

dr hab. prof. ATH Barbara Tomalak

Recenzja pracy doktorskiej mgr Karoliny Kolasy-Rusek
pod tytułem „Portret literacki jako tekst kultury (na przykładzie twórczości
Marka Bieńczyka)”.

Składająca się z trzech rozdziałów, licząca 204 strony rozprawa doktorska mgr Karoliny Kolasy-Rusek zajmuje się rolą i znaczeniem portretu w kulturze oraz literacką kreacją obrazu, fotografii, kadru filmowego, rzeźby, wizerunku żywych osób, dokonującą się w twórczości Marka Bieńczyka, czyli przekładu kodu wizualnego na kod językowy – kod literatury. Analizowanym tematem jest twarz ludzka i podjęta przez twórców portretów próba sięgnięcia poprzez wizerunek twarzy do psychiki portretowanego człowieka, istotny wgląd w istotę ludzką, jej charakter, emocje. Przeszkodą w dokonaniu takiego wglądu staje się maska: wielowarstwowy kulturowy twór, który nakładamy na twarz, czyniąc poznanie jej iluzją. W dążeniu do ujawnienia prawdziwej ludzkiej twarzy, w sięgnięciu pod kryjącą ją maskę Autorka upatruje przewagę literackich portretów tworzonych przez Marka Bieńczyka nad dziełami sztuk plastycznych, co stara się wykazać w swojej pracy.

Praca magister Karoliny Kolasy-Rusek, aczkolwiek będąca w znaczącym stopniu bardzo wnikliwym studium tego, co o portrecie piszą Hans Belting (głównie on), Jean-Jacques Wunenburger, Georges Didi-Huberman i trochę także Roland Barthes, prace tych autorów (głównie Beltinga, on jest reprezentatywnie obecny niemal na każdej stronie) konfrontuje z twórczością Marka Bieńczyka i przy ich pomocy opisuje ją oraz objaśnia. Szkoda, że Autorce zabrakło pewności siebie w obliczu tych wielkich przywoływanych co i rusz nazwisk, bo zgromadzony materiał aż prosi się o szukanie nowych ścieżek interpretacyjnych i wyjście poza utarte schematy. Własna, samodzielna interpretacja Autorki to właściwie ostatnia część pracy (podrozdział *Zatrzymany w czasie gest*), w szczególności dotyczący opowiadania *Karandasz*. Jednakże w oparciu o ten podrozdział można spróbować omówić metodologię badania tekstów kultury, jaką prezentuje Autorka i ewentualnie dojść do wniosków i podsumowań, pozwalających scharakteryzować Autorkę jako badaczkę tekstów kultury, gdyż tym zapewne będzie się zajmować w przyszłym życiu zawodowym.

Zacznijmy od samego tematu, który jest nie lada wyzwaniem, ponieważ funkcjonuje na styku nie tylko różnych dyscyplin sztuki oraz literatury, ale poprzez konteksty interpretacyjne

dr hab. prof. ATH Barbara Tomalak

Recenzja pracy doktorskiej mgr Karoliny Kolasy-Rusek
pod tytułem „Portret literacki jako tekst kultury (na przykładzie twórczości
Marka Bieńczyka)”.

Składająca się z trzech rozdziałów, licząca 204 strony rozprawa doktorska mgr Karoliny Kolasy-Rusek zajmuje się rolą i znaczeniem portretu w kulturze oraz literacką kreacją obrazu, fotografii, kadru filmowego, rzeźby, wizerunku żywych osób, dokonującą się w twórczości Marka Bieńczyka, czyli przekładu kodu wizualnego na kod językowy – kod literatury. Analizowanym tematem jest twarz ludzka i podjęta przez twórców portretów próba sięgnięcia poprzez wizerunek twarzy do psychiki portretowanego człowieka, istotny wgląd w istotę ludzką, jej charakter, emocje. Przeszkodą w dokonaniu takiego wglądu staje się maska: wielowarstwowy kulturowy twór, który nakładamy na twarz, czyniąc poznanie jej iluzją. W dążeniu do ujawnienia prawdziwej ludzkiej twarzy, w sięgnięciu pod kryjącą ją maskę Autorka upatruje przewagę literackich portretów tworzonych przez Marka Bieńczyka nad dziełami sztuk plastycznych, co stara się wykazać w swojej pracy.

Praca magister Karoliny Kolasy-Rusek, aczkolwiek będąca w znaczącym stopniu bardzo wnikliwym studium tego, co o portrecie piszą Hans Belting (głównie on), Jean-Jacques Wunenburger, Georges Didi-Huberman i trochę także Roland Barthes, prace tych autorów (głównie Beltinga, on jest reprezentatywnie obecny niemal na każdej stronie) konfrontuje z twórczością Marka Bieńczyka i przy ich pomocy opisuje ją oraz objaśnia. Szkoda, że Autorce zabrakło pewności siebie w obliczu tych wielkich przywoływanych co i rusz nazwisk, bo zgromadzony materiał aż prosi się o szukanie nowych ścieżek interpretacyjnych i wyjście poza utarte schematy. Własna, samodzielna interpretacja Autorki to właściwie ostatnia część pracy (podrozdział *Zatrzymany w czasie gest*), w szczególności dotyczący opowiadania *Karandasz*. Jednakże w oparciu o ten podrozdział można spróbować omówić metodologię badania tekstów kultury, jaką prezentuje Autorka i ewentualnie dojść do wniosków i podsumowań, pozwalających scharakteryzować Autorkę jako badaczkę tekstów kultury, gdyż tym zapewne będzie się zajmować w przyszłym życiu zawodowym.

Zacznijmy od samego tematu, który jest nie lada wyzwaniem, ponieważ funkcjonuje na styku nie tylko różnych dyscyplin sztuki oraz literatury, ale poprzez konteksty interpretacyjne

odwołuje się do wątków ontologicznych (śmierć, fascynacja przemijaniem, refleksje nad postrzeganiem czasu), a także do religii, psychologii i socjologii, nawet – jak się zdaje – do metafizyki obrazu. Na to, że tak pomyślany temat może być ujmowany metafizycznie, wskazuje choćby znamieny fragment najnowszej powieści Olgi Tokarczuk *Empuzjon*, gdzie w odniesieniu do obrazu, który oglądają bohaterowie, pojawia się termin „przezierność”, oznaczający sposób patrzenia „ogólny, totalny, pełny, absolutny”, jest to patrzenie specjalne, które pozwala zobaczyć podszewkę obrazu, coś, co jest ukryte pod jego powierzchnią – drugi, trzeci i kolejne plany, iluzję jakiejś fantastycznej rzeczywistości. Padają słowa o tym, że widziany pejzaż jest koncentracją różnych energii, że „ma twarz”, że obserwuje, że potrafi zabić... Karolina Kolasa pisze: „W twórczości Marka Bieńczyka literacki portret jest czymś więcej, niż tylko mimetycznym przywołaniem wyglądu. Słowny opis, odwzorowując, odsyła do tego, co niewidzialne. Słowa oddają wielowymiarowe bogactwo portretu, niejako wskrzeszają nieruchomą powierzchnię zatrzymaną na plastycznym nośniku, przywołując żywy wizerunek” (s. 191). W tym miejscu zasadne jest spostrzeżenie, że Autorka zauważyła wyjątkowość literackiego zabiegu, jakiego dokonuje Bieńczyk, i uczyniła go tematem swojej pracy. Jednakże nie używa właściwego terminu, czyli nie podaje, że w istocie chodzi o przekład intersemiotyczny z kodu wizualnego, podlegającego prawom percepcji wzrokowej (malarstwo, fotografia, film) na kod językowy (literatura). Utwór literacki, będący zarazem mimetycznym odtworzeniem obrazu, jego unaocznieniem, jak i jego interpretacją, czymś z natury rzeczy subiektywnym, dyskusyjnym, stawia przed odbiorcą pytania zasadnicze: jak przekroczyć barierę kodu wizualnego? Jakie kategorie przekładu intersemiotycznego brać pod uwagę? Czy zasadne jest odwołanie się do wykraczającego poza niewystarczające już kategorie poetyki opisowej instrumentarium, np. do *sacrum*, epifanii, fantazmatu (S. Wysłouch)? Tu należy zauważyć, że intuicyjnie Autorka sięga w pewnym momencie do kluczowej kategorii przekładu, uniwersalnej, bo funkcjonującej także poza literaturą, w *psyche* nieświadomej i w sferze *sacrum* – czyli do symbolu (Paul Ricoeur). Do tego zagadnienia wrócimy jeszcze później.

