

Ksenia Olkusz

Śmierć w imię sztuki, czyli w jaki sposób literatura popularna uczyniła Kubę Rozpruwacza artystą malarzem: rozważania na marginesie powieści Michaela White'a Sztuka morderstwa

Acta Philologica nr 47, 73-84

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Śmierć w imię sztuki,
czyli w jaki sposób literatura popularna
uczyniła Kubę Rozpruwacza artystą malarzem.
Rozważania na marginesie powieści Michaela
White'a *Sztuka morderstwa***

Konceptualizowanie sztuki w kategoriach wymagającej rozwikłania zagadki jest tendencją coraz częściej ujawniającą się w literaturze popularnej powstałej po spektakularnym sukcesie *Kodu Leonarda da Vinci* (oryg. *The Da Vinci Code*) Dana Browna, a więc w okresie, który nazwać można post-brownowskim. Pomimo więc wysokiego rejestru stylistycznego, z jakim zwykło wiązać się pojęcie sztuki jako takiej (Pawliszyn 120–126), artyści i ich twórczość pojawiająca się w tekstach kultury docierających do najszerzego kręgu odbiorców stają się tylko kolejnym z chwytów narracyjnych – owszem, popularnym, komercyjnie skutecznym i przedstawiającym niewątpliwą wartość poznawczą, ale niebędącym już artystycznym celem samym w sobie. Z tego też względu biografie czy sylwetki artystów pojawiających się w popularnych powieściach są częstokroć dalekie od ideału rzetelności – jednakże z drugiej strony to dzięki nim w szerokim obiegu na powrót znalazły się postaci Boscha, Rembrandta, Vermeera czy Leonarda da Vinci, które w ciągu minionej dekady tak często stawały się bohaterami utworów sensacyjnych, kryminalnych, romansowych, obyczajowych, a nawet fantastycznych.

Z tego też względu z perspektywy metodologii badań nad literaturą popularną wykorzystującą tę właśnie konwencję narracyjną niekoniecznie nietrafione musi być odwoływanie się do źródeł z zakresu teorii czy filozofii sztuki. W ten sposób badacz zdradziłby bowiem, że nie rozpoznaje w takim odwołaniu do szeroko pojętej sztuki przejawu określonej praktyki artystycznej obecnej w wielu gatunkach literatury popularnej, bardzo często doraźnie odwołujących się do swego rodzaju encyklopedii kultury za pomocą określonego słownika, polegającej zaś na swego rodzaju „kompetencji encyklopedycznej” (Eco 172), koniecznej do biegłego orientowania się w rozmaitych aluzjach, nawiązaniach i kontekstach, które tworzą swoiście pojętą scenografię tekstu. Jednym z tego rodzaju istotnych tematów, szybko przyswojonym przez kulturę popularną z uwagi na znaczny rezonans społeczny i medialny zjawiska, jest transgresywny wymiar sztuki. Artysta wykraczający poza ograniczenia narzucane przez normatywną kulturę i zapominający się w swej własnej twórczości balansuje na wytyczonej kiedyś przez Ricoeura granicy między *l'homme capable*, człowiekiem uzdolnionym, a *l'homme faillible*, człowiekiem upadającym (Wierciński 170) i, jako

takim, siłą rzeczy inspirującym do refleksji nie tylko filozofa-hermeneutę, lecz także (a może właśnie przede wszystkim) przeciętnego odbiorcę kultury, oddającego się na co dzień pracy u podstaw w wymiarze hermeneutycznym.

Przekraczanie granic estetycznych to w powszechnym rozumieniu jedno z prymarnych zadań sztuki. Jak jednak zauważa Michał Bieniek:

[S]formułowanie o przekraczaniu granic sztuki pozostaje jedynie frazesem. Nie można utożsamić przekroczenia społecznego tabu na płaszczyźnie sztuki z granicami sztuki. To mylenie pojęć. I, ostatecznie, by jakąś granicę przekroczyć, należy ją najpierw odnaleźć, opisać, znać po prostu. Wobec fenomenu sztuki stajemy raczej bezradni, a na temat jej granic (jako atrybutów, cech, wyznaczników) możemy jedynie teoretyzować. Zresztą przekroczenie granic sztuki, to przecież nic innego jak przemieszczenie się poza ramy tej dziedziny (43).

W tradycyjnym ujęciu artysta to człowiek uprawniony do konfrontowania przyzwyczajęń publiczności z własnymi, nierzadko kontrowersyjnymi poglądami na proces tworzenia, sposób przedstawiania lub kreowania świata czy metody twórczej pracy. Popularne przekonania dotyczące osobowości i psychiki artysty skupiają się przede wszystkim wokół pojęcia alienacji, wyobcowania, odnoszą się do wszelkich kategorii obcości, nietożsamości, konfrontują wysublimowany i nietuzinkowy światopogląd twórcy z konformizmem i szablonowością zachowań otoczenia. Tak jednoznaczny konterfekt twórcy wyjątkowo chętnie prezentowany jest w rozmaitych utworach przynależących do literatury popularnej. Najbardziej intrygujące (i poniekąd niepokojące) koncepcje pojawiają się w fantastyce grozy, jak również w utworach kryminalnych oraz thrillerach opublikowanych w ostatnim dziesięcioleciu, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu. To wyraźne zainteresowanie mechanizmami powstawania dzieła sztuki i procesami umysłowymi czy emocjonalnymi towarzyszącymi kolejnym etapom kreacji dzieła świadczy o szczególnej fascynacji osobowością artysty. Wyraża się tu jednocześnie pragnienie jednoznacznej identyfikacji motywów, które inspirują twórcę do stworzenia arcydzieła lub przynajmniej obiektu, który nazwać można jego namiastką.

