. Obie plamy z nazwami głosów są ponadto zintegrowane z „horyzontem”, „szafa” natomiast nie łączy się z nim bezpośrednio. „Osoba wybuchająca śmiechem” powiązana jest natomiast ze wszystkimi elementami, choć z „krzykami ptaków” za pośrednictwem białej strefy. Pusta przestrzeń stanowi zatem miejsce spotkania się dźwięków, miejsce rezonansu, które wypełnia ten, który zada sobie trud zobaczenia obrazu-brzmienia²⁶⁹.

Efekty brzmieniowe, mimo że fizycznie nie dające się usłyszeć, dookreślają niewidzialną i przez to niepokojącą formę obrazu, są elementem wizualnego²⁷⁰ oświecenia, prawdziwym śladem życia na czarno-białym obrazie. Mimo że ich nie widać, są czymś znanym i bliskim oglądającemu. Łatwiej usłyszeć krzyk ptaków czy ludzki śmiech, niż wyobrazić sobie uogólnioną, reprezentacyjną formę desygnatu kryjącego się za nazwą²⁷¹. Żaden obraz tradycyjnie przedstawiający – nawet niemimetyczny – nie stwarza możliwości „słyszenia” tego, co przedstawia. Tylko wizerunek słowa, dzięki swojej „słyszalności”, może być prawdziwie „żywy”.

²⁶⁹ Widzenie świata, które bliskie jest Magritte’owi, przypomina w pewnej mierze sposób postrzegania rzeczywistości przez osoby chorujące na zaburzenia percepcji wzrokowej, objawiające się przez niemożność rozpoznawania przedmiotów (różnego rodzaju neurologiczne agnozje). Jeden z takich przypadków opisuje neurolog Oliver Sacks w popularnonaukowym zbiorze opowiadań *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*. Bohater tytułowej opowieści jest wybitnym muzykiem, który stopniowo traci zdolność rozpoznawania twarzy i przedmiotów, nie wyzbywając się przy tym możliwości prawidłowego (z perspektywy fizjologicznej) widzenia. Jednakże nadal może funkcjonować w swoim środowisku (jest czynnym wykładowcą w akademii muzycznej) dzięki talentowi i umiłowaniu dźwięków. Sacks wysnuwa wniosek, „że muzyka zastąpiła obraz. Utracił obraz swojego ciała, ale słyszał jego muzykę. Dlatego poruszał się i działał tak sprawnie, ale nieruchomieł skonfundowany, gdy »wewnętrzna muzyka« cichła. To dotyczyło też świata zewnętrznego...” (zob. O. Sacks, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, [w:] Idem, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Lindenberg, Poznań 1996, s. 39). Słyszenie stało się dla bohatera sposobem na nowe widzenie obrazów, które, dzięki nadawanym im unikalnym brzmieniom, na powrót stawały się dla niego rozpoznawalne, mimo że – jak w *Żywym zwierciadle* – nie stanowiły już wizualnych bodźców. Agnozja, na którą cierpiał muzyk, rozwinęła nowy, inny sposób patrzenia na świat. Neurolog zauważa, że choroba pobudziła kreatywność, odkryła piękno nowych struktur, co było również widoczne w obrazach malowanych przez bohatera, ukazujących ewolucję od figuratywności i realizmu aż do abstrakcji, stały się z jednej strony dokumentem postępującej agnozji, a z drugiej świadectwem nowego widzenia (zob. O. Sacks, op. cit., s. 37-38).

²⁷⁰ W rozumieniu definicji Didi-Hubermanna.

²⁷¹ Konieczne byłoby dookreślenie mnóstwa elementów: płci, pozy, cech wyglądu itd.

Le miroir magique

Żywe zwierciadło w żadnej mierze nie przypomina rzeczywistego zwierciadła, ale z powodu sugestii wrażeń dźwiękowych może uchodzić za uniwersalne, a zarazem w pewnej mierze posiadające rys indywidualny, odbicie ludzkiej postaci – „tej, która wybucha śmiechem”. Kolejne ze zwierciadeł Magritte’a, *Magiczne zwierciadło* (*Le miroir magique*, 1929; [fot. 2]), nie jest już tak łaskawe dla odbicia. Obraz przedstawia kształt przypominający lustro, który znajduje się w samym centrum, oparty o bliżej nieokreśloną powierzchnię. Zamiast lustrzanego odbicia tego, co powinno znajdować się przed obrazem, poza wzrokiem patrzącego, w ramach zwierciadła znajduje się napis „ludzkie ciało” („corps humain”).

Zastanawiający jest fakt, że zwierciadło nie ukazuje właściwie żadnego tradycyjnie pojmowanego odbicia, ponieważ słowa znajdujące się w ramach również nie zostały odwzorowane według prawideł lustrzanego widoku. Zatem zwierciadło Magritte’a już na wstępie pozbawione zostało swojej podstawowej funkcji i zarazem narzędzia łączności z rzeczywistością – możliwości odzwierciedlenia jej widzialnego kształtu. Skoro lustro nie może odbijać tego, co się przed nim znajduje, czy nadal pozostaje lustrem? Bez wskazówki zamieszczonej w tytule obrazu, przedmiot, pomimo jego schematycznego kształtu, mógłby pozostać nierozpoznany, jednakże nie pozwalają na to słowa umieszczone w ramach. To one – dzięki temu, że nie łatwo całkowicie oddzielić linearną formę ich zapisu od ustalonych znaczeń – okazują się odbiciem czegoś, co próbują nazwać. Obiekt, który nie posiada ani widocznego dla oglądającego wizerunku (ponieważ kompozycja płótna sugeruje, że lustro odbija przedmiot znajdujący się poza przestrzenią obrazu), ani zgodnego z prawami fizyki odwzorowania w zwierciadle, znajduje swoje odbicie w słowie. Agnieszka Taborska, analizując przedstawienia kobiecych sylwetek w różnorodnych pracach surrealistów, jako komentarz do eksperymentów z ciałem przywołuje słowa Hansa Bellmera, który: „W *Notatkach i fragmentach na temat* pisał »Ciało można porównać do zdania, które prosi się o rozłożenie, by za pomocą nieskończonej serii anagramów doprowadzić do odkrycia jego prawdziwych znaczeń«²⁷². Magritte dosłownie zmienia ciało w zdanie, by za pomocą jego przekształceń i ograniczeń otworzyć wyobraźnię widza na to, co zakrywałyby widzialny obraz.

Zastąpienie wizerunku słowem (które nie mogą pozostać sobą, staje się obrazem, gdyż jego przemianę determinuje konieczność przeczytania i praca wyobraźni) powoduje skierowanie perspektywy odbicia do wewnątrz. Zwierciadło w autentycznie magiczny sposób nie odwzorowuje świata zewnętrznego, ale wyraża to, co zostało ukryte w nieco mrocznej istocie znaczenia słów-obrazów przedstawiających najbliższą człowiekowi „rzecz” – jego cielesność.

²⁷² A. Taborska, *Czy surrealistyczna muza była brunetką?*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000, s. 134.

Jolanta Maćkiewicz w szkicu *Twarz to człowiek* przywołuje uproszczony sposób wartościowania obrazu ciała:

Próbując odtworzyć językowy obraz jakiegokolwiek części ciała, należy zacząć od usytuowania jej w całości, jaką jest ciało. Usytuowanie to wynika z narzuconego przez język naturalny schematu, zgodnie z którym części ciała dzielą się na górne i dolne, przednie i tylne, prawe i lewe, wewnętrzne i zewnętrzne. Podział ten pociąga za sobą ocenę; to, co górne, przednie, prawe i wewnętrzne, wartościowane jest pozytywnie – to, co dolne, tylne, lewe i zewnętrzne, wartościowane jest negatywnie²⁷³.

W obrazie Magritte'a nawet to schematyczne wartościowanie nie ma racji bytu, ponieważ forma użytych słów nie pozwala na jakiegokolwiek tradycyjnie rozumiane, przestrzenne usytuowanie wyobrazonego kształtu nazwanego ciałem. Zwierciadło może odbijać zarówno fragment sylwetki (tę możliwość mogą sugerować gabaryty i usytuowanie lustra), jak i człowieka w pełnej postaci. Ciało może być żywe lub martwe, co również prawdopodobnie nigdy nie zostanie jednoznacznie rozstrzygnięte. Pewne jest jednak to, że niezależnie od wielu możliwości przedstawień, słowa wyraźnie wskazują na jego reifikację. Ciało nie jest człowiekiem, ponieważ w odbiciu nie widać człowieka (*l'humain*), tylko niedookreślone, przynależne mu wyobrażenie, narzucone w pewnej mierze przez nazwę (*corps humain*). *Le miroir magique* nie zawiera żadnego elementu, który – jak brzmienie w *Żywym zwierciadle* – oswajałby urzeczowione ciało.

Z królestwa przedmiotowości, urzeczowienia, jednoznacznego spełnienia, konieczności, gdzie panuje poznanie uprzedmiotawiające, wступujemy do królestwa wolności, nieprzesądzenia, nieoczekiwaności i absolutnej nowości, nieskończonych możliwości i nietożsamości z samym sobą. Wraz z procesem poznania granice tego królestwa swobody odsuwają się jednak coraz dalej i dalej. Odślaniają kolejne otoczki przedmiotowości i konieczności (gdzie nie istnieją w pełni, gdzie ja to nie ja) okalające osobę: to, co wydawało się ostatecznym, niezależnym jądrem, okazuje się nową otuliną duchowego ciała (nawet jeśli delikatniejszą). Niedefiniowalne jądro, o nieuchwytniej tożsamości²⁷⁴.

W *Magicznym zwierciadle* o „delikatnej otulinie” nie ma mowy. Odbicie ciała w lustrze zmienia się w najmniej reprezentacyjny i jednocześnie najszerzej znaczący ciąg liter, który otwiera niemal nieskończone możliwości wyobrazeniowe, a zarazem – podwójnie ograniczony: po pierwsze przez niedokładność opisu, po drugie poprzez dodatkowe zamknięcie w lustrzanych ramach – ilustruje skromny zakres ludzkich możliwości poznawczych. Widz przeczuwa, że za słowami w *Magicznym zwierciadle* kryje się coś więcej niż uprzedmiotowione ciało, że są one zasłoną dla czegoś, co istnieje gdzieś pomiędzy nimi a niewidzialnym, indywidualnym wyobrażeniem tego, co

²⁷³ J. Maćkiewicz, op. cit., s. 30.

²⁷⁴ M. Bachtin, op. cit., s. 403.

wyrażają. Boehm dopatruje się w takich działaniach próby przekroczenia ograniczeń poznawczych i wyjścia poza znaną rzeczywistość. Pisząc o obrazach Magritte'a, stwierdza, że:

Chodziło mu o to, aby w widocznej luce, która rozwiera się między ikonicznym znakiem a oznaczoną rzeczą, pobudzić doświadczenie rzeczywistości nie przeciętej granicami, przedjęzykowej. Żaden obraz, ale też żadne zdanie nigdy tego *totum* nie zamknie w swoich granicach. Obie instancje ponoszą klęskę, przy czym Magritte wybiera jednak obraz jako pole operacyjne, aby przywołać owo inne – spoza języka wizualnego. Ten inny stan rzeczywistości nazywa „misterium”²⁷⁵.

Misterium Magritte'a nie odbiega tak bardzo od historycznego znaczenia misterii. W języku łacińskim (*mysterium*) i greckim (*mystērion*) słowo to oznaczało tajemnicę i powiązane było z działaniem dramatycznym²⁷⁶ – nieistotne jest przy tym, czy źródłosłów odnosi się do gatunku dramatycznego o konotacjach biblijnych, czy też do starożytnych rytuałów o podłożu religijnym. Posługiwanie się słowem i obrazem jako narzędziami do uwidocznienia szczeliny poznawczej, owego „pomiędzy”, które stanowi przejście do innej, niedostępnej z poziomu zwykłego spojrzenia rzeczywistości, zdradza zarówno rys rytualny, jak i powiązania biblijne. W przypadku *Magicznego zwierciadła* jest to przemiana ciała w słowo i słowa w ciało, dzięki czemu statyczny obraz niesie ze sobą niezwykle silny ładunek dramatyczny.

Magritte z kolei chce przez udziwienie konwencjonalnego widoku, za pomocą immanentnego „udziwienia” unaocznić to, co nazwał *le mystere*. Jest to coś w rodzaju **dna, podstawy** rzeczywistości. Tej podstawy nie da się wyjaśnić ani określić teoretycznie. Przejawia się wyłącznie w obrazie. Widzialna i zarazem nieuchwytna, ma logiczną strukturę **paradoksu**. Podstawa przeblyskuje tam, gdzie **spotykają się rzeczy nie do pogodzenia**²⁷⁷.

Misteryjna (a tym samym także dramatyczna) rola zwierciadła ujawnia się również w starszym obrazie Magritte'a, zatytułowanym *Niebezpieczne związki* (*Les Liaisons Dangereuses*, 1926)²⁷⁸. Naga kobieta ukazana na płótnie trzyma w rękach duże lustro zasłaniające prawie całą jej postać, jednakże w lustrze nie odbija się to, co jest przed nią, ale widoczny jest zakryty fragment ciała, ukazany z zupełnie innej perspektywy, od tyłu. Ponadto cień, który postać rzuca na ścianę, nie odzwierciedla dłoni kobiety, które przytrzymują lustro, co sugeruje – jak twierdzi Michael Foucault

²⁷⁵ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 127-128.

²⁷⁶ Misterium (łac. *mysterium* – 'tajemnica') – gatunek dramatyczny z konotacją biblijną; misteria (gr. *mysteria* od *mystērion* – 'tajemnica') – starożytne kulty religijne dostępne dla wtajemniczonych, Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 776; hasła: misteria, misterium.

²⁷⁷ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 180-181; podkreślenia – G. Boehm.

²⁷⁸ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 57.

– że „ciało uległo elizji; w małej przestrzeni, która oddziela gładką powierzchnię zwierciadła lowiącego odbicia od nieprzejrzystej powierzchni ściany zatrzymującej tylko cienie, nie ma nic”²⁷⁹.

Nastąpiło przemieszczenie ciała z rzeczywistego położenia na powierzchnię zwierciadła, które nie tylko nie zasłania, bo – podążając za myślą Foucaulta – nie ma czego zasłaniać, ale odkrywa niewidzialne. Przedstawienie w lustrze okazuje się zatem nie tyle odsłonięciem ciała, co zastąpieniem jego nieobecności, śladem zamkniętym w niemożliwym odbiciu. Podobnie jak w przypadku obrazu-słowa, zwierciadło przestaje ukazywać świat zewnętrzny, ujawniając tajemnicę tego, co fizycznie nie powinno być widoczne. Przedstawiony fragment korpusu mógł być widzialnym pierwowzorem *corps humain* zapisanego na powierzchni *Magicznego zwierciadła*, pierwszym krokiem w kierunku szczeliny pomiędzy rzeczywistością a przedstawieniem, wyobrażeniem a jego realizacją, która próbuje sięgnąć do owej „podstawy rzeczywistości”.

Panowie w melonikach

W 1978 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museum of Modern Art) odbyła się wystawa surrealistów i dadaistów. Wizytówką wydarzenia był plakat Milтона Glasera, przedstawiający stylizowane na postać ludzką litery, układające się w skrót MoMA²⁸⁰. Znamienny jest fakt, że owa (*notabene* kaligramowa) postać jawnie nawiązywała do najsłynniejszego wizerunku stworzonego przez Magritte’a – mężczyzny w meloniku, który stał się prawdziwym symbolem twórczości belgijskiego artysty. W jego obrazach postaci kapeluszników pojawiają się co najmniej dwadzieścia pięć razy. Najwięcej takich płócien powstało w latach pięćdziesiątych XX wieku²⁸¹.

²⁷⁹ Ibidem, s. 57-58.

²⁸⁰ Zob. E. Stalecka, *Piktogram – Twarz*, [w:] *Twarze, portrety, maski...*, s. 71. Glaser wielokrotnie wracał do Magritte’owskich inspiracji. Jednym z przykładów wariacji na temat motywu mężczyzny w meloniku jest plakat *Art is... whatever* (1996, w kolekcji MoMa), gdzie słowo „hat” ukryte w słowie „whatever” znajduje się na tle cienia kapelusznika.

²⁸¹ Zob. A. M. Hammacher, op. cit., s. 32; Jak pisze autor, dokładne określenie liczby obrazów nie jest możliwe ze względu na brak kompletnego katalogu dzieł Magritte’a.

Oto tytuły dwudziestu pięciu przykładowych obrazów, na których pojawiają się postaci w meloniku:

Rozmyślenia samotnego wędrowca (Les rêveries du promeneur solitaire, 1926)

Znaczenie nocy (Le Sens de la nuit, 1927)

Zagrożony morderca (L’assassin menacé, 1927)

Puszka Pandory (La Boite a Pandore, 1951)

Pieśń fioletu (La chanson de la violette, 1951)

Golconda (1953)

Wspaniałe stulecie (Le grand siècle, 1954)

Nauczyciel (Le maître d’école, 1954)

Arcydzieło lub zagadki horyzontu (Le chef d’oeuvre ou les mystères de l’horizon, 1955)

Poeta wynagrodzony (Le poete recompense, 1956)

Przygotowany bukiet (Le Bouquet tout fait, 1957)

Obecność ducha (La présence d’esprit, 1960)

Portret Stephy Langui (Portrait de Stephy Langui, 1961)

Wyższe sfery (Le beau monde, 1962)

Kim jest ów tajemniczy jegomość? Pojawiały się liczne głosy interpretacyjne sugerujące, że postacie te mogą odzwierciedlać *alter ego* samego Magritte'a, są formą jego autoportretów. Abraham Hammacher kategorycznie nie zgadza się z tym twierdzeniem, podkreślając, że Magritte'a najbardziej interesowało poszukiwanie dziwnych zależności między przedmiotami lub między przedmiotami i osobami, dlatego nie poświęcał uwagi im samym i nie odtwarzał dokładnie ich wyglądu. „Wpierw odzierał je z ich etykietek, po czym poddawał procesowi jakby ponownych narodzin, cofając je ku ich prapoczątkom”. Badacz argumentuje swoją opinię również tym, że Magritte żywił pewne obawy przed „wtargnięciem we własne wnętrze”, toteż „unikął przedstawiania twarzy, gdy tylko to było możliwe”²⁸².

Obrazy przedstawiające panów w melonikach trudno nazwać autoportretami ich autora, ponieważ w zasadzie nie zdradzają żadnego szczegółu, który mógłby zostać bezsprzecznie powiązany z Magritte'm. Przekonanie Hammachera nabiera słuszności zwłaszcza po bliższym przyjrzeniu się ich twarzom, które zwykle pozostają nierozpoznawalne, a tym samym zawierają pewne cechy uniwersalne, pasujące do każdego i do nikogo. Badacz twórczości belgijskiego malarza wskazuje na kilka źródeł malarskich i literackich inspiracji, z których ten czerpał, wprowadzając tak charakterystyczne postaci do swoich obrazów. Wymienia, między innymi, nazwiska Giorgio de Chirico, Maxa Ernsta i George'a Grosza. Sporo uwagi poświęca zwłaszcza związkowi twórczości Magritte'a i Edgara Alana Poe²⁸³. To właśnie jedno z opowiadań Poe'go –

Duch przygody (L'Esprit d'aventure, 1962)

Nieskończone uznanie/rozpoznanie (La Reconnaissance infinie, 1963)

Przyjaciel porządku (L'ami de l'ordre, 1964)

Mężczyzna w meloniku (L'homme au chapeau melon, 1964)

Syn człowieka (Le fils de l'homme, 1964)

Wielka wojna (La Grande Guerre, 1964)

Dobra wiara (La bonne foi, 1965)

Decalcomania (1966)

Szczęśliwy ofiarodawca (L'heureux donateur, 1966)

Królewskie muzeum (Le musée du roi, 1966)

Pielgrzym (Le Pelerin, 1966)

²⁸² A. M. Hammacher, op. cit., s. 33.

²⁸³ Hammacher wskazuje na obraz Giorgio de Chirico *Umysł dziecka (Il bambino cervello, 1914)*, przedstawiający uproszczony wizerunek zamyślonego mężczyzny w postawie charakterystycznej dla bohaterów obrazów Magritte'a. Nie sposób nie dostrzec także ich podobieństwa do jednej z postaci przedstawionych na obrazie Maxa Ernsta *Pieta albo rewolucja nocą (Pietà ou La révolution la nuit, 1923)*. Wąsaty, klęczący mężczyzna w meloniku stapia się z tłem obrazu, jednakże jego twarz wciąż posiada rysy indywidualne, pozwalające na rozpoznanie. Skrajnie odmiennie do tej kwestii podchodzi George Grosz, którego *Republika automatów (Republikanische Automaten, 1920)* również znalazła się wśród dzieł inspirujących Magritte'a. Tu – jak wskazuje tytuł – sportretowano człekokształtne twory złożone z kubistycznych brył, pozbawione jakichkolwiek ludzkich cech, nawet twarzy, której miejsce zajęła kula z numerem, na której spoczywa melonik. W szczególny sposób Hammacher skupia się jednak na Magritte'owskich związkach z twórczością Poe'go. Analizuje zwłaszcza powiązania z *Człowiekiem tłumem* ukazującym w pełniej krasie „plemię kancelistów”, z którego według badacza wywodzi się postać w meloniku. *Człowiek tłumem* bez wątpienia odegrał znaczącą rolę w jego narodzinach. Narrator opowiadania przygląda się ludzkiej rzece przepływającej ulicami miasta, wychwytyjąc pojedyncze fizjonomie, charakterystyczne postaci. Każdy z tych ludzi jest inny, ma swoje indywidualne cechy, ale zarazem jest częścią owej rzeki, fragmentem, puzzlem składającym się na ogólny, bezpostaciowy twór zwany tłumem. Nawet kiedy rozpoznaje Innego, „geniusza zbrodni” – ten okazuje się jeszcze bardziej zespolony z

Człowiek tłum – stanowi według badacza podstawową literacką inspirację dla stworzenia panów w melonikach. Trudno nie zgodzić się z Hammacherem, jednakże jego interpretacja wyraźnie zmierza w kierunku psychoanalizy, dotykając wątków biograficznych malarza oraz podkreślając jego samotność i alienację jako „innego” wśród tłumy. Nie skupia się natomiast na poszczególnych portretach, wrzucając je do wspólnej kategorii przeblysków inności, epizodycznie objawiających się tak, jak poszczególne twarze dostrzegane w ludzkiej rzece obserwowanej przez narratora opowiadania Poe²⁸⁴.

Tymczasem ograniczenie indywidualności na rzecz jej więzi ze zbiorowością, w tym przypadku tłumem, nie musi oznaczać ukrywania się. Anna Gomóła, analizując *Autobiografię* Jana Michała Witorta jako rodzaj literackiego autoportretu, wysnuwa następujący wniosek:

[Twarz i maskę] można było rozumieć jako dwie możliwości/dwa cele przedstawienia. Wydaje się, że przykład Witorta pokazuje trzecią możliwość: model. Jeśli twarz miałaby oznaczać ujawnienie/odkrycie, a maska zatajenie/zakrycie, model rozrywałby tę prostą opozycję, wskazując na możliwość prezentacji siebie przez zbiorowość (zawsze kontekstualną i historyczną) i zbiorowości przez siebie. Oddalenie indywidualności [...] nie musi wpływać z chęci ukrycia siebie. Może służyć innemu celowi: pokazaniu, że nasza indywidualność istnieje zawsze w pewnych określonych granicach²⁸⁵.

Wydaje się, że Magritte przyjmuje podobną perspektywę, nadając swoim bohaterom reprezentatywne twarze i umieszczając w kontekstach eksponujących ich ograniczenia. Portretowani panowie w melonikach są zatem nie tylko śladami stłamszonej indywidualności, która nie może uwolnić się od przynależności do serii-tłumu, ale są także modelami „człowieka uniwersalnego”, który, jawnie i celowo odczłowieczony, na pozór nie zdradza żadnych cech wyróżniających, ale dzięki temu może być portretem zbiorowym każdego pojedynczego „ja” – zarówno projekcją „ja” własnego, odbiciem mojego „ja” w innym, jak i śladem innego we mnie. Portrety te zatem nie są tylko malarską eskalacją ikonoklastycznych lęków innego-Magritte’a, ale przede wszystkim wizerunkiem każdego innego-niż-ja, ukrywającego się pod uniwersalną twarzą-inną-niż-moja.

Michał Bachtin podkreśla, że z „obiektywnego” punktu widzenia wszyscy ludzie są sobie równi w swym człowieczeństwie, choć rozróżnienie między „ja” i „innym” jest względne.

ciałem tłumy, niezdolny do samodzielnego życia, mimo zupełnego braku więzi (Zob. A. M. Hammacher, op. cit. s. 30-34).

²⁸⁴ Zob. E. A. Poe, *Człowiek tłum*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *Ibidem, Opowieści miłosne, tajemne i śmiertelne*, wybór. M. Płaza, Poznań 2010.

²⁸⁵ A. Gomóła, *Autoportret i autobiografia. Rozmyślenia nad pewnym przypadkiem*, [w:] *Twarze, portrety, maski...*, s. 37.

„Wszyscy, każdy z osobna, jesteśmy »ja«, i wszyscy, każdy z osobna to »inny«²⁸⁶ – stwierdza. Mimo to, „ja” zawsze czuje się wyjątkowe, jakby było jedynym podmiotem na świecie, gdyż wszyscy pozostali są dla niego „innymi”. Z tego przeciwstawienia, będącego esencją życia jednostki, rodzi się „etyczny wymiar absolutnej nierówności „ja” wobec innych, wiecznego i absolutnego wyłączenia »ja«”, które według badacza są uzasadnione i stanowią punkt odniesienia dla wielu kwestii, z którymi jednostka musi się zmierzyć, między innymi kłamstwa, wiedzy lub (świadomej) niewiedzy, iluzji siebie czy nawet samookłamywania się. Człowiek buduje swój obraz „w innym i dla innych”, pozostając na stycznej zewnętrznej i wewnętrznej punktu widzenia, w miejscu zetknięcia się wielu świadomości. „Większość ludzi żyje nie swoją wyjątkowością, lecz swoją innością”²⁸⁷ – podsumowuje Bachtin.

U Magritte’a indywidualność zaciera się na rzecz inności, która pozwala nie tylko odróżnić siebie od reszty (przez wyjście z tłumu), ale przede wszystkim rozpoznać siebie w tłumie, gdzie każdy jest własnym ja postrzegającym innych i każdy jest innym. Schematyczne sylwetki panów w melonikach uwydatniają banalną powszechność bycia innym. To właśnie ich nieokreśloność i uniwersalność decydują, kogo zobaczą oglądający te osobliwe portrety.

Relacje tożsamościowe nie są bynajmniej jednym problemem interpretacyjnym związanym z wizerunkami słynnych kapeluszników. Istotny jest fakt, że u większości z nich podstawowym elementem ulegającym przekształceniom, transgresjom i manipulacjom, mającym na celu wywołać reakcję u widza, jest twarz – ta, której nie można zobaczyć bezpośrednio, choć paradoksalnie traktuje się ją jako wizytówkę własnej tożsamości oraz element wyróżniający spośród innych. Autor *Syna człowieczego* wielokrotnie skrywał malowane twarze, a czasami traktował je dość brutalnie:

[...] sięgał po radykalne rozwiązania i malował bezgłowe korpusy lub też zasłaniał twarze jabłkiem, ptakiem albo bukietem kwiatów. W chwilach mniejszej ekscytacji lub agresji Magritte ograniczał się do odzierania fizjonomii z ich indywidualności, nakładając im maski „plemienia kancelistów”, martwo patrzące maski sklepowych manekinów.

Jednakże najchętniej odwracał swoje postaci tyłem. Któż jest w stanie rozpoznać siebie samego od tyłu? Magritte z upodobaniem oglądał plecy swoich panów w melonikach – spoglądał wtedy razem z nimi w Nieokreślone²⁸⁸.

Powyższy spis wyodrębniony przez Hammachera podważa jego własne twierdzenie, jakoby Magritte unikał przedstawiania twarzy. Przytoczone wypowiedzi badacza okazują się nie do końca spójne. Surrealista bowiem mistrzowsko opanował metody ukazywania twarzy nie wprost, owej twarzy-innej-niż-moja. Zasłanianie i całkowita nieobecność fizis nie są równoznaczne z wyłączeniem jej działania i – jak w przypadku panów w melonikach – wcale nie musi być wyrazem

²⁸⁶ M. Bachtin, op. cit., s. 402.

²⁸⁷ Ibidem, s. 402.

²⁸⁸ A. M. Hammacher, op. cit., s. 33.

strachu przed odsłonięciem. Twarz nieobecna nierzadko wyraża więcej niż wierny wizerunek i ułatwia widzenie tego, co zasłania trywialność zwyczajowo rozpoznawalnego oblicza. Zgodnie z myślą Jeana Baudrillarda, że „Wszystko ulega przekształceniu w swoje przeciwieństwo po to, aby przetrwać w oczyszczonej formie”²⁸⁹, brak fizis może stać się istotą odsłonięcia, pokazaniem czystej strony portretu. Twarze u Magritte’a są katalizatorem czystego widzenia, które prowadzi nie tylko do dostrzeżenia siebie w innym i innego w sobie, ale również jest wskazówką do przeniknięcia Bachtinowskiej stycznej, rodzajem szczeliny pozwalającej na przechodzenie między światami.

Wątpliwości budzi również Hammacherowa interpretacja postaci odwróconych tyłem, które, jak można sądzić, nie tylko patrzą w „Nieokreślone”, ale również – podobnie jak w przypadku portretu Hermana Raffkego opisanego w *Gabinecie kolekcjonera* Pereca – pokazują plecy patrzącemu, są zatem rodzajem „po-twarzy” następującej po innej twarzy²⁹⁰: po obliczu innego – tego, który nie jest mną.

To jest twarz poddana działaniu procedury przesłonięcia, będąca malarskim odpowiednikiem Heideggerowskiego „przekreślenia”. Procedura ta, zbliżona do Derridiańskiej kursywy czy cudzysłowu, oświetla poddany jej przedmiot z dwóch punktów widzenia: najpierw wskazuje, iż nie możemy nie posłużyć się danym terminem, gdyż w istocie nie dysponujemy innym, który mógłby go zastąpić, choć ostrzega, iż dane pojęcie nie znaczy już tego, do czego przywykliśmy, że użyte jest jakby w zastępstwie, tymczasowo, do czasu, z braku lepszego i celniejszego terminu²⁹¹.

Sławek w swoim szkicu o znaczącym dla niniejszych rozważań tytule – *Byt bez twarzy* – nie bez powodu chętnie sięga po przykłady z twórczości Magritte’a. Badacz na podstawie obrazów *Dobra wiara* (*La bonne foi*, 1965) i *Syn człowieka* (*Le fils de l’homme*, 1964; [fot. 4]) rozróżnia dwa rodzaje zasłonięcia twarzy: częściowe oraz całkowite. Interpretuje wybrane przez siebie portrety, kierując się w stronę poszukiwania Heideggerowskiego bycia. W pierwszym przypadku twarz „traci swoją funkcję wyrażającego oblicza” na rzecz bycia „twarzą-maską, której zadaniem jest zataić”. W ten sposób fizis nie jest już fragmentem ciała, ale staje się czymś pożyczonym z zewnątrz, „twarzą z akwizytorni”, jak nazywa ją Sławek. Taka twarz „przylega do mojego bycia, lecz jest od niego osobna i w każdej chwili mogę się jej pozbyć”²⁹². Drugi etap procesu opisywanego przez badacza stanowi natomiast „wyraziste i niewątpliwe przesłonięcie tego, co zostało już delikatnie zasłonięte”. Zauważa on, że przedmioty wykorzystane w omawianych

²⁸⁹ J. Baudrillard, op. cit., s. 28.

²⁹⁰ Zob. T. Sławek, op. cit., s. 21; por. rozdział „Portret nieistniejącego portretu – *Gabinet kolekcjonera* Georges’a Pereca”.

²⁹¹ Ibidem, s. 27.

²⁹² Zob. Ibidem, s. 28.

obrazach wcześniej posłużyły Magritte'owi „do przeprowadzenia analizy relacji między wyobrażeniem wizualnym a słowem, [...] której efektem było stwierdzenie nieprzyległości słowa, przedmiotu i jego przedstawienia”. W związku z tym autor *Bytu bez twarzy* interpretuje „przekreślenie” jako malarski równoważnik twierdzenia: „to nie jest twarz, choć sprawia wrażenie, że nią jest” i sugeruje, że „aby udać się w kierunku twarzy, należy poddać podejrzliwemu oglądowi to, czym ona się wydaje – fasadą, kosmetyczną iluzją gładkości i podobieństwa i filozoficzną iluzją osiągnięcia prawdziwej głębi bycia, poza którą ruch nie jest już możliwy”²⁹³.

Według Sławka przedmioty zasłaniające czy zastępujące twarz są tym samym, co słowa zastępujące przedmioty i nazwy uwolnione od predykatów. Zakrywanie twarzy na obrazie bez wątplenia stawia między modelem i widzem barierę, którą ten ostatni musi ominąć – jeśli chce dotrzeć do twarzy – lub zaakceptować jako substytut fizis. Czy jednak użycie w roli przeszkody dla ukazania nagiego oblicza tych samych przedmiotów, które posłużyły do „stwierdzenia nieprzyległości słowa, przedmiotu i jego przedstawienia”, jest takim samym chwytem, jakiego użył Magritte, malując *Zdradę obrazów*?

Warto skupić się na drugim przypadku, kiedy przedmiot przedstawiony prawie całkowicie zasłania twarz, stając się właściwie jej ekwiwalentem. Wydaje się, że portret podsuwa odpowiedź: „to nie jest twarz”, jednakże kontury fizis wciąż wylaniają się spoza jabłka. Problem tkwi w fakcie, że zasłonięte zostały kluczowe elementy konieczne do rozpoznania – oczy, nos, usta. Jabłko zabiera modelowi tożsamość, jednak samo nie jest twarzą i twarzy nie udaje. „Zza jabłka w sposób domyślny prześwieca twarz, stając się pograniczem przedstawionego i ukrytego. Jabłko funkcjonuje jako maska twarzy, natomiast twarz jest tym bardziej obecna i intrygująca jako zasłonięta”²⁹⁴. Położenie owocu w tak istotnej przestrzeni (przed twarzą) koresponduje z tytułem obrazu, sugerując bezpośrednie konotacje biblijne²⁹⁵. *Syn człowieczy* jest jednym z biblijnych określeń Chrystusa, tu natomiast towarzyszy uniwersalnemu człowiekowi, zasłoniętemu w dodatku symbolem grzechu pierworodnego. Taki wybór przedmiotu jest zatem nie tylko nawiązaniem do zerwania relacji słowo-przedmiot-obraz, ale zdradza prowokacyjną próbę kolejnego od-nazywania utartych w kulturze skojarzeń. Obraz ukazuje egalizację wizerunków przedmiotu i człowieka, które pozostają

²⁹³ Zob. Ibidem, s. 28.

²⁹⁴ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 121.

²⁹⁵ Por. T. Sławek, op. cit., s. 28.

Motyw *Syna człowieczego* pojawia się często w kulturze popularnej. Ciekawym przykładem wykorzystania obrazu jest sequel *Afery Thomasa Crowna* (*The Thomas Crown Affair*) z 1999 roku w reżyserii Johna McTiernana. W finale intrygi tytułowej Thomas Crown (w tej roli Pierce Brosnan) odgrywa istic Magritte'owską inscenizację, w której „kanceliści” w płaszczach i melonikach, wszyscy tacy sami, powielają się, wymieniają, pojawiają się i znikają. Wszystko po to, by zmylić organy ścigania. W tle wciąż przewija się kopia *Syna człowieczego*, a cała scena rozgrywa się w takt znakomitego utworu w wykonaniu Niny Simone *Sinner Man* (lub *Sinnerman*; ‘Grzeszny człowiek’), co pośrednio nawiązuje do postaci z twarzą zasłoniętą jabłkiem – symbolem grzechu pierworodnego.

w relacji dramatycznego napięcia, prowadząc swoisty dialog – już nie słowa i obrazu, ale samych obrazów, które wzajemnie sobie zaprzeczają i zarazem się uzupełniają.

Wydaje się, że zasłonięte twarze z analizowanych przez Sławka obrazów są dalekim echem kaligramowych dekonstrukcji wizerunków przywołanych przez Foucaulta. Trywialna, dobrze rozpoznawalna rzecz przesłania oblicze. Skupiając się na pierwszoplanowym przedmiocie, nie dostrzega się szczegółów obecnych za nim. Natomiast gdy skoncentrować się na oglądaniu postaci przysłoniętej przedmiotem, ten się rozplywa, jego kontury stają się mniej wyraźne. Ten sam cień kaligramu, wykorzystujący efekt widzialnego podobieństwa rzeczy, można odnaleźć w obrazie, który maksymalnie wykorzystuje powielenie obecności panów w melonikach. Mowa oczywiście o *Golcondzie* (*Golconde*, 1953), gdzie kapelusznicy spadają z nieba niczym krople deszczu, wszyscy do siebie podobni. Zapewne ten obraz znacząco przyczynił się do nazwania przez Abrahama Hammachera panów w melonikach „plemieniem kancelistów”. Wyodrębnienie indywidualności pojedynczej „kropki” odbiera patrzącemu ogląd całości. Skupiając wzrok na konkretnej figurze, przestaje widzieć pozostałych bohaterów obrazu. Stają się oni nietypową ścianą deszczu padającego w tle, w której wszystkie sylwetki powielają się w zmiennych proporcjach do czasu, aż ich kształty stają się ledwie rozpoznawalne. Jeśli natomiast popatrzeć na obraz z dystansu, zniknie jakakolwiek możliwość rozpoznania poszczególnych postaci, z wyjątkiem ich przestrzennego umiejscowienia.

Twarze rozpoznajemy niejako dwupoziomowo. Na pierwszym poziomie jako kompozycję. Na płaszczyźnie wzrokowej twarz rozpoznawana jest jako konfiguracja geometrycznych figur, dzięki dostrzeganiu relacji pomiędzy jej elementami. Uważa się, że na tym poziomie jesteśmy w stanie rozpoznać twarz jako twarz. Na drugim poziomie – jako to, co indywidualne. [...] Sposobem utraty twarzy byłaby zmiana w jej postrzeganiu. To znaczy niepostrzeganie twarzy. Wyobrażenie takiej zmiany podsuwa nam Maurice Merleau-Ponty: „Gdybyśmy zaczęli postrzegać jako rzeczy przerwy między rzeczami, wygląd świata zmieniłby się tak bardzo jak rysunkowa łamigłówka, w której odkrywam albo zająca, albo myśliwego”. Z tym, że twarz nawet nie jest rzeczą, którą od innych oddzielałyby wyraźne przerwy – materialnie stanowi *continuum* z ciałem²⁹⁶.

Co zatem się stanie, kiedy owo *continuum* zostaje przerwane? Twarze przekreślone i zasłonięte pokazują, że oblicze – podobnie jak przedmiot – może ulec „od-twarzeniu” i dzięki temu wywołać pęknięcie w ugruntowanym, schematycznym patrzeniu na twarz, zamykającym się w równaniu „twarz = człowiek”. Wydaje się, że Magritte przez swoje obrazy mówi: „w porządku, twarz to człowiek, ale jeśli twarz zniknie lub przestanie być twarzą, to co się stanie z człowiekiem?”. Odpowiedzią na to prowokacyjne pytanie mogą być dzieła, w których brak twarzy czy ciała bezpośrednio narzucają się widzowi: *Przyjaciel porządku* (*L'ami de l'ordre*, 1964),

²⁹⁶ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 52-53.

Królewskie muzeum (Le musée du roi, 1966) i – być może najciekawszy – *Pielgrzym (Le Pelerin, 1966; [fot. 5])*. Pierwszy i drugi z wymienionych obrazów przedstawiają sylwetkę mężczyzny w meloniku, która staje się „już tylko zarysem wyciętym w tle i ukazującym inną rzeczywistość. Twarz, podobnie jak i cała sylwetka, nie zatrzymuje na sobie naszego spojrzenia, lecz staje się jedynie pretekstem, drzwiami, przejściem do odrębnego świata”²⁹⁷, który my, widzowie możemy tylko podglądać.

Zupełnie inaczej rzecz przedstawia się w przypadku *Pielgrzyma*. Tu na pozór nie znika ani twarz, ani reszta sylwetki, jednakże słynny melonik wisi w próżni. Twarz modelu została wycięta wraz z szyją i umieszczona obok. Patrzący ulega złudzeniu, że postać z obrazu przesunęła się, zostawiając twarz w pierwotnym miejscu – lub to twarz się przemieściła, odbyła „pielgrzymkę”, ukazując to, co na ogół niewidoczne. Musi zatem rozwiązać podobną zagadkę, jaką przedstawia Foucault, analizując *Dekalkomanię*²⁹⁸, z tą różnicą, że bohater *Pielgrzyma* patrzy nieruchomym wzrokiem ze swego przemieszczonego oblicza wprost przed siebie, bezceremonialnie pozbawiając widza wrażenia, że jest rzeczywistym człowiekiem (W *Dekalkomanii* kapelusznik stoi odwrócony plecami do oglądającego, a jego sylwetka nie zdradza bezcielesności). W każdym razie z przestrzeni między kapeluszem a kołnierzykiem ziele pustka, tak, jakby ubranie, które widać, stało się wyzutą z ciała wyduszką. Co ważne, przesunięta twarz również nie jest głową, wygląda raczej jak spłaszczona maska, która nie ma czego zakrywać. Przedstawiony na obrazie kapelusznik jest na wskroś bezcielesny, jest tylko kształtem przypominającym²⁹⁹ człowieka. Magritte znów igra z motywem twarzy-zwierciadła, prezentując rezultaty wędrówki „pielgrzymującej” twarzy, która przemieszczając się, ukazała ludzkie wnętrze, a dokładniej – jego brak. Być może owa ubraniowa forma domaga się wypełnienia z zewnątrz.

Tym bardziej interesujący i prowokacyjny okazuje się fakt, że w 1967 roku Magritte pozwolił sportretować się niemieckiemu fotografowi Lotharowi Wollehowi na tle tego właśnie obrazu w taki sposób, że jego postać zasłania lewitującą twarz-maskę, eksponując charakterystyczne podobieństwo stroju malarza i ubioru ukazanego na obrazie [fot. 6]. Artysta, który według Hammachera odczuwa lęk przed ukazaniem twarzy, patrzy wprost w oczy widza, z lekkim grymasem przypominającym uśmiech. Na wysokości jego oblicza znajduje się zawieszony w próżni melonik (nie twarz!), tworząc (razem z fizjonomią malarza) centrum kompozycyjne fotografii. Ów melonik – raczej nieprzypadkowo – pojawia się na wielu fotograficznych portretach Magritte’a, wykonanych przez Wolleha.

²⁹⁷ T. Sławek, op. cit., s. 28.

²⁹⁸ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 48-49.

²⁹⁹ Zob. Ibidem, s. 49-50.

Portrety Edwarda Jamesa

Niewiele portretów wykonanych przez Magritte'a można – w myśl tradycyjnej definicji tego gatunku malarskiego – przypisać do konkretnego człowieka. Dlatego wprost nazwane przez artystę i w pewnej mierze pozwalające na rozpoznanie portrety Edwarda Jamesa³⁰⁰ zasługują na wyróżnienie spośród wielu nienazwanych twarzy. Dwa obrazy oficjalnie ukazujące Jamesa: *Zasada przyjemności* (*Le Principe du plaisir* [fot. 7]) i *Reprodukcja zabroniona* (*La Reproduction interdite* [fot. 8]) powstały w 1937 roku. Szczególnie znaczący jest fakt, że mimo iż wiadome jest, kogo przedstawiają, na żadnym nie widać oblicza modela. W przypadku trzeciego portretu, uznawanego nieoficjalnie za wizerunek Brytyjczyka *Domu ze szkła* (*La maison de verre*, 1939; [fot. 9]), sytuacja jest odwrotna – widoczne są rysy twarzy możliwe do rozpoznania, brakuje natomiast podanej wprost informacji potwierdzonej przez samego Magritte'a, do kogo one należą. Przypisanie tej fizjonomii Jamesowi budzi więc pewne wątpliwości³⁰¹.

Człowiek z twarzą ukrytą

Pierwszy z nazwanych portretów – *Zasada przyjemności* – przedstawia postać siedzącą przodem do widza. W miejscu głowy widnieje okrągła plama światła, ognista kula przypominająca słońce lub gwiazdę. Takie odzwierciedlenie postaci mogłoby stać się ilustracją do przywoływanego już w innym miejscu wiersza Tadeusza Różewicza *Wspomnienie snu z roku 1963*. Jego finałowy fragment brzmi jak poetycki opis obrazu surrealisty³⁰². Twarz Lwa Tołstoja znika, zastąpiona przez światło, ale nie zostaje wymazana. U Magritte'a świetlna kula nie tyle zasłania samą twarz, co zastępuje głowę, jest jej odpowiednikiem. Można się tylko domyślać, że pod świetlną zasłoną kryje się oblicze portretowanego poety. Wiadomo, kim on jest między innymi dzięki dopiskowi zawartemu w tytule³⁰³. Malarz skonkretyzował tę postać, nazywając ją, co robił nadzwyczaj rzadko. Portretowany Edward James wyróżnia się z tłumu bezimiennych. Jego świetlna twarz skrywa tajemnicę konkretnej indywidualności, nie jest tylko powielaną matrycą.

Hammacher nazywa go „człowiekiem z twarzą ukrytą”, podkreślając, że jego podobizny przedstawiające „postać wybitnie indywidualną” są zaprzeczeniem „człowieka tłumu”³⁰⁴. W świetle powyższych rozważań na temat panów w melonikach, trudno nie zgodzić się z faktem, że portrety Jamesa zostały mocno zindywidualizowane, chociażby poprzez wskazanie na nazwisko modela.

³⁰⁰ Edward James był brytyjskim poetą, pasjonatem sztuki surrealistów oraz ważną postacią dla Magritte'a – jego mecenasem i przyjacielem (Zob. A. M. Hammacher, op. cit., s. 34-35).

³⁰¹ Zob. Ibidem, s. 102.

³⁰² Zob. rozdział „(De)konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza”.

³⁰³ Tropu pomagające w identyfikacji bohatera portretu można również odnaleźć w biografii Magritte'a.

³⁰⁴ Zob. A. M. Hammacher, op. cit., s. 34-35.

Natomiast pod względem mechanizmów oddziaływania na odbiorcę niewiele różnią się od wizerunków słynnych kapeluszników.

Drugi portret nosi znamienity tytuł – *Reprodukcja zabroniona*. Ukazuje poetę stojącego przed dużym lustrem i odwróconego tyłem do widza. Po prawej stronie, na podeście podtrzymującym tremo, leży francuskojęzyczny egzemplarz opowiadań Edgara Allana Poeego *Opowieści Arthura Gordona Pyma*. Nie byłoby nic zaskakującego w takim sposobie portretowania, gdyby lustrzane odbicie modela również nie odwracało się plecami zarówno do patrzącego, jak i do samego Jamesa spoglądającego w srebrzystą taflę, zwłaszcza, że zwierciadlane odwzorowanie książki nie zaburza podstawowych praw fizyki. Zatem tytułowa „reprodukcja zabroniona” – o ile można zaufać tytułowi – dotyczy wyłącznie postaci.

Patrząc w lustro, człowiek staje twarzą w twarz z samym sobą, jednak takie spojrzenie na siebie nigdy nie będzie czyste, wyłącznie „moje”. Anna Szykowska-Piotrowska dochodzi do wniosku, że „Nasz wygląd bardziej niż do nas samych należy do lustra, obrazu, do przestrzeni, do innych”³⁰⁵, natomiast Michał Bachtin, rozważając, co naprawdę widzi stojący przed lustrem, wprost stwierdza:

W odniesieniu człowieka do siebie samego fałsz i kłamstwo nieuchronnie lustrują się nawzajem. [...] To nie ja patrzę na świat o d w e w n ą t r z , s w o i m i oczami – to ja patrzę na siebie oczami świata, cudzymi oczami, owładnięty przez innego. Nie ma tutaj naiwnej zbieżności zewnątrz i wewnątrz. [...] Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzierają cudze oczy³⁰⁶.

Zwierciadło ukazuje zawsze to, co widać z zewnątrz, w dodatku zazwyczaj zafałszowuje odbity obraz, ponieważ umożliwia zobaczenie siebie, ale tworzy również nieprzekraczalną barierę udaremniającą jakikolwiek bliższy kontakt poza spojrzeniem. Obraz w lustrze jest doskonałą symulacją rzeczywistości, ale pozostaje tylko odwzorowaniem, które nie może rościć sobie praw do bycia prawdziwym. O ile dzieło malarskie może stwarzać prawdziwie istniejące (czasami tylko na płótnie, nierzadko w formie śladu, przejścia, portalu) światy, o tyle zwierciadło (jeśli nie jest specjalnie skonstruowane, aby zniekształcać odbicie) skazane jest na nieuchronną mimetyczność. Lustrzane odbicie powinno zatem odsłonić twarz, w najwierniejszy sposób oddać jej kształt. W *Reprodukcji zabronionej* tak się jednak nie dzieje. Sławek zauważa, że zwierciadło na obrazie „pogwałcając radykalnie świat danych optycznych i anatomicznych, ukazuje twarz-nie-będącą-

³⁰⁵ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 10.

³⁰⁶ M. Bachtin, „Człowiek przed lustrem”, przeł. P. Pietrzak, [w:] *Ja – inny...*, s. 399. Podkreślenia – M. Bachtin.

twarzą. Twarz w drodze-ku-twarzy, jakbyśmy stale czekali na odwrócenie głowy i ten obrót odsłaniał nam to samo zaskoczenie³⁰⁷.

Odbicie nie rozjaśnia tajemnicy oblicza, ale ponownie je ukrywa, podwajając akt zasłonięcia poprzez powtórzenie odwróconej sylwetki modela. Co ciekawe, Magritte, skrywając twarz poety, której nie można zobaczyć bez pośrednictwa lustra, odkrył inny, również niewidoczny bezpośrednio fragment jego ciała. James patrzy w lustro i widzi to, co zobaczyłby, będąc widzem – swoje plecy. Zastąpienie odbicia twarzy wizerunkiem pleców (potwarz „po-twarzy”) jest rodzajem prowokacyjnego objawienia innego-niż-twarz „niewidzialnego” we własnym ciele, które jednak również nie może być zobaczone bezpośrednio. Malarz wizualizuje to, o czym mówi Bachtin – nieprzekraczalną konieczność patrzenia na siebie cudzym wzrokiem. Portret Jamesa widoczny w zwierciadle jest podwójną potwarzą, gdyż bohater nie tylko odwraca się plecami do patrzącego z zewnątrz, ale także jego „ja” pokazuje plecy jemu samemu. Dzieje się to wszystko w chwili najbardziej intymnego spotkania z samym sobą – w momencie próby spojrzenia we własną twarz.

Twarz (nie)widzialna

Dom ze szkła ukazuje postać, której sylwetka przypomina Edwarda Jamesa z *Reprodukcji zabronionej*. Mężczyzna przedstawiony na obrazie nie stoi przed lustrem. Jest sam, zwrócony przodem w kierunku widzianego w oddali morza. Osobliwością obrazu jest jego oblicze – wbrew wszelkim prawidłom przedstawienia – doskonale widoczne. Tył głowy modela wygląda tak, jakby wybito w nim dziurę i ukazano przez nią twarz odbitą w niewidzialnym i nieobecnym zwierciadle. Wyraźne powiązanie z *Reprodukcją zabronioną* skłania do przypuszczenia, że obraz ten jest jednak kolejnym portretem Jamesa, a nie autoportretem Magritte’a.

Hammacher, opisując *Dom ze szkła*, stwierdza, że „z psychologicznego punktu widzenia obraz ten jest oznaką sromotnej klęski poniesionej przez wrodzony, niemal zabobonny lęk artysty przed portretami³⁰⁸. W świetle powyższych rozważań nad naturą Magritte’owskich twarzy i oddziaływania jego obrazów można stwierdzić, że portret ów nie tyle jest klęską lęku przed portretowaniem (w karierze Magritte’a powstało kilka portretów³⁰⁹), co zwycięstwem – choć niepełnym – twarzy jako najbardziej nagiej i bezpośredniej płaszczyzny spotkania z innym i bycia innym. Wydaje się, że obraz ten jest kolejnym po *Reprodukcji zabronionej* etapem osvajania własnego (nie w znaczeniu autoportretu, ale w bezpośrednim nawiązaniu do *Reprodukcji...*), zawsze pośrednio widzianego wizerunku. Jerzy Limon stwierdza, że twarz zawsze pozostaje „niby w

³⁰⁷ Zob. T. Sławek, op. cit., s. 25.

³⁰⁸ A. M. Hammacher, op. cit., s. 102.

³⁰⁹ Artysta namalował między innymi dwa wizerunki swojej żony, Georgette (w 1934 i 1937 r.), portret Anne-Marie Crowet z 1956 r., podobiznę Harry’ego Torczynera z 1958 r. oraz *Portret Stephy Langui* z 1961 r.

zagadce”, bo jej szczegółowe i całościowe odczytanie nie jest możliwe. „Jawi się więc ona jako, po pierwsze, karta, którą można wypełnić tekstem, a po drugie, zakodowane pismo (nieodnoszące się jednak do języka), którego znaczeń – nie mając odpowiedniego kodu – nie umiemy w pełni odczytać”. Badacz konkluduje zatem, że zwierciadlane odbicia ludzkiej fizis również muszą ukazywać ją „po części”, „gdyż – jak mówi pośrednio Pismo – [poznanie całości – E. W.-Cz.] graniczyłyby z ujrzeniem twarzy Boga”³¹⁰.

Wizerunek ukazany w *Domu ze szkła* zaburza linearne postrzeganie czasu i logiczną organizację przestrzeni³¹¹. Oblicze ujawnia się w miejscu, gdzie w żaden wytłumaczalny sposób nie powinno się pojawić, przebijając niejako czaszkę postaci patrzącej w dal. Co ciekawe, biorąc pod uwagę miejsce usytuowania twarzy, można dostrzec, że jej proporcje nie odpowiadają kształtowi głowy modelu. Fizis wygląda, jakby była zapożyczona z innego obrazu, wklejona we fragmencie po to, by zaspokoić konieczność posiadania j a k i e j s (niekoniecznie własnej) twarzy. Prezentowane oblicze może być tym odbiciem, które próbuje ukazać się na przekór ograniczeniom narzucanym przez magiczne lustro z *La Reproduction interdite*. Jest to twarz, która walczy o bycie widzialną i udaje jej się wydrzeć na powierzchnię, ale jej zwycięstwo jest niepełne, bo nigdy nie będzie czystą twarzą posiadaną, a jedynie twarzą widzianą pośrednio i „po części”.

Człowiek przed lustrem. [...] Prosta formuła: patrzę na siebie oczami innego, oceniam siebie z punktu widzenia innego. Ale za tą prostotą trzeba koniecznie dostrzec niezwykłą złożoność wzajemnych stosunków pomiędzy uczestnikami (wieloma uczestnikami, jak się okaże) zdarzenia. Niewspółobecność: widzę siebie poza sobą. [...] Fragmenty mojego ciała, bezpośrednio (bez lustra) są mi dane z zewnątrz. [...] Stawiam siebie na scenie, ale nie przestaję odczuwać samego siebie w sobie. Niemożność odczuwania siebie całkowicie z zewnątrz, w całości pogrążonego w świecie zewnętrznym a nie na s t y c z n e j do tego świata³¹².

Człowiek zawsze istnieje „na stycznej”. Nie może zobaczyć siebie z dystansu, wyłączając całkowicie subiektywne odczuwanie „ja”. Niezdolny jest też do postrzegania innych, tak jak oni widzą siebie z ich jednostronnej perspektywy. W ten sposób po raz kolejny ujawnia się paradoks indywidualności zależnej od współistnienia. Bez pośrednika (innego³¹³, lustra) nie da się ujrzeć własnego oblicza z zewnątrz, choć pośrednik nigdy nie gwarantuje obiektywizmu.

³¹⁰ J. Limon, op. cit., s. 98.

³¹¹ Por. A. M. Hammacher, op. cit., s. 38.

³¹² M. Bachtin, <*Z problemów samoświadomości i samooceny...*>, s. 401; podkreślenia – M. Bachtin.

³¹³ W 2010 roku w nowojorskim Museum of Modern Art zorganizowano performans Mariny Abramović *Artystka obecna (The Artist Is Present)*. W godzinach pracy muzeum artystka siedziała nieruchomo na krześle. Naprzeciwko stało drugie krzesło, na którym każdy widz mógł usiąść i wymienić z nią spojrzenia. Reakcje odbiorców były różne – niektórzy patrzyli obojętnie, inni się uśmiechali, jeszcze inni płakali. Komentując ich zachowania w dokumentalnym filmie Matthew Akersa Abramović stwierdza: „Tu chodzi o nich. Ja jestem tylko lustrem, w którym się przeglądają”. (Zob. *Marina Abramović – artystka obecna*, reż. Matthew Akers, 2012).

ROZDZIAŁ V

Autoportret nieobecny Teresy Pągowskiej

Obraz Teresy Pągowskiej z 1997 roku przedstawia białe krzesło na ciemnym tle. Nie ma tu innych elementów [fot. 1]. Góra i dół kompozycji niemalże nie różnią się nasyceniem barwy, trudno dostrzec jakkolwiek granicę wyznaczającą przestrzeń, w której znajduje się rzeczony krzesło, rozświetlające bielą centrum płótna. Nie byłoby w nim nic niezwykłego, gdyby nie tytuł dzieła – *Autoportret*. Co ciekawe, Pągowska stworzyła więcej obrazów o podobnej tematyce (na przykład *Krzesło z 1977 r.*, *Krzesło z 1995 r.* czy *Czarne krzesło z 1999 r.*), jednak żaden z nich ani wcześniej, ani później nie został nazwany autoportretem. Całkowite wymazanie modelu sprawia, że ośrodkiem skupiającym uwagę oglądającego staje się puste krzesło. Takie działanie artystyczne nasuwa przynajmniej dwa kierunki interpretacyjne. Po pierwsze wydaje się, że *Autoportret* Pągowskiej stanowi akt reifikacji wizerunku człowieka, gdyż redukuje osobę artystki do postaci przedmiotu. Ten jednakże nie zastępuje jej wizerunku, ale jest jedynym śladem, który pozwala domyślać się jej obecności. Transformacja przedmiotu w ślad po zredukowanym do niewidzialnego obrazie człowieka jest nobilitacją samego obiektu, który zyskuje status widzialnego symbolu i paradoksalnie staje się zaprzeczeniem urzeczowienia. Drugim aspektem interpretacyjnym, który zostaje dodatkowo podkreślony przez wyróżnione na ciemnym tle kształt i barwę krzesła, jest uderzająca nieobecność, która w tym wypadku pełni funkcję właściwego wizualnego autoportretu. Wyzierająca z płótna pustka uderza widza tym mocniej, im bardziej jego uwaga została zaabsorbowana przez jaskrawy obraz rzeczy. Oba zjawiska, dzięki wzajemnym relacjom wewnątrz dzieła oraz poprzez angażowanie odbiorcy w proces odkrywania niewidzialnego, są w swej istocie aktem performatywnego działania.

Krzesło – nobilitacja przedmiotu

Trudno wyobrazić sobie przedmiot codziennego użytku bardziej pospolity niż krzesło. Nieustannie używane, o tysiącach kształtów, kolorów, wykonane z najróżniejszych materiałów krzesła znajdują się właściwie w każdym pomieszczeniu, które w jakiś sposób służy człowiekowi. Są mimowolnymi świadkami wydarzeń kulturalnych w teatrach, filharmoniach, kinach, ale również uczestniczą w najbardziej intymnych, osobistych perypetiach zwyczajnego, ludzkiego życia³¹⁴. Nic

³¹⁴ Dariusz Czaja w artykule *Krzesło. Szkic do portretu* rozpoczyna swój wywód od podania przykładu nauki języków obcych. Krzesło jest jednym z pierwszych przedmiotów z naszego otoczenia, który zostaje nazwany, zatem jest ono narzędziem osvajania tego, co obce, za pomocą najbliższych człowiekowi rzeczy. (Zob. D. Czaja, *Krzesło. Szkic do portretu*, „Konteksty” 1999, nr 1-2, s. 103). Rodzinne przyjęcia, wesela, sprawy sądowe, szkolna nauka czy w niektórych przypadkach (dawniej częstszych) nawet porody nie mogą obejść się bez krzeseł. Krzesło „zrosło się” z

dziwnego, że tak wszechobecny obiekt cieszy się równie powszechnym zainteresowaniem szeroko pojmowanej sztuki³¹⁵. Krzesła malowali Vincent van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso, René Magritte, a także Tadeusz Kantor, Andrzej Wróblewski i wielu innych, mniej lub bardziej znanych i poważanych artystów. Krzesła malowała i Teresa Pałowska. Jedno z pierwszych powstało w 1977 roku [fot. 2]. Wtedy było tylko sobą – przedmiotem służącym do siedzenia, o czym świadczy wyraźna obecność człowieka.

W nieokreślonej przestrzeni stalowo-beżowego tła stoi biało-popielate, proste krzesło. Siedzi na nim postać, prawdopodobnie kobieta, której ciało skonstruowane z materii niezamalowanego, szarego płótna, wyodrębnione zostało z powierzchni pokrytej farbą. Zakłada nogę na nogę, opierając o kolano dłoń w ciemnej rękawiczce. W miejscu twarzy widnieje ciemna plama (być może modelka pochyla głowę i widać tylko jej kędzierzawe włosy). Kształt głowy podkreśla pas białej farby, okalający ją niczym nimb.

Obraz nie eksponuje krzesła jako takiego. Najważniejsza jest sylwetka bohaterki, stanowiąca oś płótna. Jej poza przypomina trzy bardzo podobne do siebie postacie na obrazie o enigmatycznym tytule *Obraz II/68* (1968; [fot. 3]), siedzące w rzędzie na trzech krzesłach. Kobiety zostały ukazane schematycznie, jedynie w zarysie, który jednak nie pozostawia wątpliwości co do płci. Ich ciała przypominają kilkakrotnie wykonane odbitki różniące się kolorem, które luźno nawiązują do estetyki pop-artu. Na tym płótnie krzesła są jedynie szablonowo naszkicowanymi meblami, niczym więcej. Analogiczną funkcję pełni krzesło na obrazie z 1977 roku. Obecność kobiecej postaci przysłania przedmiot, sprowadzając go do roli, jaką mu przeznaczono. Niemniej właśnie na niego uwagę widza kieruje tytuł obrazu, co sugeruje, że nie jest tu przypadkowym rekwizytem. Biały kształt – jeszcze nie osamotniony, ciągle potrzebny – być może jest protoplastą krzesła, które zasłużyło sobie na miano autoportretu artystki.

Kolejne *Krzesło*, które powstało w 1995 roku [fot. 4], na pozór różni się znacząco od tego ukazującego siedzącą kobietę. Przede wszystkim nie towarzyszy mu żadna postać. Obiekt wypełnia całą powierzchnię obrazu, wyłania się z tła niedbale pokrytego białą farbą. Zaskakuje jednak fakt, że jego kontury wyznaczają pasy niezamalowanego płótna – tego samego tworzywa, z którego uformowane zostało kobiece ciało, tak jakby biel poprzedniego mebla rozlała się na tło, a budulec ciała został wchłonięty przez przedmiot. Ponadto krzesło wydaje się przezroczyste. Wskazuje na to ciemna smuga, która prześwituje na lewo spod jasności otaczającej artefakt, ujawniając się za jego oparciem. Widać wyraźnie, że ciemne pasmo powstało zanim malarka nałożyła tło.

człowiekiem na tyle mocno, że przestaliśmy je zauważać jako coś osobnego, pojedynczego. Jego obecność jest zwyczajnie oczywista i dostrzega się ją paradoksalnie dopiero wtedy, gdy krzesła dla kogoś zabraknie.

³¹⁵ Obejmującej właściwie wszystkie dziedziny związane z tworzeniem (malarstwo, literaturę, rzeźbę, fotografię, teatr itd.).

Transgresja materii ludzkiego organizmu w surowiec, z którego zbudowano krzesło, budzi skojarzenie z cyklem „ukrzesłowień” Andrzeja Wróblewskiego. Jedno z pierwszych – *Poczekalnia II (Ukrzesłowienie I)* – powstało w 1956 roku. Na obrazie widać dwa proste meble, symetrycznie ustawione po obu stronach pionowej osi obrazu. Na lewym siedzi kobieta, przysadzista, o pospolitej figurze i nijakim wyrazie twarzy. Prawe pozostaje puste. Bohaterka płótna Wróblewskiego czeka. Nie wiadomo na co, nie wiadomo jak długo. Zostaje zawieszona w obojętnym teraz, bez przeszłości i bez przyszłości, skazana na siedzenie, pogrążona ni to w drzemce, ni to w transie, ubezwłasnowolniona. *Obraz II/68* i *Krzesło* (1977) wykazują pewne podobieństwa do *Poczekalni II*, jednakże kobiety Pągowskiej, mimo swego niedookreślenia i schematyczności, nie są zanurzone w martwocie zatrzymanej chwili. Siedzą na swych krzesłach pewnie, niemalże zalotnie, z nogą założoną na nogę. W rozmowie z Elżbietą Dzikowską autorka tych niezwykłych wizerunków wprost deklaruje: „Interesuje mnie człowiek. Dążę do przełożenia postaci ludzkiej na rodzaj znaku. Znak zmiennego, bo wywodzącego się z żywego organizmu”³¹⁶.