Autorka skupia uwagę na czymś innym, mianowicie na możliwościach sztuk plastycznych i filmu, a w ślad za nimi opisu literackiego w konstruowaniu czegoś, co nazwałabym metafizyką twarzy – pisze, że Bieńczyk próbuje „wejść w psychikę” portretowanego człowieka, odczytywać jego emocje – i to właśnie ta „metafizyka” portretu jest właściwym tematem pracy. „Portret jako interpretacja nie tylko zewnętrznego wyglądu [...] twarz, która jest istotą tego przedstawienia, rozumiemy także jako maskę [...] (s. 5). O tym przekraczaniu granic, rozmywaniu się, „przezroczystości” postrzeganego podmiotu

Karolina Kolasa pisze już na samym początku: „[...] kluczowym elementem okazuje się twarz. [...] W takim przypadku portret sporządzony w technice malarskiej, fotograficznej czy filmowej może zostać zreinterpretowany i przedstawiony w utworze literackim, a jego interpretacja otwiera się na wiele płaszczyzn, które okazują się nigdy niekończącymi się pytaniami o podmiot” (s. 4).). Dochodzi do tego czynnik społeczny – to ważne spostrzeżenie – bo istotą portretu jest interakcja między nadawcą a odbiorcą przekazu, a tak odwzorowana twarz ludzka, poprzez retusz, upozowanie, nawet makijaż staje się społecznym komunikatem, oddziałującym na świadomość i nieświadomość odbiorcy – z reguły w jakimś określonym celu.

Autorka rzeczowo dokonuje przeglądu wszystkich form, w jakich może objawić się sportretowana twarz, zaznaczając przy tym, że „malowanie, fotografowanie, a także filmowanie twarzy to tylko próba odtworzenia portretowanego” (s. 44), iluzja obecności, w istocie nie będąca w stanie „zatrzymać” jego twarzy, bo jest czymś pozornym, „swoistą imitacją jego osobowości”. Sens pracy Karoliny Kolasy sprowadza się w istocie do wykazania, że portret jest sztucznym tworem, „mimetyczną namiastką” prawdziwej twarzy, przefiltrowaną przez aktualną tradycję kulturową, subiektywne uczucia patrzącego i świadome lub nieświadome przyjmowanie pozy („rol”, zgodnej z aktualnie obowiązującą konwencją) przez portretowanego. Autorka pisze: „Kultura, która blokuje wyrażanie własnego ‘ja’ sprawia, że nałożona maska wystudiuowanych odruchów nie pozwala na odsłonięcie tego, co znajduje się wewnątrz człowieka” i cytuje Bieńczyka (*Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*): „Maska zasłania maskę, żadna warstwa nie jest prawdziwie ostateczna [...] pod spiętrzeniem warstw kryje się substancja całkowicie bezformna, niewykształcona [...] pierwotna w sumie cielesność [...]” (s. 25). Karolina Kolasa sięga po pojęcie maski zarówno w odwołaniu się do Bieńczyka, zafascynowanego twarzami żywych ludzi, jak i tymi widzianymi na portretach, ale też cytuje Beltinga (*Faces. Historia twarzy*) i dodaje od siebie krótką informację w przypisie na temat różnych kontekstów, w jakich pojawia się maska w kulturze. Przyjrzyjmy się zatem masce, bo wyraźnie staje się ona słowem-kluczem tej pracy, ale raczej w znaczeniu zasłaniania tego, co istotne (i tu można postawić ważne pytanie: co kryje się pod nią?) czy unieruchomienia emocji poprzez zatrzymanie portretowanej twarzy w bezruchu. Autorka trafnie konstatuje: „Najważniejsza w oddaniu cech wewnętrznych portretowanego jest transcendencja pod maską [...]”. Otóż maska, w tradycyjnym rozumieniu, od najdawniejszych czasów służy do celów magicznych i religijnych. Jest też atrybutem aktora w parareligijnym widowisku, czy to w antycznym teatrze greckim, czy we współczesnym rytualnym przedstawieniu z Bali. Maska jest tutaj

zapośredniczeniem czy raczej magicznym zespoleniem ze światem bogów i duchów, pozwala na inkarnację osoby zmarłej (kult przodków), a według niektórych badaczy ułatwia szamanowi koncentrację w trakcie rytuału. Pod postacią masek przybywają zatem demony i zmarli, objawiają się istoty boskie. Dla osoby w masce jest to nie tylko, jak pisze cytowany powyżej Bieńczyk, ukryciem, przesłoniem tego, co pod nią, ale – i o tym nie pisze ani Bieńczyk, ani Karolina Kolasa – poszerzeniem swego istnienia, przybieraniem innych form bytu, a w połączeniu z rytuałem projekcją życia duchowego jednostki „od zwierzęcości po boskość” (Manfred Lurker). Można też mówić o przemianie, przeistoczeniu ukrywanym pod maską, Juan Eduardo Cirlot pisze, że maska jest „równoważnikiem poczwarki”, zapowiedzią przyszłego rozwoju, odgrywa istotną rolę w rytach inicjacyjnych. Tak więc interpretacja twarzy postrzeganej jako maska, jako „iluzja obecności”, „niewierna kopia tego, kogo przedstawia” (s. 42, podrozdział *Portret jako unieruchomiona maska*) to jedynie pewien aspekt roli maski. W rzeczywistości może chodzić o niewyobrażalną potencję, jaka kryje się w masce.

Szerszy ogląd portretu też jest jednak obecny w pracy. A więc nie tylko maska, ale coś więcej, choć już nie transcendencja, o której wspominała uprzednio Autorka. „Istotą malarstwa portretowego, będącego imitowaniem wyglądu człowieka, staje się więc próba odzwierciedlenia nie tylko samej twarzy, lecz także jego charakteru, a także otaczającego go świata, nieustannie wpływającego na jego istnienie” (s. 50). Symptomatyczne, że znamy takie podejście do portretu. Witkacy (wspomniany w pracy), który zarabiał na malowaniu portretów (Firma Portretowa – cena jednego portretu była porównywalna ze średnią miesięczną pensją) i namalował ich kilka tysięcy, głównie przyjaciół, znajomych, członków rodziny, inaczej podchodził do portretów malowanych na zamówienie niż do tych, które tworzył poza Firmą i które traktował jako sposób na wniknięcie w psychikę podmiotu, zgłębienie zawłości ludzkiej osobowości.

