

KAMIL LIPIŃSKI

LYNCHOWSKIE PRZESTRZENIE SZTUKI OBRAZU

KAMIL LIPIŃSKI

Doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii, związany z Uniwersytetem im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zdobywca drugiego miejsca za najlepszy esej w języku angielskim przyznawany przez Postcolonial Studies Association. Zajmuje się metodologią sztuk wizualnych ze szczególnym uwzględnieniem dyskursów przestrzennych.

Davidzie Lynchu nie trzeba wiele pisać. Wiadomo bowiem, że jest uznawany za mistrza kreatywnej wyobraźni, osadzonej w przestrzeni gotyckich form wyrazu. Świadczy o tym tendencja autora *Dzikości serca* do kształtowania nieszablonowych postaci, pozbawionych jednoznacznej tożsamości. Obrazy Davida Lyncha owiane są tajemnicą, spowite mgłą niepewności, skąd wylaniają się enigmatyczne postacie, wprzęgnięte w światy meandrów psychologicznych ludzi obarczonych traumami z dzieciństwa. Reżyser zrywa z dominującymi formami ekspresji. W szczególnej mierze Lynchowska wizja rzuca nowe światło na szerszą sferę ludzkiej wyobraźni, kształtowaną w postaci wielości mozaik obrazowych. Jest ona efektem przeobrażeń audiowizualnych i światopoglądu Lyncha (*Weltanschauung*), uwzględniającym szereg odcieni kultury wizualnej. Artysta skupia się na analizie i pogłębieniu rozumienia teoretycznych aspektów obrazu filmowego i fotograficznego. Sygnalizowana przez niego wizja kina może świadczyć o istnieniu wielu płaszczyzn estetycznych, formowanych w efekcie kształtowania ludzkiej psychiki. Fotograficzne obrazy rzucają nowe światło na twórczość reżysera i przyczyniają się do poszerzenia refleksji na temat jego wizji sztuki kinematograficznej.

Lynch jest jednym z niewielu artystów filmowców stosujących tak duże spektrum artystycznych środków wyrazu – począwszy od sztuk ruchomego obrazu, przez malarstwo, muzykę, pisarstwo i *last but*

not least statyczną fotografię. Szczególnie dobitnym wyrazem tej predylekcji jest wystawa fotografii Davida Lyncha *Small Stories*, zorganizowana w ramach Budapesztańskiego Festiwalu Fotografii w Pałacu Sztuki (Múcsarnok) w Budapeszcie we współpracy z paryską Maison Européenne de la Photographie między 1 marca a 2 czerwca 2019 roku i objęta opieką kuratorską przez Klárę Szarkę. Dominantą na tej wystawie jest przestrzeń, w obrębie której ekspozycja otwiera się na formy estetyczne wyzierające z mrocznej iluzji.

Na salę ekspozycyjną wkraczamy przez czarny korytarz, będący przesmykiem wiodącym w mozaikowe i rozświetlone jedynie lekką poświatą rejony Lynchowskiej wyobraźni. Kompozycyjną i semantyczną ramą całej ekspozycji jest autobiograficzna książka Davida Lyncha zatytułowana *Room to Dream*. Czytamy w niej, iż jednym z jej celów było przywrócenie śladów przeszłości poprzez wewnętrzną introspekcję obejmującą życie prywatne, w tym cztery małżeństwa artysty. Zarysowana perspektywa może rzucić nowe światło na charakterystykę jego kreatywności w kategoriach próby nakreślenia dynamiki dzisiejszej sztuki audiowizualnej – tym razem za pośrednictwem fotografii, powracającej po wielokroć do wspomnień z dzieciństwa. Wyrazem tej tendencji jest obraz kina naznaczonego niepewnością, brakiem spokoju jako rezultat działań wyrastających z onirystycznej estetyki.

W tej perspektywie kuratorka zarysowuje obraz fotograficznej iluzji, naznaczonej przez tajemnicę tożsamości każdej z postaci. W środku pierwszej sali znajduje się instalacja połączona z muzyką Angelo Badalamentiego. Jest ona otoczona krzesłami, razem tworzą prostopadłościan. Płyne z niej nastrojowy, pełen rezonansu dźwięk, odzwierciedlający atmosferę towarzyszącą obrazom fotograficznym rozmieszczonym na wszystkich ścianach, w nieustannym dialogu czerni i bieli. Częstokroć towarzyszy tym kompozycjom, opartym na związku linii horyzontalnych z wertykalnymi, warstwa alegoryczna. Jak pisał Hubert Damisch, „zmusza [ona – przyp. KL] czytelnika do interpretowania każdego elementu jako niejasnej aluzji do czegoś innego”¹.

