

Nieczytelność tożsamości. Maskarady Macieja Osiki

W nową postać zmienione chcę opiewać ciała.

Owidiusz, *Metamorfozy*

(ur. 1989) absolwent filologii polskiej oraz historii sztuki na UMK w Toruniu. Teksty o sztuce współczesnej publikuje w mediach branżowych i katalogach wystaw. Mieszka w Grudziądzu, pracuje jako asystent Działu Sztuki Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu. Interesuje się recepcją tradycji romantycznej, polską oraz amerykańską poezją współczesną, sztuką krytyczną i zaangażowaną związaną z pojęciem cielesności.

Wydaje się znajomy, choć nie jest znany. Obnaża się, lecz skrywa znacznie więcej. Być może dlatego, że „ukazując świat za pomocą aparatu fotograficznego, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy”¹? Bijącym źródłem piękna staje się w tym przypadku tajemnica – tajemnica jej/jego tożsamości. Stąd też stojąc przed tymi niezwykle estetycznymi fotografiami, ulegamy złudzeniu, że spogląda na nas wytworna dama rodem z dwudziestolecia międzywojennego, zmysłowa i elegancka zarazem. Zaciekawieni, bacznie badamy każdy fragment szlachetnej twarzy. Zdziwienie rodzi się w momencie, kiedy nasz wzrok odnajdzie opis zdjęć. Dowiemy się wówczas, że autorem i zarazem wytworną modelką jest Maciej Osika – mężczyzna, fotograf. Konsternacja szybko ewoluuje w nieśmiały zachwyt. I irytację. Osika bowiem z wielką zręcznością operuje damskimi atrybutami, które zawłaszczając, wprawiając widza w zakłopotanie. Nie wiemy już, na kogo patrzymy. Czy to, co realne, jest jednocześnie prawdziwe? Gdzie leży prawda?

Od niespełna dwudziestu lat poprzez swoje inscenizowane fotografie pochodzący z Wrocławia artysta obnaża proces konstruowania płci kulturowej. Przekraczając granicę między tym, co męskie, a tym, co kobiece, sięga do wielu źródeł rozpiętych pomiędzy sztuką wysoką a niską. Czerpie z antyku i religijnej ikonografii nowożytnej. Źródło inspiracji stanowią dla niego też film, sztuki plastyczne, moda, lecz przede wszystkim banalne życie, do którego podchodzi w sposób odświeżony, akcentując jego ogra-

» 1 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 27.

niczenia, schematy i kanony. Pod maską różu i szminki kryje swą osobowość, poszukując nowych jakości do wyrażenia siebie, chociaż stylizowane autoportrety mówią o nim niewiele. A jest to specyficzna narracja – fuzja prawdy i kłamstwa.

Twórczość Osiki to wielowątkowy, choć spójny traktat o ludzkim cielesności, zagubionym gdzieś pomiędzy kulturą a naturą, tradycją a nowoczesnością, gdzie to, co oczywiste staje się nieczytelne. Nieczytelność ta jest szczególna – nie odnosi się bowiem do pisma, swą formą nie przypomina liter alfabetu czy znaków interpunkcyjnych, lecz jest związana z niemożliwością jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o płeć przedstawionej osoby. To świadoma strategia artystyczna, której sprzyja rozmyte poczucie tożsamości, skazujące Osikę na wyobcowanie wynikające z braku zrozumienia.

Maskarada – parada sztucznych twarzy

Korzenie maskarady tkwią bardzo głęboko w tkance kultury. Choć najpopularniejsze maskarady znane są ze średniowiecznych i renesansowych zabaw karnawałowych, ich początków dopatrywać się można już w starożytnych triumfalnych przemarszach czy procesjach. Maski oraz kostiumy – nieodzowne elementy balu maskowego – pomagały przenieść się w klimat święta, pozwalając na zmianę tożsamości. Wcielając się w kobiece role, Osika urzeczywistnia koncepcję maskarady, poprzez którą akcentuje zarówno piękno ludzkiego ciała, jak i pewne kulturowe ograniczenia wynikające ze stereotypowego postrzegania płci. I choć model kobiety lansowany przez fotografa ma charakter wykwinny, trudno uznać go za jednolity – przywołuje skojarzenia z toposem gwiazd kina Hollywoodu, jak i ikonografią religijną. „Kobieta” Osiki to wytworna dama, zmysłowa i subtelna – połączenie Efeba i Androgyne, Greta Garbo i Marleny Dietrich, świętej mistyczki i salonowej lwicy. To kobieta tak idealna, że aż nierzeczywista, będąca zarówno konstruktem, jak i esencją.

