

Louis Marin

Przedstawienie i pozór

Sztuka i Filozofia 26, 7-17

2005

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

I. Tłumaczenia i komentarze

Louis Marin

PRZEDSTAWIENIE I POZÓR¹

Artykuł Pierre'a Charpentrata, opublikowany w 1971 roku w *Nouvelle Revue de psychanalyse*², jest tekstem ważnym. Historyk sztuki barokowej napisał go jako filozof i metafizyk z dyskrecją, powściągliwością i kurtuazją, która zawsze go cechowała. Charpentrat przedstawia w nim w istocie, w sposób najbardziej rygorystyczny, opozycję między *mimesis* i *trompe-l'oeil*, przedstawieniem i pozorem:

Według niektórych, z *trompe-l'oeil* wyrasta każda sztuka, której największą troską wydaje się być imitacja, sztuka mniej zajęta tworzeniem świata oryginalnych form niż stawianiem naprzeciw „rzeczywistości” świata „iluzorycznego”, który znajduje swoje uzasadnienie jedynie w podobieństwie do niej (...). Definicja to daleko niewystarczająca, skoro te rzekome reprodukcje nikogo nie zwodzą i ponieważ portretem wiernym „aż do złudzenia” nikt nigdy nie da się naprawdę zwieść (...). Istnieje rozpoznanie, nie ma zaś iluzji. Zastosowanie praw perspektywy pozwala malarzowi zdać sprawę z trzech wymiarów przedmiotu, ale nie może on wcale *ipso facto* sprawić, abyśmy uznali przedmiot za trójwymiarowy.

Kilka linijek dalej, po przypomnieniu jabłka i dyni ze *Zwiastowania* Crivellego, Charpentrat w jednym zdaniu precyzuje, na czym polega rozróżnienie wprowadzone na początku: „*Trompe-l'oeil* zdaje się zastępować przezroczysty, aluzyjny obraz, jakiego spodziewa się amator sztuki, nieznośną nieprzejrzystością Obecności”. Termin ten będzie powracał w całym artykule, ale zmieniając znaczenie, co pozwala przewidzieć, od początku, konieczność odwołania do ostatecznego kryterium, jakim jest widz: obecność, którą oferuje *trompe-l'oeil*, staje się ostatecznie jedynie efektem Obecności. „Widz wyciąga wszystkie konsekwencje z obrazu, o którym wie, że jest fałszywy. P. de Cortone, Gaulli (...) Pozzo

¹ Artykuł opublikowany w: *Critique*, czerwiec–lipiec 1978, nr 373–374, s. 534–544.

² P. Charpentrat, „Le trompe-l'oeil”, *Nouvelle Revue de psychanalyse* 1971, nr 4, s. 160–168, *NdE*.

(...) oraz ich weneccy i niemieccy kontynuatorzy z XVIII wieku nie narzucają kłamiwej Obecności, ale co więcej, narażają nas na efekty Obecności”.

Między nieprzejrzystą obecnością dyni u Crivellego i efektem Nie-skończonej Obecności, „przestrzeni przekraczającej wszelkie prawa” na sklepieniu S. Ignazio, Charpentrat wyróżnił wiele rodzajów *trompe-l'oeil*. Pierwszy z nich wprowadza do świata przedstawionego na płótnie kwestię „poszukiwania innej natury”; drugi, obecny w martwej naturze Sancheza Cotána, niszczy odniesienie namalowanego przedmiotu do „rzeczywis-tego” przedmiotu, który przedstawia, aby przekształcić „prawdopodobny” wygląd w widmowy pozór; trzeci, jak w dekoracji wykonanej przez Bramantego zamiast chóru w S. Maria presso S. Satiro w Mediolanie, zastępuje przez odpowiedni efekt optyczny brak budowli świeckiej bądź religijnej; jeszcze inny, a przykładem służą tu schody Ambasadorów budowane przez Le Bruna w Wersalu od 1671 r., gdzie pojawia się iluzoryczny efekt pochycenia obcego misjonarza w pułapkę spojrzeń fałszywych widzów (w ten sposób budowana jest odwracalność przedstawienia) – czy nie to jest istotą pułapki? – nad którą ten zdawał się panować; jeszcze inny – np. gzyms w salonie villa Borghèse wykonany przez Lanfranca – zaciera różnicę nie tyle między „rzeczywistością” i „pozorem”, ile między malarstwem i rzeźbą, nie „na tajemniczych krańcach sztuki, lecz w centrum jej obszaru”; kolejny, bez wątplenia najbardziej szlachetny i mający największe znaczenie, to „taki, który powierza pałacowym salonom i nawom bogatych kościołów ich nieodparty splendor”: powstaje tutaj nowy związek z iluzją; „nie chodzi już o zwodzenie ani nawet wzbudzenie wątpliwości”, a jednak „zachwyt wywołany przez wirujące wstępowanie postaci namalowanych w skrótach” nie jest iluzoryczny. W tym miejscu widz narażony jest na efekty Obecności.