Krzesło z 1995 roku jest jednak inne. Zbudowane z tego samego szarego płótna, co sylwetka bohaterki wcześniejszego *Krzesła*, koresponduje z ponurą w swej wymowie akwarelą Wróblewskiego *Ukrzesłowiona II* z 1957 roku, na którym zgeometryzowane kobiece ciało i materia mebla zrastają się w jeden groteskowy twór. Przedmiot wchłania postać na nim siedzącą, przeobrażając się w specyficzne więzienie ograniczające możliwość jakiegokolwiek ruchu, przypominające łoże tortur Damastesy, do którego ciało zmuszone jest się dopasować za wszelką cenę. Dzięki temu on sam zyskuje ciało i przestaje być rzeczą. Dariusz Czaja, próbując stworzyć kulturowy portret krzesła, zauważa bardzo istotny, aczkolwiek często pomijany w analizach aspekt prac Wróblewskiego. Badacz nazywa obrazy ukrzesłowionych „współczesnymi wersjami Ukrzyżowania”, potwierdzając, że w istocie są one protestem wobec urzeczowienia człowieka, ale zarazem dodaje, że stanowią również „uczłowieczanie krzesel”. Tym samym – podsumowuje Czaja – „jawnie demonstrowanej reifikacji odpowiada, słabiej może czytelna, personifikacja. Wzajemne przenikanie. Uchylona zostaje granica między ludzkim i nieludzkim, między żywym i martwym”³¹⁷.

Krzesło Pągowskiej (1995) zawiera w sobie ledwie rozpoznawalny ślad uczłowieczenia, które mieści się w transgresji materii. Nie jest jednak jednoznacznie ukierunkowane na reifikację człowieka, jak w przypadku *Ukrzesłowionej II*. Przeciwnie, owa wspólnota substancji dodaje mu szlachetności, czyni je godnym posiadania podobnego „ciała”. Podobna relacja między istotą ludzką i rzeczą utrzymuje się również w przypadku krzesła-autoportretu, które, mimo swojej

³¹⁶ E. Dzikowska, *Teresa Pągowska. Praca rodzi natchnienie*, [w:] Eadem, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 186.

³¹⁷ D. Czaja, op. cit., s. 107.

nietypowej roli, nadal pozostaje przedmiotem – wyjątkowym co prawda, ale nie zastępującym swego użytkownika.

W latach 90. pochylała się artystka coraz częściej nad skromnymi bohaterami codzienności, których ciche, z pozoru nieabsorbujące trwanie otwierało przed nią nowe terytorium portretu. Swoje olbrzymie, kwadratowe płótna zastąpiła wówczas malarka niewielkimi, kameralnymi formatami, a wielowątkową historię ludzkich namiętności zmieniła w lapidarną przypowieść o przedmiocie. Zwrot ten, podyktowany pogarszającym się stanem zdrowia i słabnącymi siłami artystki, ukazywał jednocześnie fundamentalną przemianę jej sposobu postrzegania rzeczywistości. Małe, przydomowe sprzęty, uhonorowane uważnym spojrzeniem Pągowskiej okazały się oto dostatecznym i zadowalającym powodem obrazu³¹⁸.

Autoportret z 1997 wpisuje się w ów nowy kierunek twórczości Pągowskiej i zarazem wieńczy proces nobilitacji krzesła jako takiego. Tym razem również jest ono proste, bez zbędnych ozdobników, chyba że za takie uznać łagodny łuk oparcia i owalne siedzisko, które przecież mogły być uproszczone do kilku równoległych i prostopadłych linii, ledwie szkicowe, jak w innych wizerunkach krzeseł malowanych przez autorkę *Przesypywania czasu*. Owa prostota formy jest znacząca. „Krzeseł to i władza, pozycja, prestiż, potęga i słabość, komfort i wygoda, ale też ból i cierpienie, śmierć...”³¹⁹ – pisze Czaja, dalej określając krzesło-autoportret jako „kruche – z cienką ramą oparcia i na wiotkich nogach. Trochę niepewne siebie”³²⁰. Wydaje się, że Pągowska odpowiada: „Staram się jak najoszczędniejszymi środkami powiedzieć jak najwięcej”³²¹. Malarka nie uwieczniła tronu, fotela czy innego, bardziej wymyślnego mebla, ale zwyczajne krzesło, które mogłoby stać w kuchni czy w poczekalni, miejsce „awaryjne”, które czasem przechowuje się w domowych schowkach, by w razie niespodziewanej wizyty wyjąć je dla gości, dla których zabrakło „pełnowartościowych” siedzisk, pasujących do wystroju pomieszczenia. Patrząc na taki mebel umieszczony w centrum płótna, można się zastanawiać, czym zasłużył sobie na miano autoportretu. Tu nasuwa się skojarzenie z bezprecedensowym funkcjonowaniem i „życiem” pospolitych przedmiotów w twórczości Tadeusza Kantora. Warto zatrzymać się zwłaszcza przy pokrewnej obrazowi Pągowskiej koncepcji powiązania portretu i rzeczy, którą autor *Wielopola, Wielopola* zrealizował w swoim *Autoportrecie z 1977* roku. Artysta w *Komentarzach intymnych* zamieścił następującą refleksję:

I w końcu przyszła kolej na mnie samego.
Autoportret.

³¹⁸ J. Staciewicz, *Osobny teren pejzażu wewnętrznego. O Teresie Pągowskiej*, „Aspiracje. Pismo warszawskich uczelni artystycznych”, zima 2008-2009, s. 60.

³¹⁹ D. Czaja, op. cit., s. 105.

³²⁰ Ibidem, s. 108.

³²¹ E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

Na czarnych pudłach z domu towarowego umieściłem moje portrety
od czasu niemowlęstwa do dziś.
Dobre 70 lat.
Jest na co patrzeć!
Wszystko to niedbale rzucone w coś, co może kojarzyć się
z otwartym... grobem,
który jakby czekał na Portret Ostatni³²².

Umieszczenie własnych wizerunków na pudłach, towarze odpadowym, nikomu niepotrzebnym, jest skrajnym przykładem reifikacji samego siebie – sprowadzeniem własnego autoportretu do „śmieci”³²³. Z drugiej strony jednak wskrzesza rekwizyt zużyty, już nieprzydatny, nadając mu rangę dzieła sztuki. Rytuał opakowywania ma przy tym charakter wielowymiarowy. Artysta „wciąga przedmiot w sferę sztuki”³²⁴, chowając jego złudny obraz pod warstwą tego, co bardziej prawdziwe i namacalne³²⁵. Obecność portretów autora *Umarłej klasy* na najbardziej zewnętrznej płaszczyźnie pudeł-ambalaży podkreśla powierzchowność prawdy twarzy, którą nierzadko postrzega się jako reprezentatywne „opakowanie”. Integrując własne oblicze z pudłem, Kantor tworzy ambalaż ludzkiego losu i wyznacza mu zadanie skierowania uwagi patrzącego na to, co prawdziwie istotne – na skarb ukryty pod zewnętrzną warstwą śmieci.

Twórca z Wielopola, podobnie jak Pągowska, sięga po to, co w hierarchii najniżej: „Przedmiot pozbawiony swojej funkcji i racji życiowej, który przez tę »biedę« zdolny jest podjąć funkcję dzieła sztuki. PRZEDMIOT »MIĘDZY ŚMIETNIKIEM A WIECZNOŚCIĄ«”³²⁶. W grupie takich obiektów, wyróżnionych dzięki swej „biednej” trywialności, znalazło się również krzesło, a raczej – mówiąc słowami Kantora – „wiele krzesel. Prostych, biednych, kuchennych, nie obarczonych pretensjonalną stylistyką, takich, na których siadamy, aby wypocząć po pracy, które udzielają nam swojej prostoty. Po prostu tylko u ż y t e c z n e ”³²⁷.

Także mebel, który widnieje na obrazie Pągowskiej, to rzecz wyjęta wprost z życia, zwyczajna, ale nadzwyczajna w swym nieograniczonym kontakcie z człowiekiem. To właściwie

³²² T. Kantor, *Komentarze intymne*, 1986-88, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 33-34.

<http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=plastyka&kat=20&id=86&str=11> (dostęp: 02.07.2016)

³²³ Niezwykle interesującą w tym kontekście formą wykorzystania „śmieci” jako materiału artystycznego jest praca Heather Dewey-Hagborg zatytułowana *Stranger visions* (2012-2014). Amerykańska artystka zbierała włosy, gumy do żucia i niedopałki papierosów z ulicy i innych miejsc publicznych w Nowym Jorku. Następnie wyodrębniła z nich DNA osób, do których należały, i na podstawie informacji zapisanych w kodzie genetycznym stworzyła trójwymiarowe, realne portrety, które przedstawiały hipotetyczny wygląd tych ludzi. Wystawiano je wraz z odpadkami, z których artystka uzyskiwała dane. Efekty działań Dewey-Hagborg wciąż można oglądać na jej stronie internetowej: <http://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions> (dostęp: 03.06.2017). Projekt ten dowodzi, że nawet najbardziej trywialny przedmiot może stać się co najmniej pretekstem do poszukiwania tożsamości jego właściciela.

³²⁴ T. Kantor, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu*, [w:] Idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, t. 1, oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 305.

³²⁵ Por. I. Górska, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013, s. 175-176.

³²⁶ T. Kantor, *Komentarze intymne*, 1986-88, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 3.

<http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=plastyka&kat=20&id=77&str=1> (dostęp: 02.07.2016)

³²⁷ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 112.

krzesło-życie, krzesło-codziennosc, czyli wszystko to, co było bliskie i Kantorowi, i autorce *Przesypywania czasu*. Nie jest jednakże substytutem artystki, nie zastępuje jej postaci i nie jest jej obrazem. Wciąż pozostaje rekwizytem, który stanowi znak nieobecności i zarazem zawiera ziarno nadziei na rychłą obecność, niepokój i radość oczekiwania, ową idealną harmonię przeciwieństw, będącą znakiem rozpoznawczym malarstwa Pągowskiej, które jest – jak to ujął Krzysztof Lipka – „zarazem zdystansowane i zaangażowane, zarazem ciepłe i chłodne, jednocześnie otwarte i intymne, zawsze niewytłumaczalnie łączące krańcowości z pozoru nie do pogodzenia”³²⁸.

Choć pomysł podniesienia wizerunku rzeczy do rangi autoportretu zbliża obraz Pągowskiej do koncepcji przedmiotów Kantora, to jej krzesło – mimo pewnych analogii – różni się zarówno od autoportretów-pudeł, jak i od ostatecznego pomnika, jaki autor *Umarłej klasy* wznosił samemu krzesłu.

W Kantorze dojrzewała idea „pomnika niemożliwego”. Spośród licznych pomysłów (olbrzymich rozmiarów żarówka, wieszak, parasol) z czasem zaczął się liczyć tylko projekt ogromnego krzesła. Po wielu próbach [...], w pięć lat po śmierci artysty 10-metrowe KRZESŁO stanęło wreszcie w Hucisku, obok domu projektu Kantora. I tak oto powstał pomnik niemożliwy. Przedmiot stojący w hierarchii rzeczy bardzo nisko, sprzęt zwyczajny, trywialny, pospolity, wskazujący w dodatku na pogardzany i obśmiewany „dół materialno-cielesny”, zostaje nobilitowany. W jego miejsce pojawił się obiekt doskonale nieużyteczny, intrygujący, monumentalny. [...] Krzesło Kantora uwolnione od swoich użytecznych funkcji jest esencją sztuki samej³²⁹.

Krzesło Pągowskiej bynajmniej nie kojarzy się z trywialną cielesnością części ciała, które się z nim stykają. Jest doskonale bezcielesne, eteryczne, a dzięki bijącemu od niego wewnętrznemu blaskowi czystej, nieskomplikowanej bieli, jest niemal nadrzeczywiste. Niemniej *Autoportret* również jest nobilitacją przedmiotu, zarówno jego symbolicznym przeniesieniem z obszaru pospolitej codzienności do sfery sztuki, jak i uczynieniem z niego transcendentalnego śladu obecności.

Przeciw reifikacji

W widzialnej sferze tropem łączącym postać Pągowskiej z krzesłem jest jedynie tytuł obrazu, zatem rozpoznanie namalowanego obiektu jako powiązanego z osobą artystki następuje w pozaobrazowej sferze języka, a nie dzięki widzeniu. Nic nie przemawia za twierdzeniem, że puste krzesło zastępuje postać, więcej – nic nie dowodzi tego, że ma jakiegokolwiek szczególne odniesienie do rzeczywistości, w której autorka *Pejzażu nadmorskiego z psami* żyła i tworzyła, chyba że w

³²⁸ K. Lipka, *Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej)*, Warszawa 2008, s. 21.

³²⁹ D. Czaja, op. cit., s. 109-110.

takim rozumieniu, w jakim każdy człowiek ma kontakt z podobnym meblem. Biorąc pod uwagę wspomniane okoliczności, można uznać, że autoportretem jest nie tyle sam centralny kształt, co cała przestrzeń obrazu, owa ciemna pustka wokół, podkreślana przez samotność pojedynczego egzemplarza. Jego olśniewająca biel sprawia wrażenie nowej lub wyczyszczonej, a zarazem promieniuje jakimś wewnętrznym blaskiem przedmiotu, który nie jest jednakże ludzki czy uczłowieczony. Użycie takiej bieli nie jest z pewnością przypadkowe. Na pytanie Elżbiety Dzikowskiej, czy tak często stosowane przez malarkę biały i czarny są jej ulubionymi kolorami, Pągowska odpowiada: „W pewnym sensie tak. Wydaje się, że wszystko się z nich zrodziło, że są protokolorami. Są jak chleb, nie nudzą się nigdy”³³⁰. Skoro faworyzowane przez artystkę barwy są jak chleb, oznacza to, że mogą być uznane za konieczne do życia i symbolizują coś, co zawsze będzie ludziom w jakimś stopniu niezmiennie bliskie, co nigdy nie spowszednieje. B i a ł e krzesło reprezentuje zatem wszystko, co w codzienności bardzo zwyczajne i zarazem stanowi niezbędnik, bez którego człowiek nie może się obyć – można je zatem nazwać p r o t o p r z e d m i o t e m . „Protokolor” i protoprzedmiot połączone w idealnej harmonii oddają esencję tego, czym chce być Pągowska (lub to, jak chce być postrzegana). Tak ukazane krzesło nie zastępuje człowieka. Jest tym, czym stworzyła go malarka – więcej niż przedmiotem, mniej niż żywym obrazem – jest autoportretem-śladem lub śladem autoportretu.

Ów ślad nie musi być pozostałością fizycznej obecności na obrazie, ale, jak zauważa Barbara Skarga, może oznaczać „bycie wobec”³³¹ – wobec obrazu, który Pągowska namalowała, wobec sztuki, wobec siebie i wobec przedmiotu – gdzie „»Wobec« oznacza, że z czymś obcuje, i że to coś, choć może być obce, jakoś mnie dotyczy, a niekiedy wprost staje się bliskie”³³². Jest to zdecydowanie obecność niesubstancjalna, nosząca znamiona wizualnej epifanii Didi-Hubermana³³³, z tym że tu światło białości odsyła nie do transcendentnego Boga, tylko do pozaobrazowego „bycia” artystki. Krzesło jest tylko widzialnym nośnikiem owego śladu, a nie formą wcielenia w rzecz, jak to miało miejsce na przykład u Wróblewskiego.

Ślad nie jest odbitką, nie zachowuje wiernie kształtu rzeczy. [...] Ruiny i zgliszcza, ślady miasta, nie są portretem jego wspaniałej panoramy. Rekonstrukcja ze śladów zawsze jest hipotetyczna, nigdy doskonała, może się

³³⁰ E. Dzikowska, op. cit., s. 186.

³³¹ B. Skarga, op. cit., s. 33.

³³² Skarga zwraca uwagę na niuanse znaczeniowe słowa „wobec”, podkreślając jego związek z pojęciem obecności. „W języku polskim na pierwszy plan wysuwa się nie tyle ów związek obecności i przedstawienia, czyli epistemologiczny sens słowa »obecność«, co jego sens inny. Słowniki języka polskiego pouczają, że »obecny« oznacza, iż się jest »wobec«, np. wobec sądu, wobec Boga, wobec takiej lub innej sprawy. »Wobec« oznacza, że z czymś obcuje, i że to coś, choć może być obce, jakoś mnie dotyczy, a niekiedy wprost staje się bliskie. Czasem staję wobec takiej, a nie innej sytuacji, która wymusza moje reakcje. Czasem wobec jakiegoś człowieka, wobec jego kłopotów lub cierpienia, a także wobec jego obojętności lub wrogości. W tych wszystkich przykładach nacisk został położony na bycie wobec, tj. na sens ontologiczny, a nie epistemologiczny” (Zob. B. Skarga, op. cit., s. 33).

³³³ Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 17.

zbliżyć do pierwowzoru, może być niezmiernie daleka. Między śladem i tym, co ślad zostawił, tkwi napięcie niejednoznacznego i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać. Nieadekwatność należy do istoty śladu. [...] Tropienie więc wymaga przekroczenia postaci znaku, transcendowania formy jego obecności³³⁴.

Utkany ze śladów autoportret być może uderza swą ogólnością i niemalże skrajnie zuniwersalizowaną możliwością identyfikacji obrazu jako portretu tego właśnie człowieka, ale pozostaje przy tym wyjątkowo intymną próbą ukazania przez artystkę samej siebie w relacji z codziennością, której znakiem jest krzesło o odpowiedniej formie. „Malowanie samo w sobie jest działaniem intymnym. Sztuka w ogóle mówi o sprawach osobistych”³³⁵ – twierdzi Pągowska. *Autoportret*, tak jak inne jej obrazy, działają przede wszystkim w sferze emocji, które potrzebują formy, by się uzewnętrznić. Nie jest istotne, czy ową formą będzie temat obrazu (jak w przypadku *Autoportretu*), technika czy ogólna ekspresja. „Jeśli [widz – E. W.-Cz.] jest na podobny typ emocji wrażliwy – wtedy następuje dialog. Kiedy maluję, nie myślę o odbiorcy. I nie liczę na odbiorcę masowego. Widz musi chcieć zrozumieć mój świat – jeśli czuje tego potrzebę. Sens moich obrazów, temat, powód, nie są przekazywane bezpośrednio, tym bardziej więc ich percepcja wymaga obycia ze sztuką”³³⁶. Białe krzesło jest zatem znakiem-śladem zostawionym przez artystkę, który zachęca do podjęcia próby tropienia, jednak z założeniem, że tropiący będzie w pełni świadomy przypisanej owemu śladowi nieadekwatności, której wagę podkreśla Skarga.

W przytoczonej wypowiedzi Pągowskiej kryje się także wskazanie na problem powiązany z innym aspektem reifikacji, na który zwraca uwagę Jacek Wesołowski, sugerując, że „twórca mówi przez swoje dzieło”, co sprowadza się do stwierdzenia, że konkretny człowiek poprzez eksponat, efekt swojej pracy, zwraca się do innych ludzi – również konkretnych, ponieważ „to, co widzą w tych rzeczach, zawsze jest trochę inne, w zależności od pojedynczego, tego czy innego odbiorcy”. To od widza zależy, czy odkryje ukryty pod warstwą materii przekaz twórcy. „Nie wszyscy widzą, nawet gdy patrzą”³³⁷ – podkreśla autor szkicu o wymownym tytule *Artysta jako człowiek i jako rzecz*. Jeśli ów komunikat nie zostanie odczytany, wartości metafizyczne artefaktu pozostaną utajone, a on sam ulegnie urzeczowieniu. Reifikacja dzieła według Wesołowskiego jest tożsama z urzeczowieniem artysty, który je stworzył. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje anegdoty o reakcjach różnych ludzi na dzieła sztuki. Jedna z nich opowiada o klientce pewnej galerii, która chciała kupić obraz do salonu, ale płótno okazało się „za długie”, by powiesić je nad kominkiem.

³³⁴ B. Skarga, op. cit., s. 31.

³³⁵ E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

³³⁶ Ibidem, s. 180.

³³⁷ J. Wesołowski, *Artysta jako człowiek i jako rzecz. Uwagi obserwatora uczestniczącego*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 334-335.

Kobieta otrzymała od sprzedającej propozycję „skrócenia” obrazu³³⁸. Wesołowski jednoznacznie podsumowuje:

Jeżeli autor obrazu, który „był za długi”, „skrócił” swoje dzieło (mam na myśli zepsucie struktury, a nie skrócenie długości „malowidła”), to urzeczowił Sam Siebie. W każdym razie pani, która kupowała obraz, jego dzieło potraktowała jako rzecz (do umeblowania pokoju). Jest to przykład urzeczowienia dzieła (a tym samym artysty) przez kupującego, czyli przez Rynek Sztuki³³⁹.

Kontynuując temat wielorakich sposobów reifikacji twórcy, badacz przedstawia jeszcze inną jej formę, która dotknęła także jego własnych prac:

Następnie mamy przykład urzeczowienia przez Krytykę: recenzentka mojej wystawy *Arca* nie widziała tego, co chciałem pokazać i co chciałem przekazać, mimo że dysponowała katalogiem, w którym ja sam i czwórka zaproszonych przeze mnie autorów objaśniliśmy zamysł i cel ekspozycji. Nie czytała, obejrzała obrazki³⁴⁰.

Jeśli przyjmie się punkt widzenia Wesołowskiego, który wydaje się zgodny z myślą Pągowskiej mówiącą o osobistym charakterze sztuki (pomijając przy tym – ważne skądinąd i bogato omówione w teoretycznych dywagacjach, aczkolwiek nie najistotniejsze dla omawianego aspektu – spór o obecność autora w dziele oraz kwestię wolności interpretacji, na którą mogła pozwolić sobie skrytykowana przez niego recenzentka), można zauważyć w jego przemyśleniach wyraźny sprzeciw wobec zewnętrznego urzeczowienia, które najczęściej dotyka artystę i jego dzieło. *Autoportret* Pągowskiej – zwłaszcza przez swój tytuł – jest szczególnie narażony na taki zakłócony i bezrefleksyjny odbiór. Trywialne utożsamienie malarki z przedmiotem odbiera obrazowi siłę przekazu, jakkolwiek byłby on niejasny i nieinterpretowalny w swojej postaci śladu. Również przesadnie formalne i zapośredniczone spojrzenie zaprzecza wyznawanej przez artystkę idei intymnego malowania. Krzesło-autoportret usiłuje przełamać oba kierunki reifikacji obrazu i przywrócić należny mu status rzeczy mówiącej przez swoje milczenie.

Na koniec swojego eseju Wesołowski przytacza jeszcze jedną historię o tym, jak pewien portier galerii odmówił pracy przy jednej z wystaw Władysława Hasiora, ponieważ autor „wbija mu nóż w twarz”³⁴¹. Literaturoznawca komentuje to tak:

³³⁸ Ibidem, s. 334.

³³⁹ Ibidem, s. 335.

³⁴⁰ Ibidem, s. 335. Wesołowski opowiada: „Moja wystawa *Arca* – najważniejsza dla mnie pod względem idei organizującej całość oraz repertuaru pokazanych eksponatów – otrzymała w Niemczech [...] pięć recenzji, w Polsce jedną, którą sam sobie załatwiłem [...]. Żeby uniknąć nieporozumienia, poprosiłem kolegę, żeby nie przysyłał recenzenta rozmilowanego w abstrakcji czy konstruktywizmie, bo »mój kierunek to raczej Kantor-Hasior« – tak powiedziałem. Recenzentka zgrabnie przedstawiła moją biografię, a następnie napisała, że być może wyrażam jakieś ważne treści, ale forma jest »oswojona«, »nie odkrywczą«, bo już Kantor i Hasior... Recenzja kończyła się w punkcie, w którym powinna się zacząć”. (Zob. Ibidem, s. 334).

Dzieło Hasióra, zasadniczo różne od obrazu przedstawiającego jelenia na rykowisku, który mógł mieć portier galerii miejskiej w swoim mieszkaniu, „przemówiło do człowieka”. Człowiek przemówił do człowieka poprzez rzecz – nacechowaną wartościami metafizycznymi. Człowiek zauważył człowieka. Poczł się poruszony, „obeszło go”, co tamten miał do pokazania, do powiedzenia³⁴².

Autoportret, mimo że sprawia wrażenie kwintesencji milczenia, poprzez swoją ascetyczną formę mówi wiele o jego autorce. Sama Pągowska, opowiadając o powstawaniu swoich obrazów, szczególny nacisk kładzie na zawarte w nich emocje i przeżycia.

Istnieje przeżycie, które nazywam »powodem«. A że nie mam w sobie nic z reportera, muszę ten zarys przeżycia pogłębić w sobie, długo z nim żyć, by nabrał ciała, by stał się musem. I zarazem szukam formy. Bo przecież u nas malarzy wszystko rodzi się z oka i głowy jednocześnie, wyobraźnia widzi i nadaje kształt przeżyciu³⁴³.

„Powód” nie jest przyczyną, dla której artystka podejmuje się malowania, ale przeżyciem, które domaga się pokazania. Za powstaniem autoportretu-krzesła również stoi jakiś powód, zmaterializowany w postaci namacalnej, ciemnej pustki i wizualnie białego krzesła-śladu, które ją rozświetla i wypełnia, kierując myśl widza w stronę człowieka, znajdującego się gdzieś poza obrazem – niezależnie od tego, czy za sprawą tytułu zostanie on utożsamiony z autorką.

Tym bardziej może dziwić skromność opisu, jaki Krzysztof Lipka poświęcił *Autoportretowi* z 1997 roku w swojej książce o malarstwie Pągowskiej, noszącej tytuł jednego z jej dzieł: „Duży obraz pokazujący proste, bardzo zwyczajne, gięte białe krzesło, ustawione nie wiadomo gdzie, na ciemnoszarym, ponurym i niesprecyzowanym tle, krzesło bez postaci, żałośnie puste [...]”³⁴⁴. Badacz dodaje, że wrażenie, jakie wywiera obraz jest „mocne”, a jego intencja „oczywista, szczególnie dzisiaj”³⁴⁵.

Trudno określić, co miał na myśli Lipka, mówiąc o „oczywistej intencji”³⁴⁶. Obraz nie jest jednoznaczny, nie prezentuje zwyczajnej nieobecności podanej wprost, bez niedomówień. Być może stwierdzenie autora odzwierciedla myśl Dariusza Czai, który w nieco ironiczny sposób wskazuje na niedocenianie figury krzesła. Przywołując przykład dyskursu filozoficznego, badacz wyraża zaskoczenie tym, „że ci, którzy zdziwieniem się żywią i ze zdziwienia żyją, tak mało

³⁴¹ Zob. Ibidem, s. 336.

³⁴² Ibidem, s. 336-337.

³⁴³ E. Dzikowska, op. cit., s. 180. Słowa Pągowskiej przypominają wypowiedź Edwarda Hoppera, który deklarował, że „Mija dużo czasu, zanim pojawi się pomysł. Potem muszę o tym długo rozmyślać, aż wszystko poukładam sobie w głowie. Gdy podchodzę do sztalugi – jestem gotowy”. (Zob. S. Burrey, *Edward Hopper. The Emptying Spaces*, „The Arts Digest”, 29 kwietnia 1955, s. 8; cytata za: F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 84).

³⁴⁴ K. Lipka, op. cit., s. 109.

³⁴⁵ Ibidem, s. 109.

³⁴⁶ Być może chodziło mu o symboliczną wymowę pustki po śmierci artystki.

krzesłu się dziwią. [...] Krzesło, jeśli już w jakimś tekście filozoficznym się pojawia, to z reguły również w roli prostego *exemplum*”³⁴⁷. Wydaje się, że Lipka sprowadza krzesło-autoportret do takiego właśnie nieskomplikowanego *exemplum*, które symbolizuje szeroko pojętą absencję. Już samo pojęcie nieobecności wymaga doprecyzowania, któremu mają służyć wcześniejsze analizy znaczenia krzesła i różne aspekty jego relacyjności z człowiekiem. Powyższe przemyślenia – dotyczące *Autoportretu* z różnych perspektyw i różnorodnych, często zaskakujących punktów widzenia – dowodzą, że namalowane krzesło nie jest „żałośnie puste”, jest raczej znacząco puste, puste istotnym brakiem i tajemniczą nieobecnością. Pągowska podkreśla, że „tajemnicę można czuć, można nosić ją w sobie, ale nie zawsze umie się znaleźć środki, by ją przekazać. Trzeba mówić prosto, a tajemniczo. [...] To trudne”³⁴⁸. Szlachetna prostota jej prac jest dowodem na nieustanne dążenie do przezwyciężenia tych trudności.

Powyższe wyznanie Pągowskiej koresponduje z przemyśleniami Kantora, który w swoich komentarzach zanotował:

Człowiek nie chce
za żadną cenę
POKAZAĆ
tego czegoś, co ukrywa
bo pokazanie oznacza zawsze
POMNIEJSZENIE
i OSŁABIENIE.

Człowiek ukrywa
wszystko, co jest najgłębszą istotą jego życia,
swoją siłę przetrwania,
swoją przeszłość, która jest zawsze najdroższą,
pamięć po najbliższych,
swego Boga...
Ta cecha ludzka,
nie poddająca się nikomu
i niczemu,
w jakimś rozpaczliwym
bohaterstwie,
niepokonana –
nie kapituluje nawet
przed ŚMIERCIA³⁴⁹.

Słowa Kantora znalazły swoje zaskakujące i niemal prorocze odzwierciedlenie już po jego śmierci, w spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Tam krzesło ostatecznie scalilo się z jego postacią i, „grając” jego rolę, stało się prawdziwym – żywym pomnikiem, gestem pamięci. Dzięki obecności krzesła zniknięcie osoby Kantora nie pozostawilo bezwzględnej pustki, a w kontekście jego

³⁴⁷ D. Czaja, op. cit., s. 103.

³⁴⁸ E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

³⁴⁹ T. Kantor, *Komentarze intymne*, 1986-88, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 21-23.

<http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=plastyka&kat=20&id=86&str=6> (dostęp: 02.07.2016)

twórczości mebel ten zyskał znaczenie symboliczne. Stał się nie tylko rekwizytem teatralnym, ale niemalże przedmiotem rytualnym, który nie tyle zastępuje nieobecność, co przywołuje wspomnienie obecności, aktywuje projekcję pamięci.

Puste krzesła traktowane jako swoisty atrybut lub substytut czyjejś obecności – przypuszczalnie nie mające tak silnego ładunku dramatycznego jak samotne krzesło Kantora, bo nie obdarzone tak silnym ładunkiem metafizycznym – wykorzystane zostały także w sztuce Eugene’a Ionesco o wiele mówiącym tytule: *Krzesła*.

GŁOS STAREGO:

Proszę bardzo, pani będzie łaskawa za mną.

STARY (*odwrócony plecami*)

Mam jedynie skromne stanowisko...

Stara i Stary odwracają się, równocześnie odsuwając się trochę, aby zrobić miejsce zaproszonej. Jest ona niewidzialna. Idą prosto na przód sceny, mówią do niewidocznej Damy, która posuwa się między nimi.

[...]

STARA (*do Damy*)

Na razie niech pani siądzie na tym krześle. (*wskazuje jedno z dwu krzesel, sama siada na drugim, na prawo od niewidzialnej Damy*) Ciepło jest, prawda? (*uśmiecha się do Damy*) Jaki piękny wachlarz. Mój mąż... (*Stary ukazuje się w drzwiach nr 7 niosąc krzesło*) ofiarował mi podobny siedemdziesiąt trzy lata temu... Mam go jeszcze... (*Stary stawia krzesło po lewej stronie niewidzialnej Damy*) to było na urodziny...

Stary siada na krzesła, które przyniósł. Niewidzialna Dama znajduje się więc w środku³⁵⁰.

[...]

STARA

Ktoś idzie!

Znów dzwonek, potem jeszcze i jeszcze. Stary jest rozrywany. Krzesła obrócone w stronę estrady, oparciami do widowni, tworzą wciąż rosnące, regularne rzędy na kształt sali teatralnej. Stary zdyszany, ocierając pot z czoła, biega od drzwi do drzwi, sadza niewidzialnych ludzi, podczas gdy Stara, kuśtykając, u kresu sił, lata, jak może najszybciej, od jednych drzwi do drugich, znosząc krzesła. Na scenie jest już mnóstwo osób niewidzialnych³⁵¹.

Sytuacja powtarza się z przybyciem każdego kolejnego niewidzialnego gościa siadającego na fizycznie istniejących meblach. Krzesło jest przedmiotem rzeczywistym, rekwizytem, a obecność bezcielesnych osób potwierdzona jest dialogiem z postaciami widzialnymi, w teatrze odgrywanymi przez aktorów. Na siedziskach nie ma jednakże żadnych śladów bytności kogokolwiek, nic nie ingeruje w materię obiektu, bo wszystko, co przynoszą ze sobą goście, także nie przyjmuje dostrzegalnego kształtu. Krzesła ustawione na scenie nie zachowują również

³⁵⁰ E. Ionesco, *Krzesła*, przeł. J. Kosiński, Izabelin 2004, s. 130-131.

³⁵¹ Ibidem, s. 148-149.

„pamięci ciała”, o której mówi Seweryna Wysłouch, opisując reifikujące człowieka plastyczne synekdochy³⁵². Krzesło jest rzeczą, jest używane zgodnie z przeznaczeniem, nie nosi ukrytych znaczeń i nie wykazuje uprzedmiotawiających intencji, a mimo to jest jedyną w i d z i a l n ą reprezentacją obecności.

Swoje istnienie wyraźnie zaznacza ponadto inna forma egzystencji bohaterów sztuki – ślady ich zachowań i dialogów w wypowiedziach Starego i Starej, postaci, które są niezaprzeczalnie widoczne. Niewidzialni goście istnieją w dialogu, słowo je określa, charakteryzuje (na przykład pierwszy gość, Dama, jest młoda, ma wachlarz i kapelusz, interesuje się życiem pary, prowadzi kurtuazyjną rozmowę, więc można sądzić, że jest grzeczna i dobrze wychowana; natomiast kolejny z gości – Pułkownik – wręcz przeciwnie, rzuca niewidzialne niedopałki na podłogę i wchodzi w „nieprzystojne” relacje z niewidzialną Damą³⁵³), istnieją poprzez opis. Ionesco, podobnie jak Magritte, zastępuje autentyczne działanie widzialnego obrazu plastycznym oddziaływaniem i wyobrażeniową mocą słowa, z tym że pisarz przyjmuje kierunek odwrotny – nie maluje słów-obrazów, ale każe swoim postaciom wypowiadać słowa prowokujące obrazy, zmuszając zarazem swych widzów do intensywnej pracy wyobraźni.

Niewidzialne postaci nie milczą, chociaż ich nie słyhać i są obecne, chociaż ich nie widać. Wśród tego tłumu transparentnych gości pilnujących swoich krzeseł najbardziej samotni wydają się ci, których istnienie nie budzi wątpliwości. Starzy, choć materialnie obecni, stają się w pewnym sensie przytłoczeni i przezroczyści. Owo osamotnienie potęguje skupisko pozornie pustych krzeseł, które rozdzielają bohaterów i utrudniają im poruszanie się po scenie. Są to krzesła-goście, krzesła-widownia, krzesła-aktorzy, służące człowiekowi, użyteczne i widzialne, a jednocześnie symboliczne i anonimowe.

Autoportret

Zaskakujące w wielości znaczeń krzesło nie było jedynym autoportretem Pągowskiej. Artystka rzadko malowała własne podobizny, ale w jej dorobku można wymienić co najmniej trzy, które znacząco się od siebie różnią.

Najstarszy *Autoportret* [fot. 5] powstał około 1958 roku i na pozór niewiele ma wspólnego z późniejszym krzesłem. Pierwsze spojrzenie zawłaszcza niesamowite kolory obrazu. Przeważa nasycony, kobaltowy błękit w różnych odcieniach, przechodzący czasem w zieleń i kontrastujący z plamkami soczystych czerwieni i czystej bieli. Błękitna jest także skóra postaci znajdującej się w prawym dolnym rogu. Bohaterka obrazu siedzi przy stole, na którym stoi wazon z białymi i

³⁵² Zob. S. Wysłouch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, [w:] *Człowiek i rzecz...*, Poznań 1999, s. 74.

³⁵³ Zob. E. Ionesco, op. cit., s. 131-134.

czerwonymi kwiatami. Kontury postaci są niewyraźne, niemalże zlewają się z tłem. Niewprawne oko mogłoby ją nawet pominąć. Jej obecność zdradzają jedynie ciemne włosy i intensywna plamka żółci, jedyna na całym obrazie, którą malarka pokryła usta.

Już ten wczesny wizerunek zdradza bliskość Pągowskiej ze sztuką, którą kreuje. Artystka wprost deklaruje: „Gdy maluję, jestem sama. Tylko ja i obraz”³⁵⁴. *Autoportret* z 1958 roku odzwierciedla próbę zespolenia się z obrazem. Postać reprezentująca malarkę wtapia się w płótno, usiłując zbudować więź między jego materią i odwzorowaniem ciała, kolorem farby i odcieniem skóry. Tu nadal widać granice, choć nie są one wyraźne. Autorka *Monochromatów* jeszcze nie zdecydowała się na radykalne scalenie siebie i substancji obrazu, choć później, w aktach i podobiznach kobiecych postaci, „wykrojone” z zamalowanego tła ciała zbudowane są z surowego płótna, wcielone w jego strukturę, zjednoczone z fizyczną materią obrazu³⁵⁵. Żaden z nich nie nosi jednak miana autoportretu, poza powstałym w 2000 roku – zatem znacznie później niż autoportret-krzesło – *Autoportretem nastroju*, o którym będzie jeszcze mowa. Niemniej owe oszczędne w formie kobiece wizerunki tworzą z autoportretami pewną zaskakującą całość. Krzysztof Lipka podkreśla, że „rozwibrowane od wewnątrz” postaci Pągowskiej „usiłują powściągnąć przed widzem emocje”, jednak nikt nie wierzy w to, że bohaterowie jej kompozycji są całkiem beznamiętni. „Jest to ważne zadanie, jeśli je przyjmujemy: pokazać ukrywając, nie mówiąc, dać jednak do zrozumienia”³⁵⁶.

Skrywana, milcząca emocjonalność oraz oszczędność reprezentacji towarzyszą niemal każdemu obrazowi artystki, ale w autoportretach przybierają swoją esencjonalną formę. *Autoportret* z 1958 r. ukazuje statyczną postać o spokojnym, nieco zamyślnym wyrazie twarzy. Modelka kieruje swój nieobecny wzrok gdzieś w stronę nieokreślonej przestrzeni w prawym dolnym rogu obrazu. Nie patrzy na wprost, nie obdarza spojrzeniem tego, kto ogląda obraz, ale nie przypatruje się również temu, kto maluje. Nie spogląda we własne oczy. Jedynie ów zaskakujący kolor, a szczególnie owe żółte – zamknięte usta, które przykuwają uwagę, przesłaniając niejako resztę sylwetki, budują aurę niedopowiedzenia, które odtąd stanie się podstawowym środkiem wyrazu malarstwa Pągowskiej³⁵⁷. Tak uwydatnione usta prowokują dodatkowy efekt redukcji ukazanej

³⁵⁴ E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

³⁵⁵ O podobnym akcie scalenia z dziełem wspominał też Tadeusz Kantor, który o sytuacji malowania obrazu pisze wprost „jakby obraz był mną” (Zob. T. Kantor, *Niech szczerą artyści. Rewia* [w:] Idem, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, t. 3, oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 20). W *Komentarzach intymnych* natomiast można odnaleźć pełne ekspresji wyznanie: „Cały czas mówię tylko o OBRAZIE. Obraz, który stawał się jakąś »wydzieliną« mojego »WNĘTRZA«. Obraz, nie »przedstawianie«, ale niemal biologiczna materia mojego organizmu” (Zob. T. Kantor, *Komentarze intymne*, 1986-88, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 6-7; <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=plastyk&kat=20&id=80&str=1> [dostęp: 02.07.2016]).

³⁵⁶ Zob. K. Lipka, op. cit., s. 33.

³⁵⁷ Por. Ibidem, s. 39-41.

postaci, która tym bardziej znika, stapiając się z tłem. Lipka, pisząc o wczesnych pracach malarki, zauważa, że:

Artystka prowadzi swoistą grę z widzem, polegającą na tym, że zarazem chce i nie chce mu opowiedzieć o fakcie, który maluje, mówi tylko połowicznie lub też waha się, co robić: opowiedzieć czy zachować zdarzenie dla siebie. Wahanie to jest jednak wywoływane w świadomości odbiorcy, a nie dotyczy autorki, która zachowuje dla siebie pozycję uprzywilejowaną: jako kreator własnego świata góruje nad widzem³⁵⁸.

Czyżby owe usta miały stać się bodźcem, który prowadzi odbiorcę w głąb materii i do wewnętrznego przeżycia artystki? To możliwe, zwłaszcza, że później taką samą rolę będzie odgrywał pospolity przedmiot – puste krzesło.

Obraz z 1997 roku nie jest bynajmniej wyjątkową czy szczególnie oryginalną próbą stworzenia własnego autoportretu-krzesła. Pągowska nie była pierwsza.

Motyw pustego krzesła, mający długą, sięgającą co najmniej średniowiecza metrykę, u van Gogha znalazł miejsce jako element sztuki portretu. To właśnie krzesło jest tutaj reprezentantem postaci nieobecnej na obrazie. Nie zastępuje jej, ale uobecnia. [...] Portrety i autoportrety z pustym krzesłem zbudowane są na intrygującej grze widzialnego i niewidzialnego, obecnego i nieobecnego³⁵⁹.

Vincent van Gogh nie unikał autoportretów. Bliżej mu w tej materii do Jacka Malczewskiego aniżeli do Teresy Pągowskiej. Jednakże w przypadku wspomnianego przez Czaję *Krzesła van Gogha* (1888 lub 1889) – bo o tym dziele mowa – tematyka obrazu jest bardzo bliska *Autoportretowi* (1997) polskiej autorki. Co prawda żółte (tak jak usta postaci na *Autoportrecie* z 1958 r.) krzesło nie zostało wprost nazwane autoportretem, ale tytuł płótna sugeruje bezpośrednio powiązanie ukazanej rzeczy z właścicielem-malarzem. Nie jest to jednak znak zastępujący człowieka, ale, tak jak u Pągowskiej, ślad, który zarazem podkreśla nieobecność i przypomina o niegdysiejszej obecności posiadacza krzesła, u van Gogha dodatkowo zaznaczonej przez pozostawienie na krześle fajki – przedmiotu mu bliskiego i wielokrotnie powtarzanego na innych autoportretach³⁶⁰.

Artystka nie pozostawia swoim widzom tak czytelnych poszlak. Jej pospolite krzesło jest jedynym obiektem znajdującym się w przestrzeni obrazu. Można jednakże sądzić, że – nadając mu tytuł *Autoportret* – malarka chciała, żeby było w jakiś sposób z nią kojarzone, mimo uderzającej nieobecności twarzy czy jakiegokolwiek postaci, które mogłyby stanowić punkt zaczepienia dla

³⁵⁸ Ibidem, s. 41.

³⁵⁹ D. Czaja, op. cit., s. 107.

³⁶⁰ Fajkę można zobaczyć m. in. na dwóch *Autoportretach z fajką* z 1886 r., *Autoportrecie* z 1888 r. i jednym z *Autoportretów z zabandażowanym uchem* z 1889 r.

utożsamienia wizerunku z jej osobą. *Autoportret* z 1958 roku, jakkolwiek daleko mu było do akademickiego mimetyzmu, stwarzał taką możliwość. Dlaczego zatem, malując późniejszy obraz, artystka nie pokazuje twarzy? Kazimierz Nowosielski, analizując jeden z autoportretów Józefa Czapskiego, dokonuje trafnego spostrzeżenia, które może nieco rozjaśnić zaskakujący wybór malarki.

Autoportret i w tym sensie jawi się jako wyzwanie, iż wiąże się z ryzykiem duchowego oraz fizycznego samoobnażenia, który to gest – przez piękno włączony w artystyczny teatr świata – może wszak zostać najzupełniej źle zrozumiany, ośmieszony, odrzucony. Bo oto okazuje się, że w owym akcie autoprezentacji nie tylko ja wybieram siebie, ale i w jakimś istotnym wymiarze jestem wybierany do odczytania: przez język swej macierzystej kultury oraz język tych, którzy przyjdą i będą chcieli ów znak – moją twarz – włączyć w spór o własne znaczenia i sensy³⁶¹.

Pągowska, nie malując twarzy, dokonała zaskakującego wyboru. Nie tylko nie pokazała oblicza, ale wymazała całkowicie swoją osobę, pozostawiając ślad w postaci krzesła. Obnażyła się aż do zniknięcia ciała. „Tymczasem właśnie ciało wydaje się ontologicznym źródłem obecności” – pisze Barbara Skarga. „Samo jest przede wszystkim obecnością nieustanną. Może się zmieniać, może zostać okaleczone, ale każde Ja stanowi z nim jedność, jest po prostu ciałem”³⁶². Artystka zrezygnowała ze swojej cielesnej obecności, jednakże jej „ja”, choć ulotne i niestabilne, wciąż pozostaje obecne dzięki fizycznej obecności przedmiotu-ślądu oraz tytułowi kierującemu referencję na jej osobę. Uniknęła w ten sposób konieczności zobaczenia własnej twarzy jako nie-swojej, przekształconej w znak, poddający się dowolnej interpretacji. Taki zabieg artystyczny może jednakże rodzić zarzut, że malarka nie ma nic do pokazania, a sportretowana rzecz jest ciekawsza od niej samej. Jest w tym ziarno prawdy, jeśli spojrzymy na *Autoportret* z perspektywy rozważanego wcześniej gestu nobilitacji przedmiotu, ale nie sposób pominąć duchowego aspektu aktu obnażenia, o którym na samym początku wspomina Nowosielski i który u Pągowskiej przebija spod jej niebytu ze zdwojoną siłą.

Tak skonstruowany autoportret może również stanowić próbę ucieczki przez zamknięciem w formie, która przekraczałaby charakterystyczną dla artystki milczącą i nienachalną ekspresyjność (twarz pokazana nawet w zarysie może ulegać niepotrzebnej „inflacji znaczeń”³⁶³). W tym aspekcie to, co zostało ukazane na obrazie, wydaje się bliskie koncepcji istnienia pomiędzy śladem i obecnością, którą formułuje Jacques Derrida. Stwierdza on, że narzucanie formy ogranicza sens

³⁶¹ K. Nowosielski, *Spojrzenie Czapskiego. Próba analizy jednego autoportretu*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000, s. 164.

³⁶² B. Skarga, op. cit., s. 50-51.

³⁶³ Zob. A. Szyjewska-Piotrowska, op. cit., s. 143.

bycia przez przypisywanie mu „ram obecności, obecności-w-formie, formy-obecności”³⁶⁴. Zarazem jednak podkreśla, że z tej samej zależności można wysnuć przeciwne wnioski, zakładając, że to sens bycia – który nigdy nie został faktycznie odgraniczony od nazywania go obecnością – ogranicza aspekt formalny. Autor *O grammatologii* proponuje zatem, by nie dokonywać wyboru pomiędzy dwiema drogami rozumienia, ale „przemyśleć obieg, który pozwala w nieskończoność przechodzić jednej w drugą”. Co ważne, powtarzając ów „krąg”, należy pozwolić również na „wytworzenie się w różnicy powtórzenia pewnego *eliptycznego* przemieszczenia”. Filozof określa je jako „bez wątpienia niezupełne, o takiej jednak niezupełności, która jeszcze – albo już – nie jest nieobecnością, negatywnością, nie-bytem, brakiem, milczeniem”. Nie jest ani materią, ani formą. Stanowi ich elipsę. Owa „niezupełność” to „ani pełne słowo, ani doskonały okrąg. Więcej i mniej, ani więcej, ani mniej”³⁶⁵.

Derridiański ślad zostaje przeciwstawiony obecności jako formie ograniczającej, oferując w zamian istnienie „pomiędzy”, gdzieś na pograniczu bytu i śladu. Krzesło na obrazie Pągowskiej jest faktycznie obecne na płótnie, ale tylko jako obraz przedmiotu niepowiązany w żaden sposób z ciałem, a zarazem – mimo swojej niejednoznacznej natury – jest śladem obecności, mimo że osoba, która mogła na nim siedzieć, lub która je tylko stworzyła, jest już niewidoczna. Krzesło w ogóle nie musiało służyć do siedzenia, nie musiało być rzeczą użyteczną (jak u Kantora), dość że zostało namalowane przez Pągowską i przez nią nazwane, oznaczone sygnaturą twórczą. To wystarczy, aby stało się śladem jej obecności, ponieważ jest dziełem, któremu malarka dała początek. Owa obecność nie musi mieć bezpośredniego, fizycznego odniesienia do ukazanego obiektu. Stanowi formę istnienia nie tyle na obrazie, co przy obrazie, który jest śladem ręki artysty, śladem myśli i „powodu” – nie czasowym, ale zawieszonym między czasami. Tworząc taki autoportret, Pągowska ucieka ponadto od dezintegrującej mocy wizerunku, o której tak pisał Derrida:

Na początku jest ruina. Ruina jest tym, co zdarza się obrazowi od momentu pierwszego spojrzenia. Ruiną jest autoportret, ta twarz, której patrzy się w twarz jako pamięci o niej samej, to, co p o z o s t a j e lub p o w r a c a jako widmo – od momentu, kiedy po raz pierwszy na siebie spojrzymy, i figuracja zostaje przyćmiona. Wizerunek, twarz, wtedy widzi swoją widzialność, która zostaje pożarta; traci swoją integralność, nie dezorganizując się. Ponieważ niekompletność widzialnego zabytku bierze się z przysłaniającej struktury ś l a d u , struktury, która jest jedynie zauważona, wskazana, o której nie da się myśleć w cieniu autoportretu³⁶⁶.

³⁶⁴ Zob. J. Derrida, *Forma i znaczenie...*, s. 127-150. http://bb.ph-f.org/przeklady/derrida_forma.pdf (dostęp: 11.07.2016).

³⁶⁵ Zob. Ibidem, s. 13.

³⁶⁶ J. Derrida, *Memoirs of the Blind: Self-portrait and other ruins*, transl. Ap.-A. Brault, Michael Naas, Chicago 1993, s. 68, przeł. A. Szyjkowska-Piotrowska; [cytat za:] A. Szyjkowska-Piotrowska, op. cit., s. 106-107; podkreślenia – J. Derrida.

Anna Szyjkowska-Piotrowska następująco komentuje słowa Derridy:

Im bardziej zatem portret okopuje się w widzialności, im bardziej dąży do figuratywnego scalenia tego, czego przeznaczeniem jest rozpad, tym bardziej przesłonięty zostaje przez cień tego lęku, który go wytwarza i tym bardziej widoczne staje się, że całość się wymyka – w istocie nigdy tam nie była. Jest to doświadczenie braku lub nieobecności, który pomnaża się niejako przed nami, im bardziej fiksujemy na nim spojrzenie³⁶⁷.

Autoportret Pągowskiej niczego nie przysłania, nie rzuca cienia, bo nie jest tradycyjnie podobnym wizerunkiem. Nie pokazuje twarzy, nie odwzorowuje nawet fragmentu, który kojarzyłby się z ludzkim ciałem. Jest doskonale przezroczysty, niefiguratywny, przełamujący agresywną widzialność. Z drugiej strony jednak nadal pozostaje niestabilny – nie może być inaczej – pod względem dążenia do uzyskania całościowego i identyfikowalnego portretu siebie, nawet jeśli miałby on być tylko przebłyskiem „ja” w niemal transparentnym śladzie. Być może malarka próbuje powiedzieć swoim widzom, że nie da się stworzyć wiarygodnego, widzialnego autoportretu. Należałoby go szukać poza samym przedstawieniem, w „powodzie” stojącym u podstaw procesu tworzenia. Autoportret zawsze sam jest projekcją jakiejś części (nigdy całości) siebie na płótno, ale objawia się również w dialogu obrazu i widza, o którym mówiła sama artystka, w owym dialogu wrażliwości, pozwalającym na domyślanie się „powodu”, który łączy trzy pozornie samodzielne i nieprzenikające się byty: malarza, obraz i odbiorcę.

Ciekawym komentarzem do postrzegania nieobecnego autoportretu jako pretekstu i zarazem medium dramatycznego spotkania są słowa jednego z bohaterów *Krzesel* Ionesco:

STARY

Ja nie jestem sobą, jestem tym drugim, jestem jednym w drugim.

[...]

STARY

Czasami budzę się wśród absolutnej ciszy, jak w kuli. Nic w niej nie brakuje. A jednak trzeba uważać. Jej kształt może nagle zniknąć. Są dziury, przez które on się ulatnia³⁶⁸.

Pągowska, malując swój obraz, przebiła ową „kulę”, uwalniając niepokój braku i nieobecności, które utworzyły przestrzeń dla rozwinięcia relacji przenikania między sobą i „tym drugim”. Widzialna nieobecność, czy też niewidzialna obecność, stały się wyrazem całkowitego otwarcia, które w *Autoportrecie* ucieleśniło „tęsknotę żeby niczym wyrazić wszystko”³⁶⁹. Tego

³⁶⁷ A. Szyjkowska-Piotrowska, op. cit., s. 107.

³⁶⁸ E. Ionesco, op. cit., s. 155.

³⁶⁹ *Nie maluje się dla siebie*, „Polityka”, 05.02.1977, nr 6; [cytat za:] J. Stacewicz, op. cit., s. 63.

pragnienia nie udało się jednak w pełni zrealizować. Możliwe, że owo niepowodzenie skłoniło artystkę do skierowania swoich poszukiwań w przeciwnym kierunku – w stronę twarzy.

Twarz – choć wciąż niewyraźna – powraca w powstałym kilka lat później *Autoportrecie nastroju* (2000 r.). Malarka w rozmowie z Elżbietą Dzikowską wyznała, że czuje potrzebę pokazywania twarzy. Podkreślała przy tym, że nie jest pewna, dlaczego przez wiele lat jej unikała. Jako prawdopodobne przyczyny przywołała „lęk przed zbytnią jednoznacznością”³⁷⁰ oraz – tak dla niej charakterystyczną – przekorę, która nie pozwalała jej całkowicie zdradzić artystycznych zamiarów. Pągowska stwierdziła, że być może twarz w obrazach po prostu nie była jej potrzebna, ale to się zmieniło. Najpierw pojawiła się „pewna twarz, lecz pokazywana w rozmaitych kontekstach formalnych”, która różnie oddziaływała, by ewoluować w stronę zindywidualizowanego oblicza będącego „specyficznym znakiem”³⁷¹.

Obraz jest dyptykiem, podzielonym osiowo na dwa identyczne kwadraty. Po prawej stronie humanoidalna postać ukazana została w przykłęku. Patrzy wprost przed siebie wielkimi, czarnymi, nieludzkimi oczami. Jej twarz jest niejednoznaczna, pozbawiona czytelnych człowieczych rysów. Głowa przypomina zwierzęcy łeb, z ni to dziwnym nakryciem głowy, ni to uszami. Sylwetka znajduje się w nieokreślonej, ciasnej przestrzeni. Po lewej stronie obrazu usytuowany pionowo, czarny, szeroki pas wypełnia niemal cały wydzielony obszar. Na jego powierzchni widnieją punkty podobne do oczu. Uwagę zwraca również umieszczony skrajnie na lewo, niewielki, biały pasek, prostopadły do ciemnej smugi – jakby ścieżka wychodząca ze środka ciemności.

Obecność czerni i bieli jest z pewnością znacząca, skoro w opinii Pągowskiej dają one początek wszystkiemu. Lipka interpretuje czarną połąć jako otchłań smutku, a w punktach widocznych na ciemnym pasie doszukuje się powtórzenia kształtu oczu, które patrzą w ciemności. Odbiera obraz jako odzwierciedlenie ponurego nastroju rozpaczy (podobnie zresztą określił *Autoportret z 1997 r.*)³⁷². Tym razem wydaje się, że przewaga czerni potwierdza jego odczytanie (choć sam zastrzega, że takie rozumienie jest tylko jego własnym domysłem). Gdyby jednak potraktować ową czerń jako macierz, w której rodzi się spojrzenie – możliwe że jest to spojrzenie samej artystki na swój obraz, czy nawet w ogóle na obrazy – to jej przytłaczająca obecność wiązałaby się raczej z trudem wkładanym w nadanie kształtu „powodowi”, który, jak powiedziano, musiał zostać pogłębiony i przeżyty tak, by zyskał ciało i stał się „musem”. Czerń jest głębią, w którą wpada wewnętrzne spojrzenie, wydobywając na powierzchnię obraz (po prawej) wciąż ograniczony, próbujący się uwolnić. *Autoportret nastroju* może stanowić wizualizację wewnętrznego procesu tworzenia. Autorka *Po-twarzy*, nawiązując do koncepcji ruiny Derridy,

³⁷⁰ Zob. E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

³⁷¹ Zob. Ibidem, s. 180.

³⁷² Zob. K. Lipka, op. cit., s. 113.

zauważa, że „pragnienie zabytku” uniemożliwia spojrzenie „twarzy w twarz w najwyższym wyrazie jej widzialności – portrecie”, gdyż „to, co widzimy, pozostaje w cieniu tego, co chcemy zobaczyć”. Badaczka podkreśla, że niemożliwe jest uniknięcie dialektyki, która definiuje ślad jako widzialność niewidzialnego. „Kierując się w stronę śladu jako zapisu obecności, nagle porzucamy wzrok. A porzucenie prymatu wzroku prowadzi nas ku zmysłom słuchu i dotyku, ale również w ciemność. Tak więc ciemność wkrada się w obrazy twarzy, jednocześnie oznaczając nieufność wobec wzroku”³⁷³.

Już tytuł obrazu – *Autoportret nastroju* – wskazuje, iż nie jest to zwyczajny autoportret. Przede wszystkim jego dookreślenie oddala przedstawienie od osoby artystki, sugeruje natomiast odbicie stanu duchowego, kwintesencję tego, co interpretatorzy malarstwa Pągowskiej nazywają „portretem psychicznym”. Ona sama w jednym z wywiadów używa określenia „portret psychiczny” w bardzo ogólnym i szerokim kontekście, zbliżonym do postrzegania obrazów przez Wesołowskiego. Odpowiadając na pytanie, czy jej obrazy można nazwać portretami psychicznymi, Pągowska stwierdza: „Nie ja jestem ich tematem, ale moje przeżycia. Niemniej każdy artysta – nawet poprzez abstrakcję – maluje siebie. Można więc użyć określenia »portret psychiczny«. Oczywiście nie w sensie dosłownym”³⁷⁴. Portretując własny nastrój (nie siebie), autorka obrazu nadała swojemu przeżyciu formę znaną już z wcześniejszych przedstawień kobiecych postaci, które wraz z *Autoportretem* z 1997 roku i powstałym później *Autoportretem nastroju* tworzą pewną zaskakującą całość.

Joanna Stacewicz, próbując zebrać różne formy wewnętrznego pejzażu artystki, tak podsumowuje swoje rozważania:

Uchwycone w pojedynczych kadrach chwilowej emocji i prześwietlone fakturą płótna kobiece akty objawiały się tu zawsze bez osłony, w szczerzej esencji prawdy o sobie. Były, jak chciała sama Pągowska, jej własnymi „portretami psychicznymi”, manifestacją głęboko odczutyh i najbardziej osobistych stanów emocjonalnych – prawdą objawioną w czworokącie obrazu.

Niekiedy o tej prawdzie najwymowniej mówiły jednak nie ludzkie ciała, lecz zwykłe przedmioty. Wśród galerii samotnych, człekokształtnych istnień, skrytych pod kolejnymi numerami długich cykli, najbardziej samotne okazuje się puste krzesło i to ono dopiero staje się pełnoprawnym posiadaczem miana *Autoportretu*. Doskonała aluzyjność pustki osieroconego krzesła, wykrojonego z głębi obcej, złowrogiej przestrzeni, uczyniła z tego studium przedmiotu kolejny, przenikliwy, a może też najbardziej wierny „portret psychiczny” Pągowskiej³⁷⁵.

³⁷³ Zob. A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 107.

³⁷⁴ E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

³⁷⁵ J. Stacewicz, op. cit., s. 59.

Autoportret nastroju łączy się pośrednio z ciszą i pustką, w której stoi osamotnione krzesło. Być może pas bieli, który Lipka interpretuje jako wyjście z rozpacz, ślad nadziei, jest również śladem po wizualnej bieli krzesła. Postać ukazana na obrazie odzyskuje twarz i ciało, ale są one zjednoczone z płótnem, ledwie naszkicowane farbą, tak jakby zrastały się z materią obrazu. Do kogo należą? Z pewnością są widzialnym wizerunkiem „powodu”, a przez to także autoportretem samej Pągowskiej. Zarazem jednak stanowią twarz i ciało scalone z obrazem, tworzące (bliski koncepcji wcielenia artysty w dzieło, sformułowanej przez Berleanta) portret doświadczenia sztuki – owego eliptycznego doświadczenia „pomiędzy”, oscylującego wokół procesu powstawania obrazu w podświadomości³⁷⁶, aktu jego tworzenia, chwili łączenia ciała z fizyczną materią obrazu oraz momentu spojrzenia widza na obraz i rozpoczęcia wielokierunkowego dialogu z dziełem i jego twórcą.

³⁷⁶ Zob. E. Dzikowska, op. cit., s. 180.

ROZDZIAŁ VI

Bezimienne twarze w przestrzeni wybranych obrazów Edwarda Hoppera

Edward Hopper nazywany jest malarzem ciszy. Rzeczywiście jego obrazy wydają się statyczne i wywołują u odbiorcy wrażenie oglądania świata umieszczonego za dźwiękoszczelną szybą³⁷⁷. Skojarzenia dźwiękowe harmonizują z koncepcją kreacji bohaterów obrazów. Portretowane postaci zazwyczaj przyjmują sztywne, obojętne pozycje, mają beznamienne, niewyrażające żadnych emocji twarze (*Kobieta w słońcu*, *Przerwa*, *Letnie wnętrze*). Przypominają upozowane manekiny, które wypełniają schematyczne, podobne do siebie przestrzenie. Malarz tworzy ludzkie fantomy, wydobywa czystą formę zewnętrzną, w którą, zamiast uczuć, wlewa pustkę i całkowitą obojętność, potęgowaną przez neutralność otoczenia. Bohaterowie jego obrazów są nieobecni, mimo że fizycznie znajdują się w pewnym – niekonkretnym, a przez to także uniwersalnym – miejscu. Filip Lipiński, analizując malarstwo Hoppera, zauważa jednak bardzo istotną dwoistość znaczenia ciszy.

W języku angielskim słowo *silence* oznacza zarówno ciszę, jak i milczenie. Jeśli cisza potocznie kojarzy się z brakiem jakiegokolwiek dźwięku, to milczenie jest sygnałem pewnej potencji, zwykle związanej z brakiem słów. W przypadku malarstwa Hoppera ambiwalencja ta wydaje się wielce znacząca: bezgłos, cisza łączą się z dojmującym wrażeniem wstrzymania się od głosu przy zachowaniu możliwości, by coś powiedzieć³⁷⁸.

Autor *Hoppera wirtualnego* wielokrotnie podkreśla, że owa cisza jest niejednoznaczna i nierzadko jedynie pozorna. Obrazy Hoppera „mówią”, zwłaszcza w relacjach intermedialnych oraz – tak jak niemal każde dzieło malarskie – podczas spotkania z widzem. Lipiński w swojej książce skupia się przede wszystkim na takich interakcjach, kierowanych na zewnątrz, w znacznej mierze pomijają zaś to, co się dzieje w przestrzeni samego obrazu, pomiędzy jego bohaterami. To właśnie tam, między wnętrzem i zewnętrzem, znajduje się owa nieprzepuszczalna szyba, która izoluje odbiorcę od świata przedstawionego. Cisza „wewnętrzna” nie jest tożsama z „gadatliwym” milczeniem obrazu, na którym opiera swoje rozważania badacz twórczości Hoppera. To tam rozgrywa się bezgłośny spektakl między ludźmi samotnymi, zawsze rozdzielonymi niewidzialną barierą, którzy nie mogą znaleźć się bliżej siebie, są skazani na tkwienie w obezwładniającej

³⁷⁷ Marek Bieńczyk w poświęconym Hopperowi szkicu *Jastrzębie w zmroku* stwierdza: „Tyle szyb, tyle okien, tyle szklanych drzwi postawionych zostało przez Edwarda Hoppera, że gdyby zebrać je wszystkie razem, do siebie dodać, świat wydałby się przecięty na pół przez nowy Wielki Mur, który dzieli go na dwie strony. [...] Po którejkolwiek staniemy stronie, zapatrzeni w pokoje [...] skryte za szybami czy – odwrotnie – z ich wnętrza zapatrzeni w ulice, domy, niebo, czeka nas nieokreślona tęsknota: albo za życiem, które się dzieje w danej chwili, [...] bliźniutko czasu, że aż się o niego ociera, [...] albo za bezruchem, którego się czas nie ima”. (M. Bieńczyk, *Jastrzębie w zmroku*, [w:] Idem, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 20-21).

