

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

– wokół dziedzictwa

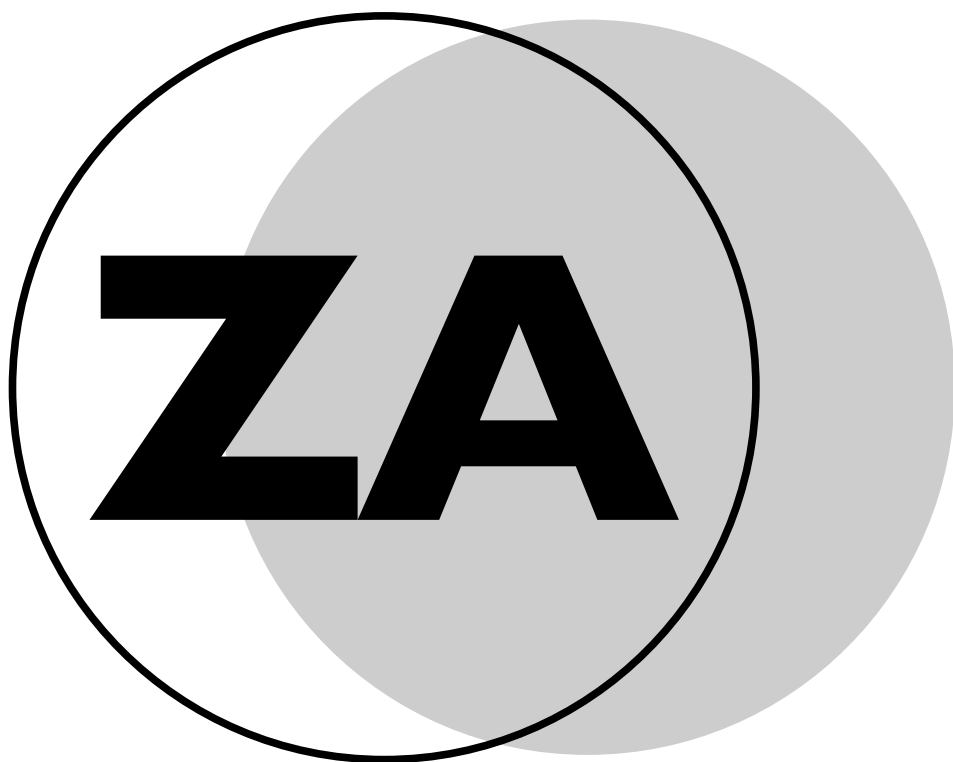
Stefana Wojneckiego



ZA

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI
– wokół dziedzictwa
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Filmowość malarzkich hybryd Davida Lyncha

ZUZANNA WAGNER

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 139-160
doi: 10.48239/ISSN123266824508

Zuzanna Wagner
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Muzeum Narodowe w Poznaniu

Abstrakt

Stworzenia o hybrydycznym statusie należą do najbardziej charakterystycznych motywów w twórczości Davida Lyncha. W autorskim projekcie artysty-reżysera, hybrydy to twory niejednorodne i niepokojące, symbole tabuizowanej kulturowo dziwności, anomalii natury lub ingerencji technologii w obszar biologicznego funkcjonowania organizmów. Powstałe niejednokrotnie w efekcie twórczego, niszczy-cielskiego aktu wymazywania, są wyrazem charakterystycznej destabilizacji porządku ciała jednorodnego i zunifikowanego. Artysta komponuje je z elementów organicznych: zwierzęco-roślinnych oraz mechanicznych, będących fragmentarycznymi suplementami zamierającego ciała ludzkiego. Nadawana przez malarski gest Lyncha zdolność hybryd do fantazyjnych transformacji, zbliża medium malarskie do rozwiązań właściwych filmowi. Metamorficzna dynamika przekształceń Lynchowskich hybryd pozwala na interpretację obrazów artysty w świetle teorii stawania-się wyłożonej przez Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego w *Tysiącu plateau* (1972). W ujęciu autorów, organiczna hybryda zostaje powołana do życia w procesie stawania się, któremu poddany zostaje człowiek, stopniowo wychodząc poza właściwe sobie formy. W artykule przeanalizowany zostaje cykl sześciu olejno-akrylowych kompozycji Lyncha z lat 1968–1970 przedstawiających organiczne hybrydy. Autorka tekstu podejmuje próbę zestawienia obrazów w taki sposób, by wyraźnie uchwycić narracyjną strukturę cyklu oraz charakterystykę bohaterów obrazów, pozwalającą zinterpretować ich transformacje jako sukcesywnie następujące po sobie

stawanie-się. Ujednoczone formalnie kompozycje zostają poddane lekturze jako klatki filmu – dynamicznego przepływu kadrów, w których metamorficzna postać ujmowana jest w czasoprzestrzennym kontinuum. Zestawianie poszczególnych stawań-się Lynchowskiego protagonisty w serie, ujawnia podobieństwa w opracowaniu cyklu do zabiegów znanych z awangardowej praktyki filmowej – filmu non camero-wego i koncepcji kina organicznego autorstwa Siergieja Eisensteina.

Słowa kluczowe:

David Lynch, hybryda, malarstwo, film, Gilles Deleuze, Félix Guattari

Abstract

The cinematic quality of David Lynch's painterly hybrids

Hybrid creatures are one of the most characteristic motifs in David Lynch's oeuvre. In the artist-director's original project, hybrids are heterogeneous and unsettling entities, symbols of culturally tabooed strangeness, anomalies of nature, or the intrusion of technology into the realm of biological organism functioning. Often emerging as a result of a creative, destructive act of erasure, they express a characteristic destabilization of the order of the homogeneous and unified body. Lynch composes them from organic elements: animal-plant and mechanical, which are fragmentary supplements to the decaying human body. The ability of Lynch's hybrids to undergo fantastical transformations, bestowed by his painterly gesture, brings the medium of painting closer to cinematic solutions. The metamorphic dynamics of Lynchian hybrid transformations allow for the interpretation of the artist's images in the light of the theory of becoming as outlined by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus* (1972). According to the authors, the organic hybrid is brought to life in the process of becoming, to which humans are subjected, gradually surpassing their proper forms. The article analyzes a cycle of six oil-acrylic compositions by Lynch from the years 1968–1970 depicting organic hybrids. The author of the text attempts to juxtapose the images in such a way as to clearly capture the narrative structure of the cycle and the characteristics of the images' protagonists, allowing their transformations to be interpreted as successive becomings. Formally unified compositions are read as frames of a film – a dynamic flow of shots in which the metamorphic figure is captured in a spatiotemporal continuum. The juxtaposition of Lynch's protagonist's individual becomings in a series reveals similarities in the development of the cycle to techniques known from avant-garde film practice – non-camera film and Sergei Eisenstein's concept of organic cinema.

Keywords:

David Lynch, hybrid, painting, film, Gilles Deleuze, Félix Guattari

Jak opisałbyś postacie z twoich obrazów? Cóż, to raczej fragmenty ciał lub coś w tym rodzaju. Nie potrafię namalować całej postaci, nie wiem, dlaczego tak jest. [...] Czasami maluję zbyt wiele z jednej postaci, a potem muszę zniszczyć sporą jej część.

David Lynch, *Widzę siebie*¹

Fragmentaryczność ciała, jego rozpad i niekompletność to główne cechy naznaczające twórczość Davida Lyncha. Jego obrazy wyznaczające linię rozciągającą się między pamięcią a fantasmagorią budują świat, w którym zapis filmowy miesza się z malarską materią. Już na pierwszych płótnach artysty-reżysera pojawiają się stworzenia o hybrydycznym statusie, stając się odtąd znaczącymi motywami jego *oeuvre*. Powstałe niejednokrotnie w efekcie twórczego, niszycielskiego aktu wymazywania i ścierania wspomnianego w słowach Lyncha, są wyrazem charakterystycznej destabilizacji porządku ciała jednorodnego i zunifikowanego. Ta idea, wywodząca się z oświeceniowego światopoglądu, staje się negatywnym punktem odniesienia dla artysty krytycznie przyglądającemu się pojęciu *anthropos*. Autorskie, cielesne hybrydy Lyncha to bowiem twory niejednorodne i niepokojące, symbole tabuizowanej kulturowo dziwności, anomalii natury czy ingerencji technologii w obszar biologicznego funkcjonowania organizmów. Jako nie-ludzkie, ucieleśnione wyobrażenia zacierają granice między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, organiczne i technologiczne, zdradzając być może fantazję reżysera o nadchodzącej epoce postludzkiej. Hybrydy tworzone od lat 60. w medium malarskim wpłynęły na późniejszą ikonosferę Lynchowskiego kina, co uobecniło się choćby pod postacią ikonicznego Człowieka Słonia o zoomorficznej, chorobliwej fizjonomii czy Imperatora z Diuny – larwopodobnego stwora o zmechanizowanym organizmie.

