

Trauma twarzy

Lektura twarzy po Lévinasie

„(...) relacja z innym człowiekiem, stanięcie twarzą w twarz z drugim, spotkanie twarzy, która zarazem udostępnia i ukrywa innego. To, co inne, brane na siebie – to inny człowiek”¹.
Emmanuel Lévinas

Twarz; oczy, usta, nos. Policzki, broda, czoło. Twarz okalają włosy, uszy i szyja. Twarz jest strzeżona, nietykalna, cenna. Każda twarz pozostaje inna, choć czasami wszystkie są do siebie podobne. Jeden człowiek ma jedną twarz. Ma twarz i kilka masek. „W pierwszym zetknięciu z drugim człowiekiem najważniejsza jest twarz”². To twarz otwiera nam drogę ku poznaniu drugiego człowieka. To w niej znajdują się organa naszych zmysłów, to przez nią poznajemy inną twarz. Stojąc z kimś twarzą w twarz, jesteśmy oko w oko z Tajemnicą człowieczeństwa.

„Żywej twarzy nie można oglądać jako rzeczy w sobie, niezależnej od obserwatora. Patrząc na kogoś, widzimy jednocześnie siebie (...)”³.

Twarze odbijają się w twarzach. Innych poznajemy przez siebie, siebie przez innych.

„Twarz konstytuuje byt, jest odsłonięciem i prowokacją (...) jest rozdarcie i przerwaniem samotności (...), w twarzy właśnie dokonuje się zaproszenie do rozmowy”⁴.

Twarz przyciąga. To jej zawsze szukamy, to jej jesteśmy ciekawi. W XIX wieku wyróżniono:

„(...) osiemdziesiąt jeden typów nosa, pięćdziesiąt osiem typów czoła, czterdzieści trzy typy oka, pięćdziesiąt – brody i osiemnaście – usi”⁵.

Twarz to pejzaż, którego nie sposób opisać.

„(...) o ile jej doznajemy w jej niepojętej mocy, nie przypomina nam twarzy, nie da się sprowadzić do kwestii portretu”⁶.

Twarz jest naga. Tę nagość można porównać do intymności wystawionej na widok publiczny. Może dlatego żyjemy w kulturze maski. Ale to na pewno nie jedyny powód.

Trudno dziś pisać o twarzy. Bo czy naprawdę znamy swoją twarz? Czy znamy twarz innego? Czy możliwe jest dziś poznanie? Czy kiedykolwiek było? Niełatwo pisać o twarzy po Lévinasie, po Barthesie. Wiele już o niej napisano. A jednak podejmuje się próby. Twarz prowokuje, inspiruje. Każde zetknięcie z nią skłania do zatrzymania się i refleksji.

¹ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 84.

² A. Kępiński, *Twarz i ręka* [w:] „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2, s. 9.

³ Ibidem, s. 12.

⁴ T. Sławek, *Był bez twarzy?* [w:] „Punkt po punkcie: Twarz”, z. 1, Gdańsk 2000, s. 19.

⁵ M. Ujma, *Artysta w centrum wszechświata* [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, pod. red. M. Kitowskiej-Tysiak, P. Kosiewskiego, Lublin 1996, s. 137.

⁶ T. Sławek, op. cit., s. 25.



Justyna Kościelna rysunek nr 1

„Monstrualny ścisk twarzy”⁷

„Miliardy naszych obrazów okazują nam miliardy ciał
– i to w sposób, w jaki nie zostały nigdy dotąd pokazane.”⁸
Jean-Luc Nancy

Twarz to część ciała. Jean-Luc Nancy pisze:

„Innych poznawać będę zawsze jako ciała. Inny jest ciałem, ponieważ tylko ciało jest kimś innym. (...) Świat, na który ja przychodzę, gdzie umieram, żyję (...) jest to świat ciał”⁹

Dzięki ciału realnie funkcjonujemy w świecie, ciało to my.

„Ciało – gęsta od znaczeń materia, budząca silne reakcje emocjonalne – to siedlisko tożsamości, a prawo do jego reprezentacji ujmuje się jako esencjalną zasadę społecznego istnienia”¹⁰.

Dzisiejsza twarz to część dzisiejszego ciała, ciała „konsumpcyjnego (...), konsumowanego”¹¹. Twarze się sprzedaje i twarze się kupuje. Twarze są przez nas oglądane, wchłaniane i wydalane. „Nastąpiła dewaluacja twarzy”¹². Oglądamy jedną po drugiej. Ważną, nieważną, prawdziwą i nieprawdziwą. Toniemy w twarzach. To monstrualny ścisk twarzy. Jesteśmy nimi zmęczeni, nie pamiętamy, która twarz należy do kogo, co jaka twarz oznacza. Znaczenie twarzy osłabło, a jednocześnie wpadliśmy w sidła obsesji twarzy. Osaczają nas obrazy twarzy. Ulepszone, wygładzone, zmultiplikowane, sztuczne, nieludzkie. To twarze, które nie mają zbyt wiele wspólnego z rzeczywistością, z człowiekiem. Są wymaginowane i nie odsyłają nas nigdzie poza siebie. Pozostają autoreferencyjne – to *simulacra* twarzy.

„[A przecież] twarz, o ile ma być zakotwiczona w etyce, nie może być tym, co się **obnosi**, nie może być twarżowa, nie może nam w niej być **do twarzy**”¹³.

Zdaje się, że żyjemy w kulturze twarzy, gdzie twarz przestała być TĄ twarżą. W tym momencie nie pozostaje mi nic innego, jak zadać pytanie, na które postaram się odpowiedzieć w tym artykule: czy w całym tym natłoku ciał, natłoku twarzy istnieje jeszcze takie ciało, taka twarz, która zatrzymuje nasz wzrok?