Obyśmy się jednak dobrze zrozumieli: dyskurs teoretyczny Charpentrata nie jest po prostu klasyfikacją, uporządkowaniem gęstej i zmiennej materii. Pokonuje on obszar otwarty za pośrednictwem początkowej opozycji przedstawienia i pozoru. Bada, za pomocą pozoru, pojęcie przedstawienia w ten sposób, że na końcu artykułu można postawić sobie pytanie, czy pod zasłoną analizy *trompe-l'oeil* nie kryje się sama *mimesis*, która w całości ukazywałaby na różne sposoby, w świecie sobowtóra, swój wygląd w świecie pozoru, obraz przedstawiający i przechodni w świecie efektów sił. Czy, jeśli tak jest, nie należałoby odwrócić terminów wprowadzonej opozycji: pozór nie pojawiałby się jedynie po to, aby zepsuć i pogwałcić reguły przedstawieniowej „gry”, ale to przed-

stawienie i „teoria” *mimesis* miałyby za zadanie ukrywać i zacierać niesamowitość³ uniwersum sztuki?

*

„Figura niesie ze sobą obecność i nieobecność, przyjemność i przykrość”. Cóż znaczy przedstawiać, jeśli nie nadawać obecność nieobecnemu przedmiotowi, uobecniać go jako nieobecny, *opanować* jego utratę, jego śmierć poprzez własne przedstawienie i w nim, oraz *zapanować*, dzięki przyjemności płynącej z obecności zajmującej jego miejsce, nad przykrością lub lękiem związanym z jego nieobecnością, i w tym odwlekany zawłaszczeniu – „rzeczywistość wyklucza nieobecność i przykrość” – poprzez przechodnie odniesienie i rozpoznanie, wytworzyć ruch refleksyjnej konstytucji właściwego podmiotu, podmiotu teoretycznego? Charpentrat wskazuje w całym artykule na to, że perspektywa jest instrumentem oraz środkiem przyjemności i władzy. Mówiono o tym i rozważano to już wcześniej, ale samo istnienie *trompe-l'oeil* łamiącego reguły gry perspektywicznej nieustannie intryguje i otwiera obszar nowych pytań o tę przyjemność i władzę.

Jaki jest teoretyczny i praktyczny postulat przedstawienia? Za pomocą perspektywy, trójwymiarowej organizacji przestrzeni, wypukłość i głębia przedstawiane są na powierzchni i podłożu materialnym, które tym samym ulegają zanegowaniu, skoro wszystko odbywa się tak jak gdyby obraz był oknem otwartym na „rzeczywistość”: spojrzenie nie musi być przesiane przez żadną siatkę czy sito interpretacyjne, aby móc nią zawładnąć. Ale aby przedstawić „rzeczywistość”, obraz jako powierzchnia-podłoże powinien istnieć: w obrazie i poprzez zwierciadło obrazu rzeczywistość jest projektowana w swoim przedstawieniu, a oko odbiera świat w nim i za jego pośrednictwem.

Spektakularność-spekularność⁴: okno jest zwierciadłem. Dokładna widzialność desygnatu współgra, poprzez spekularność, z jego nieobecnością: świat jest obecny w obrazie, ale to, co płótno ukazuje na swojej powierzchni, jest jedynie obrazem, odbiciem tego świata. Ekran przedstawieniowy jest oknem, poprzez które oglądający człowiek widzi scenę

³ W oryginale *l'inquiétante étrangeté*, zwrot stanowiący standardowe tłumaczenie Freudowskiego terminu *unheimlich*, oddawanego po polsku jako „niesamowite” (przyp. tłum.).