Wizja cielesności wybrzmiewająca z kina Lyncha, jak przekonuje sam autor, czerpie bowiem swoją genezę z malarstwa, które uprawiał już jako nastolatek². Choć plastyczne wykształcenie zdobyte na Akademii Sztuk Pięknych w Pensylwanii wielokrotnie stanowiło dla reżysera asumpt do instytucjonalnej krytyki edukacji artystycz-

» 1 David Lynch, *Widzę siebie*, tłum. Barbara Kosecka (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999), 40.

» 2 Lynch, *Widzę siebie*, 31; Na zależność formalnego języka kina Lyncha od jego twórczości plastycznej zwraca uwagę wielu badaczy. Wskazują oni na to, że zakotwiczenie w malarstwie ujawnia się w filmach reżysera poprzez mocne skoncentrowanie na fakturze i pojedynczych, wyrazistych obrazach, czy też w sposobie komponowania kadrów; zob. *David Lynch. Rozmowy*, red. R. A. Barney (Warszawa: Axis Mundi, 2019), 11; Lynch, *Widzę siebie*, 8.

nej³, to właśnie w okresie młodzieńczym należy lokować początek Lynchowskiego zainteresowania obrazem ciała niekompletnego i hybrydycznego. Jak podkreśla była żona Lyncha, Peggy Reavey, „na początku studiów zwykł [on – Z.W.] malować jasne, kolorowe kompozycje, ale nagle jego obrazy zaczęły przejawiać wszelkie symptomy dzieł, które spłodziła mroczna wyobraźnia”⁴. Powstające wówczas obrazy ciała określiły repertuar motywów i tematów rezonujący w Lynchowskiej kinematografii, która – w odróżnieniu od marginalizowanego malarstwa⁵ – zapewniła mu światową sławę. W Lynchowskim kinie, fotografiach i pracach plastycznych fragmentaryczne ciała hybryd są symptomem wnikliwie eksplorowanej, makabrycznej strony rzeczywistości. Nie bez przyczyny twórczość Lyncha określana jest mianem „zjednoczonej płaszczyzny”⁶ spajającej w jeden projekt artystyczny film, malarstwo, grafikę, rysunek i fotografię.

Nadawana przez malarski gest artysty zdolność hybryd do fantazyjnych transformacji zbliża niekiedy medium malarskie do rozwiązań właściwych filmowi. Procesualność hybrydycznych przepoczwazzeń ujmowana jest bowiem w swym dynamicznym kontinuum, a jej osobliwy charakter opiera się na napięciu między witalną żywotnością a erozją. Ta pierwsza zasada się na metamorficznym potencjale hybryd, zdolności do „rodzenia się z fragmentów ciał” i cielesnej ewolucji. Towarzysząca jej erozja pierwiastka ludzkiego w hybrydzie zdaje się natomiast wybrzmiewać w słowach artysty

» 3 Lynch podjął studia malarstwa w 1966 roku, rezygnując z nich po roku. To w owym czasie stworzył swój pierwszy film, będący eksperymentem łączącym animację, obraz i rzeźbę: *Sześciu mężczyzn, którym robi się niedobrze* (1967). Powstanie dzieła wyznacza zarazem początek zawodowego zwrotu Lyncha ku filmowi.

» 4 *David Lynch. Rozmowy...*, 258.

» 5 Lynch niejednokrotnie określany jest mianem *celebrity painter*, a zatem reżysera, dla którego twórczość malarsko-graficzna stanowi poboczną aktywność, znaną opinii publicznej jedynie za sprawą sławy zdobytej przez reżysera w obszarze kina; zob. np. Robert Cozzolino, „David Lynch: The Unified Field”, w: *David Lynch: The Unified Field*, red. Robert Cozzolino, A. Rockwell (Berkeley: University of California Press, 2014), 14. Literatura poświęcona sztuce plastycznej Lyncha – w przeciwieństwie do tej omawiającej jego kino – jest wyjątkowo skromna. W przeważającej większości są to katalogi wystaw artysty-reżysera, natomiast w nieporównywalnie mniejszym stopniu niezależne artykuły w czasopiśmie czy też teksty konferencyjne. Zawarte w dominujących liczebnie katalogach eseje i krótkie noty obejmują szerokie spektrum kwestii, w których wątek cielesności jest zmarginalizowany bądź sprowadzony do krótkich konstatacji autorów dotyczących natury człowieka w dziełach Lyncha; zob. np. Werner Spies, „Dark Splendor – David der Maler”, w: *David Lynch. Dark Splendor*, red. Werner Spies (Ostfildern, 2009); *David Lynch. The Air is on Fire* (Paris, 2007).

» 6 Przywoływany w literaturze przedmiotu termin „zjednoczone pole” (*unified field*) odnosi się do teorii z dziedziny fizyki, zaadaptowanej na potrzeby medytacji transcendentnej. Jako technika samopoznania jest ona od lat propagowana przez Lyncha: artysta założył w tym celu Fundację Davida Lyncha oraz poświęcił jej książkę; zob. David Lynch, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, tłum. Bartłomiej Kotarski (Poznań: REBIS, 2007). Taki tytuł (*The Unified Field*) nadano również monograficznej wystawie artysty w jego macierzystej placówce – Akademii Sztuk Pięknych w Pensylwanii; zob. Robert Cozzolino, „David Lynch: The Unified Field”.

o „niszczeniu” ciał namalowanych postaci. Ich „człowiecze” cechy wypierane są najczęściej przez elementy organiczne: zwierzęco-roślinne oraz mechaniczne, będące fragmentarycznymi suplementami zamierającego ciała ludzkiego.

Procesualność hybrydycznych przemian protagonistów Lyncha najznakomiciej odzwierciedla jego drugi krótki metraż i najbardziej malarski film – *Babcia* (1970)⁷. Dzieło to do pewnego stopnia podsumowuje wczesny okres twórczości artysty obfitujący w hybrydyczne przedstawienia, a jednocześnie stanowi rodzaj syntetycznego wprowadzenia w ową tematykę.

Animowana sekwencja inicjująca film osadzona jest w fantastycznym kontekście przestrzennym zasiedlonym przez quasi-pory, z których sukcesywnie wydobywają się przewody. Tryskające z nich krople czerwonej substancji przemieniają się w białą ciecz, z której zostaje ukształtowana larwopodobna hybryda o wyoblonym głowotułowiu z rękoma. Jej szkielet wydaje się być połączony systemem mechanicznych urządzeń z przewodem napędzającym wydobywanie się hybrydy na powierzchnię. Gwałtownie „wytryskująca” postać – przyszły ojciec bohatera filmu – zyskuje z czasem swego bardziej antropomorficznego towarzysza. W scenie wieńczącej sekwencję dochodzi do dynamicznego zespolenia się obu hybryd – dotknięcia rękoma i splecenia systemem węzłowych naczyń wychodzących z ciał. Organiczne hybrydy fizycznie upodabniają się do siebie i łączą w jeden, pulsujący organizm „rodzicielski”, który w toku trwania filmu powołuje do życia głównego bohatera – chłopca.

Następującą w dalszych sekwencjach przemianę dziecka rozpoczyna wyłonienie się chłopca z górnej krawędzi kadru i wydarzające się później wtłoczenie go w glebę. Akt „zasiania” owocuje wyrastającą z ziemi łodygą kwiatu. Wydobywający się z niej lejkowaty kielich z czasem dojrzewa i wydaje osobliwy słupek wytwarzający pyłek. Z jego wnętrza niespodziewanie ulatnia się koliber, prędko zmierzający ku krawędzi kadru.