Pozycję szczególną zajmują tutaj bohaterowie, których intencje wiążą się z konkretnym zamiarem przekroczenia granic estetycznych i etycznych jednocześnie. Trudno w tym miejscu o lepszy przykład niż powieść *Sztuka morderstwa* (oryg. *The Art of Murder*) Michaela White'a, angielskiego pisarza specjalizującego się między innymi w pisaniu biografii artystów. Przedmiotem zainteresowania jest tutaj właśnie przekraczanie granic sztuki poprzez nadawanie dziełom nowego – i w tym przypadku makabrycznego – znaczenia. W hermenezie twórczości artystycznej związek z cierpieniem stanowi *conditio sine qua non* istnienia dzieła, wklajając je zarówno w cielesność, jak i w emocje – tak widza (będącego niekiedy „uczestnikiem” owego aktu twórczego), jak i artysty (Schweizer 210). Najbardziej szokujący ma jednak być fakt, że przedmiotem czy obiektem artystycznego przetworzenia staje się ludzkie ciało. W utworze White'a, rozgrywającym się w dwóch planach czasowych – w XIX wieku i współcześnie – filozofia twórcza zaprezentowana zostaje także w ambiwalentny sposób, odpowiednio skompilowany, zgodnie z psychologicznym profilem każdego z bohaterów-morderców. Pierwszy z nich – Kuba Rozpruwacz – to najsłynniejszy seryjny zabójca na świecie,

będący przedmiotem śledztw, studiów naukowych, a także licznych filmów i literackich reinterpretacji, którego tożsamość prawdopodobnie na zawsze pozostanie zagadką. W powieści White'a jest to Williams Sandler, niespełniony malarz, który od dziecka przejawia predylekcję do zadawania cierpienia, a w wyniku splotu okoliczności ujawnia swoje mordercze fascynacje, ostatecznie zaś rejestruje dokonane zbrodnie w formie dzieł sztuki. Drugim z bohaterów *Sztuki morderstwa* jest seryjna zabójczyni (a to nieczęste także w realiach empirycznych¹) Gemma, inspirująca się rzekomymi listami Rozpruwacza i potrafiąca nie tylko zidentyfikować go jako Sandlera, lecz również czerpać z jego malarskich i pozamalarskich dokonań pomysły. Kierując się chęcią stworzenia niepowtarzalnego przedmiotu artystycznego, współczesny morderca-artysta Gemma – równie jak powieściowy Rozpruwacz niespełniona malarsko – dokonuje swoistej rekonstrukcji dzieł znanych artystów, wikłając je w związki ze zbrodnią i niewyobrażalnym cierpieniem fizycznym. Jej zamiarem nie jest jednak trawestowanie prac innych twórców, a jedynie transformacja dawnej sztuki zgodnie z własnym wyobrażeniem i ze szczególnymi potrzebami estetycznymi. Uważa ona bowiem, że „sztuka jest ponad wszystkim. [...] Każda forma sztuki ma wartość tylko wtedy, gdy autor stara się za jej pomocą oddać prawdę. [...] Artysta ma obowiązek poszukiwać prawdy, ale także prezentować ją na nowe sposoby” (White 221–222). W każdym jednak wypadku za działaniami o charakterze artystycznym stoi umysł chory, przeniknięty pragnieniem zadawania bólu, szokowania poprzez przekroczenie, naruszenie tabu, jakim jest ludzkie istnienie i cielesność.

Aby zrozumieć założenia, na jakich oparta jest sztuka w powieści White'a, należy przytoczyć definicję artysty radykalnego. Jerzy Truszkowski określa go jako osobę, która:

szuka swego korzenia ludzkiego, zwierzęcego, cielesnego, zmysłowego i umysłowego [...] nie w sensie bezrefleksyjnego zatapiania się we wspólnocie ludzkiej czy, szerzej, zwierzęcej [...]. Natomiast ujawnia nieuświadomione mechanizmy zniewalania jednostki przez dyskurs, uwarunkowania biologiczne, biosocjologiczne i wreszcie kulturowe i polityczne. Szuka korzeni [...] w sensie gąszczu korzeni uzależniających jednostkę i tworzących jej tożsamość. Pozbawia siebie oraz Inne/Innych złudzeń. Prowokuje. Prekursorsko wprowadza nowe metody, tworzy nowe sytuacje. Bezkompromisowo, a więc radykalnie w potocznym sensie tego słowa. Poddaje próbie siebie i Inne/Innych. Poddaje próbę swoją wytrzymałość i swoją tożsamość. Również cudzą. Wchodzi w interakcje z Innymi, ukazując ruchomość granic Ja i nie Ja. Jest racjonalna/y, tworzy systemy i działa systematycznie. A jednocześnie kpi ze swego i społecznego rozumu. Jest romantyczna/y w sensie zupełnie odmiennym od potocznego, gdyż nie jest sentymentalna/y. Poddaje wszelkie wartości i mity funkcjonujące w codzienności w wątpliwość (6).