⁴ W oryginale *spectacularité-specularité*. Drugi rzeczownik utworzony jest na bazie przymiotnika *speculaire*: „zwierciadlany, odbijający światło”, ale brzmieniowo sformułowanie to bliskie jest rzeczownikowi *spéculation* – spekulacja, myślenie. Dlatego pozostawiam osobliwy, ale chyba odpowiedni w tym miejscu polski ekwiwalent (przyp. tłum.).

przedstawioną na obrazie *jakby* oglądał ją w „rzeczywistym” świetle. Ale ekran ten, ponieważ jest powierzchnią, płaszczyzną, podłożem, stanowi również układ refleksyjno-odbijający⁵, na którym i dzięki któremu przedmioty „rzeczywiste” są narysowane lub namalowane. Stąd konieczne miejsce i konieczna neutralizacja materialnego „płótna” i „rzeczywistej” powierzchni przez techniczne, teoretyczne, ideologiczne podkreślenie jego przezroczywości. Właśnie niewidzialność powierzchni-podłoża jest warunkiem widzialności świata przedstawionego. Przezroczywość jest teoretyczno-techniczną definicją plastycznego ekranu przedstawienia.

Perspektywa dokonująca, mówiąc językiem Poussina, poddania i podporządkowania aspektu prospektowi, widzenia teorii, percepcyjnego spojrzenia racjonalnemu oku, jest właśnie formalną strukturą przedstawienia, ale jest nią tylko przez (de)negację⁶ jej refleksyjno-odbijającego układu: płótna. Przedstawienie jako *mimesis* istnieje tylko dzięki owej (de)negacji. Powstaje ono, wypierając podmiot teoretyczny, który ją wytwarza. Ale odwrotnie, podmiot teoretyczny konstytuuje się jedynie za jej pośrednictwem i za cenę swej własnej (de)negacji. Jeśli kwestia przedstawienia sprowadza się do pytania o perspektywę, czyli wytworzenie głębi na powierzchni płótna za pomocą doskonałego zakrycia spojrzenia percepcyjnego przez oko teoretyczne, pytanie to można przeformułować następująco: jak zawładnąć głębią, ukazywać ją, rozpościerać i wystawiać, jak odbić ją faktycznie w prawdzie teoretycznej, wypierając ją jednocześnie jako egzystencjalny wymiar mojego niewidzialnego spojrzenia? Jak zachować i posiadać „rzeczywistość” w *moim* przedstawieniu, przyznając jednocześnie mojemu spojrzeniu moc oka teoretycznego, podporządkowując je transcendentálnym warunkom wszelkiej wizji? Wreszcie jak uniezależnić przedstawienie od procesu jego konstytucji, którego ono jednak wymaga; jak ustanowić je w jego „obiektywnej” autonomii – wszak wyprowadza ją ono jedynie ze spełnianego przez siebie teoretycznego pragnienia, w którym podmiot konstytuuje się, znikając w swojej własnej konstytucji? Odpowiedź na te pytania znaczy przyznanie *mojemu* przedstawieniu prawnego statusu prawdziwego sądu, za pomocą którego podmiot teoretyczny przyswaja sobie prawowicie byt w jego przedstawieniu i przyswaja sobie siebie, utożsamiając się ze sobą.

⁵ Marin w całym tekście wykorzystuje wieloznaczność słów pochodnych od rzeczownika *réflexion*, który oznacza „refleksję myślową” oraz „refleks, odbijanie światła”. W oryginale mamy zwrot *réflexif-reflétant* (przyp. tłum.).

⁶ W oryginale: *(dé)negation* (przyp. tłum.).

W tym sensie wszelkie przedstawienie jest z istoty narracyjne.