Zasadzona niczym nasiono postać chłopca przepoczwarza się zatem w kolejne formy roślinno-zwierzęce. Jego ludzki kształt całkowicie zamiera wraz z procesem kiełkowania, a stawanie się zwieńczone jest ostatecznym rozproszeniem – ulotnieniem z obszaru filmowego obrazu. Dziecko przemienia się w temporalnie zróżnicowaną wielość: jego metamorficzne ciało współtworzą elementy fauny i flory. Pokrewny proces „narodzin” rodziców chłopca uzupełniony zostaje o wspomagające go narzędzia techniki. Ukazane w se-

» 7 Justus Nieland, *David Lynch* (Urbana: University of Illinois Press, 2017), 114.

kwencji przemysłowe rury, przewody i systemy urządzeń, połączone z ciałami hybryd, napędzają ich wzrost, prowadzący do końcowego zespolenia rodziców w zbiorowy układ splecionych członków.

Podobnie ujęte procesy dynamicznego wykształcania się hybrydy stają się przedmiotem refleksji w opublikowanym dwa lata po premierze *Babci* tomie *Kapitalizmu i schizofrenii* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego – *Tysiącu plateau* (1972). Kluczowe dla autorów założenie o antyantropocentryzmie immanentnym dla hybrydy jest ufundowane na bliskości człowieka z istotami nie-ludzkimi. Organiczna hybryda, będąca przedmiotem zainteresowania Deleuze’a i Guattariego, zostaje powołana do życia w procesie stawania-się, któremu poddany zostaje człowiek. Stawanie-się jest nieustającym ruchem, w trakcie którego „wychodzi [on – Z.W.] poza właściwe sobie formy, poza podmiot, którym [...] jest, poza posiadane organy, albo funkcje, jakie [...] pełni”⁸. Przekroczenie siebie następuje wedle opisywanej przez autorów kolejności stopniowego „stawania-się mniejszościowym”: kobietą, dzieckiem, zwierzęciem i molekułą, by w ostateczności rozproszyć się i połączyć ze wszechświatem. Mniejszościowość w tym ujęciu stanowi gest sprzeciwu wobec dominacji większości i zunifikowanej całości cielesno-podmiotowej⁹. Tak rozumiane stawanie-się jest zatem zabiegiem myślowym pozwalającym na dostrzeżenie pierwiastka nie-ludzkiego w jednostkowym i kolektywnym „ja”. Dokonuje się ono w przestrzeni realnej, nie będąc, jak podkreślają autorzy, ani metaforą, ani fantazją, ani prostym stwierdzeniem podobieństwa, ale efektem międzygatunkowych połączeń – jest „blokiem współistnienia”¹⁰ organizmów przekształcających się w nieprzerwanym ciągu, którego kres wyznacza stanie się niedostrzegalnym. Finalny akt rozproszenia „ja” hybrydycznego podmiotu należy odczytywać jako rezygnację ze wszystkiego, co „zakorzenia nas w nas samych, [...] co unieruchamia w spójnej tożsamości, która wyznacza granice między ja a innym”¹¹.

Podmiotowość hybryd Deleuze’a i Guattariego jawi się zatem jako niestała i niejednolita, będąca w nieustającym ruchu i transformacji. Pojęcie podmiotu zastępuje substancjalna „istność” bądź „żywiół podmiotowy”, dla których znamienne stają się mnogość i symbiotyczność. Ciało wyzbyte ukonstytuowanej tożsamości roz-

» 8 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, tłum. Joanna Bednarek (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015), 330.

» 9 Monika Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej* (Warszawa: Fundacja Terrytorium Książki, 2016), 219.

» 10 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 353.

» 11 Rogowska-Stangret, *Ciało*, 219.

prasza się, rozpada i przeistacza – jego ludzki aspekt zamiera, a na jego miejsce wkraczają elementy roślinno-zwierzęce.

Wyszczególnione przez Deleuze'a i Guattariego procesy, jakim poddawane jest ciało hybrydyczne, naświetlają interpretacyjnie malarskie kompozycje Lyncha, pozwalając na wydobycie z nich wzbogacających lekturę znaczeń. Artysta-reżyser dzieli z francuskimi post-strukturalistami refleksję nad rozczłonkowaniem i rozproszeniem ciała, łączone z kryzysem podmiotu w czasach ponowoczesnych. Podobnie jak w *Tysiącu plateau*, rozczłonkowane ciała Lyncha ujęte są w nieustannym, dynamicznym ruchu. Rozpisane na kolejne sekwencje metamorfozy ciała stanowią główny problem, który artysta eksploruje w kompozycjach ukazujących hybrydy. Obrazując organiczne stawanie-się hybryd, Lynch wprowadza do gry nieprzystające ze sobą elementy i ustanawia nietypowe międzygatunkowe połączenia. Zabiegi, którym poddaje hybrydyczne ciała, odczytane w duchu Deleuze'a i Guattariego, nakierowują na szersze myślenie o nieantropocentrycznej podmiotowości w erze posthumanizmu.

Dynamika towarzysząca stawaniu-się malarskich hybryd na płaszczyźnie obrazowej nie znajduje swego odpowiednika nawet w długometrażowych filmach artysty-reżysera, cenionych za stosowane w nich eksperymentatorskie zabiegi techniczne ujawniające metamorficzny potencjał obrazu¹². „Zwierzęce” cechy kinowych bohaterów poznajemy bowiem w stanie już ukonstytuowanym – choćby pod postacią Człowieka Słonia czy protagonistów *Rabbits*. Lynchowskie obrazy obfitują natomiast w postaci stające-się w dynamicznych seriach napędzanych ruchem o zmiennym tempie. Hybrydyczne układy ich ciał tworzone są przez Lyncha – niczym w *Tysiącu plateau* – wedle kompozycji szybkości poszczególnych elementów¹³. Taki porządek sugerują spostrzeżenia Lyncha, w których artysta podkreśla istotność przestrzeni spowolnienia i prędkości w budowaniu doświadczenia estetycznego malarstwa¹⁴. Wedle Lyncha „oko podróżujące po obrazie” postrzega w pełni gwałtowne procesy dokonujące się na nim¹⁵ – dodajmy – w tym także procesy stawania-się organicznych hybryd, rejestrując dynamiczne strumienie przepływające przez ich ciała.

» 12 Zob. np. Zuzanna Wagner, „Fizjonomie według Lyncha”, *Quart* 58, nr 4 (2020): 110-113.

» 13 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 318.

» 14 Zob. np. „David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica”, z reżyserem rozmawia Stephanie Snyder, *Artforum* 48, nr 3 (2009).

» 15 Martha Nochimson, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood* (Austin: University of Texas Press, 1997).

Hybryda w metamorficznym cyklu

Hybrydyczną metamorficzność najwymowniej prezentuje cykl prac wykonanych przez Lyncha w latach 1968–1970, a więc bezpośrednio po opuszczeniu Akademii i decyzji o profesjonalnym zajęciu się filmem. Na cykl składa się sześć olejno-akrylowych obrazów wykonanych w subtelnie zróżnicowanych formatach i wymiarach¹⁶. Cechują się spójną kompozycją i zbliżoną do monochromatycznej gamą barwną. Na wspólnotę wyobrażeń właściwą Lynchowskim płótnom składa się ciąg przedstawień hybrydycznych protagonistów, których ciała złożone są z nieprzystających do siebie, metamorficznych fragmentów. Kombinacje organicznych form ujęte są zawsze w odcieniach bieli lub szarości, na czarnym bądź grafitowym tle wzbogaconym niekiedy o barwne akcenty. Wyraźna w tym okresie predylekcja Lyncha do stosowania wewnątrzobrazowych ram ujawnia się w zgeometryzowanych klatkach i linearno-punktowych siatkach, w które wkomponowane są postaci lub części ich ciał. Geometryczne układy widziane w duchu deleuzjańsko-guattariańskim stanowią próbę zróżnicowanego ustrukturyzowania kompozycji, przyczyniając się do „useryjnięcia podobieństw i strukturyzacji różnic” segmentów hybrydycznego stawania-się¹⁷.