Podobna metoda postrzegania i interpretowania roli artysty stanowi element twórczej postawy Gemmy, której działania, choć uwikłane w śmierć, miały pełnić funkcję podobną do dzieła sztuki. Bohaterka upozowuje ciała zamordowanych w taki sposób, aby stały się nową, wielowymiarową rekonstrukcją dzieł dawnych mistrzów.

1 Por. Jarosław Stukan, *Seryjni mordercy* (2008); Kazimierz Pospiszyl, „Typy seryjnych morderców na tle seksualnym” (2003); Stephen J. Giannangelo, *Psychopatologia seryjnego morderstwa. Teoria przemocy* (2007).

Jej „pierwsze morderstwo jest odbiciem słynnego obrazu *Syn człowieczy* belgijskiego surrealisty René Magritte’a [...]. Obraz w czarnym garniturze, z jabłkiem na wysokości twarzy. Drugie morderstwo powiela ten schemat: to *Uporczywość pamięci* Salvadora Dalego” (White 106). Następne zabójstwa odnoszą się kolejno do: *Studium portretu papieża Innocentego X Velázquez* Francisca Bacona, portretu żony Pabla Picassa, *Krzyku* Edvarda Muncha, wreszcie do jednego z autoportretów Vincenta van Gogha. Makabryczny mariaż sztuki i śmierci staje się odbiciem fantazji seryjnej zabójczyni, która w drobiazgowy, a zarazem diaboliczny sposób stara się wykreować własne *opus magnum*. Kopiując bowiem arcydzieła mistrzów, Gemma stara się odtworzyć „tajemnicę pośmiertnego wizerunku. Jedyłą możliwą formę Życia po Śmierci” (White 73). Upozowane dzieła-ofiary miałyby w ten sposób demaskować same siebie, zarówno służyć jako środek do uzyskania autentyczności, jak i pełnić funkcję tworzywa inscenizacji. U podstaw tego dążenia leżało cytowane już przeświadczenie bohaterki o tym, że „artysta ma obowiązek poszukiwać prawdy, ale także prezentować ją na nowe sposoby” (White 307) – nawet jeśli wprowadza to sztukę w relację z cierpieniem i umieraniem.

Ów artystyczny dyktat zyskuje w powieści White’a nadrzędną wykładnię, związaną z tożsamością najsłynniejszego seryjnego mordercy – Kuby Rozpruwacza. Jak bowiem Gemma wyznaje ścigającemu ją detektywowi: „listy [Kuby Rozpruwacza] stały się dla mnie inspiracją. Ujawniły mi mianowicie, że [...] był [on] bardzo utalentowanym artystą [...]. To odkrycie gruntownie mnie odmieniło. [...] Nie musiałam uciekać się [już] do tak prymitywnych technik, jak malowanie” (White 376). Ten radykalizm artystyczny nie wiąże się jednak wyłącznie z indywidualnymi dążeniami bohaterki, albowiem w wymiarze uniwersalnym zyskuje potwierdzenie jako jeden z wykładników sztuki otwartej, w tym choćby body artu. Wszak jest to:

Nurt sztuki, który nie chce być grą, nie chce tworzyć iluzji, a wszystkie swoje dokonania potraktować jako twórczy element życia. Jeżeli uznaje się, że człowiek jest zarówno mięsnością i psychicznością, to działanie na mięsność może przynosić dla samopoznania skutki równorzędne jak działanie na psychiczność. Sytuacje ekstremalne ujawniają drzemiące w człowieku siły, emocje, wspomnienia. Takie nastawienie suponuje transgresyjność – gwałtownymi środkami należy wyrwać ciało z jego homeostazy, aby wywołać z człowieka to, co w nim głęboko ukryte. Ciało jest tutaj nie tylko narzędziem ewokacji pewnych wrażeń, ale przede wszystkim ich źródłem. Z zależności ciała – psychika po raz pierwszy jasno zdała sprawę psychoanaliza – okazuje się tutaj, że body-art nie jest niczym innym jak tylko jej praktycznym przełożeniem (Białkowski 1).

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w pracach Gemmy ludzkie ciało (cierpiące, okaleczone) w istocie staje się tworzywem sztuki, to analogia do postulatów body artu stanie się jeszcze wyraźniejsza, aczkolwiek oczywiście „przykrojona” odpowiednio do aberracji psychicznych bohaterki. Ból jest w tej formie sztuki elementem konstytutywnym, sprzyjającym wyrażaniu ekspresji. „Wśród akcesoriów używanych w działaniach body art natknąć się możemy na noże, igły, innego rodzaju szpikulce czy nawet broń palną. Narzędzia te służą samookaleczeniu” (Białkowski 1). W powieści White’a to okaleczanie każdorazowo dotyczy jednak osób trzecich, uprzedmiotowionych i sprowadzonych do roli obiektu, który dopiero stanie się arcydziełem. Gemma następująco wypowiada się

o swoim pierwszym „dziele”: „zaatakowałam naszego ogrodnika [...]. Byłam naprawdę zadowolona z wyniku [...]. Ta kombinacja jasnej czerwieni, nieco ciemniejszych mięśni oraz bieli kości... Naprawdę piękne. [...] Sam atak był dziełem sztuki” (White 376). I choć „w psychicznie prawidłowo rozwiniętym człowieku ból rodzi naturalne i natychmiastowe uczucie wstrętu, odrzucenia i powoduje reakcję ucieczki [to także] ból ustanawia instynktowną granicę, poza którą wychylenie się jest niedorzecznością z punktu widzenia pragmatyki biologicznej” (Białkowski 2).