Powróćmy do kwestii głębi przedstawionej na/w obrazie. Klasyczne teorie widzenia, jak wspaniale pokazał Merleau-Ponty, zgadzają się w tym, że trzeci wymiar jest niewidzialny, ponieważ jest samym naszym widzeniem. Nie może zostać spostrzeżony, gdyż nie rozpościera się przed naszym spojrzeniem, a to z prostego powodu, że właśnie nim jest. Jak inaczej podporządkować nasze widzenie teorii, jeśli nie przedstawiając głębi jako wielkości rozpostartej naprzeciw widza, wielkości, której nie może on zobaczyć, ponieważ teoretycznie jest ona oglądana z boku? Jeśli nie widzę siebie widzącego, jeśli nie postrzegam trzeciego wymiaru, to dlatego że znajduję się w nieodpowiednim do tego miejscu, stanowi ono bowiem samą oś mojego widzenia. „Zobaczyłbym go, gdybym znajdował się na miejscu ukrytego obserwatora, mogącego objąć wzrokiem serię przedmiotów ustawionych przede mną, w różnej odległości na linii mojego wzroku, podczas gdy dla mnie przedmioty te zasłaniają się nawzajem”. Ten ukryty obserwator widziałby odległość między moim okiem i pierwszym przedmiotem, podczas gdy dla mnie sprowadza się ona do jednego punktu. „To, co czyni głębię niewidzialną dla mnie, czyni ją dla ukrytego obserwatora widzialną pod względem wielkości: zestawienie punktów występujących jednocześnie na jednej linii, która jest linią mojego spojrzenia”.

Aby traktować głębię jako wielkość ocenianą z boku, podmiot powinien opuścić swoje miejsce, swój punkt widzenia, pomyśleć siebie gdzie indziej, poza miejscem swojego widzenia, za kulisami sceny i dokładnie w punkcie znajdującym się najbliżej ekranu odbijającego, w punkcie, który w pewnych anamorfozach powinien zajmować obserwator, aby rozpoznać dziwną postać w tym, co – widziane z przodu – jest tylko białą i bezkształtną plamą. Dzięki wymaganej przez siebie wszechobecności, anamorfoza, układ jednocześnie zabawny i przejmujący, posiadałaby metafizyczną funkcję odświeżania mechanizmów przedstawienia. Istotnie, przecież Poussin czy Le Brun, gdy wystawiają na widok patrzącego fryz postaci opowiadających historię na scenie, nie robią nic innego, jak tylko ukazują, wewnątrz i poprzez tę figurację, a także za pomocą wielkości przedstawionej w opowiadaniu, które samo się opowiada, głęboki wymiar widzenia. Podmiot, nie opuszczając punktu widzenia, który układ perspektywiczny nakazuje mu zająć, aby trójwymiarowa przestrzeń „rzeczywistości” mogła otworzyć się na płaszczyźnie ekranu przedstawienia; czytając opowiadanie, które przedstawiają postaci; rozpoznając historię i jej bohaterów; oddając się przyjemności

płynącej z bajek, widzi przedstawione, rozpatruje⁷ w tym przedstawieniu, opanowuje i zawłaszcza swoje własne widzenie i jego egzystencjalny wymiar – głębię, ustanawiając siebie, w ramach tej fikcji, uniwersalnym podmiotem prawdy. Widzimy zatem dlaczego i w jaki sposób kontemplacja oraz lektura przedstawienia to jednocześnie przyjemność i władza. Przyjemność: dzięki niej spełnia się teoretyczne pragnienie identyfikacji, refleksja nad przedstawieniem, w której podmiot ustanawia się w prawdzie; władza, ponieważ opanowując wyglądy przedstawione na płótnie, podmiot opanowuje i zawłaszcza swoje widzenie w teorii, zajmuje on wtedy – bez ustanowienia⁸ – fikcyjnie, ale prawomocnie, pozycję Boga. „Dla Boga, który jest wszędzie, wielkość odpowiada bezpośrednio głębi, wszystkie wymiary się równoważą, punkt widzenia jest wszelkim możliwym punktem widzenia”.