Sarah Wilson, amerykańska feministka i literaturoznawczyni, uznawała kobiecość za podmiot nieustannej maskarady. Jak pisała: „W warunkach patriarchy, spośród obu płci przede wszystkim kobiecość staje się obszarem maskarady, a prócz osobistych przebrań i masek, chodzi tu o sprawy poważne – miłość, nienawiść i śmierć”². Kobiece maskarady, o których pisze Wilson, odbywają się w obrębie samej kobiecości, jednakże miały i mają niebagatelne znaczenie dla społecznego porządku. Kobieta biologiczna „przebiera się” za kobietę kulturową, wcielając się w role

» 2 S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, tłum. M. Wilczyński, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 681.

podległych mężczyźnie córek, matek i żon, przyjmując określone cechy niewynikające z biologicznych różnic w budowie ciała kobiet i mężczyzn.

Zupełnie inny poziom transgresji reprezentują męskie maskarady, które w pewnym stopniu są historycznie i kulturowo uprawomocnione. W teatrze antycznym, podobnie jak w teatrze szekspirowskim, aktorami byli wyłącznie mężczyźni – nikogo więc nie dziwił mężczyzna wcielający się w postać Antygony czy szekspirowskiej Ofelii. Współcześnie natomiast wciąż częściej słyszy się o *drag queens* niż o *drag kings*. Zaskakują więc kontrowersje związane z funkcjonowaniem figury *drag queen* w przestrzeni rozrywkowej³, ponieważ historycznie i kulturowo męskie maskarady nie są niczym nowym. I paradoksalnie – odmiennym.

Dalej Wilson, snując swe rozważania na temat kobiecości, pisze:

Przeciwidentyfikacja płciowa jest kwestią skomplikowaną, w obrębie której płeć kulturowa może być określona jako struktura właściwa melancholii, Artysta tworzy ciało i twarz kobiety jako maskę, którą Judith Butler, parafrazując Lacana, opisała w *Gender Trouble* jako „element inkorporacyjnej strategii melancholii, przejmowanie atrybutów utraconego obiektu/Innego w warunkach, gdy utrata jest konsekwencją odmowy miłości”⁴.

To niezwykle kontekst dla twórczości Osiki, który ciało i twarz kobiety zakłada jak maskę, przejmując tożsamość Innego. Według badaczki Inność najpełniej realizuje się w kobiecości, ponieważ ontologicznie związana jest z poczuciem braku, wykluczeniem, melancholią i społecznym tabu. Osika w damskich strojach jest zarówno mężczyzną przebrany za kobietę, jak i kobietą wcielającą się w szczególny typ kobiecości – kobiecości teatralnej, nieprawdziwej. Stając się kobietą, artysta niejako jej zaprzecza i tym samym podważa społeczny porządek wynikający z płciowej binarności. Dlatego też maskarady Osiki są zarówno męskie, jak i kobiece – spójne w swoim obrębie, choć od siebie niezwykle różne.

Performatywność Inności

Virginia Woolf na kartach *Orlanda*, wyprzedzając Judith Butler, z gorzką ironią obnaża mechanizmy konstruowania tożsamości płciowej. Jak pisze:

Mężczyzna ma dłoń swobodną, by w każdej chwili chwycić za miecz, kobieta używa swojej, by nie zsunęły się jej z ramion satyny. Mężczy-

» 3 Wystarczy wspomnieć chociażby nagłośnione zwycięstwo w Konkursie Piosenki Eurowizji austriackiej *drag queen* Conchity Wurst w 2014 roku.

» 4 S. Wilson, *Maskarady kobiecości*...

zna patrzy światu prosto w twarz, jakby świat ten został stworzony ku jego potrzebom i urobiony ku jego upodobaniom. Kobieta zerka na świat z ukosa, pytająco, a nawet podejrzliwie. Gdyby nosili te same stroje, możliwe, że i spojrzenie na świat mieliby to samo⁵.