Teoria sztuki otwartej na doświadczenia inne niż to, co dotychczas znane, w ujęciu bohaterki powieści White'a wykracza jednakowoż poza tradycyjnie akceptowaną moralność i jest etycznie pozbawiona jakiejkolwiek wartości. Seryjna morderczyni w oczach ścigających ją policjantów jest monstrum, które poszukuje pretekstu, by zabijać, realizować swoje fantazje, natomiast z pewnością nie jest w najmniejszym stopniu artystką. Potrzeba zabijania dominuje tutaj nad pragnieniem dokonania przełomu w dziedzinie sztuki. Gemma zabija, ponieważ w jej naturze leży instynkt przemocy, nie determinuje jej impuls aktu twórczego, choć bohaterka przeświadczona jest o jego prymarności.

Warto wszakże zauważyć, że w rozważaniach dotyczących artystów dość często pojawiają się spekulacje odnoszące się do ich psychicznej odmienności, powszechne jest także przeświadczenie o prawie artysty do przekraczania norm czy barier moralnych zarówno w sztuce, jak i w życiu. Jak konstatuje Stanisław Leon Popek, „od zamierzchłych czasów twórca to był ten inny albo odmienny. [...] Już w starożytności w refleksji filozoficznej pojawił się pogląd o patologicznych naturach myślicieli i twórców” (40). Tendencja ta łączyła się – zarówno wówczas², jak i obecnie – w znacznym stopniu z przekonaniem o powiązaniu geniuszu z szaleństwem. Prawdziwość przeświadczenia o korelacji pomiędzy chorobą psychiczną a talentem twórczym podważyły wprawdzie badania prowadzone w drugiej połowie XX wieku, jednak w uproszczonej formie osąd taki trafił do masowego odbiorcy, co nadało mu charakter mniemań powszechnych i ustanowiło określony archetyp, realizowany potem w rozmaitych produktach kultury popularnej. Owa niezmiennność cech artysty umożliwia takie jego rozpoznanie, które dostosowuje się do ogólnych oczekiwań odbiorców, co wpisane jest w pewną konwencję kreowania postaci twórcy. Na ten stereotypowy portret artysty składają się zwykle takie cechy, które stawiają go w opozycji do ogółu, umożliwiają zidentyfikowanie jako jednostki odznaczającej się skłonnością do izolacji, sprzeciwiającej się regułom obyczajowym czy społecznym. W wielu wypadkach bycie artystą determinowane jest także jakimś psychicznym odkształceniem, aberracją o charakterze umysłowym, co wpływa nie tylko na relacje z otoczeniem, lecz przede wszystkim na dobór twórczych metod. W konwencji kryminalnej z reguły wiąże się to z upodobaniem do odbierania życia, bądź aktami agresji ukierunkowanymi na zadawanie cierpienia innym. Warto jednak dodać, że wykazano, iż w istocie istnieje pewna korelacja pomiędzy tendencjami do zaburzeń emocjonalnych, emocjonalną nadwrażliwością, skłonnością do uzależnień itp. a zdolnościami twórczymi. Jak podsumowuje dotychczasowe ustalenia Popek:

2 Pisząc o podobnym sposobie postrzegania artysty, Popek przywołuje poglądy Arystotelesa i Demokryta, by następnie stwierdzić, że „zbliżony pogląd prezentowali tacy myśliciele, jak: Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, a także w pewnym stopniu L. Loewenfeld” (41).

według E[dwarda] Nęcki można przyjąć, że osoby chore na schizofrenię przejawiają pewne cechy osobowości i wzorce myślenia charakterystyczne także dla twórców [...]. Inni badacze (Eysenck i Claridge) wskazują na możliwość istnienia wspólnego pnia genetycznego genialności i schizofrenii, przy widocznych różnicach na poziomie fenotypu (E. Nęcka 2000). Badania Barrona (1972) i Harringtona (1981) wykazały podobieństwa procesów osób chorych na schizofrenię i osób twórczych [...]. Zauważono natomiast istotne różnice, dotyczące schizofrenicznej anhedonii – czyli niezdolności do przeżywania przyjemnych stanów afektywnych, kontrastujących z niekiedy wręcz hedonistyczną postawą twórczą (*Psychologia twórczości plastycznej* 48).

Konstrukcja powieściowych artystów-zabójców u White'a jest oparta na stereotypowym sposobie postrzegania psychiki twórcy. Ich mordercze skłonności są w pewnym stopniu powiązane z nadwrażliwością, ukierunkowaną jednakowoż na zaspokojenie własnych popędów. Z tego zresztą powodu autor czyni swoich bohaterów wielokrotnymi zabójcami, sytuując ich w związku z tym w pozycji osób, o których świecie wewnętrznym wiadomo równie mało, a więc seryjnych morderców. Ta intrygująca zależność funkcjonująca w pop kulturze jest potwierdzona zarówno przez badania nad psychiką wielokrotnych zabójców, jak i przez wnioski wyciągnięte w odniesieniu do procesów twórczych i sposobu funkcjonowania umysłu artysty. W wyobrażeniu White'a oba te aspekty są do siebie zbliżone w tym sensie, że twórca realizuje zamiar kreacji, która początkowo pozostaje w sferze jego imaginacji, a morderca najpierw przechodzi przez tzw. fazę przedkryminalną (Pospiszyl 50), podczas której fantazjuje o zadawaniu tortur i śmierci, by dopiero potem przejść do ich urzeczywistnienia w samym akcie zabójstwa. White odnosi się do psychologicznych uwarunkowań tzw. sprawcy zorganizowanego, a zatem takiego, który „działa planowo i cyklicznie, starannie planuje i realizuje zbrodnię”, a „zanim zdecyduje się [on] na dokonanie zbrodni, miesiącami, a nawet latami (na wspomnianym już etapie przedkryminalnym), śledzi i bada potencjalną ofiarę, aby szczegółowo poznać jej nawyki, rozkład dnia, upodobania” (Has-Tokarz 346–47), co skutecznie ułatwi mu dokonanie zbrodni. W powieści White'a takie zachowanie cechuje zwłaszcza Gemmę, która z ogromną starannością organizuje i wykonuje swoje zbrodnie. W jej poczynaniach nie ma żadnej przypadkowości, jest za to widoczne szczegółowe rozplanowanie działań i rozpoznawanie ofiar oraz terytorium, na którym finalnie „wystawione” zostaje upozowane ciało.