Ruch właściwy temu procesowi jest dostrzegalny nie tylko w obrębie poszczególnych, dynamicznych ciał, umieszczanych w centrum monochromatycznych kompozycji, lecz także pomiędzy nimi. Figury zbliżone w sposobie malarskiego opracowania da się bowiem odczytać w czasoprzestrzennym kontinuum jako jedną postać poddawaną sukcesywnym cielesnym modyfikacjom¹⁸. Jej ciało zdaje się nieustannie przekształcać, formując kolejne członki powstające na miejscu zanikających kończyn i różnorodnych, organicznych złożoności. „Wędrując” po obrazach, fizycznie różnicująca się hybryda staje się dynamicznym, bezosobowym bytem, który niczym deleuzjański nomada przemierza dystopijny pejzaż bez konkretnego celu i obranego kierunku. Jak wyjaśnia interpretująca Deleuze’a Rosi Braidotti, „w myśli nomadycznej ciało jest układem sił lub przepływów, intensywności i pobudzeń, które krzepną w przestrzeni i utrwalają się w czasie”¹⁹. W istocie również na obrazach Lyncha napędzane

» 16 Są to dwie kompozycje o formacie kwadratu oraz cztery zbliżone do kwadratu – o formie pionowych i poziomych prostokątów.

» 17 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 286.

» 18 Sposprzeżenie to uprawomocniają uwagi Lyncha przyznającego, iż „postrzega obrazy w seriach”; zob. Lynch, *Widzę siebie*, 33.

» 19 Rosi Braidotti, „Postludzkie, arcyłudzkie. Ku nowej ontologii procesualnej”, tłum. Jędrzej Maliński, *Machina Myśli*, 2018, http://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Postludzkie-arcyłudzkie.pdf (22.03.2024).

nieznaną siłą ciała emanują transformacyjną energią, wywołującą w hybrydzie erozję pierwiastka ludzkiego. Postępując z obrazu na obraz, objawia się ona w zacieraniu antropomorficznych cech postaci i wykształcaniu jej zwierzęco-roślinnych rysów, które z czasem dematerializują się, zmierzając ku niedostrzegalności²⁰.

Obrazowe sekwencje stawań inicjuje wyraźnie jeszcze antropomorficzna postać *Chorego mężczyzny ze stoniowatą ręką* (1968). Jego sylwetkę przedstawiono na ciemnym, grafitowym tle, z którego wyodrębniają się jaśniejsze, poziome pasy. Najwyższa z linii wydziela dolną partię kompozycji, z figurą mężczyzny w centrum oraz delikatnie zarysowaną, kwitnącą rośliną przy lewej krawędzi. Hybrydyczność figury – wybrzmiewająca już w tytule pracy – opiera się na skomponowaniu jej ciała z ludzkich i stoniopodobnych części: niepełnych fragmentów współtworzących kalekę sylwetkę. Najbardziej „człowieczą” spośród ułomnych części ciała jest twarz mężczyzny. Także ona poddana zostaje jednak dehumanizacji, a to za sprawą ujęcia w zdwojoną kwadratową ramę, wydobywającą się z głowy przypominającej formą peryskop. Podobnie jak głowa o ledwo widocznym zarysie, fragmentaryczna twarz zdaje się dematerializować – zatracza swoje rysy, a jej fizyczność wyływa gwałtownie nosem i ustami. Wielobarwna ciecz spływająca na przecięty w pół tułów hybrydy przywołuje swą formą abiektalny wymiot – zwiastun obumierania ciała. Cieleśny rozkład mężczyzny poświadcza także brocząca jama formująca się w centrum sylwetki i zalewana przez odpychającą substancję.

Stawanie-się zwierzęciem (stoniem) Lynchowskiej hybrydy naznaczone zostaje tym samym cielesną erozją, a wyzbywanie się antropocentrycznej podmiotowości jawi się jako doświadczenie traumatyczne, generujące lęk i cierpienie. Ujęta w ramę twarz postaci zdaje się zanikać, przemieniając w strumień wyciekający z wnętrza ciała. Tytułowe odniesienie do stoniowacizny, znajdujące potwierdzenie w trąbo-podobnej lewej ręce mężczyzny, naznacza hybrydę chorobą, co można porównać do zakażenia inicjującego proces „stawania-się” w *Tysiącu plateau*. W dynamicznej i bolesnej transformacji hybrydy stabilna struktura obrazu zdaje się nie zapewniać

» 20 W literaturze przedmiotu nie pojawiają się informacje o kolejności wykonywania przez Lyncha obrazów z cyklu ani sugestie co do porządku ich wspólnej lektury. Katalog towarzyszący wystawie *David Lynch: The Unified Field*, w notach umieszczonych pod dwoma obrazami z cyklu: *Głową psa* i *Ogródkiem*, podaje jedynie kilkuletni czas ich wykonywania, wyróżniając je na tle pozostałych kompozycji z cyklu. W obliczu tych niejasności w niniejszej pracy podejmuję próbę zestawienia kompozycji w taki sposób, by wyraźnie uchwycić narracyjną strukturę cyklu oraz podobieństwa i różnice między ciałami poszczególnych bohaterów obrazów, pozwalające odczytać ich transformacje jako sukcesywnie następujące po sobie; zob. *David Lynch: The Unified Field*, red. Robert Cozzolino, Alethea Rockwell (Berkeley: University of California Press, 2014), 25, 61.

oparcia, a sygnałem żywotnej witalności pozostaje jedynie drobny, ukwiecony pęd.

Echem masywnej, słoniowatej ręki mężczyzny pobrzmiwają obszerne, bezlistne konary będące kończynami hybrydy z kolejnego obrazu cyklu. *Kobieta z gałęziami drzewa* (1968) zdaje się z nich dynamicznie wyrastać, przywołując echo procesu kwitnienia rośliny towarzyszącej *Choremu mężczyźnie*. Współtworzące hybrydę roślinne elementy, które pokrywa zmurszała kora, ujęte są niczym dwie nogi z osadzonym na nich, fragmentarycznym tułowiem. Jedna z nich, subtelnie zagięta, wydobywa się wprost z falistego, grafitowego gruntu. Druga, podwinięta i skierowana ku prawej krawędzi obrazu, wykracza poza kadr. Wegetację rośliny sygnalizuje wyrastająca z niej drobna gałązka zakończona pąkami. Na tym tle osobliwy „tułów” hybrydy prezentuje się jak nabrzmiałe zrakowacenie drzewa. Na zwyrodniałe elementy tułowia składają się dwie wyoblone części ciała przypominające przerośnięte torbiele: para kończyn-szczypiec i efemeryczny, półtransparentny fragment o amorficznej formie. Jego widmową bezkształtność Lynch uzyskał być może za sprawą wycierania płótna i akcentowanego przez reżysera procesu „niszczenia całości figury”.

Na tytułową „kobiecość” hybrydy wskazują wyrastające z wyoblonej części ciała cztery piersi z czerwonymi sutkami. Poświadczając pierwszy deleuzjańsko-guattariański etap stawania-się-mniejszościowym, a zatem stawania się kobietą, zastępują głowę wieńczącą ciało słoniowatej postaci z poprzedniego obrazu. Nieobecna głowa hybrydy – symboliczna siedziba „umysłu” – zostaje zastąpiona narządami naznaczonymi erotyczno-matczynymi konotacjami. Brak konstytuowany przez nieobecność głowy ulega stłumieniu przez figurę pragnienia, witalności i płodności. Zakorzenie człowieka w tym, co zwierzęce, towarzyszące tej sekwencji stawania-się, odwołuje się do atawistycznej, wybujałej rozrodczości. Wykształcające się żeńskie elementy ciała zespalają się w symbiotyczną całość z nieprzystającymi elementami roślinno-zwierzęcymi. Hybryda różnicuje się, oddziałując mnogością międzygatunkowych form, których zasób przekracza ów właściwy *Choremu mężczyźnie*. Wszak to właśnie logika właściwa temu, co kobiece, w teorii feministycznej czerpiącej z dorobku francuskich teoretyków, konotuje egalitaryzm i zachęca do międzygatunkowych aliansów, ahierarchicznych relacji²¹. Hybrydyczna seksualność i płodność, której indeksem są wyraźnie zarysowane piersi, nie jest tu naznaczona

» 21 Zob. np. Rogowska-Stangret, *Ciało*, 251.

brakiem – niczym w teorii edypalnej, przeciw której zwracają się Deleuze i Guattari – lecz afirmacją cielesnego zróżnicowania i zmysłowym nadmiarem.

„Wychodzenie poza siebie” właściwe stawaniu-się Lynchowskiej hybrydy oddaje również sposób jej zakomponowania. Konar drzewa tworzący lewą kończynę postaci wykracza bowiem poza prawą krawędź obrazu, implikując poszerzenie widzialnego pola poza kadrem. To, co dzieje się poza zasięgiem wzroku widza, pozwala interpretować się w kontekście wyobrazeniowego stawania-się: jako kontynuacja transformacji, etap pośredni prowadzący do powstania kolejnej malarskiej figury.