Lecz dopiero za sprawą amerykańskiej badaczki pojęcia takie, jak: „performatywność płci” i „gender” wejdą do naukowego dyskursu. *Uwikłani w płć* Butler to pozycja kluczowa dla współczesnej humanistyki, w której opisuje ona sposób konstrukcji płci społeczno-kulturowej, polegający na nieustannym powtarzaniu i odgrywaniu pewnych schematów, zachowań. Już podczas porodu, kiedy nasza płć biologiczna zostanie nazwana, rozpoczyna się proces stygmatyzacji. Określenie noworodka mianem „dziewczynki” czy „chłopca” jest początkiem budowania konstrukcji tożsamości płciowej. Następnym etapem jest psychiczne pogłębienie „stygmatu”, reprodukcja go i powtarzanie, dzięki czemu płć kulturowa wydaje się być tworem biologicznym, wynikającym z natury. Butler pisze:

Przekonanie, że może istnieć „prawda” płci, jak ironicznie mówi Foucault, jest wytworem regulatywnych praktyk produkujących spójne tożsamości w odwołaniu do matrycy spójnych norm płciowych. [...] Zapewniająca zrozumiałość tożsamości płciowej kulturowa matryca zabrania, by pewne postacie „tożsamości” – takie, w przypadku których płć kulturowa nie wypływa z biologicznej albo pragnienie nie „wynika” ani z biologicznej, ani z kulturowej płci – w ogóle mogły „istnieć”. „Wynikanie” jest tutaj relacją o charakterze politycznym: to konieczne następstwo wprowadzone przez prawa kultury, prawa ustalające i regulujące kształt oraz znaczenie seksualności⁶.

Osika intensyfikuje proces kształtowania własnej cielesności, stosując teatralizację i eksces. Udowadnia, że uwarunkowane kulturowo posługiwanie się ciałem jest tworem sztucznym. Poprzez wyrafinowane gesty i pozy szydzi z opresyjnej roli kultury, zachowując przy tym powagę i klasę znamioną dla sfer wyższych, do których pragnie pretendować. Bo przecież:

[...] nie w każdej kulturze za kobietę zostanie uznana osoba ubrana w sukienkę. Sukienka to element konwencji kulturowej, a nie cecha płci. Konwencje dotyczące tego, w jaki sposób komunikowana jest płć, są zmienne kulturowo i historycznie. Faktycznie, tak jak na po-

ziomie biologicznym ludzie są dymorficzni i płcie biologiczne są dwie, tak płcie kulturowe również zazwyczaj są dwie⁷.

Artysta swymi maskaradami robi wyłom w naszym rozumieniu płci. Jego działania, z jednej strony, służą zaspokojeniu narcystycznych potrzeb, czego potwierdzeniem jest subtelny autoerotyzm jego zdjęć, z drugiej – obnażają mechanizmy konstruowania płci kulturowej. Swą postawą Osika nie mieści się w schematach, a zatem pozostaje na marginesie tożsamości płciowej – nie jest bowiem ani kobietą, ani mężczyzną, jest nieczytelny! Dodatkowo jego orientacja homoseksualna czyni go nienormalnym, a więc dziwnym – Osika jest *queer*.

Eve Kosofsky Sedgwick, teoretyczka *queer* i krytyczka literacka, definiuje bycie *queer* jako: „otwartą sieć możliwości, luk, cech nakładających się na siebie, rozdźwięków, rezonansów, odstępstw i nadmiarów znaczeń mających miejsce wówczas, gdy żaden z elementów składających się na którąkolwiek z płci bądź seksualności nie tworzy bądź nie może tworzyć jednolitego znaczenia”⁸. Z kolei David Halperin pisze: „*queer* z definicji jest wszystkim, co odróżnia się od tego, co normalne, zalegalizowane, dominujące. Nie istnieje nic, do czego w szczególnie sposób musi się odwoływać. Jest tożsamością bez esencji”⁹.