White jednak, konstruując fabułę powieści, idzie o krok dalej i podejmuje się zreinterpretowania historii Kuby Rozpruwacza. Sięga w tym celu po jedną z teorii dotyczących tej zagadki, według której słynnym seryjnym mordercą był malarz Walter Richard Sickert. Hipotezę taką stawia m.in. Patricia Cornwell³, amerykańska autorka niezwykle poczytnych powieści kryminalnych, która – zafascynowana dziewiętnastowieczną

3 Do podobnych wniosków dochodzi także popularny dziennikarz Stephen Knight, który w pracy *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976) przedstawia teorię niejako łączącą Sickerta z innym podejrzanym w tej sprawie, a mianowicie księciem Albertem. Jest to jednak hipoteza opierająca się na niezbyt wiarygodnych podstawach. O związku malarza z tajemniczymi zbrodniami w Whitechapel pisze również Jean Overton Fuller w pracy *Sickert and the Ripper Crimes* (1990).

tajemniczą serią zbrodni – postanowiła na własną rękę przeprowadzić badania mające na celu zidentyfikowanie tożsamości mordercy. Jednym z dowodów popierających tezę Cornwell jest specyfika obrazów Sickerta. Autorka konstatuje m.in., że:

wiele kobiet namalowanych przez [niego], czy to nagich, czy ubranych, ma odsłoniętą szyję, którą przecina czarna linia, nasuwająca skojarzenia z poderżniętym gardłem lub dekapitacją. Niektóre ciemniejsze obszary wokół gardła postaci to cienie, lecz grube, czarne linie, które mam na myśli, wyglądają naprawdę dziwnie. Nie jest to biżuteria, jeśli więc Sickert malował tylko to, co widział, czym mogą być owe kreski? Jeszcze większe zdziwienie budzi obraz *Patrol* z roku 1921 – przedstawiający policjantkę z wylupiastymi oczami, ubraną w bluzę ze stójką, spod której widać grubą, czarną linię przecinającą jej gardło (116).

Niepokojący wydzźwięk niektórych prac tego malarza, jego rzekomo psychopatyczna osobowość, a także kilka innych argumentów, pozwalają Amerykance domniemywać, że pod pseudonimem Kuba Rozpruwacz ukrywał się właśnie Sickert. W utworze White'a Rozpruwacz jest także niespełnionym, żądnym sławy i oczywiście niezrozumianym przez otoczenie malarzem. Mimo użycia innego nazwiska – William Sandler – jest to czytelne nawiązanie do Sickerta, a w powieści odnaleźć można przecież jeszcze pewne analogie między opisami obrazów a faktycznymi dziełami malarza czy nawet jego osobowością.

Imperatywem, którym kierował się powieściowy morderca, jest stworzenie arcydzieła, jakim jest „seria morderstw” (White 376). W ujęciu White'a filozofia artystyczna stanowi determinantę kierującą poczynaniami seryjnego mordercy. Ten zresztą wprost stwierdza, że:

podstawową sprawą dla artysty jest struktura. [...] Aby z powodzeniem zrealizować dzieło, trzeba korzystać z pewnych zasad, wskazówek. Słowem, trzeba przestrzegać dyscypliny. Bez niej nie ma mowy o prawdziwej sztuce, pojawia się bezwartościowa anarchia [...]. Tym, co odróżnia prawdziwego artystę od marnego wyrobniaka jest jego podejście do każdej pracy i przyjęty rygor oraz inteligencja (249–250).

Te same zasady dotyczą tutaj zarówno sztuki, jak i odbierania życia, ponieważ dowodzą doskonałości w każdej z tych dziedzin. Artysta i morderca mają zatem jedno i to samo zadanie – dążyć do perfekcji wszelkimi możliwymi metodami. Z tego zresztą powodu w utworze White'a seryjna morderczyni Gemma, kopiująca arcydzieła mistrzów i imitująca poczynania Rozpruwacza, zostaje ujęta, natomiast Sandler, podążający własną drogą twórczą, pozostaje bezkarny.