Jest nią osobliwa, biomorficzna istota, na której zwierzęcość wskazuje tytuł obrazu: *Głowa psa* (1968–1970). Tu postać wydobywa się z falistego gruntu, wizualnie pokrewnego temu z poprzedniej kompozycji. Zagięty trzon, na którym osadzony jest jej tułów, przypomina przerośnięty pęd, wyrastający z ziemi niczym konar współtworzący *Kobietę z gałęziami*. Organiczny segment ciała „psiego” monstrum, współwidziany z figurą żeńskiej hybrydy, jawi się jako kontynuacja pnia zanikającego poza ramą pierwszej z prac. Pozwala zatem odczytać się jako roślinna, witalna „linia życia”, która poczynając od *Kobietę z gałęziami* kieruje się w stronę prawą, „wrastając” w kolejną kompozycję. Tytułową *Głowę psa* osadzono na szyi wydobywającej się z wydłużonego tułowia o miękkim zarysie. Sylweta hybrydycznej istoty jest silnie zdynamizowana, jej ciało osadzone jest na polu obrazowym pod diagonalą wschodzącą, zdaje się upadać, czemu przeciwstawia się jego górny segment, sprężyste „odbijający się” od dolnej partii kompozycji. Z amorficznej głowy wyłania się kształt migdałowego oka. Podobnie jak we wcześniejszych pracach z cyklu, głowa postaci jest ujęta w geometryczną strukturę – w tym wypadku w konturowy owal. Efekt izolacji figury, przeciwstawiający się wrażeniu wizualnego połączenia z *Kobietą z gałęziami*, potęguje zabieg wewnętrznego ramowania obrazu za pomocą perspektywicznej oprawy.

Jak czytamy w zawartym w *Tysiącu plateau* osobliwym „instruktażu”, „[w stawaniu-się – Z.W.] chodziłoby [...] o to, by nie naśladować psa, lecz skomponować swój organizm z inną rzeczą w sposób, który pozwoli uchwycić w skomponowanej tak całości cząstki, które byłyby psie”²². Czy Lynchowski pies antycypuje zatem deleuzjańsko-guattariańską wizję hybrydyczności opartą o kompozycję cząstek, które w natłoku dynamicznych form zacierają swe

» 22 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 332.

granice, ulegając fuzji? Istota z obrazu, widziana w tym duchu, cała staje się „sferą nierozróżnialności”, zaciera swe fizyczne podobieństwo do psa, wprowadzając do dynamicznej gry nieoczywiste formy dalece odbiegające od tych doświadczanych w przyrodzie, choć wywodzące się z niej. Intencjonalne zatarcie odniesienia do fauny, sugerowanego tytułem pracy, zdaje się otwierać przestrzeń ku międzygatunkowej symbiozie wydarzającej się na obrazie. Pełne językowe uchwycenie absurdalnych konfiguracji ciała postaci staje się tym samym niemożliwe. Hybryda nie poddaje się jednoznacznej kategoryzacji, nie pozwala rozłożyć się na klarowne części, opisać i zrozumieć.

Niemożność przyporządkowania fragmentów ciała konkretnym istotom, wytrącające z lektury identyfikującej, kieruje ku zwróceniu uwagi na jakości i usytuowanie cząstek formujących ciało. Wrażenie „prędkości”, którą emanuje wydobywająca się z ziemi i dynamicznie sprężysta, roślinna noga postaci, potęguje ujęcie jej głowy w konturowy owal. Jak podkreśla Deleuze, analizując pokrewne zabiegi na kompozycjach Bacona, mimo pozornego usztywniania figury, kontur nie paraliżuje jej ruchu, lecz przyczynia się do jej dynamizacji. Takie właściwości konturu sprawiają, że pełni on rolę membrany pośredniczącej w wymianie jakości między figurą i płaszczyzną²³. W sposób odmienny oddziałuje jednak wewnątrzobrazowa rama kompozycji. Statyczna i centralizująca, działa na wskroś własnościom figury, „spowalniając” jej działanie poprzez zamknięcie w sześcienną klatkę. Psia istota zostaje tym samym poddana próbie wizualnego ujarznienia.

Uwolnienie hybrydycznego ciała z kadru, następuje wraz z kolejną metamorfozą, na obrazie pt. *Latający ptak* (1968). Ruch, w który wprawiony zostaje ptako-podobny protagonista, odbywa się po określonej trajektorii, wyznaczonej równoległymi liniami na przekątnej obrazu – diagonali wschodzącej, ponad którą ujęto figurę. Hybryda zdaje się ulatniać z kompozycji, lecąc gwałtownie wzwyż, ku górnej krawędzi płótna. Jej ciało ujęte jest fragmentarycznie: podobnie jak w *Kobiecie z gałęzią* częściowo zanika za ramą obrazu, powtórzoną wewnątrz kompozycji przez cienkie, szare linie. Uchwycenie „zwierzęcych cząstek” hybrydy nie przysparza problemu, jak w przypadku *Głowy psa*: jej ciało wydaje się bowiem pokrywać miękkie, wręcz haptyczne pierze, w niektórych miejscach przypominające jednak wyoblone, rybnie łuski. Amorficzna sylwetka hybrydy składa się z segmentu zakreślonego żółtą linią (odpowiadającego ptasiemu

» 23 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. Anna Zofia Jaksender (Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2018), 27.

kuprowi i ogonowi) oraz tułowia z głową i nogami. Jego górny fragment przemienia się w bezzarysową materię, która ulatnia się płynnie na powierzchnię tła, czemu wtóruje strumień wycieku z ciała, wyznaczający pionową oś kompozycji. Dematerializujący się tułów przeciwstawiony zostaje konkretnie oddanym kształtom nóg i głowy. Te pierwsze przywołują formą opierzone, ptasie odnóża, z których wyrastają ludzkie stopy z czerwonymi paznokciami. Inny, „człowieczy” element hybrydy lokuje się także w obszarze głowy: z monsturalnej czaszki istoty ujętej w prostokątny kontur wydobywa się bowiem osobliwy „wymiotny dymek”, w którym umieszczono niedopałki papierosów. Barwą i kształtem przypominają one obłe obiekty przytwierdzone do płótna w rzędzie, ponad jego dolną krawędzią.

Owe plastyczne „cząstki” współtworzą geometryczną strukturę obrazu opartą o precyzyjne zestawienia przecinających się linii i punktów wyznaczających oś, przekątną i ramy kompozycji. Przeciwstawiają się nieokiełznanej amorficzności ciała postaci, które ulatnia i rozprzestrzenia się po obrazie, wraz z rozrzuconym po nim „pierzem”. Tak odczytane, malarskie dychotomie kształtujące *Latającego ptaka*, w sferze symbolicznej zdają się oddawać napięcie między dziką, rozszalałą i niepokojącą sferą natury, z której wywodzi się organiczna hybryda, a racjonalizującymi ją ramami kulturowymi, w które zostaje wpisana i z których stara się uwolnić. Nie bez znaczenia wydaje się monsturalna fizjonomia ptasio-ludzkiej istoty. Jak bowiem wskazuje Rosi Braidotti: „hybrydyczne stawanie-się otwiera bramy percepcji kierującej się na siły nieosobowe, ryzykowne, niebezpieczne i pełne przemocy”²⁴. Nieujarzmione hybrydyczne ciało reprezentuje w tym świetle pogwałcenie porządku naturalnego, chaos rzeczywistości i nieposkromioną fantazję natury, wymykając się wszelkim kategoryzacjom.

Jaką jednak rolę mogłyby odgrywać niedopałki papierosów w malarskim stawaniu-się ludzko-ptasiego kolektywu? Współwidziane z rozproszonymi po obrazie kłębamii dymu, sygnalizowałyby wypalenie i przemijanie, znaczeniowo wtórujące ulatnianiu się hybrydy z kompozycji i dematerializacji jej ciała. Rozpatrywanie papierosów jako ekwiwalentu fajki w ikonografii nowożytnej kierowałoby z kolei ku motywowi końca życia, które nastąpiłoby wraz ze zniknięciem postaci z kadru. Owo ulatnianie się powiązane ze śmiercią, posiada także swój ikonograficzny odpowiednik ukonstytuowany w sztuce

» 24 Rosi Braidotti, *Metamorphoses Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002), 141, za: Monika Bakke, *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010), 107.

dawnej – motyw Wniebowzięcia Marii²⁵. Wizualną analogię wzmagają wyoblone, przestrzenne obiekty osadzone w pobliżu dolnej krawędzi obrazu. Odczytane jako świece – umieszczone pod ołtarzami z wkomponowanym w nie przedstawieniem biblijnym – sygnalizują nadzieję, z jaką wiąże się ulotnienie ciała i duszy po zakończeniu ich ziemskiego życia. Wiara w nowy początek i odrodzenie się w doskonałej postaci zakodowana w Lynchowskim obrazie powiązana jest co prawda z erozją ciała, ale wydobywa jej optymistyczny wydzźwięk.