Konkludując: teoria *queer* podważa pogląd o heteronormatywnym charakterze kultury – tak samo jak maskarady tożsamości, które pozwalają na przyjęcie tożsamości dowolnie wybranej, nie tożsamości „danej” odgórnie. „Dziwaczność” wynika także z braku czytelności. Warto zauważyć, że nie jest to też strategia oryginalna i nowa. Historia sztuki zna wiele przykładów maskarad tożsamościowych. Jak zauważa Izabela Kowalczyk:

Duchamp *queerował* (choć o tym nie wiedział, w tym sensie, że w jego czasach nie istniało to pojęcie) na różne sposoby – np. jako sportretowana przez Mana Raya boska Rose Sélavy, dotykająca smukłymi rękoma opatulającego ją futrzanego kołnierza [...]. Ten portret Duchampa jako Rose można by umieścić w ikonografii jako pierwowzór typu portretu gejowskiego w futrze, by wspomnieć tylko portrety Roberta Mapplethorpe’a czy bliższego nam Macieja Osiki¹⁰.

» 7 S. Walczewska, *Gender, czyli strachy na lachy*, [w:] *Gender w sztuce*, katalog wystawy, Kraków 2015, s. 53.

» 8 E. Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham 1993, s. 18, [za:] A. D’Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, J. Jedliński, Kraków 2013, s. 89.

» 9 D. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, 1997, s. 62, [za:] A. D’Allea, *Metody i teorie...*

» 10 I. Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010, s. 157.

» 5 V. Woolf, *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Warszawa 2006.

» 6 J. Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 69–70.

Nieczytelność medium

Postawa Osiki jest nieczytelna, przy czym pozostaje spójna na kilku poziomach transgresji. Nieczytelność dotyczy bowiem zarówno tożsamości artysty, jak i środków formalnych, wykorzystywanych do przekraczania przeróżnych granic – zarówno płci, estetyk czy społecznego tabu. Nie bez znaczenia pozostaje więc fotograficzne medium, którego prymarną rolą jest przecież naśladowanie – przekaz jak najbardziej obiektywny i jasny dla odbiorcy.

Oczekuje się od fotografii skrajnego realizmu – deklasującego pod tym względem pozostałe dziedziny sztuki, jednakże pozostaje ona jedynie subiektywnym odbiciem świata, odpryskiem rzeczywistości, który na dodatek można poddać technologicznej obróbce i dowolnie zmodyfikować. Maciej Osika w tej specyfice dostrzega dodatkową wartość, która pomaga mu przekroczyć kolejne granice – tym razem granice medium.

Wszelkie modyfikacje medium, wpływają na jego nieczytelność. A przecież fotografii wierzy się zawsze, nawet wtedy, kiedy kłamie. Czy tak silnie przetworzona fotografia może nieść jakąś uniwersalną wartość? Pomimo tego, że aparat fotograficzny jest rodzajem zwierciadła, w którym dokonuje się autoprezentacja inscenizacji, zdjęcia Osiki treściowo, jak i formalnie są nieczytelne. To, co lustro może pokazać/odbić, fotografia „wyrzuca” ze zdwojoną siłą, akcentując ukrywaną (często niechcianą) stronę tożsamości, która nie zawsze jest zrozumiała/czytelna dla odbiorcy. Aby uznać jakiś znak za nieczytelny, musi on fizycznie istnieć. Dopiero wówczas, zauważywszy jego obecność, możemy podjąć próbę identyfikacji. Dlatego też nieczytelność postawy Osiki jest niejako zwielokrotniona – mężczyzna faktycznie wciela się na moment w kobiecą rolę, jednakże – co warte podkreślenia – nie zaciera wszystkich śladów swej męskiej natury, przy czym fotograficzne medium ukazuje pewien pozór, celową mistyfikację, którą dodatkowo potęguje użycie programów graficznych. Nieczytelna/niejasna jest zatem pleć bohatera oraz medium, w którym (pozornie) urzeczywistniają się maskarady Osiki.

Choć artysta posługuje się aparatem fotograficznym, trudno odmówić jego zdjęciom walorów malarskich. To kolejna płaszczyzna nieczytelności, która wynika z przekraczania granic pomiędzy dziedzinami sztuki. Nie chodzi tu jednakże o przejęte jeszcze ze średniowiecza czy sztuki nowożytnej typy ikonograficzne, które artysta dowolnie interpretuje, lecz o sam sposób ujęcia tematu. Fotograf zwraca uwagę na wartości czysto malarskie, istotne jest światło – subtelne, niekiedy „wypalone”, innym razem ostre, „wyrzucające” postać z głębi przedstawienia, niczym na płótnach Caravaggia, na których ostry światłocień miał sprzyjać wrażeniu realizmu. Być może właśnie dlatego Osika wybiera fotografię – najbardziej mime-

tyczną spośród sztuk, aby transgresję uczynić jak najbardziej wiarygodną. Okazuje się również, że fotografię można uznać za kempowe medium kempowe, które jest najodpowiedniejsze dla jego postawy. Już sama istota fotografii – powielanie rzeczywistości, – czyni ze zdjęcia wycinek świata, będąc jednocześnie osobnym bytem, na który możemy spojrzeć w pewnym oderwaniu od kontekstu, pozostając niezmiennie zwykłym przedmiotem.