Również mniemania bohatera o sztuce wpisane są w specyficzny sposób postrzegania rzeczywistości przez osobę, której umysł ogarnia obsesja na punkcie sztuki tak autentycznej, że aż potrzebującej „ofiary”, aby sprostać imperatywowi artystycznemu. Powieściowy Rozpruwacz wyznaje: „zaczęłem traktować ludzkie istoty jak zabawki lub też tworzywo do moich dzieł” (121). To znamienne urzeczowienie ofiary charakterystyczne jest dla niektórych seryjnych morderców, niedostrzegających w ofiarach ludzi, lecz uprzedmiotowione obiekty. Bohater White'a jest artystą poszukującym spełnienia zarówno jako twórca, jak i pozbawiony uczuć, wyrachowany socjopata; jak sam o sobie powiada, osiąga dość wysoki status społeczny ze względu na swoje zdolności

aktorsko-naśladowcze (White 121–122). Dla świata zewnętrznego jest on normalnym, a nawet czarującym członkiem społeczności, który dla własnych korzyści manipuluje tymi wyobrażeniami. Kompleks niższości powoduje, że Sandler jest szczególnie uwrażliwiony na sztukę we wszystkich jej przejawach. Poznaje osobiście prerafaelitów – Williama Morrisa i Edwarda Burne-Jonesa – którzy umożliwiają mu zaistnienie w artystycznym *milieu*, dzięki czemu już jako młody człowiek staje się on nadwornym malarzem oksfordzkiej śmietanki towarzyskiej. Wysoka pozycja społeczna sprzyja ukrywaniu jego mrocznej pozaartystycznej działalności. W rzeczywistości sam Sickert – przynajmniej według informacji przywoływanej już Cornwell – był osobnikiem nader tajemniczym, powściągliwym, choć niezwykle czarującym i lubianym w wielu kręgach towarzyskich. Bywał także samotnikiem, a lokalizacja niektórych jego pracowni pozostaje do dziś nieznaną, tak samo jak kilka innych miejsc pobytu. Dodać należy, że Sickert lubił podróżować, a według Cornwell mógł być odpowiedzialny za kilka zabójstw i incydentów mających miejsce poza East Endem oraz ludzko podobnych do morderstw Rozpruwacza (Cornwell, *passim*). Mimo że jest to wciąż niepotwierdzona hipoteza, widać jej znaczący wpływ na konstrukcję bohatera u White'a. Beletrystyczna postać malarza-sybaryty-mordercy, który za wszelką cenę stara się stworzyć własne *opus magnum*, stosując metody powszechnie uznawane za niezgodne z etyką czy człowieczeństwem w ogóle, jest więc dość blisko spokrewniona z przedstawieniem Sickerta w pracy Cornwell. Z wielu bowiem relacji wiadomo, że Sickert lubił teatr, niekiedy przebierał się i w ten sposób zabawiał znajomych, był miłośnikiem wszelkiego rodzaju gierek związanych z ukrytymi tożsamościami. W *Sztuce morderstwa* bohater wyraźnie chęłpi się swoimi zdolnościami do naśladowania innych: „przekonałem się, że całkiem dobry ze mnie aktor, przypuszczam, że mam wrodzony talent [...]. Nauczyłem się zmieniać głos i udawać przeróżnych ludzi. Eksperymentowałem z ekscentrycznymi ubiorami, zarostem na twarzy, farbowaniem włosów i rozmaitymi postawami” (84). Te same umiejętności przydają się bohaterowi w kontaktach z ludźmi, których usługi bądź towarzystwo są mu niezbędne do osiągnięcia celu. Staranność, z jaką Sandler dąży do stworzenia własnego *opus magnum*, przywodzi na myśl przygotowania, jakie poczynić musi artysta, aby wykreować dzieło swojego życia, a także seryjny morderca (typ zorganizowany), który metodycznie planuje zbrodnię. Wszystko to sprawia, że bohater narracji White'a ma o wiele więcej cech charakterystycznych dla realnie istniejącego artysty niż fikcyjnej postaci, niefunkcjonującej poza wewnętrznym polem odniesieniowym (Hrushovski 15) powieściowego świata.

Portret psychologiczny Sandlera łączy w sobie elementy typowe dla osobowości seryjnych morderców z czynnikami charakterystycznymi dla zachowań twórców-geniuszów. Obsesja powieściowego artysty odzwierciedla bowiem nie tylko pasję zabijania, lecz także dążenie do stworzenia dzieła, które unieśmiertelni jego twórcę. Ważnym elementem pozostaje tu podstawowa motywacja wszelkiej aktywności artystycznej, jaką jest – prócz indywidualnego talentu – wyobraźnia, której potencjalna nieograniczoność w szczególny sposób rzutuje na etyczną problematyczność morderstwa. Zwłaszcza że imaginacja – jak zauważa na przykład Włodzimierz Duch – może służyć w takim przypadku jako swego rodzaju laboratorium, w którym testuje się fortunność pozornie nierealizowalnych pomysłów czy idei:

stany wewnętrzne mózgu powstają w wyniku bycia w świecie, potrzeby działania w świecie. Dzięki pamięci i wewnętrznej dynamice mózgu złożone stany wewnętrzne mogą powstawać bez bezpośredniej interakcji ze światem. Wyobraźnia pozwala przeżywać różne warianty sytuacji, szukać bardziej korzystnych rozwiązań, zmieniać przyszłe zachowania (1).