Martwa twarz

„[...] śmierć jest rzeczywiście obrazem, ponieważ chce być poznawana; ale jest też obrazem najbardziej pustym, gdyż przeszkoda, jaka oddziela nas od jego przedmiotu, jest niemożliwa do pokonania”¹⁴

Maurice-Jean Lefebvre

Bez względu na to, jak bardzo faszerowani jesteśmy obrazami przemocy, jak często w wieczornych wiadomościach, czy na stronach prasy codziennej oglądamy setki zabitych i rannych, jak naturalna i nic nieznacząca pozostaje dla nas śmierć na filmowym ekranie,

bez względu na to wszystko myślę, że widok martwej twarzy jest dla nas ciągle przeżyciem traumatycznym. Zatrzymujemy na niej wzrok, a potem szybko ten wzrok odwracamy. Odwracamy go tylko i wyłącznie po to, aby po chwili raz jeszcze zmierzyć się z tą twarżą, po raz kolejny na nią spojrzeć, by do niej powrócić. To spojrzenie uruchamia w nas mechanizmy traumy. Nigdy nie jesteśmy gotowi na to, żeby zmierzyć się z sytuacją graniczną od razu, bo ta pojawia się niespodziewanie i zaskakuje nas. Do widoku martwej twarzy, wyłączając ludzi, którzy pracują na przykład przy sekcjach zwłok, nie jesteśmy przecież przyzwyczajeni. Martwa twarz pojawia się w naszym życiu nagle, a my nie jesteśmy na nią przygotowani.

„Istotą traumy jest to właśnie, że zawsze wydarza się za wcześniej, jej rozumienie natomiast zawsze przychodzi **za późno**” [podkreślenie – N.S.]¹⁵.

Po nagłym traumatycznym wydarzeniu następuje czas oswojenia, polegający na powtarzaniu, repetycji traumatycznej chwili.

„Trauma – jak pisze Piotr Piotrowski za Jacquesem Lacanem – to podstawowa kategoria określania rzeczywistości w kontekście psychoanalizy – określana jest jako chybione spotkanie z realnością. Praktyka terapeutyczna więc nie może się opierać na przedstawieniu rzeczywistości, lecz na powtarzaniu”¹⁶.

Ale trauma nie zapisuje się w naszej pamięci wyraźnie, utrwała się jako ślad czegoś negatywnego, bowiem wymyka się wszelkiemu przedstawieniu. Agata Bielik-Robson przytacza następujące słowa Jacques’a Derridy:

„Skoro traumatyzujące spotkanie z rzeczywistym nie utrwała się w postaci wyraźnego znaku, a jedynie uobecnia zawsze później w powtórzeniu, które dopiero wtedy nadaje temu spotkaniu charakter znakowy, symboliczny, to nie ma żadnego powodu, by nastawać na pierwotność owej traumy: repetycja jest czymś pierwszym, ponieważ to dopiero dzięki niej spotkanie to może zaistnieć w *psyche*”¹⁷.

Czy taką repetycją, oswojeniem traumy jest na przykład obrazowanie martwej twarzy? Już Giorgio Vasari w swoich *Żywotach najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* przytacza w *Żywocie Łukasza Signorelli, malarza z Cortony* historię artysty, który bez większego widocznego wzruszenia sportretował zmarłego syna. Tak właśnie narodził się topos mówiący o „wielkim malarzu, który **bez jednej łzy w oku** [podkreślenie – N.S.] maluje ukochaną zmarłą osobę”¹⁸. Podobno również Tintoretto namalował swoją zmarłą córkę, a kolejnym malarzem realizującym „topos Signorellego-Tintoretta”¹⁹ jest według Andrzeja Pieńkosa Claude Monet malujący *Kamile na łożu śmierci* (1879). Czy twórców tych zachwycał obraz martwego ciała? Czy byli oni pod urokiem ekspresji martwej twarzy, koloru jej skóry? Czy może, chcąc oswoić traumę, portretowali martwe osoby? Chyba nie ma jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Każda jest do pewnego stopnia słuszna. O wielu współczesnych malarzach można by powiedzieć, że „opętani” są tematem śmierci, również martwej twarzy, by wymienić chociażby Edwarda Muncha, którego „wpływ na współczesne i późniejsze obrazowanie rzeczy ostatecznych był znaczny”²⁰. Trzeba też wspomnieć takich

¹⁵ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość* [w:] „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2004, nr 5, s. 25.

¹⁶ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 10.

¹⁷ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 32.

¹⁸ A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 149.

¹⁹ Ibidem, s. 168.

²⁰ Ibidem, s. 231.

⁷ Sformułowanie to tworzę za pomocą analogii do frazy autorstwa Jean’a-Luc’a Nancy, francuskiego filozofa, który w swojej arcykawej książce pod tytułem *Corpus* uważanej za „Największy poemat XX wieku” pisze o „monstrualnym ścisku ciał”. J.L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 37.

⁸ Ibidem, s. 36.

⁹ Ibidem, s. 29.

¹⁰ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 11.

¹¹ *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, pod red. D. Czaj, Warszawa 1999, s. 9.

¹² M. Ujma, op. cit., s. 141.

¹³ T. Sławek, op. cit., s. 30, [podkreślenia – M.S.].

¹⁴ Słowa M.-J. Lefebvre’a przytaczam za Michielem Guiomarem i jego tekstem *Zasady estetyki śmierci* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 82.

artystów jak Ferdinand Hodler, Maks Klinger, Kathe Kollwitz, Mois Kisling i zapewne wielu innych. Wszyscy przedstawiali śmierć realistycznie, zmagali się z tym trudnym, a dla Jerzego Nowosielskiego niemożliwym do przedstawienia, tematem.