Jest Fotografia szalona czy roztropna? Może być i jednym, i drugim. Roztropna: jeśli jej realizm pozostaje względny, miarkowany przez zwyczaje estetyczne lub praktyki codzienne (przeglądać pismo ilustrowane u fryzjera czy dentysty). 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 ekstazą¹¹.

Jest coś w obiektywie aparatu fotograficznego, co pozwala uznać go za rodzaj broni. Pochwycony okiem aparatu obraz, zupełnie inaczej niż w przypadku malarstwa, duplikuje rzeczywistość – podwaja ją i zniekształca. Relacja fotograf–obiekt komplikuje się dodatkowo w momencie, kiedy autor zdjęcia jest jednocześnie jego tematem. Samotność autora wystawiona na pożarcie pożądlivych oczu, pryska niczym mydlana bańka, zostawiając nas z poczuciem zażenowania. Budzi się ono w momencie, kiedy patrząc na umalowaną twarz Osiki, zobaczymy samych siebie. Jak zauważa Jean Baudrillard:

Fotografia jest natrętna, kapryśna, ekstatyczna i narcystyczna. Jest formą samotnej aktywności. Obraz fotograficzny, tak jak każdy stan rzeczy w danym momencie, jest skończony, selektywny, nieprzewidywalny oraz niemożliwy do naprawienia. Nie ma tu miejsca na żaden dodatkowy namysł czy też prowizoryczne założenia co do jego odróżniającego estetycznego charakteru. Samotność fotografującego podmiotu (wyrażona w czasie i przestrzeni) koreluje z samotnością obiektu oraz jego wewnętrzną ciszą¹².

Ponadto poprzez odwołanie się do innych dziedzin sztuki – nie tylko malarstwa, ale i antycznej rzeźby – czytelność medium ulega zatarciu, zamgleniu. Uwidacznia się natomiast fascynacja fotografa ludzkim ciałem

» 11 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (fragmenty), [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 420.

» 12 J. Baudrillard, *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*, [w:] *Fotospoleczeństwo...*, s. 433.

– ciałem idealnym, które przyjmując niekiedy formę starożytnego popiersia, staje się fetyszem – obiektem adoracji. W warstwie ontologicznej medium pozostaje niejasne, trudno bowiem jednoznacznie zdefiniować autoportrety Osiki – czy to jeszcze fotografia, czy już grafika komputerowa?

Nieczytelność płci

Ulubionym gatunkiem fotografa jest autoportret, do którego podchodzi w sposób niezwykle przewrotny – pozuje w masce, a skrajny autoerotyzm wizerunków czyni z niego współczesnego Narcyza. Będąc główną osią fotograficznej działalności Osiki, powinien przynieść chociażby cień prawdy o autorze. Najistotniejsza jest jednak autokreacja, a nie realizm – to ja tworzę swój wizerunek.

Osika kreuje swój wizerunek tak dalece, że *de facto* ma on niewiele wspólnego z rzeczywistością – tworzy bowiem rodzaj specyficznego autoportretu, do którego zakłada maskę – bardzo nietypową zarówno w płaszczyźnie fizycznej, jak i symbolicznej. Wiemy, że nadrzędną funkcją maski jest zasłonięcie twarzy, i choć maska, rozumiana jako „zasłona na twarz”, nie istnieje, możemy uznać, że jej rolę pełni makijaż, który nie tylko zasłania lico, ale nadaje także nową tożsamość. W przeciwieństwie do masek używanych przez prymitywne kultury, jego celem nie jest przepędzenie magicznych wrogów czy pozyskanie siły innych. Maska Osiki ma zachwyć widza, przykuć jego uwagę, a może i tym samym przejąć energię patrzącego.