³⁷⁸ F. Lipiński, op. cit., s. 62.

teraźniejszości, unieruchomieni w obrazie. Komentując fragment, także poświęconej Hopperowi, publikacji Jean Gillies³⁷⁹, Lipiński dodaje, że „efekt ciszy łączy się tutaj z brakiem sugestii ruchu”, a „cisza i bezruch prokurują doznanie beczasowości”³⁸⁰. Widza ogarnia poczucie, że obrazy Hoppera są „malowanymi fotografiami”. Wrażenie to potęguje sposób „kadowania” portretów, który sprawia, że spogląda się na fragment rzeczywistości odsyłający gdzieś poza obraz, podążając często za wzrokiem portretowanej osoby. Widzialne (duże powierzchnie nagich ścian, monotonne krajobrazy za wielkimi oknami, minimalistyczne wnętrza) i wizualne (fantomowe postaci) braki kierują uwagę oglądającego na poszukiwanie śladów stanu pierwotnego, tuż przed uchwyconym momentem. Koneksje z fotografią oraz wyjście poza granice obrazu i przemieszczenie pola widzenia wpisują się w performatywny proces odbioru dzieła, którego źródłem jest ono samo, a wykonawcą (działającym) – odbiorca. Jednakże, jakkolwiek obraz byłby otwarty na szerokie pole interakcji z widzem i innymi dziełami, ta wewnętrzna, malowana nieruchomość postaci jest nie do przekroczenia.

Obok pojęć ciszy i milczenia, które w języku angielskim opatrzone są ambiwalentnym *silence*, Derrida [...] dokonuje rozróżnienia na *mutism* (niemota) oraz *taciturnity* (małomówność). Pierwsze to milczenie czegoś, co nie może mówić. Z kolei w drugim przypadku mamy do czynienia z milczeniem czegoś, co mówić potrafi³⁸¹.

Wydaje się, że pytanie o to, czy bohaterowie obrazów Hoppera potrafią, a jeśli tak, czy chcą mówić, stanowi klucz do odkrycia powodu ich tajemniczego milczenia.

Fotograficzne zatrzymanie

Do odpowiedzi na ujawnioną wyżej niejasność może przybliżyć wspomniany fotograficzny sposób patrzenia na obrazy Hoppera. Jean Baudrillard w swoim szkicu poświęconym fotografii z całą mocą optuje za docenieniem roli ciszy w medium fotograficznym. Chce, by za pomocą „ciszy fotografii” przeciwstawić się mowie, plotkom i hałasowi, które nieustannie towarzyszą człowiekowi. Statyczny charakter zdjęć ma stanowić formę oporu przeciwko ruchowi. Według badacza fotografia, dzięki swojej tajemniczości, może być alternatywą dla pędu i przepływu informacji, które wywołują efekt „komunikacyjnej eksplozji” oraz – poprzez umacnianie braku znaczeniowości – zdolna jest do przeciwstawiania się „moralnemu imperatywowi znaczenia”³⁸².

³⁷⁹ Zob. J. Gillies, *The Timeless Space of Edward Hopper*, „Art Journal” 1972, vol. 31, no. 404-412.

³⁸⁰ F. Lipiński, op. cit., s. 64.

³⁸¹ Ibidem, s. 68.

³⁸² Zob. J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, przeł. B. Jabłońska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 380.

To, czemu przede wszystkim należy rzucić wyzwanie, to automatyczny nadmiar obrazów, ich niekończące się następowanie po sobie. Powoduje to nie tylko zacieranie się zarysu fotografii (*le trait*) czy wyraźnego detalu obiektu (*punctum*), lecz także zamazanie samej chwili robienia zdjęcia, która natychmiast przemija, jest nieodwracalna i przez to pełna nostalgii³⁸³.

Filozof pragnie widzieć zdjęcie jako czysty obraz, wyczyszczony z naleciałości znaczeń, chwilowy przejaw rzeczywistości, który natychmiast znika, bo nie ma istniejącej podstawy. To, czy jego słowa odpowiadają praktyce fotograficznej, można w tym przypadku pozostawić na marginesie³⁸⁴, natomiast w odniesieniu do Hopperowskich kadrów wydaje się, że koncepcja autora *Symulaków i symulacji* sięga do ich istoty. Przyjmuje on stanowisko przeciwstawne do wirtualnego, „pamiętającego spojrzenia”, które sugeruje Lipiński³⁸⁵. Proponuje oczyszczenie obrazu ze wszystkich warstw, mogących zakłócać czy zaciemniać jego czysty odbiór. Uznaje fotografię za idealne medium filtrujące. Baudrillard zauważa, że zazwyczaj to podmiot, który jest nadmiernie oślepiającym źródłem światła, oświetla przedmiot. „Dlatego autentyczna, literalna funkcja obrazu musi zostać zignorowana na rzecz ideologii, estetyki, polityki, a także w celu stworzenia powiązań pomiędzy innymi obrazami”³⁸⁶. Poprzez swoją skłonność do opowiadania historii obrazu zacierają „milczącą znaczeniowość obiektów”. Pozbawienie ich głosu jest niemożliwe. Konieczne jest zatem pozbycie się wszystkiego, co „zakłóca i przykrywa przejawy milczących dowodów”. Antidotum na gadatliwość obrazów filozof upatruje w fotografii, która pomaga „przefiltrować siłę oddziaływania podmiotu” i tym samym umożliwia ujawnienie „magii obiektu (czarnej lub jakiegokolwiek innej)”³⁸⁷.

Wydaje się, że spojrzenie Hoppera koresponduje z fotograficznym patrzyeniem Baudrillarda. Owa wewnętrzna, niemal widzialna cisza, panująca w przestrzeni płócien amerykańskiego malarza, może zostać uznana za przefiltrowany obraz miejsc i ludzi, którzy się w nich znaleźli, a także – przede wszystkim – ich wzajemnych zależności wyczyszczonych z dźwięków, niejednoznacznych słów i spojrzeń, ukazanych wyłącznie w postaci zastygłego poruszenia. Takie wizerunki nie mówią, lecz utrwalają i pokazują.

Postaci przedstawione na obrazach Hoppera trwają w bezruchu, tak jakby moment, w którym zostały zatrzymane, budował nieprzekraczalną barierę, blokującą nie tylko następny ruch,

³⁸³ Ibidem, s. 380-381.

³⁸⁴ Trudno się zgodzić z niektórymi postulatami autora *Symulaków i symulacji*. Wątpliwości budzi przede wszystkim stwierdzenie o statyczności fotografii, która wbrew pozorom jest medium bardzo dynamicznym, zmiennym. Co prawda w przestrzeni fotografii nie można zobaczyć ruchu w jego fizycznym aspekcie (wyjątkiem są kinografie Jamie Beck), jednakże można z powodzeniem dostrzec jego ślady lub zaobserwować niedosłowne przemieszczenia różnych form relacyjności, czy to „wewnątrz” obrazu, czy na zewnątrz, w procesie odbioru.

³⁸⁵ F. Lipiński, op. cit., s. 36 i nast., s. 211-212.

³⁸⁶ J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis...*, s. 381.

³⁸⁷ Ibidem, s. 381.

ale także możliwość powrotu do poprzedniej pozy. Bohaterowie wydają się skrępowani, zawstyżeni niemożnością wykonania gestu, jednakże z drugiej strony dostrzec można wyraźną niechęć do wchodzenia w relacje z otoczeniem, a w szczególności z drugim człowiekiem. Przykładem niech będzie scena ukazana na obrazie *Pokój w nowym Jorku* z 1932 roku (*Room in New York*). Widz usytuowany jest na zewnątrz, zagląda do pomieszczenia przez okno. Podpatruje dwoje ludzi: mężczyznę i kobietę, zajętych swoimi sprawami. On czyta gazetę, ona siedzi przy fortepianie. Nie patrzą na siebie, ich twarze są niewyraźne, co nie pozwala odczytać żadnych znaczących emocji. Nie słychać dźwięku instrumentu, palec kobiety zawisł w przestrzeni nad klawiszami, zatrzymany w połowie gestu. Mężczyzna trzyma w rękach nieruchomą płachtę papieru, jego oblicze nie wyraża niczego, trudno stwierdzić nawet, czy naprawdę patrzy na gazetę, czy tylko pograżył się w myślach, bo jego oczy są zaledwie cieniami na cielistej plamie twarzy. Z postaw tych dwojga można domyślać się wielu wersji „przedtem” i „potem”. Niezaprzeczalnie widoczny pozostaje jednak brak interakcji, a być może także niemożność bezpośredniego kontaktu, wywołana nagłym zatrzymaniem czasu, jak w momencie zwolnienia migawki aparatu. W tym kontekście sytuację na obrazie trafnie podsumowują słowa Pierre’a Bourdieu, nazywającego fotografię „natychmiastowym cięciem w tkance widzialnego świata”, które „dostarcza środków do przeobrażenia stałej i zwartej rzeczywistości codziennej percepcji w nieskończoność ulotnych migawek jak obrazów ze snu, po to, by utrwalić absolutnie niezwykle chwile wzajemnego usytuowania rzeczy, uwiecznić aspekty świata niedostrzegalne [...] z uwagi na to, że są chwilowe, zamknąć ludzkie pozy w absurdalnej terażniejszości jak słupy soli”³⁸⁸.

Fizyczne i emocjonalne unieruchomienie człowieka sprawia, że stapia się on ze scenerią, w której się znajduje. Jest elementem kompozycyjnym, bezwolnym rekwizytem, niezdolnym i niechętnym do działania. W takim ujęciu portretowane postaci są nieme, bo zostały pozbawione zdolności mówienia – wskazują na to również nagle zarysy ust, u kobiety z *Pokoju w Nowym Jorku* całkowicie zacienionych, niemal nieobecnych.

Jeszcze silniejsze, niemal namacalne i dodatkowo potęgowane przez nieruchomą ciszę napięcie dostrzec można na dwóch innych obrazach: namalowanym w 1950 roku *Lecie w mieście* (*Summer in the City*; [fot. 1]) oraz kompozycyjnie analogicznej *Podróży po filozofii* (*Excursion into Philosophy*; [fot. 2]) z 1959 roku.

Na pierwszym obrazie obserwator zagląda do surowo urządzonego wnętrza gdzieś na piętrze mieszkalnego bloku. Widzi kobietę siedzącą na łóżku, na którym leży na brzuchu półnagi mężczyzna, chowający twarz w poduszkę. Kobieta zwrócona jest do mężczyzny plecami, nie patrzy na niego, właściwie nie patrzy nigdzie. Jak stwierdza Lipiński, nie jest to patrzenie na, ale patrzenie

³⁸⁸ P. Bourdieu, *Spoleczna definicja fotografii*, przeł. J. Andrzejewska, [w:] *Fotospoleczeństwo...*, s. 242.

po prostu, które skutecznie utrudnia akt deskrypcji tego, co oglądający widzi na obrazie i które „zawsze musi pozostać niedokończone i otwarte”³⁸⁹. Twarz kobiety, podobnie jak oblicza bohaterów *Pokoju w nowym Jorku*, ukazana jest schematycznie, bez wyraźnych rysów, niemożliwa do odczytania. Postać siedzi ze skrzyżowanymi ramionami, pogrążona w myślach lub odrętwiała, bez ruchu, bez emocji. Twarz mężczyzny jest całkowicie ukryta. Widać jedynie tylną część głowy i lewe ucho. Bohater leży bezwładnie, jak martwy³⁹⁰. Dlaczego kryje twarz? Co nastąpiło tuż przed momentem, który można oglądać na płótnie? Cokolwiek to było, pozostawiło po sobie ogromny ładunek napięcia, skoncentrowany na niepokoju widza obserwującego bezdźwięczne „pomiędzy” – owo niemożliwe do wypowiedzenia niedopowiedzenie³⁹¹, zawieszony w ciszy kompozycji i w rozdzielającym postaci milczeniu, które rozcina przestrzeń.

Podróż po filozofii stanowi niejako lustrzane odbicie sytuacji z *Lata w mieście*, z tym że odwzorowuje nie tylko perspektywę³⁹², ale również zamienia miejscami przedstawione osoby. Tym razem to mężczyzna siedzi na łóżku, wbijając wzrok w podłogę. Za jego plecami leży półnaga kobieta, odwrócona przodem do ściany. Widzimy tylko jej zgięte nogi, pośladki i fragment brązowych włosów. Resztę zasłania sylwetka mężczyzny. Istotnym szczegółem, który różni opisywane obrazy, jest fakt, że rysy twarzy siedzącego człowieka są znacznie wyraźniejsze niż oblicze bohaterki *Lata w mieście*. Być może męska twarz jest Hopperowi bliska, bardziej zrozumiała, czytelna. Zamazane lub niewidoczne kobiece lica mogą sugerować brak porozumienia, który towarzyszył malarzowi w prywatnym związku³⁹³, ale równie dobrze mogą prezentować męskie (jedyne dostępne dla malarza) spojrzenie na kobietę jako wieczną zagadkę. W każdym razie smutek czy też otępienie rysujące się na obliczu bohatera obrazu wyraźnie kontrastuje z nieodgadnioną twarzą jego odpowiedniczki ze starszego płótna. Ogólna wymowa *Podróży po filozofii* jest jednak zbliżona do nastroju *Lata w mieście*. Wyczuwa się wyraźne afektywne poruszenie pomiędzy uczestnikami sceny, niewypowiedziany konflikt, ich wzajemne izolowanie

³⁸⁹ Zob. F. Lipiński, *Widzące obraz...*, s. 155.

³⁹⁰ Być może jest martwy. Obraz w żaden sposób nie potwierdza tej tezy, ale też jej nie zaprzecza, dlatego taka interpretacja jest dopuszczalna. Podążając tym tropem, należałoby skorygować przyjętą optykę nakierowaną na problem milczenia w relacjach międzyludzkich, a skupić się na problemie samotności, porzucenia i śmierci. Na potrzeby niniejszego szkicu przyjmuję jednakże interpretację nakierowaną na ludzkie interakcje, zwłaszcza że pierwotny tytuł obrazu – *Triste Après l'Amour* (‘smutek po miłości’) – sugeruje podobną optykę (por. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 1995, s. 420).

³⁹¹ Por. F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 72.

³⁹² Tu okno znajduje się po prawej stronie, scenę z *Lata w mieście* oświetla dzienne światło wpadające przez okno po lewej. Kobieta siedząca na łóżku zwrócona jest lekko w lewo (patrzac z perspektywy widza), natomiast jej męski odpowiednik na obrazie *Podróż po filozofii* – w prawo.

³⁹³ O zawitych relacjach łączących Edwarda Hoppera i jego żonę Josephine Hopper (Nivison) przeczytać można m. in. w biografii Hoppera napisanej przez Gail Levin. Badaczka cytuje obszernie fragmenty dzienników prowadzonych przez Josephine (zob. G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 1995). Problemy małżeńskie państwa Hopper ciekawie opisuje również Vivien Green Fryd, analizując ich wpływ na rozwój twórczości autora *Jastrzębi nocy* (zob. V. Green Fryd, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper & Georgia O'Keeffe*, Chicago 2002).

się, podkreślone przez nieskrywaną potwarz wyrażoną w geście (nieco ostentacyjnego w przypadku kobiety) zwrócenia się do siebie plecami.

Efekt lustrzanego odbicia podkreśla dziwne równouprawienie w alienacji i samotności bohaterów obu obrazów, eksponując także zawieszoną w beczasie dramatyczność sceny. To ów beczas, niemożliwość określenia, czy oglądana sytuacja jest zapowiedzią kulminacyjnego wybuchu, czy momentem tuż po, generuje tak silne wewnętrzne napięcie. Mimo oszczędnego i wyraźnie statycznego charakteru kompozycji, można nie tyle zobaczyć, co poczuć szalejącą burzę, wciśniętą w niewielką, przejrzystą szczelinę pomiędzy postaciami, która, przy podjęciu próby odtworzenia relacji wewnątrz obrazu, rozrasta się do rozmiarów przepaści. Co więcej, owo pęknięcie nie tylko unieruchamia bohaterów, ale również wymyka się odbiorcy, zmuszając go do bezwolnego trwania w niepewności. Patrząc z tej perspektywy, można założyć, że Hopperowi nie zależało tak bardzo na sportretowaniu człowieka, jak na uchwyceniu tej relacyjnej przepaści, która sprowadza osamotnione jednostki do roli kondensatorów emocji, czyniąc z nich narzędzia, nie podmioty.

Nieco inaczej sytuacja prezentuje się na obrazie zatytułowanym *Letni wieczór* (*Summer Evening*) z 1947 roku. Kobieta i mężczyzna stoją obok siebie na oświetlonej sztucznym światłem werandzie. Ona, skąpo ubrana, opiera się o murek. Patrzy pustym wzrokiem w nieokreślonym kierunku. On przysiadł tuż przy niej. Być może na nią spogląda, ale nie można tego stwierdzić z całą pewnością, ponieważ zwrócony jest do widza profilem, nie widać jego oczu. Napięcie między parą jest wyczuwalne, jednakże nie balansuje ono na granicy implozji wewnątrz obrazu. Koncentruje się raczej na wzajemnym wyobcowaniu bohaterów oraz ujawniającym się widzialnym braku kontaktu fizycznego i emocjonalnego. Dwoje ludzi znajduje się bardzo blisko siebie, jednakże trwają w bezruchu podobnym do martwoty manekinów. Tym razem ów bezwład nie wynika z przymusowego zatrzymania chwili. Widz ma wrażenie, że nawet gdyby możliwe było spojrzenie na moment tuż przed i tuż po, ukazane postaci nadal znajdowałyby się w tym samym miejscu i w tych samych pozach.

Scena ujęta przez Hoppera odbiega zatem od założeń fotograficznego unieruchomienia w czasie, którego warunkiem jest migawkowe utrwalenie niepowtarzalnej chwili. To, co widać na obrazie, jest nie tyle zatrzymaniem, co malarskim odwzorowaniem obezwładniającego letargu, który trwa nieprzerwanie gdzieś poza czasem, niezależnie od wszystkiego, co działo się wcześniej lub później. Hopperowi udało się pokazać niemożliwe – w dwuwymiarowym, statycznym obrazie utrwalił ciągłość trwania w bezruchu.

Zarówno Mellquist, pisząc że „nie malarstwo stanowi o atrakcyjności tych prac”, jak i wspominający o ich malarskiej słabości Greenberg, zaznaczają ówczesny, modernistyczny paradygmat malarstwa. W tym kontekście obrazy Hoppera nie manifestują swego bycia malarstwem, są malarsko dyskretne, a przecież nie są równoznaczne z obrazem fotograficznym czy filmowym. Ich fenomen tkwi w tym, że nie próbując niczego udawać lub symulować, znajdują miejsce między mediami, w przestrzeni „specjalnej kategorii sztuki”; poszerzają swój zasięg i wprowadzają do międzyobrazowego dialogu nową jakość, która nie wyczerpuje się w stwierdzeniu ikonograficznych podobieństw³⁹⁴.

Wpisany w płótna Hoppera potencjał dialogowej koegzystencji z innymi dziełami sprzyja wykorzystywaniu jego prac do różnego rodzaju działań artystycznych, próbujących przetwarzać i przekraczać właściwe im cechy: ciszę, beczasowość i bezruch. Stąd nader często Hopperowskie motywy wykorzystywane są w filmach czy projektach interaktywnych, angażujących widza i pozwalających mu uczestniczyć w akcie twórczym. Rezultaty tych praktyk bywają różne, jednakże wszystkie potwierdzają unikalną zdolność obrazów malarza do intermedialnej adaptacji.

Shirley

W 2013 roku wszechstronny artysta Gustav Deutsch wyreżyserował *Shirley – wizje rzeczywistości*³⁹⁵ (*Shirley – Visions of Reality*), film oparty na scenach z trzynastu obrazów Edwarda Hoppera³⁹⁶. Reżyser ułożył je chronologicznie, tworząc na ich podstawie historię życia kobiety, tytułowej Shirley.

Wszystkie przedstawione w filmie wydarzenia są precyzyjnie datowane, mają miejsce zawsze dwudziestego ósmego sierpnia, zmieniają się natomiast lata – kolejne daty odzwierciedlają rok powstania obrazu będącego inspiracją dla danej sceny – i godziny, w których rozgrywa się akcja. Konstrukcja filmowej opowieści przypomina wybór zobrazowanych zapisków z dziennika

³⁹⁴ F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 14. W rozdziale *W poszukiwaniu nazwy* Lipiński próbuje skatalogować malarstwo Hoppera, nie szufladkując go w przyjętych określeniach kierunków malarskich, z których żaden nie oddaje w pełni właściwości charakterystycznych dla obrazów malarza, ale również nie wpadając w euforię nad skrajnie odmiennym poglądem o jego nieklasyfikowalności. Aby ukazać skalę problemu, autor *Hoppera wirtualnego* przywołuje różne, często biegunowo zróżnicowane stanowiska przyjmowane przez badaczy starających się nazwać zjawisko, jakim jest to niezwykle, rodzące mnóstwo pytań malarstwo (Zob. Ibidem, s. 120-123).

³⁹⁵ Nie jest to pierwszy projekt Deutscha poświęcony malarstwu Hoppera. Kilka lat wcześniej, w 2008 roku w Wiedniu odbyła się wystawa „Western Motel”, na której artysta zrekonstruował trójwymiarowe wnętrze z obrazu *Zachodni motel*. Można było do niego wejść, usiąść na kanapie, wcielić się w sportretowaną postać. Zob. <http://kunsthallemien.at/#/en/exhibitions/western-motel-edward-hopper-and-contemporary-art> (dostęp: 25.08.2016); <https://kalafudra.com/2009/01/28/western-motel-edward-hopper-and-contemporary-art/> (dostęp: 25.08.2016).

Projekt szczegółowo analizuje również Filip Lipiński w książce *Hopper wirtualny* (zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 173-174).

³⁹⁶ *Hotelowy pokój* (*Hotel Room*, 1931), *Pokój w Nowym Jorku* (*Room In New York*, 1932), *Biuro nocą* (*Office At Night*, 1940), *Nowojorskie kino* (*New York Movie*, 1939), *Hol hotelowy* (*Hotel Lobby*, 1943), *Poranne słońce* (*Morning Sun*, 1952), *Światło słoneczne w Brownstones* (*Sunlight on Brownstones*, 1956), *Podróż po filozofii* (*Excursion into Philosophy*, 1959), *Kobieta w słońcu*, (*Woman in The Sun*, 1961), *Zachodni motel* (*Western Motel*, 1957), *Przerwa* (*Intermission*, 1963), *Chair Car*, 1965 oraz *Słońce w pustym pokoju* (*Sun in an Empty Room*, 1963).

lub pamiętnika głównej bohaterki³⁹⁷. Wskazanie konkretnego momentu w historii oraz miejsca, w którym dana scena się dzieje, ułatwiają podawane przy każdej dacie, autentyczne, archiwalne wiadomości radiowe z danego dnia³⁹⁸, które dzięki temu, że ich istnienie zostało zarejestrowane i utrwalone w eterze, pozwalają na relatywne określenie czasu – w myśl twierdzenia: „to było w tym samym dniu, kiedy...” – i czynią ożywione na ekranie kadry bardziej rzeczywistymi. Komunikaty dotyczą faktów historycznych z całego świata, tym samym uświadamiają także, że bieg wypadków nie zwalnia ani na chwilę. W tym samym momencie, w różnych miejscach, niezależnie od siebie, toczy się życie, zachodzą zdarzenia zarówno takie, które decydują o losie jednostki, jak i takie, które nie muszą mieć ze sobą nic wspólnego. Reżyser wskazuje w ten sposób na synchroniczne istnienie odmiennych perspektyw i czasów, podkreślając subiektywność pojedynczego ludzkiego spojrzenia. Nie są to jednakże wiecznie terażniejsze czasy z Hopperowskich para-fotograficznych kadrów, zamrożone w pozawymiarowym bezruchu. Deutsch dopisuje do fotograficznego zatrzymania rzeczywistość, temporalną ciągłość, dopowiadając swoją interpretację „przed” chwilą zatrzymania i „po” niej.

Austriacki artysta drobiazgowo starał się odtworzyć wszystkie szczegóły z płócien Hoppera: układ wnętrza, stroje, kolorystykę, bibeloty i przede wszystkim specyficzne, bliskie fotografii światło. Mimo to, sceny nadpisane nad momentami z obrazów tworzą osobną, autonomiczną opowieść. Shirley – kobieta z obrazów – ma widzialną, charakterystyczną twarz oraz konkretne (choć pospolite) imię. Jest synkretycznym wcieleniem wielu sportretowanych postaci, ich żywą, prawdopodobną reprezentacją. Zdolna do poruszania się bohaterka sprawia dziwnie niepokojące wrażenie. Jej odpowiedniczki na obrazach są trwale unieruchomione, w pewnym sensie martwe. W filmie ich przedstawicielka odzyskuje życie, nadal jednak pozostaje oderwana od rzeczywistości.

Po pierwsze zaskakuje fakt, że Shirley się nie starzeje. Akcja filmu toczy się na przestrzeni około trzydziestu lat, tymczasem jego główna bohaterka zawsze wygląda tak samo. Być może jest to wyraz więzi (i solidarności) zachowanej z jej pierwowzorami, skazanymi na nieustanne zawieszenie w terażniejszości. Niezmiennosc jej fizjonomii sygnalizuje próbę uchwycenia reprezentatywnego dla Hoppera, pozaczasowego charakteru przedstawianych scen. Na ten trop wskazuje również celowe rozciąganie czasu, w którym rozgrywają się wydarzenia (przedłużane i statyczne ujęcia, niespieszne najazdy kamery, zatrzymania i przestoje w akcji), a nawet spowolnione ruchy bohaterów.

³⁹⁷ Być może taka konstrukcja filmu nawiązuje do układu dzienników Josephine Hopper, wskazując na pewne paralele między postacią Shirley i żoną malarza.

³⁹⁸ Film został stworzony w oparciu o technikę *found footage* – swoistego kolażu zmontowanego z rozmaitych, także dokumentalnych materiałów filmowych i dźwiękowych, nierzadko różnego autorstwa, oraz wyreżyserowanych scen dodatkowych, które łączą wszystkie elementy w całość.

Umowność rzeczywistości podkreślają ponadto kadry „teatralne”. Jeden z epizodów, inspirowany obrazem *Hotel Lobby* z 1943 roku³⁹⁹, utrzymuje widza w zagadkowym zawieszeniu między poczuciem realności zdarzeń, które mogły mieć miejsce w hotelowym holu, a wyraźnie zaakcentowaną pod koniec sceny iluzją dramatycznego występu czy próby, którą zdradzają przerysowane chwytły z teatralnego repertuaru – zaciemnienie, punktowy reflektor, znikające dekoracje i bohaterka, która zwraca się bezpośrednio do odbiorcy. Shirley jest aktorką, co w pewnej mierze tłumaczyłoby jej dziwne zachowanie – być może faktycznie oglądający był świadkiem odgrywania roli – jednakże fakt, że aktorka mówi wprost do kamery, patrząc w oczy nie tylko widzowi w teatrze, ale również widzowi siedzącemu przed ekranem, jest zastanawiający. Owo podwójnie zapośredniczone spojrzenie pojawia się również w epizodzie zbudowanym na kanwie obrazu *Zachodni motel (Western Motel, 1957)*. Tu pozująca w studiu fotograficznym Shirley spogląda wprost w obiektyw aparatu, który jest zarazem okiem kamery. Efekt potęguje powolne przybliżanie ujęcia jej oblicza, celowo przedłużane, by podtrzymać kontakt wzrokowy. Belting zauważa, że „spojrzenie z bliska usamodzielnia twarz”, co sprawia, że uczucia spoglądającego w tę twarz stają się ważniejsze niż jej wyraz. Tym samym, konkluduje badacz, „dokonuje się pewne przeniesienie, w tym sensie, że wypełniamy tę drugą twarz naszym własnym wyrazem”⁴⁰⁰. Również Anna Szykowska-Piotrowska podkreśla, że *close-up* – zbliżenie twarzy, tak znaczące w przypadku reinterpretacji Hoppera – wciąż pozostaje ulubionym kadrem filmu, mimo że ruch i zmienność wpisane w jego tworzywo znoszą dominację perspektywy frontalnej i przenoszą ekspresję na całą postać⁴⁰¹. Reżyser świadomie rezygnuje z tych możliwości, wykorzystując potencjał wpisany w oryginalny obraz-pierwowzór. Kokietując fotografa, Shirley flirtuje również z widzem. Deutsch „puszcza oko” do patrzącego, tworząc hiperrealną rzeczywistość, udającą scenę teatralną – lub na odwrót – scenę udającą rzeczywistość⁴⁰². Zwodzi odbiorcę realistyczną konwencją ujęcia, by za chwilę obnażyć mechanizmy symulacji, czyniąc za pomocą obrazu dokładnie to samo, co zrobił Italo Calvino w *Jeśli zimową nocą podróżny...*⁴⁰³.

³⁹⁹ W dacie rozpoczynającej epizod filmowy pojawia się rok 1942. Tymczasem według katalogów muzealnych (m. in. w katalogu Indianapolis Museum of Art, gdzie płótno obecnie się znajduje, zob. <http://collection.imamuseum.org/> [dostęp: 30.08.2016]) obraz datowany jest na 1943 rok. Być może Deutsch zasugerował się szkicami do obrazu, znajdującymi się w Whitney Museum of American Art, które powstawały już w 1942 r. (zob. <http://collection.whitney.org/> [dostęp: 30.08.2016]).

⁴⁰⁰ Zob. H. Belting, op. cit., s. 30.

⁴⁰¹ Zob. A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 140.

⁴⁰² Shirley jest członkinią Living Theatre, nowojorskiego teatru alternatywnego założonego przez Judith Malinę i Juliana Becka. Jednymi z głównych założeń grupy były improwizacja i wyjście z murów teatru na zewnątrz, do przestrzeni publicznej. Być może tak właśnie czyni bohaterka Deutscha, występując w hotelowym holu.

⁴⁰³ Kiedy narrator we wstępie zwraca się do odbiorcy, mówiąc: „Zabierasz się do czytania nowej powieści Italo Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny*. Rozluźnij się. Wytęż uwagę. Oddal od siebie każdą inną myśl. Pozwól, aby świat, który cię otacza, rozplynął się w nieokreślonej mgłę” (I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny...*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989, s. 7), faktycznie zasnuwa mgłą jego trzeźwość odbioru. Czytający te słowa jest zdezorientowany i zazwyczaj ulega wrażeniu, że narrator mówi wprost do niego. Dalej okazuje się, że błędnie odebrał ów zwrot, a kiedy

Teatralne skojarzenia budzi również sposób konstruowania epizodów. Poszczególne sceny przypominają klasycznie zbudowane dramaty z prologiem (sekwencja w pociągu na samym początku filmu), chórem (fragmenty radiowe), epeisodiami (kolejne wcielenia Shirley) i stasimonami (słyszalny w tle monolog bohaterki, komentujący rzeczywistość) oraz wyraźnie zaznaczonym w każdym fragmencie (mniej więcej w połowie jego trwania) punktem kulminacyjnym, w którym pojawia się zacytowany kadr z obrazu Hoppera, poprzedzony przez otwierające epizod rozjaśnienie i domykany zaciemnieniem. Odzwierciedlenie obrazu stanowi tu zaledwie moment, mgnienie, w którym aktorka, światło i wszystkie pozostałe elementy układają się w jego kształt. Takie ujęcie nawiązuje wprost do Hopperowskiej praktyki „wycinania” kadrów z czasowej ciągłości. Podkreśla ulotność ich trwającego zatrzymania i zarazem akcentuje jego fotograficzną, migawkową naturę. Deutsch nawiązuje ponadto do tradycji „żywych obrazów”⁴⁰⁴, wskazując zarazem na sceniczny potencjał bohaterów płócien, którzy czasami przyjmują pozy sugerujące, że za chwilę wykonają jakiś ruch, choć wiadomo, że pod względem fizycznym nie jest to możliwe.

Znaczącym *novum* w filmie opartym na Hopperowskich inspiracjach jest także wszechobecny dźwięk. Obrazy autora *Kobiety w słońcu* spowija uderzająca cisza, natomiast kadry Deutscha toną w szumie, szeleście, niejednoznacznym buczeniu, które nieustannie rozlegają się w tle, drażniąc uszy widza. Ścieżka dźwiękowa *Shirley...* jest tyleż oryginalna, co dezorientująca. Reżyser próbuje zagłuszyć milczenie obrazu, wypełniając sceny coraz to nowymi brzmieniami. W epizodzie opartym na elementach *Pokoju w Nowym Jorku* słychać szum ulicy, na której zgodnie z perspektywą powinien znajdować się obserwator sceny. Przez szum przebija się – również wyraźnie słyszalny – dźwięk klawisza naciskanego przez Shirley. Jej palec już nie pozostaje w zawieszeniu, wygrywa melodię, a leniwe poruszenia ręki współgrają z niedbałym wybijaniem rytmu. W innym miejscu, kiedy aktorka, siedząc w pociągu, czyta o koncercie skrzypka, w tle słychać muzykę smyczkową. W przestrzeni zaczerpniętej z obrazu *Zachodni motel*, zaaranżowanej na wzór studia fotograficznego, bez przerwy rozlegają się miarowe cyknięcia spustu aparatu. *Nowojorskie kino* wypełniają zaś filmowe dialogi recytowane równolegle przez bohaterkę stojącą za kulisami. W tym

opowiadający historię ostrzega: „Miej się na baczności. Czytelniku, tutaj wszystko jest inne, niż ci się wydaje, wszystko jest dwuznaczne” (Ibidem, s. 220), jest już świadomy, że w istocie tak jest. Czytelnik nie jest czytającym książkę, ale jej bohaterem, podobnie jak wymieniany w tekście Autor jest bytem nieokreślonym i niejednoznacznym. Calvino, bawiąc się literackimi konwencjami, prowadzi grę z odbiorcą, balansując na granicy iluzji, symulacji i fałszu. Szerzej o tym problemie pisałam w jednym z rozdziałów mojej książki *Dramatyczność w wybranych utworach Stanisława Lema* (Zob. E. Woźniak, *Dramatyczność w wybranych utworach Stanisława Lema...*, s. 47-49 i podrozdział „Dramatyczna kategoria tekstowa”, s. 51-61).

⁴⁰⁴ Niektóre z „żywych obrazów” ludzko przypominały sposób konstruowania kadru przez Deutscha. „Bywało, że statyczna forma obrazów czasem na oczach widzów nabierała życia, aktorzy zaczynali się poruszać, lub też na odwrót, w obecności widzów obraz się kształtował po to, by w kulminacyjnym momencie znieruchomieć” (Zob. M. Komza, op. cit., s. 22; por. rozdział „Portret nieistniejącego portretu – *Gabinet kolekcjonera Georgesa Preca*”).

ostatnim przypadku ujawnia się naturalna z perspektywy filmowej techniki, ale w zestawieniu z obrazami Hoppera wciąż najbardziej zaskakująca zdolność bohaterki Deutscha – Shirley potrafi mówić. Zyskała przywilej, którego pozbawiono jej malarskie odpowiedniczki. Właściwie jej głos słyhać cały czas, kiedy gdzieś spoza kadru snuje swój wewnętrzny monolog, komentujący rzeczywistość, ale wtedy nie mówi do bohaterów przebywających razem z nią. Zwraca się pośrednio do odbiorcy, który jako jedyny zdolny jest usłyszeć narracyjną projekcję jej myśli i uczuć. Tylko w nielicznych scenach – między innymi w kinie – widz może zobaczyć artykulacyjne ruchy warg i usłyszeć głośne wypowiedzi bohaterki. Nie są to jednak jej słowa. Shirley powtarza kwestię kobiecej postaci z filmu, który jest odtwarzany na niewidocznym dla niej kinowym ekranie. Poza rzadkimi wyjątkami, bohaterka mówi cytatami. Czyta na głos gazetę, książkę, recytuje tekst sztuki.

Deutsch wzorem Pereca spiętrza cytaty, budując niejednoznaczny świat, w którym cytowane obrazy poprzedzone zostają przytaczanymi fragmentami audycji, by w kulminacyjnym momencie rozbrzmiewać wypowiedziami bohaterów mówiących cudzymi głosami. Być może oznacza to, że Hopperowskie postaci faktycznie nie mają własnego głosu i skazane są na trwanie w ciszy, a wszelki dźwięk – także wypowiedane słowa – oddziałuje tylko na zewnątrz, nie mogąc przełamać bariery wewnętrznego milczenia. Autor *Shirley...* podjął próbę przełamania afonicznej hegemonii w obrazach Hoppera, można jednak odnieść wrażenie, że owe usiłowania nie w pełni odniosły skutek. Słyszalna warstwa filmu w zestawieniu z płótnami malarza wydaje się obca i powierzchowna. Bardziej przeszkadza, niż pomaga w „usłyszeniu” obrazów, gdyż tak zinterpretowana słyszalność zmienia całkowicie ich charakter. Kadry bronią się jako oryginalna historia Shirley, ale przestają być reprezentatywne dla założeń Hoppera.

Reżyser prezentuje własną interpretację malarskiego zatrzymania, którego przekroczenie wydaje się niemożliwe, dlatego jego wizja sprawia wrażenie nieco sztucznej. Niemniej można sądzić, że jest to celowy zabieg teatralizacji obrazów amerykańskiego artysty, przeprowadzony w taki sposób, aby widz odczuwał umowność charakteryzującą ich światy, a zarazem doświadczał dramatycznego współuczestnictwa w tym, co się wydarza. Anna Szyjewska-Piotrowska, przywołując poglądy Clementa Greenberga na temat wywołanego przez odkrycie filmu kryzysu obrazu sztalugowego, zauważa, że wyłączenie obrazowej frazy z czasu i przestrzeni, wyrażone w utrwalonym zatrzymaniu i oddzieleniu od rzeczywistości, nie oznacza jednoznacznej statyczności obrazu. „Możliwość wpisania w płótno ruchu i trzeciego wymiaru, podobnie jak konfrontacji trwania i chwilowości, doskonale widać na wielu przykładach nie tylko obrazów awangardowych” – podkreśla badaczka⁴⁰⁵. Działania Deutscha uświadamiają odbiorcy, że w płótna Hoppera, mimo

⁴⁰⁵ Zob. A. Szyjewska-Piotrowska, op. cit., s. 137.

widzialnego bezruchu, wpisany jest ogromny potencjał poruszeń, rozumianych nie tylko w sensie fizycznym (w postawach bohaterów zamrożonych tuż przed wykonaniem gestu, jak na obrazie *Pokój w Nowym Jorku*), ale również jako przejawy wewnętrznej dramatyczności ujawniające się w przemieszczeniach znaczeniowych i w niedefiniowalnym napięciu między postaciami w namalowanej przestrzeni oraz między obrazem i widzem. Lipiński stwierdza, że mimo iż film wkracza do dzieł autora *Kobiety w słońcu z zewnątrz*, to można przypuszczać, że „istnieje wewnętrzny pierwiastek malarskiego idiomu artysty”, który uaktywnia ich filmowość i w pewnym sensie prowokuje do poruszenia⁴⁰⁶.

Owa kłopotliwa własność, a raczej cecha nie-własna, obrazów Hoppera jest czymś pomiędzy bezruchem a ruchem najwolniejszym. Owo „pomiędzy” jest różnicą, wypadkową konkretnego widoku i projekcji oczekiwań widza. Paradoks ruchu między ruchem a bezruchem ukazuje przestrzeń określoną bezdyskusyjnym, immanentnym zatrzymaniem obrazu w swych ramach i interpretacyjnym dążeniem ku tej ramy przekroczeniu⁴⁰⁷.

Film Gustava Deutscha odkrywa dla prezentowanych obrazów zupełnie nowe konteksty interpretacyjne. Przykładem jest choćby *Podróż po filozofii*, której bohaterowie odczytują fragment *Państwa* Platona, dotyczący opowieści o jaskini. Widoczne na płótnie Hoppera niepokojące napięcie między postaciami w filmie zostaje zredukowane do minimum. Tu główną rolę odgrywa nie to, co fizycznie dzieje się w pokoju, ale to, co bohaterowie mówią. Wypowiadają bowiem treść zbliżoną w swym znaczeniu do komunikatu, który narrator w powieści Calvina przekazuje czytelnikowi: nic nie jest takie, jakie się wydaje. Czy to stwierdzenie może stanowić również komentarz do obrazu? Trop ułatwiający wyjaśnienie wątpliwości wskazuje otwarta książka leżąca na łóżku w *Podróży po filozofii*. Żona Hoppera w swoich dziennikach notuje: „Otwarta książka to Platon, za późno przeczytany ponownie” („The open book is Plato, reread to late”)⁴⁰⁸.

Ślady wpływów platońskich dostrzec można w zamiłowaniu malarza do modelowania wnętrza i postaci słonecznym światłem. Więźniowie, którzy z platońskiej jaskini wychodzą na zewnątrz, zostają osłepieni blaskiem słońca i nie są w stanie niczego zobaczyć. Dopiero stopniowe osvajanie światła pozwala dojrzeć kształty i rzeczy. W pracach amerykańskiego artysty patrzącymi w słońce są zarówno ich bohaterowie, jak i widzowie, którzy podążają wzrokiem za sączącym się z niewidzialnego źródła blaskiem.

⁴⁰⁶ Szerzej o filmowych konotacjach w twórczości Hoppera zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 150 i nast.

⁴⁰⁷ Ibidem, s. 150.

⁴⁰⁸ *Jo Hopper Diary entry for April 3, 1960*, [cytat za:] G. Levin, op. cit., s. 525.

Twarz w słońcu

Słońce na obrazach Hoppera nie zasłania ani nie zastępuje twarzy wprost – jak na płótnie René Magritte’a *Zasada przyjemności* czy w literackim portrecie Lwa Tolstoja, stworzonym przez Różewicza – jednakże jego oślepiający blask nierzadko więcej ukrywa, niż pokazuje. Fizis oświetlona ostrym światłem jest równie niewyraźna i nieczytelna, jak oblicze pogrążone w ciemności. Nieścistością byłoby jednak sądzić, że – wykorzystując ten fakt – Hopper zrównał działanie światła z efektem, jaki wywołuje zaciemnienie. Zabieg solarnego „prześwietlania” bohaterów jest raczej skutkiem świadomego wyboru malarza, który zdecydował się stanąć po stronie jasności, obnażając zarazem jej przewrotną naturę. Maria Popczyk, pisząc o słonecznym świetle, przywołuje jego platońskie koligacje z Dobrem i Pięknem:

W *Państwie* familiarna analogia Dobra i słońca – słońce jest dzieckiem Dobra – sprawia, że idea na wzór bóstwa solarnego staje się energetycznym centrum, ale i warunkiem naoczności. W *Fajdrosie* czytamy, że słońce-dobro jaśnieje jako Byt, w *Uczcie*, że jest czyste, a kto je ogląda, może marzyć o nieśmiertelności. Światło owo nie znaczy odstępów czasowych – piękno jest wieczne, ani też nie przemierza przestrzeni – jest nieruchome. Świat czystego światła, takiego, które płonie samo z siebie – nie potrzebując paliwa – jest rzeczywistością idealną⁴⁰⁹.

W takim ujęciu światło emanujące z ciała lub rzeczy odzwierciedla istotę *claritas*, którą Władysław Stróżewski definiuje jako „jakość postaciową, obejmującą sobą i »ujedniającą« całokształt estetycznie aktywnych elementów (jakości) przedmiotu (zwłaszcza dzieła sztuki), a równocześnie »promieniującą« na zewnątrz i olśniewającą”⁴¹⁰. Piękno rozumiane jako wewnętrzny blask, oświetlający i opromieniający tego, kto zechce je podziwiać i czerpać z owego lśnienia, zyskało na przestrzeni dziejów rys głęboko metafizyczny, ukształtowany między innymi przez poglądy św. Tomasza z Akwinu, który uznał *claritas* za jeden z kluczowych składników swojej teorii piękna⁴¹¹. W jego interpretacji *claritas* była jednakże objawieniem wewnętrznej formy (istoty) rzeczy, a nie rzutowaniem blasku-piękna przez wyższy byt idealny na niższe „cienie”, jak to ma miejsce w koncepcjach czerpiących z filozofii platońskiej⁴¹².

Można odnieść wrażenie, że zarówno stanowisko Akwinaty, jak i koncept Platona w pewnej mierze znajdują swoje odzwierciedlenie w „słonecznych” obrazach Hoppera. Artysta jednak na nowo interpretuje rolę blasku. Jego rzeczywistości nigdy nie są idealne, choć czasem może się tak

⁴⁰⁹ M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 176.

⁴¹⁰ W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, IV (1961), nr 3 (15), s. 31.

⁴¹¹ *Ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas, sive perfectio [...] Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas*, Św. Tomasz z Akwinu, *Summa teologiczna*, [cytat za:] W. Stróżewski, *Problematyka piękna*, [w:] Idem, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 152.

⁴¹² Por. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 117.

wydawać. Jeśli w prześwietlonej promieniami słońca scenie pojawia się złudzenie ideału, jest on zwykle przerysowany, wyolbrzymiony do granic absurdu i sztuczności, jak w sielankowej scenie z obrazu *Druga historia o słonecznym świetle* (*Second Story Sunlight*, 1960; [fot. 3]). Bohaterowie tej „historii” – atrakcyjna blondynka w kostiumie kąpielowym i mężczyzna w szlafroku czytający gazetę – wygrzewają się na tarasie. Z pozoru niczego tu nie brakuje, jasne światło harmonijnie wydobywa ich sylwetki, rysujące się na tle eleganckiego domu. Jednakże po bliższym przyjrzeniu się ponownie uderza ów obezwładniający bezruch, który upodabnia postaci do upozowanych manekinów, ustawionych obok siebie w utrwalonych pozach, bez śladu jakiegokolwiek wzajemnej relacji. Scenka pozostanie idealna jedynie wtedy, kiedy bezrefleksyjnie przyjmie się jej kształt takim, jakim jest, w beczasowym zatrzymaniu, bez „przed” i „po”. Słońce Hoppera nie jest zatem czystym Dobrem. Jest tak samo nieokreślone i beznamienne, jak światło fotograficzne, o którym pisał Baudrillard, zresztą odwołujący się również do myśli Platona:

Światło fotografii pozostaje czymś właściwym w odniesieniu do obrazu. Światło fotograficzne nie jest „realistyczne” czy też „naturalne”. Niemniej jednak nie jest ono również sztuczne. Jest ono raczej samą imaginacją obrazu, jego własną myślą. Światło nie emanuje z jakiegoś jednego źródła, lecz z dwóch różnych źródeł: obiektu i spojrzenia. „Obraz znajduje się na złączeniu światła, które pochodzi od obiektu, i światła, które emanuje ze spojrzenia” (Platon)⁴¹³.

Autor *Symulaków i symulacji* zauważa, że dokładnie ten typ światła cechuje obrazy Hoppera i sprawia, że jawią się one jako surowe, białe, nierealne, pozbawione atmosfery, puste⁴¹⁴. Jednakże właśnie w świetle upatruje też siły wydobywania czarno-białych kontrastów, nawet wtedy, gdy malarz używa kolorów⁴¹⁵. Ów nadnaturalny kontrast uwidacznia się chociażby w jednym z najbardziej znanych i najczęściej interpretowanych⁴¹⁶ solarnych obrazów Hoppera, *Kobiecie w słońcu* (*Woman in the Sun*) z 1961 roku. Nagą postać, stojącą w szaroniebieskim, ascetycznie urządzonym pokoju, oświetla od przodu prostokątna smuga ostrego, żółtego światła, wpadająca prawdopodobnie przez okno znajdujące się naprzeciwko. Jej rozświetlone ciało wyraźnie kontrastuje z panującą wkoło szarością. Bohaterka obrazu, zwrócona bokiem do widza, patrzy prosto w źródło padającego na nią blasku. W prawej ręce trzyma papierosa.

⁴¹³ J. Baudrillard, *Fotografia czyli świetlny zapis*, s. 381-382.

⁴¹⁴ Zob. Ibidem, s. 382.

⁴¹⁵ Zob. Ibidem, s. 382.

⁴¹⁶ John Taggart poświęcił *Kobiecie w słońcu* całą książkę, skupiając się zarówno na dziełach z nim dialogizujących, jak i na wielopłaszczyznowej recepcji i interpretacji obrazu (zob. J. Taggart, *Remaining in Light. Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*, Albany 1993). Obszerną analizę i interpretację płótna przeprowadził również Filip Lipiński (zob. F. Lipiński, *Widzące obraz...*, s. 172-194).

Maria Popczyk podkreśla powinowactwo światła i ognia, wskazując na powiązanie tych dwóch aspektów w słonecznym lśnieniu. „Światło jest ogniem oddalonym”, pisze badaczka, „jego naturalnym źródłem jest słońce będące rozpaloną gwiazdą. Światło, przez to, że rozchodzi się promieniście lub w mroku, tworzy wyraźnie liniową jasną smugę, zdaje się być żywiołem uporządkowanym”⁴¹⁷. Można odnieść wrażenie, że owo uporządkowanie potwierdza precyzyjnie wykrojona świetlna plama, jaką formuje u stóp bohaterki *Kobiety w słońcu* promień padającej na nią jasności, jednakże geometryczne kształty tego odbłasku paradoksalnie zawierają w sobie pewną nienaturalność. Światło skupione na ciele i twarzy kobiety przypomina raczej snop emitowany przez punktowe reflektory teatralne, które kierują uwagę widza na konkretny fragment sceny i sprawiają, że wyróżniony obiekt staje się widzialny, przysłaniając swoim lśnieniem wszystko inne. Tę właściwość dostrzega Baudrillard, wiążąc ją z fotograficzną proveniencją operowania światłem w obrazach Hoppera. Filozof podkreśla, że postacie, ich twarze i otoczenie są oświetlone, ale ten blask nie pochodzi od nich samych, ale jest siłą narzucony z zewnątrz. Jest to światło, które „zapowiada nieuchronność niespodziewanego wydarzenia”. Bohaterowie malowideł są otoczeni aurą, która jest „płynna” i „ostra” zarazem. „Jest to światło absolutne, dosłownie fotograficzne” mówi Baudrillard, „wymagające nie tego, by na nie patrzeć, lecz by zamknąć czyjeś oczy na zawartą w nim wewnętrzną ciemność”⁴¹⁸.

Postać zostaje wykrojona z materii wszechobecnego cienia i staje się centrum kompozycyjnym płótna – niemym i nieruchomym aktorem, którego sylwetka wydobyta z przestrzeni obrazu ogniskuje na sobie spojrzenie widza. W innych okolicznościach tak wyeksponowaną twarz można by uznać za niemal całkowicie obnażoną, bliską Lévinasowskiej epifanii i gotową na spotkanie z drugim. Hopper jednakże nie pozwala swojej modelce odsłonić oblicza. Kobieta stoi bokiem do patrzącego, widać tylko jej żółtawy profil, zdecydowanie odcinający się na kontrastowym, błękitnawym tle, pozbawiony fizjonomicznych szczegółów. Twarz widziana z boku pozostaje częściowo ukryta, podzielona niejako na dwie części: jedną zasłoniętą i niepoznawalną, aczkolwiek z pewnością istniejącą, i drugą widzialną, pozornie odsłoniętą i rozpoznawalną. Fizis jednak nie może funkcjonować połowicznie, zawsze jest pewną całością. Ukrycie części oblicza może zatem stanowić akt poznawczej bezsilności, a zarazem sugerować, że człowiek zawsze posiada nieprzeniknioną, „ciemną” stronę swojej osobowości.

Oświetlone postaci, ukazywane wyłącznie z profilu, to dość częsta praktyka u autora *Jastrzębi nocy*. Obrazem bardzo podobnym w tym aspekcie do *Kobiety w słońcu* jest *Poranek w mieście* (*Morning in a City*, 1950; [fot. 5]). Tym razem naga kobieta spogląda w okno znajdujące się

⁴¹⁷ M. Popczyk, op. cit., s. 174.

⁴¹⁸ J. Baudrillard, *Fotografia czyli świetlny zapis*, s. 381-382.

po lewej stronie, prezentując widzom swój lewy profil. Trzyma w dłoniach ręcznik. Światło słoneczne wydobywa jej sylwetkę z szarości wnętrza. Oglądający obraz widzi przede wszystkim jej wyraźnie zarysowane plecy. Twarz nie wykazuje żadnych charakterystycznych cech. Interpretatorzy doszukują się w tym wizerunku inspiracji *Czytającą list Vermeera*⁴¹⁹. Zauważa to również Baudrillard, mówiąc o „świetlnej intuicji”, która przebija z prac Hoppera, jednakże rozróżnia intymne światło Vermeera od światła, które na płótnach nowojorskiego malarza „ukazuje bezwzględna powierzchowność, jaskrawą materialność obiektów, a także ich natychmiastowe spełnienie i ujawnienie przez pustkę”⁴²⁰.

Światło pozbawione filtrów bezlitośnie wydobywa każdy szczegół fizjonomii bohaterów obrazów oraz sprawia, że stają się bezbronni wobec patrzącego z zewnątrz widza. Maria Janion, pisząc o tragizmie *Króla Edypa* Piera Paola Pasoliniego, ukazuje destrukcyjną symbolikę słońca, które w okrutny sposób pozbawia człowieka tajemnicy, czyniąc wszystko widzialnym⁴²¹. Warto przy tym nadmienić, że promienie słoneczne, zwykle padające niemal pod kątem prostym, nie tylko oświetlają sylwetki bohaterów obrazów, ale również muszą ich oślepić, zwłaszcza że ci kierują spojrzenia prosto w źródło światła. Widząc czysty blask, nie są zdolni dojrzeć niczego poza nim, bo solarny rozbłysk pochłania wszystko, zmieniając otoczenie w ciemność. Popczyk zauważa, że „Światło przecina mrok, tak jak miecz materię, odsłania kształt – formę i oddziela od pustki, która ją otacza”⁴²². Słońce na obrazach Hoppera nie tylko wydobywa kontury, ale także zakrywa. Pograża w cieniu to, do czego nie docierają jego promienie oraz uniemożliwia bohaterom obrazów ujrzeć tego, co znajduje się poza słonecznym blaskiem, tworzącą świetlną zasłonę.

⁴¹⁹ Na powiązania z Vermeerem zwraca uwagę m. in. amerykański poeta John Updike, który w swoim wierszu *Two Hoppers* pisze: „The slanting light / the woman alone and held amid the planes / of paint by someone misterious witness we're / invited to breath beside. The sewing girl, / the letter. Hopper is saying, *I am Vermeer*” (J. Updike, *Collected poems 1953-1993*, New York 2003, s. 181. Również Gail Levin wspomina o inspiracjach, jakie Hopper czerpał z obrazów Holendra (zob. G. Levin, *Edward Hopper...*, s. 201). Temat rozwija także Lipiński (zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 223-240).

⁴²⁰ Zob. J. Baudrillard, *Fotografia czyli świetlny zapis*, s. 382.

⁴²¹ Janion traktuje słońce jako synonim zła – odpowiednik biblijnego demona zjawiającego się w samo południe. Powołując się na słowa Camusa, stwierdza, że słoneczny blask jest najlepszym tłem dla tragedii, może nawet stanowić absurdalną motywację do popełnienia zbrodni (zob. M. Janion, *Tragizm*, [w:] Eadem, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 26–28; Por. S. Borowicz, „*Gdy bezlitosne słońce pustyni stoi w zenicie*”, [w:] *Kino według Marii Janion*, <http://www.nowehoryzonty.pl/pliki/Kino%20wg%20M%20Janion-1F.pdf>, s. 37-38; dostęp: 07.02.2017). Podobna interpretacja funkcji światła (niekoniecznie słonecznego) pojawia się również w *Pokojówkach* Jeana Geneta, kiedy Solange mówi: „Wszystko nas oskarży. Zasłony z odciskiem twoich ramion. Lustra znaczone cieniem mojej twarzy. Światło oswojone z naszymi szaleństwami. Światło wszystko zdradzi” (Zob. J. Genet, *Pokojówki*, przeł. A. Wat, „Dialog” nr 6/1959, s. 64). Odmiennie stanowisko na temat roli słońca w tragedii przyjmuje natomiast Max Reinhardt. W jego inscenizacji *Króla Edypa* z 1910 r. akcja rozgrywa się w ciemności, na scenie rozjaśnionej płonącymi pochodniami. „Czerwony blask wschodzącego słońca” oświetla bohatera dopiero w kulminacyjnym momencie, kiedy ten uświadamia sobie swój tragiczny los. Jaskrawe światło dnia odsłania zatem opustoszałą przestrzeń *post factum*, czyni widzialną nicość, która pozostaje po rozegranym dramacie (zob. M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reihardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002, s. 93).

⁴²² M. Popczyk, op. cit., s. 177.

W tym kontekście ciekawym przypadkiem jest płótno zatytułowane *Ludzie w słońcu* (*People in The Sun*, 1960; [fot. 4]), przedstawiające grupę osób wypoczywających na leżakach, które wystawiają twarze w kierunku słońca. Wszyscy – niezależnie od płci – są ukazani z profilu. Chłoną oślepiające ich promienie słoneczne, jakby były im konieczne do przeżycia. Autorka rozdziału poświęconego ogniovi w *Estetyce czterech żywiołów* podkreśla, że „Rejestracja promieni jest jednoznacznym zaświadczeniem obecności osoby, jest dowodem jej realnego istnienia”⁴²³. Być może blask padający na ich sylwetki jest jedynym potwierdzeniem ich bycia w beczasowym i unieruchomionym świecie obrazu. Wydaje się, że zasadność takiego punktu widzenia potwierdza również *Poranek na Cape Cod* (*Cape Cod Morning*, 1950). Przedstawiona na płótnie kobieta – ukazana także z profilu – wygląda przez przeszkłony wiatrołap. Patrzy przed siebie, prosto w słońce, którego blask wyróżnia jej niewielką postać z otoczenia. Można przypuszczać, że to jednak nie kierunek spojrzenia postaci ani to, co widzi gdzieś za niedostępnym horyzontem⁴²⁴, ale wyróżniająca moc światła powoduje, że na jej sylwetce skupia się cała uwaga widza, czyniąc z niej główny obiekt percepcji. Owo światło powołuje bohaterkę do życia, spychając na dalszy plan pozostałe elementy kompozycji, które przy innym oświetleniu prawdopodobnie zdominowałyby przestrzeń. Okazuje się zatem, że słoneczny blask obecny w dziełach Hoppera, mimo swej „wewnętrznej ciemności”, zdolny jest także do zachowania platońskiego pierwiastka Dobra, chroniącego byt.

Josephine

Stwarzając eklektyczną postać Shirley, Gustav Deutsch nie był aż tak daleki od praktyk malarskich nowojorskiego artysty, jak mogłoby się wydawać. Co prawda na obrazach Hoppera pojawia się wiele kobiet, ale wszystkie, przynajmniej w zarysie, mają tę samą twarz Josephine Hopper, Jo – żony i jedynej modelki malarza. Zaskakuje jednakże fakt, że widz może oglądać jej sylwetkę, profil, półprofil, ale nigdy nie zobaczy wyrazu jej oczu, tak jakby to spojrzenie mogło przełamać ciekłą barierę anonimowości obrazów autora *Jastrzębi nocy*. Wśród jego prac trudno znaleźć obraz, na którym Josephine zostałaby przedstawiona *en face*. Wiele kobiet na studyjnych szkicach nosi rysy Jo⁴²⁵ [por. fot. 7, 8, 9], lecz potem jej fizis ulega przekształceniu, zacieraniu, przemianie w bezosobową maskę. Dopiero kiedy traci swoje imię – nie jest już Jo, tylko zastygłą w bezruchu i anonimową muzą umieszczoną w nieokreślonym świecie – może wreszcie pokazać

⁴²³ Ibidem, s. 186

⁴²⁴ Por. F. Lipiński, *Widzące obraz...*, s. 168-169.

⁴²⁵ Przykładem są szkice do obrazu *Poranek w mieście*, które znajdują się Whitney Museum of American Art. Ukazana postać wyraźnie nosi rysy Josephine, zwłaszcza studium twarzy ukazanej z profilu (zob. <http://collection.whitney.org/object/9580>; <http://collection.whitney.org/object/6253>; <http://collection.whitney.org/object/6302>; dostęp: 25.08.2016).

twarz. Lipiński zauważa jednak, że „Mimo znacznych przekształceń schematyzm w oddaniu ciała i fizjonomii [kobiet – E. W.-Cz.] sprawia, że każda postać jawi się jako namalowany, a potem zamalowany i przekształcony portret, swoiste zmaganie się z powtórzeniem, które miałyby wydobyć różnicę w większym stopniu niż podobieństwo”⁴²⁶. Niemniej tam, gdzie w tytule pojawia się imię Josephine, jej twarz znika.

Spośród wizerunków Jo najbardziej wymowne wydają się portrety, na których Hopper przedstawił ją przy pracy: akwarela *Jo szkicująca na plaży Good Harbor (Jo Sketching at Good Harbor Beach, 1923-24; [fot. 5])*, olejny *Malująca Jo (Jo Painting, 1936; [fot. 6])* oraz akwarela *Jo w Wyoming (Jo in Wyoming, 1946)*.

Na pierwszym z obrazów Josephine siedzi na plaży odwrócona bokiem do widza, w kapeluszu z szerokim rondem, które całkowicie zakrywa jej twarz. Można się domyślać, że spogląda w dół, na leżący na jej kolanach szkicownik (również niewidoczny dla patrzącego). Hopper maluje żonę tak, jakby chciał ją ukryć przed światem, a zarazem odebrać jej twarz artystki. Jo żaliła się w swoich pamiętnikach:

Ed był nieprzejednany. Z pewnością znał wszystkie subtelne sposoby na zabicie we mnie instynktu artysty – szok, gdy się dowiedziałam, że mógł mieć takie życzenie – dawno temu – kiedy się pobraliśmy – prawie zrobił coś tak nieprawdopodobnego, tak niewiarygodnie nikczemnego... tak sprzecznego z jego podejściem sprzed czasów małżeństwa... napisał do dwóch muzeów rekomendując moje prace – wyobraź sobie, a później... stopniowo zaczęła pojawiać się wola, by to zniweczyć... podłość tę ciężko przeżyć...⁴²⁷

Ekstrawertyczna Josephine nie może wyrażać uczuć, nie może cieszyć się swoją pasją. Musi patrzeć tam, gdzie nakazuje jej portrecista. Pozostałe wizerunki również nie ukazują jej oblicza, aczkolwiek pozwalają zobaczyć jej charakterystyczny, znany chociażby z *Porannego słońca* czy *Poranka w mieście*, profil. To on staje się wizytówką jej tożsamości, śladem, który pozwala na rozpoznanie, mimo niewidocznej twarzy.

W tym samym roku, w którym Deutsch powołał do życia Shirley, Izabella Gustowska zaprezentowała trzecią odsłonę intermedialnego projektu *Struny czasu*, zatytułowaną *Przypadek Josephine H...*, którą poświęciła pamięci Josephine Hopper⁴²⁸. Artystka poszukuje odpowiedzi na

⁴²⁶ F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, s. 199-200.

⁴²⁷ *Jo Hopper Diary entry for October 12, 1944*, Cytat za: G. Levin, op. cit., s. 373, przeł. I. Gustowska, zob. <http://www.gustowska.com/pl/realizacje-od-2007/2013-2/struny-czasu/3-przypadek-josephine-h/danielle.html> (dostęp: 25.08.2016).

⁴²⁸ Gustowska opisuje swoje działania następująco: „Proponuję odbiorcom w czterech różnych przestrzeniach doświadczenia zjawiska otwierania się strun czasu. Od lat z tym problemem zmagają się artyści i naukowcy z całego świata (przykładem Wielki Zderzacz Hadronów). Interesuje mnie zjawisko otwierania czasoprzestrzeni w wymiarze artystycznym”. (Zob. <http://www.gustowska.com/pl/realizacje-od-2007/2013-2/struny-czasu.html>; dostęp: 29.08.2016). Cały projekt realizowany był w latach 2008-2013. Składa się z czterech przestrzeni: nr 1 – *Przypadek Edwarda H...*,

pytanie, co się stało z tą utalentowaną malarką (ówcześni krytycy twierdzili, że miała talent większy od Hoppera), dlaczego wyrzekła się własnej twórczości, stając po drugiej stronie, porzucając podmiotowość twórcy na rzecz przedmiotowej natury modelu. Projekt poświęcony jest młodym nowojorskim kobietom, ich zdolnościom i kreatywności. Gustowska zastanawia się, czy któraś z nich nie stanie się Jo Hopper, czy zdoła rozwinąć swoją kreatywność, czy też jej rozwój zatrzymają nieprzewidywalne czynniki społeczne, uwarunkowania psychiczne lub inne. Artystka nie wysnuwa żadnych dalekosiężnych wniosków. Chce po prostu, aby oglądający projekt wczuł się w sytuację Jo, a zarazem dostrzegł możliwości realizacji własnego twórczego potencjału i nie zaprzepaścił ich.