Jednym z kierunków awangardowych, jakie wywarły największy wpływ na twórczość Lyncha, jest bez wątpienia surrealizm. Obrazy związane z tym nurtem jawią się jako ambiwalentne maski wydobyte z ciemnej przestrzeni. Drugim z kierunków mających istotny wpływ na autora *Zagubionej autostrady* jest maniera ekspresjonistyczna oparta na poetyce grozy i koszmaru, swoistej grze światłocieniem i osnowie znaczonej przez irracjonalne motywy świata przedstawionego. Do podstawowych elementów tego nurtu należy zaliczyć „skłonność do gwałtownych kontrastów, tęsknotę za tym, co skryte w półcieniu lub mroku”². Według Lotte Eisner idea udręczonej psyche cechuje się dominacją „po-grzebowych reminiscencji, strachów, atmosfery koszmaru”³. W odwołaniu do tych dwóch awangardowych tradycji Lynch sięga po specjalnie sfabrykowane

1 H. Damisch, *Teoria obłoku. W stronę historii malarstwa*, tłum. P. Tarasewicz, Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2011, s. 93.

2 L. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2011, s. 29.

3 Tamże.

w tym celu „psychoanalityczne scenariusze i cytaty”⁴, budzące do życia „ludzkie lęki, niepokoje i urojenia”⁵. Obrazy nagich kobiet świadczą o zainteresowaniu sferą intymności, rozumianą przez niego jako forma zaburzenia sennego. Stają się one wyrazem obsesji seksualnych Lyncha, związanych z doświadczeniami natury osobistej.

Za punkt wyjścia niniejszego szkicu przyjmuję perspektywę psychoanalityczną, będącą tropem interpretacyjnym omawianej fotografii. W tym świetle postaram się przeanalizować industrialny krajobraz, przestrzenie utrzymane w czerni i bieli, osadzone w stylu wywiedzionym z amerykańskiego gotyku. Fotograficzne obrazy z jednej strony otwierają się na sferę tego, co wysnione, są lustrem pamięci wizualnej Davida Lyncha po to, aby uchwycić „przeniesienie w głąb ludzkiego umysłu”⁶. Z drugiej strony obserwujemy spojrzenie na amerykańską kulturę urbanistyczną. Na fotografii obrazującej wielkomiejski pejzaż fotograf przedstawia fasadę piętrowego budynku, okraszzonego różnymi odcieniami światła. Można zauważyć, iż artysta sięga tu po „efekty tekstury”, będące wyrazem intarsji przeciwstawionej „idei konturu i zarysu”, aby poddać redefinicji „klasycznie rozumianą formę”⁷. O podwójnej naturze zdjęć Davida Lyncha, funkcjonujących na granicy komedii i kryminału, zaświadcza fotografia przedstawiająca w czarnej, pozamiejskiej przestrzeni z jednej strony – biegnącą lalkę, z drugiej zaś – podążający za nią samochód. Odnieść można wrażenie, iż „Lynch ma obsesję na punkcie zagadki tożsamości”⁸.

Warto zwrócić baczną uwagę na podobieństwo obrazów twarzy: pozbawionych ludzkich rysów, będących śladem inspiracji ikonografią Giorgio de Chirico osadzonej na czarnym tle. Znamienną cechą Lynchowskiej antropologii są bliżej niezidentyfikowane, „schizoidalne postacie, przedziwne sobowtóry”⁹. Z obrazów tych wyłaniają się przeraźliwe twarze cechujące się niejednoznacznością, częstokroć przepołowione, przesycone jaskrawym światłem wydobywającym się z pejzażu w tle. Jednocześnie lejtymotywy ludzkich twarzy można określić jako jeden z bardziej wyrazistych elementów ikonosfery filmów (wywiedzionych z niezależnego kina) w reżyserii Davida Lyncha, między innymi: *Głowy do wycierania* (1977), *Człowieka słonia* (1980), *Diuny* (1984), *Dzikości serca* (1990), *Miasteczka Twin Peaks* (1990–1991, 2017), *Prostej historii* (1999). Obrazy twarzy można również odnaleźć w „trylogii Los Angeles”: *Zagubionej autostradzie* (1997), *Mullholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006). Analogicznie na wystawie *Small Stories* można zwrócić uwagę na to, że twarze zestawiono ze sobą

4 L. Mulvey, *Dziura i zero. Godarda wizje kobiecości*, tłum. J. Majmurek, [w:] tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Korporacja Ha!Art – Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010, s. 228.