Należy także zwrócić uwagę na obecność w pracy tezy o „językowej iluzji obrazu”: „Słowa są w stanie oddać to, co performatywne. Opisują, w przeciwieństwie do zatrzymanego w sposób momentalny nieruchomego obrazu, ‘teatr twarzy’ dziejący się na oczach widza i są w stanie opisać odruchy, które mogłyby być udziałem właścicieli twarzy zastygniętych na plastycznych wizerunkach” (s. 50). Autorka pisze dalej o twórczości Marka Bieńczyka, „który za pomocą ekfraz (wykraczających poza tradycyjne ich pojmowanie) ożywia nieruchome obrazy po to, by jeszcze bardziej przypomnieć o przemijaniu czasu, a przede wszystkim o zatrzymanych na nich osobach. [...] Obrazy – a szczególnie portrety – chcą przypomnieć o obecności tam, gdzie jej nie ma, gdzie została bezpowrotnie utracona.

dr hab. prof. ATH Barbara Tomalak

Recenzja pracy doktorskiej mgr Karoliny Kolasy-Rusek
pod tytułem „Portret literacki jako tekst kultury (na przykładzie twórczości
Marka Bieńczyka)”.

Składająca się z trzech rozdziałów, licząca 204 strony rozprawa doktorska mgr Karoliny Kolasy-Rusek zajmuje się rolą i znaczeniem portretu w kulturze oraz literacką kreacją obrazu, fotografii, kadru filmowego, rzeźby, wizerunku żywych osób, dokonującą się w twórczości Marka Bieńczyka, czyli przekładu kodu wizualnego na kod językowy – kod literatury. Analizowanym tematem jest twarz ludzka i podjęta przez twórców portretów próba sięgnięcia poprzez wizerunek twarzy do psychiki portretowanego człowieka, istotny wgląd w istotę ludzką, jej charakter, emocje. Przeszkodą w dokonaniu takiego wglądu staje się maska: wielowarstwowy kulturowy twór, który nakładamy na twarz, czyniąc poznanie jej iluzją. W dążeniu do ujawnienia prawdziwej ludzkiej twarzy, w sięgnięciu pod kryjącą ją maskę Autorka upatruje przewagę literackich portretów tworzonych przez Marka Bieńczyka nad dziełami sztuk plastycznych, co stara się wykazać w swojej pracy.

Praca magister Karoliny Kolasy-Rusek, aczkolwiek będąca w znaczącym stopniu bardzo wnikliwym studium tego, co o portrecie piszą Hans Belting (głównie on), Jean-Jacques Wunenburger, Georges Didi-Huberman i trochę także Roland Barthes, prace tych autorów (głównie Beltinga, on jest reprezentatywnie obecny niemal na każdej stronie) konfrontuje z twórczością Marka Bieńczyka i przy ich pomocy opisuje ją oraz objaśnia. Szkoda, że Autorce zabrakło pewności siebie w obliczu tych wielkich przywoływanych co i rusz nazwisk, bo zgromadzony materiał aż prosi się o szukanie nowych ścieżek interpretacyjnych i wyjście poza utarte schematy. Własna, samodzielna interpretacja Autorki to właściwie ostatnia część pracy (podrozdział *Zatrzymany w czasie gest*), w szczególności dotyczący opowiadania *Karandasz*. Jednakże w oparciu o ten podrozdział można spróbować omówić metodologię badania tekstów kultury, jaką prezentuje Autorka i ewentualnie dojść do wniosków i podsumowań, pozwalających scharakteryzować Autorkę jako badaczkę tekstów kultury, gdyż tym zapewne będzie się zajmować w przyszłym życiu zawodowym.

Zacznijmy od samego tematu, który jest nie lada wyzwaniem, ponieważ funkcjonuje na styku nie tylko różnych dyscyplin sztuki oraz literatury, ale poprzez konteksty interpretacyjne

odwołuje się do wątków ontologicznych (śmierć, fascynacja przemijaniem, refleksje nad postrzeganiem czasu), a także do religii, psychologii i socjologii, nawet – jak się zdaje – do metafizyki obrazu. Na to, że tak pomyślany temat może być ujmowany metafizycznie, wskazuje choćby znamieny fragment najnowszej powieści Olgi Tokarczuk *Empuzjon*, gdzie w odniesieniu do obrazu, który oglądają bohaterowie, pojawia się termin „przezierność”, oznaczający sposób patrzenia „ogólny, totalny, pełny, absolutny”, jest to patrzenie specjalne, które pozwala zobaczyć podszewkę obrazu, coś, co jest ukryte pod jego powierzchnią – drugi, trzeci i kolejne plany, iluzję jakiejś fantastycznej rzeczywistości. Padają słowa o tym, że widziany pejzaż jest koncentracją różnych energii, że „ma twarz”, że obserwuje, że potrafi zabić... Karolina Kolasa pisze: „W twórczości Marka Bieńczyka literacki portret jest czymś więcej, niż tylko mimetycznym przywołaniem wyglądu. Słowny opis, odwzorowując, odsyła do tego, co niewidzialne. Słowa oddają wielowymiarowe bogactwo portretu, niejako wskrzeszają nieruchomą powierzchnię zatrzymaną na plastycznym nośniku, przywołując żywy wizerunek” (s. 191). W tym miejscu zasadne jest spostrzeżenie, że Autorka zauważyła wyjątkowość literackiego zabiegu, jakiego dokonuje Bieńczyk, i uczyniła go tematem swojej pracy. Jednakże nie używa właściwego terminu, czyli nie podaje, że w istocie chodzi o przekład intersemiotyczny z kodu wizualnego, podlegającego prawom percepcji wzrokowej (malarstwo, fotografia, film) na kod językowy (literatura). Utwór literacki, będący zarazem mimetycznym odtworzeniem obrazu, jego unaocznieniem, jak i jego interpretacją, czymś z natury rzeczy subiektywnym, dyskusyjnym, stawia przed odbiorcą pytania zasadnicze: jak przekroczyć barierę kodu wizualnego? Jakie kategorie przekładu intersemiotycznego brać pod uwagę? Czy zasadne jest odwołanie się do wykraczającego poza niewystarczające już kategorie poetyki opisowej instrumentarium, np. do *sacrum*, epifanii, fantazmatu (S. Wysłouch)? Tu należy zauważyć, że intuicyjnie Autorka sięga w pewnym momencie do kluczowej kategorii przekładu, uniwersalnej, bo funkcjonującej także poza literaturą, w *psyche* nieświadomej i w sferze *sacrum* – czyli do symbolu (Paul Ricoeur). Do tego zagadnienia wrócimy jeszcze później.

Autorka skupia uwagę na czymś innym, mianowicie na możliwościach sztuk plastycznych i filmu, a w ślad za nimi opisu literackiego w konstruowaniu czegoś, co nazwałabym metafizyką twarzy – pisze, że Bieńczyk próbuje „wejść w psychikę” portretowanego człowieka, odczytywać jego emocje – i to właśnie ta „metafizyka” portretu jest właściwym tematem pracy. „Portret jako interpretacja nie tylko zewnętrznego wyglądu [...] twarz, która jest istotą tego przedstawienia, rozumiemy także jako maskę [...] (s. 5). O tym przekraczaniu granic, rozmywaniu się, „przezroczystości” postrzeganego podmiotu

Karolina Kolasa pisze już na samym początku: „[...] kluczowym elementem okazuje się twarz. [...] W takim przypadku portret sporządzony w technice malarskiej, fotograficznej czy filmowej może zostać zreinterpretowany i przedstawiony w utworze literackim, a jego interpretacja otwiera się na wiele płaszczyzn, które okazują się nigdy niekończącymi się pytaniami o podmiot” (s. 4).). Dochodzi do tego czynnik społeczny – to ważne spostrzeżenie – bo istotą portretu jest interakcja między nadawcą a odbiorcą przekazu, a tak odwzorowana twarz ludzka, poprzez retusz, upozowanie, nawet makijaż staje się społecznym komunikatem, oddziałującym na świadomość i nieświadomość odbiorcy – z reguły w jakimś określonym celu.