Na dwudziestu siedmiu monitorach wyświetlano historie życia różnych bohaterek, które swą postawą i zachowaniem przypominają postaci Hoppera oraz swobodnie interpretują i odtwarzają sceny przedstawione na jego obrazach. Towarzyszą im dźwięki miasta, nagrane fragmenty narracji Gustowskiej oraz opowieści o sławnych i całkowicie nieznanym kobietach, między innymi także o życiu Josephine, o której mówi biografka Hoppera Gail Levin. Co zaskakujące, jedna z postaci, których historie przedstawia Gustowska, jest aktorką w teatrze nowoczesnym – tak jak Shirley, a jej „irlandzka” uroda oddaje w pewnej mierze wygląd Josephine, łącząc w jednej osobie obie bohaterki. W kolejnej odsłonie projektu (na innym piętrze wystawy) pojawiło się następne dwanaście monitorów, prezentujących kobiece sylwetki (w tym samej autorki), które recytowały fragmenty pamiętników Jo.

Wydaje się, że postaci ludzkie na obrazach Hoppera często pełnią funkcję elementu kompozycyjnego, takiego samego jak meble czy krajobraz. Tkanka obrazu „wsysa” ich osobowości i tożsamość (co doskonale widać na przykładzie Josephine), redukując je do niezbędnego, widzialnego minimum – do ciała, które samo w sobie jest uproszczone, jest artefaktem o kształcie człowieka. Można odnieść wrażenie, że własne ciało malowanych bohaterów jest im obce, nie mają nad nim władzy. Oblicza stają się jedynie fizjonomicznym komponentem całości, takim samym jak ręce czy nogi⁴²⁹, nie wyrażają niczego, częstokroć zaledwie zarysowane, równoważące widzialne proporcje ciała, niezbędne wyłącznie ze względów formalnych. Belting zaznacza, że „ciało i twarz postrzegamy albo jako jedność, albo jako przeciwieństwo, a to zawsze wtedy, kiedy twarz obejmuje przywództwo”⁴³⁰. Być może przyczyną powściągliwości malarza w ukazywaniu twarzy jest obawa przed jej dominującym wpływem. Problem relacji spojrzenia postaci i spojrzenia widza stanowią podstawę, na której Lipiński w artykule *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera* opiera swoją interpretację ról, które Hopper powierza swoim bohaterom.

nr 2 – *Przypadek Izy G...*, nr 3 – *Przypadek Josephine H...* i nr 4 – *Hybrydy czasoprzestrzeni*.
<http://www.gustowska.com/pl/filmy/2014-3.html> (dostęp: 25.08.2016).

⁴²⁹ Por. A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 33-34.

⁴³⁰ H. Belting, op. cit., s. 30.

Spojrzenie postaci prowadzi nas ku temu, czego ona sama w danym momencie nie widzi. Okazuje się, że odcinek pomiędzy postacią a oknem może być rozstrzygający dla rozpoznania swoistości języka obrazowego i inicjować uwolnienie obrazu od naszych porządkujących widzialny świat przyzwyczajęń percepcyjnych. Jest to owo „puste miejsce pomiędzy”, spięte osią spojrzenia postaci i podążającym za nim wzrokiem widza⁴³¹.

Takie ujęcie jednak ponownie deprecjonuje Hopperowskich modeli, sprowadzając ich do roli narzędzi, filtrów ukazujących ograniczenia widzenia, zarówno ich własnego, jak i spojrzenia tego, kto patrzy spoza granic płótna. Autor szkicu nie zadaje pytań o ich tożsamość, stany emocjonalne czy umiejscowienie w relacjach z innymi postaciami znajdującymi się na obrazach. Przypisać jednak należy, że odpowiedzi na te pytania są znacznie utrudnione przez przyjętą konwencję kreacji bohaterów, która wizualnie czyni z nich manekiny, biernie przyjmujące wszelkie zmiany i pozornie nieczułe na działania zewnętrzne. To „puste miejsce pomiędzy”, o którym pisze Lipiński – także pomiędzy bohaterami – staje się potencjalnym centrum obrazu, które może przysłonić wszystko inne, pochłaniając również wszelkie ślady ludzkiej indywidualności. Postaci Hoppera nie są jednak całkowicie wyzbyte emocji, raczej – przez bezczasowe unieruchomienie w newralgicznym momencie – pozbawione zostały realnej możliwości ich wyrażania. Oszczędność używanych środków ekspresji sprawia, że malowani bohaterowie znacznie lepiej oddają przypisywaną Magritte’owskim kapelusznikom ideę „ludzi tłumu”⁴³² – przeciętnych ludzi w przeciętnych miejscach, tych właśnie, którzy mogą być każdym i nikim, a ich anonimowe twarze nikną wśród innych podobnych. Uderzający chłód kontaktu z płótnem-barierą sprawia jednak, że ukazany na obrazach człowiek oddala się od patrzącego, nie pozwalając mu na osobiste spotkanie z uwięzionym w obrazie drugim.

Kobiety i mężczyźni o zamazanych, pospolitych rysach są w nieokreślonym wieku, ani atrakcyjni, ani brzydzy, banalnie nijacy. Przypominają marionetki, które nie mogą się poruszyć, bo ktoś przeciął im sznurki. Zastygli w bezwładnych pozach, w jakich ich pozostawiono. Ich twarze i sylwetki naszkicowano kilkoma ruchami pędzla, nierzadko bez widocznych oczu czy ust, jakby artysta uznał, że nie są im potrzebne. Patrząc z tej perspektywy, owo „pomiędzy” staje się także jedyną szansą na autentyczne uzewnętrznienie narastających uczuć, stanów emocjonalnych i pragnień, niemożliwych do wyrażenia drogą fizycznej czy werbalnej ekspresji.

To chorobliwe, niejednoznaczne napięcie między bohaterami obrazów odzwierciedla w pewnej mierze charakter kuriozalnej zażyłości państwa Hopper, balansującej gdzieś na granicy związku sadomasochistycznego. Pojawia się w szczelinach na zawsze oddzielających malowane

⁴³¹ Zob. Ibidem, s. 164.

⁴³² Zob. rozdział „Programowe nazywanie René Magritte’a”.

postaci, jakby autor *Biura nocą* nie chciał dopuścić do ich fizycznego kontaktu. Czasami widoczne jest także na twarzach kobiet zasiedlających płótna Hoppera, które – mimo niewyraźnych, zniekształconych rysów – wciąż pozostają twarzami Jo. Pełna przemocy fizycznej i psychicznej, ale i bardzo intymna relacja między Hopperem i jego żoną odcisnęła wyraźne piętno na jego płótnach. Choć Jo skarżyła się w swoim dzienniku na brutalne ekscesy męża, opisując ze szczegółami jego skandaliczne zachowania⁴³³, sama nie pozostawała mu dłużna. Nigdy też od małżonka nie odeszła. Czuła się od niego uzależniona, jego życie było jej życiem, tak jak jego malarstwo stało się poniekąd jej sztuką, którą nazywała swoim dzieckiem.

Gustowska w *Przypadku Josephine H...* walczy o godność tytułowej bohaterki. Poszukuje jej śladów, próbuje odzyskać utraconą część osobowości Jo i przywrócić ją do życia w innej postaci niż te, które pojawiają się na obrazach jej męża, a które autorka projektu nazywa „zmumifikowanymi kobietami”⁴³⁴. Hopper, wybierając swoją żonę na modelkę, całkowicie zawładnął jej osobą, zamykając ją na zawsze w obrazach. Artystka zauważa, że anonimowe portrety Jo deformują jej ciało i manipulują jej tożsamością. Na potwierdzenie zarzutów przywołuje słowa z pamiętnika modelki, która komentuje *Poranek w słońcu*, mówiąc: „mam sześćdziesiąt dziewięć lat, a pozuję dla niego jako młoda kobieta”⁴³⁵. Josephine na obrazach, tak jak filmowa Shirley, nigdy się nie starzeje, zostaje uwięziona w ciele kobiet bez wieku. Mimo tak pesymistycznej w swej wymowie oceny wizerunków pani Hopper, Gustowska nie stara się odizolować jej od twórczości autora *Jastrzębi nocy*. Przeciwnie, stwierdza, że Jo przetrwała we współczesnej pamięci przez jego obrazy. Gdyby nie one, jej życie zostałoby zapomniane. Dopatruje się w jej obrazowej egzystencji formy ciągłej obecności w wiecznym zatrzymaniu, w utrwalonych zawiłościach życia, w wiecznej samotności i afektywnym poruszeniu ujawniającym się w niby-erotycznych relacjach. Płótna Hoppera są bez wątpienia dla Josephine rodzajem więzienia⁴³⁶, ale zarazem zapewniają jej należne, bo okupione ogromnym kosztem, wieczne trwanie w pamięci potomnych.

⁴³³ Zob. G. Levin, op. cit., s. 369.

⁴³⁴ Izabela Gustowska o wystawie „Nowy Jork i dziewczyna” (Notatnik Dwójki) <http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1566125,Nowojorskie-poszukiwania-Josephine-Hopper> (dostęp: 25.08.2016).

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ Jo następująco komentuje obsesyjne pragnienie Hoppera, by stłamsić jej artystyczne działania: „Zostałam skuta kajdankami... gdybym zdołała osiągnąć, nosiłby ślady moich zębów” (zob. *Jo Hopper Diary entry for January 19, 1941*, Cytat za: G. Levin, *Edward Hopper...*, s. 334, tłum. I. Gustowska, zob. <http://www.gustowska.com/pl/realizacje-od-2007/2013-2/struny-czasu/3-przypadek-josephine-h/sari.html> (dostęp: 25.08.2016).

CZĘŚĆ III

Z TWARZĄ I BEZ TWARZY – PERFORMATYWNE TWORZENIE I OD-TWARZANIE W PORTRETACH FOTOGRAFICZNYCH

„Sztuka nowoczesna i współczesna posiada filozoficzną naturę w tych przejawach, w których nie niszczy pytania o ludzką podmiotowość, ale je stawia, niezależnie, czy robi to, udzielając możliwych odpowiedzi czy mnożąc wątpliwości”⁴³⁷.

„Sztuka pojawia się w momencie, kiedy portret przestaje »być człowiekiem«, a staje się punktem wyjścia do dygresji »o człowieku«”⁴³⁸.

⁴³⁷ A. Szykowska-Piotrowska, *Po-twarz...*, s. 109.

⁴³⁸ A. M. Potocka, *Fotografia*, Warszawa 2010, s. 134.

ROZDZIAŁ VII

Ślady osobowości w „portretach bez twarzy” Krzysztofa Gierałtowskiego

Krzysztof Gierałtowski na tle przedstawionych w niniejszej pracy twórców jest portrecistą niemalże konserwatywnym, reprezentującym klasyczną szkołę fotograficznego portretu, w którym uwaga widza ogniskuje się przede wszystkim na obliczu modela. Artysta podkreśla wagę ukazania fizis, ale zarazem dystansuje się od jej czytelnego i oczywistego pokazywania⁴³⁹. Twarze Gierałtowskiego mówią same za siebie, łącząc w swym wyrazie oba bieguny, o których wspominają autorzy *Historii twarzy*: głęboko emocjonalną i często wręcz gwałtowną ekspresję oraz na pozór obojętne znieruchomienie⁴⁴⁰, choć nie zawsze portrety jego autorstwa ukazują twarz wprost. Tym samym przeciwstawiają się tradycyjnym „gustom ogółu”, o których wspomina fotograf⁴⁴¹. Zwieńczeniem działań próbujących przełamać ten konserwatywny sposób patrzenia na portrety jest wystawa „Portret bez twarzy”, będąca tu głównym przedmiotem badań, która miała swoją premierę we wrześniu i listopadzie 2013 roku na Zamku Królewskim w Warszawie⁴⁴². Jest to cykl stu pięćdziesięciu fotografii, na których Gierałtowski w niebanalny sposób portretuje znane osobistości kultury, sztuki i polityki w różnych odsłonach, pozbawiając je zarazem (mniej lub bardziej bezwzględnie) tego, co jest dla nich „znakiem firmowym” i w niektórych przypadkach podstawą „bycia znanym” – ich twarzy. Nierzadko metonimicznym portretem osoby jest charakterystyczny fragment jej ciała (np. dłonie – narzędzie pracy Józefa Czapskiego) czy nawet rekwizyt (np. okulary Krzysztofa Zanussiego). Gierałtowski, tworząc swoje portrety, starał się przeciwstawić powszechnie akceptowanej i nierzadko wręcz wymaganej antropometrycznej formie zdjęcia. Fotograf udowadnia, że

Twarze formowane obiektywami, zanurzone w ciemności, krańcowo rozświetlone, portrety powstałe z nałożenia negatywów i pokazania tylko sylwetek, dają współczesny obraz człowieka, mimo, że twarze bywają nieostre, zakryte albo zastąpione rękami. Portretem może też być przecież zapisany na zasadzie „Pars pro toto” kawałek twarzy. Bywają portrety uzupełniane wieloznacznymi rekwizytami, które pozwalają widzowi dopełnić obraz swoimi wyobrażeniami⁴⁴³.

Pozbawione bezpośrednio przedstawionej fizjonomii portrety paradoksalnie odsłoniły psychologiczną stronę portretowanych osób i wydobyły cechy, które nierzadko pozostawały niezauważone pod płaszczem sławy i „rozpoznawalności”. Napięcie między tym, co zostało ukryte

⁴³⁹ <http://www.gieraltowski.pl/index.html> (dostęp 18.04.2016).

⁴⁴⁰ J. J. Courtine, C. Haroche, op. cit., s. 172.

⁴⁴¹ <http://www.gieraltowski.pl/index.html> (dostęp 18.04.2016).

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ Ibidem.

przed oczami patrzących, a tym, co artysta eksponuje (fragment, cień, zniekształcenie, powielenie), wywołuje przemieszczenie centrum interpretacji ze sfery obrazu do sfery „wizualnego”, jak to określił Didi-Huberman. Widzowi zostaje ukazana nieznana strona tego, co wydawało się znajome. Zakrywanie twarzy i odkrywanie niewidzialnego generuje nowy, performatywny obraz gry między artystą, który stwarza nowe portrety z popularnych i rozpoznawalnych twarzy, a odbiorcą, który musi te oblicza na nowo rozpoznać i umieścić w zupełnie innym kontekście.

Portret subiektywny

Określenie „subiektywny” w odniesieniu do portretów fotograficznych (w ogóle do każdego wytworzonego przez człowieka obrazu) wydaje się tautologią. Ostateczny kształt każdego zdjęcia jest wynikiem szeregu okoliczności, które zaistniały zarówno zgodnie z planem (tu mieszczą się wszelkie działania zmierzające do tego, aby zdjęcie powstało, wszystkie elementy procesu twórczego przewidziane przez fotografa, takie jak temat, wybór kadru, oświetlenie, perspektywa i wiele innych)⁴⁴⁴, jak również niezależnie od zamierzeń fotografa (wszystkie zdarzenia dziejące się przed obiektywem i poza nim w czasie kiedy zdjęcie powstawało). W każdej fotografii zatem w różnych proporcjach mieszają się zamiar – czysto subiektywny, zależny wyłącznie od wykonawcy – i w miarę obiektywny przypadek, którego skutków przewidzieć się nie da. Portrety fotograficzne nie wyłamują się z tej zasady, choć w tym przypadku często na rezultat wpływa trzeci, także subiektywny czynnik – zaangażowanie modela.

Gierałowski, mówiąc o „portrecie subiektywnym”, skupia się przede wszystkim na własnym spojrzeniu na fotografowane postaci. W wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Makowskiemu do książki *Słowo o fotografii* podkreśla, że w obecnym zgiełku, „chaosie informacyjnym”, „zdjęcie musi być jak celnie przygotowany pocisk”, aby mogło stanowić precyzyjny i dzięki temu zrozumiały komunikat. To właśnie jest cechą wyróżniającą jego „subiektywne portrety” spośród innych. „To jak odczytuję człowieka, który stanął przede mną, jest wyłącznie moją sprawą” – zaznacza artysta. „Często długo szukam i czekam, aż z modela wypromieniuje coś, co mnie zainspiruje, poruszy. Choć czasem przypadkowy grymas, gest ma też olbrzymie znaczenie, pod warunkiem że został uchwycony”⁴⁴⁵. W innej wypowiedzi ponownie zwraca uwagę na zrównoważony wpływ subiektywnego spojrzenia fotografa oraz pewnej dozy nieprzewidywalnych zbiegów okoliczności, które decydują o ostatecznym, zadowalającym kształcie portretu:

⁴⁴⁴ Por. J. Berger, op. cit., s.10; Por. R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, [w:] Idem, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somatoestetyki*, przeł. P. Poniatońska, Warszawa 2016, s. 296.

⁴⁴⁵ Zob. Krzysztof Makowski, wywiad z Krzysztofem Gierałowskim: <http://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/1627-4-rozmowa-z-krzysztofem-gieraltowskim> (dostęp: 18.04.2016).

Każdy ma oczy, usta i nos, ale dopiero utrwalony grymas, błysk oka, struktura twarzy, czy obecność przedmiotu magicznego, skrzyżowane z kątem spojrzenia kamery, perspektywą obiektywu, kadrem, oświetleniem i kolorem pozwalają stworzyć portret subiektywny. Portret subiektywny nie ma roszczeń do prawdy obiektywnej, jest raczej autorską impresją zaangażowanego fotografa⁴⁴⁶.

Artysta bardzo mocno podkreśla, że tworzone przez niego portrety są nie tylko wizerunkami sław, ale po części również portretami jego samego – obrazami, w których zamknięte jest niepowtarzalne oko twórcy, jego sposób widzenia świata. Poglądy Gierałtowskiego mocno korespondują z wizją „fotografii podmiotu” Ottona Steinerta, twórcy ruchu *Subjektive Fotografie*, który „twórczej osobowości fotografa” przypisuje centralne miejsce, stawiając ją na równi z eksperymentowaniem za pomocą środków czysto fotograficznych. Steinert postulował „odkrycie wszelkich potencjalnych możliwości technicznych i twórczych pozwalających na przełożenie za pomocą obrazu optycznych doświadczeń naszych czasów”. Fotografię subiektywną rozumiał jako „przedstawienie będące kreacją fotograficzną”, co w znacznej mierze odpowiada poglądom Gierałtowskiego, podobnie jak środki kreacji, które Steinert wyróżniał. Dla niego „nieostrość, zamglenie, gwałtowne kontrasty, ruchy aparatu i całkowicie abstrakcyjne ujęcia łączyły się z subiektywizmem fotografa-artysty, z równoczesnym odrzuceniem dokumentu w celu obejścia zanadto obecnej rzeczywistości, jako zbyt nachalnej, aby mogła być sfotografowana”⁴⁴⁷.

Wystawa „Portret bez twarzy” podzielona została na kilkanaście kategorii, jedną z nich fotograf nazwał „Obrazami subiektywnymi”, z których wydzielił kolejne podkategorie nazywające użytą w tworzeniu portretów technikę lub formę prezentacji: „Formowanie optyką”, „Nakładanie obrazów”, „Sylwetki”, „Lux ex tenebris”, „Rozbielenia”, „W nieostrości”, „Przesłonięcia”, „Ręce zamiast twarzy” oraz „Pars pro toto”⁴⁴⁸. Wymienione przez Steinerta środki kreacji idealnie odwzorowują metody, którymi posługuje się Gierałtowski, tworząc swoje subiektywne portrety⁴⁴⁹. Choć artysta lubuje się w eksperymentowaniu, trudno go jednak nazwać fotografem stricte awangardowym. Jego twórczość sytuuje się gdzieś pomiędzy przywiązaniem do tradycyjnej fotografii analogowej (na tle współczesnych możliwości aparatów cyfrowych – mimo stosowanych filtrów i niesztabowych rozwiązań – jego warsztat wciąż pozostaje bardziej tradycyjny niż nowoczesny) a awangardowym stylem portretowania.

⁴⁴⁶ <http://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/krzysztof-gieraltowski-portret-bez-twarzy2/> (dostęp: 14.04.2016); <http://ksiazki.onet.pl/wiadomosci/wystawa-fotografii-k-gieraltowskiego-portret-bez-twarzy/q4h9l> (dostęp: 14.04.2016); <http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-gieraltowski> (dostęp: 14.04.2016).

⁴⁴⁷ Zob. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2005, s. 317.

⁴⁴⁸ Ów podział obowiązuje również na stronie internetowej Krzysztofa Gierałtowskiego, gdzie wciąż można obejrzeć całą wystawę. Zob. http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html (dostęp: 21.04.2016).

⁴⁴⁹ Zob. <http://www.gieraltowski.pl/index.html> (dostęp: 18.04.2016).

Subiektywne spojrzenie Gierałtowskiego kierowane na modeli nadaje im nie tyle nowe oblicza, co wydobywa z nich to, co zwykle niewidoczne lub skrzętnie ukrywane. „Ja patrzę na ludzi, odnajduję jakieś ich cechy i staram się te cechy zwizualizować. Możliwe, że te wizualizacje są eksperymentalne, bądź są eksperymentem, są próbą”⁴⁵⁰. Wartością naddaną w tak ukazanych wizerunkach jest odgórny akt modelowania i kreowania ich tożsamości przez fotografa, który w ten sposób manifestuje i przemyca do tworzonych przez siebie wizerunków także własną, indywidualną osobowość, nie ograniczoną wyłącznie do subiektywnego spojrzenia i znacznie bardziej uwydatnioną, niż to zwykle ma miejsce w fotograficznym portrecie.

Gierałtowski włączał w proces portretowania [...] wiele zabiegów technicznych i kompozycyjnych [...], by w ten sposób „stygmatyzować” portretowaną osobę odczuciami i presją własnych widzeń i doświadczeń. Gierałtowski traktuje wprowadzenie swoich modeli z pełną kurtuazją, ale faktycznie „ugniata” ich w swych obrazach jak gutaperkę – ugniata ich światłem, cieniem, dobieraniem się do tej niejasnej i skrytej strony ich osobowości, którą zwykle chronią przed światem zewnętrznym. Przy okazji narzuca swoje wyobrażenia, właśnie nakłada maski, albo tak „obrabia” daną twarz czy sylwetkę, by dotrzeć do warstw głębiej leżących, do ich wnętrza; usiłuje jakby wyjąć tę twarz z osoby⁴⁵¹.

Fotograf odbiera swoim modelom oznaki „bycia znanym”, dając im w zamian niepowtarzalną możliwość pokazania siebie w sytuacjach najbardziej zbliżonych do rzeczywistych, ale zarazem uzurpuje sobie także prawo do kształtowania ich fizjonomii według swojej wizji.

Fakt, że do zdjęć prezentowanych na wystawie „Portret bez twarzy” pozują – choć w przypadku portretów tworzonych przez Krzysztofa Gierałtowskiego to zdecydowanie nieprecyzyjne określenie – sławni przedstawiciele polskiej inteligencji, sprawia, że oglądający spodziewa się zobaczyć podobizny, które są (lub wydaje mu się, że są) powszechnie rozpoznawalne. Nic bardziej mylnego. Co prawda fotograf nie unika bezpośredniego pokazywania twarzy, ale nie są to te same (ani takie same) oblicza, jakie można spotkać na okładkach powieści, w kolorowych magazynach czy w telewizji. Erving Goffman, prowadząc rozważania na temat fotografii publicznych, czyli takich, „które zwrócić mają na siebie uwagę szerszej publiczności”⁴⁵², stwierdza, że istnieje rodzaj fotografii służących wyłącznie temu, by ktoś uzyskał rozgłos. Takie zdjęcia mają na celu ukazać daną osobistość (polityczną, religijną czy ze świata kultury) w możliwie najbardziej pozytywnym kontekście – tak, aby przedstawić jej pozytywny image.

Fotografie Gierałtowskiego – zwłaszcza oficjalnie wystawiane – bez wątpienia zapewniają popularność portretowanym osobom, ale nie to jest ich zasadniczym celem. Wypełniają one lukę

⁴⁵⁰ Fragment wywiadu z Krzysztofem Gierałtowskim podczas wystawy „Portret bez twarzy” w Zamku Królewskim w Warszawie w 2013r. <https://www.youtube.com/watch?v=olR5a56BSA0> (dostęp: 06.05.2016).

⁴⁵¹ A. Saj, *Auto-Portrety Gierałtowskiego*, „Format” 2014, nr 68, s. 118.

⁴⁵² E. Goffman, *Ramy fotografii*, przeł. M. Korzewski, [w:] *Fotospoleczeństwo...*, s. 267.

między fotografią ekspresyjną a fotografią portretową. Ta pierwsza, robiona bez mała niespodziewanie, według Goffmana potwierdza „przyjęte przez nas założenia na temat różnych form ekspresji, w sposób wymowny (i prawdopodobnie nieintencjonalnie) uzewnętrzniając określone reakcje, takie jak strach, zakłopotanie, zaskoczenie, miłość, nieśmiałość czy też pewne stany wewnętrzne – radość, zwątpienie czy zawstydzenie, albo też ukazując, jak wyglądamy i co robimy, kiedy myślimy, że nikt nas nie obserwuje”⁴⁵³. Druga natomiast służy utwaleniu nie tylko wyglądom sławnych ludzi, ale przede wszystkim unikalnej projekcji ich osobowości, tego, co wewnętrzne i umiejscowione poza znanym wizerunkiem medialnym. Takie podejście sprawia, że portrety cenionych osobistości ujawniające charakterystyczne, nieprzemijające jak rozgłos cechy fotografowanego modela lub modelki, paradoksalnie zyskują podwójne unieśmiertelnienie, a przy okazji przyczyniają się także do ponadczasowej projekcji śladów osobowości fotografa, stając się przewrotnymi (auto)portretami. François Soulages, analizując fotografie portretowe autorstwa Julii Margaret Cameron (między innymi zdjęcie Alfreda Tennysona), zwraca uwagę na zuniwersalizowane przesłanie, jakie niesie ze sobą uwiecznianie sław.

Cameron chciała „unieśmiertelnić wielkich ludzi”, już unieśmiertelnionych przez praktyki i dyskurs społeczny [...]. C i n i e m a l ż e nadludzie zostali podwójnie uwiecznieni i zuniwersalizowani: poprzez fotograficzną technikę i sztukę. Zostaje nam przedłożony nie portret Alfreda Tennysona, ale jego pozaczasowy obraz, a nawet obraz idei wielkiego człowieka. Fotografia, która wydawała się być techniką, odtwarzającą dane zjawisko, przedstawia się jako sztuka dająca pojęcie⁴⁵⁴.

Wydobywanie na widzialną powierzchnię obrazu tego, co w uniwersalny i indywidualny sposób określa portretowanych (oraz fotografa) i w pewnym sensie sytuuje ich tożsamość ponad wszystkim, co czyni ich znanymi, powoduje, że fotografie Gierałtowskiego z powodzeniem mogą pretendować do miana ich „pozaczasowych obrazów” czy nawet idei. Każdy z tych portretów jest nieszablony i na nowo czyni unikalnymi również tych, którzy do nich pozują. Owa ponownie odkrywana wyjątkowość nie opiera się na dokonaniach bądź cechach, które są ogólnie poznane i w obiegowej opinii czynią modela rozpoznawalnym („unieśmiertelnionym przez praktyki i dyskurs społeczny”), ale sięga znacznie głębiej, pokazując nie tyle nadludzi, ile (nad)zwyczajne twarze ludzi całkiem podobnych do wszystkich innych, a jednak – tak samo jak ci inni – wyróżniających się swoim prywatnym „ja”, swoją indywidualną tożsamością, budowaną zupełnie obok towarzyszącej im sławy.

⁴⁵³ Ibidem, s. 268.

⁴⁵⁴ F. Soulages, op. cit., s. 77-78; podkreślenia – F. Soulages.

Twarz chce być wyjątkowa, choć i tu możliwe są dwie drogi. Wyjątkowość może oznaczać jedynie sławę i status idola posiadającego wszystko, co stanowi przedmiot zazdrości, lecz może również otwierać refleksję nad brakiem porozumienia, czy też zrozumienia u współczesnych i tym istotniej do owego porozumienia dążyć⁴⁵⁵.

Eksperymentalne portrety same w sobie są próbą porozumienia się – zarówno ze strony fotografa, jak i samych portretowanych – ze światem zewnętrznym. Nie chodzi tu bynajmniej o dopasowanie się do wymogów bycia popularnym czy też o zyskanie powszechnego uznania dzięki nietypowemu uwiecznianiu znanych twarzy, ale przede wszystkim o odsłonięcie wewnętrznej części osobowości (fotografa – który za pomocą własnego spojrzenia definiuje swoją postawę wobec fotografowanego podmiotu i staje się katalizatorem filtrującym także spojrzenie odbiorcy – oraz bohatera zdjęcia, pozwalającego na uzewnętrznienie swojej prywatnej twarzy, co nierzadko zmusza go do uchylenia rozpoznawalnej maski noszonej na co dzień⁴⁵⁶), której ślad utrwalony zostaje na kliszy aparatu. Gierałtowskiemu wraz ze zwolnieniem migawki udaje się uchwycić owe przeblyski duszy (również własnej).

Goffman w szkicu *Ramy fotografii* rozróżnia fotografię portretową „pozowaną”, na której model jest ukazany w określonym kontekście zaplanowanym i narzuconym przez fotografa, oraz „niepozowaną” (*caught*), która nosi znamiona realności i rejestruje scenę najbardziej zbliżoną do tej, która rozgrywa się w rzeczywistości. Ta druga określana jest również jako wykonana „z ukrycia” (*candid*). Według socjologa zdjęcia niepozowane to takie, na których „modele nie znaleźli się w charakterze modeli”, czyli nie są upozowani zgodnie z zamiarem fotografa, a często również nie zdają sobie sprawy z faktu, że są fotografowani, tym samym nie starają się modyfikować swoich naturalnych zachowań. „Tego rodzaju zdjęcia ukazują obiekty i wydarzenia takimi, jakie są w związku z pewnymi – innymi niż fotografia – okolicznościami” – stwierdza Goffman⁴⁵⁷.

Osoba, która jako model pozuje do własnego portretu – albo pozując, zajmuje się czymkolwiek innym – dysponuje unikatową biografią, dlatego utożsamienie podmiotu z modelem możliwe jest jedynie wówczas, gdy model jest oglądającymemu znany z jakiegoś powodu⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ T. Sławek, op. cit., s. 20.

⁴⁵⁶ Hans Belting zauważa, że „w życiu mimika zmienia twarz, którą mamy, w twarz, którą przybieramy. Uruchamia *perpetuum mobile* niezliczonych twarzy, które wszystkie dają się interpretować jako maski, jeśli pojęcie tej ostatniej trochę rozszerzymy. W tym sensie twarz-maską jest pojęciem dwuznacznym, ponieważ jest to twarz nie tylko podobna do maski, ale także twarz wytwarzająca własne maski, gdy reagujemy na inne twarze lub próbujemy na nie oddziaływać” (Zob. H. Belting, op. cit., s. 25). Szeroko o motywie maski i jej funkcjach kulturowych piszą Maria Janion i Stanisław Rosiek w dwutomowym zbiorze *Maski* (Zob. *Maski*, wybór i oprac. M. Janion, S. Rosiek, t. 1-2, Gdańsk 1986). Ciekawie prezentują to zagadnienie również autorzy publikacji *Maski, twarze, pyski* (Zob. *Maski, twarze, pyski*, red. K. Konarska, Wrocław 2013).

⁴⁵⁷ E. Goffman, op. cit., s. 275-276.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, s. 285.

Każdy z modeli ukazany na portretach Gierałtowskiego jest postacią publiczną, zatem zachowuje swoją podmiotowość nawet mimo tego, że twarz pozującego nie zawsze jest widoczna i rozpoznawalna. W znacznej mierze pomaga w tym rzadka zdolność fotografa do wychwytywania unikatowych cech wyróżniających daną osobę, które niekoniecznie pokrywają się z obiegowo znanymi atrybutami, dzięki którym zyskała ona rozgłos. Fotograf patrzy po trosze z perspektywy podglądacza, a jego zdjęcia noszą cechy fotografii niepozowanej, robionej z ukrycia. Często posługuje się nieoczywistymi rekwizytami, wykorzystuje potencjał chwili, nie szukając uproszczeń. Przykładem zdjęcia, które odzwierciedla wyżej opisane cechy warsztatu Gierałtowskiego, jest portret Wisławy Szymborskiej z 2004 roku [fot. 1], zakwalifikowany do kategorii „Dwunastu wspaniałych”. Fotograf wspomina, że uwiecznił poetkę dwa razy, był zatem świadomy jej obaw towarzyszących obecności kamery lub obiektywu. Stąd pomysł na zdjęcie przez kratki klatki z papugami⁴⁵⁹. „Cała ta sesja to była jej rozmowa z papugami”⁴⁶⁰ – podsumowuje artysta.

Twarcz Noblistki wyłania się z głębokiego, niemal czarnego cienia. Ukryta jest za prętami klatki. Słabe światło wydobywa z ciemności oczy i policzki poetki. Szymborska nie patrzy wprost w obiektyw. Spogląda gdzieś w górę, prawdopodobnie patrzy na papugi, których w kadrze nie widać. Gdyby nie podpis pod zdjęciem, informujący, że twarz została ukazana „przez kratki klatki” (autor nie informuje dokładnie jakiej), trudno byłoby się domyślić, w jakich okolicznościach zostało zrobione to zdjęcie, ponieważ nic nie zdradza obecności ptasich „pomocników” fotografa⁴⁶¹. Wykonując portret poetki w taki sposób, Gierałtowski nie tylko wykorzystał kreatywne rozwiązanie i swój znakomity zmysł obserwacyjny, ale przede wszystkim wykazał się dużą dozą zrozumienia dla pozującej, szanując jej niepokoje i awersje⁴⁶². Dzięki temu portret jest wiarygodnym odzwierciedleniem nie tylko fizjonomii Szymborskiej, ale również obrazuje jej społeczne wycofanie, pozostawia prywatną sferę za ochronnymi prętami klatki, nie zmuszając modelki do przesadnego obnażania twarzy.

W swojej biografii *Pamiętkowe rupiecie* autorstwa Anny Bikont i Joanny Szczęsnej, poetka wyznaje:

⁴⁵⁹ Zob. „Skazany na bycie wariatem” <http://mgzn.pl/artukul/824/skazany-na-bycie-wariatem> (dostęp: 21.04.2016).

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Ciekawym kontekstem dla tego zdjęcia jest karykatura Marka Greli – młodego polskiego plastyka – który przedstawił Wisławę Szymborską jako papużkę. Jeśli wierzyć zapewnieniom artysty, poetka była bardzo zadowolona z tak ukazanego portretu, co jest wielce prawdopodobne, biorąc pod uwagę specyficzne poczucie humoru Noblistki, wyrażające się chociażby w jej ironicznych kolażach. Zob. <http://tychy.naszemiasto.pl/artukul/tyszanin-marek-grela-i-jego-karykatury-autorska-wystawa-na,1166921,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 25.04.2016).

⁴⁶² Shusterman wspomina, że „fotograf musi [...] posiadać zdolność wzbudzania zaufania w osobie fotografowanej. Sprawia ona, że pozujący czuje się swobodnie i skłonny jest do współpracy, nie peszy się zaś i nie usztywnia, dzięki czemu fotografii łatwiej osiągnąć jej główny podwójny cel – nie tylko sportretowania rzeczywistości, ale także wytworzenia estetycznego obiektu i doświadczeń” (R. Shusterman, op. cit., s. 297-298).

Uświadomiłam sobie, że ta cała moja historia pozbawiona jest dramatyzmu. Tak jakbym prowadziła życie motylka, jakby życie tylko głaskało mnie po głowie. To jest mój portret zewnętrzny. [...] Ja mam do ludzi inną twarz, dlatego pokazują mnie od strony anegdotycznej, jako osobę wesołą, która nic, tylko wymyśla gry i zabawy. To, że inni tak mnie widzą, to moja wina. Pracowałam długo na ten wizerunek. Bo jak mam ciężkie zapaści, ciężkie zmartwienia, to do ludzi nie wychodzę, żeby nie pokazywać ponurej twarzy⁴⁶³.

Fotograf, będąc w pełni świadomym – zgodnie z założeniem Goffmana – że „to, co zostało uchwycone, staje się więc tutaj trwale dostępne, staje się czymś, w czym można uczestniczyć wszędzie, dowolnie długo i w chwilach, które każdy sam może sobie wybrać”⁴⁶⁴, w czasie kreowania portretu poetki powstrzymuje się od zdradzania tajemnic. Jeśli oglądający chce Noblistkę poznać bliżej, musi sięgnąć do jej poezji.

Z wizerunkiem Wisławy Szymborskiej powiązany jest również portret Czesława Miłosza wykonany w 2001 roku [fot. 3]. Pisarz siedzi na wprost obiektywu. Całe światło zostało skierowane na jego twarz o surowym wyrazie, jednakże samo oblicze jest zamglone, nieostre. Wyjątkowo wyraźne są natomiast złożone ręce Miłosza, oparte na lasce. Oświetla je odblask światła bijącego z twarzy. Gierałtowski w jednym z wywiadów opowiada na temat tej fotografii następującą anegdotę:

Jechałem do Miłosza. Przyszedłem, wtargałem bety na pierwsze piętro, okazało się, że muszę zejść jeszcze po statyw. Po chwili wracam, a Miłosz siedzi na kanapie i śpi. Zgubił aparat słuchowy, nie było z nim kontaktu. Zdałem sobie sprawę, że właściwie ja mogłem wyjść, a on mógł umrzeć. Ta niteczka, na której jego życie wisi, mogła pęknąć. Z tego zdenerwowania walnąłem całe światło, jakie miałem, na twarz, a z kolei ostrość na ręce, które są oświetlone tylko refleksiem tego światła. I powstało takie zdjęcie, właśnie Wniebowstąpienie Miłosza, które mogło nastąpić. Żył jeszcze trzy lata⁴⁶⁵.

Ostre światło, jak chciał fotograf, wydobyło z fizis poety coś na kształt transcendentalnej przepowiedni. Portret nie tyle nawiązuje do jego twórczości, ile kieruje uwagę oglądającego na problem utrwalenia ulotności chwili. Jednakże pojawia się tu jeszcze jeden trop, który łączy „Wniebowstąpienie Miłosza” z osobą Szymborskiej. Autorki jej biografii wspominają, że „W zabawnych, wierszowanych dystychach o krakowskich kolegach pisarzach poświęciła mu taki dwuwiersz: *Tu Czesław Miłosz – chmurna twarz. / Klękni i odmów »Ojcze nasz«*”⁴⁶⁶. Wyraz twarzy Miłosza na fotografii zdaje się doskonale obrazować myśl poetki. Jego ponure spojrzenie i zaciśnięte usta zyskują w tym zestawieniu lekko satyryczny rys. Również określenie wizerunku mianem „Wniebowstąpienia” na tle słów Szymborskiej traci po trosze swój poważny wydźwięk.

⁴⁶³ A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 7, (wydanie elektroniczne).

⁴⁶⁴ E. Goffman, op. cit., s. 266.

⁴⁶⁵ „Skazany na bycie wariatem” <http://mgzn.pl/artukul/824/skazany-na-bycie-wariatem> (dostęp: 21.04.2016).

⁴⁶⁶ A. Bikont, J. Szczęsna, op. cit., s. 298.

Zamglona plama światła rzucona na oblicze Noblisty przywołuje skojarzenie z niepoznawalnym obliczem boskim, które nierzadko pojawia się w postaci świetlistego, nie do końca określonego kształtu, niepozwalającego się zobaczyć. Jego twarz jest nieostra, ale widzialna, skąpana jedynie w świecącej poświacie, która jednakże nadal może sugerować nadprzyrodzone konotacje. Nie wiadomo, na ile ów „boski” portret Miłosza – „Wieszcz”⁴⁶⁷, jak zupełnie poważnie nazywała go Szymborska – został przez fotografa świadomie powiązany ze słowami poetki. Prawdopodobnie owa zaskakująca relacja nie była zamierzona, aczkolwiek – patrząc na sytuacje, które inspirują Gierałtowskiego – nie można mieć całkowitej pewności. Pewny natomiast jest fakt, że subiektywne spojrzenie fotografa odbite na kliszy i – przede wszystkim – w twarzach modeli, może na różne sposoby wymykać się z ram zdjęcia i podążać w nieoczekiwanych kierunkach.

Gry z pozą

Kategorię portretów „Dwunastu wspaniałych”, z której pochodzi fotograficzny zapis „rozmowy z papugami” Szymborskiej, otwiera niezwykle podobna profesora Kazimierza Michałowskiego, zasłużonego polskiego archeologa śródziemnomorskiego. Na tle zimowego krajobrazu, prześwietlonego jaskrawym, rażąco białym światłem, widać sylwetkę starszego mężczyzny wykadrowaną do linii piersi. Twarz ujęta z półprofilu oświetlona jest od prawej strony (patrząc z perspektywy widza) blaskiem, który odbija się od tła i podkreśla biel brwi i wąsów modela. Lewa strona obrazu oraz elementy garderoby: kapelusz i płaszcz są zanurzone w przepastnej, kontrastującej z tłem czerni. Również prawe oko (po lewej stronie kadru) jest czarne, nie posiada tęczówki, jakby całe było mroczną, rozszerzoną źrenicą, „ jak oko rzeźby egipskiej wypełnione hebanem”⁴⁶⁸.

Barbara Skarga, snując rozważania nad portretem księcia Federica da Montefeltro autorstwa Piera della Francesca, zadaje wyjątkowo istotne – nie tylko dla wizerunku sławnego archeologa, ale w ogóle dla wszystkich prób portretowania, podejmowanych przez Gierałtowskiego – pytanie o to, co warunkuje u człowieka bycie sobą. „Sobość jest w sobie zwinięta, nie jest dostępna ani jej

⁴⁶⁷ Zob. Ibidem, s. 298.

⁴⁶⁸ Gierałtowski opowiada: „Fotografowałem go pod Warszawą, w Podkowie Leśnej. Mieszkał tam z rodziną. Właściwie fotografowanie szło nam do bani. Wnuki po nim harcowały, ani momentu skupienia itd. Ale profesor był obyczajowo starym szlachciurą. Wobec tego, jak fotograf wychodził, to należało gościa, którym był fotograf, odprowadzić do granicy posiadłości. Profesor włożył płaszcz, kapelusz, żeby odprowadzić mnie 15 metrów do furtki. Jak wyszliśmy na zewnątrz to spadł świeżutki śnieg i poszedł taki refleks od tego śniegu, który wspaniale rysował jego twarz, a jednocześnie pozostawił czarne oko, tak jak oko rzeźby egipskiej wypełnione hebanem. Mieliśmy wszystko, czego było trzeba, do portretu archeologa, który przywiózł do Muzeum Narodowego w Warszawie Nubijskie Freski z Faras. Gdyby nie to, że Michałowski był szlachciurą, tego zdjęcia by nie było”. (Zob. „Skazany na bycie wariatem” <http://mgzn.pl/artukul/824/skazany-na-bycie-wariatem> (dostęp: 21.04.2016).

podstawa, ani wynurzająca się z podstawy specyficzność, chyba że ta ostatnia w jakiś sposób odsłoni się sama” – pisze Skarga⁴⁶⁹.

Wydaje się, że portret jest zwyczajnym odwzorowaniem, które niczym nie zdradza profesji modela. Profesor Michałowski, w przeciwieństwie do Szymborskiej, nie jest osobistością znaną każdemu przeciętnemu Polakowi, a brak rekwizytu czy aranżowanego tła nie ułatwia rozpoznania. Jedynym śladem osobowości archeologa – owym autoprzebłyskiem specyficzności jego „sobości” – jest objawione w chwili zamyślenia, czarne, niepokojące oko – tak podobne do spojrzeń postaci ze słynnych fresków, jakby ich cień odcisnął piętno na jego twarzy, a jednocześnie wyglądające jak szczelina prowadząca w jej głąb. Skoro oczy nazywane są zwierciadłem duszy i jako takie dają tylko zapośredniczone jej odbicie, to oko profesora jest otwartym wizjerem pozwalającym na jej podglądanie. Niestety (albo na szczęście) dostępu do owej szczeliny broni bariera fotograficznej kliszy, nie pozwalając na nadmierne odsłonięcie najbardziej intymnych zakamarków osobowości.

Gierałtowski przekracza granice zwyczajowych praktyk stylizowania podobizn sław, opartych na uwiecznianiu wystudiowanych póz czy aranżowanych sytuacji. Unika trywialności fabrykowanych scenerii, które udają naturalne środowisko funkcjonowania modeli i w dużej mierze przekłamują same wizerunki. Portretowani zwykle usiłują się dopasować do sztucznej, w gruncie rzeczy nieznannej im przestrzeni, przez co automatycznie wchodzą w rolę pozującego archeologa/aktora/pisarza i tak dalej. Goffman w *Ramach fotografii* przytacza ogólny przykład sytuacji, w której znany naukowiec (bez konkretnych danych) udziela wywiadu do popularnonaukowego magazynu. Fotografie, które mają ilustrować jego wypowiedzi, zapewne zostaną wykonane w odpowiednim otoczeniu „byśmy mieli wrażenie, że uchwycony tutaj został rzeczywisty fragment jego życia zawodowego”⁴⁷⁰. Autor książki *W teatrze życia codziennego* stwierdza, że w takiej sytuacji naukowiec „ewidentnie naśladuje pozę, którą wydzielił ze swej roli zawodowej, przekształcając rzeczywiste narzędzia swej profesji w sceniczne rekwizyty, siebie zaś w mimica z charakterystycznym dlań sposobem ekspresji”⁴⁷¹. Zdjęcia, które powstaną w tak upozowanej scenerii, zdaniem socjologa nie będą fotograficznym zapisem codzienności naukowca, ponieważ taki może zostać zarejestrowany jedynie przez ukryty aparat (fotografowany nie powinien być świadomy jego obecności) zainstalowany przy jego miejscu pracy. Taki zapis nie jest również „rzeczywistą dokumentacją” ani „jawną symulacją” pracy modela, zatem nie ma również inscenizacyjnego charakteru. Według Goffmana jest to wyłącznie pomysł na sugestywne pozowanie

⁴⁶⁹ Zob. B. Skarga, op. cit., s. 66.

⁴⁷⁰ Zob. E. Goffman, op. cit., s. 292.

⁴⁷¹ Ibidem, s. 292.

do zdjęcia, które ma sprawić, że fotografia będzie bardziej atrakcyjna i reprezentacyjna dla danej profesji⁴⁷².

Portret Michałowskiego – mimo obecności zakamuflowanych symptomów zdradzających jego pasję – nie jest w żaden jawny sposób związany z środowiskiem jego pracy. Fotograf nie pokusił się o ukazanie modela na tle zaaranżowanej przestrzeni, mimo iż taki wizerunek być może stałby się bardziej rozpoznawalny. Dzięki temu nie powstała uschematyzowana „reprezentacja”⁴⁷³ zawodu, ale portret człowieka, który ma w twarzy ukryty ślad pewnej historii, pośrednio związanej z jego profesją, ale sięgającej także głęboko w sferę pamięci – tam, gdzie spotyka się dawna namiętność w działaniu i obecne jej wspomnienie.

Całkowicie odmienne podejście do wydobywania powiązań osobowości modela z działaniem, dzięki któremu jest rozpoznawalny, realizuje Gierałtowski w portrecie aktorskiej rodziny Peszków (1994-98; [fot. 4]). Ojciec, córka i syn ukazani zostali w strojach stylizowanych na takie, które były noszone przez aktorów z dawnych, wędrownych trup teatralnych. Przyjmują wystudiowane pozy jasno wskazujące na to, czym się zajmują. „Jest faktem, że przedmiot staje się zrozumiały, gdy zaczynamy nim manipulować, gdy go używamy w jakimś celu, ale i człowieka lepiej znamy, gdy go widzimy w działaniu, we właściwych mu sposobach zachowania. Cała trudność w tym, że to »życie«, gdy nie jest ono czystym mechanicznym funkcjonowaniem, może mylić, może być pozorne”⁴⁷⁴, zauważa Barbara Skarga. Ów zbiorowy portret przedstawia podwojoną analogię do zawodu – aktorów przebranych za aktorów i odgrywających scenę. Tak przerysowany i ostentacyjny sposób podkreślania tożsamości portretowanych krańcowo różni się od dyskretnej sugestii zawartej w ciemnym oku profesora Michałowskiego. Element ironicznej gry popularnego wizerunku z autentyczną biografią pozujących wprowadza do ich portretów bardzo mocno oddziałujące napięcie dramatyczne, które ogniskuje się w niejasnej relacji między autentycznym wchodzeniem w rolę a udawaniem. Owo napięcie rzutuje na sposób patrzenia oglądających, zastępując medialną etykietkę celebrytów pozą aktora, ukazanego w samej swej istocie. „Światowa i społeczna poza wydaje się znikać, gdy pojawia się poza teatralna i artystyczna: tożsamość rodzi się z afirmowania iluzji”⁴⁷⁵ – pisze Soulages.

Wszystkie sławy, portretowane przez Gierałtowskiego, w momencie ukrycia lub przekształcenia swojej twarzy tracą w pewnym sensie część własnej tożsamości, ale zyskują znacznie więcej, przechodząc na płaszczyznę odgrywania roli. Paradoksalny w tym jest fakt, że grają samych siebie, tyle że wyjętych z publicznych kontekstów, w jakich są znani i rozpoznawani.

⁴⁷² Ibidem, s 292.

⁴⁷³ Ibidem., s 292.

⁴⁷⁴ B. Skarga, op. cit., s. 60-61.

⁴⁷⁵ F. Soulages, op. cit., s. 77.

„[...] subiektywna idea portretu ulega weryfikacji w czasie fotografowania, kiedy daję fotografowanemu szansę zagrania siebie, przypatrując się mu chłodnym, mechanicznym okiem”⁴⁷⁶ – komentuje Gierałtowski. Goffman także zaznacza, że niezależnie od charakteru zobrazonej sceny (niepozowanej, sfalszowanej czy będącej „mniej lub bardziej realistyczną atrapą”), model „wniesie w nią elementy samego siebie”, przemycając tym samym fragmenty rzeczywistości. Nie jest możliwe, by nieprofesjonalny model, nie poddając się skomplikowanej charakteryzacji, zdolny był do całkowitego „przepostaciowienia się”. Jego tożsamość, tak jak sceneria sesji zdjęciowej, w pewnym stopniu pozostaną rozpoznawalne. Badacz zauważa jednak, że jeśli zainteresowanie fotografią nie ma charakteru rytualnego, prawnego ani zabawowego, lecz akademicki, którego celem są rozważania nad naturą rzeczywistości, to „identyfikowalność jako taka przestaje mieć znaczenie”⁴⁷⁷.

Wiwiskcyjny charakter portretów Gierałtowskiego spycha na dalszy plan „bycie sławnym”, powiązane bezpośrednio z podtrzymywaniem określonej zewnętrznej pozy, która traci znaczenie na rzecz prób ukazania przeblysków prawdziwego „ja”. Andrzej Saj, komentując portrety artysty, zauważa, że ten próbuje pozbawić swoich modeli przybranych póz i masek, by zobaczyć, co jest pod spodem. To, co tam znajduje, niekoniecznie musi być portretem jego samego, ale z pewnością jest rodzajem autorefleksji nad istotą i znaczeniem aktów kreowania tożsamości, zarówno cudzej, jak i własnej⁴⁷⁸.

Wyraźnie dramatyczne konotacje, powiązane z przyjmowaniem określonej pozy, która staje się katalizatorem dla dialogu między modelem, patrzącym i samym obrazem, wykazują także portrety wzorowane na inspiracjach malarskich. Na wystawie w Zamku Królewskim w Warszawie obok fotografii pojawiały się reprodukcje obrazów, które zainspirowały fotografa, między innymi *Polski Hektor* Jacka Malczewskiego (1913) i *Nauczyciel* Magritte’a (*Le maître d’école*, 1954) – dwa dzieła, które przyczyniły się do powstania jednego z najbardziej zaskakujących portretów, wizerunku Stanisława Tyma, stworzonego przed 2001 rokiem [fot. 5].

W centrum zdjęcia, na tle błękitnego nieba upstrzonego białymi obłokami, widać niemalże idealnie okrągłą głowę aktora. Jest zwrócony tyłem do patrzącego, tak że jego pozbawiona włosów, oświetlona z prawej strony czaszka wprost prezentuje swój charakterystyczny, powszechnie rozpoznawalny kształt.

⁴⁷⁶ A. Saj, op. cit., s. 118.

⁴⁷⁷ E. Goffman, *Ramy fotografii...*, s. 296- 297.

⁴⁷⁸ Zob. A. Saj, op. cit., s. 119.

Tym przejmując swoją pozę od *Nauczyciela*⁴⁷⁹, odwróconego plecami do patrzącego, z tą różnicą, że model Gierałtowskiego pokazuje nie tyle plecy, ile tył głowy, bardzo podobnej do łysej głowy Malczewskiego, który sportretował siebie w zbroi *Polskiego Hektora*. Inspiracje są czytelne, czego nie można powiedzieć o samym wizerunku Tyma. Warto w tym miejscu wrócić do myśli Tadeusza Sławka, który twierdzi, że człowiek zwrócony tyłem, stawia nieprzekraczalną granicę, pozostaje enigmą⁴⁸⁰. To spostrzeżenie doskonale oddaje zarówno sposób przedstawienia modela, jak i odbiór społeczny jego osoby.

Stanisław Tym znany jest przede wszystkim ze swoich ról komediowych. Nieśmiertelna kreacja gapowicza z *Rejsu* Marka Piwowskiego czy rola Ryszarda Ochódzkiego – wątpliwej uczciwości bohatera (albo raczej anti-bohatera) *Misia* Stanisława Barei, przyniosły mu sławę, ale też odcisnęły na jego wizerunku piętno komedianta (podbijane dodatkowo przez wciąż częste utożsamianie osoby aktora z graną postacią). Ich echo pobrzmiewa również na fotografii Gierałtowskiego, która, tak jak inne opisywane w niniejszych rozważaniach portrety postaci odwróconych tyłem, jest formą „po-twarzy”: aroganckim pokazaniem widzowi pleców, jak i twarzą następującą po innej twarzy. Odwrócenie się tyłem do patrzącego zawiera w sobie zarówno element wielolicowego kręactwa Ochódzkiego (wszak oblicze portretowanego pozostanie tajemnicą) jak i część absurdalnych zabiegów „fałszywego” kaowca-gapowicza (ukrywanie „prawdziwej” fizis). Wielość aktorskich twarzy Tyma ma swoją analogię także w jego życiu zawodowym. Fotograf, podpisując swoją pracę, nie nazwał go „aktorem” tylko „komediopisarzem”. Dzięki temu zwrócił uwagę na istotny, być może mniej znany szerszej publiczności aspekt działalności artystycznej swojego modela, odcinając go zarazem od etykiety aktora komediowego. To jego kolejne, ale z pewnością nie jedyne oblicze. Brak widzialnej twarzy rodzi możliwość hipotetycznej nieskończoności jej odwzorowań, co w przypadku Stanisława Tyma wydaje się nader kuszące.

Inny rodzaj relacji realnego wizerunku z dziełem malarskim został odzwierciedlony na wykonanym w 1995 roku portrecie kolejnego wszechstronnego artysty, Jacka Wójcickiego [fot. 6]. Gierałtowski sfotografował go na tle *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego. Z wyrazem szaleństwa na twarzy Wójcicki próbuje przybrać pozę konia przedstawionego na obrazie. Tu obraz-inspiracja stał się integralną częścią portretu, zajmując znacznie większą powierzchnię niż postać samego modela, umieszczona w lewym dolnym rogu, jednakże nie zdominował Wójcickiego. Jego

⁴⁷⁹ Również tło zdjęcia jest bardzo „Magritte’owskie”. Ukazuje schematyczne obłoki na czystym, błękitnym niebie, wielokrotnie pojawiające się na obrazach malarza, np. w *Falshwym zwierciadle* (*Le Faux Miroir*, 1928), na portrecie *Georgette Magritte* (1934), w *Powrocie* (*Le Retour*, 1940), w *Osobistych wartościach* (*Les valeurs personnelles* 1952), *Wyższych sferach* (*Le Beau Monde*, 1962) i wielu innych.

⁴⁸⁰ Zob. T. Sławek, op. cit., s. 20; zob. rozdział „Portret nieistniejącego portretu – *Gabinet kolekcjonera* Georgesa Pereca”.

plastyczna twarz wtapia się w obraz, jakby była tam od zawsze. Efekt potęguje odpowiednia kolorystyka jego ubioru.

Portret Wójcickiego doskonale oddaje jego temperament artystyczny. Z pewnością nie bez znaczenia dla powstania takiego wizerunku była pełna dramaturgii rola „Świra” Świerzyńskiego w filmie Magdaleny Łazarkiewicz *Ostatni dzwonek*. Bohater grany przez artystę ujmuje swoją wrażliwością na sztukę, a jego tragiczny koniec niesie ze sobą silny ładunek emocjonalny i dramatyczny. Gierałtowski jednakże nie zamyka swojego modelu w skorupie zdolnego wrażliwca. Jacek Wójcicki na jego portrecie pokazuje twarz kpiarza, który „poważną sztukę” traktuje z przymrużeniem oka (podobnie zresztą jak sam fotograf), będąc zarazem jej nieodrodnym dzieckiem, co udowadnia chociażby swoim wokalnym wykonaniem *Karuzeli z Madonnami* Mirona Białoszewskiego. Tempo galopu wersów poety odpowiada widzialnej energii portretowanego. W rękach Gierałtowskiego *Szał uniesień* Podkowińskiego stał się „szalem uniesień” Wójcickiego.

Lux et tenebris

Fotografia to „pisanie światłem”⁴⁸¹. Bez jego działania wykonanie zdjęcia nie byłoby możliwe. Światło i ciemność są podstawowymi narzędziami pracy fotografa, zwłaszcza takiego, który jak Gierałtowski posługuje się przede wszystkim aparatem analogowym i korzysta z fotograficznej ciemni. Jego portrety rodzą się ze światła i zyskują kształt w ciemności, dlatego te dwie pozornie przeciwne kategorie zajmują w twórczości artysty poczesne miejsce, nie tylko jako konieczne warunki techniczne, ale przede wszystkim jako niewyczerpany temat twórczy.

Jedną z kategorii wystawy „Portret bez twarzy” fotograf nazwał „*Lux ex tenebris*” („Światło z ciemności”). Zwracają tu uwagę dwa skrajnie różne, powstałe w znacznym odstępie czasowym portrety: Andrzeja Wajdy z 1978 roku [fot. 7] i Romana Polko, datowany przed 2002 rokiem.

Na pierwszym z nich twarz reżysera – nieostra, słabo oświetlona i samotna, spoczywa na dłoni podpierającej brodę i zasłaniającej usta – rzeczywiście wyłania się wprost z nieprzeniknionego mroku tła. Znajduje się w samym centrum czarnego prostokąta, przeciętego pionowo kontrastową smugą białego światła (jakby wpadało przez uchylone drzwi). Wydaje się, że twarz Wajdy lewituje w morzu ciemności, niezależnie od widzialnych kleksów blasku znajdujących się niejako w tle (w rzeczywistości trudno ocenić, czym są owe jasne, pionowe plamy)⁴⁸².

⁴⁸¹ J. Baudrillard, *Fotografia czyli świetlny zapis...*, s. 381.

⁴⁸² Gierałtowski wspomina: „Zdjęcie Andrzeja Wajdy pochodzi z drugiej połowy lat 70., gdy reżyser pracował w Starym Teatrze w Krakowie nad przedstawieniem »Z biegiem lat, z biegiem dni...«. – Chodziłem za Wajdą przez dwa tygodnie. Wreszcie uchwyciłem moment, kiedy był na proscenium, podpierał brodę ręką, obserwował grę aktorów. Podbiegłem, rozsunąłem zasłony, przez co uzyskałem »błogosławiące« go światło”; <http://culture.pl/pl/wydarzenie/ulubione-zdjecie-gieraltowskiego> (dostęp: 29.06.2016).

Portret nawiązuje do konwencji czarno-białego negatywu filmowego, niemalże identycznego z negatywem fotograficznym. Gierałtowski eksponuje nie tyle fizjonomię Wajdy (jednostkowego przedstawiciela środowiska filmowego), co powinowactwo sztuk – filmu i fotografii. Twarz reżysera (tak jak i twarz fotografa) w zasadzie zawsze pozostaje niewidzialna. Rozpoznawalne jest przede wszystkim jego nazwisko, które pojawia się w kinowych czołówkach. Gierałtowski nie wyłamuje się całkowicie z tej zasady. Nie czyni twarzy Wajdy całkowicie widoczną – pozostawia ją w nieostrości, w zamglonym zamyśleniu.

Wykonany wiele lat później wizerunek Romana Polki z pozoru w niczym nie przypomina wyżej opisanego typu fotografii. Klasycznie ustawiony (jak do oficjalnego zdjęcia urzędowego) model ukazany został do linii ramion, w mundurze i ciężkim hełmie (w oświetleniu zastosowanym przez fotografa hełm podobny jest do tych z czasów II Wojny Światowej), który całkowicie osłania czoło i oczy, ukrywając je w ciemności. Słabe światło pada jedynie na środkową część twarzy, wydobywając ją z cienia, w którym pogrążona jest reszta postaci, choć szczegóły sylwetki wciąż pozostają widoczne.

Portret Polki nosi w sobie cechy uniwersalnego obrazu idei żołnierza. W zasadzie wizerunek jest całkowicie anonimowy, pozbawiony jakichkolwiek cech ułatwiających rozpoznanie postaci. Niemniej, biorąc pod uwagę fakt, że do fotografii pozował komandos z tajnej jednostki operacyjnej, problem nierozpoznawalności zyskuje zupełnie nowy kontekst i nieoczekiwanie nabiera szczególnego znaczenia. Bycie nierozpoznanym w tym przypadku częstokroć znaczy tyle, co bycie bezpiecznym i żywym. Komandos zmuszony jest pracować w ukryciu, zawsze w pełnej gotowości, w dzień i w nocy, w świetle i w ciemności. Owa konieczność maskowania się dotyczy również – a być może przede wszystkim – indywidualnych myśli i emocji. Portret wykonany przez Gierałtowskiego podtrzymuje kamuflaż modela, eksponując równolegle cały wyżej opisany sposób jego pozowania.

Portret fotograficzny, jak zauważa Soulages, jest nie tylko sposobem utrwalenia wizerunku, ale również „sztuką dającą pojęcie”. W tym kontekście wyjątkowo mocnym akcentem wyróżnia się – tym razem zakwalifikowany przez fotografa do kategorii „Sylwetki” – portret księdza Józefa Tischnera z 1997 roku. Model stoi plecami do okna, które jest jedynym źródłem światła, dlatego prawie cała sylwetka duchownego pogrążona jest w głębokim cieniu. Widać tylko zarys sylwetki. Ramy okna stanowią zarazem ramy kadru, a wewnętrzne podziały szyb układają się w kształt krzyża umieszczonego tuż za plecami pozującego. Fizis pozostaje niewidoczna, niemalże nierozpoznawalna. Mimo to portret zawiera w sobie esencję poglądów filozoficznych Tischnera, w których twarz traktowana jako punkt styczności spotkania z bliźnim zajmuje szczególne miejsce. Filozof nie bez powodu nie pokazuje wprost swojego oblicza. Zgodnie z bliską mu ideą Emmanuela

Levinasa⁴⁸³ dowodzi w ten sposób, że ograniczenia percepcyjne sprzyjają poszukiwaniu prawdziwego kontaktu z portretowanym podmiotem.

Autor *Całości i nieskończoności* podkreśla zwłaszcza etyczny aspekt spotkania z twarzą. Skupianie się na poszczególnych fragmentach fizjonomii powoduje uprzedmiotowienie jej posiadacza. Twarz istnieje przede wszystkim poza dominującym, percepcyjnym odczytywaniem jej wyrazu⁴⁸⁴. Ekspozowanie znanego oblicza szczególnie przeszkadza w nawiązaniu prawdziwie bliskiego i bezpośredniego kontaktu z innym, pozbawionego egoistycznego pragnienia rozpoznawania i bycia rozpoznawanym. „Twarz ma być niepodobna do niczego, a zatem niepodobna do twarzy, tak jak ją potocznie rozumiemy”⁴⁸⁵ – stwierdza Tadeusz Sławek. Obecność cienia zasłaniającego fizis i całą sylwetkę jest więc pożądana. Stanowi widzialną formę pytania o istotę relacji i dialogu między każdym „Ja” i „Ty”, kierowanego zarówno na zewnątrz – do odbiorcy, jak i do wewnątrz, w głąb filozoficznej myśli Tischnera. Niewidzialność twarzy buduje płaszczyznę pozazmysłowego spotkania, kierując jednocześnie uwagę patrzącego na tło, które nie jest przypadkowe. Wydaje się, że krzyż z ramy okiennej nie tylko wskazuje na to, że portretowany jest księdzem, ale również wprost – wręcz dosłownie – odpowiada na koncepcję twarzy, przedstawioną w *Filozofii dramatu*:

Twarz jest osadzona na krzyżu istnienia.