*

Tekst Charpentrata wychodzi od opozycji przedstawienia i pozoru oraz rozwija się – taki jest sens jego „klasyfikacji” *trompe-l’oeil* w kierunku wykorzystania pozoru do mówienia o przedstawieniu. Filozoficzna siła argumentu bierze się stąd, że w obszarze swojej ogromnej wiedzy o dziełach i tekstach autor posługuje się jednym tylko kryterium, stanowiącym jednocześnie kamień probierczy, instrument analizy przedmiotów i pojęcie operacyjno-teoretyczne: kryterium efektów obrazu, posagu lub budynku. Dyskurs historyka i teoretyka sztuki jest u niego, parafrazując Pascala, dyskursem porządku (prawa dystrybucji) efektów. W ten sposób efekt przedstawienia (w znaczeniu, w jakim użyłem tego terminu) nie polega na tym, żeby *uzyskać wiarę* w obecność samej rzeczy w obrazie („przed portretem wiernym «aż do złudzenia» (...) nikt nigdy nie da się naprawdę zwiędzić...”), *ale uzyskać wiedzę* na temat pozycji podmiotu myślącego i kontemplującego świat, pouczyć nas o naszych prawach i władzy nad „rzeczywistością” „przedmiotów”, wynikających ze statusu teoretycznych podmiotów prawdy: stąd owa przyjemność jako spełnienie teoretycznego pragnienia, w którym podmiot utożsamia się ze sobą i zawłaszcza sam siebie; nierozdzielność przyjemności i władzy.

⁷ W oryginale *réflechit*, czyli jednocześnie „odbija” i „myśli”, „zastanawia się”, Marin po raz kolejny wykorzystuje dwuznaczność słów pochodzących od *réflexion* (przyp. tłum.).

⁸ W tekście Marina mowa jest o *position sans position*. Francuskie *position* odpowiada jednak niemieckiemu *Setzung*, co w tym kontekście wskazywałoby na aluzję do niemieckiej filozofii transcendentalnej. Teoretyczny podmiot przedstawienia zajmowałby więc miejsce podmiotu transcendentalnego, choć w gruncie rzeczy nie jest nim. Stąd też mowa o „prawomocnej fikcji” (przyp. tłum.).

A więc *trompe-l'oeil* wyczerpuje się w swych efektach; pozór jest jedynie ich sumą. Jeszcze raz trzeba rozpatrzeć, czym one są. Nieprzejrzystą, nieznośną obecnością pozoru, mówi Charpentrat. *Trompe-l'oeil* nie jest w żadnym razie uznawany – na tym właśnie polega efekt *trompe-l'oeil* – za imitację lub odbicie. „Nie odsyła do niczego poza sobą samym”: poza efektami Obecności, których pracę w ramach efektów przedstawienia Charpentrat będzie później opisywał. To już nie przedmiot, który jest przedstawiany na płótnie i który, nieodparcie, w sposób konieczny zakłada, aby powstać i zostać wytworzonym, podmiot kontemplujący go z jakiegoś określonego miejsca; przedstawienie, które, przez podobieństwo, odsyła do swego desygnatu, wywołując dla niego, jak powiedział Pascal, podziw, którego „rzeczywistość” nigdy by nie zyskała. To rzecz sama, na nieprzechodnim [*intransitive*] obrazie, samowystarczalna, nieprzejrzysta, *zaskakująca*, zadziwiająca spojrzenie. Piękne kłamstwo sztuki stało się czymś w rodzaju niepokojącej halucynacji, cudnym widokiem, obecnością zjawy, przedstawieniem przedmiotu, magicznym przywołaniem rzeczy; stało się obrazem, sobowtórem: *trompe-l'oeil* lub zdarzeniem, zerwaniem pozoru. Bez wątplenia, jak pisał Charpentrat, „nie wyciągamy ręki po dynię” ze *Zwiastowania* Crivellego – prosty, kompulsywny efekt rzeczywistości – a jednak w *trompe-l'oeil* chodzi o coś podobnego. To raczej pozór prezentuje naszemu spojrzeniu, naszemu ciału, swoje fantomatyczne zjawisko. „Czujemy się (...) obecni w poszukiwaniu innej natury”, dodaje Charpentrat: efektu obecności, za pomocą którego *trompe-l'oeil* szuka nas, dosięga nas w miejscu kontemplacji i lektury, które zajmujemy, mając spojrzenie i oko ustawione i ograniczone przez strukturę przedstawienia, w którą rzecz *trompe-l'oeil* jest skądinąd wtłoczona, gdzie „pozostaje ona mimo wszystko (...) uwięziona w otaczającej fikcji”.