W trakcie procesu twórczego artysta poszukuje zatem rozwiązań umożliwiających realizację swoich potrzeb, zaspokajających dążenia o charakterze ekspresyjnym. Maria Gołaszewska, próbując odpowiedzieć na pytanie, kim jest artysta (w monografii tak właśnie zatytułowanej), stwierdza, że „proces twórczy zmierza ku uzewnętrznieniu pomysłu, koncepcji, uczynienia jej widzialną, dostępną innym ludziom” (17), a więc wiąże się nierozzerwalnie ze światopoglądem czy funkcjonowaniem intelektualno-emocjonalnym artysty. Te zaś aspekty w powieści White’a nieodmiennie wikłają się w zbrodnię. Sandler, oglądając scenę ostatniego ze swoich morderstw, wyznaje, że w chwili, gdy ujrzał w świetle dziennym rezultat swojej nocnej wyprawy, uznał, że „nie było potrzeby malowania, przedstawiania na płótnie”. Po chwili zaś dodaje: „oto moje dzieło sztuki leżało przede mną na łóżku, podobnie jak wcześniejsze, które stworzyłem i pozostawiłem na mokrej ziemi w ciemnych zaułkach. [...] Było to dzieło na wielką skalę. Każde z morderstw samo w sobie było niezwykle piękne, lecz razem... Razem stanowiły *Gestalt* – arcydzieło” (291). Przeświadczony, że dokonał największego odkrycia związanego ze sztuką, Sandler doznaje iluminacji, jest przekonany, że stworzył „najbardziej rewolucyjne dzieło sztuki od czasu, gdy Giotto jako pierwszy wynalazł zastosowanie perspektywy” (White 330). Jako socjopata Sandler nie potrafi zatem odróżnić sztuki nieszkodliwej, choć pięknej, od rezultatów makabrycznego aktu przemocy. Pochłonięty własną wizją zainicjowania nowego nurtu artystycznego i naznaczony złem, buduje fałszywe przekonanie o nowej wartości, jaką udało mu się osiągnąć. W tym zresztą działaniu wyraźnie także zarysowuje White korelację pomiędzy umysłem obsesyjnie pożądanym wielkości a umysłem zorganizowanego seryjnego mordercy, realizującego swoje wizje poprzez wprowadzenie ich w czyn. Rozgrywka z policjantami jest w obu przypadkach determinowana chęcią potwierdzenia własnej wielkości, zaspokojenia pragnienia, jakie narzuca rozbuchane ego. Rozgłos jest niezbędnym elementem, który przynosi psychiczną satysfakcję zarówno artyście, jak i mordercy, unieśmiertelniając ich poczynania.

Warto zresztą zauważyć, że owo dążenie do osiągnięcia artystycznej nieśmiertelności wyraża się w powieści poprzez liczne porównania do dawnych mistrzów, *expressis verbis* czynione przez Sandlera. Stawiając siebie w jednym rzędzie z Giottem, da Vincim czy Boschem, bohater dowartościowuje własne osiągnięcia, stawia znak równości pomiędzy swoimi dokonaniem a dziełami klasyków. Tego typu odniesienia pozwalają też White’owi uwypuklić elementy narcystyczne w osobowości artysty, jak i zasygnalizować pewien dysonans. Choć bowiem w mniemaniu Sandlera jest on równy Giottowi, da Vinciemu czy Boschowi, to jednak przemoc nie była narzędziem pracy tamtych. Owa postulowana przez bohatera autentyczność także i w tym wymiarze może zostać zakwestionowana, bowiem ani śmierć, ani cierpienie modelu nie mają prawa stać się składnikiem arcydzieła – ponieważ wówczas, o czym wielu współczesnych twórców zdaje się niekiedy zapominać, przekracza się tę cienką granicę między *l’homme capable* a *l’homme faillible*.

Autentyczność dzieła sztuki staje się istotnym czynnikiem kwalifikacyjnym „dzieł” naśladowczyni Sandlera, Gemmy, której prace są nie tylko determinowane skłonnościami rozbudzonymi dodatkowo listami Williama, lecz ponadto inspirowane naśladowanymi przez nią płótnami ekspresjonistów czy surrealistów. W trakcie dyskusji o autentyczności aktu twórczego Gemma stwierdza, że jej dążenie do wykreowania dzieła idealnego wiąże się z pragnieniem odnalezienia metody, która byłaby doskonalsza od dotychczasowych tradycyjnych form związanych z przedstawieniem rzeczywistości w sztukach plastycznych. Jednak celebrowanie innowacyjności i autentyczności jest w sprzeczności z formułą sztuki opartej na naśladownictwie. Instalacje z ciał ludzkich, które mają imitować prace mistrzów, dodatkowo inspirowane poczynaniami seryjnego mordercy, nie są wszak niczym innym jak kopią, do której skonstruowania użyto jedynie innego środka ekspresji, natomiast tematyka czy układ pozostały identyczne. Paweł Beylin, pisząc o sztuce i formach jej naśladowania, konstatuje, że „konwencje istniejące w każdym dziele artystycznym, w dziełach wartościowych są środkiem realizacji zamierzeń artysty, zbiorem reguł organizujących materiał w dzieło. Stanowią reguły gry artystycznej, ale same nie są grą” (221). Tym samym obsesyjne marzenia Gemmy (a w pewnej mierze i Sandlera) o unieśmiertelnieniu poprzez formę ulegają swoistej deformacji, są niemożliwe do zrealizowania. Powtarzalność tematyki, choć idzie w parze z szokującą zamianą materii będącej tworzywem dzieła, świadczy tu jedynie o twórczej niemocy, dowodzi nie tyle artystycznych kwalifikacji bohaterki, ile jej indolencji i niewrażliwości na hermeneutyczną doniosłość sztuki jako ekspresji konkretnych wartości estetycznych i etycznych – przynajmniej tak długo, jak długo traktować się będzie przeciwstawnie (także względem wektora wartościowania) zjawiska reprodukcji i produkcji.