Oczywiście śmierć nie zawsze przedstawiana była w manierze realistycznej. Przez długi czas portretowano zmarłych jako żywych. Znakiem przedstawienia zmarłego na obrazie był jego żywy przedstawiciel²¹.

Fotografia — sztuka śmierci

„Fotografowanie żywych ludzi polega przecież na tworzeniu **pamiętek** z chwil, w której żyli oni naprawdę, ale jednocześnie naciśnięcie migawki zawiera w sobie coś z naciśnięcia spustu: zachowując **ku pamięci** [podkreślenia – N.S.], odkrywa w żywym obecność trupa. Każde fotografowanie żywego człowieka staje się dwuznaczne”²².

Krzysztof Rutkowski

„Lubię te mechaniczne odgłosy – wyznaje Roland Barthes – sprawiają mi rozkosz, jakby były jedną rzeczą w całej Fotografii, której czepia się moje pożądanie, gdyż owo krótkie metaliczne uderzenie rozbija spowijające mnie śmiertelne Pozowanie”²³.

Zdaje się, że Barthes nie był świadomy tego, że może odsonić przed czytelnikiem jakąś nową (chciałoby się napisać: swoją własną) dewiację, związaną ze śmiercią i fotografią. Choć może niekoniecznie. Daniel Arasse w swoim szkicu *Gilotyna a portret* odkrył bowiem bardzo ciekawą analogię aparatu fotograficznego i gilotyny. Arasse pisze:

„Przez swoją specyfikę portret zgilotynowanego okazuje się tu bliski fotografii. Nie należy się dziwić, iż dotyczący dziewiętnastowiecznych aparatów fotograficznych termin **gilotyna** określał pewien typ migawki, której mechanizm, odmienny od mechanizmu migawek **z przesłoną**, służył zwłaszcza do portretowania... Nic też dziwnego w tym, że – pozostając przy żargonie zawodowym – kat, stojący przodem do podwozia gilotyny i zobowiązany do precyzyjnego umieszczenia głowy skazańca w otaczającym szyję **małym otworze okiennym**, odtąd zatkany, bywał nazywany **fotografem** [podkreślenia – N.S.]; czarny humor trafia w sedno. (...) Natomiast groza, jaką może wywołać fotografia, dorównuje grozie wywołanej przez gilotynę (...) Fotografia ponawia fascynację, jaką budzi głowa umierająca, żywa, a już martwa; ta właśnie, którą uwiecznia perwersyjna ikonografia portretów ludzi zgilotynowanych (...)”²⁴.

Arasse w swoich rozważaniach jawnie nawiązuje do teorii Barthes’a, pisząc:

„Gilotyna i fotografia to siostry, ponieważ swymi portretami **z natury** gwarantują **To-co-było**” [podkreślenia – N.S.]²⁵.

Pozostaje tylko pytanie, dlaczego portretowano osoby zgilotynowane? Po co fotografowano martwe twarze osób ukaranych karą śmierci przez gilotynę? Arasse i na to daje odpowiedź. Jego zdaniem:

„Obsesyjna praktyka miała na celu rozpoznanie fizjonomicznych praw, którym podlegać miała każda twarz, będąca tylko jedną z masek, w których dopatrywano się oznak choroby lub wrodzonej zbrodniczości i które starano się pojąć za pomocą czegoś, co od tamtych czasów pretenduje do miana wiedzy o obrazie”²⁶.

Innymi słowy, chciano znaleźć w twarzy kryminalisty rysy, cechy czy jakiegokolwiek ślady, które pojawiałyby się u każdego przestępcy, pozwalając tym samym jako takiego go zidentyfikować. Twarz miała pomóc w rozpoznaniu zła.

Powiązanie sztuki ze śmiercią jest bardzo ciekawym problemem. Chcąc coś utrwalić czy to w obrazie czy w rzeźbie, coś najczęściej żywego, co w rzeczywistości znajduje się w ciągłym ruchu, chcąc to uwiecznić, przedstawić, artysta musi to zatrzymać, przerwać ruch. A ponieważ śmierć to **przerwanie**²⁷, to, co przedstawia sztuka, zostaje w pewien sposób uśmiercone. Jak pisze Ewa Kuryluk:

„Śmierć, koniec funkcji życiowych w ciałach ludzi, zwierząt i roślin, to cięcie w czasie, efemeryczne, ledwie uchwytnie wydarzenie, nic: *rien*. Sztuki wizualne, utrwalające przelotne zjawiska w przestrzeni dwu i trójwymiarowej, też kładą im kres i przywołują śmierć”²⁸.

Fotografia zdaje się uśmiercać, ale jeszcze mocniej niż inne sztuki wizualne, bo właśnie jej w najbardziej perfekcyjny sposób udaje się uchwycić moment, złapać chwilę, zatrzymać ruch, jednocześnie go obrazując. Fotografia bardzo mocno wpłynęła na malarstwo, odmieniła je.

„Malarze interesowali się fotografią od samych początków jej istnienia. (...) Degas studiował ruchy konia wyścigowego przy pomocy fotografii migawkowej Muybridge’a i sam robił piękne zdjęcia. Zachowały się zdjęcia, z których malował piewca natury Pierre Bonnard...”²⁹.