Autorka rzeczowo dokonuje przeglądu wszystkich form, w jakich może objawić się sportretowana twarz, zaznaczając przy tym, że „malowanie, fotografowanie, a także filmowanie twarzy to tylko próba odtworzenia portretowanego” (s. 44), iluzja obecności, w istocie nie będąca w stanie „zatrzymać” jego twarzy, bo jest czymś pozornym, „swoistą imitacją jego osobowości”. Sens pracy Karoliny Kolasy sprowadza się w istocie do wykazania, że portret jest sztucznym tworem, „mimetyczną namiastką” prawdziwej twarzy, przefiltrowaną przez aktualną tradycję kulturową, subiektywne uczucia patrzącego i świadome lub nieświadome przyjmowanie pozy („roli”, zgodnej z aktualnie obowiązującą konwencją) przez portretowanego. Autorka pisze: „Kultura, która blokuje wyrażanie własnego ‘ja’ sprawia, że nałożona maska wystudiuowanych odruchów nie pozwala na odsłonięcie tego, co znajduje się wewnątrz człowieka” i cytuje Bieńczyka (*Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*): „Maska zasłania maskę, żadna warstwa nie jest prawdziwie ostateczna [...] pod spiętrzeniem warstw kryje się substancja całkowicie bezformna, niewykształcona [...] pierwotna w sumie cielesność [...]” (s. 25). Karolina Kolasa sięga po pojęcie maski zarówno w odwołaniu się do Bieńczyka, zafascynowanego twarzami żywych ludzi, jak i tymi widzianymi na portretach, ale też cytuje Beltinga (*Faces. Historia twarzy*) i dodaje od siebie krótką informację w przypisie na temat różnych kontekstów, w jakich pojawia się maska w kulturze. Przyjrzyjmy się zatem masce, bo wyraźnie staje się ona słowem-kluczem tej pracy, ale raczej w znaczeniu zasłaniania tego, co istotne (i tu można postawić ważne pytanie: co kryje się pod nią?) czy unieruchomienia emocji poprzez zatrzymanie portretowanej twarzy w bezruchu. Autorka trafnie konstatuje: „Najważniejsza w oddaniu cech wewnętrznych portretowanego jest transcendencja pod maską [...]”. Otóż maska, w tradycyjnym rozumieniu, od najdawniejszych czasów służy do celów magicznych i religijnych. Jest też atrybutem aktora w parareligijnym widowisku, czy to w antycznym teatrze greckim, czy we współczesnym rytualnym przedstawieniu z Bali. Maską jest tutaj

zapośredniczeniem czy raczej magicznym zespoleniem ze światem bogów i duchów, pozwala na inkarnację osoby zmarłej (kult przodków), a według niektórych badaczy ułatwia szamanowi koncentrację w trakcie rytuału. Pod postacią masek przybywają zatem demony i zmarli, objawiają się istoty boskie. Dla osoby w masce jest to nie tylko, jak pisze cytowany powyżej Bieńczyk, ukryciem, przesłonięciem tego, co pod nią, ale – i o tym nie pisze ani Bieńczyk, ani Karolina Kolasa – poszerzeniem swego istnienia, przybieraniem innych form bytu, a w połączeniu z rytuałem projekcją życia duchowego jednostki „od zwierzęcości po boskość” (Manfred Lurker). Można też mówić o przemianie, przeistoczeniu ukrywanym pod maską, Juan Eduardo Cirlot pisze, że maska jest „równoważnikiem poczwarki”, zapowiedzią przyszłego rozwoju, odgrywa istotną rolę w rytach inicjacyjnych. Tak więc interpretacja twarzy postrzeganej jako maska, jako „iluzja obecności”, „niewierna kopia tego, kogo przedstawia” (s. 42, podrozdział *Portret jako unieruchomiona maska*) to jedynie pewien aspekt roli maski. W rzeczywistości może chodzić o niewyobrażalną potencję, jaka kryje się w masce.

Szerszy ogląd portretu też jest jednak obecny w pracy. A więc nie tylko maska, ale coś więcej, choć już nie transcendencja, o której wspominała uprzednio Autorka. „Istotą malarstwa portretowego, będącego imitowaniem wyglądu człowieka, staje się więc próba odzwierciedlenia nie tylko samej twarzy, lecz także jego charakteru, a także otaczającego go świata, nieustannie wpływającego na jego istnienie” (s. 50). Symptomatyczne, że znamy takie podejście do portretu. Witkacy (wspomniany w pracy), który zarabiał na malowaniu portretów (Firma Portretowa – cena jednego portretu była porównywalna ze średnią miesięczną pensją) i namalował ich kilka tysięcy, głównie przyjaciół, znajomych, członków rodziny, inaczej podchodził do portretów malowanych na zamówienie niż do tych, które tworzył poza Firmą i które traktował jako sposób na wniknięcie w psychikę podmiotu, zgłębienie zawiłości ludzkiej osobowości.

Należy także zwrócić uwagę na obecność w pracy tezy o „językowej iluzji obrazu”: „Słowa są w stanie oddać to, co performatywne. Opisują, w przeciwieństwie do zatrzymanego w sposób momentalny nieruchomego obrazu, ‘teatr twarzy’ dziejący się na oczach widza i są w stanie opisać odruchy, które mogłyby być udziałem właścicieli twarzy zastygniętych na plastycznych wizerunkach” (s. 50). Autorka pisze dalej o twórczości Marka Bieńczyka, „który za pomocą ekfraz (wykraczających poza tradycyjne ich pojmowanie) ożywia nieruchome obrazy po to, by jeszcze bardziej przypomnieć o przemijaniu czasu, a przede wszystkim o zatrzymanych na nich osobach. [...] Obrazy – a szczególnie portrety – chcą przypomnieć o obecności tam, gdzie jej nie ma, gdzie została bezpowrotnie utracona.

dr hab. prof. ATH Barbara Tomalak

Recenzja pracy doktorskiej mgr Karoliny Kolasy-Rusek
pod tytułem „Portret literacki jako tekst kultury (na przykładzie twórczości
Marka Bieńczyka)”.

Składająca się z trzech rozdziałów, licząca 204 strony rozprawa doktorska mgr Karoliny Kolasy-Rusek zajmuje się rolą i znaczeniem portretu w kulturze oraz literacką kreacją obrazu, fotografii, kadru filmowego, rzeźby, wizerunku żywych osób, dokonującą się w twórczości Marka Bieńczyka, czyli przekładu kodu wizualnego na kod językowy – kod literatury. Analizowanym tematem jest twarz ludzka i podjęta przez twórców portretów próba sięgnięcia poprzez wizerunek twarzy do psychiki portretowanego człowieka, istotny wgląd w istotę ludzką, jej charakter, emocje. Przeszkodą w dokonaniu takiego wglądu staje się maska: wielowarstwowy kulturowy twór, który nakładamy na twarz, czyniąc poznanie jej iluzją. W dążeniu do ujawnienia prawdziwej ludzkiej twarzy, w sięgnięciu pod kryjącą ją maskę Autorka upatruje przewagę literackich portretów tworzonych przez Marka Bieńczyka nad dziełami sztuk plastycznych, co stara się wykazać w swojej pracy.

Praca magister Karoliny Kolasy-Rusek, aczkolwiek będąca w znaczącym stopniu bardzo wnikliwym studium tego, co o portrecie piszą Hans Belting (głównie on), Jean-Jacques Wunenburger, Georges Didi-Huberman i trochę także Roland Barthes, prace tych autorów (głównie Beltinga, on jest reprezentatywnie obecny niemal na każdej stronie) konfrontuje z twórczością Marka Bieńczyka i przy ich pomocy opisuje ją oraz objaśnia. Szkoda, że Autorce zabrakło pewności siebie w obliczu tych wielkich przywoływanych co i rusz nazwisk, bo zgromadzony materiał aż prosi się o szukanie nowych ścieżek interpretacyjnych i wyjście poza utarte schematy. Własna, samodzielna interpretacja Autorki to właściwie ostatnia część pracy (podrozdział *Zatrzymany w czasie gest*), w szczególności dotyczący opowiadania *Karandasz*. Jednakże w oparciu o ten podrozdział można spróbować omówić metodologię badania tekstów kultury, jaką prezentuje Autorka i ewentualnie dojść do wniosków i podsumowań, pozwalających scharakteryzować Autorkę jako badaczkę tekstów kultury, gdyż tym zapewne będzie się zajmować w przyszłym życiu zawodowym.