Nie należy mylić efektu rzeczywistości z efektem obecności. Charpentrat na tutaj rację, zawieszając w swoim tekście *doxa*, przesady o „rzeczywistości” – słowo to jest zawsze pisane w cudzysłowie – i odsyłając tym samym do czegoś innego niż „rzeczywistość”, do Obecności – słowo to pojawia się zawsze w jego tekście pisane uroczyście i niepokojącą majuskułą. Właśnie to przesunięcie, tę zmianę, która jest jednocześnie zerwaniem, trzeba spróbować zrozumieć. W pewnym sensie *trompe-l'oeil* – dynia Crivellego: wskazuje na to prosty fakt, że mogę nazwać ją bez wahania – wywodzi się z domeny *mimesis*, ale ponieważ wykazuje ona służebną podległość wobec rzeczy samej, takiej jaka pojawia się przed oczami, rzecz namalowana nie jest już przedstawieniem rzeczy „realnej”, ale przedstawieniem siebie w swoim sobowtórze:

trompe-l'oeil lub *mimesis* w nadmiarze. Z pewnością imitację dobrze zdefiniowano w okresie klasycznym, jako sztukę łudzenia oczu, ale przyjemnie, z wyborem i rozsądkiem, pod przewodnictwem i w ramach szczytnej idei. *Trompe-l'oeil* jest do tego dodatkiem, jednocześnie wypełnieniem przedstawienia, ale i czymś niepotrzebnym, jak pisze Charpentrat, niepretendującym do ustanawiania jej porządku: jej nadmiarem lub brakiem, resztką. Imitacja przedstawieniowa utrzymuje w istocie dystans między kopią i modelem, jednocześnie poddając kontroli umysłu prawo panowania nad *mimesis*, prawo wytwarzania i opanowywania przedstawień w otwartej głębi płaszczyzny płótna. *Trompe-l'oeil*, znosząc dystans między modelem i kopią, zawieszając referencję, chwyta wrażliwe oko w pułapkę czegoś, co nazwałbym pozorem-istotą w zjawisku, i wystawia oko cielesne na fascynację sobowtorem, na zdumienie, a jednocześnie rezultatem nie jest kontemplacja czy teoria, powrót do niezmaconej prawdy przedstawienia, rzeczy nieobecnej w rzeczywistości – stąd efekt realności we wszelkim przedstawieniu – ale nadrealność, nieczysta mieszanka lęku i oszołomienia: efekt obecności. Mówiąc językiem klasycznym, obserwator *podziwia* przedstawienie, ale *trompe-l'oeil* go *zadziwia*.

Jeden z wielu tekstów na temat *trompe-l'oeil* u Caravaggia: Scanelli, *Il Microcosmo della pittura*, 1657:

Niepowtarzalny fenomen naturalizmu (...) stosowanego z taką prawdą, siłą, wyrobieniem, że bardzo często, nawet jeśli natury nie równoważy w nim ani nie przewyższa sztuka, mimo wszystko obraz myli oglądającego, łudzając jego oczy, fascynuje go i porywa.

Przyjemność, która jest innej natury niż przyjemność przedstawienia: już nie estetyczna, ale metafizyczna – jest rozkoszą?

Być może należałoby zastanowić się nad wypukłością rzeczy w *trompe-l'oeil*. W większości przypadków bowiem wypukłość rzeczy – jej trzeci wymiar, którego wytworzenie na powierzchni płótna stanowi tryumfalne dopełnienie *mimesis* – zupełnie inaczej zagospodarowuje swoją część niepotrzebną, swój nadatek. Charpentrat zaznacza to przy okazji, korzystając z rozproszonych uwag malarzy siedemnastowiecznych. „Rzecz” wykracza przed płótno, pojawia się przed oczami, sobowtór dziwnie odstaje od płaszczyzny ekranu plastycznego. Dziwnie, ale nie całkowicie: rodzi się halucynacja. Rozważmy przez chwilę owe martwe natury, na których usiadła mucha, z których kapie przez chwilę owe martwe natury, na których usiadła mucha, z których kapie kropla wody, czysta niczym łza. Gdzie więc usiadła? Gdzie kapie? Na *przedstawionej* koronie kwiatu lub ścianie butelki? Dziwne wahanie, skoro dla mojego naiwnego i skupionego spojrzenia, starającego się jedynie widzieć, widzieć to, co