Zatem tą pierwszą, najbardziej oczywistą i transparentną maską jest makijaż, pogłębiany mocą programów komputerowych, dzięki którym twarz mężczyzny nabiera subtelności, stając się „nieruchomo piękną”, przypominając niekiedy znane z kultury grecko-rzymskiej maski teatralne¹³, przekazujące różne aspekty rzeczywistości i odczucia metafizyczne, zastygłe w wymownym grymasie. Na przestrzeni wieków, wraz z rozwojem cywilizacji, maska stała się przedmiotem czysto symbolicznym – również tę wartość wykorzystuje wrocławski fotograf. To za jej pomocą pozbywa się własnej tożsamości, stając się kimś innym, uciekając od codziennej monotonii w klimat święta i radości. Jak zauważa Gaston Bachelard:

[...] choć maska jest dla nas twarzą z gruntu sztuczną, choć maski są przedmiotami jak wszystkie inne, choć te przedmioty wyszły poniekąd z użycia, czyż nie jest uderzające, że nie sposób rozwijać psychologii ukrycia, nie uciekając się do pojęcia maski? Pojęcie maski funkcjonuje skrycie w naszej psychice. Gdy chcemy odgadnąć, co kry-

je się za czyjąś twarzą, gdy chcemy czytać z czyjejs twarzą, milcząco przyjmujemy, że jest ona maską¹⁴.

Transgresywna postawa Osiki, który świadomie wykorzystuje kobiece atrybuty, ale i nietypową maskę, daje mu możliwość zmiany. Zmiana ta nie polega wyłącznie na zmianie płci. Pewna transformacja dokonuje się również na płaszczyźnie ontologicznej i dotyczy relacji ja–świat. Potwierdza ona fakt, że ciało w żaden sposób nie definiuje płci. Uwypukla przy tym opresyjność habitatu, w którym egzystujemy. Sztuka pozwala Osice-mężczyźnie wejść w rolę zmysłowej kobiety. Dlatego też można stwierdzić, że Osika jest kobiecy, choć kobietą nie jest, ale nie jest męski, choć biologicznie jest mężczyzną. To jedna z głównych przyczyn uznania jego postawy za nieczytelną.

Zastanówmy się w końcu, ile same fotografie są w stanie powiedzieć o autorze? I czy faktycznie mają taką zdolność? Już pobieżna analiza jego zdjęć zaświadcza, że Osika to niezwykle esteta, człowiek wrażliwy, lecz maksymalnie skupiony na sobie. To człowiek domagający się uwagi i szacunku, który potrafi grać schematami i artystycznymi konwencjami poświadczającymi jego erudycję i talent. Tyle możemy wyczytać ze zdjęć, jednakże to, co najciekawsze, pozostaje nieczytelne, prawda ustępuje bowiem miejsca mistyfikacji. Zatem już same zdjęcia pozwalają nakreślić portret psychologiczny autora, który może zweryfikować jego biografia.

W 1981 roku we Wrocławiu przyszedł na świat chłopczyk, który już w niedługim czasie zaistnieje na rynku sztuki jako autor inscenizowanych fotografii, do których przebiera się za kobietę. Zanim ukończy Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego na Akademii Sztuk Pięknych w rodzinnym mieście, będzie dorastał w domu, gdzie doskwierały mu samotność i brak akceptacji. Jako dziecko cierpi na nadwagę, która znacząco wpłynie na jego późniejsze życie. I kiedy jako dorosły mężczyzna zdecyduje się na operację plastyczną usunięcia fałdy skóry pozostałej po drastycznej utracie wagi, wciąż wspominać będzie traumatyczne doświadczenia. W programie *Sekrety chirurgii*¹⁵, podczas którego wykonano zabieg, Osika powiedział:

Ja się urodziłem takim klasycznym grubasem. Zdarzało się, że na przykład moja mama nie brała mnie czasami do swoich znajomych, bo się mnie wstydziła. Później, jak już zeszczuplałem, to wstydziła

» 13 Zob. *Maska*, [hasło w:] A.P. Chenel, A.S. Simarro, *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 148.

» 14 G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska, [w:] M. Janion, S. Rosiek (red.), *Maski*, Gdańsk 1986, s. 14–15. Zbiór tekstów dotyczących masek to pozycja absolutnie kluczowa, dająca podstawy do szerszych badań nad zjawiskiem maskarady.