Ta swoście pojęta polemika z wartościami obecnymi w sztuce staje się w powieści White’a *leitmotivem*, zwłaszcza z uwagi na dość szczegółowe opisy dzieł dawnych mistrzów, przywołanie szczegółów z ich biografii, a także obszernie partie dialogowe poświęcone dyskusji nad różnymi aspektami sztuk plastycznych. Angielski autor w fascynujący sposób łączy hipotezę dotyczącą tożsamości Rozpruwacza i wpisuje historię mordercy w rozważania o wartościach, jakie niesie ze sobą sztuka, ta autentyczna, ale też ta z pogranicza, uznawana za wykroczenie, za estetyczny bunt. White z wprawą kreśli również psychologiczny wizerunek artysty, wpisując go w tradycyjny i kulturowo ugruntowany sposób postrzegania. Wszystko to zaś sprawia, że sztuka uznawana w obiegu powszechnym za wysoką spleta się w *Sztuce morderstwa* z aspektami popularnymi, kierując zarazem uwagę na interpretacyjne zawiłości ewokowane już przez sam tytuł, który w lekturze powierzchownej niepokojąco szybko może tracić na paradoksalności.

Bibliografia

- Białkowski, Łukasz. „Body art – sytuacja transgresyjna”. Wydział Filozofii UJ, 2003. Web. 11.10. 2011.
- Beylin, Paweł. *Autentyczność i kicz*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Bieniek, Michał. „Granice przekroczenia”. *Dyskurs* 3 (2005): 42–66.

- Cornwell, Patricia. *Kuba Rozpruwacz. Portret zabójcy*. Tłum. Janusz Ochab. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Czerwiński, Arkadiusz i Kacper Gradoń. *Seryjni mordercy*. Warszawa: Muza, 2001.
- Duch, Włodzimierz. „Umysł, świadomość i działania twórcze”. *Kognitywistyka i Media w Edukacji* 1/2 (2008): 9–33.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Tłum. Piotr Salwa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- Giannangelo, Stephen J. *Psychopatologia seryjnego morderstwa. Teoria przemocy*. Tłum. Jarosław Groth. Poznań: p→q, 2007.
- Gołaszewska, Maria. *Kim jest artysta*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1986.
- Has-Tokarz, Anita. *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- Hrushovski, Benjamin. „Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelshtam, Pound, Creeley, Amichai, and the *New York Times*”. *Poetics Today* 1(1984): 5–43.
- Kołąkowska, Wioletta. „Socjopsychologiczne ujęcie osobowości seryjnych morderców”. *Przegląd Policynjny* 3/4 (2002): 145–157.
- Pawliszyn, Aleksandra. „Transgresyjne aspekty dzieła sztuki”. *Estetyka i Krytyka* 15/16 (2008–2009): 120–131.
- Popek, Stanisław Leon. *Psychologia twórczości plastycznej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2010.
- Pospiszyl, Kazimierz. „Typy seryjnych morderców na tle seksualnym”. *Przegląd Więziennictwa Polskiego* 40/41 (2003): 48–56.
- Schweizer, Harold. *Suffering and the Remedy of Art*. Nowy Jork: State University of New York Press, 1997.
- Stukan, Jarosław. *Seryjni mordercy*. Opole: Prometeusz, 2008.
- Truszkowski Jerzy. *Artysta radykalny*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.
- White, Michael. *Sztuka morderstwa (The Art of Murder)*. Tłum. Maciej Szymański. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Wierciński, Andrzej. „Paula Ricoeura antropologiczna hermeneutyka osoby jako *l'homme capable*”. *Analiza i Egzystencja* 19 (2012): 161–176.

Streszczenie

Powiązania pomiędzy sztuką a aberracjami o charakterze psychologicznym od dawna fascynują zarówno psychologów, jak i teoretyków sztuki, a obecnie stały się nośnym tematem literackim. Przykładem tego zjawiska jest powieść Michaela White'a *Sztuka morderstwa*, w której pojawiają się motywy związane z uwikłaniem sztuki w zbrodnię. Stereotypowe przeświadczenie o korelacji między aktem twórczym a cierpieniem powiązane zostaje z reinterpretacją postaci seryjnego mordercy, w tym wypadku słynnego Kuby Rozpruwacza. Powieść White'a stanowi egzemplifikację próby wyjaśnienia bodźców twórczych jako tajemniczych i destrukcyjnych, wpisując się w modę, która nastąpiła po ukazaniu się powieści Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci*.

Abstract

Death in the Name of Art, or How Jack the Ripper Has Become a Painter in Popular Literature: The Case of Michael White's *The Art of Murder*

Connections between art and various forms of psychopathy have long fascinated psychologists as well as art critics and have recently become a potent literary theme, as exemplified in Michael White's novel *The Art of Murder*, featuring the motif of an artist involved in murder. The article demonstrates how the stereotypical conviction about the correlation between artistic creation and suffering is reinterpreted in the novel via the figure of serial killer, in this case Jack the Ripper. It is argued that White's novel exemplifies a trend of describing a creative act as mysterious and destructive alike, which developed in the wake of the publication of Dan Brown's *The Da Vinci Code*.