Fotografia zainspirowała także jedną z ikon współczesnego malarstwa, malarza uznawanego za czołowego autora sztuki egzystencjalnej – Francisca Bacona. Bacon widział w fotografii

„(...) utrwalone w emulsji światłoczułej, odbicie absurdalnego współczesnego świata, zmultiplikowane i ze schizofreniczną częstotliwością powracające sekwencje absurdu i grozy. Według Bacona fotografia nie uwiecznia życia, jak się o niej potocznie sądzi, lecz zatrzymuje tylko i pokazuje nam, to czego już nie ma, co w nas i otaczającym świecie umarło. Unosi się nad nią zapach śmierci i wspólnego wszystkim rzeczom rozkładu”³⁰.

Twarze z obrazów Bacona szarpane krzykiem, rozdarte w bólu, zdeformowane, na długo zapadają w pamięć. Bacon był zbieraczem. Kolekcjonował rozmaite fotografie, gazety, katalogi. Klisze przedstawiające dzikie zwierzęta i najnowsze wydarzenia, reprodukcje obrazów, plansze z przedstawieniami chorób jamy ustnej, studia ciała ludzkiego w ruchu, fotografie zapasników autorstwa Muybridge’a – wszystko to wykorzystywał w pracy nad swoimi obrazami. Namalował wiele portretów, czy namalował kiedyś martwą twarz?

„To, czego dopatruję się w zdjęciu, które mi się robi (**intencja** – według której na nie patrzę), to w istocie Śmierć [podkreślenie – N.S.]. Śmierć to *eidos* tego właśnie Zdjęcia”³¹.

Barthes znajduje wspólną cechę fotografii i teatru. Jest nią śmierć. Dla tego francuskiej teoretyka kultury fotografia to „**To-co-było**”³². Jego zdaniem:

„Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. (...) w wypadku Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że ta **rzecz tam była** [podkreślenie – N.S.]”³³.

²⁷ L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 5.

²⁸ E. Kuryluk, *Od śmierci będącej sztuką do sztuki śmierci. Refleksje o śmierci i sztuce [w:] Śmierć, przestrzeń, czas, tożsamość w Europie Środkowej około 1900*, pod red. K. Grodzkiej, J. Purchali, Kraków 2002, s. 73.

²⁹ J. Marciniak, *Francis Bacon [w:] „Czas Kultury” 1993, nr 3*, s. 49.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Barthes, *op. cit.*, s. 27.

³² *Ibidem*, s. 130.

³³ *Ibidem*, s. 130.

²¹ L. Marin, *Historia portretu pana de Saint-Cyra [w:] Wymiary śmierci*, *op. cit.*, s. 125.

²² K. Rutkowski, *Śmierć w wodzie. Proza*, Gdańsk 1998, s. 185.

²³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 27.

²⁴ D. Arasse, *Gilotyna a portret [w:] Wymiary śmierci*, *op. cit.*, s. 138.

²⁵ *Ibidem*, s. 139.

²⁶ *Ibidem*, s. 139.

Czytamy dalej:

„Fotografia niekoniecznie mówi, że **coś już nie istnieje**, ale na pewno mówi: **to było** [podkreślenia – N.S.]”³⁴.

Fotografia dla Barthes’a to dokument z przeszłości. Dowód istnienia, żywego istnienia, które w momencie zrobienia fotografii staje się martwe. Barthes intuicyjnie przeczuwa związek fotografii ze śmiercią, pojmowaną w kategoriach współczesnych.

„(...) [B]iorąc rzecz historycznie, Fotografia musi mieć jakiś związek z **kryzysem śmierci** [podkreślenie – N.S.], rozpoczynającym się w drugiej połowie XIX wieku. Jeśli chodzi o mnie, wolalby, aby zamiast umieszczać ciągle powstanie Fotografii w kontekście społecznym i ekonomicznym – pytać także o związek antropologiczny między Śmiercią i nową formą obrazu. Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie. I jeśli nie ma jej już (lub dzieje się to w mniejszym stopniu) w religijności, musi znajdować się gdzie indziej. Jest więc być może w tym obrazie Fotografii, który produkuje Śmierć, pragnąc zachować życie”³⁵.

A co dzieje się, jeśli oglądamy zdjęcia martwych twarzy, trupów? Takie zdjęcia są dobrze znane w historii. Pomijając omawiane wcześniej fotografie zgilotynowanych, o zdjęciach martwych osób bardzo ciekawie pisze Philippe Ariès. Jego zdaniem w drugiej połowie XIX stulecia malarskie przedstawienia zmarłych zastąpiła jeszcze bardziej realistyczna fotografia³⁶. Wyjątkowo ciekawe dla tego badacza zdają się być wizerunki zmarłych dzieci. Wspomniane fotografie charakteryzuje chęć przedstawienia człowieka jako żywego, a nie jako umarłego. Ale to, co najbardziej cenne w refleksji nad wizualizacją śmierci u Ariès’a, to zwrócenie uwagi na fakt, że dziś śmierć została usunięta z pola widzenia.

„Ukryta w prywatności domowej przestrzeni lub w anonimowości szpitala śmierć nie daje nam już znaków”³⁷.

Jego zdaniem:

„(...) charakterystyczna dla nowej kultury obawa przed symbolicznym przedstawieniem śmierci jest wyrazem powszechnego dziś poczucia, że śmierć jest niczym – jak twierdzą Paul Robinson i Bernard Russell – a **niczego** [podkreślenie – N.S.] nie da się przedstawić ani sobie wyobrazić”³⁸.

Jedynym medium, za pośrednictwem którego możemy jeszcze spotkać się z realistycznymi przedstawieniami śmierci, pozostaje według Ariès’a kino.