widzi, zatracić się pomiędzy tym, co się widzi i widzeniem, oto usiadła nie na płatku, ale na powierzchni płótna, oto nie ześlizguje się po kryształach karafki, lecz po przezroczystej płaszczyźnie *tavola*, którą skądinąd „perspektywa” otwiera na wszelką głębię przedstawienia i którą malarz wypełnia postaciami swojego opowiadania lub moralnego czy religijnego wykładu. Rzecz w *trompe-l’oeil* odślania tajemnicę samego przedstawienia, tajemnicę jego prawa, zwracając go przeciw niemu samemu. Pozwala nam widzieć, przez chwilę, między wiedzą i widzeniem, propektem i aspektem, w zafascynowanym zawieszeniu spojrzenia, przezroczystość ekranu, płaszczyznę zwierciadła i szybę okna. Jak pisze Charpentrat, *trompe-l’oeil* gwałci reguły gry. Gry teoretycznej, gry *theoria* i *mimesis* w obrazie. Transgresja, to za dużo powiedziane, ale i za mało. Raczej odwrócenie mocy prawa przeciw niemu samemu, na krótką chwilę widzenia. Mniej ironia niż humor. Nasza fascynacja trwa tylko przez moment, nasze zdumienie jest efemeryczne. Tak, rzeczywiście nie zganiamy ręką muchy, nie wycieramy kropli wody na płótnie.

Skandal teoretyczny *trompe-l’oeil* polega na *uchwyceniu* spojrzenia na namalowane rzeczy, wyłaniające się i powstające z czarnej przestrzeni: sprzeczność pojęć, skoro przestrzeń płótna zostaje otwarta przez światło, jeśli, mówiąc jak Bosse lub Fréart de Chambray, biel, białe światło jest kolorem „uniwersalnym”, kolorem powietrza. Jeśli więc przestrzeń przedstawiona w kadrze obrazu jest bryłą otwartą z jednej strony, oknem otwartym na świat i odbijającym go lustrem, przyjemnością i panowaniem, przyjemnością panowania nad światem w jego przedstawieniu, rzecz *trompe-l’oeil* w części przedstawienia, a obraz *trompe-l’oeil* na całym obszarze zaciemniają lustro, zamykają okno i bryłę. Jeśli, jak pisze Dufresnoy, „nic nie przyciąga bardziej niż czysta czerń”, wówczas *trompe-l’oeil*, rzecz lub obraz, zakłada lub uznaje, że przestrzeń zamknięta w kadrze obrazu jest prostą powierzchnią pełną nieskończenie gęstej materii. Stąd – w konsekwencji – „czarny” obraz jest przedstawioną przestrzenią, która wyrzuca poza siebie, aż na powierzchnię, przedmioty, które malarz chciał w niej namalować. Są to zjawy, sobowtóry. Gdy rzucimy na tę pełną i gęstą przestrzeń równoległy do niej strumień światła, ów strumień w mgnieniu oka wyróżni fragmenty przedmiotów i postaci, które z jednej strony zostaną utrzymane w ramach tej zwartej przestrzeni, a z drugiej wyskoczą przed nią. Chwila ta jest zatem błyskiem, błyskiem widzenia. Dlatego spojrzenie jest zafascynowane i zdumione.

Pozór, *trompe-l’oeil*, odwrócenie władzy przedstawienia przeciw niej samej: Charpentrat podaje wspamiętane tego przykłady w swojej uprzy-

wilejowanej dziedzinie – architekturze. Przykłady są wspaniałe, ponieważ pokazują *trompe-l'oeil* jako instrument władzy politycznej lub religijnej – a dokładniej wskazują, jak Książę lub Teolog starają się, w miejsce pozorów, zawładnąć podmiotem przedstawienia i panowaniem, jakie mu ono powierza i w którego ramach podmiot ten zostaje ustanowiony. Zajmę się jedynie przykładem schodów Ambasadorów, gdzie

Le Brun pozwolił namalować na ścianie z tyłu dwie szerokie *loggie* wypełnione dworzanami, którzy patrzą i rozmawiają. Przed nimi, przykrywając balustradę, wisi dywan z ciemnymi wzorami⁹, który zauważyliśmy już u Crivellego, a który wydaje się być ulubionym narzędziem twórców *trompe-l'oeil*.