Wyfruujący poza kadr *Latający ptak*, wydaje się przemieniać na kolejnym obrazie z cyklu w człękokształtnego sępa, kroczonego po tytułowym *Ogródku* (1968–1970). Sylwetkę monstrum ujęto pod diagonalą zstępującą i ukształtowano z plam barwnych o odcieniach bieli, które formują osadzony na nogach wydłużony głowotułów (przywołujący sylwetką widzianego z profilu ptaka drapieżnego). Dolna partia jego tułowia, wraz z oddaną w wyroku nogą, wpisane są w konturowe owale. Ramując fragmenty ciała pełnią one dyscyplinującą rolę, przeciwstawiając się substancjalności i ruchliwej płynności, którą szczególnie silnie wciela tylna noga postaci. Jej dematerializacja ujawnia się poprzez to, co Deleuze w kontekście malarstwa Francisa Bacona określa mianem „kałuży”²⁶ wyciekającej tkanki. Organiczny kształt dynamicznego wycieku koresponduje formą z wizualną podstawą kompozycji – falującym pasem bieli przy dolnej krawędzi obrazu. Wrażenie ruchliwości tego elementu wzmagają „wytryskujące” z niego krople bieli, nachodzące częściowo na figurę. Kroczy ona po prostopadłościennym podeście stanowiącym podstawę sześcienną klatki. W jej górnej partii unosi się puszysta, grafitowa chmura.

Skondensowana para wodna wraz z cieczą tryskającą kroplami u podstaw obrazu potęgują wrażenie substancjalności ciała figury. Stawanie-się Lynchowskiej hybrydy jest efemeryczne; jej ciało wycieka i wyparowuje, dążąc ku niewidzialności będącej finalnym etapem procesu opisywanego przez Deleuze’a i Guattariego. „Stawanie-się-wszystkim, stawanie się światem”²⁷ zbliża się do swojego kresu.

Sposób ujęcia hybrydy, której antropomorficzne kształty uległy już niemal pełnemu zatarciu, przywołuje jednak pewien malarski temat ikonograficzny: postać siewcy. Krocząc po *Ogródku* pokrytym drobnymi, jasnymi plamkami farby (pobrmiewającymi kształtem

» 25 Układ ciała postaci z obrazu Lyncha, kierującej się ku prawemu, górnemu rogu pola obrazowego oraz towarzyszące jej linie zarysowujące diagonalę wschodzącą, przywołują kompozycję *Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny* Petera Paula Rubensa (ok. 1616-1618, Museum Kunstpalast, Düsseldorf).

» 26 Deleuze, *Francis Bacon*, 231.

» 27 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 338.

źdźbeł trawy), figura zdaje się rozsiewać włókniste, jasnożółte cząsteczki, które wydobywają się z jej ciała i rozpraszają w dolnej strefie kompozycji. Konfrontując ten motyw z sekwencjami z *Babci*, mamy prawo sądzić, że „cielesne ziarna” wkrótce wykielkują, powołując do życia nową, hybrydyczną istotę. „Podmiot przeżywa implozję, świat wyłania się z jego wnętrza [...]”²⁸. Stawanie-się niedostrzegalnym hybrydy polega bowiem na stopieniu się ze środowiskiem, zespoleniu ze światem. Ten akt uniemożliwia jednak izolacja postaci w konturowej klatce zamykającej ogródek w czterech ścianach. Poczucie samotności emanujące z figury wzmacnia zaś zabieg umieszczenia jej pod diagonalą zstępującą. Odczytana w tym świetle struktura, która „więzi” postać, stanowi być może ponownie przywołaną przez Lyncha, normatywizującą ramę kulturową, naznaczoną myśleniem antropocentrycznym i uniemożliwiającą pełne stanie-się posthumanistycznych, międzygatunkowych aliansów²⁹.

Na ostatniej z kompozycji należących do cyklu – *Bez tytułu* (1968) zanika dyscyplinująca klatka. Jej echo przywołują jednak prostokątny podest, na którym osadzona jest figura, oraz półtransparentny kwadrat, w który wpisana została jej głowa(?). Formę „podestu” dopełniają ujmujące go z dwóch stron barwne pasy wpisane w strukturę konturowych wycinków koła, nachodzących na wydzieloną przestrzeń. Upadłe ciało postaci jest uformowane z organicznych form przypominających jelita i rachitycznych kończyn wydobywających się z bezkształtnego tułowia. Niczym amorficznej masie brak jej jednoznacznej anatomicznej organizacji, której przeciwstawiona zostaje żywa, cielesna tkanka. Końcowy odcinek jelito-podobnego przewodu wychodzącego z głowy postaci zatapia się w obiekcie podobnym do kopczyka ziemi i wydała w jego stronę żółte drobinki. Struktura, na której tle ujęta została hybryda, stanowi kolejną wariację na temat punktowo-linearnych układów pokrywających płótna z malarskiego cyklu. Składa się ona z sieci rozproszonych cząsteczek uformowanych z waty i kleju, kształtem i barwą odwołujących się do „ziaren” zasiewanych przez postać w *Ogródku*.

„Stawanie-się-wszystkim wprowadza do gry cały kosmos wraz ze składającymi się nań cząsteczkami”³⁰ – słowa Deleuze’a i Guattariego opisują proces molekularnej transformacji zwiędzonej osta-

» 28 Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2021), 26.

» 29 Forma klatki przypomina rozwiązania stosowane przez Francisa Bacona i służące izolacji postaci na płótnie. Jak podkreśla Deleuze w *Logice wrażenia*, takowe zamknięcie postaci w geometrycznej strukturze wzmacnia jej izolację, a zarazem wizualnie akcentuje dynamikę jej ciała; zob. Deleuze, *Francis*, 27.

» 30 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 338.

tecznym rozproszeniem hybrydy i połączeniem ze wszechświatem. Widziana w tym duchu analizowana kompozycja Lyncha jawi się jako swoisty (mikro)kosmos, w którego obrębie rozproszone są drobinki, na które dzieli się ciało. Wydobywając się z cielesnego przewodu centralnej postaci, współtworzą one „wielość istności” zasiedlających obraz i wyznaczających jego silne wizualne akcenty.

Dynamika procesu stawania-się Lynchowskiej figury zostaje osiągnięta przez chaotyczne ukształtowanie członków jej ciała, wydającego miejscami abiektalną ciecz. Połączone z glebą jelita przypominają deleuzjańsko-guattariańskie organy-kłacza, wyznaczając tzw. „strefy nierozróżnialności”³¹ między zwierzęciem i rośliną. Cała sylwetka amorficznej hybrydy jawi się wręcz jako „organy bez ciała”³² – cielesne fragmenty, które w ujęciu Rosi Braidotti interpretującej dzieło francuskich teoretyków opisują proces podziału ciała w dobie współczesnego rozwoju biotechnologii³³.

Gwałtowności zakodowanej w figurze przeciwstawiają się natomiast punkty-cząsteczki, których regularność rozmieszczenia w polu obrazowym buduje wrażenie statyczności. Punktiki wydają się być umieszczone w niewidzialnych boksach i tworzyć skrupulatną strukturę znaków, która ulega zachwianiu między piątą a szóstą pionową linią kropek. Regularność punktowej struktury obrazu zostaje zatem zaburzona, ulega naruszeniu wywołanemu przez wrażenie zstępowania ku osi prawej. Figura zdaje się być zagubiona w kosmicznym układzie cząstek, a symbol nadziei – tęcza „przyszpilająca” podstawę, na której osadzono hybrydę – nie wydaje się zapewniać stabilnego oparcia.