Twarze Holocaustu

„Nic, co widziałam przedtem – na zdjęciach czy w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzaniu (...)
Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało.”³⁹
Susan Sontag

W powyższej wypowiedzi Susan Sontag pisze o swoim pierwszym spotkaniu ze zdjęciami, które pozostały po tragicznych wydarzeniach Holocaustu. A pozostało tych zdjęć, filmów

i dokumentów sporo. Nie są one jednak w stanie oddać ogromu tej światowej traumy. Setki, tysiące, miliony, chorych, cierpiących i najczęściej martwych twarzy mówią **To-co-było**. Czy te wstrząsające zdjęcia stały się dla jakiegoś artysty tematem, pretekstem, inspiracją, do namalowania obrazu? – chciałoby się zapytać za Theodorem Adorno. Być może to zbyt brutalne, źle sformułowane, niezręczne pytanie, ale należy je zadać, tak jak należy udzielić na nie twierdzącej odpowiedzi. Gdyby odpowiedź miała być negatywna, świadczyłoby to być może o naszej zatrważającej znieczulicy. Choć odpowiedź pozytywna również prowokuje refleksję.

Poezja po Oświęcimiu jest możliwa, a nawet potrzebna, tak jak potrzebne jest malarstwo. Choć bez wątplenia przedstawienie Holocaustu stanowi dla artystów niezwykle trudne wyzwanie.

„Sztukę o Holocaustie – stwierdza Adam Mazur – opisać można, odwołując się do dwóch modeli: wykorzystującego tradycyjne formuły reprezentacji [ten, zdaniem Mazura, często ociera się o kicz] oraz zrywającego z tradycją, poszukującego nowych środków wyrazu”⁴⁰.

Oczywiście najciekawszy jest ten drugi, sposób artystycznej deskrypcji. Jej twórców można także podzielić na dwie grupy. Pierwsza to artyści „chętnie odwołujący się do awangardowego doświadczenia abstrakcji (Rothko, Kiefer, Opałka, Stern, Kantor, Bałka), wykorzystujący milczący potencjał sztuki zrywającej z opowiadaniem historii”⁴¹. Druga to grupa – jak pisze Mazur – „wykorzystująca na skalę wcześniej niespotykaną wizualne świadectwa Zagłady, przede wszystkim fotografię”⁴². Tu należałoby zwrócić uwagę na takich artystów jak Richter, Boltański, Michałłow, Libera, których twórczość, pod kątem Holocaustu, omawia Adam Mazur w swoim artykule. Artystą, pośrednio wpisującym się w obydwie te nury, łączącym abstrakcję z fotografią, a także rysunek z fotografią, jest Władysław Strzemiński. W przypadku Strzemińskiego wyjątkowo interesujący wydaje się jego cykl zatytułowany *Moim przyjaciółom Żydom* (1945). Zbudowany jest on z dziesięciu kolaży skonstruowanych za pomocą rysunków wykonanych w stylistyce unistycznej i z fotografii dokumentującej Holocaust.

Nie u wszystkich tych artystów temat Holocaustu został wykorzystany na tyle, że powstało z niego osobne, mówiące tylko o tym dzieło. Ale – jak pisze Mazur – „przemysłenie Zagłady nie oznacza jej namalowania”⁴³. Do ciekawych należy przypadek Gerharda Richtera, artysty niemieckiego, któremu, z kilku powodów, chciałabym się przyjrzeć bliżej⁴⁴.

³⁹ S. Sontag, *W platańskiej jaskini* [w:] *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 23-24.

⁴⁰ A. Mazur, *Negatywne świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holocaustu* [w:] „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2004, nr 5, s. 207.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 209.

⁴⁴ Richter urodził się w Dreźnie w 1932 roku, gdzie jakiś czas studiował na Akademii Sztuk Pięknych. Jednak solidne wykształcenie uzyskał, gdy przeniósł się do Dusseldorfu w 1961 roku i studiował u K.O. Goetza (przedstawiciel niemieckiego *informel*). Lata rozwoju spędził pod rządami dwóch totalitarnych reżimów: narodowego socjalizmu i wschodnio-niemieckiego komunizmu. Inspirował się *pop-artem* i *Fluxusem*. W 1972 roku pokazał swoje prace w niemieckim pawilonie na 36 Biennale w Wenecji oraz uczestniczył w *Documenta* w Kassel. W 1997 roku Richter otrzymał nagrodę Złotego Lwa na 47 Biennale w Wenecji. Doczekał się wielkiej retrospektywnej wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Bez wątplenia Richter to jeden z najbardziej cenionych i najchętniej kupowanych artystów współczesnych, ale to także twórca wyjątkowy. Pod koniec zeszłego roku mieliśmy niepowtarzalną okazję oglądać w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie wystawę jego dzieł, a dokładniej jedną z najważniejszych jego prac zatytułowaną „Atlas”.

³⁴ Ibidem, s. 144.

³⁵ Ibidem, 156-157.

³⁶ P. Ariès, *Śmierć drugiego człowieka* [w:] *Wymiary śmierci*, op. cit., s. 177.

³⁷ Ibidem, s. 215.

³⁸ Ibidem, s. 215.

Atlas twarzy

„Widzę niezliczone krajobrazy, fotografuję zaledwie 1 ze 100,000 i maluję zaledwie jeden z setki tych, które sfotografowałem. Szukam więc czegoś konkretnego: stąd wnioskuję, że wiem, czego chcę”⁴⁵.