Charpentrat dodaje: „Można by wiele powiedzieć o tych spojrzeń, zawsze przenikających, które zaskakują obcego, śledzą go i wiążą”. Oto więc ambasador, przedstawiciel obcego króla, delegat władcy, wspina się na schody Wersalu, aby dotrzeć do miejsca królewskiej audiencji: spektakle, wymyślne, dokładnie zagospodarowane perspektywy rozpościerają się przed spojrzeniem podmiotu w przedstawieniu i podmiotu przedstawienia. Nagle, w tej chwili, i zapewne jedynie na chwilę; oglądający podmiot widzi siebie widzianym, obserwowanym, omawianym właśnie w swojej aktywności podmiotu obserwującego, mówiącego. Ogląda siebie oglądającego. Oglądający staje się tym, co oglądane: więcej, jest on obserwatorem swojego własnego spektaklu. W kilku zdaniach Charpentrat wskazuje nam na to, co właśnie się stało: czy spojrzenia te

zastępują, mnożą pomimo swej konwencjonalnej uprzejmości, spojrzenie władcy? Czy przypominają (...), że [nawet ambasador, nawet przedstawiciel króla] wchodząc do komnaty króla [Króla-Słońce], może być jedynie przedmiotem? Spektakl, w każdym razie, na g l e¹⁰ okazuje się odwracalny (...). *Trompe-l'oeil* umyka i zamienia nas w obraz.

Wszelkie przedstawienie, wszelka *mimesis* jest, w pewnym sensie, królewska lub teoretyczna: wraz z nią zostaje ustanowiony – jak staraliśmy się to pokazać – podmiot panujący nad tym, co przedstawione, zawłaszczający je sobie i utożsamiający siebie w tym zawłaszczeniu z prawnym podmiotem prawdy, zakrywający za pomocą chciwej kontemplacji oka teoretycznego wszelką nieobecność, uznający czas i śmierć za przedmiot, który tworzy i w którym się tworzy: władza, przyjemność; przyjemność władzy. Ale tym, co naprawdę odkrywają schody Ambasadorów – są na to inne przykłady tym razem w tekstach i wypowiedziach – jest proces,

⁹ Podkreślenie moje, L.M.

¹⁰ Idem.

w ramach którego powstaje królestwo lub teokracja przedstawienia: tajemnica jego władzy. *Trompe-l'oeil* odwraca przedstawienie i jego władzę, przez halucynację podmiotu tworzącego i zarazem wytwarzającego samego siebie. Podmiot przedstawienia i w przedstawieniu przedstawia siebie przedstawionego w wielości spojrzeń, które same przedstawiają spojrzenie, które nie znajduje się w *loggiach* namalowanych na ścianie z tyłu, ale które nie jest również ukryte za dywanem w ciemne wzory zasłaniającym balustradę, spojrzenie to jest wszędzie i nigdzie, wszechobecne dzięki silnemu efektowi obecności, który jest być może, koniec końców, jedynie ciemnością dywanu, jego nieskończenie gęstą i ślepą powierzchnią.

Przeczytajmy ostatnią część artykułu Charpentrata poświęconą *trompe-l'oeil* na sufitach, które otwierają w stronę nieba freski na barokowych sklepieniach. Potwierdza ona, jak się wydaje, nasze poprzednie uwagi, ale pokazując środki i cele religijności wyrastającej z kontrreformacji. Kontrast pomiędzy symulowaną architekturą *quadratura* i „nadnaturalnym poszerzeniem” rozwija dynamizm przestrzeni „ponad wszelkim prawem”: efekt obecności, Drugiej Strony, której nikt nie może przedstawić, *trompe-l'oeil* krąży między przedstawieniem i abstrakcją, kpi sobie z obu, a nieodparta egzaltacja spojrzenia wykraczającego ku wysokościami, o którym mówi Charpentrat, jest również nieuniknionym upadkiem w dół. Niejasne upojenie pozorem, święte panowanie nad symulowaną przez budynek przestrzenią, gdzie zahipnotyzowany i zdumiony obserwator zamiera, zanim się w niej zatraci.

Przełożył Paweł Mościcki