Twarz jednak nie przyjmuje krzyża w sposób bierny. Ona odpowiada na krzyż. Logos twarzy to sposób, w jaki człowiek przewycięża perspektywę tragiczności, która pod postacią osobistego zła, bólu i krzywdy wtargnęła w jego egzystencję. Twarz to postać ludzkiej niezgody na to, że „życie prawdziwe jest nieobecne”. Twarz nie jest ani prostym przejawem osobistego zła, ani przejawem osobistego dobra – zła, które człowieka unieszczęśliwia, i dobra, które go uszczęśliwia. Twarz to wyraz egzystencjalnego ruchu, w którym człowiek stara się usprawiedliwić to, że jest, oddając swe istnienie pod ochronę przynoszącego mu nadzieję dobra. Bo człowiek wierzy: tylko dobro zdolne jest ocalać.

Nie ma więc objawienia twarzy, bez jakiegoś krzyża w jej tle⁴⁸⁶.

Niech za ostateczną interpretację i podsumowujące przesłanie portretu Tischnera posłuży ostatnie zdanie powyższego cytatu.

W podobnej konwencji gry światła i cienia utrzymany został podwojony portret Zdzisława Beksińskiego z 1986 roku [fot. 8], zakwalifikowany zresztą do tej samej kategorii, w której umieszczono wizerunek filozofa. Obraz został symetrycznie podzielony w poziomie na dwa kadry.

⁴⁸³ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 30-32; E. Lévinas, *Etyka i nieskończony...*, s. 89 i nast.

⁴⁸⁴ Zob. E. Lévinas, *Etyka i nieskończony...*, s. 49; por. rozdział „(De)konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza” – Tischner, analizując fenomen spotkania z bliźnim, posługuje się dokładnie tym samym cytatem (Zob. J. Tischner, op. cit., s. 33).

⁴⁸⁵ T. Sławek, op. cit., s. 23.

⁴⁸⁶ J. Tischner, op. cit., s. 84-85.

Przypomina przekrój identycznych pokoi usytuowanych na dwóch kolejnych piętrach bloku mieszkalnego lub kamienicy. Na środku każdego kadru, na tle drzwi balkonowych, które (podobnie jak w przypadku portretu Tischnera) są jedynym źródłem światła, dominuje zanurzona w półmroku, ale rozpoznawalna sylwetka Beksińskiego. W górnej części fotografii ujęty został do pasa, na dolnej – wykonanej z nieco innej perspektywy – do kolan. Wszystkie linie wyznaczone przez znajdujące się w pomieszczeniach przedmioty, zgodnie z zasadą perspektywy zbieżnej, skupiają się na osobie malarza.

Portrety Gierałtowskiego zdradzają wyraźne powinowactwo z fotografią Zdzisława Beksińskiego. Eksperymenty z twarzą, przekształcenia i optyczne deformacje czy stosowane filtry (na przykład wyeksponowana ziarnistość na portrecie Andrzeja Wajdy lub zdjęcia z kategorii „Formowanie optyką”) wskazują na to, że twórczość sanockiego artysty była znana autorowi „Portretu bez twarzy” oraz wywarła znaczący wpływ na jego warsztat i fotograficzne oko. Ciekawym punktem odniesienia jest tu omawiany wyżej portret Wisławy Szymborskiej, wykonany przez pręty klatki z papugami, który wykazuje podobieństwo do wykonanego przez Beksińskiego w 1958 roku portretu kobiety spoglądającej przez bardzo podobną konstrukcję, szatkującą jej twarz w poprzeczne pasy przemieszczone względem siebie⁴⁸⁷. Wizerunek malarza również jest w pewnym sensie hołdem dla inspiracji.

Wyraźny kontrast światła i ciemności oraz czarno-biała tonacja zdjęcia oddają klimat wczesnych fotografii (mniej więcej z lat 50-tych XX wieku⁴⁸⁸) Sanoczanina, na których gwałtowne zderzenia czerni i bieli modelują ludzkie twarze i ciała, nadając im głęboki rys ekspresyjności. Geometryczne linie okna i ściennych listew oddają natomiast zamiłowanie malarza do abstrakcyjnej asymetrii. Umieszczenie sylwetki modela w półmroku także nie jest przypadkowe. W jednym z listów do Andrzeja Urbanowicza Beksiński pisze: „Jeśli chodzi o to, co wiem o sobie, w trakcie gdy żyłem, to nie byłem niczym innym z wyjątkiem maski. Nie potrzebuję dodawać, że »artystę« też sobie wymyśliłem w pewnym momencie”⁴⁸⁹. Oblicze malarza jest widzialne, można rozpoznać jego rysy, jednakże nie jest twarzą daną wprost. Przysłania ją cień, który pojawia się niejako od środka (kontury głowy rozświetla odbłask światła wpadającego przez okno), wyciągając z modela jego wewnętrzną ciemność.

Zastanawiający jest jednakże fakt, dlaczego Gierałtowski podwoił zdjęcie Beksińskiego. W tym działaniu również można doszukiwać się inspiracji twórczością sanockiego artysty. Magdalena

⁴⁸⁷ Zob. W. Banach, *Foto Beksiński*, Olszanica 2011, s. 112.

⁴⁸⁸ <http://www.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34> (dostęp: 21.06.2016).

⁴⁸⁹ Listy Beksińskiego do przyjaciela (Andrzeja Urbanowicza), list z 17.02.1969, <http://bekinski.dmochowskigallery.net/library.php>, (dostęp: 10.02.2013), s. 196. Zob. M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 54.

Grzebałkowska w biografii Beksińskich przywołuje fragment artykułu, jaki starszy z nich napisał do „Fotografii” w listopadzie 1958 roku:

Więc jak wreszcie wygląda wypowiedź twórcy? Pozostaje mu poszukiwanie tematów, które mówią same za siebie, triki techniczne, efektowne ujęcie i... koniec. [...] Mówiąc po prostu, chodzi mi o tworzenie zestawów i w nich głównie widzę drogę rozwoju fotografii. Zestaw taki, złożony z kilku lub kilkunastu zdjęć, posiadałby pewne cechy wspólne z sekwencją filmową. [...] Elementy te, sąsiadujące ze sobą, mogą potęgować nawzajem swoją wymowę, mogą też na skutek wzajemnego oddziaływania na siebie mówić zupełnie coś innego, niż zawierają same, coś szerszego i głębszego⁴⁹⁰.

Zestawienie dwóch kadrów trudno nazwać sekwencją filmową, ale można się w nich doszukać pewnego nawiązania do pomysłu Beksińskiego. Efekt potęguje subtelna różnica w kompozycji ujęć, jakby górna (lub dolna, zależnie od kierunku patrzenia) odsłona była następnym etapem pokazania tego, co było na dole (lub na górze).

„Zdzisław Beksiński jest mistrzem dramatycznego nastroju. Stwarza go poprzez twarde kontrasty głębokiej czerni i bieli, trochę już manieryczne, brutalne ćwiartowanie sylwetki ludzkiej, najczęściej twarzy. [...] Tak konsekwentnie realizowana [...] dramatyczna wizja świata jest dowodem silnej osobowości twórczej autora, opartej na własnych założeniach filozoficznych lub kompleksach, nie może jednak służyć za fundament pod nowe, szerokie drogi – jest zbyt własna i jednostronna”⁴⁹¹ – pisał na łamach „Fotografii” Wojciech Kiciński. Dziś można stwierdzić z dużą dozą pewności, że jego wypowiedź minęła się z prawdą. Koncepcja „własnej”, silnie dramatycznej fotografii znajduje swoje odbicie chociażby w „portretach subiektywnych” Gierałtowskiego.

Pars pro toto

Analizując rezultaty swoich badań społecznego odbioru fotografii, Pierre Bourdieu zauważa, że zdjęcia, na których przedstawiono ludzką postać bez ujęcia fizis, budzą powszechną dezaprobatę⁴⁹². Potrzeba ujrzenia twarzy, lub chociażby jej fragmentu („Na szczęście widać oko, a oko jest wszystkim”⁴⁹³, konkluduje jeden z respondentów socjologa) skłania odbiorców do stwierdzenia, że wizerunek nieukazujący oblicza nie jest pełnoprawnym portretem człowieka. Wydaje się, że taki pogląd potwierdza analiza funkcjonowania twarzy jako metonimii człowieka dokonywana przez amerykańskich językoznawców Marka Johnsona i George’a Lakoffa:

⁴⁹⁰ M. Grzebałkowska, op. cit., s. 62-63. Zob. Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11.

⁴⁹¹ W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9.

⁴⁹² Zob. P. Bourdieu, op. cit., s. 259-260.

⁴⁹³ Ibidem, s. 260.

„Tradycje portretowe, tak w malarstwie, jak w fotografice, opierają się właśnie na niej. Jeśli ktoś prosi mnie o pokazanie mu fotografii mojego syna i pokażę mu zdjęcie twarzy syna – to wystarczy. Ten ktoś uzna, że zobaczył zdjęcie mojego syna. Ale jeżeli pokażę zdjęcie ciała bez twarzy, będzie to uznane za dziwne i nie wystarczające. [...] Tak więc metonimia TWARZ ZA OSOBE nie jest jedynie sprawą języka. W naszej kulturze patrzymy na twarz człowieka [...] by uzyskać podstawowe informacje o nim. Funkcjonujemy w terminach metonimii, kiedy postrzegamy człowieka jako jego twarz i odpowiednio do tych postrzeżeń postępujemy.”⁴⁹⁴.

Portrety Gierałtowskiego w znacznym stopniu zaprzeczają takim poglądom. Sam fotograf dowodzi, że człowiek to nie tylko twarz. W jednym z wywiadów podkreśla, że bardzo często śledzi „struktury skóry ludzkiej, grymasu, twarzy, oka i innych detali”, ale zarazem deklaruje, że w portrecie oblicze wcale nie musi być widoczne. Stąd wśród „portretów bez twarzy” pojawiają się takie eksperymenty, jak portret Józefa Czapskiego⁴⁹⁵ [fot. 9].

Z czarnej otchłani prostokątnego kadru, zarysowującego granice fotografii z 1985 roku, wyłaniają się dłonie malarza. Wyraźnie oświetlone, złożone dłonie starszego człowieka. Widoczny jest również niewielki skrawek jego rękawa. Kształt rąk, ułożenie palców, sposób ich składania czy wreszcie wszystkie znamiona odcisnięte na nich przez lata trzymania pędzla i pióra, mogą być tak samo charakterystyczne, jak wyraz twarzy. Co więcej, technicznie rzecz ujmując, to właśnie linie papilarne na dłoni są naukowo potwierdzonym, niepowtarzalnym u nikogo innego elementem, który pozwala na bezbłędne zidentyfikowanie tożsamości i rozróżnienie „mnie” od innego. Dłonie są zatem jednym z najintymniejszych znamion naszej indywidualności. Podobnie jak twarz, choć na innej płaszczyźnie relacji, stanowią miejsce spotkania z Drugim. Pozwalają na jedną z najbliższych form kontaktu – przez dotyk, który wymaga bezpośredniego zetknięcia się powierzchni skóry dwojga ludzi, przełamania bariery izolacji. W szczególnych przypadkach dotyk (na przykład u ludzi niewidomych) z powodzeniem zastępuje spojrzenie.

Przyzwolenia na taki portret *pars pro toto* można doszukiwać się w twórczości samego Czapskiego. W rozważaniach na temat jednego z jego autoportretów Kazimierz Nowosielski zauważa: „Wszak nic nie jest tu dane w całości; wszystko sfragmentaryzowane, wszystko udostępnione i udostępniające się tylko w pewnym aspekcie swego przejawiania, wycinkowo, po części jedynie”⁴⁹⁶. Ręce sfotografowane przez Gierałtowskiego są metonimicznym portretem, rozumianym zarówno w sposób dosłowny: jako kierowane umysłem narzędzie pracy, jak i symboliczny: jako uniwersalny atrybut artysty w ogóle, widzialna oznaka talentu, zdolna do działania i tworzenia nowych rzeczywistości (czy to obrazowych, czy literackich).

⁴⁹⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 60. Por. J. Maćkiewicz, op. cit., s. 33.

⁴⁹⁵ Zob. Wywiad z Krzysztofem Gierałtowskim dla portalu „Szeroki kadr”: <https://www.szerokikadr.pl/fotograf-miesiaca/krzysztof-gieraltowski#wywiad> (dostęp: 20.04.2016).

⁴⁹⁶ K. Nowosielski, op. cit., s. 165.

O krok dalej posunął się fotograf portretując Krzysztofa Zanussiego (1985; [fot. 10]). Na czarnym tle widać biały prostokąt światła. Z jego górnej części spogląda para oczu ukrytych za charakterystycznymi, dużymi szklami okularów. Resztę twarzy i ciała skrywa nieprzenikniona biel. Tu element ludzki został ograniczony do minimum. Można by z powodzeniem powtórzyć za rozmówcą Bourdieu: „oko jest wszystkim”, a dokładniej oko i okulary, ponieważ to one wskazują na osobę właściciela. Tym razem Gierałtowski posługuje się reprezentacyjnym rekwizytem, którego kształt jest znakiem rozpoznawczym fizjonomii reżysera. Portret zredukowany do spojrzenia i przynależnej Zanussiemu rzeczy jeszcze bardziej zawęża krąg metonimicznych odniesień i w pewnym sensie nobilituje przedmiot, podnosząc go do rangi substytutu osobowości. Ponadto spojrzenie w pracy reżysera – analogicznie do dłoni w pracy malarza – jest narzędziem umożliwiającym przeniesienie skrawków rzeczywistości na tworzywo filmowe. Każdy film jest rezultatem zmontowanych spojrzeń, wynikiem reprezentowanego przez danego twórcę określonego oglądu świata. Tym razem reżyser patrzy wprost na widza oglądającego jego portret. Nie musi niczego mówić – mówią za niego jego filmy⁴⁹⁷, dlatego usta są mu zbędne.

Trudno także zachować obojętność wobec rażącej połaci bieli, która promieniuje wokół okularów. Nie bezzasadne wydają się w tym kontekście skojarzenia z freskiem Fra Angelico przedstawiającym *Zwiastowanie*. Analizując to malowidło, Didi-Huberman pisze:

Do czego odnosi się światło i biel? Pierwsze nie pozwala nam niczego od siebie odróżnić, natomiast druga sprawia, że spektakl rozgrywający się między aniołem a Dziewicą pustoszeje; każe nam myśleć, że Fra Angelico nie umieścił dosłownie niczego pomiędzy dwiema postaciami. Ale mówienie w ten sposób nie wiąże się z patrzeniem, lecz z szukaniem tego, co można byłoby ujrzyć. Popatrzmy: nie ma niczego, gdyż jest biel. Ona sama nie jest niczym, ponieważ dosięga nas, choć nie możemy jej uchwycić, otacza nas, choć sami nie jesteśmy w stanie złapać jej w sieci jakiegokolwiek określenia. Nie jest widzialna tak, jak wystawiany przedmiot; ale nie jest również niewidzialna, gdyż działa na nasz wzrok; czyni zresztą o wiele więcej. Jest materią. Jest przepływem świetlnych cząstek albo powierzchnią złożoną z cząstek wapienia. Jest istotowym komponentem piktoralnej prezentacji dzieła. Nazwijmy ją wizualnością⁴⁹⁸.

Parafrazując Didi-Hubermana, biel na portrecie Zanussiego także jest materią, „przepływem świetlnych cząstek” albo powierzchnią złożoną tym razem nie z wapienia, ale z papieru pokrytego substancją światłoczułą. Owa biel zdradza wizualne konotacje. Nie tylko zakrywa, lecz także sugeruje jakąś warstwę usytuowaną poza obrębem zdjęcia. Sądzę, że w tym

⁴⁹⁷ Aleksander Jackiewicz w artykule poświęconym reżyserowi konkluduje: „We wszystkich filmach Zanussiego czuje się szczególnie mocno obecność autora. Nie tylko w wywodach i beletrystyce oraz w sposobie pięknego [...] łączenia ich, lecz także, a może przede wszystkim, w manipulowaniu planami, obrazami, które często wynikają nie z logiki opowieści, lecz z logiki myślenia autora. Chodzi mi o te momenty, gdzie – między wierszami, między obrazami – słyszy się jego głos, widzi się bieg jego myśli, czuje puls emocji” (Zob. A. Jackiewicz, *Z kina polskiego: obecność Zanussiego*, „Kino” 1981, nr 189, s. 15).

⁴⁹⁸ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s. 17.

aspekcie trafnym tropem będzie powrót do dorobku reżysera. Przeglądając jego filmografię, łatwo ulec wrażeniu, że czarno-białe tło portretu odzwierciedla kontrasty problematyki dzieł Zanusiego, a świetlista białość (tak jak u Fra Angelico) zawiera w sobie sugestię istnienia Absolutu.

Epilog

Fotografie Gierałtowskiego prowadzą dramatyczny dialog z pozującymi modelami i odbiorcami portretów, ukazują splątane fragmenty tożsamości, które istnieją poza rozpoznawalnymi twarzami, ale są z nimi również ściśle powiązane, są ich podstawą i gwarantem trwałości, zwłaszcza wtedy, kiedy sława przemija. „Portret bez twarzy” nie tylko zbiera te indywidualne i nierzadko obnażające intymne cechy osobowości wizerunki polskiej inteligencji, ale także przedstawia sylwetkę samego fotografa będącego – jak pisze Saj – nieodłącznym składnikiem owej portretowanej przez siebie społeczności⁴⁹⁹.

Gierałtowski w zasadzie tak kreował sylwetki sławnych osób [...] przydawał ich twarzom odpowiednio przysposobione „maski”, że w wielu przykładach niemal „przebijał się” (nie wizualnie) autoportret ich autora. [...] Może właśnie w tym tkwi usprawiedliwienie dla zaskakującego tytułu całej wystawy: „Portret bez twarzy” – bo preparując na potrzeby fotografii twarze swych bohaterów, on je jednocześnie „przesłaniał” (albo maskował) swoim, dostosowanym do danej postaci, widzeniem⁵⁰⁰.

Każda z fotografii wykonanych przez artystę jest rodzajem zwierciadła, które ujawnia coraz to nowe oblicze nie tylko modeli, ale również samego autora zdjęcia. Takie podejście sprawia, że z kalejdoskopu twarzy i ich substytutów wyłania się nie jeden autoportret Gierałtowskiego, ale wiele jego autoportretów, kreowanych w zależności od okoliczności wykonania zdjęcia, postawy modela czy zwykłego przypadku, który pozwalał na takie a nie inne spojrzenie. Być może nadzwyczaj ekscentryczny cykl obrazów kończących wystawę „Portret bez twarzy” jest próbą zebrania wszystkich tych przeblysków jego fotograficznej osobowości w jedno. Gierałtowski, oprócz kilku klasycznych autoportretów, zamieścił w kategorii „Epilog” swoje, choć przecież nie przez siebie wykonane, zdjęcie rentgenowskie głowy i uniesionych rąk [fot. 11] – ułożonych tak, jakby trzymały jakiś niewidoczny przedmiot, być może aparat – oraz „komputerowe badanie postawy przed operacją biodra”, które prezentuje abstrakcyjną, humanoidalną, sylwetkę zbudowaną z pikseli w odcieniach niebieskiego, zieleni i czerwieni.

W jaki sposób fotograf może stworzyć autoportret doskonały, na wskroś pokazujący jego wnętrze? Może się przeświecić. Nawet w dosłownym rozumieniu. Uznanie zdjęcia

⁴⁹⁹ A. Saj, op. cit., s. 117.

⁵⁰⁰ Ibidem, s. 117.

rentgenowskiego za swój autoportret jest groteskowe, ale stanowi zarazem najbardziej intymną formę totalnego obnażenia. Tylko tak widz może przejrzeć artystę na wylot, bez ryzyka, że spoza portretu „przebije się”, jak to określił Saj, jakaś inna osobowość. Bardziej wnikliwej wiwisekcji przeprowadzić już się nie da, ale w gruncie rzeczy również ona nie pokazuje niczego, co o człowieku nie byłoby wiadome. Zatem Gierałtowski, odsłaniając się całkowicie, staje się przezroczystym filtrem, przez który oglądający może spojrzeć na jego portrety. Jest niewidoczny, ale obecny.

ROZDZIAŁ VIII

Odcienie tożsamości w artystycznych fotografiach Anny Bodnar

Spektrum prac Anny Bodnar przedstawiających postacie ludzkie jest ogromne. Artystka, w przeciwieństwie do Krzysztofa Gierałtowskiego, specjalizuje się w fotografii cyfrowej, jednakże – co zaskakujące – mimo posługiwania się odmiennym tworzywem fotograficznym, rezultaty pracy Bodnar i Gierałtowskiego nie różnią się tak bardzo, a czasami efekt końcowy jest wręcz ludozaco podobny.

Kreując swoje zdjęcia, fotografka bardzo mocno ingeruje w ich tworzywo, posługując się różnymi programami do graficznej korekty. Efektem tych zabiegów są mniej lub bardziej zmodyfikowane obrazy – foto-grafiki, jak sama je nazywa – nierzadko zawieszane gdzieś pomiędzy tradycyjnie pojmowaną fotografią a wyłącznie wirtualnie tworzonymi grafikami komputerowymi. Szczególne miejsce zajmują wśród nich portrety, w których artystka koncentruje się na przeobrażaniu twarzy, oraz takie, które ukazują metonimiczny fragment, zastępujący człowieka. Ich ostateczny kształt często zdradza głęboko ukryte inspiracje literaturą i sztuką, szczególnie pracami surrealistów, których dziedzictwo można dostrzec w jej fotografiach.

Kobieta bez głowy

Przeglądając portfolio Anny Bodnar trudno nie ulec wrażeniu, że jej zdjęcia i foto-grafiki silnie nawiązują do estetyki nadrealizmu, a nawet można zaryzykować stwierdzenie, że są współczesną kontynuacją owej estetyki. Szczególnie mocno owo powinowactwo ujawnia się w pracach przedstawiających zmodyfikowane ludzkie ciało, które jawnie odwołują się do obrazów Magritte'a czy fotografii Mana Raya. Wyjątkowe miejsce zajmują wśród nich sugestywne portrety nagich kobiet pozbawionych twarzy lub całej głowy. Nieobecność kluczowych elementów fizjonomii odpowiedzialnych za rozpoznawanie, uwydatniona przez gest czy nawet umiejscowienie w centrum kadru, niesie ze sobą wyjątkowo ekspresyjny i dramatyczny ładunek napięcia między obrazem i oglądającym. Nieprzypadkowo jedna z wystaw Bodnar została zatytułowana „Face off” („Twarz wyłączona” – tłum. E. W.-Cz.). W prezentowanych między innymi we wrocławskim Firleju (27.04.2011-22.05.2011) pracach artystki twarz została „wyłączona” poprzez jej przekształcenie w bezosobową, pozbawioną wszelkich indywidualnych cech maskę lub całkowite usunięcie.

Agnieszka Taborska, pisząc o surrealistycznych muzach, zauważa, że pierwsze pokolenie surrealistów czerpało jeszcze z tradycji dekadencjonalnej, ukazując w swoich obrazach czyhające na życie mężczyzn, mroczne, rozerotyzowane *femmes fatales*. Temu modelowi przeciwstawiono nowy

ideał: istotę pełną seksu, ale bierną, skazaną na spojrzenia i nie mogącą na nie odpowiedzieć – kobietę pozbawioną oblicza, a nierzadko również głowy⁵⁰¹.

Wydaje się, że wiele fotografii Anny Bodnar przyjmuje za punkt wyjścia takie właśnie postrzeganie kobiecego ciała⁵⁰². Jednakże artystka nie tylko wykorzystuje inspiracje poglądami surrealistów jako materiał dla swojej twórczości, ale stara się je również rozmontować i zdekonstruować na podstawie tych samych środków, którymi ci posługiwali się po to, by udowodnić swoją specyficzną wizję kobiecości, częstokroć sprowadzającą przedstawicielki żeńskiej płci do roli pięknego, acz bezwolnego przedmiotu pożądania. Bezgłowe kobiety ukazywane przez fotografkę nie są zatem tylko współczesną realizacją surrealistycznego kanonu kobiecego piękna. Bodnar próbuje także pokazać, co ów kanon wypaczył i zdeformował.

Man Ray

Wiele zdjęć i foto-grafik, zwłaszcza tych z cykli „Surrealistyczne”⁵⁰³, „Kreatywny portret”⁵⁰⁴ i „Fragmenty”⁵⁰⁵, dosłownie nawiązuje do surrealistycznej wizji zdekapitowanych niewiast, ukazując wykadrowany korpus, widziany z różnych perspektyw i w różnych pozach. W tym aspekcie nadzwyczaj interesująco prezentuje się cykl obrazów przedstawiających kobiece plecy, od linii karku do łędźwi [fot. 1]. Na wysokości pasa ciało ściskane jest przez dłonie, by układało się w kształt klepsydry. Widać każde zmarszczenie skóry, będące wynikiem siły nacisku palców oplatających talię⁵⁰⁶.

Najbardziej istotny jest fakt, że narzędziem przekształcania ciała, tym, co zakrywa, ściska, oplata, modeluje, nie są cudze ręce, ale własne ramiona i dłonie modelki. Ucisk w tym ujęciu jest formą opresji, skrępowaniem swobody ciała i narzuceniem mu określonej formy. Jej przyczyną

⁵⁰¹ Zob. A. Taborska, op. cit., s. 133.

⁵⁰² Tak radykalne traktowanie kobiecego ciała i twarzy właściwe jest również fotografii Zdzisława Beksińskiego, który – podobnie jak Bodnar – czerpał pełnymi garściami z dorobku surrealistów. W roli modelki obsadzał zwykle swoją żonę, Zofię, a jej ciało traktował jak wszechstronne tworzywo artystyczne. Magdalena Grzebałkowska w biografii *Beksińscy. Portret podwójny* tak podsumowuje postawę pani Beksińskiej wobec działań męża:

„Zosia jest główną modelką Zdzisława. Pozwala zrobić ze sobą wszystko, co wymyśli mąż.

Zofia – baleron owinięty sznurkiem (Gorset sadysty, 1957 – E. W.-Cz.)

Zofia – napięte ciało w kostiumie kąpielowym położone na torach.

Zofia – krzyczące usta.

Zofia – nagi korpus, fragment piersi, podbródka, ud.

Zofia – twarz zaklejona na białą.

Zofia – amerykańska pin-up girl w słomkowym kapeluszu.

Zofia – obandażowana głowa”.

Zofia Beksińska, niczym prawdziwa surrealistyczna muza, pozwalała swemu mężowi nawet na „wydarcie” własnej twarzy (*Bez tytułu*, 1957). (Zob. M. Grzebałkowska, op. cit., s. 58).

⁵⁰³ <http://www.annabodnar.eu/surrealistyczne.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵⁰⁴ <http://www.annabodnar.eu/kreatywny-portret.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵⁰⁵ <http://www.annabodnar.eu/fragmenty.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵⁰⁶ Zob. Ibidem; <http://www.annabodnar.eu/gallery/8.jpg> (dostęp: 13.01.2015); <http://www.annabodnar.eu/gallery/9.jpg> (dostęp: 13.01.2015); <http://www.annabodnar.eu/gallery/10.jpg> (dostęp: 13.01.2015).

może być próba dostosowania się do kanonu urody, preferowanego przez ogół społeczeństwa i promowanego przez różnorakie media. Ciało ulega przecież upływowi czasu – wskazuje na to symbolika temporalna (klepsydra) oraz zmarszczki wywołane uciskaniem skóry.

W sferze popkultury ciało uległo swoistej konsekracji, lecz nadal pozbawione jest wartości duchowych – stanowi podstawowy obszar *stylingu*, estetyzacji rzeczywistości, poszukiwania wrażeń itd., przez co wpisuje się w projekt społeczeństwa konsumpcyjnego. Przeciwno tak ograniczonej cielesności występuje sztuka współczesna. Ciało jest powracającą w polu sztuki „treścią wypartą”, jest sferą inności⁵⁰⁷.

Silne ściskanie korpusu sugeruje dążenie do nienaturalnie szczupłej sylwetki, która wciąż uznawana jest za wzór idealnego, nowoczesnego wyglądu. Tu zaznacza się również pokrewny tej tendencji problem kultu młodości, który zmusza kobiety do prób zatrzymania naturalnego procesu starzenia się. Figura klepsydry jest zatem nie tylko oznaką nieuchronnego przemijania, ale również metaforą poszukiwania wymarzonej figury za cenę bólu i deformacji ciała.

Fotografie „klepsydr” oraz wiele innych zdjęć wśród „Fragmentów”, które eksponują kształt ciała, podkreślając jego walory i nierzadko również atrakcyjność seksualną, nawiązują do prac amerykańskiego surrealisty, fotografa i reżysera, Mana Raya (Emmanuela Rudnitzkiego). Jego kompozycja *Yesterday, Today, Tomorrow* z 1924 roku przedstawia ujęte z różnych perspektyw sylwetki kobiece, nałożone na siebie tak, by sugerowały zmiany zachodzące w kobiecej figurze wraz z upływem czasu. Ich kontury stopniowo się „rozszerzają” – od najjaśniejszej i najbardziej widocznej, przerysowanej kobiety-klepsydry, jakby ściągniętej niewidzialnym gorsetem eksponującym przesadnie szczupłą talię i bujne biodra, aż do słabiej widocznego cienia tułowia bez talii, o wyraźnie masywnych kształtach. Co ciekawe, obraz zbudowany został prawdopodobnie z odpowiednio ułożonych sylwetek tej samej kobiety, co może potwierdzać chęć ukazania pewnych procesualnych zmian zachodzących w ciele. Karykaturalnie smukła postura w centrum fotografii mocno koresponduje z wizją uzyskanego przemocą ciała-klepsydry, którą można uznać za ponownie ściśnięty kształt finalnego wizerunku z fotografii Mana Raya, groteskową próbę powrotu do wczoraj (*Yesterday...*).

Prace amerykańskiego artysty bywają przesycone na wskroś bezpośrednim, a czasem i wulgarnym erotyzmem, który promieniuje z celowo kadrowanych, bezgłowych korpusów atrakcyjnych kobiet. Ciało kobiece jest dla Mana Raya zarówno tworzywem artystycznym, materiałem, na którym pracuje, jak i narzędziem, obiektem, którym się posługuje w celu

⁵⁰⁷ P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 161.

wywoływania odpowiedniego wrażenia na widzach. W obu przypadkach jest traktowane jak estetyczny, „ładny” przedmiot, stworzony do podziwiania i epatujący nieskrywaną seksualnością.

Fotografie zdekapitowanych piękności zajmują poczesne miejsce w dorobku surrealisty. Wspomnieć wypada chociażby zdjęcia: *Torso* z 1923 roku, zbliżone tematycznie do *Elektryczności* z 1931 roku, w której Agnieszka Taborska dostrzega „pozę Wenus z Milo – która od Nike z Samotraki wzięła brak głowy”⁵⁰⁸, *Bez tytułu (nagi biust)* z 1930, ukazujące nagi tors kobiety, widziany od przodu, bez głowy i nóg, czy podobną, także pozbawioną tytułu fotografię z 1933 roku, na której damski tułów pokrywa poświata przypominająca mgłę. Warto podkreślić, że podobny efekt pojawia się u Bodnar w grafikach z „Foto-obrazów”⁵⁰⁹.

Polska fotografka nie ukrywa swoich fascynacji twórczością Raya. Niektóre z jej prac wprost przetwarzają motywy ze zdjęć artysty. Szczególnie wyróżnia się tu foto-grafika zamieszczona w zbiorze aktów⁵¹⁰, ukazująca dwa ujęcia modelki pozującej przy drewnianej konstrukcji. Po lewej stronie fragmenty drewna tworzą ramę, która obejmuje fragment klatki piersiowej i szyi, a poprzeczki zasłaniają piersi i twarz. Z prawej ta sama kobieta kładzie się na konstrukcji, odchylając mocno głowę. W takim przedstawieniu postaci można odnaleźć echa fotografii Raya *Anatomies* z 1929 roku, na której kobieta nienaturalnie wygina głowę do tyłu, prezentując całą przednią część szyi odsłoniętą aż do obojczyka. Bodnar uzyskuje kadr ludzaco podobny do pracy surrealisty. Również na innych portretach jej autorstwa kobiety w analogiczny sposób eksponują łabędzie szyje.

Fotografie Anny Bodnar odgrywają i przetwarzają motywy charakterystyczne dla prac Mana Raya, ujawniając źródła estetycznych i personalnych fascynacji (lub antypatii). Fotografka stara się jednakże – z lepszym lub gorszym skutkiem – demaskować i odczarowywać akcentowany przez artystę czysto seksualny pierwiastek zawarty w bezgłowym kobiecym ciele. Soulages tłumaczy owe relacje, sięgając do pojęć Freudowskich:

W przypadku każdego fotografa toczy się nieświadomie dialektyczna gra pomiędzy jego „ja”, dążącym do panowania i organizacji, „id”, które w znaczącej mierze wyraża jego popędy oraz dążenie ku rzeczywistości zewnętrznej (a więc: ku fotografowanemu i fotografii), oraz „superego”, przepełnionym zagadkową identyfikacją fotografa z „wielkimi” fotografami, a więc: z regułami oraz modelami estetycznymi, stylistycznymi i technicznymi⁵¹¹.

Autorka „kreatywnych portretów” podejmuje przewrotną grę z powszechną seksualizacją ciała, niejednokrotnie sprowadzanego do trywialnego równania „erotyczne = estetyczne”. Ukazuje

⁵⁰⁸ A. Taborska, op. cit., s. 135.

⁵⁰⁹ <http://www.annabodnar.eu/foto-obrazy.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵¹⁰ <http://www.annabodnar.eu/-2.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵¹¹ F. Soulages, op. cit., s. 81.

mniej „estetyczne” w potocznym rozumieniu, ale nie mniej sensualne i intrygujące oblicza cielesności. Spośród najbardziej uderzających prób demaskowania przesyconego prymitywną seksualnością kobiecego piękna wskazać by można jedną z surrealistycznych grafik Bodnar, przedstawiającą damskie biodra, łono i uda, ułożone jakby z kafelków⁵¹². Jest to niemalże wierne odtworzenie fotografii zatytułowanej *Female sex (Kobieca pleć* – 1925), na której Man Ray pokazał te same fragmenty ciała, należące do Kiki de Montparnasse. Wydaje się, że kafelkowy filtr grafiki również nie jest przypadkowy – pojawia się między innymi na fotografii *Dada Portrait* z 1921 roku, na której sportretowane oblicze modelki zostało pokryte kratką przypominającą efekt uzyskany przez Bodnar. Połączenie tych dwóch fotografii – kobiecej twarzy i kobiecego łona – w jednym obrazie skupiającym się na płciowości sugeruje oglądającemu, że portret kobiety nierzadko redukowany jest do aspektu czysto seksualnego, a jej twarz odgrywa rolę nie większą niż ozdobny filtr (artystka wykorzystała z portretu autorstwa Raya tylko siatkę – ornament).

Analizując kwestię seksualizacji kobiecych ciał przez surrealistów, Taborska cytuje słowa Ottona Weininger, który w *Płci i charakterze* stwierdza, że kobieta „jest wyłącznie i nieprzerwanie (a nie tylko w pewnych odstępach czasu) płciowo zaabsorbowana, że cieleśnie i duchowo w całej swej istocie nie jest niczym innym jak tylko samą właśnie płciowością”⁵¹³. Za odpowiedź Anny Bodnar na podobne stwierdzenie można by uznać kolejną fotografię, na której widać korpus kobiecy z przodu, od linii ramion do bioder [fot. 2]. Przedstawiona postać ścisła brzuch, tworząc dwie wyraźne, pionowe fałdy, od biustu aż po pępek, które swym ułożeniem przypominają waginę⁵¹⁴. Widz może zobaczyć każdą bruzdę, zmarszczkę czy nierówność, ciało nagie pod względem fizycznym i metafizycznym, które staje się przedmiotem – plastycznym tworzywem dającym się dowolnie formować, mimo że nierzadko stawia opór. Rezultat procesu tworzenia jest jednak dwuznaczny – kobieta (oczywiście pozbawiona głowy) sprowadzona zostaje do piersi i waginy⁵¹⁵.

Podwójna nagość ciała – zewnętrzna, ujawniająca się w formie fotograficznego aktu, i wewnętrzna objawiająca się przez niemalże bezpośrednie pokazanie najbardziej intymnych, a zarazem w znacznym stopniu zwulgaryzowanych w powszechnym odbiorze elementów kobiecości – prowokuje refleksję nad publicznym i medialnym „pozbawianiem kobiet głów” poprzez wciąż wszechobecny kult ciała, wyraźnie pomijający pytanie o to, kim jest „kobieta bez głowy”. Na fotografii Bodnar, tak jak na obrazach Magritte’a, „wyrwane części anatomii mają większy wyraz

⁵¹² <http://www.annabodnar.eu/surrealistyczne.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵¹³ O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 156; cytata za: A. Taborska, op. cit., s. 135.

⁵¹⁴ Zob. <http://www.annabodnar.eu/gallery/23.jpg> (dostęp: 13.01.2015).

⁵¹⁵ Zdjęcie Bodnar pośrednio nawiązuje także do serii obrazów Magritte’a noszących tytuł *Gwałt (Le Viol, 1934, 1935, 1948)*, gdzie kształt twarzy kobiety tworzą oczy-piersi i usta-łono.

niż twarz o podrzędnym znaczeniu”⁵¹⁶. Ręce modelki ugniatają skórę, pokazując nie idealne, ale prawdziwe proporcje ciała z lekko obwisłym biustem, nadmiarem skóry i tkanki tłuszczowej na brzuchu, której obecność paradoksalnie umożliwia ułożenie kształtu udającego cel trywialnie pojmowanego požądania. Dysonans niedoskonałości ciała i uzyskanego dzięki jej obecności seksualnego wydzźwięku obrazu sprawiają, że fotografia wywołuje dramatyczne poruszenie między obrazem a oglądającym, spotęgowane dramaturgią gestu i spektaklem ciała rzeźbionego dotykiem⁵¹⁷.

René Magritte

Na jednej z surrealistycznych foto-grafik Anny Bodnar centralne miejsce zajmuje ogromny kapelusz podobny do melonika. Unosi się nad polem głów-autoportretów artystki⁵¹⁸. Nie trudno się domyślić, że grafika jest hołdem dla René Magritte’a i jednocześnie swoistą deklaracją źródeł inspiracji. Magritte patronuje większości grafik znajdujących się w zbiorach „Surrealistyczne”, „Kreatywny portret” i „Foto-obrazy”. Bodnar nie tworzy jednak fotografii na podstawie obrazów. Mimo iż wpływy dzieł autora *Dekalkomanii* są wyraźnie widoczne, prace polskiej artystki nie są przepisaniem obrazu na inne tworzywo, a raczej jego reinterpretacją (całości lub poszczególnych jego elementów).

Echa znanych dzieł Magritte’a: *Pochwały przestrzeni* (*L’Eloge de t’espace*, 1928; ukazane z różnych perspektyw nagie ciało kobiety, wykadrowane od linii obojczyków do połowy ud, bez głowy), *Reprezentacji* (*La Représentation*, 1937; obraz przypominający *Female sex* Mana Raya, przedstawiający biodra i łono kobiety, od pasa do połowy ud, w ramie dopasowanej kształtem do układu ciała) czy *Czarnej magii* (*Magie Noire*, 1934, 1945; górna część przedstawionego ciała kobiety zlewa się z tłem nieba, jest niemalże niewidoczna, w przeciwieństwie do dolnej części z wyraźnie zaznaczonym łonem) pobrzmiewają już w omówionych wyżej foto-grafikach i fotografiach Bodnar.

Wyjątkowo ciekawie prezentuje się na tym tle grafika będąca zaskakującym obrazem-rebusem [fot. 3], który łączy co najmniej trzy dzieła Magritte’a: dwa obrazy noszące ten sam tytuł: *Gwałt* (1934, 1935) oraz najbardziej charakterystyczny dla niego (zaraz po melonikach) motyw jabłka⁵¹⁹, nawiązujący między innymi do *Syna człowieczego*.

Cały kadr zajmuje głowa kobiety o bujnych, ciemnych włosach, przypominających gałązki. Po lewej stronie obrazu kobieca ręka trzyma pasmo włosów, jakby chciała zebrać je z twarzy i ją

⁵¹⁶ A. Taborska, op. cit., s. 140.

⁵¹⁷ Zob. <http://www.annabodnar.eu/mysli.html> (dostęp: 29.04.2016).

⁵¹⁸ <http://www.annabodnar.eu/surrealistyczne.html> (dostęp: 29.04.2016).

⁵¹⁹ Ibidem.

odsłonić. Ale w miejscu fizis znajduje się otwór-skrzynka, w której leży dojrzałe, czerwone jabłko. Fizjonomia kobiety pozbawiona została erotycznych atrybutów, które Magritte nadał serii *Gwałtów*, jednakże zachowuje wyraźne związki z obrazami belgijskiego artysty. Miejsce kobiecych piersi i łona zajęła drewniana skrzynka, która zastępuje znaczną część oblicza. Znajdujące się w centrum – niemalże dokładnie na środku – jabłko kieruje uwagę obserwatora ku *Synowi człowieczemu* (*Le fils de l'homme*, 1964), z tą różnicą, że u Bodnar nie zasłania ono twarzy, ale znajduje się wewnątrz głowy. Tadeusz Sławek, analizując *Syna człowieczego*, podkreśla, że „nie sposób pominąć biblijnych konotacji jabłka, a zatem wizerunek człowieka z przesłoniętą jabłkiem twarzą jest wprowadzeniem tematyki grzechu i upadku”⁵²⁰. Owoc, który na obrazie fotografki przykuwa uwagę swą krwistą czerwienią – przeciwieństwem zielonych jabłek Magritte’a – może zostać uznany za symboliczne odwzorowanie konsekwencji czynu pramatki Ewy, który – według przekonań upowszechnianych przez wiele stuleci – tkwi w samym środku kobiecej natury. Żeńska twarz okazuje się skrzynką mieszczącą wiele takich symbolicznych jabłek, ale jej podobieństwo do kształtu głowy z *Gwałtów* prowokuje patrzącego, aby dostrzegł niebezpieczeństwo, jakie niesie ze sobą powielanie stereotypu postrzegania kobiety jako pierwotnie grzesznej i prowokującej do grzechu. Aluzja jest jednakże bardzo subtelnie wpleciona w ów groteskowy rebus, przez który Bodnar stara się zdemaskować i odczarować nieaktualny stereotyp. Włosy-gałazki na głowie postaci wskazują, że ona sama jest drzewem poznania, naturalnym źródłem wiedzy i swoistą zagadką.

Wyżej opisana foto-grafika nie jest jedyną, która wykorzystuje motyw jabłka. Owoc ten pojawia się również na obrazie eksponującym zarys ciała, które samo w sobie jest niewidzialne lub nieobecne [fot. 4]. Można domyślać się jego wcześniejszej obecności na podstawie kształtu białej koszuli, przedstawionej tak, jak gdyby była założona przez człowieka (ewentualnie uformowana na manekinie), wypełniona ciałem⁵²¹. Mniej więcej w miejscu głowy, lub lekko ponad, wisi jabłko⁵²². Nieobecność ciała pozostawia ślad w postaci konturu wyznaczonego przez opinające je ubranie. Patrzący na zdjęcie widz może odnieść wrażenie, że osoba nosząca koszulę zniknęła dosłownie przed chwilą, pozostawiając tylko niejasne odbicie swego kształtu w materii, która dotykała ciała jako ostatnia.

⁵²⁰ T. Sławek, op. cit., s. 28.

⁵²¹ „Puste” ubrania pojawiają się także m. in. w pracach niemieckiego fotografa Wolfganga Tillmansa (warto wspomnieć o pracy *Ubranie* z 1997 roku, która przedstawia kombinezon powieszony przy ścianie). Charlotte Cotton, komentując jego twórczość stwierdza, że „Bezładne bryły odzieży, porzucone niczym skóra linijącego zwierzęcia, przywodzą na myśl kształty ciała, które niegdyś ją wypełniało, oraz akt rozbierania się, co tworzy atmosferę seksualnej intymności” (zob. Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków 2010, s. 129-130). Grafika Bodnar, zachowując pamięć ciała, jeszcze bardziej eksponuje ten kontekst.

⁵²² Zob. http://www.annabodnar.eu/gallery/077_8_faces_4_.jpg (dostęp: 13.01.2015).

Fotografia portretowa nie powinna łudzić, że może pochwycić obiekt do fotografowania: nieustannie go jej brakuje. Daje ona w zamian wyłącznie widzialny pozór, który zależy od punktu widzenia podmiotu i wyposażenia technicznego. Lemagny napisał: „Widzimy, ale niczego nie wiemy”. Właśnie to spojrzenie bez poznania, zastępujące „ja widzę/ja wiem”, eksponuje artysta, by nam unaocznic rzecz w inny sposób i być może dzięki temu otworzyć nas na odmienny typ wiedzy⁵²³.

Odbiorca, widząc pozór – zarys ciała, ale nie mogąc zobaczyć rzeczywistego przedmiotu (tego, co ukształtowało widzialną formę), otwiera się na sensoryczny sposób postrzegania. Koszula bez ciała silniej oddziałuje na jego zmysły wyobrażeniem dotyku niż samą obecnością ubranego w nią korpusu. Obraz w przewrotny sposób nawiązuje do *Filozofii w buduarze (La Philosophie dans le Boudoir 1947, 1962)* Magritte’a, gdzie damska halka powieszona na wieszaku ma kobiece, cielesne piersi i – w wersji z 1962 roku – również łonowe owłosienie. Bodnar w miejsce buduarowego stroju wstawia zabudowaną, wizytową koszulę, która lepiej broni dostępu do tego, co jest pod spodem. Dzięki utrwaleniu niemożliwego, zatrzymaniu kształtu, który w świecie rzeczywistym niemalże natychmiast uległby unicestwieniu (koszula bez „oparcia” na ciele opadłaby od razu) można oglądać trwający w zawieszeniu ślad ciała – tym bardziej cielesny, im bardziej odczuwalna staje się jego nieobecność, jednakże pozbawiony rażącego erotyzmu. Sam Magritte w liście do Michaela Foucaulta zwraca uwagę na nieodzowną konieczność istnienia tajemnicy:

Nie ma powodu, by przypisywać niewidzialnemu większe znaczenie niż widzialnemu – i na odwrót. Nic nie traci natomiast na wadze sama tajemnica, przywoływana *de facto* przez widzialne i niewidzialne i możliwa do przywołania *de iure* w myśleniu, które jednoczy rzeczy w ład przywołujący tę tajemnicę⁵²⁴.

Ważnym elementem kompozycyjnym fotografii jest znajdujące się nad koszulą jabłko, umieszczone w miejscu głowy, jawnie nawiązujące do *Syna człowieczego*⁵²⁵. Jabłko na portrecie belgijskiego malarza zasłania twarz, ale spoza niego widać fragmenty ciała pozwalające rozpoznać człowieka z krwi i kości. Postać, mimo niewidocznego oblicza, posiada możliwą do zrekonstruowania tożsamość. Bodnar poszła o krok dalej. Jabłko na fotografii nie tylko pojawia się zamiast głowy, ale umieszczone zostaje tak, że zarazem jest głową i wisi nad nią jak zakazany rajski owoc, ponownie kierując myśli oglądającego w stronę motywów biblijnych. Owo powiązanie współgra z fizyczną nieobecnością ciała postrzeganego jako niedostępny obiekt pożądania, która oznacza brak erotycznych skojarzeń i tym samym oddala towarzyszące im stereotypy i uprzedzenia.

⁵²³ F. Soulages, op. cit., s. 89.

⁵²⁴ M. Foucault, *To nie jest fajka...*, s. 64.

⁵²⁵ <http://www.annabodnar.eu/surrealistyczne.html> (dostęp: 29.04.2016).

Ponadto zarysowuje również wielokrotnie eksponowany u Bodnar problem zacierania się granic płci.

Foto-grafika w tej materii koresponduje z innym obrazem ze zbioru surrealistycznych, ukazującym wiszącą na wieszaku marynarkę, z rękawów której wystają dłonie wykonujące gest człowieka zdejmującego okrycie. Poły marynarki odsłaniają ukryte pod nią kobiece ciało bez głowy, zakrywające rękami łono. W porównaniu tej grafiki z wizerunkiem „pustej” koszuli uderza kontrast przesyconej erotyzmem ekspozycji ciała, zderzonej z bezpłciowym śladem po nim. W istocie nie można jasno stwierdzić, czy ciało usunięte spod koszuli było męskie czy żeńskie (drobna postura nie przesądza o płci, Bodnar często portretuje modeli o androgynicznej, niemal kobiecej budowie). Owa niepewność kieruje myśli w stronę stwierdzenia Sławka: „[...] istnieje nieobecność większa niż nieobecność twarzy, z której twarz czerpie swoją energię i siłę”⁵²⁶.

Nieco inne podejście do tematu braku fizis fotografka manifestuje na obrazie parafrazującym słynnych Magritte’owskich *Kochanków*⁵²⁷ (*Les amants*, 1929). Płachty materiału, które na płótnie belgijskiego malarza całkowicie zakrywają głowy całujących się postaci, zamienione zostały na półprzezroczyste woale, które zdradzają fragmenty twarzy⁵²⁸, tym razem obu kobiecych, choć i tutaj częściowo ukryte fizjonomie nie dają całkowitej pewności. Najbardziej istotne jest jednak to, że grafika subtelnie przełamuje surrealistyczny ideał braku oblicza, dotykając zarazem problemu różnych odcieni tożsamości, jakie rodzi powrót widzialnej twarzy. Anna Szykowska-Piotrowska zauważa, że: „Współcześnie twarz nie stanowi po prostu tematu obrazu, ale raczej generuje pytania”⁵²⁹. Również Sławek w swoich rozważaniach na temat zasłoniętych twarzy Magritte’a dochodzi do podobnego wniosku, stwierdzając, że „esencją twarzy jest interrogacja”, gdyż „twarz nie tylko kieruje w naszą stronę zapytanie, ale może to czynić dlatego z tak wielką siłą, iż sama jest specyficznie skoncentrowaną siłą pytania”⁵³⁰. Obecność woalu podważa moc owego pytania, pozostawiając twarz w pół-tajemnicy.

Próby odzyskania twarzy

Przejrzystość zasłony okalającej twarzy na foto-grafice nawiązującej do *Kochanków* Magritte’a ujawnia nagłą potrzebę przywrócenia głów kobietom. Proces żmudnego ich rekonstruowania prześledzić można na przykładzie „kreatywnych portretów”. W centrum jednego z nich znajduje się damski tułów, ujęty mniej więcej do pasa. Ramiona i dłonie ułożone są tak, że

⁵²⁶ T. Sławek, op. cit., s. 21.

⁵²⁷ <http://www.annabodnar.eu/kreatywny-portret.html> (dostęp: 2.04.2016).

⁵²⁸ Wiele z foto-grafik Bodnar podejmuje motyw twarzy/głowy zasłoniętej przejrzystym woalem lub owiniętej czymś w rodzaju welonu czy bandaża. Podobne motywy pojawiają się na fotografiach Zdzisława Beksińskiego.

⁵²⁹ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 42.

⁵³⁰ T. Sławek, op. cit., s. 29.

zasłaniają piersi i przestrzeń, gdzie powinna znajdować się głowa. Zamiast niej, maskują puste miejsce⁵³¹ [fot. 5].

Nieobecność twarzy zostaje podwójnie zamarkowana. Kluczową rolę odgrywa tu gest dodatkowego zakrycia pustki, który nadaje fizis status podwójnego nieistnienia – po pierwsze poprzez całkowite wymazanie, po drugie przez ponowne ukrycie wnętrza, która kiedyś nią była. Wydaje się, że zasłonięta nicość ma za zadanie udawać obecność czegoś pod okalającymi ją dłońmi. Gest, jaki prezentuje postać ukazana na foto-grafice, wyraża coś na kształt wstydu przed pokazaniem nagiego ciała i równie „nagiej” przestrzeni ponad nim.

Bezpośrednim źródłem wstydu jest spojrzenie innego. Wtrąca mnie ono w stan oskarżenia, Inny pogardza mną. Czyni ze mnie przedmiot. I wtedy odkrywam, że inny jest. Sposobem doświadczania innego jest mój wstyd wobec niego.

[...]

Widząc, że inny wstydzi się mnie, wiem: inny zasłania się. To, co zasłonięte, jest niewidoczne, niemniej sam gest zasłaniania jest widoczny. Wstyd innego na mój widok jest formą dialogu ze mną, jest mową, której istotą jest odmowa. Wstyd spełnia rolę zasłony. Zasłona to nie maska: zadaniem maski jest łudzić mnie, zadaniem wstydu jest ukryć⁵³².

Kobieta zakrywa piersi i brak głowy, jakby chciała je osłonić przed obnażającym i zarazem reifikującym spojrzeniem drugiego. Przez próbę zasłonięcia luki po twarzy usiłuje przestać być zdekapitowaną muzą, nagim i bezpośrednio narażonym na spojrzenia obiektem seksualnym. Najprostszym sposobem – poprzez zakrycie przed wzrokiem patrzącego – pragnie zbudować jakiś pozór tajemnicy.

Zupełnie inaczej oddziałuje widzialna pustka na kolejnej foto-grafice. Tak jak na tej wyżej opisanej, przedstawia ona nagi korpus kobiecy ujęty do pasa. Ramiona są uniesione i splecione tak, jakby obejmowały nieistniejącą głowę. Tworzą ramę w kształcie przypominającym owal twarzy. W środku ramy zieje próżnia⁵³³. Foto-grafika, jak można sądzić, swobodnie nawiązuje do *Natashy* Mana Raya (1929⁵³⁴ lub 1930⁵³⁵). Ukazana na fotografii surrealisty naga kobieta unosi jedną rękę, dotykając swojego prawego ucha i osłaniając głowę – jakby bała się ją utracić. U Bodnar postać nie skrywa nieobecności fizis, wręcz przeciwnie – podkreśla uderzające wrażenie pustki, dodatkowo zarysowując jej kontury. Rama ukształtowana z ramion eksponuje „dziurę” po twarzy. Jest śladem dawnej obecności, przypomnieniem o wcześniejszym istnieniu oblicza oraz symbolem obecnego

⁵³¹ Zob. http://www.annabodnar.eu/gallery/005_1_rzne_6_.jpg (dostęp: 13.01.2015).

⁵³² J. Tischner, op. cit., s. 71-73.

⁵³³ Zob. http://www.annabodnar.eu/gallery/088_dscf0389_1b.jpg (dostęp: 13.01.2015).

⁵³⁴ <http://www.moma.org/collection/works/46968?locale=en> (dostęp: 29.04.2016).

⁵³⁵ http://www.manray-photo.com/catalog/product_info.php?cPath=32&products_id=738&osCsid=e18d14394695e96a15ed161909616e91 (dostęp: 23.04.2016).

braku, a zarazem stanowi ograniczenie pustki, niepozwalające jej się rozprzestrzenić. Postać na obrazie próbuje zachować schematyczny kształt głowy, zastąpić jej brak samą ideą jej dawnej obecności i w ten sposób – choć po części – ją odzyskać.

W pewnej mierze udaje się to bohaterce innej foto-grafiki [fot. 6]. Ekspozuje ona swe nagie ciało od linii piersi w górę. Na wysokości – tutaj już obecnej – głowy wykonuje gest, jakby rozciągała swoją twarz w płaszczyźnie wertykalnej. Samo oblicze przypomina stelaż, na który naciągnięto dodatkową skórę-maskę. Pozbawione jest oczu i ust, po których nie pozostały żadne ślady obecności⁵³⁶.

Taborska zauważa, że dadaści i surrealiści inspirowali się szkicami anatomicznymi, które zapewniały z jednej strony naukową precyzję spojrzenia, z drugiej natomiast groteskowe i nierzadko makabryczne wizje kobiecego ciała, odartego ze skóry i dodatkowo pozbawionego głowy, co można zauważyć choćby w pracach Ernsta czy Magritte'a⁵³⁷. Grafika Bodnar ukazuje nie samą twarz, ale fantom twarzy, obecny i widoczny, nie mieszczący się jednak w kanonie tradycyjnie przedstawianej podobizny człowieka. Nie można jednoznacznie stwierdzić: „to jest twarz” lub „to nie jest twarz”, bowiem jej kontury zostały zachowane i wciąż mogą być postrzegane jako oblicze lub jego zarys. Natomiast nieobecność oczu i ust akcentuje dwa bardzo istotne problemy związane z niemożnością patrzenia i brakiem głosu. Pierwszy dotyczy rozpoznawania człowieka jako indywidualnego „ja”, wyróżniającego się spośród „innych”, którzy nie są „ja”. Drugi natomiast podkreśla przede wszystkim niemożność obiektywnego, pozbawionego seksualnych i estetycznych (związanych z potocznie rozumianym „pięknem”) konotacji, spojrzenia na kobiecą twarz i ciało oraz fakt, że kobiety – nie tylko muzy surrealistów – pozbawione są głosu, swobodnej możliwości wyrażania własnych myśli i równie swobodnego operowania własnym ciałem.

Brak widzenia nie pozwala dostrzec „innych”, a brak głosu, utrudnia komunikację i pozbawia możliwości porozumienia. Baudrillard zauważa, że problemy komunikacyjne wynikają z faktu, że „ludzie i rzeczy dążą do tego, by dla siebie nawzajem nic nie znaczyć”⁵³⁸. Tę fatalistyczną skłonność próbuje się maskować, kładąc większy nacisk na samo znaczenie. Wątpliwą nadzieję na rozwiązanie problemu autor *Symulaków i Symulacji* upatruje w fotograficznym przenikaniu się obiektu i podmiotu. By jednak ta wzajemna relacja była owocna, „Inny – obiekt – musi przetrwać owo zniknięcie, po to, by stworzyć »poetycką sytuację przeniesienia«, albo też »przeniesienie poetyckiej sytuacji«”⁵³⁹.

⁵³⁶ Zob. http://www.annabodnar.eu/gallery/006_1_rzne.jpg (dostęp: 13.01.2015).

⁵³⁷ Zob. A. Taborska, op. cit., s. 134.

⁵³⁸ J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis...*, s. 384.

⁵³⁹ Ibidem, s. 384.

Obraz ukazany przez Bodnar uderza bezpośrednio w obawę utraty własnej podmiotowości. Dłonie modelki rzeźbią twarz, wygładzają jej fakturę, zamazując wszystkie ślady indywidualności. Zarówno gładka maska, jak i zasłonięte lub przeciwnie, wyeksponowane „nic” – mniej lub bardziej puste miejsce pojawiające się zamiast twarzy – mogą zostać uznane za zaproszenie do „wstawienia” w lukę własnego bądź czyjś oblicza. Widzialna absencja rozpoznawalnych rysów skłania patrzącego do zdystansowania się – stwierdzenia „jestem bezpieczny, bo posiadam twarz, to JA”, a zarazem budzi niepokój utraty własnej fizis⁵⁴⁰.

Świadomość posiadania konkretnej, opisywalnej fizjonomii i obawa przed jej postradaniem nie wyklucza jednak utożsamienia się i rozpoznania siebie w osobie bez twarzy. Patrycja Cembrzyńska w swoim artykule *Twarz pod kontrolą* zwraca uwagę na coraz powszechniejszą konieczność – i poniekąd także potrzebę – pozbywania się twarzy w przestrzeni publicznej, zwłaszcza w kontaktach z innymi ludźmi.

Publiczne „ja” staje się nieekspresyjne i bezgłośne – twarz „nic nie mówi”. Jej „zamknięcie” to warunek uszanowania drugiej osoby, a zarazem sposób obrony własnej intymności [...]. Choć „milcząca twarz” przynależy do przestrzeni społecznej interakcji, to nie dopuszcza jednak do pojawienia się relacji towarzyskich. Jest powierzchnią – maską zakładaną dla nieznanym⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ Wydaje się, że strach przed utratą własnej twarzy ma pewne realne podstawy, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę, wspominane już przy omawianiu obrazów Magritte’a, przypadki neurologicznych agnozji (np. prozopagnozę), które pozbawiają chorych możliwości rozpoznawania nawet własnego oblicza. Olivier Sacks zauważa, że utrata fizis często stawiana jest na równi z utratą tożsamości. Neurolog, opisując przykład doktora P. (muzyka, który rozpoznaje za pomocą dźwięku), zauważa, że jego pacjent „Traktował [...] twarze (nawet ludzi mu najbliższych), jakby były abstrakcyjnymi układankami albo testami. Nie potrafił ich ujrzyć, zbliżyć się do nich. Żadna twarz nie była mu bliska, w żadnej nie widział »jego« lub »jej«, identyfikował je jako komplet cech, jako »to«. A zatem poznawał jedynie formalnie, nie było w tym nic osobistego. I to prowadziło do jego obojętności czy ślepoty na wyraz twarzy. Twarz jest dla nas osobą wyglądającą na zewnątrz – widzimy osobę poprzez jej twarz. Dla doktora P. twarz w tym znaczeniu nie istniała, nie rozpoznawał ani jej, ani kryjącej się za nią osoby” (zob. O. Sacks, op. cit., s. 33). Nieumiejętność rozpoznania twarzy pozbawia człowieka (zarówno chorego jak i jego otoczenie) emocjonalnej więzi z drugim i upośledza jego społeczne kompetencje. Co więcej, choroba może pojawić się znienacka na każdym etapie życia. Przykładem niech będzie przypadek młodego człowieka, który utracił zdolność prawidłowej gnozy w wyniku wypadku. Sacks cytuje znaczący fragment artykułu z czasopisma naukowego „Brain”, który mówi, że dochodząc do zdrowia, pacjent bardzo często podawał w wątpliwość, czy twarz, którą widzi w lustrze, jest naprawdę jego, mimo iż wiedział, że nikogo innego z nim nie ma. Robił różne miny „po prostu by się upewnić”, jak sam twierdził (zob. Ibidem, s. 42). Potrzeba pewności w rozpoznawaniu siebie i nieustannego potwierdzania własnej tożsamości była silniejsza niż oddziaływanie praw fizyki i logiczne myślenie. Ów lęk przed utratą twarzy przenosi się również pośrednio na grunt odbioru sztuki. Pierre Bourdieu z przywoływanych już przeze mnie w rozdziale „Ślady osobowości w »Portretach bez twarzy« Krzysztofa Gierałtowskiego” analiz społecznego odbioru fotografii wysnuł następujący wniosek: „Zdjęcia, których autor pozwala sobie na zbyt wiele z ludzkim ciałem, wywołują niepokój lub oburzenie”. Respondentom pokazano artystyczne fotografie, które jednak z różnych powodów nie ukazywały twarzy modeli. Reakcje były jednoznaczne: „»Jeśli już je robić, to można by ująć całość, czyż nie? Brakuje twarzy, to jest irytujące«. »Nie jest złe, ale chciałbym widzieć wyraz twarzy«. »Ja ująłbym też twarz« (ręce starej wieśniaczki). »Widać tylko ramię, czegoś tu brakuje, to nie wystarczy« (dziecko przy piersi, zbliżenie)”. Bourdieu zauważa, że „Wyraz twarzy szczególnie skupia ekspresyjność ciała, tak więc usunięcie twarzy odczuwane jest jako zaprzeczenie ekspresji”. Zob. P. Bourdieu, op. cit., s. 259-260.

⁵⁴¹ P. Cembrzyńska, *Twarz pod kontrolą*, [w:] *Maski, twarze, pyski...*, s. 221.

Brak rozpoznawalnej twarzy jest w tym wypadku postrzegany jako jedyny sposób zachowania własnej intymności, czyli – paradoksalnie – ochrony tego, co indywidualne i „własne”. Gdy twarz zostanie dotknięta wzrokiem i rozpoznana – zobaczona i uświadomiona jako ktoś inny niż „ja”, lub jako „ja” niepostrzegane bezpośrednio, odbite w oczach innego – wejdzie nieuchronnie w „przestrzeń społecznych interakcji”, gdzie będzie się nieustannie przeglądać i obnażać w oczach innych, stanie się twarzą widzianą wyłącznie cudzymi oczami. Milczenie oblicza niesie jednak ze sobą znaczące niebezpieczeństwo utraty umiejętności wzajemnego, autentycznego porozumiewania się (nie rozmawiania, ale wytwarzania empatycznej więzi społecznej, która umożliwia dostrzeżenie innego oraz zrozumienie konieczności współistnienia w świecie, w którym inny jest jedną z postaci mojego „ja”, tak jak moje „ja” jest odbiciem części innych). Fotografie, jakie tworzy Bodnar – nie mające referencji w rzeczywistości, ale przemawiające samym obrazem – stają się polem takiego współistnienia.