Gerhard Richter

Czym jest *Atlas* Gerharda Richtera? *Atlas* to swoisty katalog, gdzie zebrane zostało wszystko to, co kiedykolwiek i jakkolwiek zainteresowało artystę, szpicornik współczesnego malarza, dla którego wyjściem do powstania obrazu jest fotografia, bo to z niej Richter czerpie główną inspirację, malując obrazy na podstawie zebranych lub wykonanych własnoręcznie zdjęć. Sam artysta w następujący sposób pisał w notatkach z roku 1964:

„Zbieram fotografie (teraz także dostaję ich wiele) i zawsze oglądam. Nie fotografie artystyczne [podkreślenie – N.S.], ale te zrobione przez amatorów lub zwykłych fotografów prasowych. Subtelności i sztuczki artystów fotografów są łatwe do przejrzania i potem stają się nudne”⁴⁶.

Tak więc Richtera zdają się inspirować fotografie realistyczne, będące poświadczeniem czyjejś rzeczywistości, te, które dla Barthes’a mówią **To-co-było**. Dlatego malarstwo Richtera „nasiąknięte” jest najnowszą historią, a on zdaje się być ogarnięty obsesją zbieracza-archiwisty. *Atlas* pokazywany był na całym świecie od 1972 roku. To dzieło otwarte, dzieło w ruchu, nigdy nie skończone, ciągle powstające. To *silva rerum* współczesnego artysty. Należy wspomnieć, że składa się ono nie tylko z fotografii, ale również, w mniejszej części, z rysunków i projektów malarskich. Większość przedstawiń, dzięki którym powstały dzieła malarskie Richtera, możemy odnaleźć w fotografiach zgromadzonych w *Atlasie*. Ale istnieją też takie zdjęcia, których artysta nie przeniósł na płótno. Należą do nich między innymi fotografie Holocaustu. Są to zdjęcia nie do namalowania. Artysta nieustannie bierze je do ręki i ponownie odkłada. Można by powiedzieć, że, paradoksalnie, zastanawiając się nad tragedią Holocaustu, jednocześnie pozostaje niezdolny do myślenia o niej. To trauma, której chyba nigdy nie da się oswoić. Jak zaprezentowane są zdjęcia dokumentujące Zagładę w *Atlasie* Richtera? Nic, co zostało zgromadzone w *Atlasie*, nie jest umieszczone w nim w sposób przypadkowy. *Atlas* to pewna narracja, niekończąca się opowieść. Zdjęcia Zagłady zostały w *Atlasie* zderzone ze zdjęciami pornograficznymi, które często są nieostre lub podwójnie naświetlone. Zdjęcia Holocaustu również bywają celowo nieostre, mają zafatszowane kolory (Richter je podkolorowuje). Helmut Friedel, krytyk zajmujący się *Atlasem* pisze:

„Widać tu wyraźnie, że zamiarem artysty nie jest percepcja poszczególnych, oderwanych od siebie obrazów lub zdjęć, wycinków prasowych i notatek zebranych na poszczególnych tablicach. Przeciwnie, wszystkie te obrazy są częścią całości (...). Pornografia i Holocaust, związek między przemocą i społeczeństwem: tragedia codzienności i przemoc obecna w historii stają się aż nadto widoczne”⁴⁷.

Powyższa interpretacja nie przekonała Adama Mazura. Moim zdaniem jest ona celna. Holocaust to trauma, której, jak to pokazują twórczość i działania artystyczne Richtera, nie można przedstawić, ale nie powinno się też o niej zapomnieć, nie poddać jej przemysłowi. Zatarcie ostrości zdjęć łatwo kojarzy się nie tylko z zabiegiem ułatwiającym późniejsze ma-

lowanie prac, na których mamy do czynienia z „redukcją cech indywidualnych poszczególnych ofiar”⁴⁸, ale także z nieostrością pamięci, kategorią śladu, jaką należy posługiwać się, pisząc o traumatycznym wspomnieniu. Zabieg nieostrości obrazu pojawia się także w innych pracach Richtera, nie tylko fotograficznych ale przede wszystkim tych malarskich, gdzie tematy fotografii przeniesione zostały na płótno. Pracą, mówiącą o traumatycznym historycznym wydarzeniu, związanym ze śmiercią, jest cykl *18 października 1977*⁴⁹. Wstrząsa on przedstawieniem martwych twarzy. Obrazy te, tak jak fotografie, są monochromatyczne. Różnią się od zdjęć nie tylko zmianą materii wykonania czy wielkością, ale także tym, że to, co przedstawione, skrywa się za swego rodzaju mgłą, ponieważ zostało rozmazane i rozmyte. Być może jest to odwołanie Richtera do tradycji malarstwa europejskiego, takich jak np.: renesansowe *sfumato*, nostalgiczny romantyzm niemiecki, impresjonistyczna ulotność. Prawdopodobnie chodzi przede wszystkim o zatarcie wyrazistości obrazu traumy. Sam artysta wypowiada się w następujący sposób:

„Zamazuję rzeczy, aby uczynić wszystko jednostkowo ważnym i nieważnym. Zamazuję rzeczy, aby nie wyglądały artystycznie lub rzemieślniczo, ale technologicznie, gładko, doskonale. Zamazuję, aby bardziej dostosować wszystkie części. Być może wymazuje także nadmiar nieważnych informacji”⁵⁰.