5 Tamże, s. 232.

6 Tamże, s. 235.

7 H. Damisch, *Teoria obłoku...*, dz. cyt., s. 36.

8 R. Parciack, *The world as illusion. Rediscovering Mulholland Dr. and Lost Highway through Indian philosophy*, [w:] *The Philosophy of David Lynch*, red. W.J. Devlin, S. Biderman, The University Press of Kentucky, Lexington–Kentucky 2011, s. 77.

9 T. Elsaesser, *Czyny mają swe konsekwencje. Logika gier umysłowych w trylogii Los Angeles Davida Lyncha*, [w:] tenże, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2018, s. 111.

na wiele przeróżnych sposobów i częstokroć odzwierciedlają one w powiększeniu zawołowane formy światła na przyćmionym tle. Te obrazy wyzierające z onirycznej kompozycji są naznaczone twórczością Lyncha z pogranicza grozy i tragikomedii, przedstawiającą ludzkie maski wyzierające z mrocznej iluzji przestrzeni. Spojrzenie takie umożliwia zarysowanie „różnicy pomiędzy wnętrzem a zewnątrzem” po to, aby uchwycić wyłaniające się przed naszymi oczyma „zaszyfrowane wiadomości o medytacji transcendentnej”¹⁰.

Odmianą optykę przyjęto w drugiej sali: zaprezentowano w niej ilustracje osadzone w przestrzeniach zamkniętych, z których wyłaniają się wnętrza domów przesyczone nicością i pustką. Analityczny sposób patrzenia Lyncha przypomina tu obrazy Edwarda Hoppera, Francisa Bacona lub Oskara Kokoschki. Przyjęta perspektywa pozwala uchwycić artefakty amerykańskiej kultury ukształtowane zgodnie z wewnętrznym światem artysty. Ta amerykańska ikonografia składa się z pejzaży odosobnienia i nostalgii „à la hopperesque”¹¹. Obrazy cechuje ponadto fantasmagoria wyrastająca z filmu *noir*, nawiązująca przede wszystkim do okresu powojennego tamtejszego kina. W aranżacjach rozwarstwionych w kontraście między bielą i czernią można wyróżnić osobliwe postacie wprzęgnięte w karuzelę wyśnionych, formalnych zabiegów, przypominające duchy poprzednich pokoleń amerykańskiej kultury. Świat wewnętrzny Davida Lyncha stwarza pole dla dowolnej interpretacji przestrzeni marzeń sennych, psychozy, fobii, ukazanych przez ambiwalentne formy estetyczne i środki wyrazu. Obraz głowy w jednej z prac jest podzielony na dwie części, odkrywa więc dwoistość ludzkiej psychiki, zwłaszcza zaś wizje skrywane w głowie autora. W tej postaci kinematograficzne wyobrażenia Lyncha są efektem działań medytacyjnych i uprawiania jogi.

Dodajmy, iż w jednej z fotografii pojawia się zabieg polegający na nałożeniu na obraz kilku głów uformowanych ze starych, czarno-białych fotografii. Obok zaś obserwujemy fotografię odzwierciedlającą przejeżdżający pociąg, będący jednym z motywów przemierzania drogi w pamięci wizualnej Lyncha. Gdzie indziej wyłania się karykaturalna zabawka, podczas gdy za drzwiami ukrywa się sylwetka nagiej kobiety. Jednym z podstawowych elementów tego gatunku grozy jest scena ukazująca mózg, nad którym lata mucha; przywodzi na myśl psychodelię. W tej mrocznej wizji Lynch analizuje obraz otwartej czaszki, skąd wyziera mózg z napisem „boom”. Wszystko kształtuje się w klaustrofobicznym pomieszczeniu, przesyconym ekspresjonistyczną atmosferą. W innym miejscu wyłania się zaś naga kobieta, leżąca na fotelu w czarnym, mrocznym pomieszczeniu. Ta lekko naszkicowana postać nosi „znamiona fetyszu w rozumieniu Freudowskim, fantazmatycznego substytutu rzeczywistego obiektu pożądania”¹². Jest efektem przekonań Lyncha o roli surrealizmu w kinie. Warto też spojrzeć na inną fotografię, przedstawiającą owada latającego w nader czarnej, skłębionej

¹⁰ Tamże, s. 102.

¹¹ Na temat *pictoresque* na podstawie obrazów malarskich Hoppera zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2013.

¹² H. Damisch, *Teoria obłoku...*, dz. cyt., s. 47.

poświęcie dymu. Obrazom tym towarzyszy swoisty ezoteryzm, uwypuklony dzięki figurze świec, widoczny w horyzoncie pejzażu estetycznego łączącego morze z niebem.