» 15 Zob. *Sekrety chirurgii*, odcinek 3, sezon 2, 2013, produkcja: TVN S.A.

się mnie zabierać ze sobą gdziekolwiek, bo było widać po mnie, że jestem gejem¹⁶.

Zdaje się, że emocjonalne zaniedbanie, zaniżone poczucie własnej wartości oraz brak wsparcia najbliższych, pozostawiły w psychice artysty trwałe ślady, który mógł wpłynąć na język jego sztuki. Świadomość traumatycznych doświadczeń, kładzie się cieniem na jego dalszym życiu i twórczości. Czy tym cieniem jest rozmyte poczucie tożsamości, przejawiające się w ciągłym poszukiwaniu samego siebie?

Narcyz w antycznej masce

Maciej Osika tworzy zamaskowane autoportrety, które z jednej strony skrywają prawdziwe oblicze twórcy, z drugiej zaś – akcentują cechy jego nowej osobowości. Maskę nie jest atrybutem prawdy, bo okłamuje i zwodzi, jej nadrzędnym celem jest przecież ukrycie, a nie odsłonięcie. Jednakże to właśnie za jej pomocą Osika wyraża samego siebie. Nawiązuje w ten sposób do tradycji greckiej maski, którą interpretowano jako persona-osoba. W tym ujęciu maska-persona była nośnikiem prawdy, a nie fałszu. Maskę, którą zakłada Osika, jest tego samego typu, a więc odpowiadać ma prawdzie. Oblicze fotografa, przypominające gipsowy odlew, w którym zastygły w półuśmiechu usta i mimiczne zmarszczki, jest odbiciem twarzy autora, świadectwem jego człowieczeństwa, do którego powinniśmy dotrzeć. Adam Workowski pisze: „Znaczenie maski nie musi być jasne od początku – trzeba właściwie ją odczytać. Naszym zadaniem nie jest zatem zdarcie maski, ale jej głębokie zrozumienie”¹⁷. Dopiero wówczas, kiedy świadomie odpowiemy na pytanie o sens maski, uda nam się odkryć istotę autora, odsłonić jego prawdziwą twarz. Rodzi się jednakże nowe pytanie: czy to cokolwiek zmieni w naszym odbiorze?

Zastanówmy się zatem, po co autorowi ta quasi-maskę? Przyjeliśmy, w myśl antycznego rozumienia, że maskę jest personą-osobą, a więc posiada swą tożsamość, która nie jest dziś jednoznaczna z istnieniem – współcześnie można przecież przechodzić kryzys tożsamości czy tracić tożsamość, nie przestając istnieć. Utracenie swej pozycji w społeczności było jednoznaczne z utratą swej istoty i wiązało się z wykluczeniem. Obecnie jednak określenie swej tożsamości jest czymś naturalnym i koniecznym do egzystowania w społeczeństwie, bowiem dwiema nadrzędnymi funkcjami tożsamości są: **zapewnienie jedności** – to znaczy wewnętrznej zwartości przy zachowaniu jednoczesnej odrębności jednostki oraz **nada-**

wanie trwałego istnienia w czasie¹⁸. Nie da się więc żyć bez poczucia tożsamości. Zdaje się, że maskę Osika daje mu możliwość przyjęcia nowej tożsamości – tożsamości alternatywnej dla codzienności, tożsamości trwałej jak dzieło sztuki, w które zamienia swe życie. Sztuka umożliwia mu przepracowanie traumy i odnalezienie samego siebie, podwaja jego status jako osoby, dzięki przekraczaniu granic płci. Nie oznacza to jednak, że w prywatnym życiu Osika jest nieszczęśliwy czy zagubiony. Przeciwnie – funkcjonuje w społeczeństwie, odnosi sukcesy na rynku sztuki, a świadomość własnej orientacji, cielesności oraz bagaż życiowych doświadczeń, czynią go niezwykle silnym i spójnym jako osobę. Twórczość zaś pozostaje przestrzenią autoerotyzmu, pieszczony samego siebie, ale i sposobem na zawołaną krytykę ograniczających schematów, w które wpycha nas powszedniość.