Zacznijmy od samego tematu, który jest nie lada wyzwaniem, ponieważ funkcjonuje na styku nie tylko różnych dyscyplin sztuki oraz literatury, ale poprzez konteksty interpretacyjne

odwołuje się do wątków ontologicznych (śmierć, fascynacja przemijaniem, refleksje nad postrzeganiem czasu), a także do religii, psychologii i socjologii, nawet – jak się zdaje – do metafizyki obrazu. Na to, że tak pomyślany temat może być ujmowany metafizycznie, wskazuje choćby znamienity fragment najnowszej powieści Olgi Tokarczuk *Empuzjon*, gdzie w odniesieniu do obrazu, który oglądają bohaterowie, pojawia się termin „przezierność”, oznaczający sposób patrzenia „ogólny, totalny, pełny, absolutny”, jest to patrzenie specjalne, które pozwala zobaczyć podszewkę obrazu, coś, co jest ukryte pod jego powierzchnią – drugi, trzeci i kolejne plany, iluzję jakiejś fantastycznej rzeczywistości. Padają słowa o tym, że widziany pejzaż jest koncentracją różnych energii, że „ma twarz”, że obserwuje, że potrafi zabić... Karolina Kolasa pisze: „W twórczości Marka Bieńczyka literacki portret jest czymś więcej, niż tylko mimetycznym przywołaniem wyglądu. Słowny opis, odwzorowując, odsyła do tego, co niewidzialne. Słowa oddają wielowymiarowe bogactwo portretu, niejako wskrzeszają nieruchomą powierzchnię zatrzymaną na plastycznym nośniku, przywołując żywy wizerunek” (s. 191). W tym miejscu zasadne jest spostrzeżenie, że Autorka zauważyła wyjątkowość literackiego zabiegu, jakiego dokonuje Bieńczyk, i uczyniła go tematem swojej pracy. Jednakże nie używa właściwego terminu, czyli nie podaje, że w istocie chodzi o przekład intersemiotyczny z kodu wizualnego, podlegającego prawom percepcji wzrokowej (malarstwo, fotografia, film) na kod językowy (literatura). Utwór literacki, będący zarazem mimetycznym odtworzeniem obrazu, jego unaocznieniem, jak i jego interpretacją, czymś z natury rzeczy subiektywnym, dyskusyjnym, stawia przed odbiorcą pytania zasadnicze: jak przekroczyć barierę kodu wizualnego? Jakie kategorie przekładu intersemiotycznego brać pod uwagę? Czy zasadne jest odwołanie się do wykraczającego poza niewystarczające już kategorie poetyki opisowej instrumentarium, np. do *sacrum*, epifanii, fantazmatu (S. Wysłouch)? Tu należy zauważyć, że intuicyjnie Autorka sięga w pewnym momencie do kluczowej kategorii przekładu, uniwersalnej, bo funkcjonującej także poza literaturą, w *psyche* nieświadomej i w sferze *sacrum* – czyli do symbolu (Paul Ricoeur). Do tego zagadnienia wrócimy jeszcze później.

Autorka skupia uwagę na czymś innym, mianowicie na możliwościach sztuk plastycznych i filmu, a w ślad za nimi opisu literackiego w konstruowaniu czegoś, co nazwałabym metafizyką twarzy – pisze, że Bieńczyk próbuje „wejść w psychikę” portretowanego człowieka, odczytywać jego emocje – i to właśnie ta „metafizyka” portretu jest właściwym tematem pracy. „Portret jako interpretacja nie tylko zewnętrznego wyglądu [...] twarz, która jest istotą tego przedstawienia, rozumiemy także jako maskę [...]” (s. 5). O tym przekraczaniu granic, rozmywaniu się, „przezroczyście” postrzeganego podmiotu

Karolina Kolasa pisze już na samym początku: „[...] kluczowym elementem okazuje się twarz. [...] W takim przypadku portret sporządzony w technice malarskiej, fotograficznej czy filmowej może zostać zreinterpretowany i przedstawiony w utworze literackim, a jego interpretacja otwiera się na wiele płaszczyzn, które okazują się nigdy niekończącymi się pytaniami o podmiot” (s. 4).). Dochodzi do tego czynnik społeczny – to ważne spostrzeżenie – bo istotą portretu jest interakcja między nadawcą a odbiorcą przekazu, a tak odwzorowana twarz ludzka, poprzez retusz, upozowanie, nawet makijaż staje się społecznym komunikatem, oddziałującym na świadomość i nieświadomość odbiorcy – z reguły w jakimś określonym celu.

Autorka rzeczowo dokonuje przeglądu wszystkich form, w jakich może objawić się sportretowana twarz, zaznaczając przy tym, że „malowanie, fotografowanie, a także filmowanie twarzy to tylko próba odtworzenia portretowanego” (s. 44), iluzja obecności, w istocie nie będąca w stanie „zatrzymać” jego twarzy, bo jest czymś pozornym, „swoistą imitacją jego osobowości”. Sens pracy Karoliny Kolasy sprowadza się w istocie do wykazania, że portret jest sztucznym tworem, „mimetyczną namiastką” prawdziwej twarzy, przefiltrowaną przez aktualną tradycję kulturową, subiektywne uczucia patrzącego i świadome lub nieświadome przyjmowanie pozy („roli”, zgodnej z aktualnie obowiązującą konwencją) przez portretowanego. Autorka pisze: „Kultura, która blokuje wyrażanie własnego ‘ja’ sprawia, że nałożona maska wystudiowanych odruchów nie pozwala na odsłonięcie tego, co znajduje się wewnątrz człowieka” i cytuje Bieńczyka (*Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*): „Maska zasłania maskę, żadna warstwa nie jest prawdziwie ostateczna [...] pod spiętrzeniem warstw kryje się substancja całkowicie bezforemna, niewykształcona [...] pierwotna w sumie cielesność [...]” (s. 25). Karolina Kolasa sięga po pojęcie maski zarówno w odwołaniu się do Bieńczyka, zafascynowanego twarzami żywych ludzi, jak i tymi widzianymi na portretach, ale też cytuje Beltinga (*Faces. Historia twarzy*) i dodaje od siebie krótką informację w przypisie na temat różnych kontekstów, w jakich pojawia się maska w kulturze. Przyjrzyjmy się zatem masce, bo wyraźnie staje się ona słowem-kluczem tej pracy, ale raczej w znaczeniu zasłaniania tego, co istotne (i tu można postawić ważne pytanie: co kryje się pod nią?) czy unieruchomienia emocji poprzez zatrzymanie portretowanej twarzy w bezruchu. Autorka trafnie konstatuje: „Najważniejsza w oddaniu cech wewnętrznych portretowanego jest transcendencja pod maską [...]”. Otóż maska, w tradycyjnym rozumieniu, od najdawniejszych czasów służy do celów magicznych i religijnych. Jest też atrybutem aktora w parareligijnym widowisku, czy to w antycznym teatrze greckim, czy we współczesnym rytualnym przedstawieniu z Bali. Maska jest tutaj