O Lynchowskim rozumieniu ekspresjonizmu świadczy też obraz przecięty przez abstrakcje diagonalne w duchu Wasilija Kandinskiego. W przedstawieniu tym, utrzymanym w perspektywie horyzontalnej, w samym centrum znajduje się czarne, wydrążone miejsce. Z ujęciem tym koresponduje drugi obraz, ukazujący abstrakcyjną formę czarnego równoległociąnu widniejącego także na ciemnym tle. Zauważmy, iż z białej przestrzeni wychodzącej na okno wystawowe wyłania się zniekształcona twarz, wzlatująca w stanie nieważkości jako metafora ludzkiej egzystencji, pozbawionej zakotwiczenia w rzeczywistości. Tymczasem na zdjęciu ukazującym witrynę wystawową znajdują się ustawione w centralnej części fotografii zdeformowane głowy – wywiedzione z płóciń malarskich Francisa Bacona.

Za jeden z bardziej interesujących wyrazów infantylniej mikronarracji artysty zaaranżowanej w zamkniętym pomieszczeniu można uznać lecący samolot. Ta ilustracja, umieszczona w miniaturze na pierwszym planie, jest przypomnieniem dziecięcych zabaw przeniesionych w świat małych fantasmagorii. Stanowi on ważne źródło projekcji świata przedstawionego i kanalizacji ukrytych wspomnień Lyncha.

Natomiast z kolejnej fotografii, ukształtowanej w formie okna wystawowego, wyłania się rewolwer, co można uznać za schedę po kinie Dzikiego Zachodu i westernizacji, określonej przez kulturę masową. Jako wynik długotrwałych zmian świata przedstawionego są one „wehikułem fantasmagorii”, pisał Edgar Morin, i jednocześnie ważnym elementem codziennego życia. Dodajmy, iż na jednym z obrazów uwagę widza przykuwa symptomatyczna figura białego królika, siedzącego na białym łóżku i oświetlonego przez promienie padające z okna. Przywraca ona wyśnioną figurę z dzieciństwa, będąc elementem świata przedstawionego uchwyconym wewnątrz amerykańskiego domu. To spojrzenie na rodzinę staje się najważniejszym elementem fotograficznej twórczości Lyncha przeszczepionym z jego twórczości filmowej i audiowizualnej.

Zaprezentowana interpretacja jego fotografii jawi się jako jedna z możliwości pozwalających na rozumienie kina jako warstw obrazowych. Przywołaną analizę elementów znamienych dla obrazów fotograficznych Davida Lyncha, widzianych w świetle interpretacji tych obrazów, można przyrównać do mozaiki ujęć tożsamości. Zwracają naszą uwagę przestrzenie przesycone lękami i pragnieniami, oscylujące pomiędzy dwoma światami: tym realnym i wyśnionym. Są one manifestacją Lynchowskich poszukiwań formy egzystencjalnej i interpretacyjnej. Jedną z bardziej znamienych cech twórczości artysty jest projekcja jego skrytych fobii i wspomnień, wywiedzionych z operacji metaforycznych, uformowanych w obrazach tego, co nieokreślone, zakorzenione w jego dzieciństwie i doczesności. Mroczne obszary Lynchowskiej psyche wychodzą na jaw i kanalizują traumy z dzieciństwa jako efekty repulsyjnie przedstawione w sztukach audiowizualnych i fotografii.

BIBLIOGRAFIA

Damisch, Hubert. *Teoria obłoku. W stronę historii malarstwa*. Tłum. Paulina Tarasewicz. Gdańsk: Słowo/obraz, terytoria, 2011.

Eisner, Lotte H. *Ekran demoniczny*. Tłum. Konrad Eberhardt. Gdańsk: Słowo/obraz, terytoria, 2011.

Elsaesser, Thomas. „Czyny mają swe konsekwencje. Logika gier umysłowych w trylogii Los Angeles Davida Lyncha”. W: Thomas Elsaesser. *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2018.

Mulvey, Laura. „Dziura i zero. Godarda wizje kobiecości”. Tłum. Jakub Majmurek. W: Laura Mulvey. *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2011.

Parciack, Ronie. „The world as illusion. Rediscovering Mulholland Dr. and Lost Highway through Indian philosophy”. W: *The Philosophy of David Lynch*, red. Willian J. Devlin, Shai Biderman. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011.

Lynch, David. *Small Stories*. Exhibition of the Budapest Photo Festival. Múcsarnok (Budapest), 1 marca – 2 czerwca 2019.

Data wpłynięcia: 7 sierpnia 2019 r. Data zatwierdzenia do druku: 23 października 2019 r.



SŁOWA KLUCZOWE: aranżacja, ekspresjonizm, surrealizm, psychozy, David Lynch
KEY WORDS: arrangement, expressionism, surrealism, psychosis, David Lynch