Odczytanie punktów jako konstelacji gwiazd pozwala na naświetlenie cyklu Lynchowskich prac szerszą, kosmologiczną perspektywą. Przestrzenne punkty rozdysponowane po kompozycjach malarskich prezentują się w tym ujęciu jako gwiazdy, których regularny porządek jest nienaturalny i niepokojący, wpisując się w proces stawania-się-wszechświatem hybrydycznych postaci. Ciała Lynchowskich protagonistów skomponowane są z „form kosmicznych”, obejmujących – kierując się za definicją Hansa Arpa – „różnicowaną wielość biologiczno-planetarną, formującą różnorakie złożoności”³⁴. Srebrzysta biel, którą je opracowano, oraz czarne tło – uniwersum właściwe obrazom – zdają się uprawomocnić kosmo-

» 31 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 339.

» 32 Rosi Braidotti przeformułowała stosowane przez Deleuze’a pojęcie „ciała bez organów”; zob. Rogowska-Stangret, *Ciało*, 11.

» 33 Rogowska-Stangret, *Ciało*, 11.

» 34 Andrzej Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem* (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019), 53.

logiczny kierunek interpretacji. Także poszczególne postaci poddają się lekturze w tym duchu: przypominają bowiem antyczne chime-ry i egipskie bóstwa, jak choćby uwięziony przypisaniem do ziemi „sęp” kroczący po *Ogródku* jako chthoniczny siewca. Jeśli „w sensie fizycznym, obrazy Lyncha są niewątpliwie ciemną materią”³⁵, to poznanie ich natury, skrupulatna analiza i wyszczególnienie stawań-się uwydatniają problemy badane przez kosmologię. Sam Lynch zresztą, jak podkreśla Andrei Ujicã, niesie za sobą „absolutny kosmologiczny projekt”³⁶. Cykl wczesnych prac artysty-reżysera staje się zatem polem pierwszego zmierzenia się Lyncha z kreacją artystyczną, rozłożoną na sześć faz, niczym sześć dni stworzenia. Artysta staje się kimś w rodzaju demiurga, który powołuje do życia i wprawia w ruch hybrydyczne postaci aranżowane z nieprzystających do siebie, organicznych członków.

Cykl stający-się filmem

Eksperymentalne łączenie przez Lyncha fragmentów organicznych hybryd znajduje swe przedłużenie w wizualnych splotach występujących między kolejnymi obrazami cyklu. Ujednolicone formalnie kompozycje można bowiem odczytać jako klatki filmu – dynamicznego przepływu kadrów, w których metamorficzna postać ujmowana jest w czasoprzestrzennym kontinuum³⁷. Obrazy percypowane w widzeniu sekwencyjnym ujawniają kolejne stadia cielesnych przemian – rozrostu i zanikania hybrydycznych kończyn i organów. Zapraszają zarazem widza do procesu skrupulatnego łączenia, scalania elementów kompozycji i wirtualnego nakładania ich na siebie. Przeobrażanie się ciał protagonisty przemierzającego obrazy dokonujące się w percepcji odbiorcy współwidzącego kompozycje z cyklu, jest wynikiem iście filmowego „montowania” ruchu zasugerowanego w obrazach i szczególnie silnie wybrzmiewającego w *Kobiecie z gatęzią* i *Ogródku*. Tego typu zabiegi obrazują to, jak Lynch-malarz „myśli filmem”, czyniąc swoje malarstwo „kinowym”. Wpisując się w zaproponowaną przez Mieke Bal koncepcję „kinowości malarstwa”³⁸,

» 35 Stijn Huits, „Dark Matters,” w: *David Lynch: Someone is in My House*, red. Stijn Huijts (Munich, London, New York: Prestel, 2018), 34.

» 36 „On the Art of David Lynch. A conversation between Boris Groys and Andrei Ujica,” w: *David Lynch. The Air is on Fire* (Paris: Éditions Xavier Barral, 2007), 214.

» 37 Ku interpretowaniu cyklu obrazów jako filmowych kieruje także wypowiedź Lyncha sugerująca, iż *Gardenback* miał być pierwotnie filmem; zob. David Breskin, „David Lynch,” w: *David Lynch. Rozmowy*, red. Richard A. Barney, tłum. Mariusz Berowski, Marta Szelichowska (Warszawa: Axis Mundi, 2019), 127.

» 38 Mieke Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* (Oslo–Brussels–New Haven–London, 2017); Mieke Bal, „Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze,” tłum. F. Lipiński, *Artium Quaestiones* 2020, XXXI, 277-311.

artysta eksploruje na szereg sposobów problem ruchu wewnątrz swoich kompozycji, jak i pomiędzy nimi. Jak podkreśla badaczka, to ruch jest bowiem najistotniejszym elementem przybliżającym dzieło malarskie do filmu. Jest on zarówno zakodowany w samych obrazach, jak i generowany przez nie w momencie spotkania z widzem intelektualnie, emocjonalnie i cieleśnie zaangażowanym w doświadczenie dzieła, czego efektem staje próba „montażu” danych obrazów w dynamiczne sekwencje.

Preposteryjna lektura³⁹ Lynchowskich, hybrydycznych kompozycji naznacza je wpływem późniejszego cyklu fotograficznego, w którym artysta poddaje analizie ruchy kobiecego ciała. Mowa tu o *Coach series* – dziesięciu monochromatycznych aktach wykonanych przez Lyncha w 2008 roku. Każda z fotografii przedstawia widmowy zarys kobiecego ciała uwiecznionego na kanapie. Podobnie jak na obrazach artysty-reżysera, postać ukazana jest na czarnym, niemal jednorodnym tle, które miejscami jedynie sygnalizuje kontekst przestrzenny. Koncentracją obrazowej energii staje się w tym układzie ciało modelki, która na każdej z fotografii *Coach series* leży na kanapie kadrowanej w identyczny sposób. Pozy przybierane przez kobietę zmieniają się nie tylko na poszczególnych zdjęciach, lecz również w ich obrębie. Zmiany te rejestrowane są poprzez długie naświetlanie, sprawiając, że ciało jawi się jako efemeryczne, rozplywa się w fotograficznej kompozycji, pozostawiając jedynie swoje zarysy – zatarte kształty sylwetki. Przywodzą one na myśl hybrydyczny zestaw członków-fragmentów, znany z Lynchowskich obrazów. W „momentach przejścia” między pozami przybieranymi przez modelkę, w zamazaniach form ciała, lokuje się największe obrazowe poruszenie, ślady czasoprzestrzennego, filmowego przepływu. Są to opisane przez Barthes’a chwile „gdy Fotografia zaczyna się poruszać i staje się Kinem”⁴⁰, gdy ciąg obrazów nakłada się na siebie, tworząc rozproszoną całość. Wytworzona zostaje iluzja faz ruchu w ich czasowym następstwie, bliska fotograficznym eksperymentom z obrazem przeprowadzanym przez Étienne-Jules Marey’a.

Wydaje się, że malarskie kompozycje Lyncha stanowią zatem swoiste pierwowzory „filmowych” fotografii artysty będących wy-

» 39 Tzw. preposteryjna lektura dzieł sztuki to koncepcja wywodząca się z tekstów Mieke Bal, w których badaczka postuluje odczytywanie śladów obrazowych wbrew chronologicznej logice cytowania. Preposteryjna lektura obrazów ma miejsce wówczas, gdy zestawianiu ze sobą kompozycji z różnych okresów towarzyszy naznaczanie dzieła wcześniejszego odniesieniem do późniejszego. Takowe kojarzenie ze sobą obrazów przez interpretatora zmienia zarazem obraz cytujący, jak i cytowany; zob. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago, 1999).

» 40 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 140.

razem refleksji nad problemem przedstawienia ruchu. Drzemiący w obrazach potencjał dynamiki stawania-się Lynchowskiego protagonisty zostaje zatem zrealizowany w medium cyfrowym, bliższym w swej istocie kinu. Procesowi wyobrażonego przekształcania cieleśnej tkanki hybrydy odpowiadają tu gwałtowne ruchy modelki, które silnie zniekształcają wizerunek jej ciała. Fotografie dookreślają tym samym to, co artysta jedynie sugerował w medium malarskim – są śladami uchwycenia ruchu i czasu, które ujawniają się najsilniej w rozmyciu i niewyraźności form.