Próbując zrekonstruować podstawy nastawienia surrealistów do kobiecego ciała, Taborska przywołuje słowa Huguesa Le Roux dotyczące ideału kobiety z końca XIX wieku: „Całkiem zapomnieliśmy o lekcji, jakiej udzieliła nam sztuka antyczna, która nie podporządkowała ciała głowie i na dowód swej wobec głowy obojętności przekazała nam bezgłową Nike, nie wywołującą żalu za spojrzeniem u żadnego miłośnika piękna”⁵⁴². Autor powyższych słów pomija fakt, że znana dziś rzeźba Nike – nagiej, bezgłowej bogini zwycięstwa – według ustaleń archeologów prowadzących badania porównawcze z zachowanymi wizerunkami bogini niemal na pewno posiadała głowę i ręce, choć ich kształt i ułożenie są niemożliwe do zrekonstruowania. Straciła je wtórnie z przyczyn niezamierzonych przez artystę. Postać okaleczonej Nike, przyciągającej spojrzenia jedynie swoim ciałem, doskonale wpisuje się w strategię przyjętą przez Annę Bodnar, która w swoich fotografiach i foto-grafikach odwraca sens stwierdzenia Le Roux, podkreślając problem „utraty twarzy”, odebranej przez komercyjne kanony piękna, patriarchalne relacje społeczne, brak akceptacji dla inności i wiele innych czynników, w taki czy inny sposób wykluczających nieprzystające jednostki. Artystka polemizuje nie tylko z wizją bezgłowego biernego ciała jako doskonałego obiektu pożądania („klepsydry”), ale również, z dążeniem do współczesnej bezmyślnej idealizacji ciała – w tym przypadku twarzy.

Ciekawym tropem interpretacyjnym jest także postrzeganie fotografii ukazującej fantomowe lico jako kontynuacji cykli przedstawiających modelowanie ciała. Kobieta bez twarzy to nie tylko „surrealistyczna muza”, ale również kobieta z twarzą sztuczną, przerobioną, naciągniętą, podobną do setek innych, tak samo „udoskonalonych” twarzy. Wyglądanie fizis pozbawionej jakiegokolwiek zmarszczki jednoznacznie kojarzy się z zabiegami medycyny estetycznej, mającymi na celu

⁵⁴² H. Les Roux, *Nos Filles – Qu'en frenos-nous?*, Paris 1898, s. 77-78; cyt. Za: A. Taborska, op. cit., s. 136.

zachowanie wiecznie młodego i pięknego oblicza, a nierzadko prowadzącymi do deformacji i nieodwracalnych zmian. Zachowanie własnej twarzy jest w takim świecie niezwykle trudne. Odzyskanie prawa do posiadania normalnej, starczej fizjonomii, bez konieczności jej modelowania – jest częścią procesu przywracania twarzy kobiecie-człowieka. Ów powrót wciąż napotyka nowe bariery, fizis jest niepełna, nieczłowiecza, ale powoli budowana własnymi dłońmi modelki zaczyna przypominać twarz.

Patrząc z tej perspektywy, znaczący dla odbioru opisanego foto-grafiki jest fakt, że ślady po oczach i ustach na obliczu przedstawionej postaci zostały całkowicie wyretuszowane w taki sposób, że ich brak nie wywołuje makabrycznego wrażenia. Można nawet przypuszczać, że w tak ukazanej twarzy te elementy fizjonomii nigdy nie istniały. Być może widoczny zarys nie jest wynikiem deformacji tradycyjnego widoku kobiecej fizis, ale jest dopiero pierwszym etapem jej konstruowania – dłonie nie wymazują, ale budują od podstaw tę twarz, której pozbawione były kobiety na poprzednich fotografiach, tę, którą na dobre usunęli surrealiści. W takim ujęciu foto-grafika może zostać potraktowana jako obraz procesu kształtowania i „zwracania” twarzy kobietom, które do tej pory były jej pozbawione.

Twarz ukazana

W kontekście powyższych rozważań na temat dekonstruowania surrealistycznej wizji kobiety znamieny jest fakt, że Anna Bodnar bardzo często sama pozuje do swoich zdjęć. Erica Fisher-Lichte w *Estetyce performatywności* pisze: „Człowiek posiada ciało, którym – jak innymi przedmiotami – może się posługiwać. Zarazem jednak jest tym ciałem, jest ciałem-podmiotem”⁵⁴³. Fotografka deklaruje, że jej prace stanowią formę „wewnętrznego dialogu”, są „poszukiwaniem siebie w świecie nietolerancji i obłudy” oraz wyrazem strachu przed przemijaniem i brakiem akceptacji. Ów autotematyczny kontekst nabiera szczególnej wagi właśnie dlatego, że pracuje na własnym ciele, czyniąc z niego taki sam materiał, jakim dla malarza są farby. Artystka mierzy się z tematami, które ją przerażają, stąd postacie na jej zdjęciach zwykle są nagie, co podkreśla ich bezbronność wobec „osaczającego je świata”, a zarazem stanowi odniesienie do pozaczasowej identyfikacji z ogółem ludzkości. „Każda forma ubrania jest charakterystyczna dla danej epoki kulturowej, nagość natomiast jest jedna i wspólna dla nas wszystkich” – stwierdza⁵⁴⁴.

Bodnar, tak jak performerzy, przekształca należące do niej ciało, poddając je często daleko posuniętej deformacji. Staje się przy tym zarówno podmiotem działającym (tworzącym), jak i

⁵⁴³ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 123.

⁵⁴⁴ Zob. http://www.zpaf.bielsko.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=61%3Aanna-bodnar-we-wrocawiu&Itemid=72 (dostęp: 10.01.2015).

przedmiotem działania. Tym samym można ją nazwać performerką (choć nie tworzy tradycyjnie rozumianych performansów), która na przykładzie siebie samej dekonstruuje znane struktury cielesności, nadając swoim pracom charakter tożsamościowych autoposzukiwań, próby uchwycenia zmiennej i nieuchwytej, jak wynika z jej obrazów – istoty⁵⁴⁵.

Pewne wątpliwości budzi jednak fakt, że artystka mimo wszystko nie pracuje na *stricte* „własnym” organizmie. Przetwarza ciało sfotografowane, czyli powielone i odgrywane. W dodatku zwykle znacząco modyfikuje zdjęcia za pomocą programów graficznych. Sama przyznaje: „fotografia bardzo często jest dla mnie materiałem wyjściowym i wykorzystuję ją do kreowania własnej rzeczywistości”⁵⁴⁶.

Trudno jednak posądzać autorkę surrealistycznych grafik o zafalszowanie rzeczywistego obrazu siebie (przestrzeń fotografii jest inscenizowana, zatem to, co przedstawione na zdjęciu, nie może być oceniane w kategoriach prawdziwe – fałszywe⁵⁴⁷) ani tym bardziej o działanie pokrewne sztucznemu, graficznemu upiększaniu sylwetek w środkach masowego przekazu, tyle że zwrócone w przeciwną stronę – wyolbrzymiające antyestetyczny aspekt wszechobecnej cielesności. Problem sytuuje się na płaszczyźnie interpretacji. „Praca nad negatywem jest interpretacją”⁵⁴⁸, pisze Soulages. „Należy już do recepcji, o czym na ogół zapominają ci, którzy rozważają fotografię w oparciu o warunki jej odbioru”⁵⁴⁹. Bodnar już podczas pracy nad zdjęciem narzuca oglądającemu pewien schemat interpretacyjny, ukierunkowując jego spojrzenie za pomocą prostych, powszechnie znanych odwołań symbolicznych i skojarzeniowych (klepsydra, nagość, zmarszczki, ucisk) oraz konstruując określony obraz ciała. Zatem jej próby definiowania siebie są nie tylko poszukiwaniem, ale również kreowaniem tożsamości, które swój kulminacyjny punkt osiąga w seriach portretów (lub – w większości – autoportretów) z cykli „Kreatywny portret” i „Milion twarzy”⁵⁵⁰.

Artystka nie oszczędza własnego oblicza. Analogicznie do zabiegów z ciałem, traktuje je jako niezwykle plastyczne tworzywo, które siłą wyrażania przewyższa każdą inną materię twórczą. Przeobrażona, niekiedy brutalnie zdeformowana (poprzebijana zapalkami [fot. 7], z grymasem zmęczenia lub bólu, z ręką wystającą z ust, przebita przez pocisk wystrzelony z palców ułożonych na kształt rewolweru czy wreszcie przerażona i niemalże nieludzka z otwartą, pustą czaszką), ale

⁵⁴⁵ Bodnar deklaruje: „Odkąd pamiętam interesuje mnie sztuka wizualna, gdyż często przekazuje więcej niż słowa. Przez całe życie szukałam artystycznego sposobu wyrażenia siebie. To, co robię, to moja pasja, to niechęć do „plastikowego” świata. Źródłem inspiracji jest dla mnie życie codzienne jak również literatura piękna. Do swoich prac mam bardzo emocjonalny stosunek, ponieważ w dużej mierze wyrażają mnie”; <http://www.annabodnar.eu/o-mnie.html> (dostęp: 13.01.2015).

⁵⁴⁶ http://www.zpaf.bielsko.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=61%3Aanna-bodnar-we-wrocawiu&Itemid=72 (dostęp: 10.01.2015); zob. też: <http://www.annabodnar.eu/o-mnie.html> (dostęp: 13.01.2015).

⁵⁴⁷ Zob. F. Soulages, op. cit., s. 67-89.

⁵⁴⁸ Ibidem, s. 158.

⁵⁴⁹ Ibidem, s. 158.

⁵⁵⁰ <http://www.annabodnar.eu/milion-twarzy.html> (dostęp: 15.04.2016).

przede wszystkim niezwykle dynamiczna i teatralna twarz fotografki szokuje i wytrąca oglądającego z bezpiecznego poczucia zdolności rozpoznawania, mimo iż podobieństwo zostaje zachowane. Przekształcenia fizjonomii są dopełnieniem pracy nad ciałem, ale też wyrazem artystycznych poszukiwań form twarzy widzianej z zewnątrz, próbą odkrycia granic jej plastyczności oraz zdolności metamorficznych. Są również sprawdzianem dla ograniczeń odwagi twórczej, ponieważ praca na własnej fizis jest aktem kreacji nowego siebie, sięgnięciem po nową, niekoniecznie stabilną tożsamość, będącą zarazem „ja” i „innym”, fotografem i modelem, sobą i dziełem.

Soulages zauważa, że „fotografia konfrontuje nas z nieświadomością drugiego, z »tym«, co jawi się jako przesunięcie w stosunku do niemożliwego, stabilnego »ja«. Odgrywa się ono samo za sprawą dialektycznego układu w obrębie aparatu psychiki”⁵⁵¹. Stwierdza ponadto, że fotografia znosi zasadność stosowania pojęcia wolnej woli, ponieważ „przed fotografem gra się i jest się odgrywanym”, a każde zdjęcie jest utworem odegranej sceny, na którą wskazuje. Zatem badacz proponuje, by pojęcie wolnej woli zastąpić „grą konieczności i przymusu tworzących życie”, które mają charakter teatralny. Podkreśla przy tym, że relacja między fotografowanym i fotografującym nie jest niewinna. Według Soulagesa każde zdjęcie zostaje przepracowane przez to, co się fotografującemu wymyka i w ten sposób nad nim panuje, a jednym z takich czynników jest jego własna nieświadomość. Fotografia stanowi więc przede wszystkim „wypadkową związków pomiędzy sferami nieświadomości uczestników, między ich popędami”⁵⁵². Na podobne aspekty procesu fotografowania zwraca uwagę także Richard Shusterman, wprowadzając rozróżnienie między fotografią – rozumianą jako układ elementów, do których zaliczają się „fotograf, obiekt fotografowany, sprzęt fotograficzny oraz przestrzenno-czasowy kontekst”⁵⁵³ – a zdjęciem, które jest jedynie jej końcowym produktem⁵⁵⁴. Według badacza dopiero tak rozumiana fotografia w pełni odsłania swoją dramatyczną i performatywną naturę⁵⁵⁵.

Bodnar traktuje swoją twarz jak cudzą, ale nie może definitywnie uniknąć odniesień do siebie. Praca nad własną fizjonomią wywołuje efekt, jakby przeglądała się w lustrze, ale nie widziała tam *stricte* własnego oblicza, ale twarz podobną. Osoba fotografa i modela łączy się w jedno, a fotograf zostaje wplątany w grę przed obiektywem, będąc zarazem sobą, „drugim” i

⁵⁵¹ F. Soulages, op. cit., s. 81.

⁵⁵² Ibidem, s. 81.

⁵⁵³ Ibidem, s. 294.

⁵⁵⁴ Shusterman stwierdza: „[...] ponieważ zasadnicze znaczenie zdjęcia (przynajmniej w dyskusjach filozoficznych) często sprowadzane jest do fotografowanego obiektu, sprowadzenie estetyki fotografii do zdjęcia grozi zredukowaniem jej do estetyki obiektu spoza zdjęcia (tj. odniesienia w prawdziwym świecie), a więc jakoby spoza fotografii, co podważyłoby wartość estetyczną fotografii jako takiej” (R. Shusterman, op. cit., s. 294-295).

⁵⁵⁵ W moich analizach nie uwzględniam takiego rozróżnienia, a pojęcia „fotografia” używam zarówno w znaczeniu „zdjęcia” (stosuję je zamiennie), jak i ogółu działań, które towarzyszą jego zrobieniu.

twórcą. To, co się dzieje na poziomie świadomości modela i na poziomie świadomości artysty oraz to, co nieświadome, zlewa się w jeden niejednorodny twór, nowy obraz i nową tożsamość, uzewnętrznioną przez formę lustrzanego odbicia i zarazem głęboko wewnętrzną dzięki scaleniu trzech ról. Dotykając własnej twarzy w skórze „drugiego”, artystka przechodzi autentyczną przemianę, zamykając lub otwierając kolejne tropy osobowości, konieczne aby wywołać procesy dekonstruowania i rozmontowywania własnego „ja” i uzyskać nowy materiał, potrzebny do tworzenia kolejnych auto-portretowych hybryd.

Ważne miejsce wśród (auto)portretów artystki zajmują fotografie z serii „Człowiek i zwierzę”, do których Bodnar pozuje z akcesoriami kojarzącymi się z okrucieństwem wobec zwierząt⁵⁵⁶. Obrazy te mają podwójną wymowę – z jednej strony podkreślają związek człowieka i zwierzęcia oraz nierzadko nadużywanie zależności tego drugiego od człowieka, z drugiej strony poruszają problem zwierzęcego traktowania osoby ludzkiej.

Fotografowanie zwierząt z pewnością jest jednym z upodobań, któremu Anna Bodnar poświęca dużo uwagi. Jej oficjalna strona internetowa zawiera nawet odnośnik do podstrony, na której artystka prezentuje wyłącznie swoje profesjonalne fotografie zwierząt (zwłaszcza psów) i zarazem reklamuje swoje usługi w zakresie wykonywania zwierzęcych sesji⁵⁵⁷. Nie dziwi zatem fakt, że wśród jej portretów pojawiają się obrazy-protesty przeciwko znęcaniu się nad zwierzętami. Monika Bakke, pisząc o deprecjonowaniu zwierząt jako nie-ludzi i – będącej skutkiem wciąż panującego antropocentryzmu – dominującej postawie człowieka nad zwierzęciem, powołuje się na poglądy Cary’ego Wolfe, który dostrzega, że od najdawniejszych czasów w zachodniej kulturze „zwierzę pozostawało zreprezentowanym innym podmiotem, tożsamością i logos”⁵⁵⁸. Wolfe zauważa jednak również, że dziś kryzys humanizmu przejawiający się w założeniach strukturalizmu i poststrukturalizmu oraz podniesienie rangi zwierzęcia w szeroko pojętej kulturze i naukach niehumanistycznych (ekologia, etologia, nauki o prawach zwierząt) sprzyjają krytycznemu spojrzeniu na mechanizm tworzenia ludzkiego podmiotu⁵⁵⁹. Bodnar dobitnie eksponuje aspekt nierównoprawnej relacji człowiek – zwierzę. Szowinizm gatunkowy, na który zwraca uwagę Bakke⁵⁶⁰, usprawiedliwia cierpienie zwierząt w myśl roli człowieka jako podmiotu dominującego⁵⁶¹. Łańcuchy i kagańce nie szokują aż tak bardzo, kiedy założone są zwierzęciu, więcej – znaczna część społeczeństwa uznaje je za normę. Natomiast obraz, na którym człowiek

⁵⁵⁶ <http://www.annabodnar.eu/cz-owiek-i-zwierz-.html> (dostęp: 15.04.2016).

⁵⁵⁷ <http://www.petphoto.annabodnar.eu/> (dostęp: 15.04.2016).

⁵⁵⁸ Zob. C. Wolfe, „Introduction”, [w:] *Zoontologies: The Question of the Animal*, ed. C. Wolfe, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003, s. 10; tłum. – M. Bakke (Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 52).

⁵⁵⁹ Ibidem, s. 52.

⁵⁶⁰ Zob. Ibidem., s. 42-46.

⁵⁶¹ Ibidem, szczególnie rozdział „Kłopoty z antropocentryzmem”, s. 41-56.

opieczony zostaje łańcuchem, a jego twarz więzi kaganiec, budzi skrajne emocje i może zostać poczytany za niemoralny lub co najmniej niestosowny.

Obraz musi nas bezpośrednio dotknąć, narzucić nam swoją specyficzną iluzję, przemówić do nas swoim niepowtarzalnym językiem, po to byśmy zostali poruszeni tym, co zawiera. Aby możliwe było owo przeniesienie poruszenia do rzeczywistości, musi również zaistnieć wyraźne (*résolu*) kontr-przeniesienie obrazu⁵⁶².

Fotografka dosłownie dokonuje kontr-przeniesienia, zamykając kaganiec na ludzkiej (własnej) twarzy i krępując głowę łańcuchem. Używa rekwizytów tak, aby sugerowały konteksty religijne (skronie oplecione zostały łańcuchem ułożonym w symboliczny kształt korony cierniowej; ponadto na jednym ze zdjęć artystka przyjmuje pozę charakterystyczną dla wizerunków Jezusa wyszydzonego, *Ecce Homo* [fot. 8]). Porównanie cierpienia zwierząt do męki Chrystusa narusza powszechnie uznane *sacrum* i budzi podobne kontrowersje, jak wspomniana przez Bakke kampania PETA porównująca przemysłowe zabijanie zwierząt do Holokaustu⁵⁶³, jednakże zwraca również uwagę na bezwzględną niewinność zwierząt-ofiar. Autorka *Ciała otwartego* sugeruje, by w tej bezprecedensowej sytuacji na nowo przemyśleć „co to znaczy narażać na ból, cierpienie, śmierć, i wziąć za to pełną odpowiedzialność”⁵⁶⁴, ponieważ człowiek również jest istotą śmiertelną i w tym aspekcie z pewnością nie różni się od zwierząt⁵⁶⁵.

W portfolio Bodnar pojawiają się jednak również „Psie” Grafiki⁵⁶⁶ (jak je sama nazywa), na których autorka prowokująco – w świetle powyższych rozważań nad wzajemnym szacunkiem gatunkowym – stylizuje psy, nadając im cechy ludzkie. W istnieniu samych obrazów nie ma niczego złego. Grafiki te powstały wyłącznie w przestrzeni wirtualnej, bez bezpośredniego udziału zwierząt, zatem nie wiążą się z ich cierpieniem, wymuszonym pozowaniem czy innymi praktykami mogącymi im bezpośrednio szkodzić. Z pewnością są formą artystycznego żartu, ale otwierają także niebezpieczne pole do manipulacji wizerunkiem zwierzęcia upodabnianego do człowieka i nieistotne jest, czy fotografka robi to na potrzeby własnej koncepcji fotografii, czy też – co gorsza – na życzenie właścicieli pupili. Pies-pilot czy pies-narciarz nijak się mają do wzajemnego szacunku gatunkowego. Są próbą wpisywania zwierzęcia w czysto ludzką rolę, w której prezentuje się ono zdecydowanie niepoważnie i w pewnej mierze jest ośmieszane.

Donna Haraway w swoim *Manifestie towarzyszących gatunków* (*The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*) wyraźnie sprzeciwia się traktowaniu zwierząt

⁵⁶² J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis...*, s. 384.

⁵⁶³ Zob. M. Bakke, op. cit., s. 42-46.

⁵⁶⁴ Ibidem, s. 56.

⁵⁶⁵ Zob. Ibidem, s. 56.

⁵⁶⁶ <http://www.annabodnar.eu/-psie-grafiki.html> (dostęp: 15.04.2016).

jak ludzi. Twierdzi, że nawet wtedy, gdy transgatunkowe relacje satysfakcjonują obie strony, to zwierzę nadal znajduje się w ryzykownej sytuacji, ponieważ jeśli nie sprosta emocjonalnym oczekiwaniom, może zostać porzucone. Badaczka podkreśla przy tym nieprzekraczalność zależności psa od znajdującego się na uprzywilejowanej pozycji człowieka, gdyż to wyłącznie ludzie określają warunki wzajemnych relacji⁵⁶⁷. Taki punkt widzenia sugeruje raczej potrzebę odkrycia własnej „zwierzęcości”, rozumianej jako bycie integralną i świadomą (mimo rzeczywistej dominacji) częścią zwierzęcego uniwersum, a nie „uczłowieczania” zwierząt, bo dla tych drugich wiąże się to z nieodłączną tresurą, a nie współpracą czy towarzyszeniem, o którym mówi Haraway.

Nie ulega wątpliwości, że fotografowanie kontrowersyjnych inności w najróżniejszych postaciach można uznać za wizytówkę Bodnar. Niedoskonałości z premedytacją ukazywane w aktach oraz kwestie relacji ja – inny doskonale współgrają z serią wizerunków niepełnosprawnej modelki, nie posiadającej prawej nogi, prawej ręki i znacznej części lewego ramienia⁵⁶⁸. Na jednym z tych obrazów dziewczyna, ukazana do pasa, patrzy prosto na widza. Jej twarz całkowicie absorbuje uwagę i ukrywa niedostatki ciała. Dopiero po chwili oglądający zdaje sobie sprawę, że modelka nie ma rąk. Na pozostałych portretach przedstawiona została w różnych pozach, z przedmiotami towarzyszącymi jej na co dzień (wózek inwalidzki) oraz takimi, które w jej przypadku wydają się absurdalne, jak hantle czy urządzenia z siłowni wymagające zaangażowania rąk lub obu nóg.

Umieszczenie takich rekwizytów na portrecie wydaje się przewrotne, bowiem wydobywa nie tyle ułomność bohaterki, ile jej siłę – tę prawdziwą, dzięki której odważyła się pokazać swoje niekonwencjonalnie piękne ciało. Jego mankamenty paradoksalnie wcale nie przejmują kontroli nad jej wizerunkiem, ale stabilizują jej tożsamość, czyniąc ją wyjątkową na tle innych podobizn zamieszczonych w galerii. Szczególną rolę wśród tych portretów odgrywają dwie fotografie, na których modelka, owinięta jedynie udrapowanym, lekkim materiałem, siedzi na podwyższeniu w szykownym kapeluszu, ukazując swoje nagie ramię i eksponując zgrabną nogę [fot. 9]. Posągowość i wdzięk postaci są uderzające. W zawołowany sposób kierują myśli patrzącego ku kalekiej bogini Nike – tym razem dumnie unoszącej głowę, świadomej istnienia swojego niesztampowego i ponadcielesnego piękna.

W ten sam nurt przełamywania stereotypowego postrzegania fizyczności wpisują się fotografie podejmujące grę z tożsamością płciową. Bijąca z nich niejednoznaczność, pozbawiona jednak erotycznych konotacji, skłania się ku problematyce genderowej. Androgyniczni mężczyźni w kobiecych pozach, ze smukłymi ciałami, długimi włosami i delikatnymi rysami twarzy, do

⁵⁶⁷ Zob. D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003, s. 11-12; s. 38.

⁵⁶⁸ Zob. <http://www.annabodnar.eu/portret.html> (dostęp: 15.04.2016).

złudzenia przypominają kobiety⁵⁶⁹ [fot. 10]. Nierzadko ich ciała są pomalowane, by zatrzeć wszelkie różnice płci. Kobiety o „chłopięcym” typie urody, z wydatnymi kośćmi policzkowymi, krótkimi włosami i niewielkim biustem, upodabniają się sylwetką, postawą i zachowaniem do mężczyzn.

Anthony Giddens, sięgając do badań etnometodologicznych Harolda Grafinkla, podkreśla, że płeć jest kwestią wyuczoną.

Omawiany w *Studies in Ethnomethodology* przypadek transseksualnej Agnes dowodzi, że bycie „mężczyzną” lub „kobietą” opiera się na nieustannej kontroli i obserwacji ciała i jego gestów. W rzeczywistości nie istnieje żadna jednoznaczna cecha fizyczna, która odróżniałaby wszystkich mężczyzn od wszystkich kobiet. Jedyne osoby, które mają w miarę pełny obraz tego, czym jest przynależność do obu płci, są w stanie właściwie ocenić niesłychane znaczenie szczegółów w sposobie prezentacji i posługiwania się ciałem, od których zależy „osiągnięcie” płci⁵⁷⁰.

Wydaje się, że Bodnar doskonale rozumie owe niuanse i mistrzowsko posługuje się ciałem, by ukazać, w jak znacznym stopniu są one płynne. Odróżnienie jej modeli od modelek nierzadko odbywa się na zasadzie zgadywania. Ani postawa, ani tym bardziej fizjonomiczne rysy nie zdradzają ich fizycznej płci. Łatwość, z jaką artystka dokonuje zamiany ról płciowych, eksponuje ich nietrwale i czysto teoretyczne podstawy. Odbiorca oglądający te fotografie otrzymuje do rozwiązania przewrotną zagadkę w rodzaju „znajdź różnicę”, zupełnie podobną do tych, które rozwiązywał w dzieciństwie, z tym że łamigłówka Bodnar zawiera ziarno zwątpienia we własne umiejętności osądu, a tym samym uniemożliwia kategoryzowanie i szufladkowanie portretowanych modeli na podstawie ich aparycji. Zamazanie granic płci zarówno odcina kobietę od stereotypu obiektu seksualnego, jak i uwalnia mężczyznę od konieczności zachowywania „męskiego” wizerunku („męskiego” w znaczeniu przeciwnym do wszystkiego, co określane jest jako „kobiece”), pokazując realną umowność wyglądu. Mechanizmy wytwarzania płci ujawniają się już na zdjęciach korpusów-klepsydr. Dążenie do idealnego kształtu kobiecej talii zostało tak przerysowane, by pokazać samą czynność konieczną do uzyskania odpowiedniego efektu. Bez wykonania określonego działania ukazany fragment ciała nie pozwoliłby na rozróżnienie płci.

Twarz na fotografiach, które pozornie dają się zakwalifikować do tradycyjnych portretów fotograficznych, również nie jest twarzą „czystą”, pozbawioną zewnętrznej ingerencji (i nie chodzi tu bynajmniej o użycie programu do obrabiania zdjęć). Rygor kontroli ciała pojawia się na

⁵⁶⁹ Zob. <http://www.annabodnar.eu/boys.html> (dostęp: 17.04.2016).

⁵⁷⁰ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 88-89.

zdjęciach, na których widoczne twarze podtrzymywane są na różne sposoby przez dłonie⁵⁷¹ sprawiające wrażenie, jakby chciały te oblicza kształtować, ustawiać głowę w odpowiedniej pozycji albo utrzymywać ją na „właściwym” miejscu. Nierzadko są to ręce cudze, nienależące do modela.

Ręce układające głowy i twarze mogą stanowić swoisty ślad fotografa, który ujawnia swoją obecność w przestrzeni zdjęcia. Takie wrażenie wywołują zwłaszcza te obrazy, na których dłonie wylaniają się spoza kadru [fot. 11]. Trudno stwierdzić, czy faktycznie są to ręce Bodnar (choć to możliwe). Z jednej strony obecność podmiotu, który kształtuje modeli, ma raczej wyraz symboliczny, podobny do tego, który wyraża się w obecności cząstki tożsamości fotografa w każdym zrobionym przez niego zdjęciu (ujawniającej się poprzez widzialny efekt jego spojrzenia – choć i to zostaje przefiltrowane przez obiektyw), z tym że tu ukazany wprost i z premedytacją. Z drugiej natomiast, na niektórych portretach ręce niejako zmuszają modela do spojrzenia bezpośrednio w obiektyw – prosto w oczy fotografa, a w efekcie finalnym także w oczy odbiorcy. Wydaje się, że ten, który spoza kadru kieruje modelem, mówi: „Patrz, pokaż twarz!”, tak jakby chciał odsłonić wszystkie jej (twarzy) tajemnice i niejasności. Element przymusu jednakże ponownie odbiera wiarygodność widzialnemu obliczu i zdradza obecność kogoś poza – podmiotu istniejącego w sferze wizualnej (w rozumieniu Didi-Hubermana), ale wpływającego na to, co rozgrywa się w obrębie kadru.

Ciekawie w tej perspektywie sytuują się portrety mężczyzny w średnim wieku, również oplatanego przez czyjeś ręce, ale w taki sposób, że patrzący nie odczuwa ich obecności jako zewnętrznej presji. Inaczej niż na poprzednich zdjęciach, ramiona należą do kobiety, która stoi za

⁵⁷¹ <http://www.annabodnar.eu/portret.html> (dostęp: 15.04.2016); Dłonie na fotografiach Anny Bodnar nierzadko odgrywają niepoślednią rolę nie tylko jako narzędzie, ale również – podobnie jak w przypadku portretu Józefa Czapskiego autorstwa Krzysztofa Gierałtowskiego – jako metonimiczny portret ich właściciela/właścicielki. We „Fragmentach” – tej samej serii fotografii, w której zostały umieszczone bezgłowe korpusy – często pojawiają się fotografie złożonych dłoni wypełniających cały kadr. Ręce układają się w różne, nierzadko wymyślne i nienaturalne gesty. Zawsze pozostają ze sobą w fizycznym kontakcie, stykają się niemal całą powierzchnią. Czysto sensualny dotyk skóry o skórę jest bez mała wyczuwalny. Niejednokrotnie, aby uzyskać efekt finalny widoczny na zdjęciu, należałoby wykonać całą sekwencję ruchów. Próby odtworzenia pozy ukazanej na jednej z fotografii (Na zdjęciu widać ściskające się ręce ukazane od linii przedramion, skierowane ku górze. Na ciemnym tle wyraźnie rysują się kontury obu splecionych dłoni. Szczególną uwagę zwraca nienaturalne wygięcie rąk. Cienie padające na dłonie tak je modelują, że trudno odróżnić lewą od prawej. Złączone dłonie tworzą zwartą bryłę) mogą sprawić sporą trudność, ale uświadamiają również, że fotografie te, mimo że przedstawiają jedynie ostateczny rezultat ruchu, są efektem procesu teatralnego odgrywania gestu, poprzedzonego z pewnością licznymi fizycznymi (żeby nie powiedzieć – ekwilibrystycznymi) próbami walki z ograniczeniami ciała i prawdopodobnie licznymi próbnymi zdjęciami. Dłonie w końcowej pozycji są świadectwem wszystkich tych udanych lub nieudanych poruszeń, śladem obecności ruchu, który poprzedzał przedstawiony w kadrze gest. Nie inaczej problem rysuje się na obrazach dłoni ściskających korpus czy oplatających głowy portretowanych modeli, z tym że w drugim przypadku można uznać, że z pewnością są to dłonie cudze. Pokusa odtworzenia póz odgrywanych przez fotografowane dłonie ponownie kieruje zainteresowanie widza na aspekt sensualny opisanych zdjęć Bodnar – widzialność dotyku. Można z bliska zobaczyć siłę nacisku, objawiającą się poprzez ugięcie, zmarszczenie, zaciemnienie powierzchni ciała. Oglądający widzi, jak skóra dotyka skóry. Odczuwa ów dotyk poprzez wizualne wyobrażenie i rekonstruuje go na podstawie własnych doświadczeń sensorycznych. Problem widzialności dotyku pojawia się nie tylko w przypadku zdjęć Anny Bodnar, ale dotyczy większości fotograficznych przedstawień, na których można dostrzec ślady i skutki nacisku na ciało, np. splecione ręce, ściśnięte pięści, objęcia, ale również skrępowanie ciała (sznurem, gorsetem itp.). Dobrym przykładem ilustrującym to zjawisko mogą być między innymi wybrane fotografie Zdzisława Beksińskiego, np. słynny *Gorset sadysty* z 1957 roku.

plecami modela⁵⁷². Co więcej, dłonie niemalże czule dotykają jego ciała, zdradzając pewną więź, która – jak można sądzić – łączy ich właścicielkę z portretowanym mężczyzną (obecność podobnych obrączek na palcach kobiety i modela sugeruje, że tworzą związek). Ręce należą do kogoś, kto – w pozytywnym znaczeniu – sprawuje pieczę nad jego głową i ciałem. Subtelny wątek „układania” rysów, który pojawia się na niektórych portretach, może zostać uznany za zabawną aluzję do tego, kto dominuje w ukazanej relacji (wydaje się, że wrażenie lekkości konwencji potwierdza wyraz twarzy mężczyzny, który uśmiecha się kątem ust).

Ekspresyjne, zmysłowe i intymne foto-grafiki Anny Bodnar pokazują, jak plastycznym i wszechstronnym tworzywem może być (własne) ciało – bez konieczności naruszania jego fizycznej integralności – oraz jak wieloaspektowo można kreować i (de)konstruować własne i cudze „ja”. Posługując się różnorodnymi środkami artystycznymi, fotografka stara się ukazać jak najszerszy wachlarz tożsamości przejawiających się w całej palecie odcieni – od ciemnych tonów wymazanej indywidualności uprzedmiotowionych ciał bezgłowych kobiet aż do migotliwych blasków i cieni ujawniających się w relacjach ja – inny. Obraz człowieka, który wyłania się ze spektrum prac Bodnar koresponduje z wizją posthumanistycznego dynamicznego podmiotu⁵⁷³ zdefiniowanego przez Jolantę Brach-Czainę. Czerpie on energię z otoczenia i równie silnie na nie oddziałuje własną tożsamością⁵⁷⁴. Bakke, komentując takie ujęcie ponowoczesnej podmiotowości, wyróżnia jej paradoksalną właściwość, która z jednej strony pochłania wszystko, co znajduje się wokół niej, z drugiej natomiast „otwiera się tak, że wszystko może przezeń przepłynąć”. Badaczka konkluduje, że „wewnętrzna ruchliwość” zastępuje tę zewnętrzną, ponieważ „zawsze jesteśmy fuzją, czyli tym, co tradycyjnie uważane było za ontologicznie nieczyste”⁵⁷⁵. Zauważa, że w takim ujęciu podmiot nie znika, ale zmienia swój charakter. „Teraz nie jest już zwielokrotnionym podmiotem, o jakim pisali postmoderniści, ale raczej podmiotem otwartym, absorbującym, wrażliwym na swoje otoczenie, którego przecież jest integralną częścią”. Skonstruowanie i wyrażenie takiego podmiotu jest jednym z celów fotograficznych eksperymentów Anny Bodnar. Zadanie nie jest łatwe, ale jak dotąd jego efekty stanowią interesujący materiał badawczy. Powyższe refleksje z konieczności dotyczą bardzo skromnego, czysto subiektywnego wyboru jej prac.

⁵⁷² Zob. <http://www.annabodnar.eu/portret.html> (dostęp: 15.04.2016).

⁵⁷³ Grażyna Gajewska podkreśla, że niestabilność podmiotu jest także jednym z najważniejszych zagadnień antropologii cyborgów, która koresponduje z posthumanistyczną wizją podmiotowości tego, co nie-ludzkie i wymyka się binarnemu kategoryzowaniu. (Zob. G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 64 i nast.).

⁵⁷⁴ Zob. J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 120-121.

⁵⁷⁵ M. Bakke, op. cit., s. 86.

ROZDZIAŁ IX

Ruch jako maska – *cinemagraphs* Jamie Beck⁵⁷⁶

Jamie Beck, nowojorska fotografka mody, współpracując z Kevinem Burgiem⁵⁷⁷, artystą i grafikiem komputerowym, stworzyła *cinemagraphs* – kinografie⁵⁷⁸. Pod względem technicznym *cinemagraphs* nie są zjawiskiem odkrywczym (do uzyskania podobnego efektu wystarczy użyć nieskomplikowanego programu do obróbki graficznej), jednakże fenomen popularności prac Beck skłania do wnikliwego rozważenia problemu, czym właściwie są kinografie i co sprawia, że obrazy stworzone przez nowojorską artystkę – szczególnie niepokojące portrety modelek – tak silnie oddziałują na odbiorcę.

Cinemagraphs – kinografie

Według samej autorki „A Cinemagraph is an image that contains within itself a living moment that allows a glimpse of time to be experienced and preserved endlessly”⁵⁷⁹ (Kinografie są obrazami, zawierającymi w sobie moment życia, który rozwija się w czasie, aby został doświadczony i trwał w nieskończoność – tłum. E. W.-Cz.). W podobnym tonie utrzymana jest ich definicja sformułowana przez Kevina Burga: „I think of it as a living photograph. It’s a photograph that has a living moment inside of it”⁵⁸⁰ (Myślę o nich jak o żywych fotografiach. Jest to fotografia, która zawiera w swoim wnętrzu żywą chwilę – tłum. E. W.-Cz.), „calling it a GIF didn’t seem to work either, because a GIF can mean so many things. This is a specific thing with its own criteria. Its own medium.” (nazywając ją GIF-em nie oddaje się jej działania, ponieważ GIF może znaczyć bardzo wiele rzeczy. To jest specyficzny twór ze swoimi własnymi kryteriami. Własne medium – tłum. E. W.-Cz.). Opierając się na wypowiedziach ich twórców, kinografie można opisać jako pochodne fotografii o różnorodnej tematyce, na których dostrzegalne są subtelnie wkomponowane ruchome detale, na przykład poruszane wiatrem włosy, przymykające się powieki, falujące fragmenty garderoby czy odbicie jadącego samochodu w witrynie sklepu. Ruch na zdjęciu pozornie rozwija się w czasie, mimo że w rzeczywistości składa się z nieustannie powtarzanych, nieskomplikowanych sekwencji. Zatrzymanie chwili jest zatem jednoczesnym jej poruszeniem. Taka forma kinografii uzależnia ich istnienie od cyfrowego nośnika. Poza nim niemożliwe jest

⁵⁷⁶ Rozdział rozwija i uzupełnia tezy artykułu „*Cinemagraphs*” Jamie Beck w kontekście dramatycznej teorii literatury, który ukazał się w „Przestrzeniach Teorii” (Zob. E. Woźniak, „*Cinemagraphs*” Jamie Beck..., s. 89-103).

⁵⁷⁷ Kevin Burg prywatnie jest mężem artystki.

⁵⁷⁸ Uważam za zasadne spolszczenie terminu „*cinemagraphs*”, dlatego w dalszym ciągu moich rozważań będę posługiwać się nazwą „kinografie”.

⁵⁷⁹ <http://cinemagraphs.com/about/> (dostęp: 18.04.2011).

⁵⁸⁰ <http://time.com/3388024/when-photos-come-to-life-the-art-of-the-cinemagraph/> (dostęp: 15.01.2016).

ukazanie ruchomych szczegółów, a bez nich prace Jamie Beck stałyby się zwyczajnymi zdjęciami. Obrazy te mogą zatem funkcjonować wyłącznie w przestrzeni wirtualnej, jednakże wirtualność nie stanowi tylko bariery, ale otwiera również ogromne możliwości twórcze.

Obraz pozornie najbardziej przejrzysty nie jest zwykłym odbiciem stanów rzeczy, gdyż jest on zawsze zależny od procesu konstruowania wypowiedzi i od pracy nad materiałami fotograficznymi. Obraz zakotwiczony jest w rzeczach (których ślad zachowuje), ale i w tym, co przeżył fotograf (jego sposobie postrzegania i odczuciach), podczas gdy wypowiedź i praca nad materiałem odseparowują go od przedmiotów i własnych przeżyć⁵⁸¹.

Niezwykłe hybrydy, które wykraczają poza fotograficzne tworzywo, są efektem wspólnej pracy fotografa i grafika komputerowego, a ich ostateczny kształt to rezultat procesu twórczego, zachodzącego od momentu zrobienia zdjęcia-tła aż do chwili nałożenia kolejnych warstw budujących animację⁵⁸². Praca nad materiałem jest więc jednym z najbardziej istotnych aspektów powstawania ruchomych obrazów. Przeniesienie akcentu z jednorazowego aktu kreacji (chwili zwolnienia migawki i zrobienia zdjęcia) na proces twórczy zmienia status obrazu jako śladu rzeczy. W pracach Beck to ruch, sytuujący się pomiędzy niejednorodną czasowością kinografii a aktualnym momentem patrzenia oglądającego, staje się śladem. Czasami można zauważyć jego widzialne przejawy, które uzewnętrzniają się w postaci cyfrowego „smużenia”⁵⁸³ zdradzającego samo poruszenie lub zakłócenia w jego płynności. Uwidocznienie się symptomów ruchu zależy w dużej mierze od nośnika, na którym wyświetlane są kinografie. Taki status prac nowojorskiej artystki znacząco wpływa na ich odbiór.

Kinografia jest tworem kompozycyjnie niejednorodnym. Rozpatrywana z perspektywy fotograficznej posiada ramy wyznaczone przez kadrowanie, ale poruszające się elementy zakłócają ogląd planów kadru. Ruch przykuwa uwagę patrzącego, przesłaniając tło, lecz gdy potraktować ów ruch jako maskę wizualnego⁵⁸⁴, zamknięty kadr paradoksalnie otworzy się i skieruje uwagę widza na zewnątrz obrazu, do sfery niewidzialnej dla oka. Natomiast jeśli popatrzeć na ruchomy obraz z punktu widzenia filmu, rozgrywający się w czasie ruch powinien otwierać obraz, zapowiadając przyszłe zdarzenia. Tymczasem dzieje się na odwrót – przemieszczenia ograniczone do serii

⁵⁸¹ A. Rouillé, op. cit., s. 234.

⁵⁸² „We shoot on both still and video equipment and use Adobe After Effects and Photoshop for editing. Jamie and I are highly collaborative throughout the whole process, while still promoting each other’s strengths. Shooting resembles both a photo and video shoot”. (Wykonujemy zarówno nieruchome kadry, jak i sekwencje na sprzęcie wideo, używamy Adobe After Effects i Photoshopa do edycji. Jamie i ja ściśle współpracujemy podczas całego procesu, jednocześnie prezentując swoje mocne strony. Złapanie ujęcia przypomina i fotografowanie, i filmowanie – tłum. E. W.-Cz.); <http://annstreetstudio.com/2011/12/22/the-other-half/> (dostęp: 11.02.2016).

⁵⁸³ Jego powstawanie uzależnione jest od nośnika, na którym wyświetlona zostanie kinografia. Główną przyczynę „smużenia” stanowi opóźnienie czasu reakcji matrycy w stosunku do poruszającego się obiektu. Ów efekt nie jest zatem cechą charakterystyczną dla kinografii, ale, jeśli się pojawi, może zostać potraktowany jako widoczny ślad ruchu.

⁵⁸⁴ W rozumieniu Didi-Hubermana.

nieprzerwanych powtórzeń – zamykają go. Taki zabieg rozbija kompozycję obrazu i podkreśla maskującą rolę poruszeń.

W samym źródłosłowie *cinemagraph*⁵⁸⁵ mieści się odwołanie do syntezy sztuk – kina i fotografii. Kinografie są tworem, który czerpie z obu źródeł, ale wykorzystuje ich możliwości w nowatorski sposób.

Przejawem [specyfiki konstrukcji fotografii – E. W.-Cz.] jest fragmentaryczność przedstawienia zdjęciowego. Polega ona na wycinaniu obiektu (bądź jego elementu) lub zdarzenia (lub jego momentu) z czasu i miejsca, w którym się uobecnia⁵⁸⁶.

Podstawowym działaniem, jakie podejmuje fotograf w celu uzyskania zamierzonego efektu, jest wykadrowanie zdjęcia. Kadrowanie arbitralnie narzuca odbiorcy perspektywę spojrzenia na to, co przekazuje obraz, jednakowoż natura kadru, który stanowi fragment jakiejś mniej lub bardziej określonej rzeczywistości, sugeruje istnienie czegoś „poza”. Analizując kinografie, pojęcie „kadru” można odnieść zarówno do czynności kadrowania fotografii, jak również do kadru filmowego, który funkcjonuje przede wszystkim jako wycinek zdarzenia. Prace Beck niezaprzeczalnie kojarzą się z obrazem filmowym, niemniej między kinografią a filmem zachodzą zasadnicze różnice uwydatniające się szczególnie w założeniach konstrukcyjnych, odbiegających zarazem od specyfiki tworzywa fotograficznego.

Każdą fotografię można wywołać, stworzyć materialny artefakt, desygnat, którego można dotknąć. W odniesieniu do kinografii takie działanie jest niewykonalne, ponieważ istnieją one wyłącznie w przestrzeni wirtualnej i są nierozzerwalnie związane z nośnikiem. Status ontologiczny kinografii stanowi kwestię tyleż ciekawą, ile skomplikowaną. Już samo pisanie o tym zjawisku sprawia wiele kłopotów, gdyż odwoływanie się do konkretnych przykładów wymaga albo korzystania z nośnika wirtualnego (w ten sposób ograniczając do przestrzeni wirtualnej również istnienie samego słowa), albo posługiwania się niedokładnym i niedoskonałym opisem.

⁵⁸⁵ W wywiadzie do nowojorskiego *The Time*, Beck i Burg tak wyjaśniają wybraną przez siebie nazwę:

Kevin Burg: We were just playing with Greek roots. We were researching how they came up with the term photography. [Editor's note: the word *photographis* generally accepted to have derived from the Greek terms *photos*, meaning *of light* and *graphō*, meaning *I write*.]

Jamie Beck: We had to give it a name because we'd go to a photo shoot and people kept saying, *Make one of those moving things*. I was so tired of people saying "that moving thing," so we came up with a name for it".

(Kevin Burg: Chcieliśmy pobawić się z greckim źródłosłowem. Dociekaliśmy, jak Grecy wymyślili termin fotografia. [Uwaga redaktora: ogólnie przyjęto, że słowo „fotografia” wywodzi się z greckich terminów *photos*, który oznacza światło, i *graphō*, znaczącego 'piszę'.]

Jamie Beck: Musieliśmy je nazwać, ponieważ kiedy robiliśmy sesję zdjęciową, ludzie ciągle powtarzali: „Zróbcie jedną z tych ruchomych rzeczy”. Byłam tak znudzona ludźmi mówiącymi „ta ruchoma rzecz”, więc wymyśliłiśmy jej nazwę – tłum. E. W.-Cz.).

<http://time.com/3388024/when-photos-come-to-life-the-art-of-the-cinemagraph/> (dostęp: 15.01.2016)

⁵⁸⁶ J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne. Wstęp*, Toruń 2000, s. 43.

Konieczność wyświetlania obrazu buduje między dziełem a widzem dodatkową barierę, sprawiając, że odbiór kadrów (znów) odbywa się w sposób podwójnie zapośredniczony: poprzez obiektyw aparatu i przez powierzchnię ekranu. Za sprawą technicznych parametrów nośnika obraz może zostać zniekształcony, ale bynajmniej nie zafalszowany.

Niezwykle znaczący dla portretów kinograficznych jest fakt, że kinografie wykorzystujące medium oparte na języku binarnym (cyfrowym) mają wydźwięk wybitnie antybinarny, ponieważ, będąc hybrydą, przełamują tradycyjne opozycje pojęciowe. André Rouillé, stara się udowodnić, że „binarna koncepcja metafizyczna”, oscylująca „pomiędzy istotą (fotografii) a istnieniem (przedmiotów)”, jest bezzasadna⁵⁸⁷. Podejmując polemikę z Rolandem Barthesem, który według niego odwołuje się do „dwubiegunowej relacji z konkretnym światem rzeczy i ich stanów”⁵⁸⁸, Rouillé skłania się ku antybinarnemu ujęciu fotografii jako aktu kreacji, łączącego materialne istnienie przedmiotu z jego niematerialnym obrazem. Proponuje „odrzucić wykluczające »albo« i przejść do włączającego »i«”⁵⁸⁹. Takie spojrzenie bliskie jest statusowi obrazów tworzonych przez Jamie Beck, gdyż w ich przypadku arbitralne rozróżnienia na „rzeczy i zdarzenia, brak ruchu i ruchliwość, czas i beczasowość, trwanie i stawanie się”⁵⁹⁰, które w sztukach wizualnych dostrzegał między innymi Rudolf Arnheim, bezsprzecznie tracą rację bytu.

Antybinarność kinografii włącza je w obszar doświadczenia dramatycznego, rozumianego „jako ruchome pola, zmienne przestrzenie dzieła i jego odbioru”⁵⁹¹, a tym samym w pole działania antybinarnej estetyki performatywnej. Oglądający jest tu zatem zarówno widzem swoistego spektaklu, jak i uczestnikiem oraz składnikiem performatywnego aktu współtworzenia dzieła. Ograniczenie funkcjonowania prac Beck do przestrzeni wirtualnej wyklucza istnienie jakiegokolwiek oryginału, który mógłby uchodzić za pierwowzór wielokrotnie wyświetlanego obrazu⁵⁹². Każde wyświetlenie kinografii jest nowym aktem przetworzenia. Tę myśl doskonale podsumowuje refleksja Anny Krajewskiej:

Wizualność, definiowana dzisiaj, stanowi [...] trwały związek z dramatycznością, ponieważ coraz częściej eksponowana jest aktywność, mogąca powoływać i unicestwiać byt obrazu. Odnosi się nie tyle do obrazu w rozumieniu dzieła w ramach, stałego wyobrażenia odsyłającego do pojęć stylu czy konwencji, ale do obrazu jako zmiennego procesu, stałej niegotowości, korekcji, palimpsestu, przenikania, dialogu, gry w wymazywanie i stwarzanie⁵⁹³.

⁵⁸⁷ Zob. A. Rouillé, op. cit., s. 228-229.

⁵⁸⁸ Por. R. Barthes, *Światło obrazu...*

⁵⁸⁹ Ibidem, s. 226.

⁵⁹⁰ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 373.

⁵⁹¹ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 25.

⁵⁹² Problem ten dotyczy wielu zjawisk w kręgu nowych sztuk wizualnych, które wykorzystują nośnik cyfrowy, ale w tym przypadku absolutny brak oryginału podkreśla status kinografii jako zjawiska odrębnego, nie będącego jedynie wariacją na temat fotografii

⁵⁹³ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 190.

Kadry tworzone przez Jamie Beck spełniają postulaty nowoczesnej wizualności i tym samym skutecznie wymykają się wszelkim próbom ich skategoryzowania. W kontekście powyżej zarysowanej problematyki można powiedzieć, że fenomen kinografii znacząco odbiega zarówno od materii fotograficznej, jak i filmowej. Nie ulega wątpliwości, że Jamie Beck, wykorzystując znane od dawna środki techniczne, stworzyła nowe zjawisko, które dopiero otwiera nieśmiało swoje podwoje dla lubujących się w innowacjach badaczy obrazu.

Czas poruszony

Fotografia zatrzymuje ruch przez odbicie fragmentu rzeczywistości (realnej bądź wykreowanej) oraz równoczesne zatrzymanie i utrwalenie chwili. Wydarzenia, które ogląda widz, rozgrywają się w czasie stanowiącym nieodzowny składnik akcji zarówno filmowej, jak i scenicznej. Jego upływ zawsze jest dostrzegalny, nawet wtedy, kiedy na ekranie/scenie nic się nie dzieje. Czasowość fotografii i czasowość filmu sytuuje się jednakże na dwóch różnych poziomach. Zdjęcie istnieje jako zatrzymany wycinek czasu, nieruchome powtórzenie momentu uchwyconego w kadrze (aczkolwiek niedokładne i niepełne, bowiem wrażenia, jakie wywołuje oglądanie obrazu fotograficznego, nie da się wiernie odtworzyć)⁵⁹⁴, jak i nowy składnik świata, w którym zamknięta jest przeszłość. W przypadku zdjęć ruch temporalny – inaczej niż w dziełach filmowych i teatralnych – nie jest składnikiem samego obrazu, ale odbywa się „na zewnątrz”, w przestrzeni kontekstowej. Zaangażowanie odbiorcy w poruszenie czasowości zdjęcia zmienia sposób postrzegania fotografii jako sztuki wyłącznie dwuwymiarowej, nie dziejącej się w czasie. Utrwalanie czasu za pomocą kliszy lub matrycy i jego przetwarzanie w procesie odbioru można uznać za działanie performatywne, gdyż stwarza kolejny – jedyny w swoim rodzaju i niepowtarzalny – element rzeczywistości oraz wywołuje jednostkowe wspomnienie, będące śladem pierwszego wrażenia, które było powodem zrobienia zdjęcia.

Analizując kinografie można zauważyć, że ich czasowość nie jest jednorodna. Arnheim, próbując określić relacje między czasem a poruszaniem się, zwraca uwagę na szczególną zdolność obrazu do syntetyzowania ruchu.

[...] na dobrej fotografii, obrazie, w rzeźbie wreszcie – artysta [...] tworzy całość, która przekłada czynności rozgrywające się w czasie na jedną beczasową pozę. W konsekwencji nieruchomy wizerunek nie jest obrazem chwili, ale znajduje się poza wymiarem czasu. Może łączyć różne fazy jakiegoś zdarzenia w jednym i tym samym obrazie, nie

⁵⁹⁴ Jak zauważa Shusterman, „Chociaż zdjęcie w jakiś sposób dokumentuje proces performatywny, z którego się wyłania, dokumentuje ono jedynie konkretny moment w tym procesie, a na dodatek robi to pod pewnym kątem i w kategoriach jego właściwości wizualnych” (R. Shusterman, op. cit., s. 304).

popadając w absurdalność. Wölfflin zauważa, że Dawid Donatella najzupełniej logicznie „wciąż” trzyma kamień w dłoni, mimo że głowa Goliata „już” leży u stóp zwycięzcy⁵⁹⁵.

Dzięki tej właściwości z pozoru statyczny obraz „opowiada” zdarzenie za pomocą przedmiotów i gestów symbolicznych. W kinografiach rolę „bezczasowej pozy” przejmuje powtarzalny ruch. Animowane sekwencje wkomponowane w prace Beck – mimo że zdecydowanie rozgrywają się w czasie – egzystują również poza nim, zamknięte w kręgu cyklicznych poruszeń. Rouillé, opierając się na koncepcji fotografii Henriego Cartiera-Bressona, wyróżnia „kilka heterogenicznych wymiarów czasowych”⁵⁹⁶ zdjęcia. Zalicza do nich „czas terażniejszy działania”⁵⁹⁷, który odnosi się bezpośrednio do terażniejszości robiącego zdjęcie, oraz „abstrakcyjną terażniejszość” fotografii (czas zatrzymany w momencie zarejestrowania, zamknięty w ramach trwającej nieprzerwanie terażniejszości⁵⁹⁸). Wymienia również charakterystyczny dla fotografii podział czasowości na przeszłość i przyszłość, bez zaistnienia terażniejszości, podkreślając, że obraz przedstawia moment, który już w chwili zrobienia zdjęcia należy do przeszłości, a samo zdjęcie implikuje tylko czas przyszły, ponieważ „materialny moment wykonania zdjęcia jest pusty; jest to czas, w którym nic bezpośrednio się nie dzieje”⁵⁹⁹. Ostatnim aspektem czasowego istnienia fotografii według badacza jest pojawienie się gotowego obrazu, które sprawia, że ten, kto jest autorem zdjęcia, staje się jednocześnie jego odbiorcą. Przemieszczające się elementy na kinografiach Jamie Beck sprawiają, że wszystkie wymienione przez Rouillé’a aspekty czasowości ulegają przedefiniowaniu.

Czas działania operatora nadal pozostaje czasem terażniejszym, nie jest już jednak zdarzeniem jednostkowym (pustym czasowo), tylko procesem, na który składa się moment zrobienia zdjęcia-tła i sekwencje nakładania ruchu. Ów proces rozgrywa się w terażniejszości, ale wchodzi także w bezpośrednie relacje z przeszłością – która ma swoje odbicie w możliwych do zrekonstruowania działaniach poprzedzających końcowy efekt – oraz przyszłością, w której nastąpią czynności zmierzające do uzyskania konkretnego rezultatu – obrazu poruszonego. Także moment wykonania zdjęcia przestaje być miejscem pustym, ponieważ jest zaledwie początkiem właściwego tworzenia kinografii. Artysta może obserwować postępy swojej pracy, która ma charakter długotrwały i nie kończy się w chwili uwolnienia migawki. Można z powodzeniem stwierdzić, że w owym momencie jego zadanie dopiero się rozpoczyna.

⁵⁹⁵ R. Arnheim, op. cit., s. 423.

⁵⁹⁶ A. Rouillé, op. cit., s. 239.

⁵⁹⁷ Ibidem, s. 239.

⁵⁹⁸ Ibidem, s. 239.

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 239.

Relacje temporalne, które w procesie tworzenia kinografii funkcjonują w trzech wymiarach – teraźniejszym, przeszłym i przyszłym, przekładają się również na czasowość zamkniętą na obrazie. Grafiki tworzone przez Beck nie wyzbyły się „abstrakcyjnej teraźniejszości”, o której pisze Rouillé, ale owa teraźniejszość zamaskowana została złudzeniem upływającego czasu. Ruch unaoczniony (w sensie dosłownym) zaskakuje widza i zmusza go do wytężonej uwagi⁶⁰⁰, dzięki czemu – paradoksalnie – oszukuje zmysły, dając wrażenie rozgrywania się w czasie. Dopiero po chwili uważnego patrzenia można spostrzec, że początkowe wrażenie przełamania granicy czasowości było tylko pozorem, a w toku obserwacji ruch na obrazie staje się mechaniczny, sztuczny. Wskutek zamaskowania teraźniejszości, temporalny podział na przeszłość i przyszłość ulega zwielokrotnieniu. Przeszłość odnosi się nie tylko do przemijania uwiecznionego na zdjęciu momentu, ale przejawia się także w periodycznym obiegu poruszeń. Sekwencje dynamiczne, mimo iż zawsze odbywają się według tego samego schematu, przy każdym powtórzeniu stają się nowym działaniem, a tym samym cykl obserwowany przed chwilą należy już do przeszłości. Przyszłość natomiast jest spodziewanym i nieuniknionym wznowieniem ruchu.

Tożsamość wykadrowana

Wielokrotnie przywoływana w niniejszych rozważaniach koncepcja istnienia „wizualnej” sfery obrazu Georgesa Didi-Hubermana doskonale obrazuje relacje między „widzialnym” – wręcz narzucającym odbiorcy swoją obecność – ruchem w kinografiach Beck, a tym, co go maskuje – tym, co „wizualne”. Relacje owe nie są bynajmniej jednoznaczne. Nieustannie powtarzane ruchome konfiguracje wybijają się na pierwszy plan, podkreślając martwość obrazu i przesłaniając to, co wykracza poza ramy zdjęcia.

Co prawda kinografie, podobnie jak fotografie, są – mniej lub bardziej wyraźnym – śladem rzeczy, ale poruszenie jakiegoś składnika sprawia, że ich funkcjonowanie bliższe jest zdarzeniu. Aspektem decydującym o owym przemieszczeniu jest cykliczna powtarzalność działania. „Dialektyka powtórzenia jest łatwa, bo to, co się powtarza, już było, w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe. Właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością”⁶⁰¹ – twierdzi Kierkegaard. Zatem każde powtórzenie serii ruchów może być interpretowane jako nowe i jednostkowe zdarzenie, będące jednocześnie tym samym, statycznym odwzorowaniem rzeczy. Założenie to przewartościowuje również przeciwstawianie sobie ruchliwości i bezruchu.

⁶⁰⁰ Por. R. Arnheim, op. cit., s. 373.

⁶⁰¹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantiusa*, [w:] Idem, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 38.

Nie ulega wątpliwości, że fragmenty prac Beck rzeczywiście poruszają się. Ruch ten w swej istocie jest autentyczny, nie jest złudzeniem optycznym, które oszukuje nasze zmysły, jednakże jego oddziaływanie na materię fotograficzną – stanowiącą tło kinografii – jest zaskakujące. Ożywiając zdjęcie-tło, paradoksalnie odbiera mu życie, ponieważ przez mechaniczne powtarzanie podkreśla martwość i sztuczność tego, co widoczne. Poruszenia (które poprzez powtórzenie za każdym razem rozgrywają się na nowo) okazują się kamuflażem dla odrętwienia (trwającego również dzięki powtarzaniu). Maskująca właściwość ruchomych detali znosi binarną opozycję między istotą a istnieniem. W przypadku kinografii to, co się porusza, może zostać zastąpione pustką. Uzyskany efekt z punktu widzenia interpretacji będzie podobny. Poruszenie ma zatem tę samą właściwość, co wymazanie elementu. Rozróżnienie między istnieniem a nieistnieniem staje się nierozpoznawalne, a byt i niebyt wzajemnie się przenikają. Przykładem grafiki, w której można dostrzec wyżej opisane zależności, jest pozbawiony tytułu obraz⁶⁰², przedstawiający dwie modelki siedzące na ozdobnej sofie. Kobiety patrzą bezpośrednio w obiektyw. Ich twarze są zupełnie bierne, nie wyrażają żadnych emocji. Jedna z nich trzyma w prawej ręce frędzel od spódnicy, który się porusza ruchem wahadłowym – tak, jakby dziewczyna bawiła się nim od niechcenia. Po prawej stronie (z perspektywy patrzącego) widać dłoń oraz fragment korpusu trzeciej postaci, która znajduje się poza kadrem.

Ruch frędzla jest zakłóceniem, które powoduje rozbitcie kompozycji i uniemożliwia jednoznaczne stwierdzenie jej otwartego bądź zamkniętego charakteru. Maksymalnie skupiając uwagę oglądającego, sprowadza kinografię do ograniczonej sekwencji powtórzeń, które wyznaczają jego granice. Z drugiej strony, próbując odkryć wizualne (w znaczeniu używanym przez Didi-Hubermana) elementy obrazu, można zauważyć, że fotografia przypomina kadr filmowy, fragment wyodrębniony z obrazu widzianego w szerszej perspektywie. Wszystko, co znajduje się poza tym wycinkiem, należy do sfery wizualności, którą kształtują indywidualne wrażenia, domysły i wyobrażenia odbiorców, nadbudowujące konteksty. Nie sposób stwierdzić, kim jest modelka, której dłoń widzimy na kinografii i dlaczego nie została ukazana w pełnej krasie. Być może znalazła się w kadrze przypadkowo – choć taka ewentualność jest mało prawdopodobna (ale możliwa) – lub fotografka doszła do wniosku, że „wycięcie” trzeciej modelki będzie bardziej korzystne dla kompozycji. Jakkolwiek by interpretować niekompletną postać obecną na obrazie, zawsze widz zmuszony będzie szukać odpowiedzi poza kadrem, w sferze dla niego niewidzialnej – w obszarze należącym do tego, co wizualne.

⁶⁰² <http://annstreetstudio.com/2011/02/12/les-tendrils-kaelen/> (dostęp: 17.01.2016); tytuły pozostałych opisywanych kinografii zaczerpnięto z artykułów zamieszczonych na stronie studia fotograficznego Jamie Beck, w których się znalazły (<http://annstreetstudio.com/> dostęp: 15.03.2016), artystka nie nadaje osobnych tytułów poszczególnym pracom.

Przekroczeniu granicy kadru towarzyszy również przemieszczenie znaczeniowe. Poruszający się szczegół kinografii staje się symptomem, czyli tym, co skłania do poszukiwania wizualnego⁶⁰³. Symptom daje przesłanki, które zdradzają istnienie jakiejś przestrzeni między obrazem a oglądającym, znajdującej się gdzieś w niezdefiniowanym obszarze pomiędzy ramą kadru, ekranem, na którym wyświetla się obraz, i wzrokiem patrzącego. Nie da się jednoznacznie określić, co dzieje się w owym miejscu „pomiędzy”, ponieważ odbiór grafiki uwarunkowany jest olbrzymim bagażem kulturowym oglądającego. Każdy postrzega poruszone widoki inaczej, a każde doznanie wizualne jest jednostkowe i niepowtarzalne w swej istocie. Oglądanie kinografii można uznać za działanie performatywne, bowiem ich ostateczny kształt formuje się na płaszczyźnie relacji odbiorca – dzieło. Widz współtworzy ruchome obrazy, a bodźcem motywującym go do działania jest wrażenie wywołane przez to, co się porusza, co przez widzialne pozwala odkryć wizualne.

Wszystkie te zabiegi niemal całkowicie absorbują uwagę patrzącego, paradoksalnie przysłaniając to, co w rzeczonyj kinografii powinno narzucać się od razu – widoczne niemal w samym centrum kadru twarze pozujących dziewcząt. Obie kobiety patrzą nieruchomym wzrokiem wprost na widza. Diana Crane, pisząc o nieobecnych wzroku modelek przedstawianych na fotografiach mody, powołuje się na słowa Ervinga Goffmana, który „interpretuje ich spojrzenie jako »usankcjonowane wycofanie« [...], które oznacza, że podmiot jest pasywny, wyalienowany z sytuacji i pozbawiony kontroli”⁶⁰⁴. Ich oblicza w zasadzie nie wyrażają niczego, przypominają fizjonomie sklepowych manekinów. Być może przez to właśnie tak łatwo ulegają maskującej właściwości ruchu, mimo że porusza się tylko niewielki fragment całej kompozycji. Odczłowieczenie postaci modelek i przesunięcie akcentu znaczeniowego na „ożywiony” przedmiot oszukują w pewnym zakresie zmysły patrzącego, już na starcie przekierowując spojrzenie na to, co „żywe”, czyli bliższe człowiekowi.