zapośredniczeniem czy raczej magicznym zespoleniem ze światem bogów i duchów, pozwala na inkarnację osoby zmarłej (kult przodków), a według niektórych badaczy ułatwia szamanowi koncentrację w trakcie rytuału. Pod postacią masek przybywają zatem demony i zmarli, objawiają się istoty boskie. Dla osoby w masce jest to nie tylko, jak pisze cytowany powyżej Bieńczyk, ukryciem, przesłoniem tego, co pod nią, ale – i o tym nie pisze ani Bieńczyk, ani Karolina Kolasa – poszerzeniem swego istnienia, przybieraniem innych form bytu, a w połączeniu z rytuałem projekcją życia duchowego jednostki „od zwierzęcości po boskość” (Manfred Lurker). Można też mówić o przemianie, przeistoczeniu ukrywanym pod maską, Juan Eduardo Cirlot pisze, że maska jest „równoważnikiem poczwaraki”, zapowiedzią przyszłego rozwoju, odgrywa istotną rolę w rytach inicjacyjnych. Tak więc interpretacja twarzy postrzeganej jako maska, jako „iluzja obecności”, „niewierna kopia tego, kogo przedstawia” (s. 42, podrozdział *Portret jako unieruchomiona maska*) to jedynie pewien aspekt roli maski. W rzeczywistości może chodzić o niewyobrażalną potencję, jaka kryje się w masce.

Szerszy ogląd portretu też jest jednak obecny w pracy. A więc nie tylko maska, ale coś więcej, choć już nie transcendencja, o której wspominała uprzednio Autorka. „Istotą malarstwa portretowego, będącego imitowaniem wyglądu człowieka, staje się więc próba odzwierciedlenia nie tylko samej twarzy, lecz także jego charakteru, a także otaczającego go świata, nieustannie wpływającego na jego istnienie” (s. 50). Symptomatyczne, że znamy takie podejście do portretu. Witkacy (wspomniany w pracy), który zarabiał na malowaniu portretów (Firma Portretowa – cena jednego portretu była porównywalna ze średnią miesięczną pensją) i namalował ich kilka tysięcy, głównie przyjaciół, znajomych, członków rodziny, inaczej podchodził do portretów malowanych na zamówienie niż do tych, które tworzył poza Firmą i które traktował jako sposób na wniknięcie w psychikę podmiotu, zgłębienie zawłości ludzkiej osobowości.

Należy także zwrócić uwagę na obecność w pracy tezy o „językowej iluzji obrazu”: „Słowa są w stanie oddać to, co performatywne. Opisują, w przeciwieństwie do zatrzymanego w sposób momentalny nieruchomego obrazu, ‘teatr twarzy’ dziejący się na oczach widza i są w stanie opisać odruchy, które mogłyby być udziałem właścicieli twarzy zastygniętych na plastycznych wizerunkach” (s. 50). Autorka pisze dalej o twórczości Marka Bieńczyka, „który za pomocą ekfraz (wykraczających poza tradycyjne ich pojmowanie) ożywia nieruchome obrazy po to, by jeszcze bardziej przypomnieć o przemijaniu czasu, a przede wszystkim o zatrzymanych na nich osobach. [...] Obrazy – a szczególnie portrety – chcą przypomnieć o obecności tam, gdzie jej nie ma, gdzie została bezpowrotnie utracona.

Oswajają więc swoistą pustkę poprzez zastąpienie osoby jej plastycznym lub słownym odpowiednikiem” (s. 51). Autorka, odwołując się do recenzji Michała Pawła Markowskiego, wskazuje na obsesję autora *Terminalu*: jest to „czułe wywoływanie z nicości kogoś drugiego, bliskiego, choćby na chwilę [...] zanim wszyscy przeminiemy bez śladu” (Markowski). Autorka zwraca uwagę na to, co w jej ujęciu stanowi o przewadze ekfrazy Bieńczyka nad dziełem plastycznym: pismo nadaje statycznemu ujęciu malarskiemu dynamiki, „literacki obraz odwzorowując, odsyła do tego, co jest poza nim”, wskrzesza i przywołuje żywą twarz (s. 53). Zastanówmy się przez chwilę, co to oznacza, dlaczego jest tak doniosłe. Bo przecież psychologowie i socjologowie udowodnili w badaniach, że rozpoznanie czyjejś twarzy, gdy bazujemy tylko na wzrokowym jej zarejestrowaniu, jest czymś, nad czym nie musimy się zastanawiać: to przykład nieświadomej orientacji. Co się stanie, jeśli wrażenie to spróbujemy ubrać w słowa? Dzieje się tak, że opis słowny, pisemna charakterystyka w sposób istotny osłabia naszą percepcję, w tym zdolność do identyfikacji twarzy. To, według psychologa Jonathana W. Schoolera, tak zwane „werbalne zaćmienie”. Mechanizm zjawiska jest następujący: lewa półkula mózgu pracuje intensywniej, gdy używamy słów, prawa – gdy tworzymy obrazy. Wobec tego, gdy opisujemy twarz słowami, dokonuje się przemieszczenie naszej percepcji z prawej do lewej części mózgu. Nasza instynktowna pamięć oglądanej twarzy ulega zaburzeniu, twarz przestaje być rozpoznawalna w taki sposób, jak to ma miejsce w trakcie wizualnego kontaktu. Analizowanie i objaśnianie tego procesu gubi możliwość wglądu, intuicyjny „błysk”, będący źródłem wiedzy pozaracjonalnej. Innymi słowy: w istocie odcina nas od metafizyki twarzy.

Część pracy poświęcona jest „studium portretowym” malarza Francisa Bacona i jego staraniom o wydobycie w sposób niezwykle intensywny ekspresji twarzy, bólu, dramatycznych gestów portretowanych postaci („włożyć w usta portretowanych krzyk”). Autorka wskazuje na analogiczne podejście Bieńczyka, inspirującego się malarstwem Bacona, na jego „studia portretowe” dotyczące żywych twarzy obserwowanych ludzi (*Wszystkie kroniki wina*). Cytując Bieńczyka zwraca uwagę na to, że sam pisarz ma świadomość niemożności wyrażenia słowami tego, co istotne w portretowanym człowieku (*Wszystkie kroniki wina*: „tam, gdzie zbywa nam mowy, zaczyna gadać ciało”) i że pojawiają się komentatorzy (Anna Szyjkowska-Piotrowska), którzy postulują procedurę „zamazania”, „rozpląnięcia się twarzy” w celu zanegowania dychotomii wewnątrz/zewnątrz, co ma prowadzić do „wszechobecności sensów”. Powyższe zdaje się być zgodne ze wspomnianymi uprzednio konstatacjami dotyczącymi przewagi obrazu nad słowem. Zresztą antropologicznie rzecz ujmując, obraz (i myślenie obrazowe) w ewolucji człowiekowatych poprzedza słowo. I

tak pierwsze w dziejach jest zdarzenie-obraz, dopiero potem obraz funkcjonujący jako pojęcie, dające się wyartykułować. Karolina Kolasa przejawia, jak się zdaje, nieświadomą do końca fascynację obrazem i możliwościami jego odczytania, konwencjami i stereotypami, z jakich korzysta twórca intersemiotycznego przekładu podczas przekodowania obrazu na kod literatury. Jej praca w swej przeważającej części skupia się właśnie na obrazach: portretach, fotografiach, filmach. Jakby sugerowała wtórność literackich zabiegów w obliczu niewysławialności tego, co daje się ogarnąć tylko intuicyjnie, choć już wiadomo, że w świetle współczesnych badań psychologów i socjologów można analizować dogłębnie proces „intuicyjnego” oglądu, udowadniając, że jest naukowo mierzalny i poddaje się racjonalnym procedurom.