Eksperymenty z *Couch series* nie wyczerpują jednak fotograficzno-filmowych skojarzeń, jakie nasuwają malarskie hybrydy Lyncha. Zestawianie poszczególnych stawań-się Lynchowskiego protagonisty w serie przez widza-montażystę⁴¹ ujawnia także podobieństwa w opracowaniu cyklu do zabiegów znanych z awangardowej praktyki filmowej. Postrzegane jako sekwencje kształtów, kolejne odstępstwa postaci tworzą bowiem iluzję animowanego ruchu, właściwą technikę filmu non camerowego⁴². Za analogią z tym rodzajem animacji przemawia malarsko-rysunkowa forma, którą operuje Lynch, a także sposób jej ujęcia – na neutralnym, jednorodnym tle odpowiadającym niezapisanej taśmie filmowej. Hybrydy Lyncha przypominają tym samym obiekty kształtowane przez artystę bezpośrednio na klatkach filmu – animacje powstałe na błonie filmowej, bez udziału kamery. Charakterystyczne dla techniki non camerowej zabiegi, podkreślające materialność medium, a zatem malowanie, rysowanie lub wydrapywanie przez artystę form na każdej z klatek filmu, znajdują swoje odzwierciedlenie w naruszaniu i „kałeczeniu” przez Lyncha płaszczyzny obrazu – poprzez dziurawienie jej, wkomponowywanie w nią filtrów do papierosów czy końskiego włosia.

Przeciwstawianie na obrazach nieprzystających do siebie elementów i emanujące z nich napięcie ruchu i spoczynku są z kolei właściwe filmowej idei kina organicznego, którą powołał w swych esejach Siergiej Eisenstein⁴³. Wedle Sylvii Sasse podstawową formułą kina organicznego jest przeskok jednej jakości w inną: szeregowanie bądź nawlekanie następujących po sobie, pojedynczych

» 41 O roli widza jako montażysty scalającego ze sobą poszczególne prace malarskie lub elementy kompozycji pisze Mieke Bal; zob. Mieke Bal, „Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze,” tłum. Filip Lipiński, *Artium Quaestiones* 31, 2020, 285-287.

» 42 Specyfikę filmu *non camerowego* obszernie wyjaśnia Mateusz Palka na przykładzie twórczości Juliana Antonisza; zob. Mateusz Palka, „Nieludzka sztuka. 'Jak działa jamniczek' Juliana Antonisza, czyli non-eko-camera,” *Kultura i wartości*, nr 2 (2012), 64-68.

» 43 O Eisensteinowskiej koncepcji kina organicznego przekonująco pisze Sylvia Sasse. W poniższym akapicie opieram się na ustaleniach autorki; zob. Sylvia Sasse, „Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga”, tłum. Paweł Piszczatowski, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 6 (2014).

i przeciwstawnych wzajemnie elementów tworzących pewien łańcuch – w obrębie danego kadru lub sekwencji kadrów. W organicznym, filmowym łańcuchu poszczególne elementy wyłaniają się nagle z innych, aż dochodzi do takiej intensyfikacji, w której materiał „występuje z siebie” w momencie ekstatycznej eksplozji.

Takową ekstatyczną eksplozję – pokrewną Wielkiemu Wybuchowi napędzającemu ewolucję wszechświata w modelu kosmologicznym – dostrzec można w obrazowym uniwersum analizowanego cyklu malarskiego. Począwszy od inicjacji procesu stawania-się na obrazie *Chory mężczyzna ze słoniową ręką*, widziani w filmowym ciągu bohaterowie kompozycji prezentują się jako efekt „nawlekania na siebie” przeciwstawnych sobie ludzko-zwierzęco-roślinnych elementów. Ich stopniowe zacieranie się i wizualne zespalanie – dostrzegalne wyraźnie na przykładzie postaci z *Ogródka* – prowadzą do stopniowej erozji ciała – dematerializacji, stania-się niedostrzegalnym czy w końcu wyzbycia ukonstytuowanego ciała na rzecz amorficznych „organów bez ciała”. Wraz z ciałem zanika podmiotowość, zastąpiona teraz przez „płynny podmiot” przeciwstawiony jednorodnemu „Ja”.

Analizowany cykl wydaje się najdoskonalej przybliżać właściwą malarstwu Lyncha „filmowość”, reprezentując specyficzną, eksperymentalną praktykę artysty-reżysera. Hybryda, ujęta w ruchu „wewnątrz” obrazów i „pomiędzy” nimi, staje się znakomitym pretekstem do zaangażowania w malarstwo zabiegów właściwych kinu. Wychodząc poza ramy poszczególnych płócien, przekracza ona zarazem granice mediów. W konsekwencji, stawanie-się Lynchowskich, procesualnych hybryd pociąga za sobą stawanie-się obrazu „kinowym”. Prezentowane w ruchu, fragmentaryczne ciało, osadza z kolei praktykę Lyncha w obszarze nieantropocentrycznej refleksji bliskiej postrukturalistom. „Płynny podmiot”, bliski temu z pism Deleuze’a i Guattariego, zostaje wprowadzony w ruch na obrazach twórcy *Twin Peaks*, dynamicznie przepływając przez kolejne kompozycje malarskiego cyklu. •

Bibliografia

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010.

Bal, Mieke. „Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze”. Tłum. Filip Lipiński. *Artium Quaestiones* 31 (2020): 277-312.

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 140.

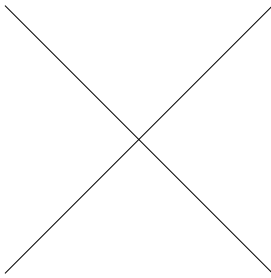
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Braidotti, Rosi. „Postludzkie, arcyłudzkie. Ku nowej ontologii procesualnej”. Tłum. Jędrzej Maliński. *Machina Myśli*, 2018. http://machinamyśli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Postludzkie-arcyłudzkie.pdf (22.03.2024).
- „David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica”. Z reżyserem rozmawia Stephanie Snyder. *Artforum* 48, nr 3 (2009).
- David Lynch. Rozmowy*, red. Richard A. Barney. Tłum. Mariusz Berowski, Marta Szelichowska. Warszawa: Axis Mundi, 2019.
- David Lynch: The Unified Field*, red. Robert Cozzolino, Alethea Rockwell. Berkeley: University of California Press, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logika wrażenia*. Tłum. Anna Zofia Jaksender. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2018.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*. Tłum. Joanna Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Huits, Stijn. „Dark Matters”. W: *David Lynch: Someone is in My House*, red. Stijn Huijts. Munich, London, New York: Prestel, 2018.
- Lynch, David. *Widzę siebie*. Tłum. Barbara Kosecka. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999.
- Nieland, Justus. *David Lynch*. Urbana: University of Illinois Press, 2017.
- Nochimson, Martha. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- „On the Art of David Lynch. A conversation between Boris Groys and Andrei Ujica”. W: *David Lynch. The Air is on Fire*. Paris: Éditions Xavier Barral, 2007.
- Palka, Mateusz. „Nieludzka sztuka. „Jak działa jamniczek” Juliana Antonisza, czyli non-eko-camera”. *Kultura i wartości*, nr 2 (2012): 64-68.
- Rogowska-Stangret, Monika. *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2021.
- Rogowska-Stangret, Monika. *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*. Warszawa: Fundacja Terytoria Książki, 2016.
- Sasse, Sylvia. „Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga”. Tłum. Paweł Piszczatowski. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 6 (2014).
- Turowski, Andrzej. *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019.
- Wagner, Zuzanna. „Fizjonomie według Lyncha”. *Quart* 58, nr 4 (2020).

x **ZUZANNA WAGNER**

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pod kierunkiem prof. dr hab. Tadeusza J. Żuchowskiego przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości plastycznej Davida Lyncha. Pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na związkach sztuki współczesnej i filmu. Autorka artykułów poświęconych malarstwu i kinu, m.in. *Fizjonomie według Lyncha*, „Quart” 4, 2020 (58).

→

📄 <https://orcid.org/0000-0002-7759-1879>



Zeszyty Artystyczne
nr 45 / 2024 / rok XXXIII

Redaktorka prowadząca
Marianna Michałowska

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryczek
Marta Smolińska

Sekretarzyni
Karolina Rosiejka

Redaktor graficzny
Bartosz Mamak

Korekta
Joanna Fifielska, Filologos

Kontakt
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2024

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Nakład 150 egz.

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

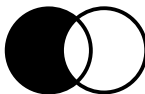
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk
MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ



FOTOGRAFIA | UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ i KURATORSTWA



Dofinansowano ze środków
Wydziału Fotografii

Zdjęcie na okładce
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,
2008