Symptomatyczność poruszającej się rzeczy odsyła wprost do Hubermanowskiego pojęcia wirtualności, która – odnosząc się także do innych kinografii – przyjmuje kilka różnych postaci. Najważniejszą z nich stanowi ruch przejmujący rolę komponentu odpowiedzialnego za ukierunkowanie reakcji odbiorcy, a tym samym w pewnej mierze sterujący interpretacją. Patrząc na to, co się porusza, widz koncentruje się na sferze widzialnego, ale zarazem przeczuwa istnienie tego, co kryje się pod mobilną zasłoną. Owo przecucie prowadzi do rozpoznania wirtualności tego, co przesłonięte przez ruch – kulturowego problemu kształtowania i utraty tożsamości. Można zatem nazwać wirtualnym każdy szczegół, który prowadzi do odkrycia wizualnej sfery obrazu. Wirtualne

⁶⁰³ Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, s.18-19.

⁶⁰⁴ D. Crane, *Obrazy mody a walka o tożsamość kobiet*, przeł. G. Żuchowska, [w:] *Fotospołeczeństwo...*, s. 586.

jest to, co sytuuje się „poza” i „pomiędzy”, zarówno w relacji z widzem, jak również w relacjach wewnątrz kinografii – w odniesieniu do maskującej roli ruchu i problemu tworzywa cyfrowego. Wirtualny jest także wielowymiarowy czas poruszonych obrazów, który – niezależnie od tego, czy rozpatrujemy go z perspektywy fotografa, czy z perspektywy widza – zespała zarówno przestrzeń temporalną istniejącą wewnątrz kinografii, jak i tę, która funkcjonuje poza jej granicami.

Ja – cyborg

Kwestia tożsamości modeli portretowanych przez Beck oraz ich status ontologiczny na tle zjawiska ruchomych obrazów prezentuje się zaskakująco. Ukazane na kinografiach sylwetki tworzą jedność z odgórnie nałożonym ruchem, fotograficzno-filmowo-wirtualnym tworzywem oraz cyfrowym nośnikiem, bez którego *cinemagraphs* nie mają racji bytu. Kinografie są zatem odzwierciedleniem wciąż niedoskonałej, ale wyraźnie zaakcentowanej symbiozy ciała i technologii komputerowych⁶⁰⁵. Poruszenia postaci widoczne w kadrach nowojorskiej fotografki istnieją wyłącznie w przestrzeni cyfrowej, gdyż motoryka ciała nie jest odtwarzana „z natury”, jak to miałoby miejsce na zwykłym nagraniu filmowym, tylko projektowana *in silico*⁶⁰⁶, w nieożywionym środowisku wirtualnym. Według Grażyny Gajewskiej taka wirtualizacja ciała jest jednym z przejawów zjawiska cyborgizacji⁶⁰⁷. W tym kontekście modelki mogą być postrzegane jako cyborgi lub cyfrowe awatary, które w obecnej formie stworzone zostały przez program komputerowy, a ich dalsze istnienie możliwe jest tylko dzięki podtrzymywaniu zastosowanej technologii.

Jednym z najbardziej widocznych problemów ujawniających się na obrazach Beck jest bijąca z portretowanych twarzy modelek nieświadomość obecności ruchu – nie tylko poruszających się fragmentów garderoby, ale przede wszystkim poruszeń wybranych części ich własnych ciał, gdy reszta postaci pozostaje nieruchoma, upozowana. Taką kinografią jest „*Play it Sam, play... As Time Goes By*”⁶⁰⁸. Modelka ukazana w powłóczystej, różowej sukni stoi w obszernym pokoju, obok fortepianu. Ustawiona została bokiem do widza. Patrzy w obiektyw, ale po chwili spuszcza wzrok, podnosi rękę i sięga dłonią do policzka. Następnie opuszcza dłoń i znów spogląda w obiektyw. Gest powtarza się.

„Nikt jeszcze nie odkrył brzydoty dzięki fotografii. Ale wielu odkryło dzięki niej piękno”⁶⁰⁹ – pisze Susan Sontag w szkicu *O fotografii*. Tymczasem maska ruchu na portretach kinograficznych paradoksalnie odsłania właśnie brzydotę (nie chodzi tu bynajmniej o szpetną powierzchowność

⁶⁰⁵ Por. M. Bakke, op. cit., s. 71-73.

⁶⁰⁶ Ibidem, s. 20.

⁶⁰⁷ Zob. G. Gajewska, op. cit., s. 189.

⁶⁰⁸ <http://annstreetstudio.com/2011/04/26/play-it-sam-play-as-time-goes-by-rosie/> (dostęp: 17.01.2016).

⁶⁰⁹ S. Sontag, op. cit., s. 77.

modelki – choć gusta estetyczne bywają różne). W opisanym przypadku poruszający się element przesłania obecność człowieka i staje się centrum obrazu, skupiającym całą uwagę. Patrząc na skokowe przemieszczanie się ramienia modelki na tle statycznej reszty jej ciała, odbiorca ma wrażenie, że ręka porusza się niezależnie od woli jej właścicielki. Ruch nie ożywia ciała, ale ujawniając przez brak płynności swoją wirtualną proveniencję sprawia, że staje się ono jeszcze bardziej bezcielesne. Zaprogramowana replikacja poruszeń podtrzymuje trwającą nieskończenie wegetację połowicznie ożywionych, nienaturalnych gestów, zupełnie tak, jakby ktoś sprawował kontrolę nad modelką gdzieś spoza kadru. Takie przedstawienie ruchu przypomina funkcjonowanie sterowanej lalki lub robota i wywołuje przerażające wrażenie mechanicznego zniewolenia człowieka. Odczucie to potęguje różowa suknia w odcieniu charakterystycznym dla lalki Barbie⁶¹⁰. Identyczny efekt Beck uzyskuje w pochodzącej z tej samej sesji kinografii *Caught in the fashion jungle*⁶¹¹, na której poruszenia włosów i tęczy postaci, na tle twarzy trwającej w namacalnym niemal bezruchu, przypominają groteskowe „patrzące obrazy” ze starych horrorów lub filmów szpiegowskich i bynajmniej nie ożywiają oblicza dziewczyny. Modelka w obu przypadkach sprowadzona została do roli tła dla szczegółu, który się porusza. Martwota jej twarzy, szczególnie uwydatniona przez wybiórcze ruchy jej fragmentów, wywołuje u odbiorcy niepokój i estetyczne niezdecydowanie.

Podobne wrażenie Jamie Beck uzyskała w późniejszej kinografii *Cat & Mouse*⁶¹² [fot. 1], pozbawionej już cukierkowego charakteru. Obraz jest czarno-biały. Dwie ładząco do siebie podobne dziewczęta, identycznie ubrane, stoją na tle śnieżnobiałej ściany. Jediną znaczącą różnicę stanowi kształt długich kolczyków, które noszą. Modelka z lewej patrzy na twarz swojej koleżanki, która jest odwrócona bokiem do widza. Dziewczyna ukazana z profilu bawi się jednym z kolczyków sąsiadki (drugi pozostaje nieruchomy), powtarzając monotony ruch palcem wskazującym. Ozdoba na jej widocznym uchu również się kołysze.

Jak się okazuje w powyższym przykładzie, jaskrawy kolor sukni czy makijaż są tylko wzmocnieniem sztuczności i nie mają decydującego wpływu na ambiwalentne postrzeganie piękna na kinografiach. Czarno-biały obraz jeszcze dosadniej obnaża nienaturalność modelek,

⁶¹⁰ Mary F. Rogers w książce *Barbie jako ikona kultury* stwierdza, że „ciało Barbie stanowi też przykład tego rodzaju buzującej młodości, która przyciąga konsumentów do wszystkiego, co może ją obiecać [...]. Barbie jest pod wieloma względami spełnionym marzeniem: wymagowaną młodością, przybierającą przez ostatnie czterdzieści lat coraz to nowe, wzorcowe kształty” (Zob. M. F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. A. Chałupnik i inni, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 639-640). Gajewska natomiast podkreśla, że wygląd odgrywa znaczącą rolę w świecie wirtualnym, dlatego jest on w pełni projektowany, jednakże „Krytycy sztuki [...] zjawisko to analizują często w kategoriach dominacji, nowych form opresji wobec ciała” (Zob. G. Gajewska, op. cit., s. 193). Według autorki *Arcy-nie-ludzkiego* „Kultura popularna ukrywa (lecz jednocześnie manifestuje), że idealna kobieta to kobieta wyobrażona, czyli »kobieta, która nie istnieje«, kobieta przedmiot, kobieta manekin” (Zob. Ibidem, s. 259).

⁶¹¹ <http://annstreetstudio.com/2011/04/27/caught-in-the-fashion-jungle-rosie-tupper/> (dostęp: 18.01.2016).

⁶¹² <http://annstreetstudio.com/2011/11/02/cat-mouse-coco-rocha-behati-prinsloo-for/> (dostęp: 18.01.2016).

wydobywając na pierwszy plan pozornie nonszalancki, a w swej istocie niezwykle teatralny gest ręki, która porusza się tak, jakby była niezależna od reszty ciała. Całkowicie nieruchome twarze o obojętnym wyrazie potęgują wrażenie, że martwy, ale poruszający się przedmiot – w tym wypadku kolczyki – ma w sobie więcej życia niż człowiek, który nim porusza. Odczłowieczenie postaci na kinografii *Cat & Mouse* dodatkowo podkreśla unifikacja ich twarzy i ciał. Modelki są do siebie bliźniaczo podobne, tak samo ubrane, podobnie umalowane i uczesane, przez co niemalże zlewają się z tłem, przysłonięte przez powtarzający się ruch palca i rozkołysane elementy biżuterii.

Fotografia mody jest z natury selektywna, jeśli wziąć pod uwagę dobór kadrów, rekwizytów i przede wszystkim – odpowiednich twarzy. Ocena wyglądu modelek, kompozycji oraz wszystkich innych elementów zdjęcia jest kwestią wybitnie subiektywną. Prace Jamie Beck nie podkreślają piękna pozujących kobiet. Nie można jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu efekt ów był zamierzony, ale nie ulega wątpliwości, że modelki-automaty pojawiają się na większości kinografii, które wykazują cechy portretu. Są jednakże wyjątki. Jednym z nich jest obraz *Cartier's garden (Étourdissant)*⁶¹³ [fot. 2]. Sportretowana na nim eteryczna nimfa w pudrowej, zwiewnej sukni łagodnie mruga powiekami. Siedzi wśród traw i kwiatów kołyszących się pod wpływem lekkiego powiewu, który porusza również włosami dziewczyny, długimi kolczykami oraz fragmentami jej garderoby.

Cartier's garden to jedna z nielicznych kinografii, które rzeczywiście starają wydobyć urodę zatrzymanej chwili. Znajdujący się w nawiasie dopisek do tytułu – „*étourdissant*”, oszałamiające – odzwierciedla wrażenie, jakie obraz wywołuje na odbiorcy. Zastanawiający jest fakt, dlaczego w tej kinografii, mimo wykorzystania dokładnie tych samych technik animacji co w pozostałych pracach Beck, wrażenie sztuczności i przerysowania tak bardzo nie razi. Co prawda trudno stwierdzić, że *Ogród Cartiera* jest bardziej wiarygodny niż inne światy kreowane przez fotografkę, jednakże sposób ukazania sceny przesłania większość niepokojących symptomów, które pojawiają się przy innych kinografiach. Wydaje się, że decydującą rolę odegrała w tym przypadku baśniowa sceneria, w której pozuje modelka. Doskonałym komentarzem do świata *Cartier's garden* jest kinografia umieszczona w notatce o wymownym tytule – *Magic*⁶¹⁴, przedstawiająca Disneyowski zamek Kopciuszka. Ruchome błyski migoczące na jego wieżach i odbijające się w ruchomej tafli wody u podnóża zamku dają złudzenie bajkowego lśnienia.

Zamek ów olśniewa brokatowym błyskiem, który raczej naiwnie i po Baudrillardowsku infantylnie udaje magiczną poświatę. Mimo to patrzący skłonny jest uwierzyć w to „czarodziejskie” lśnienie, które przenosi go do świata prostych, dziecięcych zachwyty. Baudrillard zdecydowanie

⁶¹³ <http://annstreetstudio.com/2015/12/22/etourdissant/> (dostęp: 19.01.2016).

⁶¹⁴ <http://annstreetstudio.com/2011/12/09/magic-cinderella-castle-magic-kingdom-walt/> (dostęp: 17.01.2016).

im nie ulega, kiedy stwierdza, że „Sfera wyobrażeń otaczająca Disneyland nie jest już ani prawdziwa, ani fałszywa, jest to maszyna przewencyjna, wprawiona w ruch w przeciwnym celu – po to, by ożywić fikcję rzeczywistości. [...] Świat ten mieni się dziecięcym, chcąc sprawić, byśmy uwierzyli, że dorośli są gdzie indziej, w »rzeczywistym« świecie – po to, by ukryć, że prawdziwy infantylnizm jest wszędzie i jest on cechą właściwą samym dorosłym, którzy przybywają tu, by udawać dzieci oraz pielęgnować złudzenia co do własnego rzeczywistego infantylnizmu”⁶¹⁵. Diagnoza francuskiego badacza – choć brutalna – trafnie definiuje słodko-naiwne wrażenia wywoływane przez *Ogród Cartiera*, skutecznie maskujące drażliwe kwestie wybijające się na pierwszy plan przy innych kinografiach, które poprzez swoją formę „ruchomego obrazka” noszą znamię infantylności.

Odwołanie do zakorzenionych we współczesnej świadomości motywów eterycznych, nieziemsko delikatnych księżniczek, żyjących w niemniej nierealnych rajskich ogrodach – tak powszechnych w animacjach Disneya czy w wielu współczesnych filmowych adaptacjach popularnych baśni⁶¹⁶ – sprawia, że widz z rezerwą spogląda na scenę ukazaną przez Beck, zakładając z góry jej umowny, nieprawdziwy charakter i przewidując nieodzowne „szczęśliwe zakończenie”. Modelka nie jest postrzegana jako kobieta-wieszak, ale staje się częścią opowieści, w której wszystko jest możliwe – nieruchome obrazy poruszają się, piękne dziewczęta o czystych sercach i równie czystej urodzie znajdują swoich idealnych księży. W takim świecie nie razi pudrowo-mglista kolorystyka, subtelnie podkreślająca nastrój słodkiej tajemnicy, a problem tożsamości modelki przesłonięty zostaje przez niezwykle lekką urodę sceny.

Jeśli przyjmie się punkt widzenia, który sugeruje Beck, że wszystkimi jego subtelnymi zamgleniami, można założyć, że cyborgiczność postaci przedstawionej na *Cartier's Garden* sprowadza się nie tylko do postrzegania jej jako odczłowieczonej marionetki poruszającej się według odgórnie zaprogramowanego schematu poruszeń. Jest także przykładem współoddziaływania człowieka i otaczającego go świata⁶¹⁷ (w tym wypadku poruszających się roślin), które nie tylko wpływa na sposób postrzegania sceny, ale również sugeruje pewne cechy modelki (ową eteryczność i kobiecość, zbliżone do delikatności kwiatów). Ruch nie razi tu

⁶¹⁵ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja...*, s. 20.

⁶¹⁶ Wystarczy przywołać całkowicie współczesne, popkulturowe interpretacje baśni, którym bliżej do dworskich wersji baśni Pani d'Aulnoy – epatujących uwielbieniem do jedwabii, klejnotów i wykwintnych słodkości – niż do mrocznych i poważnych baśni braci Grimm czy Hansa Christiana Andersena. Dla przykładu warto wymienić filmowe adaptacje *Pięknej i Bestii* Christophe'a Gansa (*La Belle & la bête*, 2014) i Billa Condon (*Beauty and the Beast*, 2017), *Czarownicę* Roberta Stromberga (*Maleficent*, 2014) swobodnie wykorzystującą motyw *Śpiącej Królowny*, *Kopciuszka* Kennetha Branagha (*Cinderella*, 2015) i wiele innych, w których nastrój i grafika odgrywają równie znaczącą (a niekiedy nawet istotniejszą) rolę jak fabuła. Owa estetyka „pudrowo-mglista” nastawiona jest przede wszystkim na wrażenia wizualne, przyciąga widza swoją niewątpliwą urodą i czarem, przesłaniając nierzadko wszystko inne. *Cartier's garden* idealnie wpisuje się w ten nurt.

⁶¹⁷ Por. G. Gajewska, op. cit., s. 47.

sztucznością, ale ma charakter niemal organiczny, naśladowujący naturę. Łączy w ten sposób aspekt technologicznej mocy powstawania i oddziaływania kinografii z jej baśniowo-rajską wymową. Owa symbioza ciekawie koresponduje z wypowiedzią Moniki Bakke, która, pisząc o posthumanistycznych ciałach, odwołuje się do wizji kobiecej tożsamości zawartej w *Manifeście cyborgów* Donny Haraway:

I tak cyborg jest również kobietą – figurą uwikłaną w technologie, która nie może pozostawać wyłącznie w męskiej dyspozycji. Siłą kobiety jest bowiem jej zdolność do adaptacji, do szybkiego reagowania, do bycia tu i teraz. W ten sposób Haraway krytykuje tradycyjne wyobrażenie kobiecości łączonej z inercyjną naturą i oddzielanie jej od dynamicznej techniki. Podtrzymywanie mitu o kobiecej bogini łączonej z dziewiczą naturą jest więc tylko wzmocnieniem stereotypowego myślenia szkodliwego dla samych kobiet. W takim więc kontekście należy odczytywać słowa Haraway, która „Manifest cyborgów” kończy słynnym zdaniem o tym, że wolałaby być raczej cyborgiem niż boginią. Cyborg bowiem ma być afirmacją łączenia kobiecości i technologicznej siły, czyli kobiecości na miarę czasów zaawansowanych technologii⁶¹⁸.

Ogród Cartiera – dzięki technologicznym uwarunkowaniom koniecznym do powstania kinografii w jej ostatecznym, ruchomym kształcie i do jej późniejszego odtwarzania – może zatem stanowić próbę połączenia bogini i cyborga w jednym obrazie. Czy jest to udana próba? Nie wszystkie rajskie ogrody Beck są na tyle „oszałamiające”, by zamaskować kryjące się pod niewątpliwym urokiem problemy tożsamościowe i dominację technicznego aspektu ruchomości nad przedstawianą kobiecością, o której mówi Haraway. Już kiedy popatrzy się na kinografię zatytułowaną *Afternoon in the Garden*⁶¹⁹ (z tej samej sesji zdjęciowej, z której pochodzi *Cartier’a garden*), czar pryska. Tu modelka siedzi w ogrodzie wśród nieruchomych traw i kwiatów. Mruga powiekami. Widać również, jak porusza się jej klatka piersiowa, sugerując oddech. W powietrzu fruwiąją połyskujące drobinki, które nieustannie zmieniają swoje położenie. Lekki powiew porusza tylko włosami kobiety.

Na pierwszy plan wysuwa się ta sama martwota, która towarzyszy niemal wszystkim twarzom zdominowanym przez ruch. Oddech dziewczyny nie jest spokojny i miarowy, przypomina raczej płytki oddech kobiety skrępowanej gorsetem lub kogoś, kto chce za wszelką cenę zachować ciszę. Wrażenie potęgują rozchylone usta. Nieruchome otoczenie przy poruszających się lokach modelki wygląda groteskowo, zwłaszcza, że otaczające ją trawy wyglądają jak wyjątkowo delikatne pióropusze, które mógłby poruszyć nawet najłżejszy ruch powietrza, widoczny przecież w przemieszczających się drobkach. Mimo że na pozór to ten sam świat, który można zobaczyć w *Ogrodzie Cartiera*, aura baśniowości zmienia się w wystudiowany kadr reklamowy. Jeszcze

⁶¹⁸ M. Bakke, op. cit., s. 70-71.

⁶¹⁹ <http://annstreetstudio.com/2015/12/30/afternoon-in-the-garden/> (dostęp: 19.01.2016).

mocniej owo zmanierowanie kompozycji ujawnia się w kinografii *Garden of Eden (for Rachel Zoe)*⁶²⁰, gdzie modelka w czerwonej, wieczorowej sukni, stojąca wśród bujnej, tropikalnej roślinności, wygląda tak, jakby została (w cudowny, choć niekoniecznie przemyślany sposób) przeniesiona z oscarowej gali wprost do lasu, w którym szmerze poruszający się strumyk. Rajski ogród w takim wydaniu bezsprzecznie nie ma nic wspólnego z rajem.

Ich dwoje

Tożsamość symbiotyczna niebezpiecznie zanika także w kinografiach przedstawiających relacje człowiek-człowiek. Widać to już na obrazie *Cat & Mouse*, gdzie zunifikowane twarze modelek, mimo iż znajdują się niemal naprzeciwko siebie, wyrażają tyle emocji, ile zdolny jest wyrazić plastikowy manekin sklepowy. Najbardziej uderzający jest jednak brak porozumienia w kinografiach przedstawiających pary.

Szczególnie interesująca wydaje się czarno-biała kompozycja *Riding in Cars with Boys (from the front seat of a Lincoln)*⁶²¹, utrzymana w stylistyce retro. W centrum kadru stoi Lincoln Capri z lat pięćdziesiątych XX w. Po jego prawej stronie para ubrana w stroje stylizowane według ówczesnej mody porusza się w takt niesłyszalnego rytmu, prawdopodobnie rock and rolla – wskazują na to charakterystyczne, sprężyste podrygi dłoni kobiety i kolan mężczyzny. Ruch udaje taniec, ale to złudzenie trwa krótko. Po chwili przyglądania się przedstawionej scenie okazuje się, że postaci poruszają się jak nakręcane tancerki-pozytywki, zawsze tak samo i w tej samej przestrzeni. Prosta sekwencja motoryczna nie jest w stanie oddać radosnego i lekkiego nastroju, który sugeruje scena. Między kobietą i mężczyzną nie widać porozumienia, są sztywni i sztampowi, tak jakby układ cyklicznie wykonywanych figur stwarzał między nimi przepaść nie do przekroczenia. Zakres poruszeń kończy się, zanim bohaterowie mogą się dotknąć. Ta patowa sytuacja przypomina zawieszony w beczasie sceny malowane przez Edwarda Hoppera (*Podróż po filozofii, Lato w mieście*), w których postaci znajdujące się obok siebie dzieli niewidzialna bariera milczenia i bezruchu – tu zastąpionych przez obojętne sekwencje ruchów odbywających się w rytm zacinającej się płyty, cały czas zatrzymującej się na tym samym fragmencie melodii. Między tancerkami nie widać żadnej głębszej relacji, nie tworzą między sobą więzi, a twarze nie wyrażają żadnych emocji, jakby ich osobowości nie miały ze sobą żadnego związku – były zupełnie obok siebie bez względu na wspólny taniec. Tu najmocniej zarysowuje się maskująca rola ruchu, która ukrywa nie tylko tożsamość i indywidualizm, ale także próbuje zastąpić relacje międzyludzkie, odwraca uwagę od pustki malującej się na obliczach ludzi-manekinów.

⁶²⁰ <http://annstreetstudio.com/2012/03/22/garden-of-eden-proving-natural-beauty-is-the/> (dostęp: 19.01.2016).

⁶²¹ <http://annstreetstudio.com/2012/11/29/riding-in-cars-with-boys/> (dostęp: 17.02.2016).

Nieco lepiej prezentuje się tańcząca para na kinografii *The kettle can wait...*⁶²². Mężczyzna i kobieta stoją bardzo blisko siebie, lekko kołyszą się w rytmie niesłyszalnej melodii. Oboje subtelnie się uśmiechają – wyraźnie widać między nimi bliską relację. Pozycja, w jakiej się znajdują, oraz fakt, że ich ciała się dotykają dodaje postaciom wiarygodności i nie tworzy sztucznych barier, jak w poprzednim przypadku. Prawdopodobnie za takie wrażenie odpowiadają emocje, które wywołują pozytywne skojarzenia u odbiorcy. Para wygląda na szczęśliwą, a jak wykazały badania Diany Crane, modelki, które na zdjęciach wyglądały na zadowolone, uważano za bardziej naturalne⁶²³. Wydaje się, że tę hipotezę potwierdza także obraz zatytułowany *Kiss me in Paris while we sit by the Seine...*⁶²⁴, na którym całująca się para siedzi na brzegu rzeki, tyłem do widza, nie pokazując twarzy. Woda w rzece płynie, poruszają się również liście niesione przez wiatr za plecami siedzących oraz włosy dziewczyny. Powiewający kosmyk to jednak zbyt mało, aby ożywić postacie. Gdyby nie poruszało się wszystko wokół, fotografia mogłaby się obronić. Para ogniskuje na sobie spojrzenie oglądającego, jednakże na ruchomym tle wygląda niefortunnie – zupełnie jakby została wycięta z innego zdjęcia i przypadkiem umieszczona właśnie tu. Napięcie, jakie wytwarza między nimi przedstawiona sytuacja (pocałunek w stolicy miłości, w romantycznej scenerii), zostaje stłumione przez przytłaczającą dynamikę otoczenia.

Również *Young Love as sweet as the first kiss*⁶²⁵ ukazuje sytuację wzbudzającą podobne odczucia. Przez otwarte okno starego samochodu (z lat czterdziestych XX w.) widać mężczyznę i kobietę ubranych w stroje stylizowane na ubiór z epoki. Oboje są młodzi. Kobieta wystawia dłoń za okno i wychyla się tak, jakby chciała zobaczyć, co jest przed samochodem. Wiatr powiewa luźnym końcem jej szala, również wyciągając go za okno. Poruszają się także włosy dziewczyny. Reszta pozostaje w bezruchu. Uderzająca martwota kobiety i mężczyzny na tle nieożywionych, lecz poruszających się elementów sprawia, że są one bardziej żywe niż ludzie, do których należą. Kinografia przypomina statyczny kadr zatrzymany w czasie, ponieważ ruch powietrza, mający udawać ten towarzyszący jadącemu samochodowi, nie jest wiarygodny. Podobnie jak w poprzednim przypadku, twarze modeli nie wyrażają niczego. Relacje między dwojgiem ludzi są sztuczne, siedzą oni obok siebie bez żadnych emocji, tak jakby wzajemnie nie zauważali swojej obecności. Sytuację ratuje nieco kolor i pastelowa, sepiowa stylizacja na fotografię z dawnych lat – dzięki temu brak dynamiki kadru wydaje się uzasadniony, ponieważ w istocie próbuje zatrzymać, lub raczej odtworzyć miniony czas. Kolor jednakże tylko delikatnie osładza martwość. Nie jest w

⁶²² <http://annstreetstudio.com/2011/07/01/the-kettle-can-wait-this-couple-sells-jewels/> (dostęp: 17.02.2016).

⁶²³ Zob. D. Crane, op. cit., s. 606.

⁶²⁴ <http://annstreetstudio.com/2012/09/21/kiss-me-in-paris/> (dostęp: 17.02.2016).

⁶²⁵ <http://annstreetstudio.com/2012/11/28/young-love/> (dostęp: 17.02.2016).

stanie zbudować choćby pozoru interakcji między modelami. Obecność ruchu bezlitośnie odkrywa prawdę.

Lustra

Osobnym rozdziałem w twórczości Beck są kinografie, w których artystka wykorzystuje zwierciadła, aby dodatkowo podkreślić lub wzmocnić efekt działania poruszeń. Jedną z takich prac jest jej ulubione zdjęcie, opatrzone podpisem: „Doesn't it make you uncomfortable when she looks right at you?!”⁶²⁶ [fot. 3]. Niemal cały kadr zajmuje lustro w złocistej ramie. Odbija się w nim twarz kobiety, pokryta wyrazistym makijażem: blada cera, czarny cień do powiek, wyraźnie zarysowane brwi i krwistoczerwone usta. Po prawej stronie (z perspektywy oglądającego kinografię) można dostrzec skrawek włosów i kołnierza sukni przeglądającej się postaci. Poruszają się tylko oczy modelki, która parzy w zwierciadło lub spogląda gdzieś poza obszar widoczny dla oglądającego. Ruch powtarza się.

Obraz oglądany w lustrzanym odbiciu jest frapującym zjawiskiem, ponieważ stawia pod znakiem zapytania status ontologiczny tego, co się widzi. Ponadto tafla lustra poszerza perspektywę patrzenia o punkt widzenia przeglądającej się modelki, jednocześnie ograniczając odbiorcy możliwości poznawcze wskutek konieczności podwójnie zapośredniczonego spojrzenia. Nie dość, że, oglądając kinografię, patrzy się okiem obiektywu, to można zobaczyć tylko odbicie, nie będąc w stanie zweryfikować istnienia tego, co przedstawia (nie mówiąc już o możliwych zniekształceniach). Ponadto wątpliwości mnoży obraz, który odbija się w lustrzanej ramie. Czy to odwzorowanie zgodne jest z prawami fizyki? Jeśli nie jest zgodne, czy wpływa to na przekaz kinografii?

Wykorzystanie zwierciadła w celu zachwiania pewności patrzącego, odnoszącej się do rozpoznawania i rozumienia sytuacji przedstawionej na fotografii, nie jest nowością. Sposób ukazania modelki na wyżej opisanej kinografii oraz mroczny nastrój obrazu bardzo mocno przypomina *Portret pani Haliny Hornung*, wykonany prawdopodobnie ok. 1930 roku przez Aleksandra Krzywobłockiego⁶²⁷. Pozująca kobieta nie spogląda w lustro, ale opiera się o nie dłonią i policzkiem, dzięki czemu odbicie sprawia wrażenie podwojenia jej twarzy, wyznaczając zarazem wyraźną barierę między światem „rzeczywistym” a tym odbitym w zwierciadle. Nie odkrywa jednakże tego, co niewidoczne dla widza – fragment profilu znajdujący się najbliżej lustra pogrążony jest w cieniu. Lustro tylko pogłębia tajemnicę oblicza modelki.

⁶²⁶ <http://fromme-toyou.tumblr.com/post/4580571450/my-personal-favorite-doesnt-it-make-you> (dostęp: 13.04.2011).
<http://annstreetstudio.com/2011/04/13/my-personal-favorite-doesnt-it-make-you/> (dostęp: 11.01.2016).

⁶²⁷ Portret należy do kolekcji fotografii polskiej Muzeum Sztuki w Łodzi.

Mniej więcej w tym samym czasie, tuż po I wojnie światowej, popularność zyskały tak zwane „portrety wielokrotne w lustrach”. Za ich prekursora uważa się polskiego fotografa awangardowego Waława Szpakowskiego. Ewa Linkiewicz, opisując utrzymany w podobnej konwencji *Portret wielokrotny*⁶²⁸ (Petersburg, ok. 1916) Witkacego, zwraca uwagę na manipulacyjną rolę lustra zarówno w ukazywaniu twarzy, jak i budowaniu tożsamości modela.

Wciągnięcie w grę lustra implikuje rozdzielenie i powołanie obserwatora. Rola tego pośrednika nie jest przy tym jednoznaczna. Lustro przekazując z pozoru wierny obraz, nie potwierdza tożsamości, ale raczej ukazuje rozszczępienie się jednolitej osobowości na sytuacyjną opozycję podmiotu i przedmiotu, komplikuje i zakłóca rzeczywistość multiplikując niekiedy wizerunek, a przedstawiając z natury jego odwrotność lub negatyw. Rama lustra odbiła scenę w pewnej mierze przekształca z rzeczy przynależnej do aktualnego życia w rzecz należącą raczej do życia wyobrażonego⁶²⁹.

Odbicie w lustrze z reguły nie ukazuje tego, co naprawdę chciałoby się zobaczyć. Patrząc w lustro, zawsze pozostaje się gdzieś pomiędzy zewnętrznym postrzeganiem siebie w świecie – zawsze oczami innych – a wewnętrznym obrazem własnego ja, niemożliwym do zobaczenia w zwierciadle⁶³⁰. Modelka zerkająca na odbiorcę za pośrednictwem lustra nie spogląda na widza jako „ja”, ale patrzy oczami tej, którą widać z zewnątrz, odtwórczyni roli, bezpiecznej w nieznanym świecie za zwierciadlaną taflą. Ów niewidoczny i obcy świat budzi niepokój i podsyca nastrój tajemniczości, odwracając zarazem uwagę od kwestii niestabilnej tożsamości w nim kreowanej. Zastanawiając się nad możliwym bądź niemożliwym kątem odbicia obrazu w ramie, oglądający nie skupia się na twarzy modelki jako podobiznie człowieka, ale sprowadza ją do roli narzędzia doświadczalnego. To odczucie przedmiotowości towarzyszy nie tylko portretom kinograficznym. Barthes odnosi je do fotografii portretowej w ogóle. Zauważa, że krzyżują się w niej wzajemne, nie zawsze zgodne wyobrażenia fotografa i modela. „Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę”⁶³¹ – zwierza się Barthes. Owa bezustanna „imitacja siebie”, jak nazywa pozowanie badacz, budzi w nim poczucie nieautentyczności lub nawet oszustwa.

⁶²⁸ Tytuł fotografii przyjęto za artykułem Stefana Okołowicza (Zob. S. Okołowicz, *Stanisława Witkiewicza „portret wielokrotny”, „fotografia wielokrotna” czy „fotografia pięciokrotna”?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2006, t. XXXI, s. 173-186), w takim brzmieniu pojawia się również w biografii Witkacego austriackiego Janusza Deglera, której użyczyła tytułu (Zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii [1918-1939]*, Warszawa 2009, s. 9). Ewa Linkiewicz opisuje to zdjęcie jako *Portret wielokrotny w lustrach* (Zob. E. Linkiewicz, op. cit., s. 104), ale obraz funkcjonuje również jako *Autoportret wielokrotny w lustrach* (Zob. E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986).

⁶²⁹ E. Linkiewicz, op. cit., s. 104.

⁶³⁰ Zob. M. Bachtin, <*Z problemów samoświadomości i samooceny...*>, s. 401; por. rozdział „Programowe nazywanie René Magritte’a”.

⁶³¹ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 28-29.

Jeśli chodzi o wyobrażenie, Fotografia (której *intencję* posiadam) stanowi tę bardzo subtelny chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się zjawą⁶³².

Pozując do zdjęcia, modelka kreuje jakąś tożsamość. Na ile owa kreacja definiuje i odtwarza jej autentyczne „ja”, pozostaje kwestią nierozstrzygniętą. „Ponowoczesna moda – ta pokazywana w żurnalach i ucieleśniona w towarach – nie oferuje kobietom jakiejś konkretnej tożsamości. Przeciwnie, heterogeniczność współczesnego stylu pozwala im na przyjęcie całej gamy nawet sprzecznych ze sobą tożsamości”⁶³³. Problem granicy między „prywatną” osobowością modelki a rolą, którą „odgrywa” na zdjęciu, jest pokrewny kwestii tożsamości aktora, który na scenie mówi (rzekomo) we własnym imieniu. Kobieta oglądana na fotografii siłą rzeczy nie może wypowiedzieć się literalnie, ale mimo to określa swoją tożsamość poprzez obecność. Patrząc na portret fotograficzny, można wyróżnić cechy, które pozwalają rozpoznać – mniej lub bardziej wyrazisty – p o d m i o t , który wyraża swoją osobowość poprzez pozę, mimikę czy gest.

Patrzmy tedy „od zawsze” na nasze podobizny „fotogeniczne” lub „niefotogeniczne”. Odkrywamy na nich siebie, doznając rozczarowania, albo – przeciwnie – satysfakcji. Fotografie więc pochlebiają nam lub nas zdradzają. Dają albo odbierają coś, co trudno nazwać⁶³⁴.

Zastanawiający jest fakt, że kinografie odsuwają podmiotową obecność na dalszy plan, a tym samym ograniczają możliwości wyrażenia własnego „ja” przez ukazaną postać. Dodatkowo odczucie to potęguje (zamierzona bądź przypadkowa) posągowość twarzy pozujących dziewcząt. Ich oblicza pozostają jednowymiarowe, sprawiając wrażenie niedostępnych, nie pozwalając widzowi na dostrzeżenie ich wewnętrznej historii i tym samym uniemożliwiając próbę odnalezienia w widzianych twarzach cząstki siebie.

[...] doświadczenie twarzy uwrażliwia nas na dokonujące się w twarzy krótkie spięcie wymiarów czasowych człowieka – to, co „było”, co wyznaczało kształt istnienia w jego pierwotnym impulsie, nagle unaocznia się przelotnie i błyskawicznie w jakimś wyglądzie oblicza, w jakimś lśnieniu oka czy zakrzywieniu wargi. Jako „mapa” dotycząca obszaru czasu, nie może wyjść poza królestwo znaku, może nas maksymalnie zbliżyć, lecz nie przenieść bezpośrednio do dziedziny bycia⁶³⁵.

⁶³² Ibidem, s. 29.

⁶³³ D. Crane, op. cit., s. 587.

⁶³⁴ J. Kurowicki, *Fotografia...*, s. 35

⁶³⁵ T. Sławek, op. cit., s. 24.

Modelki pozbawione są tych symptomów człowieczego bycia, ich oblicza w zasadzie nie wyrażają żadnych emocji. Poruszenie oczu w tym wypadku zdecydowanie nie przynależy do sfery znaków tożsamości, ponieważ nie jest indywidualne, prywatne, ale zostało wywołane przez wyraźnie widoczną ingerencję zewnętrzną. Ruch obecny na kinografii nie może zatem być postrzegany jako „impuls istnienia”, a jego sztuczne, odgórne nałożenie stanowi dla twarzy modelki maskę, która w kulturze Zachodu⁶³⁶ pełni taką samą funkcję, jak maski tradycyjne – zakrywa.

Rozdźwięk między poruszeniem, które zwraca uwagę patrzącego, a brakiem emocji na portretowanych twarzach, wywołuje efekt grozy – patrzy się na zjawę niewykazującą znamion podmiotowości. „Doesn't it make you uncomfortable when she looks right at you?!” (Czy nie czujesz się nieswojo, kiedy ona patrzy prosto na ciebie? – tłum. E. W.-Cz.) – pyta Jamie Beck na swoim blogu⁶³⁷. To, co się porusza, jest sztuczne, upodabnia modelkę do marionetki, odbiera jej cechy człowieczeństwa. Tożsamość osoby, która pozuje do kinografii, zostaje wymazana, a na jej miejsce pojawia się obraz ruchu pozbawiony odniesienia do jakiegokolwiek osobowości. Ekstremalnym przypadkiem ilustrującym to zjawisko jest kinografia *Coco black dress*⁶³⁸. W jej centrum widać pozującą modelkę. Ubrana jest w czarną, obcisłą suknię. Jej przymknięte oczy zostały podkreślone czarnym cieniem do powiek, a wyraźnie zaakcentowane kości policzkowe eksponują nienaturalne, ściągnięte rysy twarzy. Delikatnie poruszają się włosy kobiety i fragment falbany na dekolcie sukni. Na ścianach w tle wiszą stare fotografie. Tuż za głową dziewczyny znajduje się zwierciadło, ale wbrew prawom fizyki nie widać odbicia jej postaci ani śladów ruchu.

W kontekście opisanego powyżej obrazu wymazywanie tożsamości nabiera dosłownego znaczenia. Być może brak lustrzanego odbicia jest częścią wampirycznej stylizacji kinografii (sugerowanej przez ubiór i makijaż modelki). Jednak nie zmienia to faktu, że takie przedstawienie człowieka zwraca uwagę na pewien brak, pustkę po czymś, co zostało usunięte lub zamaskowane. Brak odbicia przemycza aluzję do nieistniejącej tożsamości, której niczym nie zastąpiono. Nienaturalne rysy twarzy dziewczyny – uzyskane dzięki odpowiedniej charakterystyce i podkreślone szarawym światłem – sprawiają, że przypomina ona manekin, jej oblicze jest martwe. W takim ujęciu poruszające się komponenty obrazu zyskują groteskowe cechy, ponieważ,

⁶³⁶ W krajach Wschodu, np. w Japonii, maska posiada moc kreacji, staje się prawdziwą twarzą postaci, samą postacią. Zob. E. Żeromska, *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru no*, Warszawa 2004.

⁶³⁷ <http://annstreetstudio.com/2011/04/13/my-personal-favorite-doesnt-it-make-you/> (dostęp: 07.04.2016).

⁶³⁸ Tę kinografię znalazłam na stronie <http://cinemagraphs.com/fashion/> (dostęp: 25.03.2011), niestety artystka ją usunęła. Nie mam jednak wątpliwości, że jest to dzieło Jamie Beck, ponieważ stylizacja modelki jasno wskazuje na sesję zdjęciową modelki Coco Rocha dla Oscara de la Renty, która pojawiła się na nowej stronie studia m.in. we wpisie *Coco takes Manhattan* <http://annstreetstudio.com/2011/04/13/cinemagraph/> (dostęp: 19.04.2016). Kinografię można nadal oglądać na innych stronach, np. <https://www.shockblast.net/cinemagraph/> (dostęp: 19.04.2016); <https://maessentielles.wordpress.com/2012/01/16/awesome-cinemagraphs/#jp-carousel-69> (dostęp: 19.04.2016).

odwracając uwagę od sztuczności postawy modelki, jeszcze bardziej podkreślają brak tożsamości, gdyż kierują uwagę oglądającego na „puste” lustro.

Inny aspekt lustrzanych manipulacji prezentuje *The Marchesa Bridal Capsule Collection for St. Regis Hotels & Resorts*⁶³⁹ [fot. 4]. Kinografia przedstawia dwie kobiety w sukniach ślubnych. Pierwsza – o egzotycznej urodzie – patrzy nieruchomo na wprost. Trzyma w dłoni torebkę, którą zdobią powiewające pióra. Porusza się również jej prawy koleczyk. Druga modelka także patrzy na wprost. W jej dłoni migoce ozdobna kopertówka (poruszające się śnieżnobiałe punkty dają złudzenie lśnienia torebki). W tle znajduje się lustro odbijające pozujące postacie od pasa w górę. Obie mrugają powiekami. Sytuacja ukazana w zwierciadle znacząco różni się od tej, którą widać na pierwszym (hipotetycznie bardziej rzeczywistym, bo widzianym bez dodatkowej bariery lustrzanej tafli) planie. Lustrzane odwzorowanie jednej z kobiet zachowuje się tak, jak człowiek wybudzający się ze snu: dziewczyna, której ciało pozostaje w bezruchu, porusza powiekami, dzięki czemu zyskuje w swym odbiciu odrobinę życia. Ten aż czterokrotnie zapośredniczony (najpierw przez oko fotografki, potem przez obiektyw, ekran nośnika, aż wreszcie przez zwierciadło) widok nie narzuca się odbiorcy bezpośrednio, ale po dłuższej obserwacji wkrada się powoli do świadomości, powodując szczere zdumienie.

Odbicie stwarza ruch, którego pozornie nie ma, jednakże oglądający ma świadomość, że cofając się w czasie do chwili przed uwolnieniem migawki i tym samym omijając wszystkie pośredniczące bariery, dotrze do momentu, kiedy modelka zachowuje się jak każdy człowiek – porusza się, ustawia i, z całą pewnością, mruga powiekami. Zatem lustro tworzy niejako nową, alternatywną rzeczywistość, paradoksalnie nawiązującą do tej sprzed zrobienia zdjęcia. Obraz fałszywy okazuje się bardziej realny niż to, co odwzorowuje, a czynnikiem uwiarygadniającym jest widzialny ruch. W tym miejscu nasuwa się zasadnicze pytanie, czy jego obecność – mając widza złudzeniem życia – wciąż pozostaje maską, czy też, ujawniając się w odbiciu, demaskuje sztuczność świata przedstawionego na tej kinografii. Parafrazując myśl Ewy Linkiewicz (przytoczoną już w kontekście demaskacji Humberta Raffkego w *Gabinecie kolekcjonera* Georgesa Pereca), można odpowiedzieć, że poruszenie, które pragnie być postrzegane jako złudzenie życia, samo siebie obnaża. Pragnie przekonać, że jest czymś innym, niż jest w istocie, ale kończy się na tym, że poprzez zakrycie odsłania to, co pragnie ukryć⁶⁴⁰.

⁶³⁹ <http://annstreetstudio.com/2015/09/21/marchesa-bridal-capsule-collection/> (dostęp: 23.02.2016).

⁶⁴⁰ E. Linkiewicz, op. cit., s. 110; zob. rozdział „Portret nieistniejącego portretu – *Gabinet kolekcjonera* Georgesa Pereca”.

Podmiot czy przedmiot?

Opisywane tu kinografie nieodrodną należą do tej samej grupy obrazów, co fotografie mody – w przeważającej liczbie służą promocji i reklamie. Zatem ciała, a zwłaszcza twarze modelek podlegają tym samym prawom manipulacji wizerunkowej, które sterują wartościowaniem dokonywanym przez zwykłych odbiorców. Diana Crane, omawiając wyniki badań dotyczących interpretacji fotografii mody przez jej odbiorczynie, zauważa, że „Częściom ciała – nogom, stopom, ramionom, rękom, taliom i biustom – przypatrywano się równie uważnie, jak rysom, oczom, brwiom i wyrazowi twarzy”⁶⁴¹. Respondentki na podstawie wyglądu ciał i mimiki twarzy zwykle oceniały także osobowość modelek. To właśnie wygląd fizyczny, nie ubranie, był najistotniejszym czynnikiem, który decydował o reakcji badanych – determinował utożsamienie się z bohaterką zdjęcia lub jego brak.

Tylko jedna z kobiet [...] zadeklarowała, że wyraz twarzy modelek nie ma dla niej znaczenia, bo „Wiem, że nie są prawdziwe”. Większość badanych zareagowała pozytywnie na tych parę kobiet, które na zdjęciach się uśmiechały i wyglądały na zadowolone. [...] Zgodnie z normami tradycyjnie pojętej kobiecości, inny niż pogodny wyraz twarzy modelek był przyjmowany z niepokojem. Starsza respondentka skrytykowała dwie modelki ze zdjęcia, bo wyglądały na niezadowolone. [...] Afroamerykańska studentka powiedziała: „Ona jest jakby zdehumanizowana przez ten brak emocji”⁶⁴².

W ocenach respondentek ciała i twarze zostają niemal zrównane pod względem siły oddziaływania. Wydaje się, że takie postrzeganie modelek potwierdza myśl Szyjrowskiej-Piotrowskiej, że „Twarz została wchłonięta przez ciało. Niegdyś uprzywilejowana przez takie zjawiska kultury, jak portret, malarstwo ikoniczne czy filmowy *close up* – jako logo tożsamości – obecnie została inkorporowana – zdominowana aż po swoje zniknięcie. Ustąpiła powabnemu ponowoczesnemu ciału, które myśli, czuje, wyraża i wytwarza sensy”⁶⁴³. Według badaczki oblicze staje się jedynie reprezentacyjną oznaką, która ułatwia ocenę „stanu emocjonalnego” całości. Z analiz Crane wynika, że dostrzega się przede wszystkim jego sztuczność, ale paradoksalnie również wymaga się tej sztuczności, preferując stereotypowy „szczęśliwy” wyraz twarzy i odbierając pozującym prawo do wyrażania emocji innych niż radość. Wszelkie odchylenia od tak przedstawionej normy uznawano za niepokojące. Tymczasem to właśnie twarze wpływały na rozpoznanie lub nierozpoznanie własnych cech w kobiecie ze zdjęcia. Być może wynika to ze stereotypowego podejścia do fotografii jako medium, które nie interpretuje, ale utrwała

⁶⁴¹ D. Crane, op. cit., s. 605.

⁶⁴² Ibidem, s. 605-606.

⁶⁴³ A. Szyjrowska-Piotrowska, op. cit., s. 14.

rzeczywistość. Tymczasem – jak pisze Bourdieu – „tak naprawdę fotografia utrwała aspekt rzeczywistości będący zawsze rezultatem arbitralnej selekcji, a w konsekwencji – interpretacji rzeczywistości”⁶⁴⁴, zwłaszcza, jeśli ma się do czynienia z fotografią artystyczną. Nie zmienia to faktu, że łatwiej identyfikować się z osobą radosną, nawet jeśli ta radość została wyreżyserowana i zatrzymana w kadrze. Jak się okazuje, konwencje przedstawień modelek wynikają również w pewnym stopniu ze schematyczności myślenia odbiorców, którzy życzą sobie widzieć takie a nie inne twarze.

Warto jednak zaznaczyć, że przemysł mody narzuca widzowi pewien utarty schemat prezentowania wizerunku modelek, które mają czarować lub szokować wyłącznie swoim wyglądem. To, co zewnętrzne, przejmuje kontrolę nad prawdziwą – tą podaną nie wprost – wizualnością, odsuwając indywidualność i różnorodność tożsamości na dalszy, mniej istotny plan. Nie wydaje się, by Jamie Beck, tworząc kinografie, chciała wpisać się w stereotypy fotografii mody. Cykliczne sekwencje na obrazach miały dodawać świeżości, ożywiać i urozmaicać to, co się na nich dzieje. Niestety, w większości prac osiągnięto efekt odwrotny – poruszające się elementy prawie zawsze wybijają się na pierwszy plan i przytłaczają wszystko, co znajduje się obok. Powtarzalność tego efektu w różnorodnych konwencjach fotograficznych dowodzi, że ruch z powodzeniem może zafałszować odbiór obrazów, co nie zawsze bywa pożądane. Ponadto fragmenty ciał modelek niejednokrotnie sprawiają wrażenie poruszających się mimowolnie, bez żadnej kontroli ze strony ich właścicielek. Anthony Giddens podkreśla:

Podwójne znaczenie ciała dla działania tłumaczy wyraźnie uniwersalny charakter rozróżnienia „ja podmiotowego” i „ja przedmiotowego”. Uregulowana kontrola ciała jest podstawowym środkiem utrzymania ciągłości biograficznej i tożsamości, ale jednocześnie sprawia, że „ja” jest prawie cały czas „na widoku” w tym sensie, iż jest ucieleśnione. Sięgająca wczesnego dzieciństwa potrzeba opanowania obu tych wymiarów cielesności naraz tłumaczy, dlaczego poczucie cielesnej integralności – kiedy „ja” może czuć się bezpiecznie w ciele – zależy od tego, na ile potwierdzają je inni⁶⁴⁵.

Brak jakiegokolwiek kontroli nad ruchem ciała (nakładanym przecież *post factum*) nie tylko zaburza efekt estetyczny obrazu, ale przede wszystkim wywołuje u widza niepewność spowodowaną niejednoznacznym statusem owej „cielesnej integralności”, a tym samym również niestabilnością tożsamościową osoby uwiecznionej na obrazie.

Zniekształcenia na płaszczyźnie odbioru powodowane przez wprowadzenie ruchu najbardziej uderzająco wyraża wykonana dla kampanii Chanel kinografia *Chanel 4ever shine*

⁶⁴⁴ P. Bourdieu, op. cit., s. 239.

⁶⁴⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 81-82.

on...⁶⁴⁶. Ukazana modelka pozuje w siadzie klęcznym z rękoma ułożonymi tak, by przypominały gesty orientalnych tancerek lub bóstw (choć jej dłonie mogą budzić również skojarzenia z układem rąk wczesnorenesansowych Madonn). Ubrana jest w ceglastą sukienkę nawiązującą do mody indyjskiej. Patrzy przed siebie zmęczonym wzrokiem. Mruga wolno powiekami. Na jej głowie znajduje się konstrukcja wyglądająca jak korona z zimnych ogni układająca się w iskrzący napis CHANEL (ów napis przywodzi na myśl także stylizowaną aureolę).

Przeglądając kinografie znajdujące się na blogu Beck, można dojść do wniosku, że ta jest najbardziej przerażająca i niepokojąca. Uśpienie widoczne na twarzy kobiety, jej na wpół leżąca postawa, mogły stanowić próbę wyrażenia uduchowionej atmosfery egzotycznego Wschodu, którą inspirowana była kampania. Tymczasem wydaje się, że wygląd modelki sugeruje skrajne zmęczenie, duchowe wypalenie, a w śmielszej interpretacji – rodzaj narkotycznego upojenia. Płonący napis nad głową – niczym krzykliwa aureola (lub cierniowa korona, jeśli pozostać w kręgu nawiązań religijnych, która wpija się w jej czaszkę) niemalże dosłownie spala jej osobowość. Wyeksponowana nazwa „Chanel”, dzięki stylizacji luźno nawiązującej do świętych obrazów, sugeruje także swoistą świętość pożądanej marki – w istocie „Chanel zawsze błyszczy”.

Przed dezintegrującym działaniem ruchu na tożsamość portretowanych ludzi nie uchroniły się również kinografie opatrzone konkretnymi nazwiskami pozujących. Widać to chociażby w pracach przygotowanych na potrzeby kampanii reklamowej *Emily Ratajkowski for REVOLVE Clothing*⁶⁴⁷. Obecność nazwiska nie zmienia sposobu postrzegania modelki – na pierwszy plan wybijają się zmysłowo poruszające się dłonie, które skutecznie odwracają uwagę od oblicza, tym razem już nie anonimowego. Można powiedzieć, że ruch odbiera modelce twarz. Wyjątkowo ciekawym przypadkiem rozwijającym ten problem jest jeden z autoportretów Jamie Beck – *Happy Holidays!*⁶⁴⁸. Wizerunek stylizowany na lata pięćdziesiąte przypomina stereotypową amerykańską pocztówkę świąteczną, z padającym za oknem śniegiem, lśniąca tysiącem światełek choinką, pod którą znajduje się mnóstwo prezentów i idealną – nieruchomą i wyraźnie upozowaną – panią domu, kontemplującą świąteczną atmosferę. Autoportret Beck niepokojąco kojarzy się z bożonarodzeniową reklamą Coca-coli. Poruszający się w uchu kolczyk ginie w mnogości lśnień i bynajmniej nie dodaje właścicielce witalności. Na tej kinografii po silnej osobowości autorki nie został nawet ślad. Być może to przykład humorystycznej autoironii i ogromnego dystansu do siebie i swojej pracy – tylko w takim ujęciu epatujący kiczem autoportret nie wydaje się sztuczny i infantylny. A może jednak taki jest?

⁶⁴⁶ <http://annstreetstudio.com/2014/09/30/india-sparkler-cinmagraph-header-image/> (dostęp: 21.02.2016).

⁶⁴⁷ <http://annstreetstudio.com/2014/03/14/emily-ratajkowski-for-revolve-clothing/> (dostęp: 21.02.2016).

⁶⁴⁸ <http://annstreetstudio.com/2011/12/24/happy-holidays-what-a-year-we-have-had-together/> (dostęp: 21.02.2016).

Dzięki artyście lub technologii zapisu obrazu, twarz zostaje poddana zwielokrotnieniu. Oderwany od swego właściciela wizerunek twarzy pełnić zaczyna swe własne życie. Wizerunek prowadzi życie zbliżone do egzystencji maski. Raczej podobny masce, skrywa niż obnaża, przywołuje obecność, której pod nim fizycznie już nie ma⁶⁴⁹.

Fizyczna nieobecność podmiotu zostaje dodatkowo ukryta przez czysto fizyczną obecność ruchu.

Fenomen kinografii na stałe zagościł w świecie mody i reklamy⁶⁵⁰, a Jamie Beck zyskała dzięki nim międzynarodową sławę. Świadczą o tym kampanie reklamowe przygotowywane zarówno dla wielkich i powszechnie znanych luksusowych marek (Chanel, Marchesa, Cariter, Balenciaga, Chopard i wiele innych), jak i dla tych popularnych, dostępnych dla każdego (Revolve Clothing, Puma, Gap i in.). Ruchome obrazy znacznie celniej trafiają do świadomości odbiorców, przykuwają ich uwagę (nawet mimowolną). Niestety, problemy z ukazaniem na kinografiach ludzkiego aspektu modeli, które zarysowały się już na początku podjętych badań nad *cinemagraphs*, w przypadku rozpatrywania prac Beck jako portretów wracają ze zdwojoną siłą. Kinografie – mimo innowacyjności formy i istnienia elementów, które mogą zaskakiwać czy nawet wzbudzać sympatię – pod względem przekazywanej treści nie różnią się znacząco od tradycyjnej fotografii mody. Co więcej, dzięki działaniu ruchu, który zwykle skupia spojrzenia, odwracając zarazem uwagę od obecności człowieka, uderzająco obnażają to, co w fotografii mody zawsze stanowiło poważny problem – nader częstą dehumanizację modeli oraz zachwianie ich podmiotowości. Człowiek w ujęciu Beck staje się integralną częścią materialnego świata rzeczy – rekwizytem, który uzupełnia kompozycję obrazu. Jego tożsamość zanika, a na jej miejscu pojawia się fantom – rola przypisywana pozującemu, sugerowana zazwyczaj przez kompozycyjną konwencję (tak jak w przypadku *Coco black dress* stylizacja wampiryczna „usprawiedliwia” brak odbicia w lustrze podkreślający wymazanie tożsamości). Nawet „oszałamiający” *Ogród Cartiera*, który łączy swoim naiwnym, wspomnieniowym czarem, nie radzi sobie całkowicie z ukazaniem innej – wiarygodnej – twarzy.

Jak zatem będzie się rozwijała kinograficzna tożsamość? Prawdopodobnie przypominać będzie postać przedstawioną na obrazie *Space mountain*⁶⁵¹ – *notabene* kolejnym kadrze z Disneylandu. Kobieta znajdująca się w jego centrum pojawia się i znika w jaskrawoniebieskim lśnieniu. W chwilach przeblysków można dostrzec jedynie tył jej głowy, twarz skierowana jest w stronę źródła pulsującego światła. Bakke w swoich *Bio-transfiguracjach* zapowiada, że

⁶⁴⁹ E. Linkiewicz, op. cit., s. 99.

⁶⁵⁰ Gdy pisałam o nich po raz pierwszy (Zob. E. Woźniak, „*Cinemagraphs*” *Jamie Beck...*, s. 89 -103), nie byłam pewna, czy zdobędą one popularność równą fotografii. Dziś, wracając do tego tematu po kilku latach, mogę stwierdzić to z całym przekonaniem.

⁶⁵¹ <http://annstreetstudio.com/2011/12/06/space-mountain-disney-world/> (dostęp: 21.02.2016).

„konstytutywna dla podmiotu granica ludzkie/nie-ludzkie przestaje już mieć rację bytu. To otwiera drogę do czegoś zupełnie nowego – jeszcze nierozpoznanego i w tym sensie monstualnego”⁶⁵². Jak pisze Derrida – „wszelkie doświadczenie otwarte na przyszłość jest przygotowane lub przygotowuje się na powitanie monstualnego przybysza”⁶⁵³. Nie wiadomo jeszcze, czy podwójnie ukryta (przez odwrócenie głowy i nieprzyjemne, oszukujące wzrok błyski) twarz nadal będzie mniej lub bardziej zdehumanizowaną twarzą bez emocji, zdominowaną przez ruch, czy też może stanie się kimś/czymś zupełnie innym, co dotąd jeszcze się nie objawiło.

⁶⁵² M. Bakke, op. cit., s. 86.

⁶⁵³ „All experience open to the future is prepared or prepares itself to welcome the monstrous arrivant, to welcome it”; zob. J. Derrida, *Prepare Yourself to Experience the Future and Welcome the Monster*, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/monster.html> (dostęp: 04.09.2016). Por. G. Gajewska, op. cit.; tu szczególnie rozdziały „Cyborg – monstrem przyszłości” i „Powitanie monstualnego przybysza”.

ZAKOŃCZENIE: WIDZIEĆ OBRAZEM

Pisanie, nie tylko o obrazie, nosi znamiona dramatyczności i w swej istocie jest także doświadczeniem performatywnym, ponieważ wciąż od nowa stwarza widzialną sieć powiązań między sztukami i prowokuje ich dialog. Nie powinno więc dziwić, że w rozprawie poświęconej zagadnieniom performatywności przyjęto taki styl wywodu, który pozwala na przedstawianie i układanie kolejnych rozdziałów według różnych kluczy i wzorów. Wyznaczone arbitralnie bloki tekstu tworzą luźno powiązaną sieć, w której wiele elementów – mimo pozornych różnic czy sprzeczności – powtarza się i zazębia. Widzenie René Magritte'a bliskie jest postrzeganiu rzeczy przez Georges'a Pereca, kinografie Jamie Beck w wielu aspektach przypominają samotworzący się obraz w dziele Oscara Wilde'a, filozoficzne poszukiwanie autoportretu w malarstwie Teresy Pągowskiej pokrewne jest widzeniu twarzy u Tadeusza Różewicza, a wchłaniające tożsamość, nieruchome obrazy Edwarda Hoppera korespondują z subiektywną fotografią Krzysztofa Gierałtowskiego.

Zaproponowany tu sposób czytania stanowi tylko jedną z wielu możliwości. Inspiracją dla niego był między innymi zbiór esejów pod redakcją Johna Bergera – *Sposoby widzenia*. Podstawowym celem dla twórców tej niewielkiej książeczki było „zainicjowanie procesu formułowania pytań”⁶⁵⁴. By stworzyć ku temu najlepsze warunki, autorzy szkiców rezygnują z tradycyjnie linearnego prowadzenia wywodu na rzecz tabularnej lektury poszczególnych rozdziałów, które można czytać w dowolnej kolejności. Takie założenie odzwierciedla sedno performatywnego sposobu pisania i – co szczególnie istotne w kontekście tej pracy – widzenia. Berger jednakże proponuje pójść jeszcze dalej i oddać głos samym obrazom, co też czyni, zamieszczając w *Sposobach widzenia* „wizualne eseje”⁶⁵⁵, jak sam je nazywa. Próbują one zilustrować to, do czego tak różnymi środkami dążył Magritte – czyste widzenie obrazu.

Teksty te „pisane” są samymi obrazami, przez zestawianie ich w ciągu według pewnego zamysłu, zaś ich odczytywanie jest wyłącznie widzeniem, całkowicie pozbawionym słownego wyjaśnienia lub komentowanym w skrajnie ograniczonej formie – jeśli za komentarz uznać pojawiające się niekiedy podpisy z tytułem dzieła. Szkice te pozwalają „mówić” obrazom, nie zamykając ich w ramach opisu czy wąsko rozumianego języka, a odkrycie myśli przewodniej (jeśli taka istnieje) porządkującej ich układ pozostawione jest wyłącznie widzowi, który patrzy na obrazy i interpretuje powiązania między nimi w sobie tylko właściwy sposób, dokonując za każdym razem

⁶⁵⁴ J. Berger, op. cit., s. 5.

⁶⁵⁵ Ibidem, s. 5.

performatywnego aktu ciągłego stwarzania w spojrzeniu. Wszystkie takie interpretacje są równoważne i istnieją obok siebie, niezależnie od ich wzajemnej przystawalności.

„Widzenie poprzedza słowa”⁶⁵⁶ – stwierdza Berger na samym początku wywodu, przyjmując za punkt wyjścia przykład małego dziecka, które patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić⁶⁵⁷. Teza ta wydaje się słuszna, o ile weźmie się pod uwagę nie tylko percepcję wzrokową. Co się dzieje, kiedy na świat przychodzi dziecko niewidome lub niedowidzące? W tym przypadku „widzenie” przejmują inne zmysły, takie jak słuch czy dotyk. Czy słyszenie/dotykanie nie poprzedzają słów w równym stopniu, co widzenie? Nie każdy człowiek, niezależnie od tego, na jakim etapie życia się znajduje, ma możliwość budowania swojego obrazu świata za pomocą postrzegania wzrokowego. Nie oznacza to jednak, że całkowicie niedostępna mu jest zdolność widzenia.

Już Kartezjusz w traktacie *Świat albo Traktat o świetle* równoważy wartości percepcyjne dotyku i spojrzenia, twierdząc, że „mogą powodować to samo”⁶⁵⁸. Podążając za jego myślą, Mitchell zauważa, że filozof „traktował widzenie jako po prostu wydłużoną i wysoce wrażliwą formę dotyku”⁶⁵⁹, i podkreśla wagę analizowania „relacji widzenia i innych zmysłów występujących w poszczególnych praktykach kulturowych”⁶⁶⁰. Autor *Czego chcą obrazy?* zaznacza, że widzenie, choć „samo w sobie jest niewidzialne”⁶⁶¹, nie jest neutralne i przezroczyste. Traktuje je jako konstrukt symboliczny, system kodów funkcjonujących w określonym społeczeństwie⁶⁶². Sposób ich odczytywania nie jest obligatoryjnie przypisany do jednego ze zmysłów⁶⁶³. Zwykle jest wypadkową synkretycznego działania różnych narzędzi postrzegania, gdyż – jak stwierdza Paweł Dybel, nawiązując do myśli Maurice’a Merleau-Ponty’ego – „ostatecznie to, co widzi człowiek, stanowi swoistą wypadkową splotu jego odniesienia do świata jako widzącego/widzialnego ciała z tym, co widziane”⁶⁶⁴. To, co niewidomy rejestruje za pomocą dotyku i wrażeń słuchowych, tak samo buduje rodzaj obrazu, tyle że skomponowany z innego, niewidzialnego tworzywa. Te specyficzne, wirtualne wyobrażenia z powodzeniem mogą zmieniać się

⁶⁵⁶ Ibidem, s. 7.