Wraca ponownie pojęcie maski, ścierają się dwie tendencje: upamiętnianie, a zarazem wyrywanie podmiotu z martwoty, przeciwstawianie się w ten sposób przemijaniu i śmierci oraz – poprzez przywołanie mimiki i gestu – zdzieranie maski. Ogląd problematyki twarzy poszerzony zostaje o odniesienie do twarzy żywych, napotykanych codziennie ludzi. Maską – przejaw nieautentyczności – realizuje się poprzez reżyserowanie swego wizerunku („twarz w pudrze”) i staje się świadectwem ułomności człowieka, skazanego niejako na Jungowską personę (ten termin w pracy nie pada, ale jest w sposób oczywisty przywoływany za pomocą omówień). Carl Gustav Jung kojarzył zresztą personę z aktorską maską (taka była jej pierwotna funkcja): jest to twarz zakładana przez człowieka w konfrontacji ze światem zewnętrznym, „ja” idealne, prezentowane innym, takie, jakie chcemy tym innym pokazywać, żeby się im podobać, i jakie jest zgodne z ich względem nas oczekiwaniami. Persona to konstrukt społeczny, wytwór kulturowy, maska psychiki zbiorowej, pełne utożsamianie się z nią prowadzi człowieka do funkcjonowania w jakiejś rzeczywistości wtórnej, nierealnej, w której wykreowaniu mają udział także inni ludzie. Według Junga persona jest archetypem mediującym między *ego* i światem zewnętrznym. Zafiksowanie się na personie grozi człowiekowi utratą kontaktu z tym, co wewnętrzne, z treściami nieświadomymi. I jest destrukcyjne dla jaźni. Zapewne dlatego Autorka podkreśla tęsknotę Bieńczyka za „nieskażonym portretem, który przedstawiałby ‘prawdziwego’ człowieka, bez masek nakładanych przez kulturę” (s.121).

Brakuje mi w tej pracy, tak przecież obszernej (ale to skutek licznych przywołań autorytetów od opisu twarzy i ich prac) dokładniejszego przyglądnięcia się owemu „malowaniu słowami”. Kreacja przedmiotu środkami językowymi odsyła nas do warstwy wyglądowników Romana Ingardena, koncepcji starej, ale jedynej, która próbuje dać odpowiedź na pytanie, jak język literatury przekazuje doświadczenia zmysłowe. Przy czym wygląd jest

kategorią z zakresu teorii postrzegania zmysłowego i nie jest tożsamy ze znakiem czy obrazem. Wygląd jest raczej doznany niż dany w spostrzeżeniu i umożliwia naoczne przedstawienie przedmiotu. Tu trzeba zaznaczyć, że Ingarden wyglądy traktował szeroko, także w odniesieniu do zjawisk psychicznych. Ale dokładnej odpowiedzi, jak to się dzieje, że język tworzy wyglądy, nie ma! Ingarden wspomina ogólnikowo o obrazach, metaforach i porównaniach, ale to zbyt mało, żeby dostrzec, jak lingwistyczne narzędzia przystają (lub nie) do nielingwistycznego materiału. Wystarczy odnotować spór dotyczący teorii znaków ikonicznych, odnoszący się (Umberto Eco) do problemu metafory i symbolu w sztukach wizualnych – bo czy kody wizualne mają charakter znakowy i swój skodyfikowany język? Na przykład dla Eco odbicie w lustrze nie ma charakteru znakowego, ale fotografia – już tak. A więc jest rozważana percepcja w odbiorze dzieła sztuki plastycznej, która ma charakter fizjologiczny (pozaznakowy) oraz model semantyczny, który sprowadza się do operacji intelektualnych. Badaczy, współcześnie zajmujących się zagadnieniem przenikania się sztuk, jest wielu, także i na gruncie polskim – to temat z przyszłością, wystarczy np. sięgnąć do prac Pawła Bernackiego, Anety Grodeckiej czy Wojciecha Kudyby. Widać, że w podejściu tych autorów dominuje nie tyle interpretacja, co impresja, przefiltrowanie dzieła plastycznego przez wyobraźnię pisarza, przez jego subiektywne ‘ja’. A więc właśnie ujęcie psychoanalityczne. Można w ten sposób mówić o melancholii Bieńczyka, Autorka trafnie wskazuje w podrozdziale *Portrety odbite*, jak bolesny jest proces nigdy nie zrealizowanego do końca wglądu w głąb siebie na podstawie *Melancholii. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, chodzi tutaj o sytuację, gdy na portrecie, fotografii, w lustrze kontemplujemy własną twarz, analizujemy własną psychikę. „Istotą ‘melancholijnego pisarstwa’ Bieńczyka jest wydobywanie pesymistycznego nastroju i przeblysków szczęścia z tekstów kultury. Tworzy on swoiste palimpsesty [...] poszukuje melancholijnych portretów i wizerunków, odtwarza je za pomocą tekstów po to, by dostrzec w nich ten stan psychiki” (s. 116-117). Ciekawa jest przywołana w tym miejscu rola „przezroczystości” (okulary a melancholia!) – „Okulary, zwierciadło czy telewizja” czynią portret człowieka „uchwytnym”, poprzez zatrzymanie czasu (s. 118). Przezroczystość jest ważna dla Bieńczyka (*Terminal, Przezroczystość*) i znowu mamy do czynienia ze zjawiskiem, które aż się prosi o analizę złożonej symboliki lustra w kontekście ludzkiej twarzy. Przezroczystość, przezierność, brama do innego świata, Alicja po drugiej stronie lustra...

Dalej Karolina Kolasa przechodzi do analizy portretowanej postaci z perspektywy dynamiki: ruchu, gestu, nieregularności zaburzającej obraz. W tym kontekście pojawia się potrzeba zamknięcia się w skończonym świecie, dającym się zmierzyć i policzyć: w

„geometrycznym porządku melancholii [...] w figurach elipsy, fali, labiryntu i ośmiościanu” (s.126). Bieńczyk w *Książce twarzy* mówiąc o pięknie, jako czymś subiektywnym, sięga po elipsę, przeciwstawiając ją formom „uporządkowanym”, takim jak koło i kwadrat. To tak zwane „piękno eliptyczne”, zaprzeczenie ładu i harmonii, właściwe piękno portretowanej osoby. Dalej idąc tym śladem, pojawia się w rozważaniach Autorki Barthesowskie *punctum*, „nakłuwanie szczegółem”, coś, co się wyłamuje z estetycznego kanonu, zaburza go, stanowi o indywidualności wizerunku. Bieńczyk (za Barthesem) w filmowych portretach analizuje twarze aktorek, i tak: twarz Greta Garbo jawi mu się jako „wieczna esencja”, maska, z kolei twarz Audrey Hepburn – ekspresja, zdarzenie, ruch (*Książka twarzy*). Podobnie dzieje się w odniesieniu do wizerunków mężczyzn – analizowanych na przykładzie „melancholijnego” spojrzenia Humphrey’a Bogarta („męski absolut”). Wizerunek aktora to, jak pisze Kolasa, „swoista figura melancholii, świadectwo piękna eliptycznego, które zatracza liczbowy porządek estetyczny” (s. 146.). W dalszej części pracy Autorka analizuje (za Bieńczykiem) archetypowy wizerunek sportowca na przykładzie Leo Benhakkera, z jego „melancholijnym bólem istnienia odmalowanym na twarzy”, a zarazem „porażającego oryginalnością” (s. 156).