Efekt wizualny tego zabiegu jest ogromny, co widać przede wszystkim w tym wyjątkowym cyklu. Składa się na niego piętnaście obrazów wykonanych na podstawie fotografii z prasy i kronik policyjnych, dokumentujących życie i aresztowanie oraz zagadkową, rzekomo samobójczą śmierć członków grupy Baader-Meinhof, organizacji terrorystycznej RAF (*Rote Armee Fraktion*, czyli Frakcji Czerwonej Armii) – „największego lewicowego ugrupowania terrorystycznego w Europie Zachodniej”⁵¹. Przez wielu krytyków cykl ten uważany jest za jedną z najważniejszych prac XX wieku. Obrazy te po raz pierwszy zostały pokazane publicznie w 1988 roku i wstrząsnęły Niemcami. Richter, wykonując je, stał się swego rodzaju współczesnym malarzem historycznym, który obrał sobie za temat określone wydarzenia historyczne i konkretny problem rewolucji i terroryzmu. Artysta przypomniał tym samym, że historia wciąż nie została zbadana do końca. Friedel pisze, że Richter:

„sportretował ogólnoludzką tragedię, relatywizując tym samym konkretne wydarzenie historyczne (...) obrazy zyskały równie uniwersalne znaczenie jak tragedia grecka. Całkowita izolacja i jej zaprzeczenie, jakim są młodość i śmierć, sprawiły, że obrazy doskonale oddają poczucie uwięzienia. Tymi mocnymi, poważnymi, przenikliwymi obrazami, nawiązującymi do śmierci, Richter rozrywa wyraźnie radosny nastrój panujący w obrazowym świecie *Atlasu*. W ten sposób zadaje pytanie o znaczeniu egzystencjalnym dotyczące sensu życia i życia, dotyczące śmierci”⁵².

Obrazy niepokoją. Ich nieostrość irytuje w odbiorze, wprawiając widza w dziwne zaniepokojenie. Gdy nie wie się o historycznych wydarzeniach przedstawionych na tych płótnach, gdy ogląda się je po raz pierwszy, trudno oprzeć się wrażeniu, że wizualizują one jakąś tragedię, śmierć, traumę. Można nawet przywołać w tym momencie słowa Tadeusza

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Prace z tego cyklu eksponowane były w Berlinie na wystawie „Das MoMA in Berlin” prezentującej ponad 200 arcydzieł XX-wiecznej sztuki znajdujących się w kolekcji The Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Wystawa ta miała miejsce w Neue Nationalgalerie od 20 lutego do 19 września 2004 roku.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ V. Grotowicz, *Niemcy: po obu stronach cienia Hitlera [w:] Terroryzm w Europie Zachodniej – w imię narodu i lepszej sprawy*, Warszawa 2000, s. 59. Książka ta notabene w bardzo przejrzysty i kompetentny sposób analizuje problem tego ruchu.

⁵² Materiały prasowe, op. cit.

Komendanta, który w swym artykule dotyczącym twórczości Bacona jednoznacznie interpretuje nieostry obraz przedstawionych twarzy. Komendant pisze:

„(...) im bardziej zacieramy Obraz i Twarz, tym bardziej Zło staje się wszechobecne i nieuchwytnie”⁵⁵.

Innym współcześnie tworzącym, ciekawym artystą, o którym chciałabym wspomnieć, a którego również zajmuje obraz traumy, martwej twarzy, jest Austriak – Arnulf Rainer. Urodził się on w 1929 roku w Baden niedaleko Wiednia i, jak wielu artystów swojego pokolenia, po ukończeniu studiów Akademii Sztuk Pięknych w stolicy Austrii, w 1951 roku wyjechał do Paryża, gdzie poznał Andre Bretona. Znany jest m. in. z cyklu prac *Blindmalerei*, które to obrazy malował z zamkniętymi oczami, z cyklu *Krzyże* wykonanego w latach 1956–1957, oraz dwóch innych cykli, które zainteresowały mnie w szczególności. Pierwszy powstał w latach 1978/1979 i jest serią prac malowanych na fotografiach przedstawiających gipsowe maski pośmiertne, wizerunki twarzy zmarłych śmiercią naturalną, zamordowanych i samobójców. Rainer również zdaje się czerpać z dokumentów i kronik policyjnych, ale postępuje inaczej niż Richter. Podejmuje się on swoistej próby zamalowania fotografii, najczęściej czerwoną farbą. Nasuwa to skojarzenie z chęcią zniszczenia objawiającego się wizerunku martwej twarzy, zniekształcenia go na tyle, aby nie przywoływał skojarzeń z twarzą zmarłego, aby trauma nie mogła ulec rozpoznaniu. Oczywiście ostateczny efekt jest zupełnie odmienny – obraz martwej twarzy zostaje jeszcze bardziej uwidatniony, głównie poprzez gwałtowność ruchów artysty, gdyż uderzenia farbą są agresywne, pierwotne, mają siłę tragiczną, przypominają krzyk. Gesty te – ciągle powtarzane – zdają się zmierzać do nieosiągalnego celu. Do zniszczenia martwej twarzy, zlikwidowania. Co ciekawe i istotne, dzieła Rainera powstają przez dziesięciolecia, nigdy nie są ukończone, zamknięte, artysta ciągle dokonuje na nich zmian, doskonali je⁵⁴. Są one znakami wiecznego niepokoju powracającego w gwałtownym geście ręki artysty. Drugi cykl powstał 1982, dotyczy problemu Zagłady i nosi tytuł *Hiroszima*. Ten zbiór prac składa się z czterech obrazów powstałych na fotografiach przedstawiających zrujnowane miasto i ludzkie szczątki, które to fotografie Rainer również zamalowuje.

Simulacrum traumy?

„Symulacja nie dotyczy jakiegoś terytorium, bytu referencyjnego albo substancji.

Jest natomiast generowaniem, przy pomocy modeli,

nierzeczywistej i pozbawionej oparcia realności – hiperrealności”⁵⁵.