Antyczna maskę nie jest jedynym starożytnym motywem, uwikłanym w twórczość wrocławskiego fotografa. To za nią kryje swą twarz mitologiczny Narcyz – postać ogromnie tragiczna. W przeciwieństwie do bohatera mitu, Osika jest narcystyczny, to znaczy, że nie jest niewinny; że ma świadomość swej postawy i z całą odpowiedzialnością wykorzystuje specyficzne medium, jakim jest fotografia, które niczym lustro odbija jego oblicze. Samoidentyfikacja Narcyza w źródłowym odbiciu przyniosła jego śmierć. „Narcyzm jest zawsze ostateczną podstawą autoportretu; nie próżność samouwielbienia, lecz – jak dzisiejsze badania rozumieją ten autentyczny mit – drogą przez odbicie do praojczyzny. Poznanie odbicia stanowi jej warunek – jest śmiertelne”¹⁹. Zrozumienie tragicznej sytuacji położyło kres cierpieniom Narcyza. Osika natomiast w duplikowaniu rzeczywistości, upatruje szansy na przedłużenie życia – życia wypełnionego miłością i uwagą. Rzeczywistość ta, będąca pewnym pozorem, poprzez podwojenie w fotograficznym medium, zyskuje na autentyczności, dlatego też premedytacja działania i egoizm Osika niewiele mają wspólnego z dramatem mitologicznego Narcyza.

Podobnie jak maskę, również figurę Narcyza nierozdzielnie związaną jest z ludzką psychiką. To od mitologicznego bohatera biorą się, znane w psychoanalizie, stany narcystyczne. Ich zdefiniowanie, przypisywane jest jej twórcy – Zygmunta Freudowi, który w pierwszej kolejności narcystyczne postawy wiązał z homoseksualizmem²⁰. Kliniczne podejście Freuda do homoseksualizmu, dalekie od współczesnego rozumienia tego zagadnienia, przynosi jednak ciekawe wnioski, które rzucają trochę światła na twórczość Osika. Freud zauważył, że chłopiec, związany uczuciowo z matką, w pewnym momencie zaczyna utożsamiać się utożsamiać z kobie-

» 16 Maciej Osika w programie *Sekrety chirurgii...*

» 17 Zob. A. Workowski, *Maska i tożsamość. Związek Pana Cogito i Zbigniewa Herberta*, <http://literat.ug.edu.pl/herbert/Maska.pdf> (10.10.2016).

» 18 Ibidem.

» 19 H.H. Hofstatter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 302.

» 20 Zob. P. Nowak, *Oblicza narcyzmu*, Radom 2011, s. 14.

tą i siebie samego bierze za przedmiot płciowy. Dlatego też, według badacza, homoseksualizm jest cofnięciem się do stadium autoerotyzmu, gdzie w którym homoseksualne relacje mają być substytutem miłości nadopiekuńczej matki. Jak wiemy, Osika nie miał dobrych relacji ze swoją matką, którą oskarżał o brak zrozumienia i zainteresowania. Może dlatego jego postawa jest poszukiwaniem kobiecego ideału?

Zdaje się jednak, że maskarady Osiki nie mają na celu odnalezienia figury matki, interesuje interesują go cielesność, dekoracyjność – pieszczenie samego siebie. Jego „kobieta” jest kobietą zmysłową, seksualną, estetyczną – obiektem pożądania, będąc jednocześnie nierealnym majakiem o niejasnej proveniencji. Ponadto fotograf z wielką zręcznością przetwarza znane motywy, to również świadectwo jego transgresji, która nie ogranicza się wyłącznie do płciowości. Stąd też bierze się nieczytelność medium, które pozostając w relacji do innych dziedzin sztuki, staje się dziwną hybrydą – niemniej spójną jednak zarówno tematycznie, jak i formalnie. I choć można by zarzucić Osice odtwórczość, jego zdjęcia pozostają znakiem czasu, będąc świadectwem przemian, dokonujących się w naszym społeczeństwie. Osika mówi, że jedynie życie w zgodzie z samym sobą, może stać się źródłem piękna, które, w przeciwieństwie do ludzkiego życia, trwać może wiecznie. To główna idea przyświecająca artyście, który nie definiując jednoznacznie swej tożsamości, przypomina, że nad płciowością każdego z nas dominuje fakt bycia człowiekiem. Dlatego też nieczytelność jego postawy jest zaplanowana – pytania o płć muszą ustąpić miejsca bezwarunkowej akceptacji. I choć nie wszystko możemy odczytać, wiele możemy zrozumieć bądź po prostu przyjąć. ●