Bieńczyk rozciąga pojęcie elipsy na całokształt ludzkich zachowań. Życie jako: ucieczka i pogoń, ucieczka nie tylko jako fizyczne przemieszczanie się, ale i ucieczka od swojej twarzy, maski, przymusu udawania kogoś innego, niż się jest (*Krzywo jedzie, kto ucieka*). W skrajnym przypadku proces wycofywania się z życia, zaniku, opisuje Bieńczyk analizując kolejną postać, tenisistę Andre Agassiego (*Książka twarzy*). Autorka zauważa, że Bieńczyk portretuje cierpiącego tenisistę na wzór opisu choroby, jaki w liście do Delfiny Potockiej zawarł Zygmunt Krasiński.

W podsumowaniu tej części pracy możemy stwierdzić, że problem twarzy jest stary, różnie definiowany, a przede wszystkim złożony. Pojęcie maski i przyjmowanych przez człowieka ról, które się na twarzy nawarstwiają, skutecznie izolując ją od obserwatora, prowadzi do doświadczania Bieńczykowej melancholii, cierpienia z powodu niemożności wniknięcia pod maskę, co wszystkie relacje międzyludzkie w istocie czyni nieautentycznymi. Z drugiej strony: twarz, uchwycona przez malarza, fotografa, kamerzystę, w końcu w bezpośrednim kontakcie z osobą obserwowaną, nasuwa myśl o ulotności takiej chwili, zatrzymanej w czasie na wieczność, o nieuchronnym przemijaniu. Pojawiają się istotne pojęcia: maska, iluzja, nieświadomość, epifania twarzy (za E. Lévinasem), labirynt twarzy, lustro, elipsa – część z tych pojęć, będących w istocie symbolami, może stanowić kategorię przekładu intersemiotycznego z kodu wizualnego na kod literacki. Praca Karoliny Kolasy

dokumentuje obsesję twarzy w twórczości Bieńczyka, ale przede wszystkim przedstawia – cytując i referując – prace badaczy literatury (i nie tylko) zajmujących się tym fenomenem.

Użyłam wcześniej sformułowania: metafizyka twarzy, pojęcia, które nasunęło mi się kilkakrotnie w trakcie lektury. Chciałabym spróbować wyjaśnić to odniesienie, o tyleż istotne, że w dobie internetu i mediów społecznościowych, a także zmasowanej turystyki obejmującej cały świat, wszyscy po trosze jesteśmy fotografami i filmowcami. Otóż twarz stanowi archetypowe tabu w społecznościach tradycyjnych. Ich przedstawiciele nie pozwalają się fotografować, uznając to za kradzież duszy i przejęcie władzy nad nimi przez obcych. Potrafią reagować agresją, nieraz zagrażającą życiu intruzów. Zachowania takie odnotowano w krajach Afryki i Ameryki Południowej, zapewne współcześnie są one w zaniku, ale świadczą o przeszłości dawnych społeczeństw, tak zwanych kultur magicznych, gdy wizerunek człowieka przynależał do sfery *sacrum* i działań symbolicznych właściwych magii pierwotnej. Jednak i współcześnie nie jesteśmy zbyt odlegli od takiego rozumienia fotografii! W trakcie pisania tej recenzji spostrzegłam w internecie wypowiedź jasnowidza Krzysztofa Jackowskiego, człowieka, którego wizje i przepowiednie śledzi chyba parę milionów Polaków (w każdym razie są powszechnie obecne w popularnych mediach) na temat fotografii jako „przekaznika do duszy ludzkiej”, nośnika energii pomagającej jasnowidzowi wchodzić w inny wymiar. W szczególności fotografia jest „kluczem w połączeniu z duszą zmarłego” i ma ogromne oddziaływanie na osobę, która odeszła, w związku z czym należy zachować ostrożność w obcowaniu z taką fotografią!

Pozostaje jeszcze wspomnieć o ostatniej części pracy (podrozdział *Zatrzymany w czasie gest*), w którym Autorka pisze z początku o fascynacji Bieńczyka kulą (o metaforze piłki-kuli i wielościanu), w odniesieniu do wyobrażeń człowieka sprowadzonego do brył geometrycznych, nacechowanych w naszej kulturze rozległą symboliką. Wiąże się to z esejami pisarza o sporcie, w szczególności jednak dotyczy piłeczki – zredukowania człowieka do czegoś małego, wręcz odniesienia się do jego starzenia się i zaniku (s. 176). Olga, bohaterka opowiadania *Karandasz (Jabłko Olgi, stopy Dawida)*, ekscytuje się posiadaniem luksusowych w owym czasie (sorealizm) przedmiotów: kolorowych zagranicznych kredek, w których potencjalnie istnieje cały zaczarowany świat, gdyby tylko dziewczynka potrafiła go z tych kredek wydobyć, czyli narysować. Tak pozostają one „symbolem marzenia, czegoś nieosiągalnego”, „alegorią marzenia zamkniętego w przedmiocie” (s. 177). Drugim takim przedmiotem jest wielokolorowa piłeczka. Karolina Kolasa analizuje uczucia dziewczynki związane z tą piłeczką, nawiązując do tęsknoty za matczynym łonem, za bezpiecznym schronieniem, w którym można się skulić i ukryć. Jednocześnie wskazuje na interesujące

doświadczenie z posiadaną w dzieciństwie piłką, opisane przez Bieńczyka (*Książka twarzy*) – piłką przedstawioną jak żywa istota, animizowaną czy wręcz antropomorfizowaną. Olga jednak, zupełnie niespodziewanie dla siebie, oddaje piłeczkę w zamian za różę, którą ofiarowuje jej jakiś obcy chłopiec. Róża więdnie następnego dnia, a bohaterka do końca życia będzie się zastanawiać nad sensem i zasadnością tej transakcji. Czy jest tak, jak interpretuje to Karolina Kolasa, że chodzi o wkroczenie w dorosłość? W nieubłagany, uciekający, niszczący wszystko czas? Dalsza część rozważań dotyczy motywów wanitatywnych, ontologicznych, rozmyślań o starości, śmierci, brzydocie – o ogólnej fascynacji przemijaniem i próbach ocalenia okruchów (szczegółów wyglądu „nakłuwających” maskę starości) dawnej młodości i urody – „Dostrzec w starej, znanej nam twarzy uśmiech młodej dziewczyny” (*Jabłko Olgi, stopy Dawida*). Proponowana tutaj interpretacja odsyła nas do psychoanalizy Freuda lub Junga (zależy, na co położymy nacisk) i jest niewątpliwie samodzielną, interesującą inicjatywą odczytywania prozy Marka Bieńczyka, jaką przedstawia w pracy Autorka. Ośmieliłabym się tylko zasugerować (do wykorzystania w ewentualnej publikacji), że odwołanie się do symboliki róży jako mandali czy pentogramu daje rozległe możliwości interpretacyjne, wykraczające daleko poza to, co zostało w pracy napisane.

Może dodam jeszcze, że po przeczytaniu pracy pani Karoliny Kolasy dogłębnie rozumiem, dlaczego od dziecka unikałam stawiania przed obiektywem i nie pozwalałam się fotografować, co mi zostało do dziś.

Recenzowana powyżej rozprawa doktorska pani mgr Karoliny Kolasy-Rusek stanowi w części oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, mianowicie ujmuje i analizuje literackie portrety w prozie Marka Bieńczyka w szerokim kontekście – z jednej strony kulturowym, z drugiej – licznych prac poświęconych tematowi twarzy w sztuce. Autorka wykazuje się także zadowolającą ogólną wiedzą teoretyczną w swojej dyscyplinie. Zastrzeżenia mogą mieć do strony formalnej pracy, ponieważ Autorka nie ustrzegła się licznych, aczkolwiek drobnych błędów i usterek językowych.

Podsumowując: zwracając się do Wysokiej Rady Wydziału, stwierdzam, że rozprawa doktorska mgr Karoliny Kolasy-Rusek jest warta dopuszczenia do dalszych czynności przewodu doktorskiego.

Dr hab. prof. ATH Barbara Tomalak