Jean Baudrillard

Długo zastanawiałam się nad tym, dlaczego zaciekawił mnie tak trudny, ciężki temat, jakim jest trauma twarzy, a więc spotkanie z martwą twarzą. Gdy czytałam o śmierci, utkwiły mi w pamięci słowa Louis’a Vincenta Thomasa, który stwierdził, że:

„(...) każdy, kto pisze o śmierci (a więc dobrowolnie opuszcza świat żywych i wkracza na martwe pole), ma do niej jakąś własną sprawę. Coś, co chce zrozumieć, coś ośwoić, rozegrać ze śmiercią jakąś partię (...)”⁵⁶.

⁵⁵ T. Komendant, *Wy[twarz]Anie* [w:] „Punkt po punkcie: Twarz”, op. cit. s. 17.

⁵⁴ E. Jedlińska, *Maski pośmiertne Arnulfa Rainera* [w:] „Magazyn Sztuki” 2002 [w:]

http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_25.htm.

⁵⁵ J. Baudrillard, *Precesja symulaków* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1998, s. 177.

⁵⁶ Słowa Thomasa przywołuje za Stanisławem Roskiem, *Słowo wstępne* [w:] *Wymiary śmierci*, op. cit., s. 6.

Dozłamał do wniosku, że inspiracją do powstania tego tekstu, początkiem refleksji nad problemem martwej twarzy były bez wątpienia obrazy Gerharda Richtera – oglądany przeze mnie *Atlas* oraz cykl *18 października 1977*. Przyznaję się do tego teraz, bo w zakończeniu mojego artykułu chciałabym jeszcze raz nawiązać do twórczości tego artysty, który doprowadził mnie nie tylko na problem wizualizacji śmierci we współczesnej sztuce, ale także na zagadnienie takich technik przedstawienia jak malarstwo i fotografa.

„Jest fotografia szalona czy roztopna? Może być i jednym i drugim. Roztopna: jeśli jej realizm pozostaje względny, miarkowany przez zwyczaj estetyczne lub praktyki codzienne (...). Szalona: jeśli ten realizm jest absolutny i w pewnym sensie pierwotny, jeśli każe powrócić do miłosnej i przerażonej świadomości samej istoty Czasu, przez działanie właściwego antidotum, odwracającego porządek rzeczy, a które nazwałbym jednym słowem: fotograficzną ekstazą. Takie są dwie drogi Fotografii. I to ja muszę wybrać: czy podporządkuje jej spektakl cywilizowanemu kodowi doskonałych iluzji, czy stanę razem z nią twarzą w twarz wobec nieprzejednanej rzeczywistości”⁵⁷.

– to ostatnie słowa przywoływanej przeze mnie kilkakrotnie książki Rolanda Barthes’a dotyczącej fotografii.

Zdają się one w idealny sposób dotykać problemu, który stoi przede mną w tej chwili. Czy wizerunki martwych twarzy, obrazy Richtera potraktować jako kopie oryginału, możliwe zetknięcie z rzeczywistością przeszłości, czy też stanąć po stronie *simulacrum* i uznać je za kopie bez oryginału. To pytanie jest w gruncie rzeczy pytaniem o stosunek fotografii do rzeczywistości. Problem ten w kontekście *Atlasu* Richtera porusza Filip Lipiński. Lipiński pisze:

„Wybrane zdjęcia, z których Richter decyduje się malować obraz, nie funkcjonują jako modele, jako rodzaj zastępczej rzeczywistości, a jeśli tak się wydaje, to tylko poprzez sam gest wyboru właśnie – tej – jednej. Ten związek zostaje szybko unieważniony poprzez zamazanie, rozmycie przedstawionych kształtów, osłabienie wizualnego podobieństwa, choć nie całkowitą jego eliminację. Używając słów samego artysty: »nie tworzę obrazów, które przypominają ci fotografie, ale tworzę fotografie«. Takie stwierdzenie oznaczać może właśnie, że malowanie tego rodzaju obrazów (...) jest jak fotografia, która zamiast przypominać rzeczywistość, sama się nią staje, tworzy ją”⁵⁸.

Stąd wynikałoby, że o ile fotografie, z których korzysta Richter, odwołują się do rzeczywistości, w jakiś sposób mimo wszystko poświadczają przeszłość, szczególnie analizowane w oparciu o teorie Barthes’a. Tak więc malowane na ich podstawie obrazy, na dodatek w stylistyce, w której przedstawienie zostaje zatarte, zdają się już nie być spotkaniem z rzeczywistością, ale są kopią kopii tej rzeczywistości, a więc przekształconym przedstawieniem, które bardziej stwarza nową rzeczywistość niż jakąś kopiuje. W tym momencie można by znowu nawiązać do mechanizmu traumy i do ciągłych repetycji śladów, które w ostateczności mogą mieć więcej wspólnego z *simulacrum* niż z rzeczywistym traumatycznym wydarzeniem, bo to właśnie „spotkanie z tym, co rzeczywiste jest (...) zawsze traumą, czymś **pierwotnie niechcianym** [podkreślenie – N.S.] (...)”⁵⁹, a ciągłe powtarzanie maskuje pierwotną traumę, zaciera jej i tak śladową wyrazistość, w ostateczności mogąc stworzyć zupełnie nowy obraz. Może obrazy Richtera, o których pisałam, a w szczególności cykl *18 października 1977* są *simulacrum* traumy a temat mojego artykułu powinien brzmieć: *Simulacrum a trauma twarzy?*

⁵⁷ R. Barthes, op. cit., s. 201.

⁵⁸ F. Lipiński, *Gerhard Richter – pytania o „Atlas”* [w:] „Gazeta Malarzy i Poetów”, Poznań 2004, nr 4, s. 6.

⁵⁹ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 29.