⁶⁵⁷ Ibidem, s. 7.

⁶⁵⁸ Zob. R. Descartes, *Świat albo Traktat o świetle*, przeł. T. Śliwiński, Kraków 2005, s. 21. Por. E. Rewers, *Od doświadczania po doświadczenie – „niewinny” dotyk nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 49-51.

⁶⁵⁹ W. J. T. Mitchell, *Pokazać widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. Mariusz Bryl, Artium Quaestiones, nr XVII 2006, s. 287.

⁶⁶⁰ Zob. Ibidem, s. 287.

⁶⁶¹ Zob. Ibidem, s. 274.

⁶⁶² Ibidem, s. 281.

⁶⁶³ Wzrok można łatwo oszukać. Jego ograniczenia z powodzeniem wykorzystuje sztuka Op-artu, kosztem złudzenia wyczarowując zjawiska, które nie istnieją.

⁶⁶⁴ P. Dybel, *Malowanie ciałem. Filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, z. 5, Gdańsk 2002, s. 6 (http://www.asp.gda.pl/upload/private/zeszyt_pop.pdf [dostęp: 28.01.2017]).

w graficzne reprezentacje rejestrowanych obiektów, czego dokonują chociażby artyści z dysfunkcją wzroku⁶⁶⁵.

U ludzi niezdolnych do wzrokowego postrzegania, widzenie w swej istocie funkcjonuje tak, jak nierzadko chcieliby tego twórcy performatywni. Pozbawieni fizycznej możliwości patrzenia odbiorcy nie ulegają dyktaturze kształtu i koloru, nie szukają mimetycznych reprezentacji rzeczywistości, ale skupiają się na odczuwaniu i rozumieniu tego, w czym uczestniczą. Oczywiście wydaje się, że sztuki nie odbiera się wyłącznie zmysłowo⁶⁶⁶, a zdolność widzenia nie jest nierozzerwalnie powiązana z fizycznymi możliwościami percepcyjnymi, czego dowodem jest chociażby „patrzenie” poprzez słowo⁶⁶⁷.

Tu ujawniają się wątpliwości dotyczące tezy Bergera. Widzenie być może poprzedza słowo we wczesnym stadium rozwojowym człowieka, kiedy ten uczy się nazywania tego, co widzi, i posługiwania się językiem. Tymczasem już używanie podstawowego słownictwa przez dzieci zdradza, że dominująca pozycja widzenia zanika na rzecz równoważnej relacji między znaczeniem słowa a wywoływaniem przez nie obrazem nazwanego desygnatu. Nazwa wywołuje wizualne

⁶⁶⁵ Niech za przykład posłuży tu słynny malarz Edgar Degas, który, stopniowo tracąc wzrok, zwrócił się ku rzeźbie i technice malowania pastelami. Artysta nie zatracił swojego widzenia, ale dostosował je do możliwości swoich zmysłów. W jego późnych pracach (po roku 1900) ujawnia się nowe, ekspresyjne spojrzenie, które w rysunkach zarysowuje jedynie niedokładne i często rozmazane kontury prezentowanej sceny, oglądanej jakby przez przymrużone powieki, a w rzeźbach uwidacznia się poprzez uproszczenie formy i nieregularną, chropawą powierzchnię, sprzyjające wrażeniom dotykowym (Zob. <http://www.metmuseum.org/toah/artist/edgar-degas/> [dostęp: 10.01.2017]). Podobnie potoczyły się losy innego, równie sławnego impresjonisty, Claude’a Moneta. U autora *Nenufarów* problemy ze wzrokiem przełożyły się na całkowicie nowe widzenie świata, skupione na grze światła i plam barwnych, zmierzające ku abstrakcji (serie późnych obrazów z lat 1910-1925: *Nenufary*, *Japoński most*, *Wierzba płacząca*). Najciekawsze są jednak przypadki artystów, którzy urodzili się niewidomi lub zaczęli tworzyć dopiero wtedy, gdy całkowicie stracili wzrok. Obecnie sporym zainteresowaniem cieszy się twórczość amerykańskiego malarza Johna Bramblitta oraz niewidomego od urodzenia tureckiego artysty Eşrefa Armağana. Bramblitt, dzięki specjalnym farbom umożliwiającym rozpoznawanie kolorów i kształtów dotykiem, tworzy bogate, wielobarwne obrazy, które odwzorowują jego wyobrażenia o otaczającym go świecie. Co zaskakujące, jego obrazy wyglądają zupełnie zwyczajnie, jakby ich autor był doskonałym obserwatorem lubującym się w wyrazistych kolorach. Przypadek Armağana jest jeszcze bardziej niezwykły. Artysta tworzy prace ludzko podobne do impresjonistycznych wizji. Używa przy tym równie bogatej palety kolorystycznej, co Bramblitt (Zob. <http://bramblitt.myshopify.com/> [dostęp: 10.01.2017]). W 2004 roku psycholog John Kennedy z Uniwersytetu w Toronto, prowadząc badania nad ludzkim postrzeganiem, wnikliwie przeanalizował przypadek tureckiego malarza. Poproszono artystę, by narysował kilka wykonanych z drutu modeli sześciątów, rozmieszczonych wokół jego punktu odniesienia. Z eksperymentu wynikało, że dotyk dostarcza artyście wystarczających informacji o położeniu obiektu, aby ten mógł odwzorować podstawy perspektywy. Poznawanie dotykowe u ludzi niewidomych od urodzenia spełnia zatem funkcję podobną do percepcji wzrokowej u ludzi widzących i pozwala na rozwijanie działalności artystycznej (Zob. <http://www.utsc.utoronto.ca/~kenedy/one-point.pdf> [dostęp: 10.01.2017]; <http://esrefarmagan.com/> [dostęp: 10.01.2017]). Ten fakt coraz częściej wpływa na działalność muzeów i galerii sztuki, które dostosowują swoje wystawy do potrzeb osób niewidomych i niedowidzących. Umożliwia to między innymi technika trójwymiarowego drukowania obrazów. Specjalne ścieżki muzealne funkcjonują w największych galeriach świata: Luwrze, Metropolitan Museum, Londyńskiej Galerii Narodowej, Prado i innych. W Polsce podobną inicjatywę jako pierwsze podjęło Muzeum Śląskie w Katowicach. Ścieżka zwiedzania „Sztuka przez dotyk” umożliwia dotykowe poznanie wybranych obrazów z kolekcji malarstwa polskiego, które zreprodukowano w formie reliefów z tworzywa sztucznego. Ponadto udostępniono zwiedzającym audioprzewodniki i opisy obrazów alfabetem Braille’a (Zob. <http://www.muzeumslaskie.pl/nowe-obrazy-na-sciezce-zwiedzania-dla-niewidomych-i-niedowidzacych-w-galerii-malarstwa-polskiego.php> [dostęp: 10.01.2017]).

⁶⁶⁶ Por. R. Arnheim, op. cit., s. 169-170.

⁶⁶⁷ Możliwe jest rekonstruowanie obrazów również poprzez słowo słuchane, dlatego można uznać, że sprawny wzrok nie jest koniecznym warunkiem widzenia przez słowo.-

wyobrażenie – widziany obraz rzeczy prowokuje jej nazwanie. Ta zależność jednak również jest umowna, czego jasno dowiódł Magritte, oddzielając rzeczy od ich miana i tworząc portrety, na których to słowo poprzedza obraz i zarazem samo staje się obrazem. Mitchell, odwołując się do myśli Derridy, wskazuje na akt zespolenia języka i widzenia w piśmie, „który to stan rzeczy streszczają figury rebusu lub hieroglifu, »malowanego słowa« lub widzialnego języka mowy gestów, poprzedzającego ekspresję wokalną”⁶⁶⁸.

Przez słowo widzi także czytający, kiedy – według koncepcji Hillisa Millera – staje się performerem i powołuje do życia coraz to nowe światy, wyłaniające się ze słów⁶⁶⁹. W *Portrecie Doriany Graya* Oscara Wilde’a jedynie postaci żyjące w świecie utworu mają możliwość oglądania tytułowego obrazu w rzeczywistości, w której powstał. Perek natomiast odbiera bohaterom *Gabinetu kolekcjonera* nawet ten przywilej, zmuszając ich do powtarzania zasłyszanych opisów i cytowania katalogów. Zaskakuje jednakże fakt, że czytelnik – mimo iż nie patrzy na żaden plastyczny artefakt, a jedynie odtwarza jego kształt ze słów – okiem wyobraźni reprodukuje opisane portrety przede wszystkim jako obrazy. Podobny efekt uzyskuje również Magritte, przełamując dosłowność widzenia, prowokując odbiorcę do tworzenia własnych obrazów, zaledwie inicjowanych przez namalowane słowa⁶⁷⁰.

Arnheim podkreśla, że „widzenie przetwarza surowy materiał doznania na odpowiedni układ form ogólnych, które znajdują zastosowanie nie tylko w tym pojedynczym, aktualnym przypadku, lecz również przy nieskończonej liczbie innych, podobnych przypadków”⁶⁷¹. Uznaje tym samym widzenie za rodzaj rozumienia, a jednocześnie zaznacza, że nie rejestrujemy wszystkich szczegółów, wystarczy zaledwie kilka charakterystycznych cech, by umożliwić rozpoznanie danego przedmiotu jako takiego i wyrobić sobie wzór jego wyglądu⁶⁷². Z analizowanych w poszczególnych rozdziałach tejże rozprawy przykładów można wysnuć tyleż interesujący, co zaskakujący wniosek: portret – niezależnie w jakiej formie występuje – jest odbierany jako obraz.

Widzenie twarzy, tak jak każde inne widzenie (niezależnie od zmysłu użytego do percypowania), przypomina rodzaj iluminacji wywołanej rozpoznaniem tego, co jawi się jako już-kiedyś-widziane, nosi znamiona lub ślady kształtu będącego fizis. Jest jednocześnie dostrzeżeniem i próbą zrozumienia tego, co funkcjonuje w pamięci jako wizualne wyobrażenie. Portret stanowi więc nie tyle odwzorowanie, co podświadomie rejestrowany zbiór wizualnych cech, utrwalony gdzieś w pamięci i możliwy do odtworzenia zawsze, kiedy te się pojawiają. Każda forma ludzkiego

⁶⁶⁸ Zob. W. J. T. Mitchell, op. cit., s. 278.

⁶⁶⁹ Zob. J. Hillis Miller, op. cit., s. 43.

⁶⁷⁰ „Malarz maluje widzenie” (Zob. Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 223).

⁶⁷¹ R. Arnheim, op. cit., s. 58.

⁶⁷² Ibidem, s. 55.

oblicza, która umożliwia przejawianie się owych znamion, odbierana będzie jako portret-obraz, bez względu na to, czy będą one zapisane, wyrzeźbione, utrwalone na kliszy czy namalowane. Można przypuszczać, że na podobnej zasadzie powstają obrazy odtwarzane z literackich opisów. Ogólna nazwa przywołuje wizualny kształt kojarzony z nazwaną rzeczą, za każdym razem inny w zależności od obserwatora, jednakże zawsze interpretowany jako obraz.

*

W dobie dominacji bodźców wizualnych, które zewsząd atakują odbiorców, nie gwarantując przy tym komfortowych warunków do ich percypowania i rozumienia, obrazy traktowane są instrumentalnie⁶⁷³. Portrety – za sprawą fotografii ogólnodostępne – także spowszedniały, stały się czymś oczywistym, a zarazem coraz rzadziej traktowane są jako coś więcej niż tylko mimetyczne odwzorowanie zewnętrznego wyglądu. Performatywne spojrzenie na wizerunki przywraca im życie, prowokując do dialogu i uczestnictwa w nieustannym tworzeniu się „procesualnej tożsamości obrazu”⁶⁷⁴, która w przypadku portretu jest również jednym z kształtów tożsamości osoby, obrazowym „ja” wykraczającym poza własne ograniczenia i rzutującym na przedstawienie. Nie można jednak zapominać, że owo „ja” nie funkcjonuje w portrecie samodzielnie. Styka się z projekcją spojrzenia twórcy i widza, jest kształtowane i zmienne, tak jak zmienny może być obraz. Przywilejem odbiorcy jest możliwość wejścia w ten subtelny układ relacji.

Boehm twierdzi, że słaby stan refleksji nad obrazem pośrednio wynika stąd, że „jedynie język stanowi meta-instancję. Także co do obrazów, porozumiewamy się mówiąc”⁶⁷⁵. Niewykluczone, że Berger, przywołując pierwotne widzenie dziecka, postuluje nie tyle prymat widzenia nad językiem, ale patrzenie ponad słowami, które zagłuszają milczącą ekspresję obrazów. Jego „wizualne eseje” w zamierzeniu nie są wcale tak odległe od inicjatyw zmierzających do dotykowego udostępniania obrazów widzom niezdolnym do ich wzrokowego odbioru. Być może warto pozwolić przemówić samym obrazom, jak proponuje Berger? Wydaje się, że takie „pisanie obrazami” może niejednokrotnie być bliższe odkryciu ich istoty niż próby niedoskonałego opisywania dzieł. Jak stwierdza Derrida, „w odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs – o nim, obok lub powyżej niego – wydaje się zawsze naiwny. [...] Nierówny i bezproduktywny w obliczu tego, co jednym pociągnięciem przekracza go lub obywa się bez niego”⁶⁷⁶. Wypowiedź filozofa z powodzeniem można odnieść do obrazów w ogóle. Zamieszczone tu rozdziały poświęcone malarstwu, fotografii czy kinografiom równie dobrze mogłyby stanowić sekwencje odpowiednio

⁶⁷³ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 278-279.

⁶⁷⁴ Zob. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu...*, s. 230.

⁶⁷⁵ Zob. Ibidem, s. 173.

⁶⁷⁶ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, s. 182.

ułożonych obrazów, które pozostawałyby ze sobą w dynamicznej i dramatycznej relacji, prowadząc wieloaspektowe dialogi zarówno między sobą, jak i z widzami. Być może podobny układ rozprawy wyłamywałby się z kanonów obowiązujących przy pisaniu pracy naukowej, ale prawdopodobnie byłby najlepszym uwidocznieniem samego działania performatywnych portretów. Kiedy zamilknie opis i komentarz, przemówią same obrazy.

ILUSTRACJE

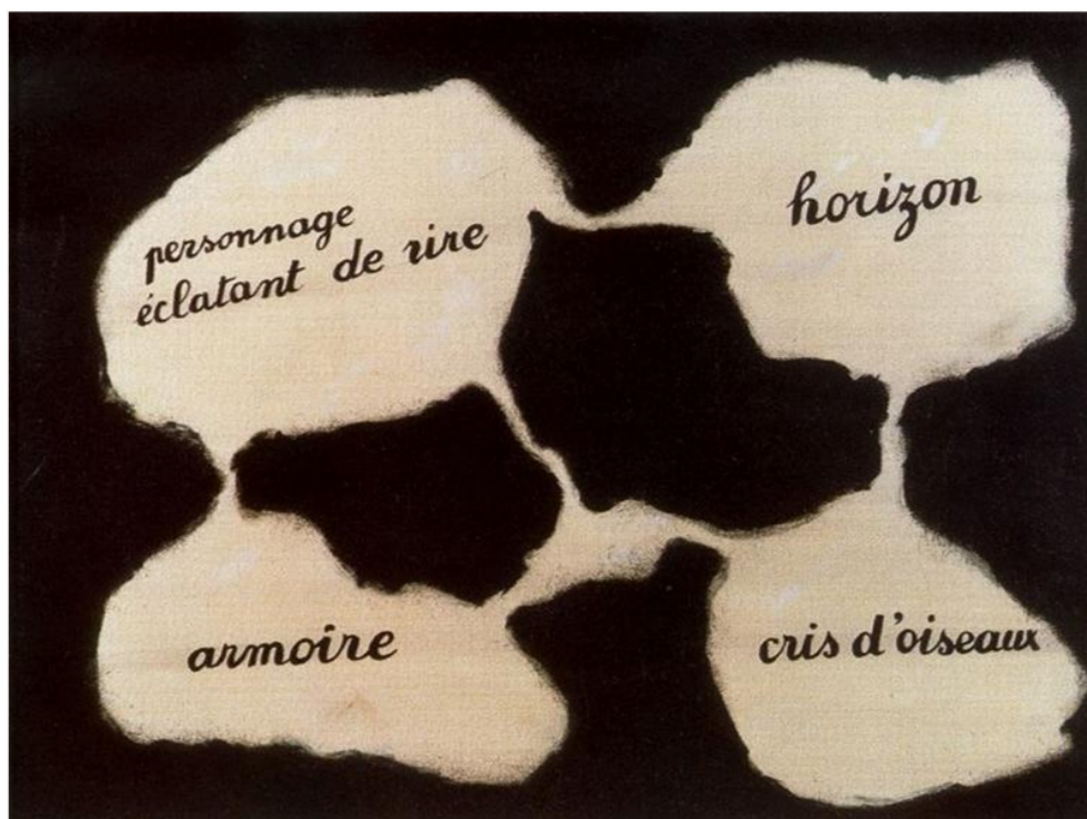
ROZDZIAŁ IV



Fot. 1) René Magritte, *Portret (Le portrait)*, 1935,
https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/31/the-discoveryofmagrittetheenchantedpose/ (dostęp: 07.04.2017).



Fot. 2) René Magritte, *Magiczne zwierciadło (Le miroir magique)*, 1929,
<https://www.nationalgalleries.org/artandartists/23996/le-miroir-magique-magic-mirror-1929> (dostęp: 07.04.2017).

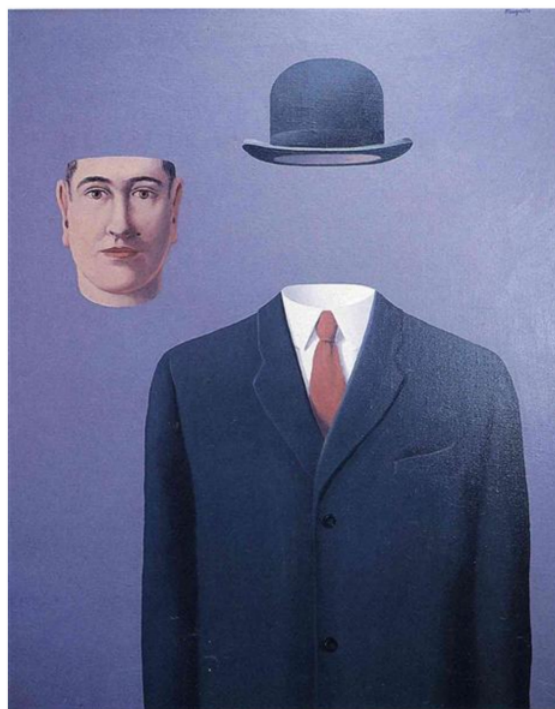


Fot. 3) René Magritte, *Żywe zwierciadło (Le miroir vivant)*, 1926,
<https://www.wikiart.org/en/edwardhopper/excursionintophilosophy1959> (dostęp: 07.02.2017).

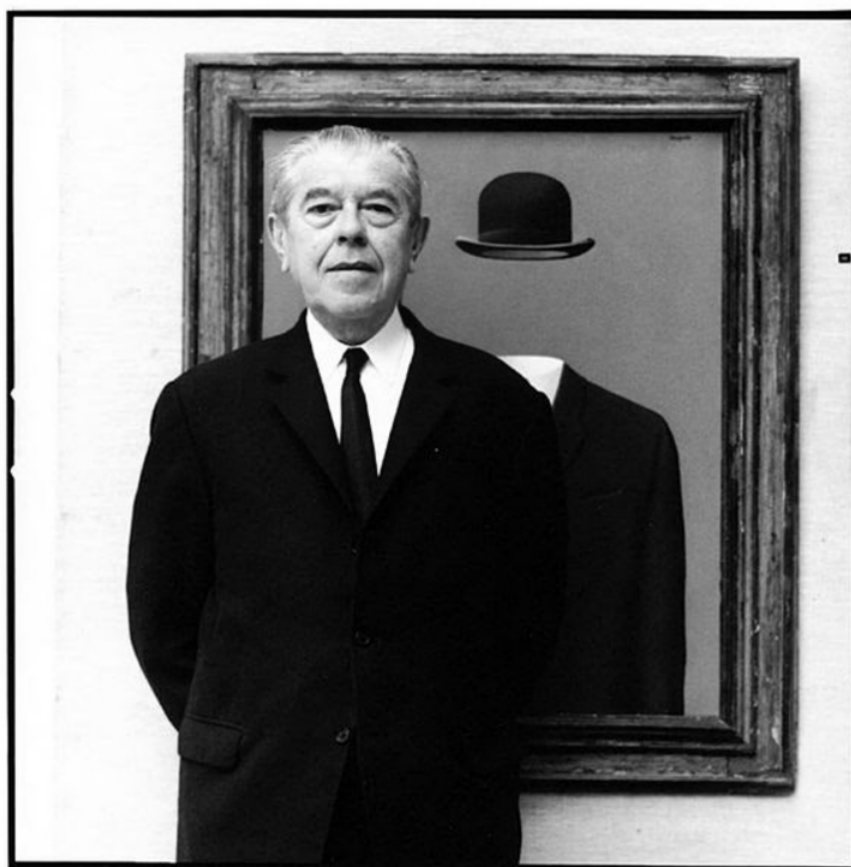
ROZDZIAŁ IV



Fot. 4) René Magritte, *Syn człowieka (Le fils de l'homme)*, 1964, <http://mgzn.pl/artukul/372/rene-magritte-autor-slow-i-rzeczy> (dostęp: 07.04.2017).

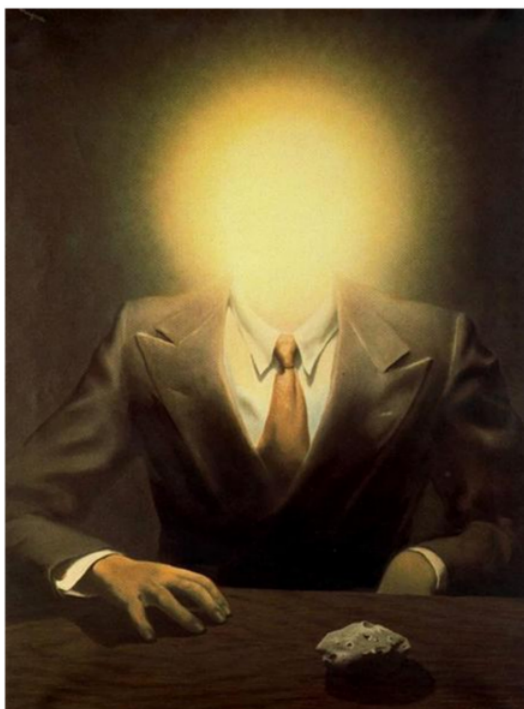


Fot. 5) René Magritte, *Pielgrzym (Le Pelerin)*, 1966, <http://www.mattesonart.com/1961-1967-later-years.aspx> (dostęp: 07.04.2017).



Fot. 6) Lothar Wolleh, *René Magritte*, 1967, http://www.lotharwolleh.de/english/verueckte_wirklichkeit/magritte_a.htm (dostęp: 09.04.2017).

ROZDZIAŁ IV



Fot. 7) René Magritte, *Zasada przyjemności* (*Le Principe du plaisir*), 1937, <http://art.moderne.utl13.fr/2013/05/cours-du-13-mai-2013/> (dostęp: 15.04.2017).



Fot. 8) René Magritte, *Reprodukcja zabroniona* (*La Reproduction interdite*), 1937, <http://collectie.boijmans.nl/en/object/4232/Lareproductioninterdite/Ren%C3%A9> (dostęp: 15.04.2017).



Fot. 9) René Magritte, *Dom ze szkła* (*La maison de verre*), 1939, <http://collectie.boijmans.nl/en/object/4235> (dostęp: 15.04.2017).

ROZDZIAŁ V



Fot. 1) Teresa Pałowska, *Autoportret*, 1997,
<http://www.artinfo.pl/pl/katalogaukcji/aukcja/8163e538/krzeslo1995r/> (dostęp: 08.03.2017).



Fot. 2) Teresa Pałowska, *Krzesło*, 1977,
fotokopia z: K. Lipka, *Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pałowskiej)*, Warszawa 2008, s. 52.

ROZDZIAŁ V



Fot. 3) Teresa Pałowska, *Obraz II/68*, 1968,
<https://desa.pl/pl/auctions/265/object/30583/teresapalowskaobrazii681968r> (dostęp: 08.03.2017).



Fot. 4) Teresa Pałowska, *Krzeseł*, 1995,
<http://www.artinfo.pl/pl/katalogaukcji/aukcja/8163e538/krzeslo1995r/> (dostęp: 08.03.2017).

ROZDZIAŁ V



Fot. 5) Teresa Pągowska, *Autoportret*, 1958,
fotokopia z: K. Lipka, *Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej)*, Warszawa 2008, s. 11.

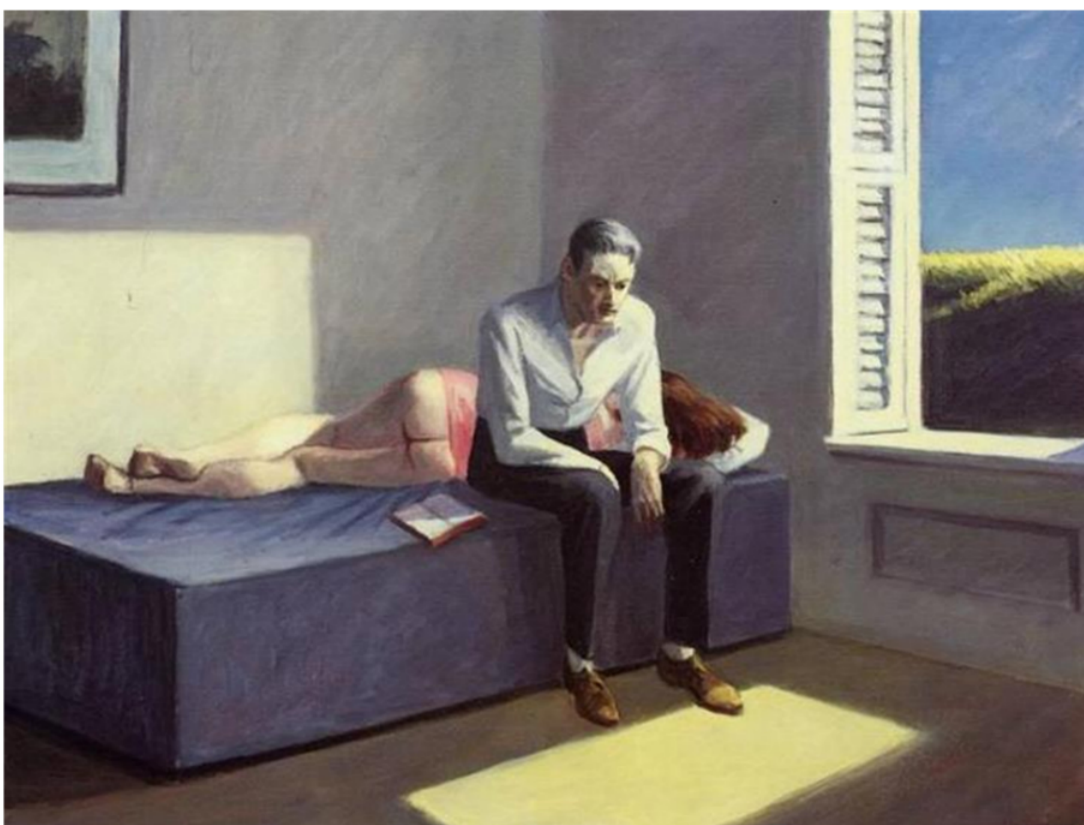


Fot. 6) Teresa Pągowska, *Autoportret nastroju*, 2000,
fotokopia z: K. Lipka, *Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej)*, Warszawa 2008, s. 97.

ROZDZIAŁ VI



Fot. 1) Edward Hopper, *Lato w mieście* (*Summer in the City*), 1950, <https://www.wikiart.org/en/edwardhopper/summerinthecity1950> (dostęp: 07.02.2017).



Fot. 2) Edward Hopper, *Podróż po filozofii* (*Excursion into Philosophy*), 1959, <https://www.wikiart.org/en/edwardhopper/excursionintophilosophy1959> (dostęp: 07.02.2017).

ROZDZIAŁ VI



Fot. 3) Edward Hopper, *Druga historia o słonecznym świetle* (*Second Story Sunlight*), 1960, <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/second-story-sunlight> (dostęp: 07.02.2017).



Fot. 4) Edward Hopper, *Ludzie w słońcu* (*People in The Sun*), 1960, <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/people-in-the-sun> (dostęp: 07.02.2017).

ROZDZIAŁ VI

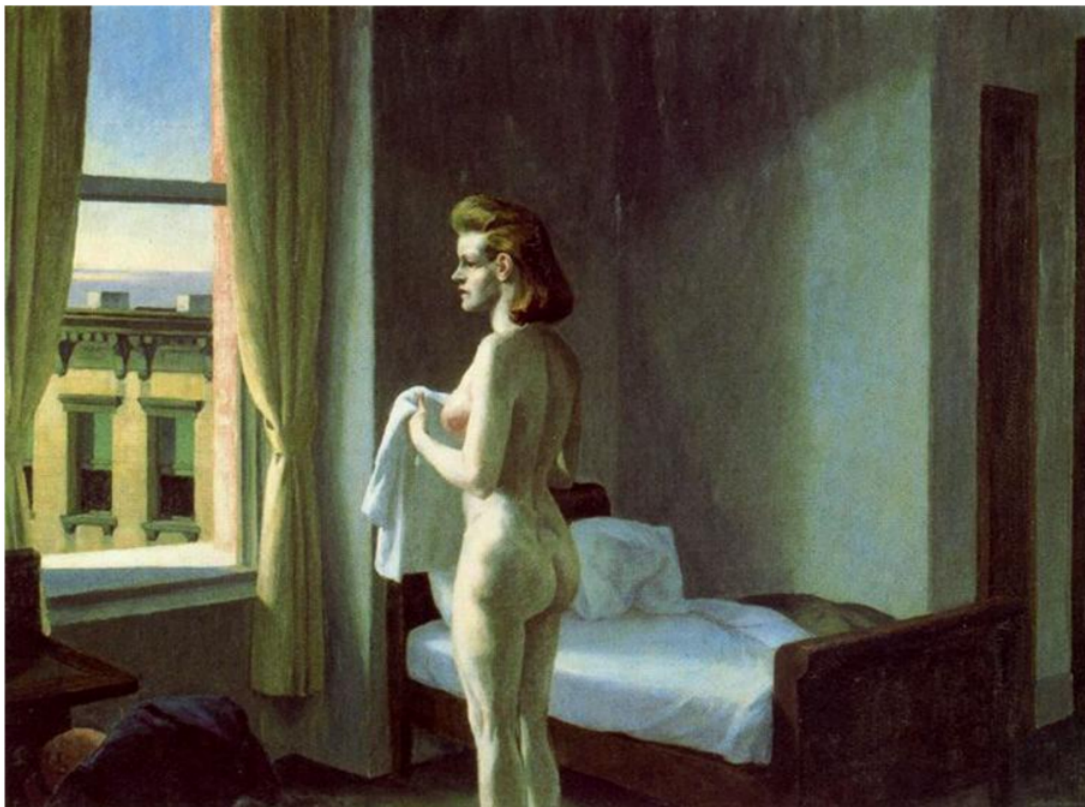


Fot. 5) Edward Hopper, *Jo szkicująca na plaży Good Harbor (Jo Sketching at Good Harbor Beach)*, 1923-24, <http://collection.whitney.org/object/6864> (dostęp: 07.02.2017).



Fot. 6) Edward Hopper, *Malująca Jo (Jo Painting)*, 1936, <http://collection.whitney.org/object/5905> (dostęp: 07.02.2017).

ROZDZIAŁ VI



Fot. 7) Edward Hopper, *Poranek w mieście* (*Morning in a City*), 1950,
<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/morning-in-a-city> (dostęp: 07.02.2017).



Fot. 8) Edward Hopper, szkic do obrazu
Poranek w mieście, 1944,
<http://collection.whitney.org/object/6253>
(dostęp: 07.02.2017).



Fot. 9) Edward Hopper, szkic do obrazu
Poranek w mieście, 1944,
<http://collection.whitney.org/object/9580>
(dostęp: 07.02.2017).

ROZDZIAŁ VII



Fot. 1) Krzysztof Gieraltowski, portret Wisławy Szymborskiej, 2004, http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html (dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Dwunastu wspaniałych”).



Fot. 2) Marek Grela, karykatura Wisławy Szymborskiej, <http://tychy.naszemiasto.pl/artukul/tyszanin-marek-grela-i-jego-karykatury-autorska-wystawana,1166921,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 25.04.2016).



Fot. 3) Krzysztof Gieraltowski, portret Czesława Miłosza, 2001, http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html (dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Dwunastu wspaniałych”).



Fot. 4) Krzysztof Gieraltowski, portret rodziny Peszków, 1994-98, http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html (dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Sytuacje”).

ROZDZIAŁ VII



Fot. 5) Krzysztof Gieraltowski,
portret Stanisława Tyma, przed 2001,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html
(dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Inspiracje”).



Fot. 6) Krzysztof Gieraltowski,
portret Jacka Wójcickiego, 1995,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html
(dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Sytuacje”).



Fot. 7) Krzysztof Gieraltowski,
portret Andrzeja Wajdy, 1978,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html
(dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Lux ex tenebris”).



Fot. 8) Krzysztof Gieraltowski,
portret Zdzisława Beksińskiego, 1986,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html
(dostęp: 21.04.2016; kategoria: „Sylwetki”).

ROZDZIAŁ VII



Fot. 9) Krzysztof Gieraltowski, portret
Józefa Czapkiego, 1985,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html
(kategoria: „Ręce zamiast twarzy”; dostęp: 21.04.2016).

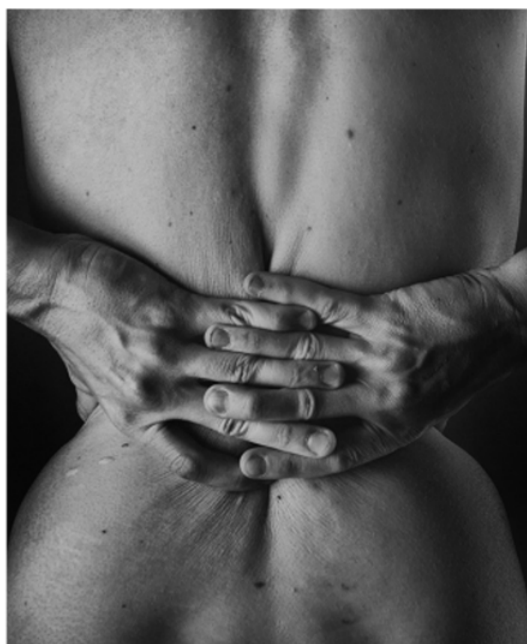


Fot. 10) Krzysztof Gieraltowski, portret
Krzysztofa Zanussiego, 1985,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html
(kategoria: „*Pars pro toto*”; dostęp: 21.04.2016).



Fot. 11) Krzysztof Gieraltowski: rentgenogramowy autoportret, Warszawa, 1987,
http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html (dostęp: 21.04.2016).

ROZDZIAŁ VIII



Fot. 1) Anna Bodnar, fotografia z cyklu „Fragmenty”,
<http://www.annabodnar.eu/gallery/8.jpg>
(dostęp: 13.01.2015).



Fot. 2) Anna Bodnar, fotografia z cyklu „Fragmenty”,
<http://www.annabodnar.eu/gallery/23.jpg>
(dostęp: 13.01.2015).



Fot. 3) Anna Bodnar, grafika z cyklu „Surrealistyczne”,
<http://www.annabodnar.eu/surrealistyczne.html>
(dostęp: 29.04.2016).



Fot. 4) Anna Bodnar, grafika z cyklu „Surrealistyczne”,
<http://www.annabodnar.eu/surrealistyczne.html>
(dostęp: 29.04.2016).

ROZDZIAŁ VIII



Fot. 5) Anna Bodnar, grafika z cyklu „Kreatywny portret”,
http://www.annabodnar.eu/gallery/005_1_rzne_6_.jpg
(dostęp: 13.01.2015).



Fot. 6) Anna Bodnar, grafika z cyklu „Kreatywny portret”,
http://www.annabodnar.eu/gallery/006_1_rzne.jpg
(dostęp: 13.01.2015).



Fot. 7) Anna Bodnar, grafika z cyklu „Kreatywny portret”,
<http://www.annabodnar.eu/kreatywny-portret.html>
(dostęp: 18.04.2016).



Fot. 8) Anna Bodnar, grafika z cyklu „Człowiek i zwierzę”,
<http://www.annabodnar.eu/cz-owiek-i-zwierz-.html>
(dostęp: 15.04.2016).

ROZDZIAŁ VIII



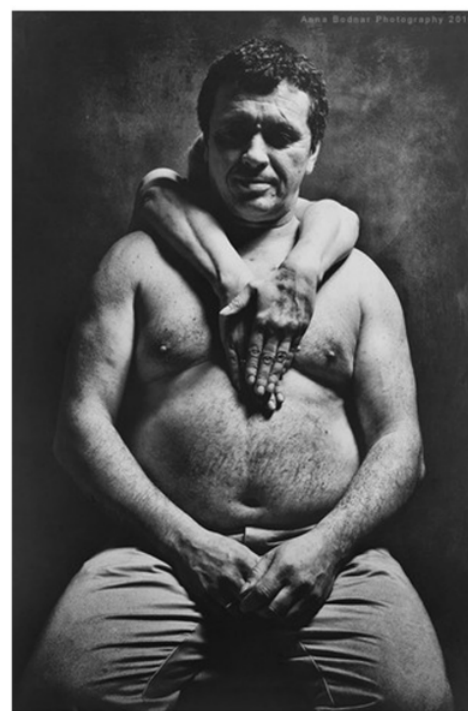
Fot. 9) Anna Bodnar, fotografia z cyklu „Portret”,
<http://www.annabodnar.eu/portret.html>
(dostęp: 15.04.2016).



Fot. 10) Anna Bodnar - fotografia z cyklu „Boys”,
<http://www.annabodnar.eu/boys.html>
(dostęp: 17.04.2016).



Fot. 11) Anna Bodnar, fotografia z cyklu „Portret”,
<http://www.annabodnar.eu/portret.html>
(dostęp: 15.04.2016).



Fot. 12) Anna Bodnar, fotografia z cyklu „Portret”,
<http://www.annabodnar.eu/portret.html>
(dostęp: 15.04.2016).

ROZDZIAŁ IX

Fot. 1) Jamie Beck, *Cat & Mouse*,
<http://annstreetstudio.com/2011/11/02/catmousecocorochabehatiprinsloofor/> (dostęp: 18.01.2016).

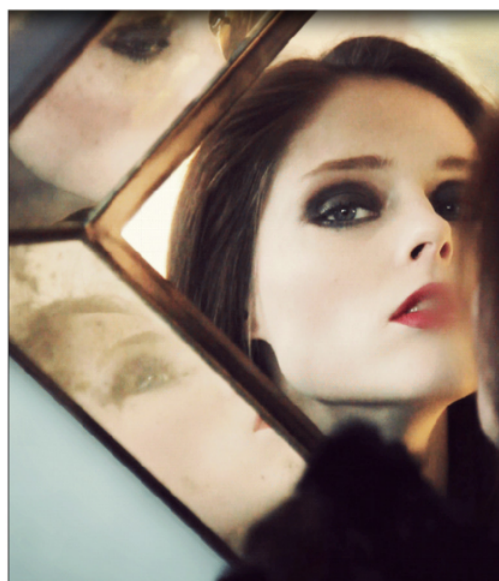
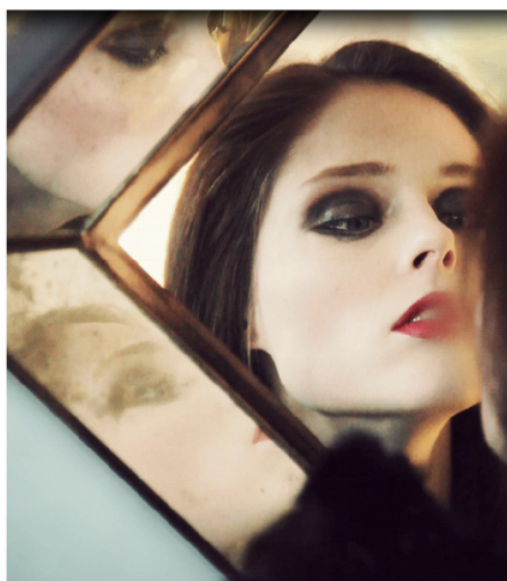


ROZDZIAŁ IX

Fot. 2) Jamie Beck, *Cartier's garden (Étourdissant)*,
<http://annstreetstudio.com/2015/12/22/etourdissant/> (dostęp: 19.01.2016).

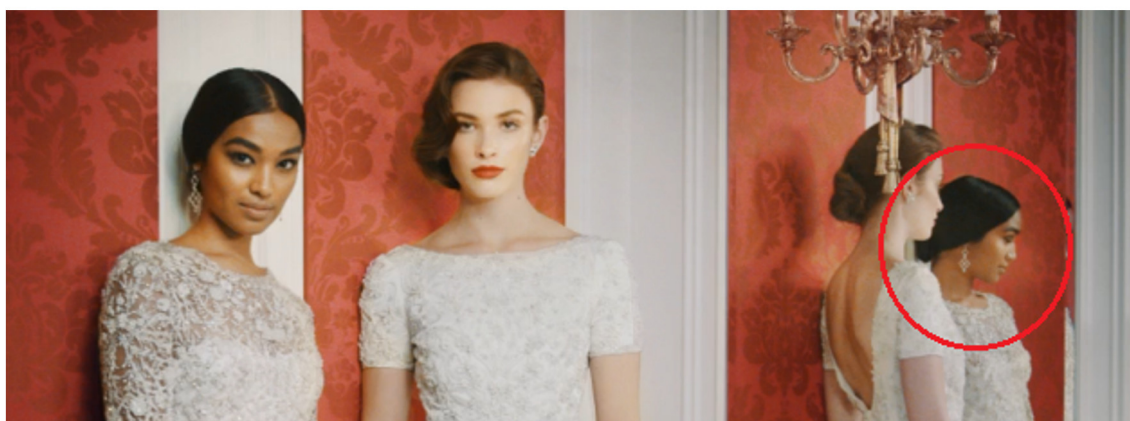
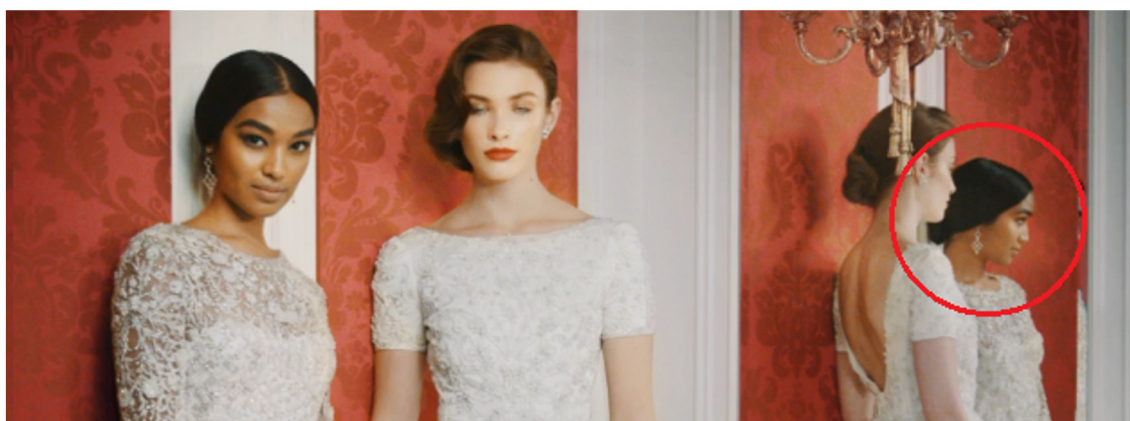
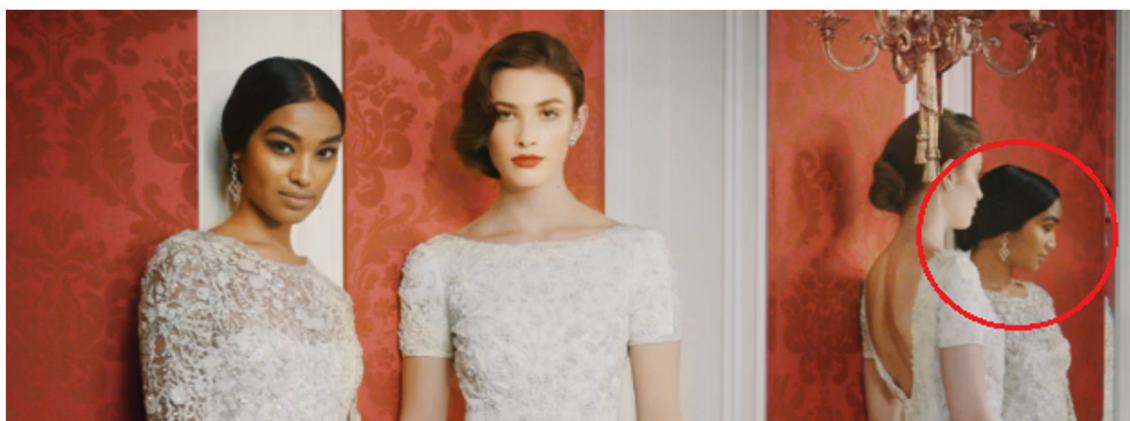
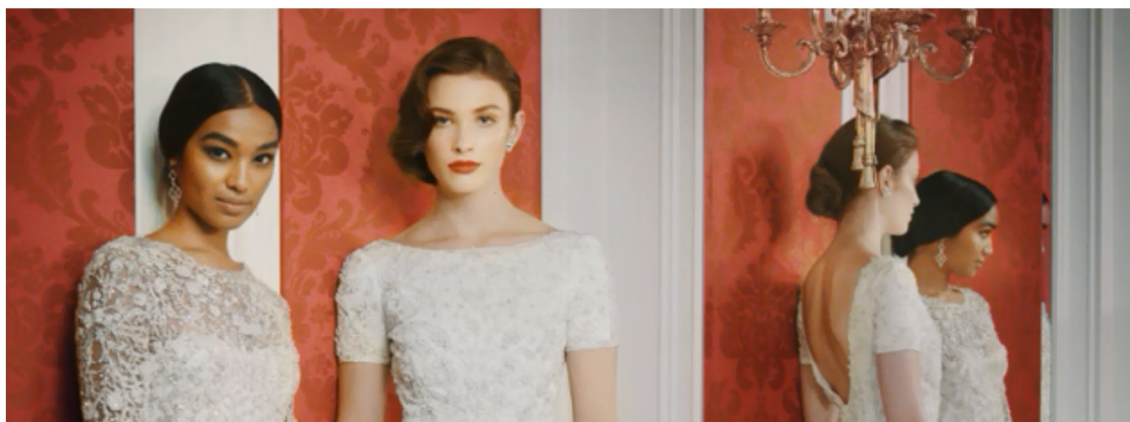


Fot. 3) Jamie Beck, „Doesn't it make you uncomfortable when she looks right at you?!”,
<http://annstreetstudio.com/2011/04/13/my-personal-favorite-doesnt-it-make-you/> (dostęp: 11.01.2016).



ROZDZIAŁ IX

Fot.4) Jamie Beck, *The Marchesa Bridal Capsule Collection for St. Regis Hotels & Resorts (fragment)*,
<http://annstreetstudio.com/2015/09/21/marchesa-bridal-capsule-collection/> (dostęp: 23.02.2016).



BIBLIOGRAFIA:

Literatura podmiotu:

1. Perec G., *Gabinet kolekcjonera*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2010.
2. Różewicz T., *Dramat*, t. 2, Wrocław 2005.
3. Różewicz T., *Poezja*, t. 1, Wrocław 2005.
4. Różewicz T., *Poezja*, t. 2-3, Wrocław 2006.
5. Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.
6. Różewicz T., *Proza*, t. 2-3, Wrocław 2004.
7. Różewicz T., *Wyjście*. Wrocław 2004.
8. Wilde O., *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 2010.

Inne omawiane lub cytowane utwory:

1. Beckett S., *Nie ja*, [w:] Idem, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988.
2. Calvino I., *Jeśli zimową nocą podróżny...*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989.
3. Genet J., *Pokojówki*, przeł. A. Wat, „Dialog” nr 6/1959.
4. Herbert Z., *Mistrz z Delft*, Warszawa 2008.
5. Ionesco E., *Krzesała*, przeł. J. Kosiński, Izabelin 2004.
6. Kantor T., *Niech szczeną artyści. Rewia* [w:] Idem, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, t. 3, oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
7. Kantor T., *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984.
8. Perec G., *Gabinet kolekcjonera*, przeł. M. P. Markowski, Warszawa 2003.
9. Perec G., *Pamiętam*, przeł. K. Zabłocki, „Literatura na Świecie”, nr 11-12/1995.
10. Perec G., *Przestrzenie*, przeł. W. Brzozowski, „Literatura na Świecie” nr 11-12/1995.
11. Perec G., *W albo wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. K. Rodowska, „Literatura na Świecie”, nr 7/1983.
12. Perec G., *Życie instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009.
13. Poe E. A., *Człowiek tłumy*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] Ibidem, *Opowieści miłosne, tajemne i śmiertelne*, wybór. M. Płaza, Poznań 2010.
14. Updike J., *Collected poems 1953-1993*, New York 2003.
15. Wilde O., *Zanik kłamstwa. Dialog*, przeł. M. Feldmanowa, [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, Warszawa 1971.

Literatura przedmiotu:

1. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
2. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1989.
3. Austin J. L., *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
4. Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.
5. Banach W., *Foto Beksiński*, Olszanica 2011.
6. Barthes R., *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
7. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
8. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
9. Belting H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014.
10. Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008.
11. Berleant A., *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
12. Bieńczyk M., *Przezroczystość*, Kraków 2007.
13. Bikont A., Szczęśna J., *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, (wydanie elektroniczne).
14. Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.
15. Brach-Czaina J., *Błony umysłu*, Warszawa 2003.
16. Browarny W., *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013.
17. Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
18. Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk, Warszawa, 1996.
19. Carlson M., *Performans*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2007.
20. Cieślak R., *Oko poety: poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
21. Cotton Ch., *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków 2010.
22. Courtine J. J., Haroche C., *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
23. *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wyslouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
24. Degler J., *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii [1918-1939]*, Warszawa 2009.
25. Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

26. Derrida J., *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997.
27. Derrida J., *Memoirs of the Blind: Self-portrait and other ruins*, transl. Ap.-A. Brault, Michael Naas, Chicago 1993.
28. Derrida J., *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek, Kraków 1993.
29. Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
30. Descartes R., *Świat albo Traktat o świetle*, przeł. T. Śliwiński, Kraków 2005.
31. Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
32. Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
33. Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
34. Eco U., *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska, K. Dyjas, A. Gogolin i in., Poznań 2007.
35. Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.
36. *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
37. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
38. *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
39. Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska i inni, Warszawa 1999.
40. Foucault M., *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996.
41. Franczak E., Okołowicz S., *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986.
42. Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.
43. Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
44. Górską I., *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013.
45. Green Fryd V., *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper & Georgia O’Keeffe*, Chicago 2002.
46. Grzebałkowska M., *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
47. Hammacher A. M., *Magritte*, przeł. J. Aleksandrowski, Warszawa 1994.

48. Haraway D., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
49. Hillis Miller J., *O literaturze*, przeł. K. Hoffman, Poznań 2014.
50. Hutnikiewicz A., *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959.
51. *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t.1, Kraków 2009.
52. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1973.
53. Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
54. Kantor T., „*Komentarze intymne*”, 1986-1988, maszynopis Archiwum Cricoteki; <http://www.cricoteka.pl/> (dostęp: 02.07.2016).
55. Kantor T., *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, t. 1, oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
56. Kierkegaard S., *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przeł. A. Szwed, Kęty 2000.
57. Kierkegaard S., *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000.
58. Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.
59. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
60. Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
61. Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
62. Kubikowski T., *Performatyka – na co komu ten klucz?*, [w:] *Performance Studies: Sources and Perspectives / Performatyka: źródła i perspektywy*, red. J. Tyszka, Poznań 2014.
63. Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne. Wstęp*, Toruń 2000.
64. Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
65. Levin G., *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 1995.
66. Lévinas E., *Etyka i nieskończony: rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991.
67. Les Roux H., *Nos Filles – Qu'en frenos-nous?*, Paris 1898.
68. Leyko M., *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reihardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002.
69. Lipiński F., *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013.
70. Lipka K., *Przesypywanie czasu (o twórczości Teresy Pągowskiej)*, Warszawa 2008.
71. Man P. de, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz., Gdańsk 2000.
72. Markowski M. P., *Perekreacja*, Warszawa 2003.

73. *Maski*, wybór i oprac. M. Janion, S. Rosiek, t. 1-2, Gdańsk 1986.
74. *Maski, twarze, pyski*, red. K. Konarska, Wrocław 2013.
75. McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011.
76. Merleau-Ponty M., *Eye and Mind*, [w:] *The Primacy of Perception*, Evanston, IL., Northwestern University Press, 1964.
77. Mitek-Dziemba A., *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia. Nietzsche, Wilde, Shusterman*, Katowice 2011.
78. Możdżyński P., *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.
79. Mróz P., *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistym*, Kraków 1998.
80. Nowicki A., *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991.
81. Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003.
82. *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. III.
83. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
84. Popczyk-Szczęsna B., *Dramaturgia polska po 1989 roku*, Katowice 2013.
85. Potkański J., *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Warszawa 2004.
86. Potocka A. M., *Fotografia*, Warszawa 2010.
87. Rogers M. F., *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. A. Chałupnik i inni, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.
88. Rosenkranz J. K. F., *Estetica del brutto*, Bologna 1984.
89. Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2005.
90. Sacks O., *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. B. Lindenberg, Poznań 1996.
91. Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
92. Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somatoestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016.
93. Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2004.
94. Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury: poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

95. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2013.
96. Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
97. Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
98. Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Kraków 1992.
99. Szykowska-Piotrowska A., *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk – Warszawa 2015.
100. Taggart J., *Remaining in Light. Ant Meditations on a Painting by Edward Hopper*, Albany 1993.
101. Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.
102. *Twarze, portrety, maski. Forum III. Czas na interdyscyplinarność*, red. A. Kowalczyk-Klus, R. Solik, Cieszyn 2010.
103. Tischner J., *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998.
104. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.
105. Wachowski J., *Performance*, Gdańsk 2011.
106. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, opr. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.
107. Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994.
108. Wolfe C., „Introduction”, [w:] *Zoontologies: The Question of the Animal*, ed. C. Wolfe, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.
109. Woźniak E., *Dramatyczność w wybranych utworach Stanisława Lema*, Warszawa 2013, (wydanie elektroniczne).
110. Woźniak E., *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza*, [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
111. Woźniak E., *Sztuki wizualne w świetle estetyki performatywnej i dramatycznej teorii literatury. Szkic do teorii sztuki performatywnej*, [w:] *Społeczny wymiar aktywności w badaniach młodych naukowców*, red. M. Gołaszewski, A. Steliga, Poznań 2014.
112. Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.
113. Żeromska E., *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru no*, Warszawa 2004.

Artykuły, rozmowy, wywiady:

1. Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1/2.

2. Beck J., Burg K., wywiad dla nowojorskiego *The Time*, <http://time.com/3388024/when-photos-come-to-life-the-art-of-the-cinmagraph/> (dostęp: 15.01.2016).
3. Beksiński Z., *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przewycięzenia*, „Fotografia” 1958, nr 11.
4. Beksiński Z., listy do przyjaciela (Andrzeja Urbanowicza), list z 17.02.1969, <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php>, (dostęp: 10.02.2013).
5. Benabou M., *Falsz i jego zastosowanie u Pereca*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na świecie” nr 11-12/1995.
6. Borowicz S., „*Gdy bezlitosne słońce pustyni stoi w zenicie*”, [w:] *Kino według Marii Janion*, <http://www.nowehoryzonty.pl/pliki/Kino%20wg%20M%20Janion-1F.pdf> (dostęp: 07.02.2017).
7. Burrey S., *Edward Hopper. The Emptying Spaces*, „The Arts Digest”, 29 kwietnia 1955.
8. Chauvin A., Hartje H., Larrie V. et Monk I., *Le „cahier des charges” d'Un cabinet d' amateur*, [w:] *L'Oleil d'abrod. Georges Perec et la peinture*, „Cahier Georges Perec”, nr 6/1996.
9. Czaja D., *Krzeseł. Szkic do portretu*, „Konteksty” 1999, nr 1-2.
10. Dalasiński T., *Jaki jest autor? Gra w (nie)obecność*, „Polisemia”, nr 2/2013; <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/gra-w-nie-obecnosc> (dostęp: 09.05.2017).
11. Derrida J., *Prepare Yourself to Experience the Future and Welcome the Monster*, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/monster.html> (dostęp: 04.09.2016).
12. Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” z. 2, 1986.
13. Dybel P., *Malowanie ciałem. Filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, z. 5, Gdańsk 2002, http://www.asp.gda.pl/upload/private/zeszyt_pop.pdf (dostęp: 28.01.2017).
14. Dzikowska E., *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011.
15. Gillies J., *The Timeless Space of Edward Hopper*, „Art Journal” 1972, vol. 31.
16. Gierałtowski K., fragment wywiadu podczas wystawy „Portret bez twarzy” w Zamku Królewskim w Warszawie w 2013r.: <https://www.youtube.com/watch?v=olR5a56BSA0> (dostęp: 06.05.2016).
17. Gierałtowski K., fragment wywiadu dla portalu „Szeroki kadr”: <https://www.szerokikadr.pl/fotograf-miesiaca/krzysztof-gieraltowski#wywiad> (dostęp: 20.04.2016).
18. Gierałtowski K., „Skazany na bycie wariatem”, wywiad dla „Magazynu kulturalnego”: <http://mgzn.pl/artykul/824/skazany-na-bycie-wariatem> (dostęp: 21.04.2016).

19. Gierałtowski K., Makowski K., wywiad dla „Fotopolis”: <http://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16274-rozmowa-z-krzysztofem-gieraltowskim> (dostęp: 18.04.2016).
20. Gustowska I. komentarz do wystawy „Nowy Jork i dziewczyna” (Notatnik Dwójki): <http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1566125,Nowojorskie-poszukiwania-Josephine-Hopper> (dostęp: 25.08.2016).
21. Jackiewicz A., *Z kina polskiego: obecność Zanussiego*, „Kino” 1981, nr 189.
22. Kiciński W., *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9.
23. Komendant T., *Wy[twarz]anie*, [w:] *Twarz*, „Punkt po Punkcie” z. 1, Gdańsk 2000.
24. Krajewska A., *Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” nr 21, 2014.
25. Lacan J., *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” nr 4(63), 1987.
26. Ledóchowski A., *Estetyka barwy*, „Kino” 1971, nr 64.
27. Limon J., *Czytanie twarzy*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000.
28. Lipiński F., *Widzące obraz. Motyw postaci w twórczości Edwarda Hoppera*, *Artium Quaestiones*, nr XVIII 2007.
29. Maćkiewicz J., *Twarz to człowiek. Metaforyczne i metonimiczne funkcje w języku*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000.
30. Mitchell W. J. T., *Pokazać widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. Mariusz Bryl, *Artium Quaestiones*, nr XVII 2006.
31. Okołowicz S., *Stanisława Witkiewicza „portret wielokrotny”, „fotografia wielokrotna” czy „fotografia pięciokrotna”?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2006, t. XXXI.
32. Olczyk J., *W pogoni za szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów*; <http://www.lokatormedia.pl/w-pogoni-za-szczegolnym-dreszczykiem-jaki-daje-stwarzanie-pozorow-jacek-olczyk/> (dostęp: 16.07.2015).
33. *Nie maluje się dla siebie*, „Polityka”, 05.02.1977, nr 6.
34. Nowosielski K., *Spojrzenie Czapskiego. Próba analizy jednego autoportretu*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000.
35. Percec G., Mortley K., *Robienie fikcji (rozmowa)*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” nr 11-12/1995.
36. Rewers E., *Od doświadczenia po doświadczenie – „niewinny” dotyk nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3.
37. Saj A., *Auto-Portrety Gierałtowskiego*, „Format” 2014, nr 68.

38. Sławek T., *Byt bez twarzy*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000.
39. Stacewicz J., *Osobny teren pejzażu wewnętrznego. O Teresie Pągowskiej*, „Aspiracje. Pismo warszawskich uczelni artystycznych”, zima 2008-2009.
40. Stróżewski W., *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, IV (1961), nr 3 (15).
41. Taborska A., *Czy surrealistyczna muza była brunetką?*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki, S. Rosiek, „Punkt po punkcie”, z. I, Gdańsk 2000.
42. Wieleżyńska E., *Perec zamarkowany*, „Literatura na Świecie” nr 3-4 /2004.
43. Woźniak E., „*Cinmagraphs*” *Jamie Beck w kontekście dramatycznej teorii literatury*, „Przestrzenie Teorii” nr 17, 2012.
44. Woźniak E., *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” nr 21, 2014.

Pozostałe źródła elektroniczne:

1. <http://www.annabodnar.eu/> (dostęp: 17.04.2016).
2. <http://www.annabodnar.eu/gallery/8.jpg> (dostęp: 13.01.2015).
3. <http://www.annabodnar.eu/gallery/9.jpg> (dostęp: 13.01.2015).
4. <http://www.annabodnar.eu/gallery/10.jpg> (dostęp: 13.01.2015).
5. <http://annstreetstudio.com/> (dostęp: 11.02.2016).
6. <http://www.artinfo.pl/pl/blog/wydarzenia/wpisy/krzysztof-gieraltowski-portret-bez-twarzy2/> (dostęp: 14.04.2016).
7. <http://bramblitt.myshopify.com/> (dostęp: 10.01.2017).
8. <http://cinemagraphs.com/about/> (dostęp: 18.04.2011).
9. <http://collection.imamuseum.org/> (dostęp: 30.08.2016).
10. <http://collection.whitney.org/> (dostęp: 30.08.2016).
11. <http://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-gieraltowski> (dostęp: 14.04.2016).
12. <http://culture.pl/pl/wideo/bzik-kulturalny-teresa-pagowska-wideo> (dostęp: 15.09.2016).
13. <http://culture.pl/pl/wydarzenie/ulubione-zdjecie-gieraltowskiego> (dostęp: 29.06.2016).
14. <http://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions> (dostęp: 03.06.2017).
15. <http://esrefarmagan.com/> (dostęp: 10.01.2017).
16. <http://www.gieraltowski.pl/index.html> (dostęp 18.04.2016).
17. http://www.gieraltowski.pl/strona/portret_bez_twarzy.html (dostęp: 21.04.2016).
18. <http://www.gustowska.com/pl/filmy/2014-3.html> (dostęp: 25.08.2016).

19. Gustowska I., *Struny czasu*, <http://www.gustowska.com/pl/realizacje-od-2007/2013-2/struny-czasu.html> (dostęp: 25.08.2016).
20. <http://fromme-toyou.tumblr.com/post/4580571450/my-personal-favorite-doesnt-it-make-you> (dostęp: 13.04.2011).
21. <http://ksiazki.onet.pl/wiadomosci/wystawa-fotografii-k-gieraltowskiego-portret-bez-twarzy/q4h9l> (dostęp: 14.04.2016).
22. http://www.manray-photo.com/catalog/product_info.php?cPath=32&products_id=738&osCsid=e18d14394695e96a15ed161909616e91 (dostęp: 23.04.2016).
23. <https://maessentielles.wordpress.com/2012/01/16/awesome-cinmagraphs/#jp-carousel-69> (dostęp: 19.04.2016).
24. <http://www.metmuseum.org/toah/artist/edgar-degas/> (dostęp: 10.01.2017).
25. <http://www.moma.org/collection/works/46968?locale=en> (dostęp: 29.04.2016).
26. <http://www.muzeumslaskie.pl/nowe-obrazy-na-sciezce-zwiedzania-dla-niewidomych-i-niedowidzacych-w-galerii-malarstwa-polskiego.php> (dostęp: 10.01.2017).
27. <http://www.petphoto.annabodnar.eu/> (dostęp: 15.04.2016).
28. <https://www.shockblast.net/cinmagraph/> (dostęp: 19.04.2016)
29. <http://tychy.naszemiasto.pl/artykul/tyszanin-marek-grela-i-jego-karykatury-autorska-wystawa-na,1166921,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 25.04.2016).
30. <http://www.utoronto.ca/~kennedy/one-point.pdf> (dostęp: 10.01.2017).
31. http://www.zpaf.bielsko.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=61%3Aanna-bodnar-we-wrocawiu&Itemid=72 (dostęp: 10.01.2015).